

SLAVIA
rivista trimestrale di cultura



Anno XIX
ISSN: 2038-0968

aprile
giugno 2010

Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1 comma 1 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 "Maksim Gor'kij" (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 0651530018

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 XIX numero 2-2010

Indice

PRESENTE E PASSATO

Francesco Leoncini, <i>L'Europa Centrale prima e dopo l'89</i>	p. 3
Roberto Messina, <i>Il balletto "Petruška" (5ª puntata)</i>	p. 10
Mario Pepe, <i>Nota sul costruttivismo russo</i>	p. 35
Renato Risaliti, <i>Intellettuali toscani nella Polonia dell'Ottocento</i>	p. 43
Renzo Oliva, <i>Passione e morte della famiglia Romanov</i>	p. 51
Varvara Vizir, <i>Nota introduttiva all'opera di Ion Druce</i>	p. 68
Ion Druce, <i>MarijaKantemir, l'ultima passione di Pietro il Grande</i>	p. 71

LETTERATURA E LINGUISTICA

Giovanna Brogi Bercoff, <i>Uno sguardo sulla letteratura macedone</i>	p. 79
Lidija Kapuševska-Drakulevska, <i>La poesia macedone nel periodo della transizione</i>	p. 83
Sergej I. Gindin, <i>La strofica di Puškin</i>	p. 89
Evgenij M. Solonovič, <i>Il dizionario amico/nemico del traduttore</i>	p. 109
Claudio Macagno, <i>L'uso del lessico marcato in Ol'ga Novikova</i>	p. 125
Paolo De Luca, <i>Ettore Lo Gatto giornalista</i>	p. 137
Gina Pigozzo Bernardi, <i>Termini ed etimi francesi nel lessico russo</i>	p. 159
Leonid Andreev, <i>L'angioletto</i> (racconto)	p. 175

DIDATTICA

<i>Una settimana di lezioni su Antonio Labriola</i>	p. 187
Nicola Siciliani de Cumis, <i>La Russia di Labriola</i>	p. 189

RUBRICHE

<i>Letture</i> (Schede di Alberto Tronchin, Emiliano Mettini, Paolo Chiozzi, Monica Perotto, Elisabetta Bolondi, Renato Risaliti, Cristina Contri, Gianfranco Abenante, Gerardo Milani, Dino Bernardini)	p. 199
<i>Dibattiti</i>	p. 222
<i>Cinema</i> (Schede di Gianfranco Abenante)	p. 224
<i>Zibaldone</i>	p. 228
<i>Cronaca</i> (a cura di Tania Tomassetti)	p. 235
<i>Editoria</i>	p. 239

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 scissione 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 il
proprio indirizzo sul bollettino di versamento**

ABBONAMENTI

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

Francesco Leoncini

L'EUROPA CENTRALE TRA DIPENDENZA E INTEGRAZIONE PRIMA E DOPO L'89¹

Storicamente noi possiamo individuare una vera e propria fascia centrale dell'Europa con caratteri specifici, un'area che va dal Baltico all'Egeo, collocata tra l'Occidente latino-germanico e quell'Oriente bizantino-slavo che si concreta poi, quale potenza dell'Est, nella Moscovia e nella *Rossija*. Essa non si identifica con la *Mittleeuropa* di stampo asburgico né con la *Mittleeuropa* di Friedrich Naumann, intesa come l'area circostante la Germania sotto controllo tedesco².

Vi è un'unitarietà di destini che caratterizza tutta quest'area da Nord a Sud, comprensiva quindi anche dei Balcani. Questo complesso di popoli e Paesi, in cui sono inseriti la Grecia e la Serbia, la Boemia e la Polonia, l'Ungheria e la Romania, per citarne alcuni, ha vissuto un'esperienza comune nel corso dei secoli.

Milan Hodža, l'ultimo presidente del consiglio della Cecoslovacchia democratica tra il 1935 e il 1938, autore nel 1942 di un volume dal titolo *Federation in Central Europe*, di recente tradotto anche in tedesco e in slovacco, si domanda a un certo punto della sua opera quale sarebbe stato il destino dell'Europa, di tutta l'Europa, se all'inizio del '38 ci fosse stata un'intesa tra gli otto Paesi dell'Europa centrale, vale a dire dei Paesi tra Danzica e Salonicco³.

Di contro andrebbe ricordata l'azione portata avanti negli anni '30 dalle potenze dell'Asse, Italia e Germania, proprio per contrastare qualsiasi tentativo di collaborazione all'interno dell'area danubiano-balcanica. Allora il problema non è tanto di valutare i conflitti interni a quest'area, le tensioni che pure ci sono state e ci sono tra etnie, minoranze, nazionalità e religioni (presenti in passato e nel presente anche nell'Europa occidentale), quanto piuttosto di considerare molto di più il condizionamento internazionale delle grandi potenze su quest'area.

Il primo elemento di identificazione di tutto quel complesso di territori che abbiamo chiamato *Europa centrale* è quindi di essere *area di competizione* tra le grandi potenze. In tutti i secoli essa fu "frontiera" di conquista e di scontro dell'Impero bizantino, dell'Impero germanico,

della Repubblica di Venezia, dei mongoli, dell'Impero ottomano, della Svezia, della Russia, quando questa si sostituì alla Svezia come grande potenza del Nord. Si tratta perciò di popoli che sono stati per lo più sfruttati e strumentalizzati secondo scopi e finalità estranei ai loro interessi, che sono stati *oggetto* e non *soggetti* di politica internazionale, oppure abbandonati a se stessi in momenti cruciali della loro storia. Unitamente a ciò l'Europa centrale è stata però pure luogo privilegiato di *continui tentativi di aggregazione* tra le varie popolazioni che l'abitano e i momenti di forza si sono avuti proprio quando il complesso delle regioni, o gran parte di esse, ha avuto una conduzione unitaria e quando hanno prevalso le forze centripete su quelle centrifughe. E' il caso di ricordare qui il primo regno della Grande Moravia e poi l'espansione della dinastia ceca dei Přemyslidi da Königsberg ad Aquileia, l'Unione polacco-lituana degli Jaghelloni, le grandi aggregazioni create da Luigi d'Angiò e da Mattia Corvino, che hanno trovato l'ostilità delle corti occidentali.

Quindi un carattere di dipendenza e di subalternità che accomuna tutti i Paesi dell'area, ma nello stesso tempo una continua e tenace azione volta a integrare tra di loro le varie componenti. Gli Asburgo ebbero successo per un lungo periodo proprio perché essi erano strettamente collegati con una grande potenza occidentale, vale a dire il Papato. Divennero lo strumento stesso della Controriforma in Europa centrale ed inoltre erano, come dinastia, espressione del mondo occidentale e in particolare dell'Impero germanico.

Complementare all'avversione delle grandi potenze verso qualsiasi forma di aggregazione centroeuropea si può individuare un altro comportamento comune degli Occidentali, che investe in maniera complessiva i popoli di quest'area, il fatto, come dicevo prima, di essere abbandonati a se stessi nei momenti di crisi, *il disinteresse ai loro destini*, quasi che questi non avessero alcun rilievo per l'altra parte del Continente. Mai gli stati di quest'area sono venuti in considerazione quali alleati strategici per le potenze occidentali ai fini della loro stessa sicurezza oppure della salvaguardia di valori ideali. Invano, per esempio, gli insorti polacchi delle due rivoluzioni antirusse sperano nel soccorso dell'Occidente. Lo stesso vale per i rivoluzionari ungheresi del 1848-49, che sono schiacciati dall'alleanza della dinastia austriaca con l'autocrazia russa. Tanto meno nel '900 assisteremo a un impegno delle potenze democratiche a favore dei nuovi stati usciti dalla Prima guerra mondiale. Una data campeggia su tutte, il 1938. Questo è il vero spartiacque della storia europea del XX secolo⁴. Fu il '38 a dimostrare appieno a tutte le potenze minori e ai piccoli stati che le grandi democrazie occidentali erano incapaci di opporsi alle dittature e alla prevaricazione in campo internazionale, o comunque

non erano interessate alle loro sorti. Anche le cicliche rivolte antisovietiche del '56, del '68 e dell'80-81 non saranno accolte con particolare entusiasmo, specialmente in quegli ambienti che più avrebbero dovuto essere attenti a movimenti di tipo riformatore e libertario.

Dopo l'89 si conferma questa condizione di subalternità dell'Europa centrale. Joschka Fischer in un recente articolo⁵ ha parlato, a proposito della caduta del Muro di Berlino, di un'ora di felicità e poi di molte occasioni che sono state perdute. E' stata perduta in particolare, a mio avviso, la possibilità di affermare una progressiva integrazione di quest'area al fine di creare un blocco unitario capace di contrapporsi per comuni interessi economici e programmi politici alla Vecchia Europa e alla Russia.

La Vecchia Europa è riuscita invece ad affermare una strategia neo-colonialista e l'allargamento dell'Unione Europea, anziché essere occasione di una completa ridefinizione del concetto stesso di Comunità, ha comportato l'imposizione di un modello preconstituito, il cosiddetto *acquis communautaire*. Il ruolo della Nuova Europa è stato quello di costituire un'appendice, spesso percepita come fastidiosa e ingombrante, delle potenze occidentali. Invece di ripensare globalmente l'Unione, comprensiva di 27 Stati dall'Atlantico al Mar Nero, dal Mar Baltico al Mediterraneo, si dibatte come allargare ancora ulteriormente l'area comunitaria includendo anche la Turchia, rendendo ancora più deboli e incerti i legami tra le varie componenti. A questo punto ci si potrebbe chiedere perché non includere la Russia stessa, che ha in comune con il resto del Continente la religione cristiana, e realizzare quell'Europa dall'Atlantico agli Urali più volte riproposta nel corso degli ultimi decenni.

All'espansione dell'Europa occidentale verso quella centrale e orientale si è accompagnato l'allargamento militare della NATO, con una forma quindi di alleanza che ricorda la "sovranità limitata" di stampo sovietico. Certo gli Stati Uniti sono la superpotenza democratica *par excellence*, ma i suoi interessi geostrategici non sempre coincidono con quelli dei Paesi legati alla sua zona di influenza, tanto è vero che De Gaulle uscì dalla NATO, e le esperienze degli stati dell'America Latina sono in questo senso assai significative. Forse sarebbe da riprendere l'idea di una Comunità europea di difesa (la famosa CED bloccata dal parlamento francese negli anni '50), piuttosto che seguire passivamente la superpotenza in imprese a livello mondiale che si stanno rivelando sempre più fallimentari. Sarebbe il caso che l'Europa trovasse una voce sola per definire i suoi interessi di politica internazionale. In questo contesto un ruolo autonomo dovrebbero avere proprio i Paesi dell'Europa centrale, anziché invocare la copertura missilistica statunitense come

deterrente in funzione antirusa, vale a dire contro un pericolo del tutto improbabile.

A livello economico non si può non rilevare il ritorno della Germania unita a potenza egemone sul Continente, in particolare la progressiva realizzazione di quella *Mitteleuropa* tedesca idealizzata da Friedrich Naumann e che aveva trovato espressione nel programma di guerra espresso dal Cancelliere Bethmann-Hollweg il 9 settembre 1914. “Bisogna arrivare, aveva scritto, alla fondazione di un’associazione economica mitteleuropea mediante comuni convenzioni doganali, con l’inclusione di Francia, Belgio, Olanda, Danimarca, Austria-Ungheria, Polonia ed eventualmente Italia, Svezia e Norvegia. Questa associazione, senza organi direttivi costituzionali comuni, caratterizzata esternamente da parità di diritti tra i suoi membri, ma in effetti sotto direzione tedesca, dovrà stabilire il predominio economico della Germania sull’Europa centrale”⁶.

Di fronte al peggioramento delle condizioni di vita di gran parte delle popolazioni dell’ex blocco sovietico e alla progressiva dipendenza del loro sviluppo economico dalle multinazionali occidentali è evidente che si vengono a manifestare forme di nostalgia e di euroscetticismo.

Lo storico ungherese György Dalos in un articolo pubblicato nel 1985 sulla rivista berlinese “Kursbuch”, e ora ristampato nel suo volume *Das Ende der Diktaturen in Osteuropa*⁷, tradotto anche in italiano, prevede, nell’ipotesi, allora fantasiosa, dell’abbandono da parte dell’Unione Sovietica dei suoi satelliti dell’Europa centrale, la necessità di riprendere i progetti federalistici che da diversi esponenti politici di varie nazionalità di quest’area erano stati espressi tra Otto e Novecento. In particolare egli si riferiva all’idea di Lajos Kossuth di creare una Confederazione dei tre Stati del Danubio: Ungheria, Serbia e Moldavia–Valacchia⁸.

In realtà l’area geostorica che va dal Baltico all’Egeo si caratterizza per essere stata un luogo di elaborazione culturale autonoma di assoluto rilievo. Essa non è la periferia dell’Europa ma ha espresso originali movimenti sia sul piano culturale, con intellettuali e scienziati di livello mondiale, sia sul piano politico, dando vita a soluzioni di tipo democratico liberale e democratico socialista. I progetti federalistici, al fine di realizzare un blocco unitario in contrapposizione alle mire espansionistiche dell’Est e dell’Ovest, hanno costituito una proposta ricorrente non solo nell’ambito centro-europeo ma anche da parte di osservatori esterni.

Giuseppe Mazzini in suo scritto dal titolo “Politica internazionale” del 1871, di fronte al pericolo di un’espansione zarista verso l’Europa centrale, dichiara decisamente di preferire “40 milioni d’uomini liberi, ordinati dal Baltico all’Adriatico a barriera contro il dispotismo russo,

piuttosto che 100 milioni di schiavi dipendenti da un'unica tirannica volontà"⁹.

All'interno della Monarchia asburgica potremmo ricordare il progetto di stampo federalistico del romeno Aurel Popovici nel volume *Die vereinigten Staaten von Gross-Österreich*, pubblicato a Leipzig nel 1906¹⁰. Subito dopo la guerra Tomáš Garrigue Masaryk lanciò l'idea di una barriera all'espansionismo pangermanico nel suo volume *Nová Evropa. Stanovisko slovanské*¹¹ e sappiamo quanto questo pericolo, che dopo la Prima guerra mondiale sembrava marginale, costitui poi già negli anni '20 e tanto più negli anni '30 con il Terzo Reich un fattore decisivo nella dinamica internazionale. Proprio per questo Milan Hodža, nella citazione ricordata all'inizio, considera l'ipotesi di un blocco unitario da Danzica a Salonica come l'unica alternativa che si sarebbe potuto opporre all'imperialismo hitleriano.

Nella prospettiva federalistica si mossero tanti altri esponenti: gli ungheresi Oszkár Jászi e Mihályi Károlyi, e ancora i romeni Iuliu Maniu, Nicolae Titulescu, Grigore Gafencu, il bulgaro Aleksandar Stambolijski e, tra gli slavi del sud, Josip Strossmayer, Frano Supilo e le considerevoli correnti slovene favorevoli a una confederazione balcanica, correnti che forse oggi si preferirebbe nascondere o dimenticare¹².

Al contrario, dopo l'89 abbiamo assistito a un'ulteriore frammentazione dell'area: disgregazione della Jugoslavia, che era già "paese associato" alla Comunità Europea, dissoluzione della Cecoslovacchia, riaffermazione dell'indipendenza dei Paesi baltici e soprattutto a Est come a Ovest l'esplosione di localismi, particolarismi, anacronistici nazionalismi o addirittura il tentativo di inventare nuove entità statali come in Italia la "Padania", ossia l'unità, mai esistita storicamente, delle regioni attorno al fiume Po.

A questa tendenza bisogna opporre un forte richiamo alle idealità europeiste proprie dei fondatori e degli artefici dell'Unione: Alcide De Gasperi, Konrad Adenauer, Robert Schuman, Jean Monnet, recuperare il tempo perduto in contrasti di natura etnica e riaffermare i valori di libertà, di democrazia, dei diritti civili, politici e sociali quali erano presenti nei grandi movimenti di opposizione ai regimi sovietici, la Rivoluzione ungherese del '56, la Primavera di Praga, Solidarność¹³

Essi miravano a liberare l'uomo dal produttivismo e dal consumismo, nel rispetto della persona e in una prospettiva di autogoverno nei luoghi di lavoro e nell'ambito dei rapporti politici. Una nuova cultura democratica emerse in quegli anni in Europa centrale ed essa ci spinge a un approccio critico nei confronti del mondo contemporaneo. Le attuali società sono assediata dall'arroganza del potere economico ed espropriate

delle loro istituzioni rappresentative.

Gli operai, gli studenti, gli intellettuali di Praga, di Danzica, e ancora prima di Budapest, volevano una democrazia reale, vitale, che li vedesse protagonisti nella costruzione di un nuovo modello di convivenza dove la politica non fosse subalterna al Partito o al Capitale e l'educazione e la cultura costituissero la base dell'emancipazione sociale.

A questo passato dobbiamo guardare per costruire il futuro.

NOTE

1) Relazione tenuta al convegno internazionale "Central Europe After Twenty Years" svoltosi a Budapest nella sede del Közép-Európai Kulturális Intézet [Istituto Culturale per l'Europa Centrale] nei giorni 3-4 dicembre 2009.

2) F. Naumann, *Mitteleuropa*, Reimer, Berlin 1915.

3) M. Hodža, *Schicksal Donauraum. Erinnerungen*, Amalthea, Wien-München-Berlin, 1995, p. 254. Trad. slovacca: *Federácia v Strednej Európe a iné štúdie*, Kalligram, Bratislava 1997.

4) A differenza dell'ormai popolare definizione di Hobsbawm di "secolo breve", ritengo che il secolo scorso debba considerarsi un *secolo lungo* e debba partire dall'unificazione tedesca del 1871 che costituisce il primo vero elemento di rottura dell'equilibrio post napoleonico, per cui lo scontro nei Balcani del 1914 non è altro che la conseguenza della pressione espansionistica tedesco-austriaca su quell'area secondo la linea Berlino-Baghdad.

5) *Quell'ora di felicità e i rimpianti di oggi*, in "la Repubblica", 2 novembre 2009, pp. 1/24.

6) Cfr. F. Fischer, *Assalto al potere mondiale. La Germania nella guerra 1914-1918*, Einaudi, Torino 1965, p. 114.

7) Trad. it.: *Giù la cortina. Il 1989 e la fine delle dittature nell'Europa dell'Est*, Donzelli, Roma 2009.

8) Ivi, pp.226-227.

9) Cfr. G. Mazzini, *Lettere slave e altri scritti* (a cura di G. Brancaccio), Biblion edizioni, Milano 2007, p. 156.

10) Trad. romena: *Stat și Națiune. Statele-Unite ale Austriei-Mari*, Albatros, București 1997.

11) Trad. it.: *La Nuova Europa. Il punto di vista slavo* (a cura di F. Leoncini), Edizioni Studio Tesi, Pordenone - Padova 1997 [ora distribuito dalle Edizioni Mediterranee di Roma].

12) Cfr. J. Perovšek, *Gli sloveni e la Jugoslavia negli anni dal 1918 al 1941*, in: "Qualestoria", XXVII(1999)1, pp. 95-132.

13) Cfr. F. Leoncini, *L'opposizione all'Est 1956-1981. Raccolta di testi con*

introduzione e bibliografia, Lacaïta, Manduria – Bari – Roma 1989. Ristampato dalla Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2007.

Roberto Messina

IL BALLETO PETRUŠKA, METAMORFOSI DELL'IMMORTALE BURATTINO

(Quinta puntata. La trasformazione di Petruška: seconda parte. Le precedenti puntate sono state pubblicate in *Slavia*, 2008, n. 4; 2009, nn. 2 e 3; 2010, n. 1).

DA PETRUŠKA A PIERROT

E Blok era un entusiasta frequentatore di teatrini popolari, quelli più poveri che si fermavano alla periferia e nei sobborghi di Pietroburgo. «Fra il 1900 e il 1910 fu un assiduo frequentatore del circo, dei luna-park dove saliva sulle montagne russe, del cinema... Questo mondo di lazzi ineleganti divertiva Blok. Lo attraeva soprattutto l'atmosfera creata dall'unione tra l'ingenuità artistica e la spontaneità del pubblico, la sua reazione attiva».¹

Da questo contesto: le arlecchinate-feste galanti da un lato, il superamento del misticismo dall'altro, è scaturito il dramma lirico *Balagančik* (La baracchetta dei saltimbanchi), ma con alcune variazioni che ne hanno fatto il capolavoro del teatro simbolista. «Può darsi che *Balagančik* rifletta le trappole e i trucchi delle spettacolose arlecchinate che si rappresentavano nei baracconi di Pietroburgo. Ma il gusto delle maschere, delle marionette, dei fantocci da *Fêtes galantes* era comune ai poeti, ai pittori, ai registi del tempo.

Non vi fu poeta in quegli anni, da Belyj a Gumilëv, da Kuzmin a Vološin, che non inserisse arlecchini nelle proprie liriche. Non vi fu pittore, da Sapunov a Benois, da Sudejkin a Somov, che non tratteggiasse maschere ammanierate, accompagnandole spesso con la Morte. E quanti registi pagarono il loro tributo ai simulacri della commedia italiana: Mejerchol'd, mettendo in scena molteplici canovacci e pantomime, fra cui, col titolo *Šarf Kolombiny* (La sciarpa di Colombina), *Der Schleier der Pierrette* di Schnitzler-Dohnanyi; Evreinov, scrivendo l'arlecchinata *Vesëlaja smert'* (La gaia morte); Komissažervskij, aggiungendo un "divertimento" di maschere a *Le bourgeois gentilhomme* di Molière»².

Ma anche I. Annenskij partecipa a questa *kermesse* arlecchinesca con una poesia tra il lirico e il funereo. In *Meriggio d'argento*³ "la muta

bislacca e gioiosa” si diverte, volano i palloncini, ma Arlecchino e Pierrot partecipano ad un funerale tenendo in mano le candele. Anche il circo di M. Vološin è triste e malinconico, se non avvilito, dolente. Ma anche se «Tutto è stridulo, tutto è screziato... / E io avrei voglia di rievocare / l'immagine del pallido, malato, / grazioso Pierrot. // Nella luce lunare con il mandolino / egli intona dalla sua finestra / per la luna e per Colombina / il canto di passione del cigno»⁴. Anche l'*Arlecchinata* di A. Belyj è una funeraria parodia: «Noi andavamo a seppellirlo / in frotta scapestrata e sonnaccchiosa. / E a battere sul tamburello funebre / una danza sepolcrale»⁵.

Ma il cadavere “sorse in piedi” e, maledicendo gli astanti che lo accompagnano: «Pensavate ch'io fossi un pagliaccio? / Supplico una nube a sette teste / di scagliare un tuono pesante / su voi, maligna stirpe sacrilega». Con M. Kuzmin si ritorna alle *Fêtes galantes*: «Da chi è decantata la gioia dell'estate: / il razzo, l'arcobaleno, il boschetto, / le risa e il clamore del praticello? / Nella policromia di fuochi e luci / ai motivi del minuetto / ha chinata la testa un fauno snello. // Che cosa biancheggia presso la fontana / nella grigia soavità della nebbia? / Di chi il bisbiglio, di chi il sospiro? / Le ferite del cuore non sono che inganni, / solo per una sera quei turbanti, / artificiale è il muschio nella grotta. // L'aroma delle aiuole è dolce e penetrante, / Arlecchino di carezze avido, / Colombina non è arcigna. / Siano pure fugaci i colori dell'iride, / mondo grazioso e frale degli enigmi, / per me risplende il tuo arco!»⁶. Infine V. Chodasevič, parlando del funambolo che cammina sulla corda col pericolo di cadere, riflette: «Ma se, scivolando, cadrà il giocoliere, / e falsa la folla farà un segno di croce - // poeta, tu passa con volto incurante: / non vivi forse dello stesso mestiere?»⁷. Un altro acrobata appeso ad una cinghia nel vuoto: «Fisso teneva lo sguardo, / fisso, verso l'oriente. / Sotto, la gente si affollava / in un cerchio ammutolito. Era quasi invisibile la cinghia sottile»⁸. L'acrobata come un angelo che si libra nell'aria senza alcun sostegno, anche se lo sforzo per tenersi alla cinghia lo costringe a configgere le unghie nel palmo della mano.

Delle arlecchinate di Benois e delle *Fêtes galantes* di Somov si è già parlato, di Sapunov e di Sudejkin tra poco a proposito delle decorazioni di *Balagančik* e di altre regie, ivi comprese quelle riguardanti Petruška.

Perché è importante *Balagančik* (La baracchetta dei saltimbanchi)? Perché in parte prefigura Petruška. L'idea del teatro nel teatro è comune e il ruolo dei mistici e del Ciarlatano si somigliano. Entrambi pomposi, boriosi, pieni di spocchia e di tronfia altezzosità, alla fine sono gabbati dalla loro stessa presunzione. I tre personaggi principali si somigliano.

Infatti «*Balagančik* sembra precorrere la struttura e le astuzie del *Petruška* di Benois-Stravinskij, che andrà in scena fra qualche anno. La commedia e il balletto si impernano infatti su un triangolo analogo (Pierrot-Colombina-Arlecchino; *Petruška*-Ballerina-Moro) e mostrano uguale attinenza con le fiere e le pantomime che si davano a Pietroburgo sotto le “montagne ghiacciate”. Dal teatrino di Mejerchol’d si passerà alla baracca, nei cui tre scomparti il Ciarlatano tiene come in tre scatole i suoi sgargianti fantocci.

Scaturiti da quella poesia di crepuscolo che amava attribuire smorfie e passioni umane alle marionette, *Petruška* e Pierrot sono entrambi ipocondriaci e infelici, e si struggono invano per volubili bambole dal cuore di carta. *Petruška*, falciato dalla scimitarra del Moro, ci rimanda inoltre al pagliaccio che sprizza dalla ferita mirtillo. Pierrot e *Petruška*: ecco le “Schlüssselfiguren” [figure-chiave] del teatro russo negli anni che precedono la rivoluzione»⁹.

Ma bisogna fare una distinzione importante: tutti i Pierrot finora considerati non sono altro che una prefigurazione della metamorfosi del burattino *Petruška* della commedia popolare omonima. Come già abbiamo osservato, nei due quadri intermedi, questo personaggio si trasforma: non appare lo scaltro imbrogliatore della tradizione, ma un povero innamorato deluso respinto che oltre ad essere tradito sarà anche ucciso dal suo rivale. Quindi il cambiamento di carattere, le sue espressioni angosciose del secondo quadro, non appartengono al burattino che tutti gli spettatori dei baracconi conoscevano, insolente, sfacciato, rissoso e manesco. Qui il suo carattere fa tutt’uno con il Pierrot tradizionale, che finora è stato presentato in tutte le forme artistiche e popolari. È per questo che il presente capitolo ha per titolo “Da *Petruška* a Pierrot”, contrariamente a quanto titolato da Naomi Ritter, che percorre un altro itinerario¹⁰. Il malinconico *Petruška*-Pierrot ridiventa il vero *Petruška* alla fine del quarto quadro quando, affacciandosi sul tetto della baracca-teatrino, si fa beffe del Ciarlatano e del pubblico, assumendo un ruolo ulteriore, che non aveva mai avuto: quello del briccone-truffatore che non solo gabba gli uomini, ma anche la morte.

I mistici che aspettano la Bellissima Dama sono una parodia degli “Argonauti”, quel gruppetto di poeti-teosofi a cui era stato legato anche Blok, che qui, rappresentandoli, se ne distacca con questa ironica satira a cui aggiunge l’arlecchinata come una presa in giro delle loro illusioni, ma anche delle proprie. In effetti arriva una donna, che essi credono la morte, mentre è Colombina, e Pierrot che l’aspettava ne è felice, ma dopo un alterco con il presidente dei mistici assiste alla venuta di Arlecchino che si porta via Colombina compiacente mentre gli sorride. Ma Colombina si

rivela alla fine un fantoccio di cartone, Arlecchino deluso prima recita un piccolo disperato canto al mondo, dal momento che sulla terra nessuno sa amare, e si getta dalla finestra. Il paesaggio che si vede alla finestra è fittizio, quando Arlecchino si lancia squarcia la carta e precipita.

Questa scena ha degli illustri precedenti con effetti straordinariamente simbolici. Banville immagina in due odi funambolesche, la prima e l'ultima della raccolta, che l'acrobata si innalzi sulla folla: «Tribuno, profeta o pagliaccio, / Sempre sfugge con sdegno / Le vie che la folla frequenta» (*La corda tesa*). «Più lontano! Più in alto! Vedo ancora / Speculatori con occhiali d'oro / E critici e belle signorine, / E realisti in fiamme. Più in alto! Più lontano! Aria, azzurro! Un paio d'ali! Un paio d'ali! d'ali!... // Alfine, dal suo abietto palcoscenico, / Il clown saltò su in alto... / Sfondò perfino il soffitto di tela / Al rullar del tamburo, al suon del corno / E – il cuore divorato dall'amore - / Andò a fare capriole fra le stelle» (*Il salto dal trampolino*). L'acrobata con il suo salto si libera della folla e del mondo corrotto, suggerendo la figura dell'artista¹¹. Ugualmente il pagliaccio di Mallarmé nel muro di tela ha sfondato una finestra, ma invece di librarsi nel cielo sprofonda nell'acqua. Qui il pagliaccio-poeta s'avvede che non può uscire dal suo ruolo senza perdersi¹².

Assistiamo al duplice fallimento dei mistici e dello stesso poeta-Pierrot, che Blok impersonava nella vita: aveva sposato Ljubov' Mendeleeva, figlia del famoso scienziato, ed i "mistici" "argonauti", «un gruppetto di ardenti ammiratori che, inclini a mutar la poesia in devozione, in ufficio, consideravano Blok un teurgo e i suoi versi un presagio di "aurora" imminenti, di palingenesi»¹³. Essi avevano elevato la moglie di Blok a incarnazione della Bellissima Dama, «una variante della Sposa celeste, un'ipostasi dell'Eterno Femminino»¹⁴.

Questo miscuglio di vissuto reale e teorie filosofico-letterarie investe i simbolisti in situazioni spesso iperboliche, che solo il genio di Blok riesce a stemperare nella parodia del suo dramma lirico e a ricondurre in un solco meno meschino le intemperanze di qualche entusiasta. Piuttosto metteva in ridicolo, con il triangolo Pierrot-Colombina-Arlecchino, un vezzo ben radicato e sostenuto da balzani principi, cioè tutti i triangoli reali che i simbolisti avevano teorizzato e sperimentato con risultati alquanto dubbi e talvolta catastrofici. Tutto era iniziato con la Utopia erotica di Solov'ëv: «Vladimir Solov'ëv nella sua originaria opera "Il significato dell'Amore" ("Smysl ljubvi", 1892-1894) presentava un programma d'azione per una "utopia erotica", che ebbe una profonda influenza sulla mitologia dell'amore della generazione simbolista. Solov'ëv aveva una visione dell'eros tale che credeva fosse il solo segno della divinità nel

mondo materiale e che avesse un potere di trasformazione, non una funzione procreativa.

Il suo scopo era la creazione di un uomo nuovo che trascendesse la morte recuperando il divino androgino. Secondo Solov'ëv, il significato dell'amore sorgeva dalla sintesi degli opposti: il femminile e maschile e lo spirituale e il materiale. Il suo appello per recuperare l'unione dello spirito e della carne nell'amore, come nell'arte, aprì la via per i successivi tentativi di combinare il paganesimo greco e il cristianesimo»¹⁵. Da qui il matrimonio infecondo e dalla coppia sterile ad una forma di amore collettivo che si trasformava in un triangolo, che non aveva niente a che fare con l'adulterio borghese. Questa situazione era ben presente a Blok quando scrisse *Balagančik*, perché il triangolo dei burattini era lo specchio della sua situazione personale, quando Andrej Belyj si invaghì della moglie di Blok di un «amore-delirio. Ne nacque una triangolare spinosa vicenda, che in parte è riflessa nella balzana corrispondenza tra Blok e Belyj, zigzag di isterismi, spergiri, litigi, ripicche, rancori, riconciliazioni patetiche. Anche se Ljuba sarebbe rimasta il tema costante e il disperato sostegno di tutta la tetra esistenza di Blok, in parecchie poesie ed in *Balagančik* egli sfogò la sua nausea per la cavezza e le smorfie del misticismo»¹⁶.

Ma non era il solo triangolo. Una struttura familiare alternativa fu sperimentata da altre coppie famose di simbolisti: erano tutte coppie sterili che sperimentarono una forma di amore collettivo, che era anche presentato nei testi letterari. Famosa la coppia Gippius-Merežkovskij, ai quali si aggiunse come terzo lato del triangolo Filosofov. Così come alla coppia Zinov'ev-Annibal-Ivanov si aggiunse Margarita Sabašnikova, moglie del poeta M. Vološin.

Ospiti degli Ivanov, presto Margarita fu irretita da Ivanov con la complicità della moglie, al punto che Vološin se ne scappò a Koktebel' con la madre, mettendo fine al suo matrimonio, del resto nemmeno consumato. Ma Ivanov aveva una particolare capacità per attirare le sue ammiratrici, d'altronde molto spregiudicate, come A. Mintslovs e E. Ottobaldovna. Andrej Belyj, invece, si intrufolava tra le coppie di conoscenti e amici con calore mistico che talora sfiorava l'ascetismo, oppure l'isteria. Aveva iniziato con l'innamorarsi di Margarita Morozova, moglie del famoso mercante e collezionista d'arte. Nel romanzo *L'angelo di fuoco* di Valerij Brjusov, «come si sa, il triangolo Heinrich-Renata-Ruprecht riproduce (con una buona dose di cinico esibizionismo) quello che legò tormentosamente tra il 1904 e il 1905 Andrej Belyj, Nina Petrovskaja e Valerij Brjusov»¹⁷. Dell'amore isterico per la moglie di Blok si è detto. E dopo un legame ambiguo ed un matrimonio con Asja

Turgeneva, riuscì ad approdare nell'armonia matrimoniale con Klavdija Alekseeva.

Questo era l'ambiente in cui, per contrasto, nacque *Balagančik*, in cui è adombrato appunto il disagio di Blok-Pierrot nei confronti di Belyj-Arlecchino, che gli contende Ljubov'-Colombina. Questi ruoli sono abbastanza trasparenti. Il paragone non è peregrino se si considerano i caratteri dei due poeti messi a confronto da Zinaida Gippius che li conosceva bene e che ne fece un duplice ritrattino nel suo saggio *Mon ami lunaire*, in occasione della morte di Blok, sul *Mercure de France*, quando già era in esilio a Parigi. Lo descrive a più riprese legnoso come un burattino o una marionetta, ma a conoscerlo si aveva l'impressione di un essere tragico, senza difesa. Confrontandolo con Belyj, afferma: «È veramente difficile immaginare due esseri più differenti di Blok e Boris Bugaev [Belyj è lo pseudonimo]. Essi erano differenti al punto di apparire l'uno l'opposto dell'altro... Blok, serio, inalterabile, - Boris serpeggiante, danzando senza tregua. Blok lascia cadere qualche rara parola pesante, sorda, Boris pronuncia dei discorsi torrenziali gesticolando, senza fine, mentre il suo viso fa delle smorfie; ora sorride, ora corruga stranamente le sopracciglia e storce gli occhi... Blok sembra duro, come se fosse fatto di pietra, di legno, Boris è tutto zucchero, miele, tutto tenerezza... Boris, leggero, leggero come la peluria della sua capigliatura, sorvola tutti gli abissi. È fatto per danzare al di sopra degli abissi, danzare, volare a sinistra e a destra, qui e là. Boris è l'infedeltà incarnata. Boris è un traditore nato»¹⁸. La Gippius sembra avere più simpatia per l'estroverso, frizzante, spumeggiante Belyj, in realtà preferisce Blok, il lunare, perché, come spiega, l'amicizia è sempre lunare, mentre di solare non c'è che l'amore¹⁹.

Dalla descrizione di questi due caratteri si evince facilmente quali fossero i ruoli dei due poeti nella vita, cioè come Blok stesso li delinea nel dramma. Belyj è Arlecchino e Blok Pierrot. Del quale, peraltro, nella *Prefazione dell'autore alla raccolta "Drammi lirici"*, fa una impietosa descrizione del suo carattere: «Tutti e tre i drammi sono legati fra loro dall'unicità del tipo fondamentale e dalle sue aspirazioni.

Il *Pierrot* grottescamente infelice nella *Baracchetta dei saltimbanchi*, il *Poeta* moralmente debole nel *Re sulla piazza* e l'altro *Poeta*, che si perde a fantasticare, brillo, e si lascia sfuggire il proprio sogno nella *Sconosciuta*, sono tutti aspetti diversi dell'anima dello stesso uomo; uguali sono anche le loro aspirazioni: tutti e tre cercano una *vita* bellissima, libera e luminosa, che sola può togliere dalle loro deboli spalle il peso troppo gravoso delle contraddizioni e dei dubbi lirici e scacciare i sosia molesti e illusori. Per tutti e tre la vita bellissima è l'incarnazione dell'immagine dell'Eterno Femminino: per il primo è *Colombina*, la

fidanzata radiosa, che soltanto l'immaginazione malata e stupida di Pierrot ha trasformato in una "fidanzata di cartone"...»²⁰.

Certamente la comprensione del dramma dipende anche dal fatto che è necessario conoscere il retroscena dei singoli passaggi, come il dialogo dei mistici in attesa della Bellissima Dama che vedono come la morte. I giochi di parole non sempre sono comprensibili a tutti gli spettatori e certe sfumature vanno perdute nella traduzione.

Come recita la didascalia: «Una delle solite stanze da teatro con tre pareti, una finestra, una porta. A un tavolo illuminato siedono in atteggiamento raccolto mistici d'ambo i sessi, in finanziere e abiti alla moda. Un po' discosto, presso la finestra, siede Pierrot vestito d'un camicione bianco, meditando, turbato, pallido, senza baffi e senza sopracciglia, come tutti i Pierrot. I mistici per un po' se ne stanno silenziosi»²¹. Poi comincia a parlare e discutono di una strana donna che improvvisamente appare. Pierrot vede in lei Colombina, ma essi insistono che è la Morte. La confusione cresce quando Colombina, che ha dichiarato che non lascerà mai Pierrot, se ne va con Arlecchino. Improvvisamente appare l'autore, che si scusa con gli spettatori in quanto gli attori hanno travisato la sua opera. Egli ha scritto la storia di due innamorati che, sebbene intralciati da una terza persona, alla fine si riuniscono.

Segue un ballo mascherato: «Delle maschere volteggiano seguendo le note silenziose di una danza. Fra loro passeggiano altre maschere, cavalieri, dame, pagliacci.

Pierrot siede afflitto in mezzo alla scena, sulla panchina dove di solito si baciano Venere e Tannhäuser»²².

Lamento di Pierrot che scopre che la sua amata è di cartone. Dialoghi di innamorati. Uno di essi, importunato da un pagliaccio, lo uccide con la spada di legno facendogli uscire succo di mirtillo.

Ricompare Arlecchino, che inneggia alla vita e all'amore che nessuno sa fare, nessuno è capace di amare e quindi si prepara a immedesimarsi con il mondo che lo aspetta nella sua primavera fuori della finestra. Ma quando salta rompe la carta appiccicata alla finestra dove è dipinto uno sfondo lontano, quindi il suo salto è nel vuoto. Non ha lo slancio dell'acrobata di Banville che tenta di raggiungere le stelle né la consapevolezza di quello di Mallarmé.

Dalla finestra irrompe il mattino con una forte luce: allora appare la Morte che pian piano si trasforma in una bella ragazza. Finalmente i due si ricongiungono con grande soddisfazione dell'autore, ma improvvisamente i fondali si alzano lasciando la scena nuda. Tutti scompaiono tranne Pierrot, che giace abbandonato sulla scena vuota e intona un ultimo canto malinconico. Pierrot è triste, la sua fidanzata non è che di carto-

ne, e rimprovera il pubblico che ride. Ma riesce a consolarsi suonando il suo piffero e intonando una triste canzone.

Tra i diversi generi che compongono il dramma lirico, questo – la storia di Pierrot, Colombina e Arlecchino – è l'elemento che qui interessa, perché la presenza dei mistici, come parodia dei poeti "argonauti", dei quali anche Blok faceva parte, esula dal dramma di Pierrot, come la festa galante successiva. In *Petruška*, invece, la baracca del Mago-Ciarlatano fa parte integrante della festa di carnevale e tutti i personaggi della festa sono gli spettatori dello spettacolo allestito nella baracca e anche fuori, come uno dei tanti divertimenti della festa. Evidentemente in Blok c'è la prevalenza di una parodia dell'ambiente intellettuale ed una ironica presa in giro delle feste galanti di settecentesca memoria, non ignorate né dai poeti né dai pittori simbolisti. Anche la struttura del dramma, con il sollevamento delle scene che fanno rimanere il palcoscenico nudo, è un espediente più registico che drammatico per riportare alla "nuda" realtà i voli mistici, i sogni amorosi, infranti dall'improvviso uragano, a cui Arlecchino, forse l'unico personaggio consapevole e non sognatore, sfugge gettandosi dalla finestra.

«La rappresentazione di *Balagančik* segna l'inizio di una nuova epoca nel teatro russo. Questa giostra di maschere inaugura un periodo in cui la scena russa sarà dominata dal demone della commedia dell'arte... Con *Balagančik* la scena acquista dunque un senso hoffmanniano di duplicità del reale. Vi irrompe una calda ventata di clownerie metafisica, di burlesco devastatore.

E tuttavia non va trascurato che Mejerchòl'd sottese a quel giuoco astratto una vena folclorica, ambientando l'azione in una colorita provincia che arieggiava la sua nativa Penza e frammischiando, come usavano fare nei baracconi, alle sembianze della commedia italiana altre figure tipiche delle maschere distrettuali russe»²³.

Depurato dalla presenza dei mistici e dalla kermesse galante degli innamorati, *Balagančik* sembra anticipare il teatrino del Mago-Ciarlatano di *Petruška*. Ma questo teatrino, contrariamente a quello proposto da Blok, è immerso tra tutti i baracconi e i *samokat* di Piazza dell'Ammiragliato a carnevale, con tutti i personaggi che vi circolano, che fanno pesare la loro presenza come spettatori, passanti e soprattutto come interpreti di un ruolo ben preciso di venditori, imbonitori ecc. che si accalcano intorno a questo teatrino posto al centro del palcoscenico e che rappresenta solo il deposito dei burattini, perché essi, con il tocco magico del loro burattinaio, non solo si mettono a ballare, anche se sono appesi ai loro sostegni, ma si protendono sulla piazza ed eseguono il loro numero al di fuori del loro naturale luogo di esibizione. Ma questo balletto, più

lungo e articolato del dramma lirico di Blok, ha uno sviluppo inusitato e il secondo ed il terzo quadro, di cui qui si parla, effettua una svolta nella tradizionale commedia di “*Petruška*”. I tre personaggi principali, senza cambiare le loro sembianze, si manifestano come le tradizionali maschere della Commedia dell’arte, depurate dalla loro volgarità e dal loro carattere plebeo. Il *Petruška* della commedia popolare russa assume il carattere del Pierrot *fin de siècle*, la Ballerina mantiene il suo carattere opportunistico di seduttrice ingannevole del suo spasimante, mentre il Moro, che dovrebbe rappresentare il seduttore impersonato tradizionalmente da Arlecchino, è un ridicolo e stupido vanitoso, che non si accontenta di sottrarre la Ballerina alla corte del burattino, ma addirittura lo perseguita, perché osa perseguire il suo slancio amoroso, fino ad inseguirlo ed ucciderlo.

Se *Balagančik* precorre *Petruška* con la sua carica ironica e parodistica, riducendo addirittura il puro Spirito della Bellissima Dama ad una pupattola di cartone, tuttavia il nostro balletto, svincolato dalle ipoteche simboliste, appare più articolato, strettamente legato alla tradizione popolare, anche se introduce molti elementi nuovi e tradizionali, per esempio sostituendo il ballo delle maschere con la danza popolare dei cocchieri e delle balie, con i motivi che Stravinskij aveva ricavato da varie canzoni popolari.

«Elementi baracconeschi apparentano lo stravinskiano *Petruška* (1911) a *Balagančik*, anche se il tramenio da *bal masqué*, nel “ballettostrada” (balet-ùlica), trapassa in uno sgargiante fragore di fiera»²⁴. Ma tra i due balli c’è una differenza: in *Balagančik* i protagonisti del ballo sono completamente indipendenti dal dramma che si consuma fra i tre protagonisti, mentre in *Petruška* le varie danze, inframmezzate da brevissimi episodi di scherzi e lazzi di strada, specialmente fra ubriachi, e intervallate dalle esibizioni di altri personaggi del teatro di strada, fanno parte integrante del dramma, in quanto eseguite da spettatori interessati allo spettacolo dei burattini, che per ben due volte, nel primo e nel quarto quadro, interrompono la danza e i loro divertimenti per assistere allo spettacolo che improvvisamente ha luogo ed alla scena finale, l’uccisione di *Petruška*, a cui partecipano inorriditi e commossi.

Infine è necessario riconoscere che i due spettacoli propongono un tema molto abusato: il teatro nel teatro, lo spettacolo nello spettacolo, ma con una fondamentale differenza.

In *Balagančik* vediamo sul palcoscenico la semplice scenografia di un teatro, dove si svolge un dramma, ma gli spettatori sono gli stessi che occupano la sala e l’autore che ripetutamente si affaccia sul proscenio per dire la sua si rivolge al pubblico venuto a teatro, quindi lo spettacolo è

mutilo di spettatori propri, che possano anche interagire con gli attori, cosa che accade in *Petruška*. Infatti il teatro nel teatro, lo spettacolo nello spettacolo è completo: gli spettatori del balletto assistono ad un dramma in cui partecipano gli stessi spettatori, che a loro volta sono i personaggi dello stesso balletto. Insomma lo spettacolo è completo e ci viene in mente che tra questi ci sia anche il piccolo Benois, non spettatore del balletto, ma spettatore del teatrino dei burattini, mescolato alla folla variopinta, e forse è lui quel bambino che strattona la mamma, interessato a qualcosa di suo gusto: le facezie dell'imbonitore o le leccornie dei venditori ambulanti. Il balletto ha una struttura organica e non strizza l'occhio allo spettatore, ma si avvita su se stesso, come specchio della società e nello stesso tempo come finzione scenica, narrazione drammatica della psicologia dei personaggi nei due quadri intermedi, dove l'invenzione delle stanze dei burattini offre un ulteriore sviluppo dell'intreccio, svincolando ulteriormente i burattini dalle pareti del teatrino e lasciandoli vivere effettivamente secondo le loro aspirazioni amorose e i loro sbalzi emotivi.

Qui, però, secondo una convenzione teatrale tradizionale, le stanze di *Petruška* e del Moro servono per rimarcare i veri caratteri dei personaggi, che, nell'intimità del loro ambiente, possono esprimere i veri turbamenti amorosi.

Il dramma lirico di Blok ha dei notevoli meriti di demistificazione: «è, infatti, non solo l'allegoria della delusione del poeta nelle formule mistiche, ma è anche il tentativo di uscire dal suo solipsismo etico-gnoseologico mediante l'irruzione in una forma di teatro popolare che materializzi ogni metafora, che abbia un atteggiamento di gioco e denudamento delle convenzioni e con i suoi bruschi contrasti tra il buffonesco e il lirico rifiuti le illusioni, provochi lo smascheramento dei personaggi... Sia per Blok che per Mejerchol'd *Balagančik* rappresenta lotta e superamento del proprio elemento lirico: uno spettacolo parodistico, una demistificazione, attraverso l'uso dell'ironia e del grottesco, del simbolismo come concezione artistica e di vita, nell'intento di superarlo come momento statico e passivo»²⁵.

Quando andò in scena, lo stesso Mejerchol'd impersonò Pierrot, ma, curando la regia, aveva tutto predisposto per una messinscena che era le netta antitesi del teatro naturalistico ed anche della scenografia simbolista, più vicina alle maschere della festa galante di Watteau, che alla pantomima popolare della Commedia dell'arte.

Meierchol'd stesso descrive la scenografia: «uno spazio blu serve da fondale e ombreggia i colori del "teatrino" ricostruito sulla scena. Il "teatrino" ha il suo palcoscenico, il suo sipario, la buca del suggeritore. La sua parte superiore non è coperta dal tradizionale "arlecchino"; le cen-

tine con le corde e i fili di ferro sono visibili al pubblico. Quando gli scenari del “teatrino” salgono nelle vere centine del teatro, il pubblico vede il loro movimento. Sulla scena, dinanzi al teatrino, lungo la linea della ribalta, è lasciata una piattaforma libera. Qui viene a parlare l’autore, che serve da intermediario tra il pubblico e ciò che avviene sulla piccola scena. L’azione ha inizio con il segnale dato da un grande tamburo; comincia la musica e si vede il suggeritore scendere nella buca e accendere le candele [...]; al grido di “torce!” appaiono le maschere da dietro le quinte, i servi di scena reggono un pezzo di ferro con un fuoco di bengala acceso in cima e si vedono non solo le fiamme ma anche le mani che tengono le fiaccole»²⁶.

L’allestimento, che andò in scena il 30 dicembre 1906, soddisfece l’autore, che l’anno dopo, nella prefazione ai suoi tre drammi lirici, scriveva, mettendo l’accento sul tono derisorio, concludendo: «La stessa imperfezione tecnica di queste mie prime esperienze del genere drammatico testimonia del fatto che nessuna delle tre opere era destinata alla rappresentazione. Dell’ideale allestimento scenico della breve *féerie La baracchetta dei saltimbanchi* sono riconoscente a V. E. Mejerchol’d, alla sua compagnia, a M. A. Kuzmin e a N. N. Sapunov»²⁷. Per essere un dramma non destinato alla rappresentazione, *Balagančik* non solo superò l’esame della scena, ma divenne una pietra miliare del teatro russo del primo novecento, tanto che Jurij Annenkov scriverà nei suoi ricordi: «In questo spettacolo, quella sera, accanto a Mejerchol’d esordì nel ruolo della “maschera in azzurro” ... l’attore Aleksandr Tairov. Blok, Mejerchol’d, Komissarževskaja, Tairov, Kuzmin, Sapunov, tutti contemporaneamente nello stesso spettacolo! Il significato di quella serata lo capii improvvisamente solo vent’anni dopo e da allora fu per me il simbolo di un’intera epoca»²⁸. Quell’epoca fu caratterizzata dal teatro delle marionette e gli sviluppi di quel teatro ne sono la prova. Già l’anno dopo la prima, Belyj col suo grande acume commentava la messinscena di Mejerchol’d: «Sono stati compiuti passi verso il teatro delle marionette? Dal signor Mejerchol’d? Sì, sono stati compiuti. Sì, in questo caso il teatro ha un merito indimenticabile.

Ricordiamo la messinscena della *Baracchetta dei saltimbanchi* di A. Blok. Qui i personaggi non ricordano forse le marionette? Essi eseguono soltanto gesti tipici: nel caso di Pierrot, egli sospira in modo uniforme, in modo uniforme agita le braccia accompagnato dalla squisitamente sciocca e triste, triste musica di Kuzmin: uno, due – bum, bum. “Trac“ - precipita dalla finestra, lacera il firmamento. “Bum“ - si disperdono le maschere.

Ma nel modo più perfetto, in maniera quasi geniale, sono rappre-

sentati i mistici in neri stiffelius, che sorreggono goffamente le loro sciocche teste; tentennano aritmicamente il capo, agitano i pugni, e sul tavolo corre qualcosa di ripugnante – forse un topo. Tutti, come a un comando, sprofondano negli stiffelius: rimangono nere sagome morte. E le sagome si sollevano in aria assieme al tavolo e alle colonne. Tutto ciò è molto forte, ma lo è perché i mistici sono per metà marionette: i loro stiffelius sono ritagliati nel cartone.

L'apparizione di interpreti di cartone non mortifica l'elevatezza dei drammi simbolisti nell'ambito della stilizzazione tecnica. I burattini sono inoffensivi, indipendenti rispetto al disegno dell'autore; le persone invece introducono immancabilmente un atteggiamento falso. Tale atteggiamento nei confronti dei drammi simbolisti costituisce la loro rovina.

L'apparizione di burattini nella *Baracchetta dei saltimbanchi* non avrebbe meravigliato. Quello che ci sorprende in essa è tutt'altra cosa: la dichiarazione dell'autore per bocca di Pierrot sulla fidanzata di cartone, che rappresenta il simbolo dell'Eterno Femminino. Stupisce che il cantore dell'eterno femminino A. Blok dichiari che questo principio sia di cartone; *meraviglia il firmamento di carta e il grido lamentoso di un pagliaccio: che il sacro sangue della vittima tragica è sangue di mirtillo*. Il carattere marionettistico della sostanza del simbolismo di Blok nella *Baracca dei saltimbanchi* – ecco cos'è terribile: abbiamo paura per questo poeta di grande talento, che ha involontariamente lasciato entrare nella tragedia il sacrilegio. A mio parere questo sacrilegio non è simbolico ma, per così dire, tecnico. Ecco come si è potuto verificare. I burattini si limitano a sottolineare l'impossibilità del simbolismo drammatico di incarnarsi nell'ambito della scena. I burattini sono il parafulmine del sacrilegio. Ed il poeta ha cercato di risolvere la radicale contraddizione tra la necessità del mistero e la sua impossibilità nel modo di vivere contemporaneo introducendo i procedimenti tecnici dell'azione marionettistica nel campo stesso dei simboli, invece di evitare di preoccuparsi del metodo di incarnare il dramma simbolista. Ne è risultato un simbolismo meccanico, e questo è già un sacrilegio. Il senso della tragedia è infatti nella catarsi e nell'illuminazione»²⁹.

Belyj non poteva concepire la “carnevalizzazione” o la riduzione marionettistica dei temi e dei simboli della mistica decadente. Mejerchol'd, invece non solo la perseguì, ma ne fece il suo cavallo di battaglia proponendosi come il continuatore del grottesco antico e moderno. Anzi proponendo il baraccone come il luogo ideale della rappresentazione del grottesco: «Ora che regna il cinema – scriveva nel 1912 – sembra che il baraccone non esista, ma il baraccone è eterno, i suoi eroi non muoiono. Cambiano soltanto volto e assumono forme nuove. Gli eroi

delle antiche *atellane*, Maccus il babbeo e Pappus l'ingenuo, sono rinati, dopo quasi due millenni, nei personaggi di Arlecchino e di Pantalone, figure principali del baraccone del tardo Rinascimento (la Commedia dell'arte), dove il pubblico non tanto ascoltava le parole quanto ammirava la fantasia dei movimenti, i colpi di bastone, gli agili salti e gli scherzi d'ogni sorta, propri del teatro. Il baraccone è eterno... I principi del baraccone, scacciati dal teatro moderno, hanno trovato rifugio nei *cabarets* francesi, negli *Überbrett*³⁰ tedeschi, nei music-hall inglesi e nei *variétés* di tutto il mondo... Leggete il manifesto del "supercabaret" di Wolzogen e vedrete che si tratta in sostanza di una apologia dei principi del baraccone... In questo manifesto si fa l'apologia del metodo preferito dal baraccone, il grottesco... Il grottesco non conosce *solo* l'alto, o *solo* il basso, ma mescola il contrasto, creando coscienziosamente acute contraddizioni e giocando soltanto sulla sua originalità... Il grottesco, cercando il soprannaturale, collega in sintesi l'essenza dei contrari, crea un quadro del fenomeno e induce lo spettatore al tentativo di risolvere l'enigma dell'incomprensibile... Il grottesco può non solo essere comico... ma anche tragico, quale lo vediamo nei disegni di Goya, nei racconti paurosi di Poe e soprattutto in Hoffmann... Nei metodi del grottesco si celano elementi di danza perché solo per mezzo della danza il grottesco può esprimersi scenograficamente»³¹.

Questa breve antologia del pensiero di Mejerchol'd sul grottesco e sul baraccone fornisce un'idea di ciò che questo regista cercava di realizzare a teatro e Blok gli dette la prima occasione per realizzare queste idee. E non è casuale che vi recitò la parte di Pierrot, come reciterà la stessa parte nel balletto *Carnaval* nel 1910 a Pietroburgo, in cui Tamara Karsavina danzò il ruolo di Colombina e Leonid Leont'ev la parte di Arlecchino.

Un altro spettacolo che precede immediatamente *Petruška* è *La sciarpa di Colombina* di Arthur Schnitzler, messa in scena da Mejerchol'd il 9 ottobre 1910 a *La Casa degli Intermezzi*. Questo era uno dei tanti cabarets e caffè letterari che proliferarono in Russia nei primi anni del novecento. La trama è ripresa da una tragedia in versi, *Il velo di Beatrice*, che l'autore aveva trasformato da tragedia rinascimentale, nel 1901, in pantomima, nel 1908. E i personaggi appartenenti alla nobiltà italiana erano stati trasformati nelle maschere della Commedia dell'arte riproponendo il solito triangolo: Arlecchino, Colombina, Pierrot, ma con qualche variante nello svolgimento del dramma, che Mejerchol'd esaspera fino al grottesco, ma un grottesco tragico, così amato da lui, tanto quanto quello comico. Infatti in questa pantomima le due facce del grottesco si alternano sensibilmente, ad un ritmo sostenuto sia dalla recitazione

marionettistica che dalla musica sfrenata che accelera man mano la cadenza della recitazione e dell'azione. Insomma da una convenzionale pantomima Mejerchol'd ne ricavò una "grottesca" di altissima qualità spettacolare. Nel primo quadro, Colombina è promessa sposa di Arlecchino, ma, nella sua candida e scaltra frivolezza, ha intenzione di passare una serata con Pierrot, sempre innamorato di lei, prima di convolare a nozze. Si reca da Pierrot con l'abito da sposa, prima della celebrazione delle nozze. Come sua abitudine, Colombina imbroggia Pierrot, giurando e spergiurando che lo ama, anzi che ama soltanto lui, malgrado abbia fatto la sua scelta matrimoniale. A questo punto Pierrot le propone, come soluzione al *cul-de-sac* in cui si sono cacciati, un doppio suicidio. Pierrot beve il veleno, ma Colombina, simulando una mancanza di coraggio per seguirlo nel medesimo destino, fugge, invasa dal terrore, dimenticando la sciarpa. Nel secondo quadro, al ballo organizzato per le nozze, dove gli ospiti la aspettano, impazienti di festeggiarla, Colombina arriva che le danze sono in pieno svolgimento ad un ritmo sfrenato, mentre Arlecchino si fa largo tra la folla che balla alla ricerca della sua promessa sposa. Alle rimostranze di Arlecchino, Colombina evade le sue domande e, quando un cameriere le porge una bevanda, crede di vedere Pierrot con il bicchiere avvelenato. Spaventata dalla visione, mentre tutti ballano una vivace quadriglia, scorge la bianca manica del bianco costume di Pierrot, che spunta dalla finestra; poi appare anche dalla porta. Il ballo da veloce si attenua, trasformandosi in un terribile incubo, con strani effetti alla Hoffmann mentre le danze proseguono volteggiando al tempo della musica diretta da un esagitato Maestro di Cappella che dirige quattro musicisti indiavolati. Al terzo quadro, Colombina è terrorizzata e la sua paura giunge a tal punto che non può nascondere il suo stato ulteriormente, quindi si precipita dietro a Pierrot, mentre Arlecchino, sempre più incredulo, la segue. Ma quando si accorge di avere davanti il cadavere di Pierrot si convince finalmente dell'infedeltà della sua promessa sposa. Costringe Colombina a mangiare davanti al cadavere del suo amato Pierrot. Poi se ne va, sbarrando la porta. Invano Colombina cerca di uscire dalla sua prigione, allontanandosi da quel corpo senza vita. Resasi conto che non può trovare nessuna via di fuga, comincia a volteggiare in una danza frenetica che la porta alla follia, tanto che beve il resto del veleno che era rimasto ancora nel bicchiere e cade senza vita accanto a Pierrot. Intanto i partecipanti alla festa forzano la porta e «alla vista dei due amanti abbracciati, eseguono una farandola gioiosa, al suono scatenato del piano. La musica si fa sempre più diabolica fino a che uno dei ballerini urta la coppia, che si slaccia e s'accascia, rivelando due cadaveri. Tutti sono paralizzati dall'orrore. Solo il direttore dell'orchestra, che ha capito tutto, si precipita

verso l'uscita, rovesciando tavoli e sedie mentre passa.

Trattandosi d'uno spettacolo di cabaret, non c'è distanza tra gli attori e il pubblico. Nel corso del ballo, i ballerini pieni di brio scendono nella sala e invitano gli spettatori a unirsi a loro. Questa prossimità accresce l'impressione di malessere. Il contrasto è spinto all'estremo tra l'incursione della commedia di maschere e il tragico della situazione»³².

È il trionfo del grottesco tragico: il ballo in occasione del matrimonio di Colombina con Arlecchino si trasforma in una danza macabra. Tutto fa prevedere una pantomima comica, ma fin dall'inizio, già con il suicidio di Pierrot, le cose cominciano a cambiare aspetto. Ma la trovata del ballo frenetico degli ospiti, sottolineato non solo dalla musica, ma anche dal comportamento dei musicisti ed in particolare del loro direttore d'orchestra, fa tutto precipitare, fino alla scoperta finale, che da un lato rallegra, dall'altro inorridisce gli astanti. La fuga del direttore completa la scena grottesca.

Uno spettatore d'eccezione così ricorda quella serata: «I ruoli secondari, quelli del direttore d'orchestra, dei domestici, dei parenti della sposa dell'animatore, erano ipertrofici. Con il loro carattere "grottesco", questi personaggi erano concepiti per rinforzare l'impressione tragica prodotta al tracciato lineare delle silhouette di Pierrot, Colombina e Arlecchino, un Arlecchino agile, dolciastro, insolente e crudele nella sua collera. Su questo fondo scintillante di commedia di maschere d'una violenza artificiale, attraverso un velo di gesti forzati e di costumi fantastici, si rivelava in filigrana, con una stupefacente chiarezza, l'essenziale tragedia: su questo fondo di stranezza lo spaventoso prendeva l'andatura di un fatto ineluttabile. E quando mi ricordo la polka terribile suonata su degli strumenti in disaccordo da ridicoli musicisti diretti da un capo mostruoso, terribile e demoniaco contemporaneamente, quando mi ricordo il turbine da incubo dei corpi multicolori e male infagottati, che facevano giravolte intorno all'animatore, con il suo toupet di capelli che gli davano un'aria di galletto, risento ancora, a tre anni di distanza, il brivido gelido che percorreva la sala»³³.

Se si legge l'opera di Schnitzler-Dohnanuyi, da cui Mejerchol'd ha tratto il suo spettacolo, si comprende ancora meglio il lavoro che il regista ha effettuato sul testo. Volendo eseguire un libero adattamento da *Der Schleier der Pierrette*, ha operato tutti quei cambiamenti che hanno trasformato una lineare pantomima in uno spettacolo fantasmagorico, caricando sia gli elementi comici, specialmente quelli riguardanti i comprimari, sia quelli tragici, trasformando così la pantomima in uno spettacolare grottesco che suscitava alterne emozioni, cadenzate da una musica nevrotica.

A. Benois, che stava lavorando al suo *Petruška*, recensendo su *Reč* del 19 novembre del 1910 il suo allestimento del *Dom Juan* al Teatro Aleksandrinskij, si esprimeva con queste parole, ricordando anche lo spettacolo precedente, *La sciarpa di Colombina*: «Grazie a Mejerchol'd per lo spettacolo. Ha offerto per tre ore al pubblico pietroburghese divertimenti molto interessanti e eleganti, e non capita così spesso l'occasione per ringraziare. Nello stesso tempo lo ringrazio per la pantomima "La sciarpa di Colombina", allestita in modo incantevole alla "Casa degli intermezzi". Con attori alle prime esperienze, per la povertà dei mezzi dell'impresa privata, ha raggiunto – per mezzo di abbinamenti intelligenti dei movimenti e delle scelte degli effetti plastici – un'impresione di raffinatezza artistica»³⁴.

A. Wachtel, puntigliosamente, ha cercato di mettere in evidenza le connessioni tra *La sciarpa di Colombina* e *Petruška*, con risultati significativi, anche se non tutte le connessioni sono decisive per la loro somiglianza. Per esempio l'animatore della festa da ballo richiama il Mago-Ciarlatano quando vede il fantasma di *Petruška*: qui, aggiunge, ci sono altre importanti fonti. Alla fine l'apparizione dello spettrale Pierrot, qui *Colombina* e non il Mago-Ciarlatano, può avere qualcosa a che fare con la visione del fantasma di *Petruška* alla fine del balletto. Infatti, il tema della resurrezione spettrale di Pierrot è una invariante di Mejerchol'd in tutte le versioni della storia. Altri piccoli dettagli sono esaminati puntualmente facendo ricorso alle omologie anche con altri balletti. Qui Arlecchino fa la parte che in *Petruška* tocca al Moro. Mejerchol'd nell'allestimento de *L'adorazione della croce* di Calderon fa aprire e chiudere il sipario da due mori in livrea.

Il Moro somiglia al direttore d'orchestra per i suoi balzi, mentre un altro moro serve al pubblico bevande. Tuttavia non sembra che questa scelta di Mejerchol'd abbia influenzato Benois, che dichiara di aver introdotto il Moro come deuteragonista di *Petruška* e terzo personaggio del balletto perché si era basato sul fatto di aver visto in qualche spettacolo di strada della commedia *Petruška* i mori che apparivano negli intermezzi, ma Wachtel fa osservare che, fin dalla prima lettera a Benois, Stravinskij per primo ci aveva pensato. Infine c'è un'altra possibile fonte e cioè il negro favorito di Zobeide nel precedente balletto che Benois aveva scritto per Djagilev nel 1910, *Shéhérazade*³⁵.

Il tema di *Petruška* aveva interessato molto da vicino Mejerchol'd, tanto che aveva allestito uno spettacolo fin dal 1908 nel cabaret *Lukomor'e* (Baia)³⁶, su di un testo di P. P. Potemkin proprio con il titolo *Petruška*, con la musica di V. F. Nuvel', che non aveva riscosso alcun successo, era passato completamente inosservato e di cui non è rimasta

traccia³⁷ «perché privo d'idee e insipido in modo nauseante»³⁸, come affermava L. Gurevič, salvo esaltare la decorazione di M. V. Dobužinskij della quale parlava come di un allestimento scenico di lusso con eccellenti decorazioni, uno splendore, e poi la ricchezza dei colori e soprattutto il sentore delle vernici che davano un senso di nuovo come in un appartamento appena restaurato³⁹.

Nonostante queste severe critiche, Mejerchol'd si era sforzato di rendere i personaggi abbastanza grotteschi e dalla descrizione che ne fa si capisce che la causa dell'insuccesso non era stato lui: un suonatore di organetto di barberia con un vero cane bastardo magro e peloso ed una gabbia per le galline; il tedesco esibisce una ridicola acconciatura con etichette attaccate al mento, il gilet, la pipa, l'ombrello e gli occhiali; l'impiegato ha la borsa sotto il braccio e la penna d'oca, ma anche una parrucca rossa ed una mascherina che mostra fronte naso e denti; il poliziotto con basettoni ed un colletto talmente grande che arriva fino allo sciaccò; il poeta con la parrucca ha sotto il braccio un rotolo che quando cade si svolge, mentre gli sta accanto un cavallo di legno con le ali tipo Pegaso; infine Petruška recita con naso, mento e zigomi incollati⁴⁰. Insomma ce la metteva tutta per rendere lo spettacolo divertente, ma tutto questo non fu sufficiente.

Degli altri spettacoli, oltre i preziosi ricordi di alcuni spettatori, rimane una copiosa iconografia, specialmente del pittore N. Sapunov, che eseguì le scene e i costumi per *La baracchetta dei saltimbanchi* e per *La sciarpa di Colombina*. Nato a Mosca nel 1880, morì a soli trentadue anni nel 1912 in seguito ad un incidente, mentre faceva una gita in barca nel golfo di Finlandia. A. Efros, che insieme a molti altri critici si è occupato dell'arte di questo pittore, ha affermato: «Nella pleiade dei più importati artisti russi dell'inizio del secolo, [Sapunov] era uno dei più insigni»⁴¹. Allievo di I. Levitan, la sua arte si avvicinava di più all'impressionismo di K. Korovin ed al simbolismo di Morisov-Musatov. Fece parte del gruppo che organizzò la mostra della "Rosa scarlatta" e fu uno dei membri de "La rosa azzurra". Infatti i suoi lavori si possono dividere agevolmente in due tronconi distinti. Da un lato le opere dove più significativamente prevale un simbolismo sfumato, dove il paesaggio e le persone appaiono come sfocati, indistinti, come se fossero apparizioni oniriche, ma l'intensità cromatica rivela la consistenza dell'ambiente e dei corpi, che agiscono in una atmosfera rarefatta. Dall'altro il suo impressionismo carico di colore, utilizzato specialmente nella decorazione teatrale, dona alle scene, ma anche ai suoi quadri di genere, con un puntinismo straordinariamente espressivo, un robusto impatto con la realtà, sia quella della vita quotidiana, sia quella artificiale del teatro.

La scena per *La baracchetta dei saltimbanchi* riafferma questi principi, incorniciando, in un appena accennato sipario rosso aperto, una contrapposizione di colori che rivelano la posizione dei personaggi sulla scena. I “mistici” in nero, dietro una lunga tavola anch’essa nera, spiccano dallo sfondo giallo; Pierrot, ovviamente in bianco, seduto sulla destra, pensoso, si contrappone ad essi; dalla finestra si scorge il paesaggio celeste che ingannerà Arlecchino mentre si tuffa nel vuoto, perché quel paesaggio è dipinto. Questa è la più statica delle scene dipinte da Sapunov. Infatti nello schizzo per il sipario, dove è raffigurata *La morte di Pierrot*, considerato che è uno schizzo, tuttavia le macchie di colore prevalgono sulle immagini dei singoli oggetti, anche se fondamentalmente la morte di Pierrot è realizzata come un trauma che scombussola tutta la scena, si vorrebbe dire un terremoto che rende sbilenco la finestra, pendenti le colonne e liquidi gli oggetti, che si spandono sul palcoscenico, mentre Pierrot si scioglie in una poltiglia bianca.

Non è questo, forse, il disegno definitivo per il sipario, è soltanto uno schizzo, ma realizzato secondo un proprio criterio impressionistico, che racchiude l’idea di uno sfacelo generale, non solo la morte di un burattino. «Infatti i lavori per le opere di Blok dovevano mostrare la precarietà di quel mondo fittizio che Sapunov aveva creato»⁴² e che esplose negli anni successivi, quando compose alcune tele che avevano per oggetto la festa popolare, la mascherata, i giochi di carnevale, la folla che circola durante la fiera tra saltimbanchi, suonatori e venditori ambulanti, maschere, caroselli; insomma un turbinio di colori, uno splendore di macchie che accennano un mondo in movimento senza che si possano identificare di primo acchito le singole persone o le cose che le circondano, affidando la percezione alle sommarie linee che i colori delineano per afferrare situazioni in movimento che non lasciano il tempo di identificare ciò che si guarda, tanto è reso dinamico il mondo circostante, indice di spensieratezza e desiderio di divertimento fino all’ebbrezza totale, prima che sopraggiunga la quotidiana malinconia, che la festa ha procrastinato.

Questo contrasto è rivelato da *Maschere*. Due maschere si mostrano ad una finestra che dà sulla strada. Due passanti: una donna e un ragazzo hanno un moto di sorpresa e di spavento. Al centro illuminato del quadro che mostra le smorfie delle maschere, si contrappongono ai lati, in una costruzione a ventaglio, i due corpi dei passanti che fanno un gesto di stupore e di panico.

Il contrasto della sinistra visione tra l’interno e l’esterno; tra l’allegria originaria delle maschere e il terrore che vogliono suscitare sui passanti, colgono pienamente la provocazione come un presagio di tragedia. Nell’ultima scena di *Petruška*, quando irrompono le Maschere, c’è,

tra la folla, un sussulto di timore, di turbamento, di paura del surreale, dell'altro mondo, anzi del mondo ctonio. È un mondo temuto e provocato, fuggito e nello stesso tempo fascinoso, che invita al rischio ed alla sfida, ma senza una completa arrendevolezza all'ignoto.

Blok avvertiva questa contraddizione quando annotava nel 1909: «Vicino a noi esiste sempre un'altra forza elementare: quella popolare, di cui non sappiamo nulla, neppure se è morta o viva, o cos'è che ci eccita e tormenta in lei, se un ritmo vivo o soltanto la leggenda di un ritmo»⁴³.

E un ritmo vorticoso hanno i baracconi e i caroselli che continuano la serie iniziata con *La baracchetta dei saltimbanchi*. Sembra che Sapunov voglia immergersi nel mondo popolare, come Somov s'era immerso in quello settecentesco delle feste galanti alla Watteau. Ma invece di usare i colori sfumati, specialmente l'azzurro attenuato e dissolto nel bianco (apparteneva sempre al gruppo della *Rosa Azzurra*), che aveva usato in quadri di tutt'altro soggetto come *Balletto* (1906) o *Mascherata* (1907), qui prevalgono i colori fondamentali: blu, rosso, giallo con raro ricorso a quelli complementari.

Questa soluzione rende l'insieme variegato, senza indugiare sui particolari, ma la sommaria esposizione della festa popolare con macchie puntuali di colori caratterizzanti uomini e cose che si agitano nella fantasmagoria dell'allegro divertimento, sono sufficienti a dare "un'impressione" esauriente delle intenzioni dell'artista: da un lato un grande sforzo di immedesimarsi nel mondo popolare con i colori sgargianti delle stampe popolari, che abbagliavano contadini e cittadini; dall'altro, senza scadere in uno sterile naturalistico, ma di essere all'altezza di una pittura che vedeva il mondo in nuove forme più congeniali al dinamismo che si andava facendo strada e che sfocerà esplodendo nel futurismo.

Questo ci rivela *Il Baraccone*, che dal bordo e dagli anelli che lo circondano sembra un'insegna, smentita dal fondo rosso, come a sottolineare che l'insegna non è autentica, ma che vuole essere un emblema, un simbolo di tutto ciò che accade nella festa popolare.

Ancora più legati alla festa popolare sono i due *Caroselli*, entrambi del 1908, ma diversi per composizione e risultato. Quello della Galleria Tret'jakov con le barche ha un tono meno vivace, prevalendo il marrone, tuttavia il movimento vorticoso delle vele gonfiate dal vento, che campeggiano occupando quasi tutto lo spazio, sovrastano tutto il resto, lasciando la folla indistinta affidata alle macchie di colore, che a stento fanno riconoscere le siluette dei partecipanti, salvo le due maschere grottesche in basso a destra, che danno il tono al tutto.

Più interessante il *Carosello* del Museo Russo di Pietroburgo, dai vivacissimi colori. Anche qui la maggior parte della folla è appena accen-

nata, mentre tutto è concentrato sul movimento del carosello. Solo a destra si nota appena la mulatta che suona il tamburello, osservata da una maschera, e più in là un solitario suonatore di violino.

Ma le figure centrali della composizione sono i cavalli della giostra, che si stagliano vistosamente, e poi la *baba* in giallo che ha qualcosa di terribile. N. Punin osserva acutamente: «Per me, riguardo a questo ha un grande ruolo il *Carosello* di Sapunov. L'allegro quadro, vivace e bello. Tutto danza e gira nella rabbiosa monotonia, consecutiva, severamente e assurdamente come solo è assurda la Russia. In alto la bandiera, rossa, insolitamente vivace, la più vivace di tutti i colori della tela, e in tutto il rimanente c'è il caos, sfarzoso e misterioso... Tambureggia, gira, volteggia il carosello, e inaspettatamente da dietro la verde pertica salta fuori il maligno occhio della *baba* vestita di giallo, e oltre a lei due "rozze", che digrignano i denti e, alzando i loro rozzi musi, storcono gli occhi. In questo non c'è niente di particolare, né di misterioso, né inaspettato, ma stranamente la *baba* e i cavalli ricordano la Matrëna de *Il Colombo d'argento* di Andrej Belyj, la terribile Matrëna da incubo»⁴⁴. Questo personaggio di Belyj incarna tutto ciò che di primitivo, di selvaggio c'è nella donna russa⁴⁵.

Nella scenografia di Benois il carosello si intravede sullo sfondo tra il teatrino del Ciarlatano ed il baraccone di sinistra. Questo tipo di divertimento, pari alle altalene e alle montagne ghiacciate, è, insieme agli spettacoli dei baracconi, uno dei più frequentati dalla folla che circola durante la festa di carnevale. La sua presenza negli schizzi di Benois mostra come l'artista non abbia dimenticato alcun particolare della festa a cui, bambino, aveva giocondamente partecipato.

Questa preferenza per la festa popolare e per la pantomima indusse Komissarževskij a inserire, per divertimento, nell'allestimento de *Il borghese gentiluomo* di Molière, una arlecchinata. Così anche per la *Sciarpa di Colombina* ha effettuato una spiritosa interpretazione più grottesca che ironica, più bislacca che comica. Come la morte di Arlecchino che sembra abitare una cripta illuminata da porte e bovindi. Ma soprattutto questi dipinti, eseguiti dopo lo spettacolo, ricordato dai tendaggi che penzolano dal soffitto, riproducono perfettamente il clima grottesco della pantomima ed i personaggi dai lineamenti tozzi che si muovono in uno spazio poco profondo, agitandosi e mostrando nei loro gesti marionetteschi e nelle loro fisionomie grottesche e nei loro gesti ridicoli tutta la loro tragica maschera scenica. «Ed ecco nelle eleganti, pittoresche armonie di Sapunov, con i suoi densi toni melodiosi, irrompono i vivaci, variopinti, netti colori del baraccone da fiera.

Negli schizzi a *La Sciarpa di Colombina*, a *Il borghese gentiluomo*

e nella serie di schizzi ai sipari, egli è interamente nel potere di questa poesia folclorica. La loro chiassosa policromia e la netta sagoma tratteggiata possono mostrare i segni della volgarità e della grossolanità. Il disegno è vistosamente coperto di colori sgargianti con la prediletta triade di azzurro, giallo, arancio. In questi lavori di Sapunov è chiaramente visibile che egli, come anche molti suoi coetanei, era affascinato e incantato dal lubok russo, dalle conocchie dipinte dai contadini, dalle ceramiche popolari. In essi era raccontato il sogno, caratteristico di molti artisti e scrittori di quel tempo, di entrare nel girotondo della festa popolare e per questo, per confluire completamente nell'elemento popolare, rinnegare tutte le ricercatezze della cultura»⁴⁶.

Successivamente Sapunov dipinse una festa nel *Padiglione del giardino del palazzo e Primavera* (1912), ma era soltanto il rovescio della stessa medaglia, come abbiamo già visto abbondantemente.

Sergej Sudejkin (1884–1946), parente stretto, in pittura, di Sapunov, ci ha lasciato un vero patrimonio teatral-popolare e folcloristico di notevole valore. Il suo mondo, per quanto attiene al nostro assunto, è simile a quello di Sapunov, ma anche più variegato per temi e personaggi, soprattutto si è occupato, come vedremo, di Petruška. Si è occupato del mondo delle marionette, delle maschere, delle pantomime ed anche del carnevale, che ha descritto più volte con bozzetti di sipari, dove riassumeva le varie situazioni giocose: dal teatrino delle marionette alle montagne ghiacciate, dall'orso ammaestrato ai venditori ambulanti; oppure con il solito *Carosello*, che spicca in alto, mentre in basso appaiono gli equilibristi, le marionette, i suonatori di flauti e organetto, che accompagnano la zingara danzante con il tamburello in mano. Non può mancare nemmeno la passeggiata festiva tra i baracconi, *Passeggiata di carnevale*, dove appaiono venditori ambulanti di dolciumi e di *olad'i* sotto il baraccone del "nonno", signori e signore borghesi che passeggiano o coppie che circolano in slitta, il contadino e bambini che giocano, nonché cagnetti allegri, che si divertono anche loro. È tutta una folla in movimento che si diverte e fa divertire, paragonabile al *Bal Bullier* di D. Sternberg, dove i danzatori e le danzatrici con le loro volute rendono il movimento scompostamente concitato.

Tutto il contrario della *Sosta dei commedianti*, pannello per l'omonimo cabaret, dove il riposo e la danza di due maschere, che recitano una pantomima in una piccola radura circondata dagli alberi, sono veramente l'allegoria del tema prescelto. Siamo in un ambiente simile al *L'imbarco per Citera* di Watteau, non manca nemmeno la barca che non ha ammainato le vele.

Un'altra bella *Pantomima*, ma un po' misteriosa, Sudejkin dipinge

con una fantasmagoria di colori come sua abitudine. La scena rappresenta Arlecchino con il suo variopinto costume che si schermisce da Colombina che, avendo gettato la maschera, la vuole togliere anche a lui, mentre un'altra maschera mostruosa si diverte assistendo alla scena, insieme ad una scimmietta che mangia un frutto. Sullo sfondo una coppietta in costume settecentesco si bacia.

Sebbene quest'opera sia di estrema raffinatezza, Sudejkin non manca di manifestare il suo talento anche nel tema grottesco o comico di due quadri di ambientazione teatrale, anzi di teatro nel teatro come si usava spesso all'epoca. Essi sono *Teatro delle marionette* e *Arlecchinata*. Il primo, più complesso, mostra un doppio palcoscenico: in quello più interno, molto ben illuminato, dipinto con colori tenui e vivaci, sullo sfondo di architetture cinesi, si vede al centro una donna nuda, avvolta dagli abbracci dei diavoli e dalle fiamme, che sprofonda nell'inferno, mentre ai lati, da dietro le quinte, spuntano a destra il Moro e il brigante turco, mentre a sinistra si scorgono Petruška e il Ciarlatano. Sopra volteggiano angeli musicanti. Sembra un pot-pourri di diverse pantomime.

Il secondo, nell'avanscena, mostra una serie di maschere grottesche: una suona la fisarmonica, un'altra la chitarra, mentre accompagnano due coppie di marionette che cantano e ballano. Ai loro lati si ergono una ballerina e un cavaliere; ai fianchi estremi, seduti in pose ieratiche, il turco e la turca che fumano il narghilè. Sopra di loro due statuette cinesi, che sembrano reggere il sipario aperto. Questa avanscena è costruita con colori scuri dove prevale il marrone, facendo risaltare il teatrino posteriore chiaro e luminoso. Il genere grottesco di Sudejkin si manifesta anche nell'*Arlecchinata*, che ha luogo in un teatro di verdura settecentesco dove si svolge una festa in maschera. Due arlecchini sono in maschera, mentre gli altri personaggi sono in costume veneziano del settecento, come del resto anche gli spettatori che si scorgono ai lati del palcoscenico, oltre la ribalta illuminata da lampioni. Ma dove Sudejkin ha potuto esprimere meglio il talento di decoratore e costumista è nel balletto *Petruška*, allestito al Metropolitan Theatre di New York nel 1924-1925.

Il tema non gli era completamente ignoto perché si era già cimentato in questo genere di teatro popolare, con allusioni alle manifestazioni di scenette folcloristiche. Già nel 1910 aveva dipinto alcuni *lubki* di contenuto carnevalesco. Sono gli eroi del carnevale: una venditrice di frittelle, una vecchia ghiottona che ne mangia seduta in poltrona, cominciando a inforchettare la prima di una pila considerevole, un suonatore di chitarra ed infine una maschera dall'aspetto demoniaco avvolta da un lungo e feroce serpente. Sebbene l'artista si rifaccia alle tradizionali stampe popolari, disegnate con tratto grossolano, ma con colori vivaci e squillanti, il

nostro indulge ad una sinuosità del tratto, variegato e sommariamente addolcito dalle linee di contorno.

Così pure il *Petruška* del 1915, che sorge dal paravento brandendo il randello con cui punisce tutti coloro che gli capitano a tiro con i pretesti più assurdi. Si vedono anche il Moro e il Poliziotto, che stranamente suona l'organetto ed ha appesa ad una spalla una gerla con due neonati, in più la scimmietta ammaestrata che si sporge dal paravento, mentre sotto transitano suonatori mascherati, venditori di frittelle e spettatori vari. Tutto presentato con vivaci colori, specialmente fa spicco il rosso del paravento, sullo sfondo del celestino degli alberi coperti di neve sotto i quali passano le slitte per la passeggiata e si intravedono le montagne ghiacciate. Il sipario del balletto e i costumi sono di straordinaria originalità. Intanto Sudejkin indulge ad uno stile cubista, compattando tutti i singoli personaggi del carnevale. Poi l'adeguamento allo stile di Stravinskij, che, essendo quasi di una generazione più giovane di Benois, con la sua musica rende distonica l'immagine tradizionale del carnevale immaginata da questo artista fondatore del gruppo de "Il mondo dell'arte". Sudejkin, appartenendo alla seconda generazione di questo gruppo, forse, riesce più compiutamente a stare allo stesso livello delle innovazioni stravinskiane.

Questa anticipazione non contrasta con l'esposizione concernente il secondo ed il terzo quadro, dove *Petruška* si trasforma nel Pierrot delle pantomime, anzi dimostra come questo personaggio, legato ad una sperimentata tradizione, abbia avuto degli sviluppi, come vedremo, abbandonando le vesti tradizionali che gli aveva così perspicacemente attribuito Benois, insieme alla classica interpretazione di Nižinskij.

(continua)

NOTE

- 1) J. LOTMAN, *ct.*, p. 115.
- 2) A. M. RIPELLINO, *Studio ecc.*, *ct.*, p. XXXII.
- 3) ID. *Poesia russa del novecento*. Parma 1954, pp. 62-63.
- 4) Ivi, *Al circo*, p. 67.
- 5) Ivi pp. 87-88.
- 6) Ivi, p. 150.
- 7) V. CHODASEVIČ, *L'acrobata* (Didascalia per una silhouette). In *La notte europea*. Parma 1992, p. 45 e nota alle pp. 256-258.
- 8) Ivi, *Al Petrovskij park*, p. 63.

- 9) A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del novecento*. Torino 1965, pp. 126-127.
- 10) Cfr., *From Pierrot to Petrushka*. In *Art as spectacle. Images of the Entertainer since Romanticism*. Columbia, Missouri 1989, pp. 177-220.
- 11) Cfr., J. STAROBINSKI, ct. pp. 60-63.
- 12) Cfr., S. MALLARMÉ, *Poesie*, ct., pp. 13, 15, 176-177.
- 13) A. M. RIPELLINO, *Il teatro del giovane Blok (Note di regia)*. In A. Blok, *Drammi lirici*. Torino 1977, p. VI.
- 14) ID., *Studio ecc.*, ct., p. XVI.
- 15) O. MATICH, *The Symbolist Meaning of Love*. In *Creating life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Edited by Irina Paperno and Joan Delaney Grossman. Stanford, California 1994, p. 26.
- 16) A. M. RIPELLINO, *Il teatro del giovane Blok*, ct., p. VII.
- 17) C. G. DE MICHELIS, *Introduzione a V. BRJUSOV, L'Angelo di fuoco*. Roma 1984, p. 13 Cfr. anche J. DELANEY GROSSMAN, *Valery Briusov and Nina Petrovskaia: Clashing Models of Life in Art*. In *Creating Life ecc.*, ct., pp. 122-150.
- 18) 15-I-1923, pp. 297, 298.
- 19) Cfr., ivi, p. 200.
- 20) A. BLOK, *Prefazione dell'autore alla raccolta "Drammi lirici"*. In A. BLOK, *Drammi lirici*, ct., p. XX.
- 21) A. BLOK, *Drammi lirici*, ct., p. 7.
- 22) Ivi, p. 12.
- 23) A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima*, ct., p. 126.
- 24) ID. *Il teatro del giovane Blok*, ct., p. XI.
- 25) C. SOLIVETTI, ct., p. 134.
- 26) Ivi, pp. 147-148.
- 27) A. BLOK, *Prefazione ecc.*, ct., p. XX.
- 28) J. ANNENKOV, *Dnevnik moich vstreč. Cikel tragedij*. Moskva 2001, vl. II, p. 30.
- 29) A. BELYJ, *Il teatro simbolista*. In *Il colore della parola*. Napoli 1986, pp. 97-99.
- 30) Variété tedesco, cabaret a tendenza letteraria. Il primo del genere fu aperto nel 1901 da Ernst von Wolzogen. La parola («super-cabaret») rinvia al «Superuomo» di Nietzsche.
- 31) V. E. MEJERCHOL'D, *Il baraccone*. In *La rivoluzione teatrale*. Roma 1962, pp. 119-126.
- 32) G. ABENSOUR, *Vsevolod Mejerchol'd ecc.*, ct., pp. 197-198.
- 33) M. BONČ-TOMAŠEVSKIJ, ct. in ivi, p. 198.
- 34) Ct. in *Mejerchol'd v russoj teatral'noj kritike*, ct. pp. 205-206.
- 35) Cfr., *Petrushka. Sources and Contexts*, ct., pp. 24-25.
- 36) Cfr., L. TICHVINSKAJA, *Cabare i teatry miniatjur v Rossii 1908-1917*.

Moskva 2005, p. 50.

37) Cfr., A. WACHTEL, *Petrushka. Source and contexts*, ct., p. 24 e n. 45 a p. 142.

38) L. TICHVINSKAJA, ct., ibd.

39) Cfr., *Mejerchol'd i chudožniki*. Moskva 1995, p. 96.

40) Ibid.

41) Cfr., *Profili. Očerki o russkich chudožnikach*. Sankt-Peterburg 2007, p. 145

42) Cfr., M. KISELEV, *Nikolaj Sapunov*. Moskva 2002, p. 16.

43) *Taccuini*. Roma 1984, p. 69.

44) *N. Sapunov*. In *Russkoe i sovetskoe iskusstvo*. Moskva 1976, p. 146.

45) A. BELYJ, *Il Colombo d'argento*. Milano 1964, pp. 175-189.

46) M. V. ALPATOV – E. A. GUNST, *Nikolaj Nikolaevič Sapunov*. Moskva 1965, p. 9.

Mario Pepe

NOTA SUL COSTRUTTIVISMO RUSSO

(prima parte)

Vladimir Evgrafovič Tatlin (1885–1953), artista di origine ucraina, è la personalità che di solito viene associata per prima alle proposte costruttiviste, per la sua risonanza internazionale e la singolare originalità di alcuni suoi progetti. Peraltro i risultati di altri teorici e artisti partecipi delle istanze del Costruttivismo – ne ricordiamo per ora solo alcuni, dei quali si parlerà in seguito: Naum Gabo, Antoine [Anton] Pevsner, Lazar El Lissitzkij [El' Lisickij], i fratelli Vesnin, Moisej Jakovlevič Ginzburg – sono altrettanto importanti e significativi. L'arco temporale dell'affermarsi e dell'esaurirsi del Costruttivismo fu lo stesso degli altri movimenti d'avanguardia russi, ossia all'incirca il ventennio che va dal 1912 al 1932, dai primi fermenti intesi ad un radicale rinnovamento della tradizione figurativa – in linea con le ricerche europee avviate dal 1909 con le proposte del Futurismo – al pieno affermarsi di linguaggi inediti ed originali, nel segno di preferenze antinaturalistiche rivolte a proporre la validità di forme rigorosamente “astratte”, sino alla condanna delle esperienze d'avanguardia e alla forzata ripresa di uno stile realista, secondo le direttive staliniane, sanzionate nel 1932 dalla creazione di un'unica associazione di artisti, in linea con le esigenze di un'arte di stato.

I poeti e gli artisti, subito dopo la rivoluzione dell'ottobre 1917, avvertirono prontamente la necessità di combattere con armi nuove la tradizione; ciò, fin dall'inizio, non fu compreso dalle autorità politiche, per le quali movimenti di rottura, quali il Cubismo e il Futurismo, erano considerati prodotti della degenerazione borghese. Gli artisti per difendersi si coalizzarono, costituendo il LEF (Fronte di sinistra delle Arti), che ebbe nell'omonima rivista pubblicata tra il 1923 e il 1925 il suo organo ufficiale, e raccolse artisti, poeti, scrittori, registi, tutti impegnati a sostenere il nuovo stato socialista e in particolare a ribadire la legittimità dell'arte rinnovata. Tra i promotori del LEF si ricordano: Sergej Ejzenštejn, Lazar El' Lisickij, Vladimir Majakovskij, Aleksandr Rodčenko, Vladimir Tatlin. Il programma del LEF fu enunciato in un “manifesto” (1923) redatto da Majakovskij, nel quale si evidenzia come dopo pochi anni dagli eventi

rivoluzionari “Una parte degli scrittori proletari si è ufficializzata e opprime con un linguaggio burocratico ... Un'altra parte è caduta sotto l'influsso dell'accademismo e ricorda l'ottobre solo con l'etichetta delle organizzazioni”, mentre “una terza parte, la migliore ... si rieduca ... sulle nostre ere e crediamo marcerà con noi”.

Gli artisti dell'avanguardia artistica russa, ma con particolare sensibilità quelli partecipi dell'esperienza costruttivista, furono consapevoli che occorreva realizzare un'arte capace di dar forma alle aspirazioni delle classi sociali che si erano affermate con la rivoluzione dell'ottobre 1917. Bene interpretò tale condizione Vladimir Majakovskij ; il poeta – nel manifesto del '23 – avverte con decisione la necessità che “in nome della grande avanzata della cultura, la libera parola della personalità creatrice venga scritta sulle cantonate dei palazzi, sugli steccati, sulle strade delle nostre città e dei villaggi ... Siano le strade un trionfo dell'arte per tutti”.

Un grande contributo al tentativo di realizzare l'auspicio formulato da Majakovskij fu dato dagli artisti del Costruttivismo. Alla base delle loro indagini formali e delle loro proposte vi è infatti il convincimento che l'arte non deve essere considerata come un mezzo per fornire prodotti raffinati, destinati a un pubblico di aristocratici o ricchi borghesi. Questo percorso di rinnovamento fu avviato con decisione e coerenza da Tatlin, che esordisce nel 1911-12 con pitture nelle quali sono evidenti le suggestioni cubo-futuriste, e subito dopo, nel 1913, realizza dei rilievi ancora impostati secondo una visione bidimensionale; l'anno successivo presenta i controrilievi o rilievi angolari, realizzati con materiali poveri: si tratta di “costruzioni” che intendono negare ogni rappresentatività e rifiutano l'impostazione prospettica; ma di ciò si parlerà più ampiamente in seguito. In ogni caso è chiaro come si profili fin d'ora il convincimento della necessità di una sintesi tra arte e tecnologia. Sembra che il termine “costruttivismo” (*konstruktivizm*) sia stato usato per primo, nel 1913, dal critico e pittore Ivan Puni, o Punin, proprio in riferimento ai rilievi di Tatlin. In generale può dirsi che Tatlin e tutti coloro che parteciparono all'avventura costruttivista rifiutarono con decisione le forme e i prodotti dell'arte borghese: a loro avviso per articolare un linguaggio rinnovato occorre servirsi dei mezzi forniti dalle nuove tecniche industriali. L'arte tradizionale, per Tatlin e i costruttivisti, è morta.

Tale fenomeno si inserisce bene, ai suoi inizi, nei programmi di costruzione di una nuova società propri della rivoluzione comunista dell'ottobre 1917, rivolti innanzi tutto a negare ogni valenza estetizzante dell'opera d'arte; l'“arte proletaria” è intesa come un fatto materiale, ben diversa da quella “borghese”, preoccupata di rappresentare e assecondare il gusto di una società decadente e da sconfiggere o già sconfitta. In que-

sto clima nasce la “cultura dei materiali”. Ed è significativo che il Costruttivismo si sia configurato come un movimento essenzialmente urbanistico ed architettonico, deciso a risolvere i problemi pratici delle masse proletarie. L’arte non deve pertanto rispondere ad astratte teorizzazioni o all’abbellimento di prodotti destinati ai nobili o ai ricchi borghesi, ma contribuire alla risoluzione “estetica” delle esigenze di una società di massa. Allorché i bolscevichi presero il potere (1917) la capitale fu trasferita da Pietrogrado a Mosca, con l’elaborazione di un progetto urbanistico (1918) che comportava la costruzione di una nuova città: Novaja Moskva. Nel confronto con gli altri movimenti russi di avanguardia il Costruttivismo – e il Produttivismo che ne costituisce la più radicale evoluzione e del quale si dirà in altra nota – si diversificano per la volontà di proporre soluzioni pratiche, in linea con le aspirazioni di una società rinnovata, o piuttosto convinta di poter contribuire al realizzarsi di tale rinnovamento.

Il testo teorico, che può considerarsi una sorta di programma del Costruttivismo, è il *Realističeskij Manifest* (Manifesto del realismo) pubblicato il 5 agosto 1920 dai fratelli Pevsner (Naum Gabo e Anton Pevsner). Le loro argomentazioni tuttavia riguardano la concezione dell’arte di una parte dei costruttivisti, di quelli meno impegnati nel coinvolgimento diretto dell’arte nella lotta politica, ossia nella sua utilizzazione ai fini della realizzazione delle istanze comuniste. Il loro punto di partenza – in ogni caso – è nel “fiorire di una nuova cultura e di una nuova civiltà, con un eccezionale ... sorgere delle masse popolari al possesso delle ricchezze naturali, sorgere che avvince il popolo in una stretta unione ...”. Nonostante ciò – essi lamentano - “l’arte si alimenta ancora di impressioni, di apparenza esteriore, ed erra impotente tra il naturalismo e il simbolismo, fra il romanticismo e il misticismo”. A loro avviso a nulla sono serviti i tentativi compiuti dai cubisti e dai futuristi per rinnovare il linguaggio figurativo. In particolare si rimprovera ai cubisti di scalfire “solo la superficie dell’arte” senza penetrarla “alle radici”, così che “il loro risultato finale non porta che alla stessa superata rappresentazione, allo stesso superato volume e ancora una volta alla stessa superficie decorativa”. Per quanto riguarda il Futurismo non si è realizzato il rinnovamento dell’arte che esso aveva lasciato sperare con le sue iniziali proposte; pur senza nominarlo viene pronunciata una dura invettiva contro Filippo Tommaso Marinetti: “a ben guardare, dietro la facciata del Futurismo si trovava soltanto un vacuo parlatore, un tipo abile ed equivoco, imbottito di parole quali ‘patriottismo’, ‘militarismo’, ‘disprezzo per la donna’, e simili motti provinciali”. Sotto l’aspetto propriamente pittorico il Futurismo è stato capace solo di ripetere gli sforzi, già avviati dagli impressionisti, “di

fissare sulla tela un riflesso puramente ottico”. Si demolisce poi l’importanza data dai futuristi al mito della velocità: “dal momento in cui il Futurismo proclamò ‘spazio e tempo i morti di ieri’, esso sprofondò nell’oscurità delle astrazioni”. Pertanto: “Né il Futurismo né il Cubismo hanno offerto al nostro tempo ciò che questo si aspettava da loro”. Ma ormai è necessario proclamare i principi di un’arte basata sulle esperienze del passato, ma rinnovata nelle finalità. E’ necessario, innanzi tutto, costruire “le fondamenta dell’arte ... sulle vere leggi della vita”, così che tutti gli artisti “diranno con noi: tutto è finzione, solo la vita e le sue leggi sono autentiche, nella vita solo ciò che è attivo è meraviglioso e capace e forte e giusto, perché la vita non conosce bellezza in quanto misura estetica”. L’arte - secondo gli estensori del manifesto del 1920 - deve essere basata sui concetti di spazio e tempo: “L’attuazione delle nostre percezioni del mondo sotto forma di spazio e tempo è l’unico fine della nostra arte plastica”. A questo punto Naum Gabo e Antoine Pevsner avvertono la necessità di passare da enunciazioni teoriche, talvolta velleitarie e non prive di una certa retorica, a proposte pratiche, che fissano in cinque punti. E’ necessario dunque esaminarli per cercare di capire quali fossero, nel 1920, i programmi artistici che circolavano presso i costruttivisti; ma occorre avvertire che non tutti si riconoscevano nelle dichiarazioni del Manifesto, considerate, in particolare dai produttivisti, troppo moderate. Esse sono – in sintesi – le seguenti: al primo punto si dichiara la volontà di rifiutare il colore, “un’impressione esteriore e superficiale”; al secondo si manifesta l’intendimento di rinunciare alla linea, “valore descrittivo”; al terzo si proclama il rifiuto del volume “in quanto forma spaziale pittorica e plastica”; si definisce lo spazio una “profondità continuata” e la profondità “unica forma spaziale pittorica e plastica” ; al quarto punto si annuncia di rinunciare alla scultura o piuttosto di voler reintrodurre nella scultura “la linea come direzione”, in quanto “la profondità è una forma spaziale”. Al quinto punto è l’esaltazione del movimento, di chiara derivazione futurista: “Rinunciamo alla delusione artistica, secondo cui i ritmi statici sono gli unici elementi delle arti plastiche”. Al contrario, basilari “della nostra percezione del tempo reale” sono i “ritmi cinetici”. Quanto viene proclamato, “la nostra fede”, è nella convinzione che “l’arte non deve rimanere un santuario per l’ozioso, una consolazione per il disperato e una giustificazione per il pigro ... dovrebbe assisterci dovunque la vita trascorre e agisce ... in modo che la fiamma del vivere non si estingua nell’umanità”. Sono proclamazioni di vago sapore utopico, dettate dal principio del fine sociale dell’arte, che si realizza nel concreto quotidiano: “Ci lasciamo dietro il passato come una carogna. Lasciamo il futuro ai profeti. Per noi prendiamo l’oggi”. Non viene tuttavia negato un valore assoluto dell’arte.

Si tratta comunque di proposte sostanzialmente moderate, che non presuppongono un completo asservimento dell'arte all'azione politica: di fatto Gabo e Pevsner non prendono posizione nei confronti della rivoluzione, che non è rinnegata ma neppure esaltata quale premessa per il costituirsi di un'arte nuova. Secondo G.C.Argan, Gabo e Pevsner "non erano veri rivoluzionari, ma borghesi progressivi". Politicamente potrebbero essere definiti socialdemocratici.

Una posizione decisamente impegnata sul piano politico è quella dell'architetto Aleksej M. Gan (1889–1944); significativo il suo saggio *Za intellektual'no-material'noe proizvodstvo kommunističeskoj kul'tury boresja naš konstruktivizm* (Il nostro costruttivismo lotta per la produzione material-intellettuale della cultura comunista), contenuto nel volume *Konstruktivizm* (1922), che fin dal titolo dichiara in quale direzione si indirizzano le argomentazioni dell'autore. Che così inizia il suo scritto: "Prima della rivoluzione proletaria ciascuno di noi, affrontando lavori costruttivo-spaziali, effettuava un'operazione accidentale sul materiale". Ma ora, dopo la rivoluzione, occorre affrontare i problemi costruttivi con propositi del tutto nuovi: "Non creare progetti astratti ma partire, nel lavoro, dai compiti concreti, a noi posti dalla sorgente cultura comunista". Il compito del comunismo, a suo avviso, "consiste nel realizzare pianificazione e coscienza in tutta l'attività economico-sociale delle stesse masse". Gan si chiede chi si assumerà tale compito; non certamente l'architetto estetizzante, ma i costruttivisti, ai quali competerà "il settore delle opere costruttivo-spaziali della cultura futura". Ma, egli avverte: "Soltanto con la conoscenza assoluta dei principi dell'economia comunista ... con un'attenzione tesa alla strategia politica ed economica dell'azione rivoluzionaria, si potranno acquisire conoscitivamente le qualità necessarie ad una edificazione costruttiva". A suo avviso "la rivoluzione proletaria, cambiando radicalmente i rapporti sociali, modificherà automaticamente anche le forme dell'espressione esteriore ... Bisogna esaminare la funzionalità dal punto di vista del momento attuale della rivoluzione proletaria. A tal fine è necessario studiare, parallelamente alle materie speciali, anche il comunismo, comprendendo in maniera creativa le forme originarie del suo sorgere ed il carattere successivo del suo sviluppo ... La parte ideologica deve svolgersi di pari passo con il lato formale, cioè in maniera inscindibile, in un mutuo intrecciarsi". Sul piano operativo ne consegue che : " Non vi è niente di accidentale, di non calcolato, nulla che derivi dal cieco gusto e dall'arbitrio estetico. Tutto dev'essere tecnicamente e funzionalmente sensato". La conclusione è perentoria: "Il nostro costruttivismo è battagliero e inflessibile: conduce una lotta accanita contro i podagrosi e i paralitici ... contro tutti quelli

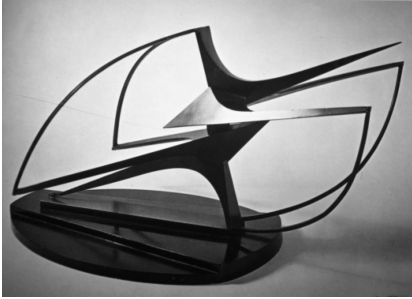
che difendono anche minimamente l'attività speculativa".

Il Costruttivismo fu dunque un fenomeno essenzialmente urbanistico e architettonico, inteso a risolvere alcuni problemi pratici della nuova società. Tuttavia gli inizi di Tatlin – uno dei più agguerriti e motivati artisti del Costruttivismo - e di altri che lo seguirono nell'avventura furono, come si è visto, nel segno di ricerche pittoriche; che lo videro inizialmente a fianco, ma ben presto in contrasto, con Malevič, assertore del Suprematismo (cfr. la Nota sul Suprematismo di Kazimir Malevič, in "Slavia", 1, 2009, pp.120-128). Significativa di tale situazione la mostra di opere pittoriche *Tramvaj V. Pervaja futurističeskaja kartin* (Tramvai V. Prima mostra futurista), che si tenne a Pietroburgo, nel marzo del 1915, in un salone della "Società Imperiale di incoraggiamento per le Belle Arti" : Malevič e Tatlin vi esposero venti opere ciascuno e numerose furono quelle presentate da altri artisti (tra essi: Ivan Puni, Ivan Kljun, Liubov' Popova, Ol'ga Rozanova, Alexandra Exter [Aleksandra Ekster]). L'accoglienza del pubblico e della stampa fu decisamente negativa. Malevič vi espose le sue opere di derivazione cubo-fururista, ancora sostanzialmente figurative. Tatlin presentò sette rilievi pittorici, che già preannunciavano la sua imminente conversione a forme "costruite", capaci di esaltare il valore dei materiali. Subito si verificarono forti contrasti tra i due gruppi; così in una successiva mostra: 0.10 : *Poslednjaja futurističeskaja vystavka kartin* (0.10 Ultima mostra futurista di quadri), tenutasi sempre a Pietroburgo, alla Galleria Dobyčina nel dicembre dello stesso anno, Malevič con quattro suoi seguaci (Ivan Puni, Ksenja Boguslavskaja, Ivan Kljun, Michail Menkov) e Tatlin con alcuni altri artisti a lui vicini (Ljubov' Popova, Ol'ga Rozanova, Nadežda Udal'cova, Natan Al'tman ed altri minori) collocarono le loro opere in due sezioni separate : dei "Suprematisti" e dei "Pittori professionisti". Mentre Malevič presenta le sue opere pittoriche tendenti alla pura astrazione, Tatlin espone i controrilievi o rilievi angolari, realizzati in materiali poveri (legni, metalli, vetro, gesso, cartone, catrame), sistemati su superfici trattate con mastice, ripolin, gesso ecc. Alle fantasie estetizzanti di Malevič e dei suprematisti Tatlin risponde con la valenza tecnicistica dei materiali, sui quali si appunta il suo preminente interesse. Il dissidio tra Malevič e Tatlin è ormai insanabile; al fondo vi è la diversa concezione del fine dell'arte nella nuova società comunista: di elevazione "estetica" secondo Malevič, di riscatto sul piano della vita sociale secondo Tatlin. La strada dei due è ormai segnata: mentre Malevič – sempre più solo – è "condannato" ad inseguire la sua utopia formale, le idee di Tatlin produrranno una articolata e varia produzione nei settori dell'architettura, dell'urbanistica, delle arti "applicate" all'industria. Ma – come si vedrà – anche il

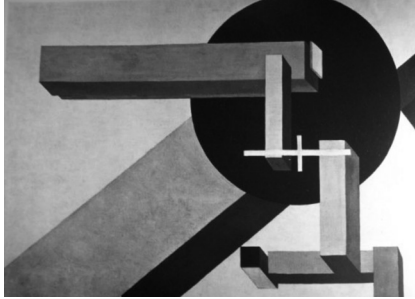
Costruttivismo, per ragioni diverse, non fu capace di realizzare pienamente le sue originali proposte, caratterizzandosi per una prevalente vocazione utopica, elemento ricorrente nei movimenti russi d'avanguardia.

Sul piano teorico è ancora da segnalare un importante intervento di Lazar El' Lisickij (1890– 1941), architetto, pittore e grafico: egli parte dall'adesione alle proposte suprematiste di Malevič per giungere ad una piena accettazione delle istanze costruttiviste di Tatlin. Di tale percorso e del suo risultato è testimonianza la creazione di una forma originale, da lui definita *Proun* (da *prouny*, “progetti”, ma anche in riferimento alla denominazione del gruppo *Pro-Unovis* (Assertori delle nuove forme d'arte) fondato nel 1920 da Malevič a Vitebsk con allievi e docenti, tra i quali era anche El' Lisickij, impegnati in ricerche di arte “non oggettiva”). Di tale originale “invenzione” rimangono alcuni esemplari (uno è al Kunstmuseum di Basilea) e un testo nel quale vengono definiti significato e finalità. Redatto nel 1920, lo scritto, intitolato *Proun*, fu pubblicato sulla rivista “*De Stijl*” nel giugno del 1922. *Proun* è per El' Lisickij “la costruzione di una nuova forma ... il quadro inteso quale icona per il borghese è morto. L'artista, da riproduttore si è trasformato in costruttore di un nuovo universo di oggetti”. Attraverso il *Proun* si supera la bidimensionalità della pittura; si perviene così ad “una costruzione che deve essere possibile considerare da tutte le parti, dall'alto, dal basso ecc.” Il discorso da teorico tende a divenire pratico: “Le realizzazioni con cui il *Proun* si appropria lo spazio, si fondano sul materiale e non sull'estetica”. Punto di partenza è la liberazione dai colori attuata dal Suprematismo, che è giunto alla purezza del bianco e del nero; per analogia “La forza del contrasto o l'accordo di due gradazioni di nero, di bianco o di grigio può rendere l'accordo o il contrasto di due materiali tecnici, come per esempio l'alluminio e il granito o il cemento o il ferro”. L'attenzione – come si vede – si sposta dall'astrattezza del “colore” all'attualità del “materiale”.

Ne deriva che il *Proun* “dà origine, attraverso una nuova forma, ad un nuovo materiale. Se tale forma non può essere per esempio realizzata col ferro, potrà esserlo però con uno dei vari tipi di acciaio esistenti, o con un acciaio che ancora non esiste, non essendosene ancora presentata la necessità”. El' Lisickij intravede per il suo *Proun* la possibilità di realizzare un'arte “nuova”, intesa all'“utilità”, pur ribadendo “la libertà dell'artista di fronte alla scienza”. Abbandonata “la pittura del piccolo artista individualista” il *Proun* “passa alla costruzione di modelli spaziali e poi di tutti gli oggetti della vita comune”. Esso è dunque una sorta di modello od esempio, cui l'artista deve richiamarsi per rispondere alla necessità di attribuire all'arte una funzione sociale.



1) Anton Pevsner, *Proiezione nello spazio*, 1927 – Baltimora, Museum of Art



2) El Lisickij, *Proun I D*, 1919 – Basilea, Kunstmuseum



3) El' Lisickij, *Tatlin che lavora al progetto del monumento alla Terza Internazionale*, 1920 ca., Londra, Grosvenor Gallery



4) V. Tatlin, *Progetto-studio per il Monumento alla Terza Internazionale*, 1919-20, Modello al Museo Russo di Leningrado

Renato Risaliti

INTELLETTUALI PISTOIESI E TOSCANI NELLA POLONIA ATTORNO AGLI ANNI VENTI DELL'OTTOCENTO

(Pubblichiamo qui il testo della conferenza tenuta a Roma dal professor Risaliti il 15 dicembre 2009 presso la Biblioteca del Centro Studi dell'Accademia Polacca delle Scienze)

Prima di entrare nel merito del tema che mi sono prefisso di svolgere vorrei fare una premessa. Mi sono arrischiato a raccogliere, per ora, più che a scrivere, qualcosa sulla Polonia per mantenere fede a due illustri italianisti polacchi, il prof. R.C. Lewanski e il prof. Bronislaw Bilinski. In particolare questa premessa la feci ripetutamente a Riccardo Casimiro, ex combattente di quella Legione polacca che nel 1945 arrivò per prima a Bologna. Da lui fui invitato a partecipare al convegno dell'Università di Udine sul 300mo anniversario della Vittoria di Vienna.¹

A dir la verità, sono tante le cose che mi hanno distolto dal farlo. Alla fine mi sono detto: chi più e meglio di un pistoiese come il professore e canonico Sebastiano Ciampi ha tenuto i contatti con i polacchi e con la cultura polacca? Nessuno, mi sono risposto. E allora sul finire della mia carriera accademica mi sono messo a rileggere davvero la corrispondenza di Sebastiano Ciampi, e da questa rilettura sono già uscite quattro edizioni del mio "libretto verde".

Un mio collega pistoiese successore di Lewanski a Udine, Giorgio Petracchi, ha già messo in luce non pochi documenti sulla permanenza della Legione polacca di Mickiewicz in Italia.²

Alla luce di quanto è stato pubblicato sul periodo napoleonico e sulla presenza dei polacchi in Italia negli anni Venti-Quaranta dell'Ottocento, si scopre una specie di pagina bianca, e guarda caso questa corrisponde al periodo compreso tra l'arrivo di Sebastiano Ciampi in Polonia (1817) e la sua morte (1847), il trentennio in cui si esplica la sua attività ed i suoi interessi verso i paesi slavi (Polonia e Russia soprattutto).

Sarebbe inesatto dire che la corrispondenza di Ciampi non sia stata vista. Anzi, da diversi studiosi e in diversi modi e momenti è stata messa

in luce per quanto riguarda la sua vita in Polonia, i suoi giudizi su questo paese, a partire dallo scritto di Panicali a quelli di Vittore Branca³. Oppure, certi giudizi sono stati ripresi da alcuni altri autori in opere di carattere generale. Però mancava uno studio complessivo e sistematico della corrispondenza del Ciampi non solo e non tanto coi corrispondenti polacchi, russi o di altri paesi. Soprattutto mancava l'analisi della corrispondenza indirizzata a Ciampi, che per fortuna si era conservata quasi totalmente. Ed è proprio questa seconda faccia della medaglia che ci fa capire meglio la centralità culturale della sua figura nella prima metà dell'Ottocento sia per ciò che riguarda la Polonia (e Lituania), sia la Russia.

A mio giudizio, è assai singolare che delle lettere che ha inviato ad Aleksandr Turgenev, fratello del decabrista e cugino del grande scrittore, sia rimasta a Pistoia solo una dichiarazione dell'ambasciata russa, o che di quelle sette inviate a Ševyrev (erroneamente scritto da Ciampi Schevinov) ne sia rimasta a Pistoia una sola mentre a Pietroburgo ce ne sono ben sette e nessuna del corrispondente russo. E' evidente che Ciampi ha attuato una rigida autocensura che non riguarda solo eminenti studiosi e uomini politici polacchi, come ad esempio Joachim Lelewel. Di lui a Pistoia si è conservata solo una lettera, ma credo anche appunti assai interessanti sulla storia russa, su cui Lelewel è intervenuto suscitando accalorate e vivaci discussioni su questioni centrali della storia russa come quella sul Falso Demetrio, etc. Anzi, riteniamo si tratti di sunti di scritti originali di Lelewel apparsi sulla rivista russa "Severnyj archiv".

Dunque noi possediamo una corrispondenza che non solo l'incuria del tempo, ma anche l'incuria o l'autocensura di Ciampi stesso hanno irreparabilmente distrutto. Questo sforzo per riuscire ad assemblare la corrispondenza che Ciampi ha inviato ai suoi corrispondenti l'abbiamo intrapresa da anni, ma va molto a rilento per vari motivi, dovuti prima all'esistenza della cosiddetta "cortina di ferro" e poi alle semplici gelosie e difficoltà burocratiche, almeno per quanto riguarda i russi⁵. Ora sono state in gran parte superate. Quindi questo incontro vuole anche essere una richiesta di aiuto agli amici polacchi per assemblare le lettere che ci è noto sono presenti ad esempio a Cracovia (ms. 4435, Biblioteca Jagellonica di Cracovia, acc 238 ss)⁶.

Nell'assemblaggio di questa corrispondenza esiste anche un'altra difficoltà di carattere linguistico. E' notorio che Sebastiano Ciampi era un grande cultore delle lingue classiche. Ebbene, una parte non secondaria della sua corrispondenza è tenuta in latino e a volte anche in greco. Delle lingue moderne, oltre che dell'italiano, aveva una buona conoscenza del francese e quindi una parte della sua corrispondenza e delle notizie le

otteneva oltre che dai parlanti italiano anche dai parlanti francese. Pur avendo vissuto cinque anni in Polonia, aveva una scarsa conoscenza della lingua. Certo non è da paragonare a Luigi Cappelli che, pur avendo vissuto più di trenta anni a Vilna, non riuscì mai a parlare in polacco. Anch'io mi muovo un po' come i miei due illustri predecessori pistoiesi e me ne scuso con i miei ascoltatori. Ma per me avere un dialogo con voi, per riuscire insieme a ricostruire nella loro complessità la trama dei rapporti italo-polacchi nel primo periodo della Restaurazione (1815-1847), è importante.

Non a caso nel mio libro che ritengo innovativo, *Intellettuali pistoiesi nell'impero russo*, che ha già subito quattro ampliamenti diversi, tenevo il tono basso e limitato. Oggi tendo ad estenderlo.

Intanto parliamo del primo personaggio politico polacco di statura europea che viene fuori dall'epistolario di Luigi Cappelli e Sebastiano Ciampi: Joachim Lelewel 7.

Il primo accenno lo si trova nella lettera che Luigi Cappelli invia il 23 agosto/4 settembre 1818 da Vilna al vecchio amico e concittadino (ambedue ex seguaci del vescovo giansenista di Pistoia Ricci) Sebastiano Ciampi, ancora fino alla morte sacerdote anche se malvisto per la sua convivenza con la "Rosina". Che cosa scrive Cappelli? Ecco le sue parole:

“Non ho potuto prima di ora inviarvi le notizie che da lungo tempo ho ricevuto da Polock. Ve le mando adesso per il Sr. Lelewel che, dopo aver dato lezioni di storia generale in questa Università per lo spazio di tre o quattro anni, viene ora a Varsavia per occuparvi il posto di bibliotecario e darvi lezioni di bibliografia. E' un giovane arcidistinto, e ha dato prova al pubblico della sua abilità in vari libri stampati. Può servirvi ed aiutarvi infinitamente nelle vostre ricerche letterarie”⁸. Varie considerazioni si possono fare su queste frasi. Per ora ne faccio una sola: l'aiuto infinito che Lelewel poteva dare a Ciampi nel settore a lui più congeniale: l'infaticabile ricerca erudita sulla vita degli slavi antichi.

Passano vari mesi e Luigi Cappelli, dopo aver chiesto notizie del conte Luigi Serristori che si era arruolato nel corpo dei genieri dell'esercito russo e dopo aver vissuto da lui non aveva più inviato lettere da Pietroburgo, scrive:

“So che vi siete legato d'amicizia con Sr. Lelewel, lo che mi fa piacere essendo egli un giovine culto e pieno d'onore. Parla di voi in tutte le sue lettere col più grande elogio. Vi prego di consegnargli l'inclusa e di salutarlo in nome dei suoi amici di Vilna”⁹. Non finisce qui. Nella lettera del 16/28 marzo 1820 scrive:

“Primieramente vi mando quattro esemplari dell'articolo del Sr.

Lelewel inserito finalmente nel giornale letterario di Vilna di questo mese. Spero ne sarete contenti tutti e due. Per il futuro mese d'aprile troverete stampati nel med.mo la vostra supposizione dell'iscrizione che ho fatta qui di tradurre in buon polacco trovata di pregio in uno scavo di Roma. Salutatemmi il Sr. Lelewel, e ditele da parte mia che ora essendo già pubblicato il programma per il concorso alla Cattedra di Storia, non manchi di mandarci i suoi scritti nel tempo prefisso, e che non tema del suo successore temporario perché quantunque oblata di forma, non è però in stato di lottare con vantaggio con l'autore di questa erudizione"¹⁰.

E' qui evidente che Lelewel, dopo essere stato uno dei primi allievi di Cappelli a Vilna fra il 1804 e il 1808, viene chiaramente patrocinato da Luigi Cappelli per l'imminente concorso a cattedra da cui Lelewel uscirà trionfatore. Sono note, da ricercatori come Kenevicz, storico polacco, o Popkov, russo, le vicende che nel 1818 avevano costretto Joachim Lelewel a lasciare Vilna per Varsavia¹¹.

Qualche giorno dopo il 30 marzo 1820 Luigi Cappelli invia a Ciampi una missiva che contiene notizie ancora più interessanti sia per la storia sia per la letteratura polacca. Scrive:

"Riceverete questa mia per mezzo del Sr. Krassinski gentiluomo della Russia bianca, giovane di spirito e di cognizioni castyo quantunque malaticcio. Vi prego di fargli vedere quello che più può interessarlo sotto il rapporto letterario tanto nell'Università che fuori di essa. Lo raccomando per lo stesso soggetto anche al Sr. Lelewel. Egli è in corrispondenza continua col cancelliere dell'Impero Romano, e se la salute glielo permetterà potrà un giorno occupare un impiego cospicuo. Vi manco per mezzo suo venticinque zecchini supplicandovi di fargli arrivare a Pistoia"¹².

Per me questo Krasinski è un po' un rebus perché che Zygmunt Krasinski sia stato un giovane precoce è indubbio, ma che a soli otto anni avesse una tale autonomia personale mi pare difficile da credere, e allora di quale Krasinski si parla? Francamente non riesco a saperlo.

Tuttavia, Zygmunt Krasinski è stato allievo di Luigi Chiarini di Montepulciano, come documenta in modo inoppugnabile uno scritto a stampa coevo sul Chiarini esperto in cose giudaiche, stampato nel suo paese natale Montepulciano dopo la sua morte ma che trova conferma anche nel *Polski Słownik Biograficzny*.

Secondo il resoconto testuale di una lettera di Luigi Chiarini del 26 gennaio 1829 si legge: "Dalle 5 fino alle 6 istruisco nel greco, nel latino e nell'arabo il figlio del conte Krasinski ove sono in casa da quattro anni"¹³. Mi pare evidente che i maggiori scrittori polacchi dell'epoca romantica, Mickiewicz, Slovacki e Krasinski, sono stati allievi i primi

due di Luigi Cappelli a Vilna e il terzo di Luigi Chiarini. Non credo che sia un caso che tutti e tre vengano in Italia e vi trascorrono anche lunghi periodi e ne parlino con notevole trasporto.

Ritornando al nostro epistolario, Cappelli scrive il 16/28 giugno 1820, dopo aver detto a Ciampi di trattare i latori delle lettere come più gli aggrada:

“Posso assicurarvi che tutti quelli che vi ho fin qui raccomandati come Rudomina, Czarski, Balinski, Krassinski, Estko, ecc. sono tutte persone distinte o per la nascita o per la loro condotta morale. Non oserei indirizzarvi un discolo o uno sciagurato, né questi oserebbero venire in casa mia. Sono sedici anni che vivo fra i Lituani ed è conosciuta la mia maniera di pensare. Quanto mi scrivete di Lelewel non mi sorprende. E’ conosciuto per un patriota fanatico, quantunque abbia d’altronde delle eccellenti qualità. Quando dava più lezioni di storia, siccome avanzava talvolta delle coglionerie massicce, per non dire delle eresie, io mi facevo in dovere il giorno dopo di parlare nelle mie lezioni, e di rettificare il giudizio della gioventù. So che era assai malcontento ma non osava dirmene una sola parola”. Con questo fa giustizia delle affermazioni di Kenevicz e Popkov su una presunta mancanza di indizi circa l’atteggiamento del giovane Lelewel verso il movimento patriottico. Certo che il discorso di appartenenza alle società segrete va approfondito¹⁵. Nella lettera del 7/9 luglio 1821 Luigi Cappelli, a proposito di Lelewel, scrive:

“Lelewel non è stato ancora confermato dal Ministro, e si crede che il governo prenda tutte le informazioni possibili sulla condotta e sui suoi sentimenti”¹⁶.

Il 6/18 novembre 1821 Cappelli manda una lettera a Ciampi tramite “Franco Malewski figlio del Rettore della nostra Università”¹⁷, che però noi conosciamo come dirigente dei filomati. Comunque, è interessante che degli 800 studenti dell’Università di Vilna ben 150 frequentassero le sue lezioni che in genere si tenevano in latino o in francese, più raramente in italiano. Fra i suoi allievi c’erano Mickiewicz e Slovacki, che ne *L’arabo*¹⁸ lo ricorda poeticamente.

Poi l’epistolario rallenta fino quasi a cessare. Il ritorno di Sebastiano Ciampi in Italia deve essere valutato come il motivo principale di questo rallentamento, ma senza trascurare la persecuzione che nel 1823 il governo zarista attiva contro studenti e professori, che nel 1832 porterà alla soppressione vera e propria dell’Università di Vilna.

In questo momento, dalla storiografia che conosco, cioè le opere di Kenevicz e Popkov su Lelewel, è noto che Rumjancev e il professore russo Lobjoko lo spingono a scrivere una recensione all’opera storica magistrale di Karamzin *Storia dello Stato russo*, pubblicata in parte su

“Severnyj Archiv”, rivista diretta da Bulgarin, un polacco russificato. Queste vicende sono illustrate nella storiografia: sono due concezioni che si scontrano, la repubblicana di Lelewel e l'autocratica di Karamzin, quindi non insisto. La cosa nuova l'ho trovata nell'archivio di Sebastiano Ciampi e cioè che Lelewel gli aveva scritto in francese un riassunto dei due articoli-recensioni su Karamzin. Ho qui le fotocopie degli originali. Non sono in grado di dire se si discostano o meno dagli scritti originali, anche se modificati da Bulgarin e da lui stampati.

Va detto che Bulgarin era in quel periodo amico di un altro polacco russificato, Senkowski, padre dell'arabista russa e non a caso ex alunno di Luigi Cappelli a sua volta discepolo di Malanima, studioso dell'ebraismo all'Università di Pisa.

Ma esiste un aspetto che io considero importante – assai importante – nei rapporti fra Sebastiano Ciampi, Joachim Lelewel e vari esponenti della cultura storica russa che vanno da Aleksandr Turgenev, letterato e storico, fratello del decabrista Nikolaj, autore de *La Russia et les russes* e cugino del grande scrittore, a Stepan Ševyrev, autore fra l'altro della prima *Storia della letteratura russa* apparsa in italiano nel 1861, e vari altri esponenti della storiografia russa.

Essi appartengono a diverse e contrastanti correnti politiche e storiografiche, ma sono tutti animati da una unica passione: l'acquisizione e l'approfondimento dei documenti sulla cultura antica dei popoli slavi ed in particolare sulla cultura polacca e russa. Comunque sia, fra Lelewel e i decabristi e successivamente Pogodin si stabilisce una analogia, se non una identica visione, sui primigeni “principi slavi” considerati “repubblicani”, concezione determinata dalla presenza della “Veče”, mentre gli stranieri, i Normanni, nella Rus' sono portatori del principio monarchico¹⁹. Secondo Karamzin “l'autocrazia è il palladio della Russia, la sua completezza è necessaria per la sua felicità”²⁰. Siamo agli antipodi delle concezioni di Lelewel.

Ritornando alle lettere di Luigi Cappelli, va anche detto che nelle sue lettere a Ciampi compaiono i cognomi di tanti italiani che in quel momento sono a vario titolo in Polonia. Si comincia con Tarengi e poi si prosegue con Fiorentini (che ricompare in diverse lettere), Costa, il conte Luigi Serristori, l'ebraista Luigi Chiarini, la cantante Angelica Catalani, lo scultore Landini, il genovese Cavalli, Cantini e Baci di Firenze, gli eredi dei Bandinelli etc.

Un discorso particolare va fatto su Nicola Monti e sul contenuto dei due scritti: *Poliantea* e *Memorie inutili*, oltre che dell'epistolario con Sebastiano Ciampi pubblicato nel mio libro. Ebbene, sul viaggio di Nicola Monti a Pietroburgo via Polonia ho già stampato un articolo²¹.

Bisogna aggiungere che in Polonia deve essersi incontrato in casa di Sebastiano Ciampi con Lelewel e probabilmente con altri patrioti polacchi. Ha dipinto almeno due quadri per Cieszkowski: *Santa Sofia*, *S. Paolo*²². A Varsavia si scontrò sul piano artistico con pittori polacchi. Nel complesso Nicola Monti, pur essendo confinato a Krasystaw e Surkow, cerca di entrare in contatto con gli italiani in Polonia e approfondire il contatto con la società polacca nel suo complesso. Ma rimane molto mistero.

NOTE

1) R. RISALITI, *Cosimo III e Ian Sobieski (Gli echi della liberazione di Vienna in Toscana)*, in *Est Europa*, vol. 2, Udine 1986, pp. 167-174.

2) G. PETRACCHI, *Adam Mickiewicz e la Legione polacca a Firenze e in Toscana nel 1848-1849*, in *Atti del Convegno Italo-Polacco "Viaggio in Italia e viaggio in Polonia"*, organizzato dall'Istituto di Storia dell'Università Jagellonica di Cracovia dal 19 al 29 ottobre 1992 in occasione del cinquecentesimo anniversario della scoperta dell'America (a cura di Vanita Quirini-Poplawska), Krakow Naklodem Uniwersytetu Jagiellonskiego, 1994, pp. 223-236.

3) Dott. M. Luisa PANICALI, *Sebastiano Ciampi e la sua attività letteraria in Polonia*, Fano Sancimana, 1932; Cfr. V. BRANCA, *Sebastiano Ciampi e il suo soggiorno in Polonia (1818-1822)*, in "Relazioni fra Padova e la Polonia", Studi in onore dell'Università di Cracovia nel VI Centenario della sua fondazione, Padova 1964. V. BRANCA, *Sebastiano Ciampi in Polonia e la biblioteca Czartoryski (Boccaccio, Petrarca e Cino da Pistoia)*, Ossolineum, Wroclaw-Warszawa-Krakow; I. S. ŠARKOVA, *Documenti inediti sui rapporti fra Sebastiano Ciampi ed Aleksandr Ivanovič Turgenev*, in "BSP" XCI, 1989 (terza serie, XXIV), p. 43-52; Cfr. I. S. ŠARKOVA, *Archeografičeskaja komissija i izdanje inostrannyh istočnikov o Rossii*, in "Vspomogatel'nye istoričeskie discipliny", XX Leningrad, Nauka, 1989, pp. 303-309.

4) "Severnyj archiv, žurnal' istorii, statistiki i putešestvij", 1822, dekabr', n. 23.

5) Biblioteca Pubblica di San Pietroburgo.

6) Dott. Matria Luisa PANICALI, *Sebastiano Ciampi e la sua attività letteraria in Polonia*, Fano Sancimana, 1932; Cfr. V. BRANCA, *Sebastiano Ciampi in Polonia e la biblioteca Czartoryeki (Boccaccio, Petrarca e Cino da Pistoia)*, Ossolineum, Wroclaw-Warszawa-Krakow, 1970.

7) S. KENEVICZ, *Lelevel'* (perevod s pol'skogo Il'i Millera), Moskva, Molodaja Gvardija 1970.

8) R. RISALITI, *Intellettuali pistoiesi nell'impero russo (Russia, Lituania, Polonia)*, IV edizione ampliata e corretta, Firenze, Toscana Nuova 2009, p. 52.

9) R. RISALITI, *Op. Cit.*, p. 69.

10) *Ibid*, p. 71.

11) KENEVICZ, *Op. cit.*, p. 26 sgg.; Cfr. B. S. POPKOV, *Op. cit.*, p. 10 sgg.

12) *Ibid*, pp. 72-73.

13) *Notizia biografica dell'abate Luigi Chiarini di Montepulciano*, Montepulciano, Tipografia di Angiolo Fiumi, 1833, p. 19; Cfr. M. MANTEUF-
FLOWA, *Chiarini Alojzy Ludwik*, in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. III, Krakow
1937, p. 290.

14) R. RISALITI, *Op. cit.*

15) S. KENEVICZ, *cit.*, B.S. POPKOV, *Pol'skij učenyj, cit.*

16) R. RISALITI, *Op.cit.*, p. 82.

17) *Ibid*, p. 84.

18) J. SLOWACKI, *L'arabe* (traduction de Jules Mien), Cracovie, Imprimerie
de W. Kornecki, 1875, p. 9.

19) A.WALICKI, *Una utopia conservatrice. Storia degli slavofili*, Torino,
Einaudi, 1973, pp. 55-56

20) R. RISALITI, *Storia della Russia dalle origini all'Ottocento*, Milano,
Bruno Mondatori, 2005, p. 188.

21) Molti di questi personaggi sono documentati nelle opere di Sebastiano
Ciampi. Cfr. S. DE FANTI, *Per leggere Ciampi*, Udine, Istituto di lingue e letterature
dell'Europa Orientale, 1990, o nel *Polski Słownik Biograficzny*, come nel caso di
Fiorentini

22) R. RISALITI, *Op. cit.*, p. 115.

Renzo Oliva

PASSIONE E MORTE DELLA FAMIGLIA ROMANOV

(Opera in tredici scene. L'11 marzo 2010 il Center for Contemporary Opera di New York ha organizzato una lettura della versione inglese di questo libretto d'opera con la collaborazione degli attori dell'Actors' Studio).

Avvertenza

Contornato da amici compositori, musicisti e cantanti, ho deciso di scrivere un libretto per un'opera. Breve ma intenso, incentrato su un episodio storico. Con mia grande sorpresa ho scoperto che finora nessuna opera è stata scritta sulla tragedia dei Romanov...

Il libretto non vuole essere un testo letterario, in cui l'autore dimostri il suo virtuosismo, bensì un supporto per il compositore, che gli offra il destro per comporre musica lirica, grottesca, patetica, drammatica (il mio compositore ideale sarebbe stato Šostakovič). E non vuole essere neppure un testo storico: pur basato in massima parte sui tanti documenti oggi disponibili, il testo comprende anche elementi prodotti dalla mia fantasia o lascia fuori dalla luce dei riflettori personaggi secondari (come il dottor Botkin o il marinaio Nagornyj) irrilevanti per la dramatis fabula.

Per ragioni di spazio il testo è stato "compattato". Prego quindi il lettore di aggiungere, nel corso della lettura, cesure e ritmi per restituire al testo, in luogo di una scorrevolezza discorsiva, la concitata progressione di un'opera lirica.

Personaggi:

Zar Nicola [Car' Nikolaj] Romanov (Nicky) - Tenore

Zarina Alexandra [Carica, Imperatrice Aleksandra] (Alix) – Mezzo-soprano

Zarevna Olga [Carevna Ol'ga] – Soprano

Zarevna Tatiana [Carevna Tat'jana] – Soprano

Zarevna Maria [Carevna Marija]– Soprano

Zarevna Anastasia [Carevna Anastasija] – Soprano

Zarevic Alexis [Carevič Aleksej]

Rasputin – Basso

Jurovsky/Trotsky [Jurovskij/Trockij] – Baritono

11 Guardie Rosse – Voci diverse

I scena: OUVERTURE

(Un'atmosfera cupa, percorsa da bagliori sanguigni, sinistri presagi.

Tutti i personaggi, vestiti di scuro, sono riuniti al centro della scena.

Dal gruppo esce Rasputin e dà voce una sua profezia. Successivamente, tutti gli altri gli fanno coro.)

Tutti:

Una nube minacciosa grava sopra la Russia:

molto dolore e tristezza,

è buio e non si vede una luce.

Un mare di lacrime smisurato.

Non ci sono parole per descrivere l'orrore.

Pesante è il castigo di Dio quando offusca dell'uomo la ragione.

Non c'è stata maggior sofferenza per la Russia

dall'inizio dei tempi.

Anneghiamo nel sangue.

Terribile distruzione e duolo infinito.

II scena: DESTINAZIONE SCONOSCIUTA

(Vagone di un treno: dai finestrini sfrecciano stazioncine sperdute,

squarci di paesaggio russo. La zarevna Maria svola da un finestrino

all'altro come una farfalla in gabbia. Nicola siede pensieroso, mentre

Alexandra si tormenta le mani.)

Maria:

Guardate, guardate, è ancora pieno di neve, la primavera è lontana...

Come corre il treno, dove ci sta portando, papà?

Quanto durerà questo viaggio?

Non capisco: ma perché siamo partiti da Tobòlsk?

A questa ultima stazione avete visto quanta gente armata?

(E quante bandiere rosse?)

C'erano ragazzi coi fucili. Facce da bambini... Ma fanno paura...

Alexandra:

Maria ha ragione. Nicky, perché taci?

Se sai qualcosa, perché non lo dici?

Nicola:

I Commissari vanno su e giù per il treno ma tacciono.

Il futuro è un mistero.

(Il volere di Dio è un mistero profondo.

Ma tutto quello che accade accade per sua volontà.)

Ora stiamo scendendo verso Omsk: poi da lì a Mosca o a Vladivostòk?

Alexandra:

Non ci faranno andare a Vladivostòk, temono che fuggiremo in Giappone.

Almeno un segno, che Dio ci desse almeno un segno...

Nicola:

Alix, non è un segno forse lo spuntare del sole ogni mattina sopra i campi e i fiumi,

il tramonto che indora questa nostra Russia?

Il treno ha cambiato direzione, stiamo andando verso Mosca.

Alexandra:

Ma perché ci vogliono portare a Mosca?

Nicola:

Non ricordi le voci? Forse è vero: ci vogliono processare e poi deportarci in Inghilterra...

Alexandra:

Ma io non voglio lasciare la Russia, questa terra per cui abbiamo portato la croce di doverla governare...

Maria:

Nuvole di fumo nero, fabbriche... Un segno? Cosa vorrà dire?

Nicola:

Conosco tutte queste stazioni. Siamo negli Urali, nei Rossi Urali, che, secondo i giornali, ci sono molto contrari...

Ecco Ekaterinburg!

Maria:

Il treno rallenta, stiamo entrando in stazione... Quanta gente sulle banchine!

(Nel vagone entrano bruscamente delle Guardie Rosse.)

Guardie Rosse:

Presto, presto chiudete tutti i finestrini e tirate giù le tendine!

Tutti:

Ekaterinburg, Ekaterinburg!

(Il treno si arresta. Clamori della folla inferocita che vuole assaltare il vagone:

“Abbasso i Romanov, a morte i Romanov, a morte! Fateceli vedere, voglio

sputargli in faccia!” La guardia di scorta: “Indietro, indietro o spariamo!”)

III scena: LA CASA DI IPAT'EV – LA CASA PER UN USO SPECIALE

(Nicola e gli altri familiari sostano sulla soglia della porta, aspettando di poter entrare. Alcune Guardie Rosse stanno preparando l'alloggio: verniciano di bianco i vetri delle finestre, tolgono le serrature dalle porte delle stanze, sulle pareti tracciano disegni osceni raffiguranti Alexandra che fa il bagno in una vasca piena di sangue o ha rapporti sessuali con Rasputin,

scarabocchiano scritte come “Nicola sanguisuga”, ecc.

Al termine di questo balletto grottesco, una Guardia rossa, con un gesto sfottente, si rivolge a Nicola.)

Guardia Rossa:

Cittadino Romanov, potete entrare!

IV scena: IN CATTIVITA

(Tutta la famiglia Romanov è riunita nel salone: Alexandra e le figlie stanno cucendo o ricamando, Alexis legge, Nicola sta lucidando un paio di stivali. Alcune Guardie Rosse, evidentemente ubriache, si aggirano tra di loro con atteggiamento provocatorio. Ad un certo punto, Alexandra si alza di sbotto e scoppia.)

Alexandra:

Canaglie, rozzi soldatucci, basta!

Non posso più sopportare queste angherie!

Vanno su e giù coi loro stivali sporchi di fango, sputano a terra i semi di girasole.

Di giorno, di notte aprono ogni porta, entrano in ogni parte...

Maria:

Controllano se dormiamo, ascoltano se parliamo...

Olga:

Da sole non possiamo andare neppure alla toilette...

(Le Guardie Rosse sghignazzano, dandosi delle pacche e mostrando a dito la Zarina.)

Alexandra:

Senza vergogna: spiano le ragazze, osceni bastardi!

Ubriachi, ci bloccano il passo, obbligandoci a sfiorare i loro corpi animaleschi.

Puzzolenti, sfrontati si siedono alla nostra mensa e con mani rapaci dai nostri piatti rubano il cibo...

Olga:

(E non solo il cibo. Non ricordi, mamma, che hanno rubato anche il tuo cappotto e un paio di scarpe e la penna di Alexis?)

(Le Guardie Rosse si indicano l'un l'altra, come a indicare un colpevole.)

Alexandra:

E che dire di questo cibo? Io non riesco più a mangiarlo...

Anastasia:

(E non ci danno neppure tovaglia, coltelli, forchette...)

Alexandra:

Ma Nicky, tu che fai: oggi è il tuo compleanno, non dici niente?

Non ti lamenti?

(Nicola smette di lucidare gli stivali e prende dal tavolo una Bibbia.)

Nicola:

Taci, Alexandra, ricorda le parole di Giobbe, il mio santo:

“Se da Dio si accetta il bene, non si deve accettare anche il male?”

Alexandra:

Giobbe, Giobbe, sempre Giobbe...

Quando mai finiranno queste torture?

Non abbiamo già sofferto abbastanza per i nostri passati errori?

V scena: TENZONE CANORA

(E' sera: il salone è immerso in una penombra. Nicola e i suoi familiari siedono

depressi e svogliati. D'improvviso dalle finestre giungono i canti sgangherati/

alticci delle Guardie Rosse.)

Guardie Rosse:

”Al pa-sso, com-pa-gni, co-rag-gio!

Nel-la lot-ta l'a-ni-mo tem-pria-mo!

Col pet-to a-pria-mo-ci la stra-da

ver-so il re-gno del-la li-ber-tà.

Tut-ti dal po-po-lo ve-nia-mo,

siam fi-gli di la-vo-ra-to-ri...

(Alexandra, per non ascoltare, si tappa le orecchie con le mani. Poi, di scatto, si alza in piedi e si rivolge alla sua famiglia.)

Alexandra:

Nicky, figli miei, cantate con me:

“Noi,

che rap-pre-sen-tiam

il mi-sti-co Che-ru-bi-no

e can-tia-mo

il tre vol-te san-to

in-no al-la Tri-ni-tà

che dà la vi-ta...”

Guardie Rosse:

“Con man pos-sen-te ab-bat-tia-mo
per sem-pre la fa-ta-le schia-vi-tù.
E sul-la Ter-ra al-zia-mo
la ros-sa ban-die-ra del la-vo-ro!”

Tutti i Romanov:

”Met-tiam da par-te o-gni
mon-da-na cu-ra
e ri-ce-via-mo il Re del mon-do,
che giun-ge
in-vi-si-bil-men-te scor-ta-to
dal-le an-ge-li-che schie-re.
Al-le-lu-ia!”

Guardie Rosse:

“La ros-sa ban-die-ra del la-vo-ro!”

Tutti i Romanov:

“Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia!”

VI scena: NEBULOSE SPERANZE

(Notte tarda: Nicola e Alexandra, in abiti da viaggio, stanno seduti nel salone.)

Alexandra:

Nicky, è la seconda notte che vegliamo invano...
Cosa diceva il messaggio?

Nicola:

Aspettate un fischio verso la mezzanotte: sarà il segnale...
Diceva: Siate pronti, l'ora della liberazione è vicina...
Questo diceva il messaggio nascosto nella bottiglia del latte...

Alexandra:

Ma il tempo passa e nulla succede... Che ne pensi, Nicky?

Nicola:

Forse veramente Iddio ci sta inviando un'angelica legione
(ufficiali dell'esercito russo pronti a morir per noi).
“I vostri amici non dormono, l'ora tanto attesa
della vostra liberazione è giunta.
Con l'aiuto di Dio e col vostro sangue freddo
speriamo di raggiunger il fine...”

Alexandra:

Ma, Nicky, il tempo passa e nulla succede. Tu credi veramente?..
E se tutto fosse un trucco, una trappola mortale tesaci dai nostri
nemici

per comprometterci definitivamente?

Nicola:

**Ma la lettera dice che un esercito slavo si sta avvicinando alla città
(non udiamo forse gli spari?)**

Alexandra:

E perché tardano ancora?

E chi saranno questi soldati, russi o cecoslovacchi?

Nicola:

Non sappiamo, nulla vediamo da questa cieca prigionia.

Ma forse i nostri parenti inglesi...

O forse tuo cugino il Kaiser Wilhem?

Alexandra:

**Nicky, mai e poi mai accetterei un aiuto da lui
o tornerei in Germania:**

Je préfère mourir en Russie

que d'être sauvée par les Allemands...

VII scena: IL SOGNO DI ALEXANDRA

*(Il salone è immerso nel buio. Alexandra esce dalla stanza da letto,
tenendosi una compressa sul capo, sbuffando per il caldo.)*

Alexandra:

Che caldo, che afa... Poter aprire una finestra...

*(Mentre si sta avvicinando a una finestra, improvvisamente le si para
davanti una figura imponente, spaventosa.)*

Alexandra:

A-a-ah!

(La figura esce dall'ombra. E' Grigorij Rasputin.)

Rasputin:

Mama, non temere, son io...

Alexandra:

Grigorij? Com'è possibile? Non eri tu morto?

Rasputin:

Non temere, Mama, son morto, ma son proprio io, Grigorij!

Lo zar e tu non siete riusciti a salvarmi...

Ricordi, vi avevo avvisati:

**“La mia fine è vicina... Ma se verrò ucciso, il trono vostro
non durerà più di tre mesi...”**

Alexandra:

Sì, Grigorij, ma...

Rasputin:

Non sapevano gli stolti che uccidendo me avrebbero ucciso la Russia,

che ci avrebbero sepolti insieme...

E' scritto: "Veglia, ch  non conosci n  il giorno, n  l'ora..."

E per la Russia   giunta l'ultima ora...

Il volto della Madre di Dio si   fatto scuro

e lo spirito si   ammutolito.

Innumerevoli saranno i morti:

fratelli periranno per mano di altri fratelli.

La terra tremer , carestia e fame saranno i segni visibili...

Alexandra:

Dunque Iddio ha deciso di punire la Russia per i peccati dei suoi sudditi contro il trono...

Ma di noi, Grigorij, che sar  di noi?

Di Alexis, Maria, Olga , Anastasia e Tatiana?

Che sar  di Nicola e me?..

Rasputin:

Non temere, Mama, il Signore vi dar  la forza di superare ogni prova...

Alexandra (torcendosi le mani):

A-a-ah... E dolorosa fu la tua morte?

Rasputin:

Ah, Mama, il mio martirio fu lungo e doloroso: con ogni tipo di morte mi hanno ucciso i miei assassini.

Hanno tentato col veleno poi con il revolver... Infine mi hanno annegato nelle acque ghiacce della Nev ...

Alexandra:

Che orrore, mio Dio!

Rasputin:

Ma l'orrore   infinito: anche i nuovi Anticristi, rossi demoni, oltraggeranno il mio corpo.

Dalla tomba lo strapperanno, con petrolio puzzolente lo cospargeranno per farne un empio fal !

Alexandra:

Che orrore, mio Dio!

Rasputin:

Morto nell'acqua, sepolto in terra, bruciato nel fuoco, cenere nel vento:

non sono questi segni manifesti della mia santit ?

(Improvvisamente s'illumina di una luce grandissima, quindi scompare.)

VIII scena: NICOLA, COMANDANTE IN CAPO

(Nicola, in uniforme da comandante in capo dell'esercito russo, con tutte

le decorazioni della carica appuntate sulla sua uniforme, sta al centro del salone, circondato dai suoi aiutanti di campo, e maneggia delle carte geografiche.)

Nicola:

I miei reggimenti! Ridatemi tutti i miei reggimenti!

Dov'è ora il reggimento Preobraženskij?

Primo Aiutante:

Distrutto, Maestà!

Nicola:

Ma dove, ma quando?

Primo Aiutante:

A Tannenberg, nel sedici!

(L'Aiutante saluta, batte i tacchi ed esce.)

Nicola:

Dov'è ora il reggimento dei Granatieri?

Secondo Aiutante:

Distrutto, Maestà!

Nicola:

Ma dove, ma quando?

Secondo Aiutante:

In Galizia, nel quindici!

(L'Aiutante saluta, batte i tacchi ed esce.)

Nicola:

Dov'è ora il reggimento dei Corazzieri?

Terzo Aiutante:

Distrutto, Maestà!

Nicola:

Ma dove, ma quando?

Terzo Aiutante:

A Lodz, nel quindici!

(L'Aiutante saluta, batte i tacchi ed esce.)

Nicola:

Dov'è ora il reggimento dei Fucilieri?

Quarto Aiutante:

Distrutto, Maestà!

Nicola:

Ma dove, ma quando?

Quarto Aiutante:

A Gombinnen, nel quattordici!

(L'Aiutante saluta, batte i tacchi ed esce.)

Nicola:

Dov'è ora il reggimento dei Lancieri?

Quinto Aiutante:

Distrutto, Maestà!

Nicola:

Ma dove, ma quando?

Quinto Aiutante:

Ai laghi Mazuri, nel quindici!

(L'Aiutante saluta, batte i tacchi ed esce.)

Nicola:

Dov'è ora il reggimento degli Ussari?

Sesto Aiutante:

Distrutto, Maestà!

Nicola:

Menzogne, tutte menzogne: io non credo alle vostre menzogne.

I miei reggimenti sono ancora in ordine di combattimento,

stanno avanzando verso Ekaterinburg

e presto ci libereranno!

(I restanti Aiutanti, battendo i tacchi, escono. L'ultimo, invece di uscire, si avvicina a Nicola e gli strappa tutte le decorazioni e le spalline.)

Guardia Rossa:

Cittadino Romanov,

il Comitato Esecutivo degli Urali vi ha degradato

e per il futuro vi proibisce d'indossare ogni qualsiasi

insegna di comando!

IX scena: IL FESTINO DURANTE LA PESTE

(Alexandra sta ricamando o rammendando, Nicola e Tatiana leggono, Olga disegna, Alexis dorme con una barchetta tra le mani, Maria e Anastasia giocano a carte. Due Guardie Rosse ciondolano intorno e sbadigliano.)

Olga:

Che noia, è sempre la stessa storia, ogni giorno è uguale all'altro...

Quando, quando cambierà qualcosa,

quando torneremo liberi?

Alexandra:

Olga, Olga, taci, taci, non rigirare il coltello nella piaga...

E voi, Maria e Anastasia, a cosa giocate,

come sempre a bezique?

Maria e Anastasia:

Sì, sì...

Alexandra:

E chi vince?

Olga:

Anastasia, è sempre la più fortunata!

Alexandra:

E tu, Nicky, che cosa stai leggendo?

Sempre lo stesso libro?

Nicola:

Sì, Alix: “Millesettecentonovantatré”...

Alexandra:

Versailles, la Rivoluzione Francese, la decapitazione di Louis e Marie Antoinette?..

Anastasia:

Ho vinto! Ho vinto ancora io!

Maria:

Basta, io non gioco più con te: sei troppo fortunata!

Alexandra:

E, Nicky, come pensi finirà il nostro romanzo?

Nicola:

Non so, Alix, ma in Russia non c'è ancora la ghigliottina!

D'altronde, se un miracolo è necessario,

io sono sicuro che un miracolo avverrà!

(Le Guardie Rosse si scambiano uno sguardo significativo.)

Olga:

Che noia, è sempre la stessa storia,

ogni giorno è uguale all'altro...

Quando, quando cambierà qualcosa,

quando torneremo liberi?

Alexandra:

E tu, Tatiana, che cosa leggi tu?

Tatiana:

Puškin, leggo Puškin: “Il festino durante la peste“...

Nicola:

Leggi Tatiana, leggi per tutti noi

che abbiamo Puškin dimenticato...

Tatiana:

Ne leggerò solo dei passi:

“Come da un inverno dispettoso,

dalla Peste ripariamoci!

Accendiamo le luci, riempiamo le coppe,

nell'allegria i pensieri anneghiamo

e con danze e banchetti,

il regno della Peste celebriamo!

Dunque

gloria a te, o Peste!

Noi non temiamo

il buio della tomba,

non ci sgomenta il tuo richiamo!

Insieme, dalle coppe spumeggianti,

il respiro aspiriamo

della vergine-rosa

forse...

già contagiato dalla Peste!"

Le Guardie Rosse:

Che noia, è sempre la stessa storia,

ogni giorno è uguale all'altro...

Quando, quando cambierà qualcosa,

quando torneremo liberi?

X scena: ILLUSIONE DI UN RITORNO AL PASSATO

(Il salone è illuminato a piena luce, attorno alla tavola riccamente imbandita si affaccendano numerosi camerieri in guanti bianchi.)

Anastasia:

Tatiana, Olga, guardate, guardate: fuori sta nevicando.

Che luce stupenda...

Tatiana:

Non nevica, è il vento che sparge i petali dei ciliegi...

Anastasia:

Papà, siamo tornati finalmente a Càrskoe Selò?

E' finita la prigionia?

Maria:

Finalmente l'incubo è finito?

Olga:

Meraviglioso! Mi sembra di essere in Paradiso!

Alexandra:

Preghiamo, ragazze, per questo dono

che Iddio ha voluto farci.

Nicola:

Giusto, Alexandra, rendiamo grazie a Dio.

(Si fa il segno della croce, poi tutti incominciano a mangiare.

I camerieri volteggiano intorno al tavolo.)

Anastasia:

E oggi verrà anche la zia Olga?

Tatiana:

Mamma, e Anna Taneeva pure?

Nicola:

Calma, ragazze...

Alexandra:

Non riesco a credere che tutto sia finito...

Nicola:

Iddio ha voluto metterci alla prova, come Giobbe a suo tempo.

Sia sempre fatta la sua volontà!

Anastasia:

Papà, resteremo per sempre qui a Càrskoe Selò?

Nicola:

Se Iddio lo vorrà...

(I camerieri portano dentro un vassoio con una grande campana d'argento.

Poi lentamente una mano guantata di bianco la solleva scoprendo un tacchino.)

Tutti:

Oggi è un giorno veramente speciale...

Oggi è un giorno di festa...

Oggi torniamo a vivere,

oggi torniamo a sorridere...

(Il salone è invaso da una musica inebriante, come di un valzer rapinoso.

Olga e Tatiana, Maria e Anastasia si lanciano nel ballo. Nicola e

Alexandra le guardano commossi.)

Alexandra (battendo le mani):

Adesso basta, ragazze, è ora di andare a letto...

Domani incomincia un'altra vita!

Anastasia:

Mamma, mamma, oggi ho compiuto diciassette anni, lasciaci divertire ancora un po'...

Sorelle, sorelle, sentite quanti botti nel cielo?

Sono i fuochi d'artificio per il mio compleanno!

(Infine, sfilando lentamente, tutti i membri della famiglia Romanov escono, entrando nelle camere da letto. Una volta che loro sono usciti, cambia la musica, la luce torna ad essere torva. I camerieri strappano gli ornamenti dalle pareti, si tolgono i guanti bianchi e le loro vesti di camerieri, rivelandosi per quello che sono: le Guardie Rosse!)

I Guardia Rossa:

Fuochi d'artificio? Quando mai: sono i colpi

di artiglieria del nemico
che si sta avvicinando alla città...

Il Guardia Rossa:

Gentili spettatori, non prestate fede
a quello che avete appena visto:
spesso la disperazione genera grandi
illusioni... illusioni... illusioni...
Ah, ah, ah!

XI scena: IL 77° GIORNO NELLA CASA PER USO SPECIALE

(Nel salone immerso in una livida semi-oscurità c'è il solo Jurovskij che sta seduto e fuma una sigaretta dopo l'altra. L'aria è pesante di un senso di imminente tragedia.)

Jurovskij:

L'ora è venuta!

Non c'è più tempo da perdere...

La Legione cecoslovacca, l'Armata bianca della Siberia
si stanno avvicinando...

Incessante è il fuoco della loro artiglieria:

Ekaterinburg quanto potrà durare?

E allora l'odiato Zar e la sua famiglia
torneranno in libertà?

Questo mai e poi mai

il soviet dei lavoratori e contadini potrà accettarlo!

Non possiamo venir meno al nostro dovere verso la storia,
ai nostri obblighi verso la Rivoluzione!

Tutto è ormai pronto,

ogni preparativo compiuto...

Abbiamo scritto a Mosca, al Cremlino:

telegramma numero quattro nove due sei due sette tre:

“Si comunica che il processo concordato con Filipp,
vista la situazione militare, non può essere protratto,
non si può più aspettare.

Se la vostra opinione è contraria, informateci immediatamente.”

Il telegramma è in codice:

sapete bene cosa vuol dire...

E' questione di ore:

dal Sovnarkòm, dal Comitato Centrale Esecutivo
attendiamo il segnale decisivo.

(Di tanto in tanto Jurovskij si alza, si avvicina alle finestre e ascolta i rumori che vengono da fuori.)

Forse molti aspetti formali della giustizia borghese potranno essere violati in questo processo, né verrà osservata la cerimonia tradizionale dell'esecuzione di persone coronate. Tuttavia il potere dei lavoratori e contadini manifesterà un altissimo senso di democrazia, non facendo alcuna eccezione per l'assassino di Tutte le Russie, fucilandolo come se fosse un criminale comune...

(Dal cortile si ode il rumore di un camion in arrivo.)

Il Comitato Esecutivo degli Urali ha inviato il camion.

Il piano finalmente entra in azione...

XII scena: ECCIDIO

(E' mezzanotte passata. Jurovskij bussa furiosamente alle porte delle stanze da letto.)

Jurovskij:

Sveglia, sveglia, sveglia...

Non udite gli spari? Ci sono disordini in città.

E' pericoloso restare qui: possono sparare sulla casa.

Presto, presto, presto scendiamo di sotto!

(Lentamente, uno dopo l'altro, tutti membri della famiglia Romanov escono nel salone, mezzi addormentati, rivestiti in fretta e furia.

Nicola porta sulle spalle Alexis.)

Jurovskij:

Presto, scendiamo In cantina.

Nicola (rivolto agli altri membri della famiglia):

Finalmente ce ne andiamo da questo posto!

(Tutti escono. Cambio di scena. Rientrano in una sala semi-buia e completamente vuota.)

Alexandra:

Come, neanche una sedia?

Non possiamo neanche sedere?

(Jurovskij si affaccia alla porta e ordina.)

Jurovskij:

Portate delle sedie, presto!

(Vengono portate due sedie. In una si siede Alexandra, con il suo cuscino. Nell'altra viene posto a sedere Alexis.)

Jurovskij:

Dobbiamo fare una foto:

a Mosca pensano che siete fuggiti!

Presto, formate un gruppo, in due file...

(Si avvicina a loro e dà indicazioni con le mani.)

Più al centro... più a destra...

(Alexandra è seduta presso la finestra, dietro di lei Olga, Tatiana e Maria, Nicola sta in piedi al centro, alla sua sinistra Alexis e Anastasia. Jurovskij estrae dalla tasca un foglietto di carta. Nel frattempo, alle sue spalle, sono entrate 11 Guardie Rosse.)

Jurovskij:

“In vista del fatto che i vostri parenti stanno continuando i loro attacchi alla Russia Sovietica, il Comitato Esecutivo degli Urali ha deciso... di giustiziarvi!”

Nicola:

Non ho capito... Potete rileggere?

(Jurovskij prende il foglietto di carta spiegazzato e rilegge.)

Jurovskij:

“In vista del fatto che i vostri parenti stanno continuando i loro attacchi alla Russia Sovietica, il Comitato Esecutivo degli Urali ha deciso di giustiziarvi!”

Nicola:

Cosa? Cosa?

Jurovskij:

Ecco cosa!

(Dalla tasca dei pantaloni Jurovskij estrae una pistola e gli spara. Dietro di lui tutte le Guardie Rosse fanno ripetutamente fuoco con le loro pistole. Qualcuno dei Romanov tenta di farsi il segno della croce. Si odono urla di disperazione e di orrore.)

In breve tempo tutti vengono abbattuti in una carneficina. Cala il sipario. Il crepitio delle pistole si trasforma nel finale di una tragica sinfonia.)

XIII scena: POSTLUDIO

(Penombra, come nella scena iniziale, ma desolato silenzio.)

Sul proscenio si presenta Trockij e commenta la fine della vicenda.)

Trockij:

Un processo, certamente avrei voluto un processo: di fronte a un pubblico tribunale, con migliaia di prove, con migliaia di testimoni... E io sarei stato il pubblico accusatore! Che quadro completo avrei fatto dell’odiato regime!

**Il popolo avrebbe ascoltato
con le orecchie incollate alla radio,
nei villaggi e nelle campagne
la gente avrebbe letto e commentato i giornali giorno per giorno...
Tutti i crimini dell'odiato regime
sarebbero venuti a galla
e anche all'estero avrebbero compreso...
(*Trockij passeggia su e giù, poi getta un'occhiata all'orologio.*)
Ma non c'era più tempo...
In effetti, questa decisione era inevitabile.
L'esecuzione dello zar e della sua famiglia
era necessaria
non solo per spaventare, inorridire e privare
il nemico di ogni speranza,
ma anche per scuotere le nostre stesse file,
per mostrar loro
che non si poteva tornare indietro.
Che davanti c'erano soltanto
o la vittoria totale
o la totale rovina...**

F I N E

Varvara Vizir

NOTA INTRODUTTIVA ALL'OPERA DI ION DRUCE

Ion Druce [Ion Druță], scrittore e drammaturgo, nasce nel 1928 nel villaggio Horodiște, distretto Dondușeni, Moldavia. Il primo libro di novelle lo pubblica nel 1953 e da allora la sua produzione non ha fatto che crescere. È un classico della letteratura moldava, ma anche della letteratura russa. Nel 1969 si è trasferito a Mosca e ha scritto innumerevoli opere anche in russo. La sua vita è divisa tra la Russia e la Moldavia. Scrive novelle, racconti, romanzi, opere teatrali e saggi pubblicandoli sia a Mosca che a Chișinău. I suoi temi sono: la natura, il mondo interiore dell'uomo, il destino, la guerra, la vita, la storia.

A volte la prosa di Ion Druce sembra quella di uno storico per come si appassiona a singoli temi, personaggi, eventi storici. Tuttavia anche nell'approccio alla storia egli dimostra la sua personalità di artista, nel senso che coglie acutamente le modalità con cui la storia influisce sulla società in generale e in particolare sulla vita dell'individuo. Ion Druce non descrive battaglie o altri avvenimenti storici, ma illustra come le guerre e la grande politica si riflettano perspicacemente nella vita quotidiana dei suoi personaggi, nella loro vita spirituale. Questo è il suo modo di misurare il progresso sociale, la stabilità e la saldezza morale. Questa qualità si manifesta con grande efficacia in *Frunze de dor* [Foglie di nostalgia] (1957), un romanzo classico ambientato in un piccolo paese moldavo, Valea Răzeșilor, nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale, in cui l'autore rappresenta lo spirito autentico della Moldavia di ogni epoca. Lo scrittore non solo analizza il mondo rurale dall'interno, ma si immedesima con esso, con l'atmosfera, con le tradizioni e il linguaggio quotidiano (*Casa Mare*, 1961, *Gli uccelli della nostra gioventù*, 1971), con il proprio destino personale.

Un altro romanzo vivamente apprezzato è *Biserica Alba* [La chiesa bianca] (1982), in cui ritrae i valori sacri dei contadini moldavi e la loro profonda fede cristiana, immutata nel corso dei secoli. Una fede che costituisce la base della comunità e che ha consentito al contadino di resistere e persistere nelle prove dell'esistenza.

Le numerose opere di Ion Druce fanno parte del patrimonio della

letteratura moldava e russa: 17 romanzi, 13 opere teatrali di grande valore, 4 volumi di prosa per bambini, 4 saggi tra cui *Il mondo di Čechov* (Druce si è spesso ispirato all'opera di Čechov). Tante di esse sono state tradotte in varie lingue: inglese, giapponese, lettone, tedesco, estone, ceco, francese, polacco, russo, georgiano, slovacco, ungherese, bulgaro, usbeco.

La sua ultima opera che qui presentiamo, *Marija Kantemir. L'ultima passione di Pietro il Grande*, è stata pubblicata in lingua russa a Chisinau, nel 2008. È un dramma storico ambientato nel XVIII secolo. È la storia della gloriosa stirpe dei Kantemir, o meglio del principe moldavo Dmitrij Kantemir (1673–1723), uomo di grande cultura che nel 1711 abbandonò con tutta la famiglia la terra natia per trasferirsi in Russia. Per il valore da lui dimostrato nella guerra contro i Turchi, Pietro il Grande lo ricoprì di onori e si avvalse costantemente della sua cultura e della sua competenza in ogni campo del sapere.

Tra i suoi figli che lasciarono delle tracce nella storia ricordiamo Marija, la figlia maggiore, e Antioch. Fu una famiglia che contribuì enormemente alla formazione di una moderna Russia e ebbe un grande rilievo nello sviluppo della cultura russa. Dmitrij Kantemir fu interamente investito da quello che nella storia della Russia viene definito il “vortice innovatore” di Pietro. Conosceva il turco, il persiano, l'arabo, il greco, l'italiano, il francese, il romeno e il russo. Scrisse trattati di filosofia, di religione e di storia, tra cui una *Storia dell'Impero Ottomano* (1714), che fu molto apprezzata da studiosi illustri, tra i quali Voltaire. Membro del Senato, scienziato, filosofo, membro dell'Accademia di Berlino, fu a fianco dello zar nel suo cammino verso una Russia “europea”.

Marija, una figura di donna fragile eppur sensibilissima e intelligente, divenne l'amante di Pietro e lo seguì nel lungo viaggio ad Astrachan'. Il destino della principessa suona quasi leggendario. La sopravvenuta riconciliazione di Pietro con la moglie Ekaterina fece sì che il suo bambino, figlio di Pietro e concepito durante gli spostamenti della “carovana” imperiale, venisse eliminato per volere della imperatrice Ekaterina. Umiliata e tradita, Marija ritornò a Mosca.

Il fratello minore, Antioch Kantemir (1709–1744), era stato sempre con lei perché Marija gli aveva fatto da madre durante tutta la sua breve vita. Infatti la loro madre, una donna greca discendente degli imperatori bizantini, era morta poco dopo il loro trasferimento in Russia. Questa donna si distingueva per la vastità della sua cultura e aveva dedicato la sua breve vita all'educazione dei figli, istillando in loro la sete del sapere e la capacità d'apprendere dalla vita tutto il possibile, cogliendo ogni occasione per arricchirsi sul piano umano e culturale.

Antioch Kantemir venne eccellentemente istruito e avvicinato alla

cultura inizialmente tra le mura domestiche. Per i suoi figli il principe Dmitrij aveva scelto accuratamente istitutori molto preparati, che provenivano dalle migliori accademie d'Europa. Procedendo nella sua evoluzione, con una cultura in parte già innata, in parte acquisita con notevole interesse durante l'infanzia e l'adolescenza, Antioch Kantemir frequentò anche ambienti molto vicini alla corte: quindi la grande ondata di occidentalizzazione introdotta da Pietro il Grande inflù non solo sulla vasta preparazione culturale del giovane, ma anche sui suoi comportamenti e sullo stile di vita. Antioch Dmitrievič Kantemir diventò autore di rilievo nell'ambito della letteratura russa del XVIII secolo e fu il primo a introdurre una nuova concezione della poesia, in particolare la satira, unica nel suo genere per la nuova società russa nell'epoca che seguì al regno di Pietro il Grande.

Si può affermare che Antioch Kantemir abbia segnato un preciso punto di partenza per la letteratura russa. Nelle sue opere ritraeva, come in uno specchio, i vizi del mondo in cui viveva, senza risparmiare nessuno: dal più alto dignitario di corte, al povero ubriacone, dal vescovo all'avaro che preferisce accumulare beni piuttosto che dare un'educazione dignitosa ai figli. Questi temi innovativi sono la conseguenza diretta della nuova coscienza che si andava formando durante il regno di Pietro il Grande e Kantemir appare proprio come un illustre esponente del nuovo *homo petrinus* che Pietro aveva perseguito durante il suo regno: onesto, colto, determinato.

Le altre opere più importanti di Ion Druce sono:

Prosa

Nel nostro piccolo paese (novelle), 1953

Foglie di nostalgia, 1954

La nostalgia della gente (novelle), 1959

Mozart alla fine della vita (novelle), 1970

Il campanile (romanzo), 1972

La chiesa bianca, 1983

Drammaturgia

La casa grande, 1962

Gli uccelli della nostra gioventù, 1971

Bello e sacro, 1974

In nome della terra e del sole, 1975

L'Apostolo Paolo, 1999

Una cena con il compagno Stalin, 2004, 2005

Saggi

Il mondo di Čechov, 1959

L'ora del sacrificio, 1998.

Ion Druce

MARIJA KANTEMIR, L'ULTIMA PASSIONE DI PIETRO IL GRANDE

I personaggi

Pietro il Grande, Imperatore

Ekaterina Alekseevna, Imperatrice

Dmitrij Konstantinovič Kantemir, scrittore e scienziato

Marija, sua figlia

Pëtr Andreevič Tolstoj, capo della Cancelleria Segreta

Osterman, diplomatico dell'ambasciata

Palikula, il medico della famiglia Kantemir

Kondoidi, sacerdote greco, precettore dei bambini della famiglia Kantemir

Ivan Ivanovič Beckoj, mecenate, riformatore seguace dell'illuminismo

Bayer, professore, studioso delle antichità russe

Smaranda, domestica di casa Kantemir

Kikin, attendente dell'imperatore

Perfil'ev, tenente, capo della guardia nel carcere di Solovki

Maestro della fortezza Pietro e Paolo

E numerose e svariate persone della corte dell'epoca di Pietro.

Prima scena

Nozze regali

Gennaio dell'anno 1720. Nel palazzo Kantemir a San Pietroburgo, appena costruito, si celebrano le nozze. L'eminente principe di 47 anni, Dmitrij Kantemir, si unisce in matrimonio con una bellissima fanciulla russa, la diciottenne Anastasija Trubeckaja. Il matrimonio è veramente regale, in quanto vi partecipa lo zar Pëtr Alekseevič in persona con la moglie e le figlie. Dopo la benedizione, gli astanti, in piedi, intonano l'inno Mnogaja leta (Tanti auguri) in onore dello zar.

Tolstoj (al termine del canto). Alziamo i calici alla salute di Pëtr Alekseevič, il nostro Sovrano, il nostro Benefattore...

Pietro (*ad alta voce*). Non fare correre i cavalli. Per prima cosa celebriamo i novelli sposi. A bere, c'è sempre tempo. (Cantano un'altra volta "Tanti auguri") Ah, è curioso, principe, come recita il brindisi alla salute nella vostra lingua? Come vi avrebbero festeggiato se questo matrimonio si fosse svolto a Iași?

Kantemir Come davanti a Dio, Vostra Maestà. L'augurio in moldavo non cede in niente a quello russo.

Pietro Allora cantate. Guarda quanti siete qui!

Kantemir Noi canteremmo, ma senza la benedizione, in qualche senso...

Pietro Inventate qualcosa. Nella vostra casa mi imbatto sempre in qualche tonaca.

Kantemir C'è qui un novizio ma non è stato ancora avviato al sacerdozio.

Pietro Ma figurati quant'è grave! Una volta che indossa il camice e mangia a casa tua, che benedica. Dov'è?

(Pansofij, dopo essersi profondamente inchinato davanti allo zar, benedice a lungo la coppia reale, i neo-sposi, gli ospiti. Poi, a bassa voce pronuncia: La mulți ani. [“Tanti auguri”]. E i commensali moldavi proseguono il canto).

Pietro Bello. Vivace. Ricco. Ma troppo breve. E come suonerebbe l'augurio se il matrimonio si festeggiasse, per esempio, ad Atene?

Kantemir Temo, Vostra Maestà, che ad Atene questo matrimonio in nessun modo, ma in nessun modo...

Pietro Ma perché? Forse che la tua prima moglie, che Dio l'abbia in pace, non era greca? E inoltre, dicono, era della dinastia degli imperatori bizantini. Possibile, che lei non vi abbia lasciato la sua lingua, in modo che voi vi esprimiate in greco nella quotidianità domestica della famiglia? Possibile, che voi assieme ai vostri maggiordomi, i quali sono greci, assieme agli insegnanti dei vostri figli, i quali pure sono greci, non siate riusciti a imparare l'augurio per il matrimonio in greco?!

Kantemir Imparare, abbiamo imparato, ma anche in questo caso senza la benedizione in greco...

Pietro Ma dove è Kondoidi? Egli non è semplicemente un sacerdote, egli, stando alle voci, è il predicatore della Basilica di Santa Sofia di Costantinopoli. Secondo i ranghi ecclesiastici, questo sarebbe più del nostro arcivescovo...

Kondoidi L'ex, Vostra Maestà, ex sacerdote, ex predicatore. Perciò, essendo stato privato della dignità...

Pietro Con il nostro potere, noi ti restituiamo tutto. Benedici!

Kondoidi risulta essere un greco pio come pochi. All'inizio prega

a lungo davanti alle icone, poi, con la voce sommessa, benedice lo zar, i novelli sposi, e a un tratto, inaspettatamente, intona un canto poderoso. Al suo canto si associano in molti, però si sente solo la sua voce.

Pietro Molto bene. Una voce da cattedrale. Possente. Peccato solo che la lingua sia un po' sorda, non è armoniosa e sonora come il latino. E come suonerebbe l'augurio, se questo matrimonio si festeggiasse, per esempio, a Costantinopoli?

Kantemir Abbiate timor di Dio, Sire! Per quale miracolo questo matrimonio potrebbe aver luogo a Costantinopoli?!

Pietro E invece sarebbe potuto facilmente succedere. Se allora sul Prut non ci avessero tradito e noi avessimo respinto i Turchi oltre il Danubio, e se poi se li avessimo cacciati via dalla stessa Europa, allora, conquistata Costantinopoli, impadronitici della stretto, stando con un piede in Europa e l'altro in Asia, perché non si sarebbe potuto organizzare lì il matrimonio? Cerca di immaginare.

Kantemir C'è poco da immaginare, Vostra Maestà. Le nozze turche non assomigliano alle nostre.

Pietro E che cosa ci può essere di così speciale? Non bevono, non mangiano, non fanno l'amore con la sposa nella prima notte nuziale?

Kantemir I turchi non usano alcoolici per rallegrare l'anima.

Pietro Per niente? Di nessun tipo?

Kantemir Per niente. Di nessun tipo.

Pietro E come si divertono, allora, ai matrimoni?

Kantemir Col cibo, col caffè, con la pipa, con la musica, con le danze...

Pietro I turchi ballano?

Kantemir. Eccome!

Pietro Divisi o insieme?

Kantemir Particolarmente le donne. Tra loro ci sono delle ballerine incomparabili.

Pietro Non ho mai visto una turca che balla. Facci divertire, principe! Facci vedere come balla una turca a un matrimonio.

Kantemir Non oggi, non mi sento in vena, Vostra Maestà. Un'altra volta mostrerò con gran piacere tutto ciò che Vostra Maestà desidera.

Pietro Un'altra volta ci sarà un'altra allegria. Ma oggi desideriamo vedere una turca che balla.

Kantemir Io, naturalmente, umilmente mi piego, sebbene...

Pietro (*scontento*) Sebbene, cosa?

Kantemir Non ho niente sotto mano. Non ho nemmeno il leggero velo trasparente con cui le turche si avvolgono durante il ballo.

Pietro (*si avvicina alla sposa, le toglie il velo, lo gira e lo rigira*)

Ecco, perfetto... Avvolgiti e vai.

Il Principe moldavo si sente profondamente smarrito. Alla sua sinistra c'è il futuro suocero, il generale feldmaresciallo Trubeckoj, e tutta la famiglia non stacca gli occhi da lui. A destra c'è lo zar autocrate. Si decide non solo il suo destino, ma il destino di tutta la sua stirpe. Improvvisamente, in questo suo momento tormentoso, spunta fuori la figlia di Kantemir, Marija, e si interpone tra lo zar e il padre.

Marija Perdonateci magnanimamente, Vostra Maestà, ma mio padre oggi non è in grado di rappresentare come si deve una turca che balla.

Kantemir (*furioso cerca la spada al fianco destro*) Come ti sei permessa di comparire davanti agli occhi di Sua Maestà!

Pietro (*A Kantemir*) Non intrometterti. (*A Marija*) Perché non è in grado?...

Marija Oggi è il suo matrimonio.

Pietro E quale è l'intralcio?

Marija Egli è tenuto a portare a casa nostra la nuova moglie e questo, acconsentite, non è un impegno facile né semplice. Permettete mi di rappresentare alla Vostra Maestà e ai nostri invitati una turca che balla.

Pietro Tu lo sai fare?!

Marija So farlo.

Pietro Da chi hai imparato?

Marija Ho passato l'infanzia a Costantinopoli.

Pietro Hai vissuto lì troppo poco tempo per comprendere i costumi di un altro popolo.

Marija La danza non è il Catechismo di cui bisogna imparare le lettere a memoria. La danza, una volta che l'hai vista, ti basta per tutta la vita.

Pietro Sarà divertente?

Maria Dipende dalla musica.

Pietro Principe, prendi il tamburello. Dicono che i Turchi ti portano sulle braccia assieme al tuo tamburello.

Portano un tamburello. Marija raffigura una turca pudica, imbarazzata, casta e molto divertente. Gli invitati sono entusiasti.

Pietro (*avvicinandosi, l'abbraccia e la bacia*). È straordinariamente bello! Ma, allora, come ballano le moldave al matrimonio? Faccelo vedere.

Il ballo moldavo è pieno di sole, di malizia, fascino.

Pietro Caspita, come si muove bene, come saltella. (*a Marija*) Balliamo insieme!

Marija Soltanto a una condizione, Vostra Maestà.

Kantemir (*infuriato*) Osi parlare così allo Zar russo, al nostro Difensore e Protettore?...

Pietro Principe, non impedire allo zar di parlare con i suoi sudditi! E qual è la tua condizione, fanciulla?

Marija Gli stivaloni.

Pietro Cosa, gli stivaloni?

Marija Toglieteveli.

Kantemir Cosa-a-a?!

Pietro Non intrometterti. Ma perché li devo togliere?

Marija Dicono che, ballando, voi spesso pestate i piedi delle donne.

Pietro Sì, succede che li pesti... Che male c'è? Figurati!

Marija I vostri stivali hanno soprattacchi di metallo. La metà delle dame della capitale zoppicano quando camminano.

Pietro Sciocchezze! I miei stivali sono i più comuni... (*se li toglie, osserva, valuta*). Katerina, ti ho mai pestato i piedi? Perché taci? Avvicinati.

Katerina È difficile alzarsi da tavola.

Pietro (*furioso*) Quando ti chiama lo zar, non ci sono né vicini né tavole, non c'è nulla. Rovescia tutto, strappa tutto e corri al richiamo. (*dopo che la zarina si è avvicinata*) Kikin! Togli gli stivali alla zarina e conta le dita.

Attendente Sono otto diti, contando ambedue i piedi, Sire.

Pietro Non può essere. Abbiamo ballato soltanto una volta. Riconta. Forse si sono attaccati insieme. Pure questo capita.

Kikin Non c'è nulla di attaccato. Sì, otto diti, e inoltre alcuni di essi...

Pietro Cosa?

Kikin Guardano uno da una parte, uno dall'altra parte, sono tutti divaricati...

Katerina Questo, non ha niente a che fare con l'Imperatore.

Pietro Ma con chi ha a che fare?

Katerina Con mio padre. Quando ero piccola lo aiutavo ad arare, conducevo i cavalli. Correndo sul campo arato di fresco, le dita si sono divaricate.

Pietro Ma il fatto dei due diti mancanti riguarda me?

Katerina Sì, riguarda voi, Imperatore.

Pietro Eh, voi donne sciocche... Se non fosse stato per questa principessina moldava, avreste zoppicato così per tutta la vita?! Bene, non roviniamo il matrimonio del principe. Se vogliamo divertirci, divertiamoci! E tu, principessina, per comodità, togliti le scarpe.

Kantemir *si mette a suonare il tamburello, tutti gli invitati in cerchio battono le mani. Tutto vola, scintilla, tutti cantano, travolti da una sorta di allegra follia. Verso la fine della baldoria lo zar arriva al punto che afferra Marija, la solleva e per un po' la tiene sulle braccia.*

Katerina La farai cadere, Pietro!

Pietro *(lasciando cadere la principessina)* Che tutti salgano in coperta e si tolgano le scarpe. Che ballino tutti!

Ha inizio una straordinaria, terribile baldoria simile a una sfrenata festa popolare.

Pietro *(trafelato)* Ormeggio! Ammainiamo la vela. Facciamo il saluto a salve per i neosposi con i grandi calici. Tutti gli ospiti bevano. E fino in fondo!!!

Kantemir Maestà, la sposa vi supplica. È una giovane creatura, non è abituata al vino... Se Voi volete concederle il vostro grazioso consenso...

Pietro Non le succederà niente. È giovane, una sana cavallina. Fino in fondo!. *(Finendo di bere il suo calice, lo zar nota con la coda dell'occhio un giovane disegnatore, il quale, sistematosi alla meglio, sta portando a termine il suo disegno sogghignando)*. Allora, allora, facci vedere il tuo lavoro *(ridendo fragorosamente)*. Ohi, mascalzone, come mi hai raffigurato bene...

Disegnatore Vostra Maestà, se il mio lavoro è gradevole al vostro occhio regale, rendetemi felice, mettete su di esso il vostro autografo.

Pietro Uno scritto dello Zar, amico mio, oggi costa molto. Ma il prezzo del tuo disegno è al massimo di dieci rubli. Riceverai i tuoi dieci rubli dal mio attendente e il disegno acquistato da te lo regalerò alla principessina Kantemir per il suo coraggio e audacia.

Marija Ma con il vostro autografo, Maestà?

Pietro Con l'immane autografo, anima mia!..

Marija Oh Dio, come sono felice!..

Kikin *(sottovoce)* Occorre indicare in qualche modo anche l'autore del disegno.

Pietro Senz'altro! Mandate il marinaio alla fregata del comandante. Lì gli insegneranno subito il dovuto rispetto. Incredibile, come mi ha raffigurato, che briccone!

Kantemir Non trattate male l'artista, Maestà. Neanche io, del resto, sono senza peccato, e non vorrei che il mio matrimonio...

Pietro Ma come non offenderli, come non offenderli, Dumitrašču!! Sono vent'anni che costruisco una nuova capitale, una nuova Russia. Combatto ora al Sud ora al Nord, ora mi congelo sul mare, ora soffro il caldo senza tregua, dalla mattina alla sera fatico senza posa. E non un

figlio di puttana che sia stato capace di ritrarmi mentre tendo ogni muscolo in uno sforzo smisurato. Mi hanno spiato, carogne, mentre durante il banchetto, nel colmo dell'allegria, mi sono messo a ballare scalzo, ed ecco, sono già pronti con la matita in mano... Ti insegno io, mascalzone!.. Se bene meriterai nel servizio, fra due anni ti mandiamo in Italia, a spese dello Stato, a imparare l'arte della pittura a colori. E adesso, per piacere, balliamo scalzi!..

Kikin Compiacetevi, sire, di mettere qui il Vostro piedino.

Pietro I bambini hanno piedini. Quanto ai grandi, si tratta di piedi. Per quanto mi riguarda... dato che mi sono cucito da solo gli stivali, non sarò forse capace di calzarli da solo?! Ekaterina, la tromba ci invita a ballare.

Tolstoj Vostra Maestà... I regali...

Pietro Ma non sono stati già presentati?!

Tolstoj Certo che sono stati presentati, ma nell'elenco storico della corte si usa dichiarare soltanto i regali effettuati dallo zar in persona...

Pietro I nostri regali per gli sposini sono: alla sposa, un collier d'oro con brillantini, allo sposo, una spada e una tenuta in campagna con una decina di villaggi, con una spaziosa casa signorile adatta a esercitazioni scientifiche. ..

Tolstoj (*sottovoce*) I familiari della sposa hanno accennato che sarebbe opportuno se il futuro genero di un feldmaresciallo fosse insignito di un qualche grado di generale...

Pietro Cosa si sono inventati?

Tolstoj Tuttavia, consentite, sire, che per la più bella fanciulla russa il titolo di Principe moldavo non è un granché.

Pietro (*infuriato*) Non è un granché?! Ma da noi Kantemir non è soltanto il governatore moldavo. Egli è Principe serenissimo, membro del Senato, il primo scienziato in Russia eletto all'Accademia di Berlino. È poco tutto questo per loro?!

Trubeckaja (*alzandosi in fretta dalla tavola*) Vi siamo profondamente grati, Maestà... Non abbiamo meritato questo, ci impegneremo con tutte le forze per essere degni della Vostra paterna tutela.

Pietro Così va bene. Fai dei figli volentieri e tanti. Divertiti, goditela tutta, ché senza questo piacere le donne non ci possono stare, però i figli concepiscili solo con tuo marito. Se avrai femminucce, che assomiglino a te. Se avrai maschi, che siano tutti dei Kantemir... una intera squadra!

Kantemir Vostra Maestà! Dopo che ci avete reso felici, ci abbandonate?!

Pietro Alle nozze devono comandare soltanto gli sposi. Lo zar ha

già dove comandare, soprattutto in Russia. VIVAT!!!

Tutti gli invitati stanno in piedi, cantano all'unisono "Tanti auguri".

(continua)

Traduzione di Varvara Vizir

Giovanna Brogi Bercoff

UNO SGUARDO SULLA POESIA MACEDONE

Una buona parte dei Paesi dell'Europa centro-orientale e balcanica fanno parte dell'Unione Europea a pieno titolo da ormai vent'anni, un paio addirittura sono già entrati nella "zona dell'Euro", eppure le loro culture e letterature restano poco note al pubblico occidentale. Forse solo la Polonia può parzialmente considerarsi un'eccezione, essendo molte delle opere della sua letteratura, del suo cinema, delle sue varie espressioni artistiche entrate nel circuito dei lettori e degli spettatori o visitatori di librerie, spettacoli e mostre. Ciò è dovuto ad una plurisecolare tradizione di scambi culturali, per l'Italia si può parlare di un vero sodalizio letterario, culturale e persino politico (si pensi all'importanza del Risorgimento, ai continui legami con la Chiesa cattolica o, in epoca rinascimentale, con le varie confessioni evangeliche, o ancora alle azioni belliche della Seconda guerra mondiale); ma è dovuto anche alla costante attenzione prestata alla valorizzazione del patrimonio culturale da parte dei governi polacchi per tutto il Novecento.

Se è diffusa in Europa occidentale, e quindi anche in Italia, una certa conoscenza delle letterature e delle culture ceca, ungherese, serba e bulgara, assai poco si sa invece di quelle di altri Paesi che vivono entro i confini dell'Unione Europea o a suoi margini. Riteniamo quindi di fare cosa utile – e speriamo gradita –, attirando l'attenzione dei lettori sull'esistenza di una letteratura che si suole definire "piccola", ma dimostra una sorprendente vivacità e fioritura negli ultimi decenni, soprattutto se si tien conto del fatto che essa vive grazie a e per un popolo, quello macedone, che conta appena un paio di milioni di cittadini e che, per di più, per la sua complicata situazione interna e internazionale, non possiede a tutt'oggi neppure un nome ufficialmente riconosciuto.¹

Il contributo che qui presentiamo, scritto da una studiosa di letteratura macedone dell'Università "Cirillo e Metodio" di Skopje, offre una panoramica sintetica, ma ricca di spunti ed informazioni sull'attività dei migliori poeti di lingua macedone dell'ultimo ventennio e sulle principali tendenze stilistiche e tematiche che la poesia offre ai suoi lettori. La quantità dei nomi menzionati e la diversità di idee e forme poetiche analizzate

rendono tangibile il fatto che, nonostante la crisi che in tutti i Paesi dell'Europa orientale la letteratura ha affrontato a seguito dei nuovi assetti politici e del rivolgimento delle strutture sociali e culturali, i poeti e scrittori macedoni hanno mantenuto uno status più rilevante di quello che si osserva in molti casi per altre letterature.² Sembra cioè che per la Macedonia, forse proprio a causa della sua situazione politica, sociale ed economica ancora precaria, il ruolo dell'intellettuale come portatore di idee, miti e valori nazionali sia ancora rilevante.

Al tempo stesso appare evidente che gli intellettuali macedoni hanno fatto, e stanno ancora facendo, uno sforzo straordinario per recuperare il patrimonio di idee, conoscenze e modalità espressive della letteratura che si è sviluppata nel Novecento nel mondo occidentale: dal sistema dei generi alle innovazioni delle tecniche scritte, dalla ricerca di nuove tematiche all'affinamento delle potenzialità espressive della lingua, dall'approfondimento delle inquietudini esistenziali del mondo odierno alla diffusione della letteratura di massa. La Macedonia, che non ha potuto partecipare a pieno all'evoluzione delle correnti letterarie del XX secolo, ha dovuto affrontare vari problemi per giungere, con un percorso originale, all'inserimento nella tradizione europea e mondiale delle avanguardie letterarie ed artistiche del Novecento, ed in quelle moderne e postmoderne in particolare. Ha dovuto ad esempio fare i conti, da una parte con la situazione politica e culturale in cui si sono trovati i popoli balcanici nei secoli in cui in Europa maturavano le grandi rivoluzioni portate dal Rinascimento, dal Barocco e poi dall'Illuminismo e dalla Rivoluzione industriale; dall'altra con il contesto interbalcanico dopo la formazione di uno stato federale che riuniva, prima in un regno, poi in una società comunista, i popoli piccoli e grandi della regione. Un discorso particolare è poi quello della problematica continuità di lingua e cultura dei Macedoni e della loro evoluzione civile e culturale. Si dovrà tener presente infatti che, nelle terre che costituiscono l'odierna Macedonia, l'evoluzione della letteratura dal medioevo ad oggi non ha seguito l'alternarsi di correnti e stili tipico della cultura occidentale, si è svolta in fasi differenziate non solo dal punto di vista cronologico, ma da quello del codice linguistico (dallo slavo ecclesiastico antico alle varie tappe dello sviluppo linguistico che solo all'inizio del XX secolo ha portato alla codificazione ed al riconoscimento ufficiale della lingua macedone moderna), del patrimonio di idee e di forme narrative o poetiche trasmesso nei secoli (letteratura colta, 'alta', quasi esclusivamente ecclesiastica del medioevo da una parte, tradizione popolare epica e lirica, dall'altra), del contesto socio-politico in cui la letteratura si è formata (da quella dello stato bulgaro-macedone medievale, al periodo dell'occupazione ottomana, a quello

del “risveglio nazionale”). È evidente che in tale prospettiva la letteratura macedone moderna si è formata con un percorso discontinuo e sinuoso, percorso che del resto la letteratura macedone condivide con tutti i Paesi dell’area balcanica e con tutti quelli di cultura slavo-bizantina. Della difficoltà del cammino percorso fino al raggiungimento di una lingua, letteratura e autocoscienza nazionale macedone moderna si dovrà dunque sempre tener conto allorché ci si avvicina alla lettura delle opere letterarie di questo popolo.

Risulta evidente, da queste considerazioni e dalla lettura dell’articolo che qui presentiamo, che sono numerosissimi e molto vari i legami degli autori e delle opere menzionate con gran numero di letterature di tutti i paesi e di scrittori di ogni età e provenienza. Per accostarsi a queste opere sarà necessario tener presente che un approccio flessibile è indispensabile, e che non è forse sempre utile cercare di scoprire influenze esterne dirette, mentre si possono scoprire molteplici legami di intertestualità, per lo più fluidi e di significato plurimo.

Nell’articolo si trova una bibliografia³ che fa riferimento soprattutto al sistema di idee di dominio internazionale, al quale oggi, dopo il 1989, attingono come a patrimonio comune anche le letterature dei Paesi dell’Europa centro-orientale e meridionale, e con esse la letteratura macedone.

Per chi volesse trovare notizie più specifiche su alcune delle tendenze e degli autori cui si fa riferimento in questo articolo suggeriamo di leggere, fra le altre cose, il “Forum”, recentemente apparso (sia in rete che in formato cartaceo) nel vol. VI (2009) della rivista “Studi slavistici” pubblicata dalla Firenze University Press (<http://ejournal.fup.unifi.it/index.php/ss>): vi si trovano vari interventi di altri specialisti macedoni dedicati ad esempio allo *haiku*, ad alcune delle tendenze fondamentali del postmodernismo, ai problemi della continuità della tradizione novecentesca, alla scrittura in prosa di alcuni scrittori fra i più rilevanti degli ultimi decenni. Vi si troveranno anche indicazioni su alcune traduzioni in italiano che sono accessibili già in rete o anche (sia pure in numero assai ridotto) in forma cartacea nelle librerie.

L’augurio che formuliamo è che, con questo contributo, si crei nei lettori italiani una nuova attenzione verso un mondo sostanzialmente sconosciuto, e qualche scintilla di curiosità che renda giustizia alla nostra fatica e, soprattutto, all’entusiasmo con cui i colleghi macedoni hanno risposto all’invito di darci notizie della loro letteratura contemporanea.

NOTE

1 Com'è noto, lo Stato macedone, formatosi dopo il 1989 a seguito dello sfaldamento della Federazione Jugoslava, viene oggi denominato in inglese FYROM (Former Yugoslavian Republic of Macedonia) a causa dell'ostinazione della Grecia ad opporsi al riconoscimento della Macedonia e del suo nome.

2 Sul mutamento del ruolo di intellettuali e scrittori nelle società dell'Europa orientale dopo il 1989 si possono trovare notizie e interpretazioni di grande interesse nel volume di A. B. Wachtel, *Remaining Relevant after Communism, The Role of the Writer in Eastern Europe*, Chicago-London 2006.

3 Per non ritardare la pubblicazione, abbiamo rinunciato a citare le traduzioni italiane dei libri di critica letteraria. L'autrice macedone li ha citati nelle traduzioni fatte nella propria lingua: del resto questo conferma con quale rapidità ed ampiezza i Paesi dell'Est europeo si appropriano oggi dei più importanti libri di critica e teoria letteraria diffusi nella seconda metà del Novecento in Europa e nel mondo.

Lidija Kapuševska-Drakulevska

ALICE NEL PAESE DELLA POESIA

(La poesia macedone nel periodo della transizione)

“Nowhere in the world have I seen
deeper and more unquestioned
and natural love for poetry
than I have seen here in Macedonia”

William S. Merwin

Queste parole del poeta americano William S. Merwin, laureato delle “Serate poetiche di Struga” nel 2005, illustrano l’atmosfera del festival internazionale di poesia che ogni estate, sulle sponde del Lago di Ohrid, non senza aspetti di allegria carnevalesca, rende omaggio alla “regina delle arti”: a *Sua eccellenza* la Poesia. L’amore per la poesia, il rapporto di familiarità che con lei si stabilisce, la necessità della sua presenza non sono né di carattere nazionale né di carattere etnico. Stiamo vivendo un periodo molto difficile, pieno di violenza, odio e perdita del senso dell’essenza umana: volenti o nolenti, conferiamo nuova attualità alla domanda del poeta tedesco Friedrich Hölderlin: “A che servono i poeti in tempi tormentati?”. La risposta può venire da quello che sosteneva già nel Seicento il poeta mistico Angelo Silesio: “La rosa è rosa, senza perché; fiorisce perché fiorisce”. Ecco *perché* abbiamo bisogno della poesia. Ecco *perché* si manifesta fra di noi la poesia: ora e qui, dappertutto e per sempre. La presenza della poesia ci ricorda (per dirla ancora con Hölderlin) il senso e la bellezza del poetare, il che equivale al senso e alla bellezza del vivere, senso che non si esaurisce mai e che va sempre ripristinato.

Da queste considerazioni prendono l’avvio le nostre considerazioni sul senso (oppure il non senso) di fare un discorso sulla poesia nel periodo di transizione che grava sulle nostre spalle da ormai due decenni. Qual è la fisionomia della poesia macedone che si è creata in questo arco di tempo? È possibile trovare un’espressione adeguata per descrivere la sua magia poetica, allorché la parola comune è divenuta come un Grande Nulla a paragone di quella poetica? Nella vita di ogni uomo che legge

poesia (ogni poesia, inclusa quella macedone), nella vita di quel passeggiatore nella “foresta di simboli” (per dirla con Baudelaire), succede una cosa simile a quella accaduta alla Alice di Lewis Carroll, la quale, dopo aver attraversato lo specchio, avrebbe veduto una collina nello stesso punto dove prima, nella realtà, c’era una valle. È la strana potenza della poesia, quella “aristocrazia dello spirito”, come la chiama Danilo Kiš, che è capace di creare un cosmo intimo, elitario, accessibile solo ai devoti e non necessariamente *differentia specifica* della poesia macedone di oggi.

La poesia macedone oggi si trova offuscata dal romanzo, il genere più popolare non solo fra i lettori, ma anche fra gli autori macedoni, i quali devono seguire le preferenze dei lettori per rispondere agli “orizzonti d’attesa” del proprio pubblico. È altrettanto interessante notare che la propensione verso la narrazione quale elemento della prosa, si riflette anche nell’ambito del discorso poetico grazie allo sviluppo del genere lirico-epico-drammatico del *poema*. E non è un caso che ciò avvenga proprio nel periodo di cui stiamo parlando.

La poesia rimane fra i fenomeni più affascinanti della nostra vita letteraria. Dal fondatore della poesia (e della letteratura) macedone contemporanea, Kočo Racin (1909-1943), con la sua raccolta *Albe candidie* (1939), fino ai giorni nostri, la creazione poetica traccia una propria traiettoria, originale e molto specifica, sulla mappa delle letterature europee (e su quelle del mondo intero), attraversando diverse tappe di sviluppo. Sul piano della creatività, la grande “avventura” dei poeti macedoni contemporanei passa dal poetare collettivo verso quello soggettivo, dal tono retorico a quello emotivo, dall’espressione poetica pittorica e visiva alla qualità fonica del verso, dalla poesia in immagini all’espressione secca, nuda e di stampo realistico; dalla poesia di tono metaforico alla poesia che segue il modello metonimico, dal monismo al pluralismo estetico. Allo stesso tempo, essa è riuscita a superare lo svantaggio derivato dalla “perduta continuità poetica”, raggiungendo gradualmente una sintonizzazione con le altre letterature slavo-meridionali, europee e mondiali.¹

L’epoca del postmoderno (che abbraccia anche gli ultimi due decenni) si riflette in maniera specifica sul fenomeno della poesia. Per la pluralità di idee, di emozioni e di discorsi che caratterizza il pensiero ed il sentire dominanti del nostro tempo, non è più possibile individuare nel sistema della nuova poesia macedone una corrente poetica dominante, un modello guida, una tendenza particolare che agisca quale fattore determinante generale del rapporto fra soggetto e mondo. Oppure, nell’ambito della poesia, un tale fattore determinante può essere individuato proprio nel pluralismo dell’espressione e del messaggio. Nel “policromismo babelico delle voci” dei poeti macedoni contemporanei, si può individua-

re la molteplicità di modelli del discorso poetico, diverse scritture poetiche con sensibilità svariata e con espressione completamente individualizzata. In ogni caso, quella “corrispondenza delle diversità” diventa un segno formativo relativo ad un Pantheon paradigmatico della poesia nel quale si possono collocare i seguenti nomi: Mateja Matevski (1929), Gane Todorovski(1929), Vlada Urošević (1934), Mihail Rendžov (1936), Svetlana Hristova-Jocić (1937), Radovan Pavlovski (1937), Bogomil Ćuzel (1939), Dimitar Baševski (1943), Eftim Kletnikov (1946), Sande Stojčevski (1948), Vele Smilevski (1949), Risto Lazarov (1949), Katica Ćulavkova (1951), Vesna Acevska (1952), Liljana Dirjan (1953), Branko Cvetkovski (1954), Vera Ćejkovska (1954), Zoran Ančevski (1954), Jordan Danilovski (1957), Ivan Džeparovski (1958), Slave Ćorĝo Dimoski (1959), Lidija Dimkovska (1971), Nikola Madžirov (1973) e tanti altri. Il cambio di generazione ha marcato l’evoluzione della poesia macedone negli ultimi vent’anni, essendo venute a mancare alcune delle sue voci più autentiche fra quelle dei suoi fondatori: Blaže Koneski (1932-1993), Slavko Janevski (1920-2000), Jovan Koteski (1932-2001), Ante Popovski (1931-2003), Petre M. Andreevski (1934-2006), e Petar T. Boškovski (1936-2006). Non si deve però pensare ad una frattura fra l’epoca di questi eminenti scrittori che oramai fanno parte del passato, per quanto recente esso sia, e quella che stiamo vivendo oggi: la loro opera rimane un’eredità imprescindibile per i posteri macedoni – odierni e futuri – e continua a vivere nella storia.

D’altra parte, sull’orizzonte macedone appaiono delle costellazioni nuove, giovanissime, che fanno intravedere un futuro promettente per la poesia macedone: Jovica Ivanovski, Nina Anastasova-Škrinjarić, Sašo Ćigov-Ćiš, Tihomir Jančovski, Igor Isakovski, Suzana V. Spasovska, Metodi Zlatanov, Kristina Nikolovska, Elizabeta Bakovska, Nataša Buntenska, Ivica Anteski, Marko Petruševski, Senka Anastasova, Magdalena Horvat, Zvonko Taneski, Silvana Jovanova, Filip Kletnikov. Sono questi i nomi dei poeti più giovani che si manifestano nella nostra letteratura. Come prima osservazione si può rilevare che ultimamente si è creato un equilibrio fra la scrittura poetica “maschile” e quella “femminile”, un equilibrio che sembra porre fine al dominio tradizionale della pratica letteraria “maschile”. Al tempo stesso rimane dominante la tendenza dei giovani autori a mantenere la continuità creativa con la tradizione stabilita da coloro che oramai vengono considerati classici della poesia macedone, e con i loro modelli poetici paradigmatici. Fra i temi dominanti si possono individuare nuclei di poetica che vanno dalla *poesia metaforica* (R. Pavlovski), l’*idioma folcloristico della poesia* (B. Koneski), la *referenzialità* (G. Todorovski), il *discorso autoreferenziale* (A. Šopov),

l'*humour nero* (S. Janevski), l'*espressione lirica misurata* (M. Matevski), all'*onirismo*, la *sensibilità urbana* e la *poetica delle invenzioni meravigliose* (V. Uroscevic), la *poetica della ribellione* (B. Ćuzel) o, al contrario, la *poesia contemplativa, intellettualizzata* (J. Pavlovski), e fino al *discorso scientifico* (V. Čejkovska), il *metapoetismo* e l'*erotismo* (K. Kulačkova, L. Dirjan).

Come conseguenza dell'esplosione dell'epoca digitale si sono create delle correnti nuove, attualmente in pieno rigoglio. Le innovazioni elettroniche hanno favorito una nuova specie di poesia di genere ibrido, che si crea sfruttando le possibilità di variazione di elementi grafici o fonici come l'impaginazione, il bordo, l'acustica, i margini, e via dicendo. In altri casi si cerca di cogliere l'attimo performativo della poesia (S. Anastasova), si sfrutta l'uso del linguaggio urbano basato sul montaggio ed il collage, l'uso del gergo (J. Ivanovski), del lessico del linguaggio pubblicitario e degli spot televisivi: si crea insomma una poesia che cerca di formare una *pop art* verbale (R. Lazarov). Apparentemente antipodo di questa tendenza legata alla digitalizzazione della poesia, ma per certi aspetti ad essa correlato, risulta un fenomeno molto curioso, finora poco elaborato dal punto di vista teorico, ma molto in voga nella poesia macedone: la moda della poesia *haiku* che diventa sempre più popolare soprattutto fra i giovani. Questa forma poetica arcaica proveniente dal Giappone è probabilmente una delle più significative risposte alla bizzarra realtà di oggi e alle condizioni di spirito dei giovani, in un mondo in cui sembrano svanire le possibilità di promuovere le vere qualità ed i valori autentici, in un'epoca in cui la musica del silenzio è magari l'unica forma rilevante per dialogare con gli altri. Sulla scena della poesia macedone già da cinque anni viene pubblicata una rivista *haiku* dal titolo "Mravka" (La formica).

Una gamma ampia e così svariata di scritture dimostra che tutto potrebbe essere fonte di ispirazione poetica: a cominciare dalle piccole cose ordinarie, addirittura banali, fino ai grandi temi filosofici, eterni; dagli avvenimenti attuali presenti nella quotidianità, ai grandi eventi storici; dagli accordi lirici dell'anima, del tutto personali ed individuali, fino ai dilemmi creativi e agli ostacoli incontrati sulla strada dell'ispirazione poetica. La particolare costante stilistica della poesia macedone è il *dialogo* con le altre scritture. La scrittura poetica, infatti, sulla stessa scia di ogni creazione artistica, è aperta alla comunicazione con i testi del passato e con quelli che possono venire nel futuro in una continuità di legami e relazioni affini. Questo gioco meraviglioso, questo dialogo portato avanti con il libro è facilmente riscontrabile nelle opere di tutti i nostri poeti nella forma di citazione, richiamo esplicito agli antecedenti letterari che

hanno influenzato il modo in cui il poeta recepisce il mondo, reminiscenze di vario tipo, parafrasi o altre forme. È anche questo un modo con il quale la poesia macedone contemporanea si inserisce nel contesto internazionale e di ogni epoca: da sempre, la poesia (come la letteratura in genere), da Aristotele a Jorge Luis Borges, viene tramandata e ricreata, si muove sulle orme delle più elevate sfere interdisciplinari dello spirito umano, sulle orme della letteratura vista come metascienza.

Nonostante le diversità delle scritture poetiche, non dimentichiamo d'altra parte che i nostri autori contemporanei sono anche testimoni di un'epoca e di un periodo storico concreto. Il poeta non può astrarsi dal tempo e dagli avvenimenti che lo circondano: da sempre e dappertutto la poesia è stata un testimone fondamentale contro la dissoluzione del presente. È questa la via lungo la quale si incontrano le orbite dei poeti macedoni. La poesia assume il ruolo di memoria collettiva e rimargina consapevolmente le cicatrici causate dal tempo. La fenomenologia del tempo porta verso il dialogo dei cronotopi come dialogo fra "il tempo piccolo ed il tempo grande" (per usare la terminologia bachtiniana), fra la contemporaneità e l'eternità, la temporalità universale avviene come un dialogo eterno e mai finito. Il dialogo del poeta con la storia rispecchia il rapporto che ha con essa l'individuo e la sua impotenza dinanzi agli eventi, ossia la sua incapacità di cambiare il corso della storia. Mentre in alcuni poeti prevale il sentimento di precarietà e una visione apocalittica dei nuovi tempi (M. Matevski, K. Kulavkova, Z. Ančevski), nella poesia di altri il pessimismo cede il posto ad un atteggiamento ottimistico, alla fede nell'eternità e nell'arte (B. Guzel, I. Džeparoski); altri invece si rifugiano nel messianesimo cristiano (M. Rendžov, S. Hristova-Jocić, E. Kletnikov) nel tentativo di trovare un senso alle difficoltà storiche e di trovare la dimensione sacrale nella contemporaneità, visto che viviamo un'epocale crisi di valori. Insomma, la poesia macedone contemporanea si trova in una discussione polemica con i valori della civiltà dei nostri tempi, a volte con un tocco di ironia e cinismo, altre volte con un'accentuata liricità d'espressione.

"Se il crollo della coscienza umana si trova nel linguaggio, la redenzione si trova nel gioco delle parole e delle metafore, nel mondo del riordinamento, nella ri-sessualizzazione del discorso", sostiene Ihab Hassan nel suo studio poetico *Lo smembramento di Orfeo*, e continua: "Stabilire nelle parole il loro significato integrale, come nei sogni, significa [...] superare l'antinomia tra il senso e il non senso, fra il silenzio e il discorso".

Queste riflessioni, relative ad una possibile funzione creativo-terapeutica del linguaggio, sono in consonanza con l'idea della comunicazio-

ne artistico-letteraria presente sia nell'atto creativo che nell'atto della recezione, della lettura; attraverso questa comunicazione l'uomo si trova in un continuo dialogo con i segreti del mondo fuori e dentro di sé. Allo stesso tempo, il linguaggio – che è “discorso”, sorgente atavica e motore della comunicazione summenzionata – rimane un abisso impercettibile e sconosciuto. È ormai noto che “solo la poesia ha la potenza di raggiungere l'essenza del mondo”, ed è così che ritorniamo alle premesse poste all'inizio di questo nostro sintetico intervento. Alla luce dello sviluppo della poesia macedone di questi ultimi decenni sembra di poter confermare la tesi di M. Heidegger, secondo la quale: “il senso e il fine del poetare si compiono dialogando con il tempo ed il proprio momento storico”. Tutto il resto rimane un’“illusione poetica”, come quella di *Alice nel paese delle meraviglie*.

(Traduzione dal macedone: Irina Talevska)

BIBLIOGRAFIA

Bachtin 1989: M. Bachtin, “Reč u poeziji i reč u romanu“, in: *O romanu*, Beograd, 1989, pp. 30-57.

Djurčinov 1988: M. Djurčinov, *Nova makedonska književnost (1945-1980)*, Beograd, 1988.

Friedrich 1989: H. Friedrich, *Struktura moderne lirike*, Zagreb 1989.

Heidegger 1982: M. Hajdeger, *Mišljenje i pevanje*, Beograd 1982.

Hassan 1992: I. Hassan, *Komadanje Orfeja*, Zagreb 1992.

Kapuševska 2006: L. Kapuševska-Drakulevska, “‘El secreto’ de la letra poética Macedonia”, Introducción in: *4 Poetas Macedonios*, Málaga, pp. 7-19.

Kiš 2003: D. Kiš, *Post homo poeticus*, Skopje 2003.

Ćulavkova 1992: K. Ćulavkova, *Kopnez po sistem*, Skopje 1992

Merwin 2005: W.S. Merwin: “Address to the Struga Poetry Festival” in: *Selected poems /Odrani pesni*, Struga 2005.

NOTA

1) Per meglio intendere questo discorso si tenga presente quanto detto sull'evoluzione della letteratura macedone nella nota che precede questo articolo [Nota del curatore Giovanna Brogi Barcoff].

Sergej Iosifovič Gindin

LA STROFICA DI PUŠKIN

[Lezione del 26 maggio 1999, terzo incontro delle quattro lezioni tenute dal professor Gindin all'Università "Roma Tre" nel maggio 1999. Traduzione e redazione a cura di Eva Scopigno. Le due precedenti lezioni, intitolate rispettivamente La metrica e la ritmica nell'Evgenij Onegin (24 maggio 1999) e La rima nell'Evgenij Onegin (25 maggio 1999), sono state pubblicate in Slavia, 2002, 1, e 2002, 3]

Buongiorno a voi, di nuovo. Oggi riprendiamo il discorso di ieri sull'*Evgenij Onegin*, in particolare sulla poetica dell'*Evgenij Onegin*. Con la lezione di ieri, abbiamo evidenziato alcuni tratti stilistici in base ai quali questo "romanzo in versi" si differenzia dalle opere precedenti. Vedremo oggi come questi tratti stilistici si realizzano e si attuano nel tessuto vivo del discorso poetico e come si organizzano.

Poiché non mi sembra di notare volti nuovi rispetto ai giorni passati, non ripeterò quanto già detto nelle due lezioni precedenti, ma passerò direttamente al tema di oggi, quello cioè della strofica dell'*Evgenij Onegin*. Parlerò quindi della costruzione della strofa oneginiana, della sua struttura, delle sue funzioni e della sua specificità da un punto di vista tematico che sintattico. Che cosa sia la strofa lo sappiamo praticamente tutti. Ma definire con esattezza come essa è strutturata, come essa si evidenzia nel tessuto del discorso poetico, come si collega con la struttura precedente e con quella successiva, è un problema molto difficile, che si potrebbe definire *katavasija* (guazzabuglio), ossia un vero rompicapo; praticamente, un punto su cui si spezzano le corna anche gli studiosi più agguerriti.

Che cos'è dunque la strofa? Tenterò di definirla. E' una struttura ritmica regolare, in cui la disposizione delle rime, o meglio, una combinazione di rime si ripete regolarmente nell'opera poetica. E proprio la ripetizione è un suo tratto caratteristico. Puškin stesso, forse preoccupandosi di noi lettori, ha definito la formula della sua strofa. Quindi, senza spremerci ulteriormente le meningi, ci affidiamo a lui.

Qual è la differenza tra il verso strofico, collegato cioè alla struttu-

ra organica di una strofa, e il verso astrofico, ovvero il verso non collegato a una strutturazione strofica di regolare disposizione e ripetizione di rime? Nel verso strofico è possibile assaporare in anticipo la struttura della strofa. Si può così prevedere quale verso rimerà con il successivo, se ci sarà una rima maschile o una rima femminile¹. Si può quasi godere in anticipo di questa struttura che si realizza nel corso della lettura stessa.

Come si definisce la strofa? Innanzi tutto, può essere classificata in base al numero di versi che la compongono; esiste così il distico, la terzina, la quartina, un tipo di strofa con cinque versi che nella poesia italiana non esiste, la sestina, l'ottava e la strofa di nove versi come in E. Spenser² o nel *Childe Harold's Pilgrimage* di G.G.Byron³, dove la strofa è appunto costituita da nove versi. In questo caso noi possiamo dire con esattezza dove si troverà la rima maschile o femminile o, come abbiamo visto ieri, quella dattilica (o sdrucchiola) o un altro tipo di rima.

Ecco, sulla lavagna riporto la formula della strofa oneginiana che Puškin stesso scrisse⁴ nel 1823. Che cosa scrisse per definirla?

“Strophe: 4 croisés; 4 de suite; 1. 2. 1; et deux”

Ovvero: quattro versi con rima alternata, quattro versi con formula due più due con rima baciata, quattro versi a rima incrociata e un distico finale a rima baciata.

Voi sapete che le lettere definiscono l'identità della clausola. Se la lettera è maiuscola vuol dire che la rima è femminile, ovvero, in italiano, piana, mentre la rima maschile, in italiano tronca, si identifica con la lettera minuscola. Per esempio⁵:

Мой дядя самых честных правил,	A
Когда не в шутку занемог,	b
Он уважать себя заставил	A
И лучше выдумать не мог.	b

Di principi onestissimi, mio zio⁶,
or che giace ammalato per davvero,
fa sì che lo rispetti infine anch'io;
e non poteva aver miglior pensiero.

Questi primi quattro versi sarebbero quindi a quella che noi chiamiamo a rima alternata. E' noto che Puškin non amava inventare nuove strutturazioni strofiche, e per questo utilizzò strutture strofiche di rima già esistenti. Si distingueva in questo da A.A. Del'vig, uno dei più cari amici di Puškin, che invece amava inventare strofe nuove per le sue composizioni.

Vi narro una breve storiella. Quando Babel⁷ al Congresso degli scrittori venne rimproverato perché produceva poco a livello di quantità di

opere, rispose: “Io sono come una leonessa, che genera poco, però in compenso partorisce un leone”. Anche Puškin non ha inventato strofe nuove, ma in compenso ha creato questa eccezionale “strofa oneginiana” che non ha analoghi nella letteratura russa, ed è proprio la corona della strutturazione strofica della lingua russa. Nella percezione dei Russi, questa strofa è strettamente collegata all’*Evgenij Onegin* e tutte le volte che è capitato che venisse ripresa da un qualche autore, di solito si sottolineava questo fatto. Per esempio, Lermontov⁸ nel suo poema *La tesoriera di Tambov* scrive: “Scrivo col metro di *Onegin*”, lo dice proprio espressamente.

Tutte le volte che si è tentato di riprendere questa struttura della strofa oneginiana, escluso appunto il caso di Lermontov, i poeti ne sono sempre usciti malconci. Per esempio Vjačeslav Ivanov⁹ ha scritto un poema sull’infanzia, *Mladenčestvo*, e il risultato non è stato un risultato artistico, il poeta non è riuscito a operare in maniera artisticamente efficace con questa strofa.

Come forse ricorderete, ieri¹⁰ abbiamo parlato dell’importanza della rima. Pensate, per esempio, se questa strofa di 14 versi fosse stata scritta senza rima. Sarebbe stato molto difficile per il lettore cogliere in maniera organica il contenuto di 14 versi senza rima. Forse si può concepire una quartina senza rima, di quattro versi si riesce ancora a percepire l’interesse, l’integrità, ma con quattordici versi sarebbe stato impossibile.

Che qualità è riuscito ad ottenere Puškin con questa sua strofa, oltre a quelle di cui abbiamo parlato ieri? Sicuramente un senso di misura, una uniformità della misura, che conferisce una grande armonia al testo, ma senza renderlo monotono. Il lettore infatti sa in anticipo in quali punti, in quali versi, ritornerà la rima. Questa qualità la potrete cogliere all’istante confrontando la strofa oneginiana con altre opere di Puškin che non hanno questo tipo di strofa, in particolare col *Cavaliere di bronzo* che, come sapete, è strofico, nel senso che c’è la rima, ma non ci sono strofe. Nel *Cavaliere di bronzo*, questa caratteristica la possiamo cogliere con facilità al di fuori del prologo, nella Parte prima e nella Parte seconda, dove il discorso verte sulla sorte di Evgenij, l’impiegatuccio petroburghese protagonista del poema.

Questa armonia si raggiunge anche col fatto che si alternano una piccola misura della rima, come per esempio il distico – che abbiamo visto essere presente due volte nella seconda quartina, due distici praticamente baciati –, con una misura invece più ampia, come quella di quattro versi. Noi abbiamo dentro di noi una sensibilità ritmica che può essere di piccola entità o di maggiore ampiezza; e quindi la strofa è stata da Puškin ideata come armonioso alternarsi di misure temporali. Per renderci conto di questo senso della misura, proviamo per esempio a leggere poesie che,

pur essendo costituite dagli stessi elementi strutturali, non hanno questa ampia ripetizione ciclica. E vedrete come la percezione del senso della misura e dell'armonia risulti nettamente inferiore.

Volevo a tal scopo presentarvi a livello comparativo l'inizio del *Ruslan i Ljudmila* e del poema *Bachčisarajskij fontan*. Lì si sarebbe visto che ci sono alcune quartine presenti anche nell'*Onegin*, che però si alternano a gruppi di cinque versi. In questi due poemi, la strofa di quattro versi si alterna a una di cinque versi, poi cambia l'ordine, e poi ancora si hanno dei distici; questa regolare e armoniosa ripetizione viene meno nelle altre opere. Ma siccome voi non avete qui sotto mano queste due opere prendiamo invece il testo della lettera di Tat'jana a Onegin¹¹ che, come ben sapete, è astrofica, e da lì possiamo quindi osservare il funzionamento dei versi di Puškin.

Письмо Татьяны к Онегину

Я к вам пишу - чего же боле?
Что я могу еще сказать?
Теперь, я знаю, в вашей воле
Меня презреньем наказать.
Но вы, к моей несчастной доле
Хоть каплю жалости храня,
Вы не оставите меня.
Сначала я молчать хотела;
Поверьте: моего стыда
Вы не узнали б никогда,
Когда б надежду я имела
Хоть редко, хоть в неделю раз
В деревне нашей видеть вас,
Чтоб только слышать ваши речи,
Вам слово молвить, и потом
Все думать, думать об одном
И день и ночь до новой встречи.
Но говорят, вы нелюдим;
В глуши, в деревне всё вам скучно,
А мы... ничем мы не блестим,
Хоть вам и рады простодушно.

Lettera di Tatiana a Onegin

Io vi scrivo. Che più? Che posso dire

ancora? Ben lo so, voi mi potete
con il vostro disprezzo ora punire.
Ma se nel vostro cuore troverete
per la mia triste sorte, il mio soffrire,
di compassione almeno un granellino,
non m'abbandonerete al mio destino.
Da principio tacere avrei voluto.
Credetemi: di questa mia rovente
vergogna, non avreste certamente
dalle mie labbra nulla mai saputo,
se la speranza mia non fosse vana,
anche una volta sol la settimana
potervi qui vedere ed ascoltare,
e, scambiata così qualche parola,
pensar poi sempre ad una cosa sola,
e giorno e notte. Ma voi siete, pare,
un misantropo, sempre d'umor nero
e sempre in preda ad insanabil noia...
e noi? ... noi non brilliamo per davvero,
sebbene di vedervi s'abbia gioia!

L'inizio è appunto una rima alternata: A b A b

Я к вам пишу - чего же боле?
Что я могу еще сказать?
Теперь, я знаю, в вашей воле
Меня презреньем наказать.

Qui invece la rima diventa A c c:

Но вы, к моей несчастной доле
Хоть каплю жалости храня,
Вы не оставите меня.

Segue la rima incrociata D e e D:

Сначала я молчать хотела;
Поверьте: моего стыда
Вы не узнали б никогда,
Когда б надежду я имела

E questo infine è il distico (f f), che corrisponde a quello finale della strofa oneginiana:

Хоть редко, хоть в неделю раз
В деревне нашей видеть вас

Che cosa è originale qui? Che noi non sappiamo mai che cosa viene dopo, che cosa aspettarci. Se voi prendete l'inizio del poema *La fontana di Bachčisaraj*, vedrete come la prima quartina sia a rima alternata, la seconda a rima incrociata, la terza quartina costituita da due distici a rima baciata, e poi viene una piccola unità di cinque versi. Ognuna di queste strofe rima quindi a modo suo. Leggiamo dunque l'inizio di questa opera:

Гирей сидел потупя взор;	a
Янтарь в устах его дымился;	B
Безмолвно раболепный двор	a
Вкруг хана грозного теснился.	B
Всё было тихо во дворце;	c
Благоговая, все читали	D
Приметы гнева и печали	D
На сумрачном его лице.	c
Но повелитель горделивый	E
Махнул рукой нетерпеливой:	E
И все, склонившись, идут вон.	f

Один в своих чертогах он;	f
Свободней грудь его вздыхает,	G
Живее строгое чело	h
Волнение сердца выражает.	G
Так бурны тучи отражает	G
Залива зыбкое стекло.	h

Ghirej sedeva, volto il guardo al suolo;
l'ambra tra le sue labbra fumigava;
dei cortigiani-servi il muto stuolo
presso il khan minaccioso s'affollava.
Nel palazzo tutto era silenzioso;
con riverenza sul suo cupo volto
tutti leggevano un dolor raccolto
e segni d'ira. Fece l'orgoglioso
sovrano un gesto secco e impaziente

ed uscirono tutti immantinente
dopo essersi inchinati.

Ora egli siede
solo; sospira più liberamente.
Sulla fronte severa gli si vede
il tumulto del cuore. Tal riflette
le nubi tempestose l'ondeggiante
specchio d'un golfo.

Come disse Jakobson¹² il numero dispari indica di solito una certa instabilità, o tematica, o semantica. Cosa che invece non si realizza nell'*Evgenij Onegin* che, come potete notare, ha una strutturazione molto ben definita, molto ordinata e solida. Per capire bene il funzionamento di questa strofa bisogna chiarire tre punti, si devono capire bene tre aspetti.

Primo: l'origine di questa strofa. E' infatti una cosa molto interessante capire da dove Puškin abbia tratto questa strofa, come gli sia venuta in mente. E' un aspetto molto interessante che ora chiariremo. Secondo: il ruolo che questa strofa riveste come unità strutturante. Si deve quindi comprenderne la funzione. E terzo: come la strofa è organizzata internamente da un punto di vista tematico e sintattico.

Per quanto riguarda l'origine, non se ne sa molto per la verità. C'è stato un tentativo del poeta Baratynskij¹³ che nel suo poema *Bal (Il ballo)* cercò di creare un poema con una strofa identica a quella oneginiana, ottenendo però un risultato molto meno felice. Altri studiosi hanno pensato che forse Puškin, nella creazione della sua strofa, si fosse ispirato al sonetto. Il sonetto ha infatti quattordici versi, come l'*Onegin*. Ovviamente, nonostante la struttura della strofa oneginiana sia molto simile a quella del sonetto, c'è molta diversità con il sonetto di tipo petrarchesco o di altri autori di sonetti. L'autore che vi ho citato ieri, Leonid Grossman, che si è occupato appunto del romanzo *Evgenij Onegin*, ha lavorato molto sulla analogia tra il sonetto e la strofa oneginiana, in particolare studiandone l'articolazione interna. Dai suoi studi è emerso che nell'*Onegin* è molto più sensibile l'influenza del sonetto shakespeariano che non l'influenza del sonetto italiano.

Edward Stankevič, slavista americano, di recente ha dedicato un lavoro alla strofa oneginiana e ne ha rilevato la notevole analogia con i *Sonetti di Crimea* di Mickiewicz¹⁴, il grande poeta polacco che soggiornò in Crimea e compose i celebri *Krymskie sonety*. Secondo me, negli anni in cui iniziò a comporre l'*Evgenij Onegin*, Puškin leggeva Mickiewicz e Petrarca, ma non ancora Shakespeare. I sonetti che Puškin stesso ha com-

posto, si riferiscono a un'epoca più tarda, quando appunto egli cominciò ad interessarsi proprio alla struttura del sonetto. E secondo me, la strofa oneginiana è nata dalle tendenze del proprio giambo astrofico, collegato alla sua profonda conoscenza dell'ode russa e della sua strofa, che gli era familiare fin dall'infanzia.

La strofa dell'ode russa è costituita da dieci versi. Come è strutturata la rima di questa strofa? Come ho già scritto sulla lavagna, abbiamo una struttura di tipo A B A B, ovvero una rima alternata, seguita da un distico CC, che viene poi raddoppiato nell'*Onegin*, dove possiamo osservare una formula del tipo CC DD. E poi che cosa ha fatto Puškin? Ha aggiunto alla fine della strofa l'ultimo distico a rima baciata che mancava nell'ode, così che dai dieci versi dell'ode si è passati ai quattordici della strofa oneginiana.

Per farvi capire il funzionamento del metro dell'ode, vi leggo la celebre strofa di Deržavin¹⁵ della poesia *Dio*. Lo stesso Puškin riteneva questa ode una sublime opera poetica. Leggiamone i versi:

Бог

Я связь миров, повсюду сущих,
Я крайня степень вещества;
Я средоточие живущих,
Черта начальна божества;
Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь - я раб - я червь - я бог!
Но, будучи я столь чудесен,
Отколе произошел? - безвестен;
А сам собой я быть не мог.

Dio

Io sono il legame dei mondi ovunque esistenti,
Io sono l'ultimo gradino delle sostanze,
Io sono il centro dei viventi,
La linea iniziale della Divinità;
Io col corpo mi riduco in cenere,
Con la mente comando al tuono,
Io sono re, sono schiavo, sono verme, sono Dio!
Ma essendo così meraviglioso,
Dove son venuto? – mistero,

Ma da me stesso non son potuto essere.

Di questa poesia i versi più famosi sono senz'altro i seguenti:

Я царь - я раб - я червь - я бог!
Но, будучи я столь чудесен,
Отколе произошел? - безвестен;
А сам собой я быть не мог.
Io sono re, sono schiavo, sono verme, sono Dio!
Ma essendo così meraviglioso,
dove son venuto? – mistero,
ma da me stesso non son potuto essere.

La struttura della rima è la seguente: a B B a. Puškin invece usa, come abbiamo visto, il contrario: rima tronca, rima piana, di nuovo rima piana e l'ultimo verso con rima tronca.

Puškin, nelle sue composizioni, si sforzava in ogni modo di osservare le regole, e la regola era quella della cosiddetta *alternance*, ossia se il verso precedente era un verso che terminava con clausola maschile (tronca), il successivo doveva terminare con la clausola femminile (piana). Prendiamo, per esempio, l'inizio della *Fontana di Bachčisaraj*, dove il primo verso è tronco, mentre la prima strofa dell'*Evgenij Onegin* inizia con un verso piano.

Гирей сидел потупя взор;
Янтарь в устах его дымился;

Però a quel punto avrebbe dovuto concludere la strofa oneginiana con un distico piano, cosa che gli sembrava inappropriata perché lo stile aforistico del distico è più collegato alla rima tronca. Pensate per esempio a:

Привычка свыше нам дана:¹⁶
Замена счастью она.
Della felicità buon surrogato,
l'abitudine il cielo ci ha donato.

Puškin nell'ultimo distico voleva creare una sorta di aforisma, spesso di carattere epigrammatico, e dargli quindi un tono più sentenzioso; e questo gli poteva essere dato soltanto con l'utilizzo di una rima tronca. E se la strofa terminava col distico a rima tronca, la successiva non poteva cominciare di nuovo con un verso tronco. Regola dell'alternanza,

per evitare squilibrio e monotonia. Puškin apprezzava a tal punto il carattere di questo distico conclusivo che anche nel poema *Poltava*, nonostante l'assenza di una struttura strofica definita, ogni tanto sono presenti distici a rima baciata che hanno un carattere, per così dire, aforistico. Il carattere distintivo di questo distico è dato dalla sua brevità e dal senso di energia che promana dalla rima maschile; quindi, riassumendo, la brevità, l'energia, e la sua posizione finale gli conferiscono un certo nerbo, un carattere vigoroso. Per esempio in *Poltava* troviamo:

Прекрасной дочерью своей
Гордится старый Кочубей.
Ricco e superbo è il vecchio Kočubej
di Maria, la bellissima sua figlia.

Sentite il ritmo? E' praticamente il distico che poi ritroviamo nell'ultima strofa dell'*Evgenij Onegin*.

Questa è ovviamente una mia interpretazione e rispondo in prima persona di questa ipotesi, del fatto cioè che la strofa oneginiana derivi dalla strofa di dieci versi tipica dell'ode. Io ritengo che sia un'operazione cosciente che Puškin ha realizzato e ha portato avanti consapevolmente.

Passiamo ora alla seconda parte della lezione, quella cioè dedicata al ruolo della strofa, di questa struttura unitaria, nell'intera opera. Che ruolo ha dunque questa strofa? Sapete che Puškin pubblicò l'*Evgenij Onegin* a capitoli, e possiamo quindi dare per scontata l'unità del capitolo. Pubblicando a capitoli, infatti, Puškin rendeva ogni parte conclusa nella sua natura e quindi non c'era una garanzia che avrebbe scritto il capitolo successivo, o che il lettore sarebbe vissuto fino alla pubblicazione del capitolo successivo. Ogni capitolo è in pratica semanticamente concluso. E se ci fate caso, alla fine di ogni capitolo, esclusa la fine del quinto, compare l'autore Puškin in prima persona e, come diceva un'insegnante di letteratura russa, Marija Aleksandrovna Rybnikova, Puškin fa la sua apparizione e tira la tenda, tira la cortina come se stesse a un teatro. Ma i capitoli sono unità troppo ampie, c'è bisogno di un'unità costitutiva più breve. E notiamo quindi che anche ogni strofa è in pratica tematicamente conclusa. Se voi leggete con attenzione ogni strofa, vedrete che ognuna ha un suo tema, che viene enunciato, sviluppato e concluso. Se osservate con attenzione, noterete che su circa quattrocento strofe ci sono soltanto dieci casi in cui la frase "transita" da una strofa all'altra. Vi rendete conto? Su circa quattrocento, soltanto dieci casi in cui Puškin conclude la frase nella strofa successiva, cioè una percentuale minima, insignificante. Analizzando poi il tutto, si potrà rilevare come questo corrisponda proprio allo stato emotivo del personaggio. Per esempio, uno dei

casi più celebri di *enjambement* - *enjambement* da intendere non da verso a verso, ma nello specifico dall'ultimo verso di una strofa al primo verso di quella successiva (in russo *perenos*) - è quello descritto nel Capitolo terzo, quando Tat'jana sente arrivare Onegin, dopo che lui ha ricevuto la lettera, e corre in giardino trafelata:

... летя к ручью
И задыхаясь, на скамью

XXXIX

Упала...
... sempre volando
verso il ruscello e in fine, soffocando,

XXXIX

cade sopra una panca.

Come si può notare, il verbo *upala*, conclusione dell'ultimo verso della strofa XXXVIII, sta nel primo della strofa successiva.

Un altro caso in cui per il poeta è stato difficile esaurire il tema in una sola strofa è, nel Capitolo sesto, quello che descrive la morte di Lenskij, la scena del duello, quando Evgenij spara e lascia cadere in terra la pistola. In russo suona così:

Онегин выстрелил... Пробили
Часы урочные: поэт
Роняет молча пистолет,

XXXI

На грудь кладет тихонько руку
И падает.
Eugenio spara. E' ormai sonata l'ora:
ed il poeta senza dir parola,
lascia cadere a terra la pistola.

XXXI

Lentamente la mano porta al cuore

E cade.

Sentite anche voi che siamo di fronte a un punto di grande importanza che non si può comprimere, il cui contenuto non si può rinchiudere a forza dentro una strofa, e viene così esteso al verso iniziale della strofa successiva. In altri casi, invece, Puškin utilizza questo tipo di *enjambement* nei passaggi caratterizzati da particolare ironia. Ne è un esempio la scena dei preparativi per la partenza di Tat'jana nel Capitolo settimo: si preparano le valigie, è un grande avvenimento. In russo abbiamo:

И вот в избе между слугами
Поднялся шум, прощальный плач:
Ведут на двор осьмнадцать кляч,

XXXII

В возок боярский их впрягают,
Готовят завтрак повара,
Горой кибитки нагружают...

Un pianto in coro intonano le serve
giù nel cortile; presso le carrozze
hanno portate ben diciotto rozze.

XXXII

Tutte e diciotto vengono attaccate
all'equipaggio, mentre le carrette
come montagne sono caricate...

Sentite come questo tocco ironico allarga un po' la strofa, e si passa così da una strofa all'altra.

Escludendo dunque questi dieci casi in cui il verso deborda da una strofa in quella successiva, abbiamo detto che ci sono circa quattrocento strofe perfettamente concluse, ognuna delle quali può essere letta come una poesia completa a sé stante. E questo ci consente di tirare un po' il fiato durante la lettura, poiché ogni ragionamento, ogni episodio o racconto, è perfettamente concluso.

Sarebbe bello e interessante suddividere le strofe secondo il loro carattere, se sono, per esempio, delle strofe con dei ragionamenti, ossia di carattere argomentativo, oppure delle strofe che rappresentano delle

scene, oppure precise unità del racconto. Ma fino ad oggi nessuno ha ancora intrapreso questo lavoro di classificazione.

Ci resta ormai poco tempo e non voglio tralasciare di parlarvi del tema che forse è il più interessante: la struttura interna della strofa. Ci sono tre lavori importanti sulla struttura interna della strofa. Voglio ricordare il lavoro di Leonid Grossman, già precedentemente citato, il lavoro del '41 di G.O.Vinokur¹⁷ e il lavoro di B. V. Tomaševskij¹⁸ sulla strofa di Puškin, in cui si presta particolare attenzione proprio alla strofa dell'*Evgenij Onegin*. Essendo tutti lavori abbastanza tecnici con indagini molto dettagliate ed accurate, io non starò qui ad esporre i risultati di questi lavori. Devo però dire che il professor Edward Stankevič, già precedentemente nominato, ha scritto un lavoro il cui tema confuta alcune delle posizioni degli studiosi appena citati. Credo di poter affermare che i lavori di Vinokur e di Tomaševskij sono lavori solidi e accettabili, che potrebbero però essere corretti e puntualizzati in alcuni aspetti. Questi lavori possono essere analizzati secondo due punti di vista. Il primo riguarda l'organizzazione sintattica; come termina la frase, in che maniera la frase si conclude rispettivamente nelle quartine o nei distici, che interrelazione c'è tra queste due unità, sempre in rapporto alla frase sintattica. Il secondo riguarda invece la struttura tematica di queste singole unità; che funzioni hanno le unità sintattiche in rapporto al tema di quella singola strofa, come si viene strutturando il tema. Quelle cioè che vengono definite funzioni retoriche.

Adesso vi espongo la mia idea in rapporto al primo punto di vista, quello cioè dell'organizzazione sintattica e della sua strutturazione. Io ritengo che quest'ultima sia estremamente flessibile e duttile, non si può insomma dire che Puškin abbia fissato una struttura sintattica a una struttura strofica o diciamo intrastrofica. Egli si esprime fino a che il suo pensiero non è completamente soddisfatto. Ecco uno dei casi in cui la frase termina esattamente con la quartina o col distico. E' un esempio classico quello del Capitolo primo, strofa II:

Так думал молодой повеса,
Летя в пыли на почтовых,
Всевышней волею Зевеса
Наследник всех своих родных.
Così, volando in carrozza postale
tra la polvere, un giovane sventato
tra sé pensava, erede universale
di tutti i suoi parenti proclamato

dal sommo Giove.

Finisce il pensiero, finisce la frase, finisce la quartina. E continua:

Друзья Людмилы и Руслана!
С героем моего романа
Без предисловий, сей же час
Позвольте познакомить вас:

O voi che amici siete
di Ruslàn e Ljudmila, permettete
che del mio eroe, senz'altra introduzione,
vi faccia adesso la presentazione.

Anche la seconda quartina conclude il suo pensiero. E infine la terza quartina:

Онегин, добрый мой приятель,
Родился на берегах Невы,
Где, может быть, родились вы,
Или блистали, мой читатель;
Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня.

Eugenio Onegin, buon amico mio,
nacque in riva alla Neva, ove nasceste
forse anche voi, lettore, oppur splendeste.
Sulle sue sponde già una volta anch'io
ero solito andare a passeggiare,
ma m'è dannoso il nord, a quanto pare.

Anche questa terza quartina è conclusa, non perfettamente come le prime due, ma ha comunque una sua strutturazione compiuta. E poi segue il distico finale.

Un esempio esattamente opposto a quello precedente è quello rappresentato dalla strofa X del Capitolo ottavo, in cui c'è un unico periodo che dura tutta la strofa, si hanno quattordici versi in una sola frase:

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто вовремя созрел,
Кто постепенно жизни холод
С летами вытерпеть умел;
Кто странным снам не предавался,
Кто черни светской не чуждался,

Кто в двадцать лет был франт иль хват,
А в тридцать выгодно женат;
Кто в пятьдесят освободился
От частных и других долгов,
Кто славы, денег и чинов
Спокойно в очередь добился,
О ком твердили целый век:
N.N. прекрасный человек.
Beato chi la propria giovinezza
da giovane ha vissuto e a tempo giusto
è maturato, alla gradual freddezza
della vita adattando il proprio gusto;
chi non è corso appresso a sogni strani,
ed ai piaceri frivoli, mondani,
non ha volto le spalle, e sbarazzino
è stato sui vent'anni o damerino,
prendendo a trenta moglie con vantaggio;
e chi si è liberato a cinquant'anni
dei debiti e altri simili malanni;
chi gradi, fama e soldi in modo saggio
ha ottenuto e di lui può dir la gente:
"Il tal dei tali è un uom proprio eccellente!"

Però quando serve, Puškin riesce a inserire anche molte frasi in una sola quartina. Un ottimo esempio ne è la strofa I del Capitolo terzo, quando avviene l'incontro tra Evgenij e Lenskij, che poi vanno insieme a trovare i Larin.

"Куда? Уж эти мне поэты!"
- Прощай, Онегин, мне пора.
"Я не держу тебя, но где ты
Свои проводишь вечера?"
"Oh Dio, questi poeti! Dove vai?"
"Arrivederci, Oneghin, debbo andare".
"Non ti tengo, va' pure; e dove mai
le tue sere sei solito passare?"

Praticamente qui abbiamo tre frasi all'interno di una sola quartina. O ancora nella strofa XXII del Capitolo quarto:

Кого ж любить? Кому же верить?
Кто не изменит нам один?

Кто все дела, все речи мерит
Услужливо на наш аршин?
Chi dunque amare? In chi fede sicura
porre? Chi solo non ci tradirà?
Chi per atti e parole una misura
quale a noi si conviene, adoprerà?

Questa stupefacente flessibilità della strofa presenta dei casi in cui, per esempio, la frase occupa i primi otto versi e la seconda i sei versi seguenti. Un po' come ripetendo la struttura del sonetto: quattro, quattro, tre, tre. In altri casi, invece, abbiamo due frasi in una strofa, per cui si viene a creare una struttura con sette più sette versi. Anche in questa situazione l'armonia strutturale è perfettamente mantenuta.

Secondo G.O.Vinokur, le substrofe, cioè queste unità interne della strofa oneginiana, possono essere di tre tipi. Un primo tipo, in cui la proposizione si conclude con la substrofa, che può essere di quattro o due versi. Un esempio di questo tipo di struttura è l'appena menzionata strofa II del Capitolo primo. Oppure, un secondo caso in cui la proposizione deborda un po', ma ha un prosieguo facoltativo poiché la frase completa poteva già concludersi, come nel caso di una locuzione gerundiva o participiale. E un terzo caso, in cui invece la substrofa, cioè questa unità, prosegue, trapassa da una substrofa a un'altra. Vi faccio sentire una strofa del secondo tipo, quelle che noi abbiamo definito facoltative, che possono cioè avere un seguito possibile, ma non necessario. È la strofa VI del Capitolo primo, la cui prima quartina recita:

Латынь из моды вышла ныне:
Так, если правду вам сказать,
Он знал довольно по-латыне,
Чтоб эпитафьи разбирать,
Il latino di moda adesso è uscito,
ma se la verità vi debbo dire,
di latino abbastanza era erudito
per poter qualche epigrafe capire

Così la quartina si potrebbe già considerare conclusa, ma invece Puškin incalza un po' e dice:

Потолковать об Ювенале,
В конце письма поставить *vale*
e ragionare un po' di Giovenale
o chiudere una lettera con *vale*;

Vi faccio ora ascoltare i primi quattro versi della strofa XIV del

Capitolo quinto, in cui viene descritto il sogno di Tat'jana. E' un esempio del terzo tipo:

Татьяна в лес; медведь за нею;
Снег рыхлый по колена ей;
То длинный сук ее за шею
Зацепит вдруг, то из ушей
Златые серьги вырвет силой...
Tatiana entra nel bosco, ed insistente,
l'orso la segue. Affonda ella avanzando
nella morbida neve; ora repente
le sferza il collo un ramo, via strappando
dal suo orecchio con forza un orecchino...

Vedete, qui la descrizione non occupa quattro versi, ma cinque. Qui non era infatti possibile interrompere il racconto di questo inseguimento che lei vede nel sogno se non “debordando” dalla quartina nel quinto verso.

Quello che Vinokur ha osservato, e che poi è stato ripreso da Tomaševskij, è che più di due terzi delle strofe di Puškin terminano con la struttura in cui la prima quartina conclude anche la frase, cioè secondo lo schema A b A b. Più di due terzi delle strofe hanno la prima quartina sintatticamente conclusa. La prima quartina è quella, per così dire, più autonoma. La seconda, invece, si conclude con un punto soltanto nella metà dei casi, ed è quindi meno autonoma sintatticamente. La terza ancora meno, è autonoma soltanto nel 40% dei casi. E in questo senso l' analogia con la struttura del sonetto italiano si rivela possibile e forse anche suscettibile di uno sviluppo, poiché anche nel sonetto italiano abbiamo due quartine concluse e poi due terzine.

Passando all'esame della struttura tematica, ricorderemo quanto ha osservato Tomaševskij, ovvero che, leggendo tutte le prime quartine delle strofe, si ha come un breve sommario dell'argomento dell'*Evgenij Onegin*. La prima quartina espone i fatti, mentre l'ultimo distico rimato costituisce come una conclusione deduttiva di quello che si è svolto nella singola strofa. Ovviamente questa non è una norma che si possa considerare tassativa, poiché non era proprio nell'indole di Puškin seguire rigorosamente una norma, in lui sono presenti numerose varianti, sia sintattiche che tematiche. Per questo penso che sia più produttivo uno studio testuale specifico, più che uno integrale.

La ricchezza e la varietà dell'organizzazione sintattica di Puškin si manifesta nel fatto che, anche quando è presente un *enjambement*, si ha comunque l'impressione di un'estrema naturalezza, poiché il verso segue

il movimento del pensiero, della psiche del personaggio. Riporto a tale proposito questo esempio tratto dal Capitolo ottavo, strofa XVII, quando Onegin ritrova Tat'jana ormai sposata, principessa, nel salotto pietroburchese e, incredulo, la fissa insistentemente con l'occhialeto perché non crede sia lei, la fanciulla "provinciale" che veniva "dalle lontane steppe". La strofa suona così:

“Ужели, - думает Евгений, -
Ужель она? Но точно... Нет...
Как! Из глуши степных селений...”
И неотвязчивый лорнет
Он обращает поминутно
На ту, чей вид напомнил смутно
Ему забытые черты.
“Скажи мне, князь, не знаешь ты,
Кто там в малиновом берете
С послем испанским говорит?”
Князь на Онегина глядит.
- Ага! давно ж ты не был в свете.
Постой, тебя представлю я. -
“Да кто ж она?” - Жена моя. -

“Come mai? – pensa Eugenio che la vede. –
Ma è proprio lei? Ma sì. Come? Dal fondo
delle lontane steppe...”. Egli non crede
a se stesso e rivolge ogni secondo
su di lei l'importuno suo occhialeto,
perché a un tratto qualcosa nell'aspetto
di lei ha richiamato vagamente
dei tratti già obliati alla sua mente.
“Principe, sai chi è quella signora
col cappellino cremisi, cui adesso
l'ambasciator di Spagna si fa presso?”
Guardò il principe Eugenio: “Alla buon'ora!
Manchi proprio da un pezzo! Ti presento”.
“Ma chi è dunque?”. “Mia moglie”. “Cosa sento...”

E vedete questo *enjambement*, dovuto all'impeto emotivo di Onegin:

И неотвязчивый лорнет
Он обращает поминутно...

Invece, in altre opere come *Mednyj vsadnik* (*Il cavaliere di bronzo*), c'è una struttura sintattica quasi identica, ma l'*enjambement* è di tipo drammatico, descrive un'inondazione così forte da essere paragonata a un assedio, un assalto:

Осада! приступ! злые волны,
Как воры, лезут в окна.
Assedio! Assalto! i vortici ribelli
scalano le finestre come ladri;
Ed ecco, qui l'*enjambement* è collegato a quest'acqua della Neva
che inonda letteralmente la città.

Un'ultima cosa vi vorrei dire, richiamandomi a quello che ho detto ieri, al fatto cioè che la rima all'interno della strofa è assolutamente spontanea, naturale; oggi voglio sottolineare il fatto che questa stessa naturalezza, questa totale libertà delle rime, si trova costantemente anche tra le varie strofe. Con questa osservazione concludo la mia terza lezione, sperando di avervi appassionato a una tematica così affascinante, e vi do appuntamento al prossimo, e ultimo, incontro incentrato sulla lingua e lo stile dell'*Evgenij Onegin*.

NOTE

1) Nella versificazione russa i termini *rima maschile*, *rima femminile* e *rima dattilica* corrispondono rispettivamente alla definizione italiana di *rima tronca*, *rima piana* e *rima sdrucciola*.

2) Edmund Spenser (1552 circa – Londra, 13 gennaio 1599), poeta britannico che, durante il regno di Elisabetta I d'Inghilterra, divenne *Poet Laureate* (poeta di Stato). Tra le sue opere ricordiamo *The Faerie Queene*, la sua opera più apprezzata, e la sua prima opera, *The Shepherdes Calender*. Inventò un tipo di verso che divenne poi noto col nome di “strofa spenseriana”.

3) George Gordon Byron (Londra, 1788 – Missolonghi, 1824), poeta e politico inglese. Sesto barone Rochdale, prese da qui il nome di Lord Byron. Oltre ad innumerevoli opere in versi, si dedicò alla composizione di novelle in prosa e di opere teatrali

4) Formula inserita da Puškin stesso in una nota del suo *Evgenij Onegin*

5) Capitolo uno, strofa I

6) Tutte le traduzioni di Puškin in italiano qui riportate sono di Ettore Lo Gatto; A.S. Puškin, *Lirica*, Introduzione, versioni, commenti e note di E. Lo Gatto, Sansoni, Firenze 1968.

7) Isaak Emmanuilovič Babel' (Odessa, 1894 – Mosca, 1940), giornalista, scrittore e drammaturgo russo. Nato da una famiglia ebrea, sopravvissuta ai primi pogrom con l'aiuto di alcuni vicini cristiani che nascosero la sua famiglia. Grande appassionato di lingua e letteratura francese (lingua in cui scrisse i suoi primi racconti), studiò all'Istituto di Finanza e Affari di Kiev, dove conobbe anche la sua futura moglie Evgenija Gronfejn. Tra le sue opere ricordiamo i suoi primi racconti brevi, ambientati nel ghetto del quartiere Moldavanka, i racconti *Odesskie rasskazy*, l'opera teatrale *Marija*, il film *Il prato di Bežin*, alla cui sceneggiatura lavorò con Sergej Ejzenštejn. Purtroppo, la maggior parte dei manoscritti di Babel' venne confiscata dall'NKVD (*Narodnyj Komissariat Vnutrennich Del*), e andò così perduta.

8) Michail Jur'evič Lermontov (Mosca, 1814 – Pjatigorsk, 1841), poeta e drammaturgo russo. Figura di spicco del romanticismo, è considerato uno dei maggiori scrittori del XIX secolo. Ricordiamo la sua celebre raccolta di racconti *Un eroe del nostro tempo*, e la sua più nota opera poetica *Il demone*.

9) Vjačeslav Ivanovič Ivanov (Mosca, 1866 – Roma, 1949), poeta e drammaturgo russo, aderì al movimento del simbolismo russo. Fu inoltre filosofo, traduttore e critico letterario. Per oltre vent'anni visse a Roma dove, dopo essersi convertito al cattolicesimo, morì nel 1949. Tra le sue opere ricordiamo il ciclo di sonetti *Rimskie sonety*, il poema *Čelovek* e l'opera in versi *Svet večernij*.

10) Lezione del 25 maggio, la seconda del ciclo di lezioni tenute dal professor Gindin, pubblicata in "Slavia", 2002, 3.

11) Capitolo terzo, strofa XXXI

12) Roman Osipovič Jakobson (Mosca, 1896 – Boston, 1982), eminente linguista, filologo e critico letterario russo. Divenne vicepresidente del Circolo linguistico di Praga e docente universitario negli Stati Uniti.

13) Evgenij Abramovič Baratynskij (Tambov, 1800 – Napoli, 1844), poeta russo.

14) Adam Mickiewicz (Zaosie, 1798 – Costantinopoli, 1855), poeta nazionale e scrittore polacco. Nel 1825 pubblica il ciclo *Krymskie sonety* (*Sonetti di Crimea*, 1826).

15) Gavriil Romanovič Deržavin (Karmači, Gubernija di Kazan', 1743 – Zvanka, Velikij Novgorod, 1816), poeta, scrittore e drammaturgo russo. Viene ricordato come il maggiore rappresentante del classicismo russo del XVIII – inizio del XIX secolo.

16) Versi tratti dal Capitolo secondo, strofa XXXI.

17) Grigorij Osipovič Vinokur (1896-1947), eminente linguista, puškinista, vicino al formalismo. Tra i suoi lavori storici ricordiamo *Teorija literatury*, del 1925, e la monografia su Puškin, rimasta però incompiuta.

18) Boris Viktorovič Tomaševskij (Pietroburgo, 1890 – Gurzuf, 1957), famoso critico letterario russo. Dedicò gran parte della sua attività critico-letteraria all'esegesi di Puškin, ponendo particolare attenzione alla componente metrica.

Evgenij M. Solonovič

IL DIZIONARIO AMICO/NEMICO DEL TRADUTTORE E LA PAROLA NEL CONTESTO

Il giorno 9 marzo 2009 Evgenij Michajlovič Solonovič ha tenuto una conferenza presso il Dipartimento di Linguistica dell'Università degli Studi "Roma Tre". Pubblichiamo la registrazione della conferenza e una breve presentazione del professor Solonovič a cura di Eva Scopigno.

Con questa conferenza vorrei sottoporre alla vostra attenzione alcuni vocaboli italiani che richiedono una particolare attenzione nella loro traduzione in russo: come vedremo più avanti, si tratta di molti termini polisemici, come ad esempio *panna* o *siepe*, o parole che, decontestualizzate, rendono difficile la loro comprensione quali, ad esempio, *stugino* e *aiuola*.

Prima di iniziare la conferenza, vorrei spendere due parole sull'istituto universitario dove insegno Traduzione letteraria. Durante i cinque anni del corso di laurea lavoro con lo stesso gruppo di studenti che, per essere ammessi, devono superare un *tvorčeskij konkurs*, – definito "concorso creativo" – per il quale devono presentare una loro traduzione. Questo istituto è particolare perché è un istituto di "scrittura creativa", che prepara cioè alla creazione letteraria: ci sono seminari di poesia, di prosa, di drammaturgia, di critica letteraria; e poi c'è la cattedra di Traduzione letteraria – o traduzione artistica – come viene definito in russo questo tipo di traduzione.

Quest'anno tengo il corso di traduzione letteraria per gli studenti del primo anno che, per il concorso d'ammissione, hanno presentato delle traduzioni dalle lingue che avevano già studiato a scuola. L'italiano non lo conoscevano, lo hanno iniziato a studiare da settembre, e già verso la metà di ottobre abbiamo cominciato a fare le prime traduzioni dall'italiano in russo. Il primo testo è stato una traduzione contenente il presente indicativo (perché ad ottobre non avevano ancora assimilato il passato, il futuro e il congiuntivo): perciò nei testi in cui c'era un futuro o un passato prossimo, io spiegavo durante il compito come tradurre, spiegavo due-tre

cose, mentre per altri dubbi dovevano lavorare molto con il dizionario.

Per non perdere tempo e per entrare subito nel tema della traduzione letteraria, ho proposto dunque ai miei studenti la traduzione di opere dall'inglese, dal momento che la maggior parte di loro aveva già studiato inglese a scuola. Così abbiamo esaminato le traduzioni dal punto di vista della resa semantica; una traduzione degli inizi dell'Ottocento, una traduzione di Washington Irving¹, popolare scrittore americano, una traduzione contemporanea a lui, fatta da uno scrittore abbastanza noto, e un'altra traduzione pubblicata una decina di anni fa. E poi a un certo punto ho chiesto:

– Volete iniziare a tradurre dall'italiano?

– Sì, sì, sì – mi hanno risposto gli studenti con entusiasmo. E allora li ho avvertiti severo:

– Guardate che dovrete cercare sul dizionario ogni parola o una parola ogni due, – ho osservato, poichè il loro bagaglio linguistico era ancora molto debole. E loro hanno risposto: – Sì, sì, vogliamo tradurre dall'italiano, non abbiamo paura del dizionario.

Voi qui fate l'operazione inversa, perché voi studiate il russo e traducete dal russo in italiano: ma i problemi sono sempre gli stessi, perché chi studia una lingua segue più o meno la stessa strada.

La traduzione è una parte importante nell'apprendimento di una lingua. E perciò vi illustro adesso il processo didattico con cui cerco di avviare gli studenti all'interesse verso la lingua.

Io non sono un grande metodologo. Insegnando in un istituto di carattere artistico-letterario (non voglio con questo dire che sono un artista), cerco sempre di trovare dei testi nuovi e interessanti; praticamente inizio da capo con ogni gruppo. Non ho mai usato gli stessi testi né ripeto le stesse cose, il che tra l'altro sarebbe poco interessante anche per me. Perciò spesso reinvento i programmi.

Vi porto un esempio. E' stata pubblicata di recente una traduzione di un poemetto di Timur Kibirov, poeta russo². E' un poemetto che in russo si intitola *Sortiry*, ossia, in italiano, *Latrine*³.

Romano Luperini⁴ – a mio avviso uno dei migliori critici di letteratura italiana contemporanea – ha scritto un romanzo intitolato *I salici sono piante acquatiche*, tradotto poi in russo *Ivy rastut u vody*.

Apro un breve intermezzo: una cosa che insegno ai miei studenti è quella di leggere le traduzioni dall'italiano in russo con una matita in mano, così da poter annotare le cose che a loro possono sembrare strane. Ovviamente, essendo io un professionista, colgo subito gli errori, non ho bisogno di guardare l'originale. Tornando a questo tema molto “profumato” di *Latrine*, leggo nella traduzione russa del romanzo di Luperini la

descrizione di un episodio ambientato su un treno verso la fine degli anni '50-metà degli anni '60: *Kogda on vstal čtoby pojtj v tualetnuju komnatu...* A questo punto capisco immediatamente che nell'originale c'era la parola *ritirata* (gabinetto) e chiedo ai miei studenti di farmi un elenco di sinonimi per questo termine: *ubornaja, sortir, nužnik* e così via, includendo i nomi gergali usati dagli studenti. Così si allenano un po' perché nella traduzione, indipendentemente dal fatto che si tratti di una traduzione letteraria professionale o si tratti di una traduzione di carattere didattico, ossia fatta in classe come parte dello studio della lingua, il lavoro con i sinonimi è molto importante. Inoltre, quando leggete una traduzione dal russo in italiano – naturalmente non mi riferisco alle grandi opere tradotte da traduttori famosi, – ma se vi capita di leggere un romanzo contemporaneo di un autore russo o di un'autrice russa, vi invito ad individuare e annotare quelle che vi paiono delle stranezze.

Tornando alla traduzione dall'italiano in russo del romanzo di Luperini leggo: *Na polovinu razorvannye manifesty vzvešivali so sten domov*. Questo tipo di errore si chiama nella teoria della traduzione 'falso amico del traduttore', quando cioè la parola che sembra familiare, induce in errore. E così il termine russo *plakat o ob"javlenie* diventa *manifest*. Ma *manifest* in russo ha un significato totalmente diverso: il *manifest* è lo scritto programmatico, ad esempio di un partito politico, di una corrente letteraria o artistica. Allora io capisco subito che in italiano c'era il termine 'manifesti'.

E ancora nel romanzo di Luperini: *Džipy proežžali po trotuaram*, e traduco 'Le jeep passavano per i marciapiedi'. Più avanti nel testo troviaimo: *Slegka zadev vchod v mračnyj pod"ezd v kotorom oni ukrylis', sprjatalis'*, e da *zadev vchod* capisco che nell'originale c'era sicuramente 'sfiorando'.

Ecco un altro esempio interessante di polisemia tratto sempre dal romanzo di Luperini: "*Na stole stojala bol'saja čaška pol'naja kusočkov chleba razmočennogo v tēplom moloke i zalitogo sloem slivok, snjatich srazu posle kipjačenij*". E subito capisco che qui qualcosa non va, perché le *slivki* (panna) si preparano non facendo bollire il latte, ma con un'altra tecnica. Allora apro il dizionario italiano-russo e leggo *panna*: prima accezione *slivki*, con significato di *crema, panna montata*; seconda accezione *penka na moloke*, quella che si forma sulla superficie del latte a fine bollitura. In russo sono due parole diverse, mentre in italiano si usa sempre la parola *panna*.

Leggendo vari testi che abbiamo tradotto ultimamente con i miei studenti, ho fatto un piccolo elenco di parole che non possono essere tradotte automaticamente. La prima parola è *paese*; paese si può tradurre in

russo come *strana*, come *gorodok* (*malen'kij gorod*), come *derevnja*. In questo caso è il contesto che acquista un ruolo decisivo nella scelta del termine esatto. Sempre nello stesso romanzo di Luperini leggo: “*Na okrajnax na skamejkax i na pustyrjach nachodili mërtyvymi molodych ljudej* (i giovani venivano trovati morti sulle panchine, in periferia o nelle zone desolate). E, sapendo che il romanzo è ambientato verso la metà degli anni '60, o anche un po' prima, *v odnoj iz severnych stran* (in un paese del Nord), quando leggo *desjatki ljudej stali žertvami utečki toksičnych gazov* – decine di persone rimasero vittime della fuga di gas tossici – mi ricordo di aver pensato subito a Seveso⁵. Però la traduttrice, forse più giovane di me, non ricordava questo episodio che a suo tempo fu uno scandalo di una gravità inaudita, perché si trattava di una fabbrica svizzera sul territorio italiano e ci furono tante vittime e nascite di persone deformi. Tornando alla traduzione, se il contesto parla di una degradata periferia di città, cosa c'entra *severnaja strana*? Forse la traduttrice avrebbe dovuto tradurre *v odnoj iz severnych oblastej*, poiché si parla di un paese del Nord Italia. In questi casi è il contesto che suggeriva la scelta della parola russa.

Adesso un esempio di traduzione dal russo in italiano che ha portato a commettere errori dovuti alla polisemia del vocabolo italiano. Si tratta di una poesia di Boris Ryžyj⁶ tratta da un'antologia della poesia russa contemporanea⁷. Si intitola *Emalirovannoe sudno* e ve la leggerò perché voglio che sentiate il suono di questa poesia, che è una poesia forte e bella:

*Emalirovannoe sudno,
okoško, tumbočka, krovat', -
žit' tjaželo i neujutno,
zato ujutno umirat'.*
*Ležu i dumaju: edva li
vot etoj beloju prostynëj
togo včera ne ukryvali,
kto nynče vyšel v mir inoj.
I ticho kapaet iz krana.
I žizn', rastrepana, kak bljad',
vychodit kak by iz tumana
i vidit: tumbočka, krovat'...*
*I ja pytajuš' pripodnjat' šja,
choču v glaza ej pogljadet'.*
*Vzgljanut' v glaza i – razrydat' šja
i nikogda ne umeret'.*

1997

Una nave smaltata,
l'oblò, il comodino, il letto –
vivere è difficile e scomodo,
però è comodo morire.
Sto disteso e penso: forse
queste stesse lenzuola bianche
ieri hanno avvolto colui che oggi
se n'è andato all'altro mondo.
Il rubinetto gocciola piano.
La vita, scarmigliata come una puttana
appare da una nebbia
E vede il letto, il comodino...
Io cerco di sollevarmi un po',
voglio guardarla negli occhi.
Guardarla, mettermi a piangere,
e non morire mai.

1997

Dove è ambientata questa poesia? In un ospedale. Come traduce il traduttore? *Una nave smaltata*. Perché *sudno* può significare sia *nave* che *padella di ospedale*, quella che nel dizionario viene chiamata *sudno podkladnoe*⁸. Questo esempio è interessante perché mostra come un errore provochi subito un altro errore. E così la parola *okoško* invece di essere tradotta come *finestrella*, diventa *oblò*, come conseguenza della scelta di tradurre *emalirovannoe sudno* come *nave smaltata*. Certamente nel caso di poesie si deve anche scegliere il termine che meglio consenta di mantenere il ritmo poetico. E qui il dizionario diventa nemico perché nel caso di *sudno* forse la traduttrice, sicura di conoscere questa parola – ma solo nel suo primo significato –, non si è preoccupata di consultare con attenzione il dizionario che, come prima accezione, dà appunto quella di *padella*.

Agli studenti, anche a quelli che ormai insegnano o lavorano, ho sicuramente detto più volte che gli errori li fanno tutti i traduttori, tutti; ne ho fatti tanti anche io, li faccio e li farò. Però ci sono errori ed errori: errori imperdonabili sono quelli dovuti alla pigrizia.

Osserviamo un'altra poesia di Boris Ryžyj, intitolata *Matersčinnoe*

stichotvorenje, Poesia bestemmia. Mi interessa l'ultima strofa e leggo:

<i>Da èto ty! Nebrityj i chudoj</i>	Magro, con la barba lunga. Sei tu!
<i>Tut, v zerkale, s porezannoj guboj.</i>	Lo specchio di fronte, un labbro rotto,
<i>Izdërgannyj, no vsë-taki prekrasnyj,</i>	i nervi a pezzi, ma sempre il bello,
<i>nadmennyj i vesëlyj B.B.R^o.,</i>	l'altero e allegro Boris B. Ryžij,
<i>bezvkusicej čto sčël by, naprimer;</i>	che cosa priva di gusto sarebbe, ora,
<i>porezat' veny britvoj bezopasnoj.</i>	tagliarsi le vene con un innocuo rasoio.

Ed ecco, noto prima di tutto che il traduttore, o la traduttrice, non hanno notato l'anastrofe *bezvkusicej čto sčël by, naprimer*. Questo tipo di inversione è una cosa naturale nella poesia e se si fosse trattato di un testo in prosa, allora sarebbe stato *čto sčël by, naprimer; bezvkusicej*; ma questo errore lo possiamo anche perdonare. Più avanti troviamo l'espressione 'tagliarsi le vene con un innocuo rasoio', in russo *bezopasnaja britva*. Si tratta di uno strumento, è una cosa precisa che ha il suo nome anche in italiano; e qui non si tratta quindi di un *innocuo rasoio* ma di un *rasoio di sicurezza*, o lametta. Magari la traduttrice è donna, non si fa la barba. Però doveva indovinare questo termine, doveva cercare perché *innocuo rasoio* cosa dice? Niente. Qui si sarebbe anche potuto tradurre *lametta*.

Nel lavoro di traduzione, un'altra parola difficile in cui possiamo imbatterci è *siepe*. La prima traduzione che dà il dizionario è *živaja izgorod'*, ma *živaja izgorod'* diventa troppo lungo perché la parola siepe ha soltanto due sillabe. Per esempio ne *L'infinito* di Leopardi, poesia tradotta innumerevoli volte, nessuno dei traduttori ha mai scritto *živaja izgorod'*, i traduttori si limitano a mettere *izgorod'*, soltanto una parola¹⁰.

Questo primo testo italiano che ho proposto di tradurre ai miei studenti è un frammento di un romanzo di Massimo Bontempelli¹¹ intitolato *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*. Inizia così:

“Liberi tutti, è il più bel gioco del mondo. Non basta fare a nascondersi, non basta fare a rincorrersi. È un gioco complicato e disteso come una rete. Ecco: v'è un centro, punto di partenza, e si chiama “la tana”. Tirato a sorte il cacciatore, costui si mette con la faccia bendata contro la tana, che sarà un albero, un angolo di siepe, uno spigolo di muro; gli altri in punta di piedi vanno a nascondersi, chi qua chi là, mentre colui conta, forte e con ritmo lento che è ben fissato dalla tradizione, fino a trentuno. Prima ch'egli abbia finito, certo gli altri son tutti a posto, non si sente più un respiro, né un rompere di sterpo. Lui grida “trentuno!” alzando la testa, strappandosi la benda dagli occhi, e si volta e guarda intorno. Alberi, siepi, prati, muri, aiuole; e non un vivente: lui può credersi rimasto solo nel mondo...”

Qui la parola *siepe* si incontra due volte e viene tradotta in russo in due modi diversi. Nel primo esempio - ...la tana, che sarà un albero, un angolo di *siepe*, uno spigolo di muro... - si potrebbe usare il termine *izgorod'*, ovvero siepe con significato di palizzata, steccato. Mentre nel secondo caso - alberi, *siepi*, prati, muri, aiuole... - sarebbe più appropriata la parola *kusty*, ovvero arbusto, cespuglio. Qui si tratta del gioco del 'nascondino', esempio interessante anche perchè ho scoperto che in russo esiste sia *prjatki*, il gioco che ho fatto io, che *vyručalki*, nome di cui alcune studentesse hanno confermato l'esistenza. Mentre noi traducevamo questo testo c'erano da noi tre stagiste dell'università di Genova e loro il gioco 'Liberi tutti!' non lo conoscevano perché da loro, in Liguria, si chiama 'nascondino'. E qui è interessante vedere come si deve adattare il testo ad un gioco che deve conoscere anche l'eventuale lettore russo di questo frammento; come tradurre quindi *il cacciatore, la tana, il modo di contare, i lepri*. In russo per esempio si conta fino a 31, come nel testo, e poi alla fine si dice *raz, dva, tri, cetyre, pjat'...ja idu iskat'*. E ancora, quando ancora giocavo io, chi riusciva a raggiungere la tana (in russo *kon*) prima del cacciatore (*vodjaščij*) poteva gridare *čur¹⁰ za sebja*, ovvero 'tana', o *čur za sebja i za vsech*, cioè 'tana libera tutti'.

Sempre in questo frammento, compare *prato*, un'altra parola ambigua per il traduttore. Questo termine può avere in russo due significati; può essere *lug*, cioè prato, e può essere *gazon* cioè prato curato, aiuola. In questi casi sono la parola successiva e il contesto che suggeriscono la scelta: ad esempio, se c'è un'aiuola dovrebbe essere usato il termine *gazon*.

Per un traduttore russo un'altra parola da far venire il mal di testa è *bidello*. Il bidello o la bidella dei miei anni scolastici era un signore o una signora che, con un campanellone, andava per il corridoio alla fine o all'inizio delle lezioni; però bidello può essere un bidello dell'università, della facoltà, del dipartimento. Ne *Il sistema periodico* di Primo Levi, quando lui parla dei suoi primi anni di studio - studiava chimica all'Università di Torino - menziona un bidello, in questo caso una figura che li aiutava con gli esperimenti in laboratorio. Perciò la parola che ogni volta si traduce deve trovare un equivalente che renda l'idea, che dica qualcosa ai lettori.

Con due studentesse del Master, due signore russe che sanno l'italiano, ho recentemente tradotto un racconto di Marco Lodoli¹³, tratto dalla sua ultima raccolta di racconti *Bolle*. Il protagonista di questo racconto è un professore di scuola che va a chiedere al bidello di aprire una classe dove si possono vedere le videocassette; in questo caso il *bidello* possiamo chiamarlo *vachtër*, con l'accezione di 'persona con ruolo di

controllo', 'custode'.

Un'altra parola italiana che può avere per i traduttori diversi significati, come minimo due, è *casa*. Il primo significato sul dizionario italiano-russo è sicuramente *dom*, come sinonimo di edificio, caseggiato, palazzo. Mentre in russo il termine *dom* inteso come appartamento, si usa soltanto in certi casi: *Ja doma* – Sono a casa, *Ja byl u nego doma* – Sono stato a casa sua. In tutti gli altri la parola appartamento viene tradotta con *kvartira*, come nella frase *Ja pomenjal kvartiru*, cioè "Ho cambiato casa".

L'italiano non è una lingua più povera del russo, è una lingua ricchissima; però, come in tutte le lingue, possono esistere parole che hanno più significati. Un esempio interessante è il termine russo *těščā*, suocera; nel caso si tratti di suocera per il genero si usa infatti il termine appena menzionato, mentre nel caso di suocera per la nuora si usa la parola *svekr-rov'*.

Un altro termine di difficile traduzione è *cugino*, perché il russo richiede l'esplicitazione del grado di parentela; quindi, quando dico *mio cugino* o *mia cugina*, intendo *dvojurodnjy brat* (cugino di primo grado) o *trojurodnjy brat* (cugino di secondo grado)? La parola *kuzen* è invece una parola ormai antiquata, mutuata dal francese, che non si usa più: diciamo sempre *dvojurodnjy brat* o *trojurodnjy brat*. Quando dicono 'Sono venuti a salutarmi i cugini, il cugino che abita a Londra', che tipo di cugino si intende? Non si può dire soltanto *brat*, quindi, se non c'è nessun indizio, è scelta del traduttore se chiamarlo *dvojurodnjy brat* o *trojurodnjy brat*.

Un'altra parola che può far diventare pazzo un traduttore è la parola italiana *nipote*. In russo sapete che esistono i due termini *vnuk* (nipote rispetto al nonno) e *plemjannik* (nipote rispetto allo zio). E qui è il contesto che ti può suggerire la scelta, mentre per i cugini no.

Un altro clamoroso esempio di "falso amico del traduttore" è il termine russo *mebel'* – mobili, mobilio. Ecco un esempio di cattiva traduzione in russo: *Vorobušek vletel v komnatu i pereletal s odnoj mebeli na druguju*. Traduco: un passerotto entrato dalla finestra volava da un mobile all'altro. In italiano *mobile* può essere un singolo mobile, un pezzo di arredamento; in russo *mebel'* è un termine più generico e ampio, è tutto il mobilio, l'arredamento di una stanza, mentre in italiano *mobile* può essere anche un singolo mobile. E in questo caso nel testo originale c'era sicuramente 'da un mobile all'altro', altrimenti la traduttrice non avrebbe tradotto *so škafa*. Questo è certamente un esempio di "falso amico": qui si poteva mettere per esempio *so škafa na tumbočku* (dall'armadio al comodino) o *so škafa na etažerku* (dall'armadio al ripiano dello scaffale). C'era totale libertà per il traduttore ma *s odnoj mebeli na druguju* è sbagliato, è un errore orribile e una sgrammaticatura.

Un'altra parola che può avere per il traduttore diversi significati è il verbo *morire*. Ne cito un esempio da un testo di Anna Maria Ortese¹⁴, una sorta di racconto autobiografico ambientato a Milano nel dopoguerra, cioè verso la fine degli anni Quaranta, inizio anni Cinquanta. Leggo: "C'è la signora Elisa, là dietro, infermiera cinquantenne, morti il marito e il figlio in Germania, distrutta la casa, vive come può". Dalla descrizione appena fatta – marito e figlio morti in Germania - si capisce che si tratta di due deportati; e qui non si può tradurre *umerli* – morire - ma soltanto *pogibli* – morire di morte violenta, essere ammazzati. Questo testo mi ha permesso anche di dedicare varie ore – cosa che l'istituto dove insegno non prevede - alla *lingvostranovedenie*, ovvero alla culturologia linguistica. Questo testo di Anna Maria Ortese mi ha inoltre permesso di spiegare ai miei studenti cosa sia una *casa di ringhiera*¹⁵, perché in esso c'è la descrizione di questa tipica costruzione milanese. Una volta, a Milano, sono sceso davanti a una casa in corso Buenos Aires per ritirare delle valigie, entro in un andito, poi in un altro; mi ritrovo su di un ballatoio cadente che gira tutto intorno al primo piano come un corridoio scoperto: era la tipica casa di ringhiera milanese.

Anche il termine *andito* ha più significati. Consultando il dizionario italiano-russo leggo: *koridor, prichod*. Questo primo significato è corridoio, passaggio. Il secondo significato è *vchod* (entrata) e *pod"ezd* (portone). Non comune il significato di *ugol* 'angolo', *zakutok* 'angoletto'. Però tra i vari significati che mi dà il dizionario italiano-russo, non c'è quello giusto, quello appropriato in questo caso: cortile interno. Anche a Mosca c'erano queste case, si chiamavano *prochodnye dvory* e da essi si poteva entrare da una strada e uscire in un'altra.

Ecco un altro esempio interessante che mostra come nessuna parola sia un'entità univoca. I termini possono avere diversi significati e diverse valenze in lingue diverse. Prendete la bellissima poesia di Primo Levi *Dateci*. Tra le altre cose, io non avevo mai tradotto altro di Primo Levi prima di questa poesia, soltanto l'epigrafe a *Se questo è un uomo* (in russo *Čelovek li èto*). Questo romanzo è stato tradotto da mia moglie Elena Dmitrievna, vincitrice del premio Mondello 2007 ed eccezionale traduttrice che ha tradotto quattro romanzi di Primo Levi: *Čelovek li èto*, *Se questo è un uomo*; *Periodičeskaja sistema*, *Il sistema periodico*; *Peredyška*, *La tregua*. L'ultimo, che uscirà a breve, è *Kanuvšie i spašënnye*, *Sommersi e salvati*. Questa poesia è interessante perché mostra come in italiano si possa utilizzare lo stesso verbo con più sostantivi, cosa che non mi è stato possibile mantenere nella traduzione.

Dateci qualche cosa da distruggere,

Una corolla, un angolo di silenzio,

Un compagno di fede, un magistrato,
Una cabina telefonica,
Un giornalista, un rinnegato
Un tifoso dell'altra squadra,
Un lampione, un tombino, una panchina.
Dateci qualche cosa da sfregiare,
Un intonaco, la Gioconda,
Un parafango, una pietra tombale.
Dateci qualche cosa da stuprare,
Una ragazza timida,
Un'aiuola, noi stessi.
Non disprezzateci: siamo araldi e profeti.
Dateci qualche cosa che bruci, offenda, tagli, sfondi, sporchi,
Che ci faccia sentire che esistiamo.
Dateci un manganello o una Nagant,
Dateci una siringa o una Suzuki.
Commiserateci.

In russo un compagno di fede o un magistrato non si possono distruggere, anche in italiano risulta un po' tirato, non vi pare? Semmai uccidere un magistrato, ferirlo. Anche il verbo *stuprare* qui è usato come metafora molto forte, soprattutto stuprare noi stessi. Nella traduzione in russo invece di tre verbi ne usiamo sei.

*Dajte nam čto-to razbit' –
Fonar', telefonuju budku,
Dajte kogo-to ubit' –
Sud'ju, žurnalista, fanata drugoj komandy.
Dajte čto-to narušit' –
Pravila dviženija, tišinu.
Dajte nam čto-nibud' oskvernit' –
Čuvstvitel'nyj sluch, mogilu.
Dajte čto-to izrezat' –
Siden'e v tramvae, Džokondu.
Dajte kogo-nibud' obesčestit' –
Zastenčibuju devušku, nas samich.
Vy nas nedoocenivaete, glašataev i prorokov.
Dajte nam čto-nibud' režuščee, streljajuščee, razbivajuščee, marajuščee,
Dajte počustvovat', čto my suščestvuem.
Dajte nam, vložite nam v ruki
Rezinovuju dubinku ili nagan,
Dajte nam špric ili "suzuk".
Sžal'tes' nad nami.*

Qui nella traduzione avrete notato che ci sono molte rime, perché la poesia russa è certe volte nostalgica delle rime e qui, per dare più peso al testo un po' annacquato dalla presenza di un numero maggiore di verbi, ho messo varie rime e assonanze: *nagan-nami*, *ruki-suzuki*. La traduzione di questa poesia in Russia non è stata ancora pubblicata, è inserita con un commento nella raccolta di scritti in onore di Cavaion¹⁶, perché mi è stato chiesto di scrivere qualcosa e, dato che questo tema riguarda i suoi interessi, ho preparato questa traduzione con un commento molto più lungo di quello che ho spiegato a voi in sintesi. Come ho già detto, da noi non è ancora stata pubblicata, però è stata letta varie volte durante delle letture pubbliche che da noi fanno anche i traduttori, e che io faccio. E una di queste letture, a proposito, si terrà il 23 marzo, in un centro culturale chiamato *Pokrovskie vorota*, una libreria gestita dai Francescani italiani che mi hanno invitato già parecchie volte. I Francescani non decidono le scelte per le letture, loro concedono l'uso della libreria per varie manifestazioni, non impongono niente; e questa lettura mi è stata proposta dal direttore della rivista "Oktjabr", che nel numero di marzo pubblica tredici mie nuove traduzioni dei sonetti romaneschi del Belli¹⁷. Però mi hanno chiesto di non profanare la sede dei Francescani, di non leggere i sonetti anticlericali. E io ho risposto: "Guardate, tra gli amici del Belli c'era anche un cardinale che custodiva tutta l'opera del poeta". Quindi queste poesie non venivano affatto considerate anticlericali, lui era un credente, un cattolico; un po' come Dante che, pur avendo messo i papi nel suo Inferno, era un buon cattolico. Questo non vuol dire niente perché, a mio avviso, la Chiesa come istituzione è una cosa, la fede è un'altra cosa.

A questo punto vorrei aggiungere qualche altra cosa relativa al contesto. Una mia studentessa laureatasi l'anno scorso, ha tradotto come tesi di laurea alcune poesie di Montale. Una di queste si intitola *Vento sulla Mezzaluna*, sottotitolo *Edimburgo*, ed è inserita nella raccolta *La bufera e altro*. Ecco la seconda strofa:

"L'uomo che predicava sul Crescente
mi chiese «Sai dov'è Dio?». Lo sapevo
e glielo dissi. Scosse il capo. Sparve
nel turbine che prese uomini
e case e li sollevò in alto, sulla pece."

La traduzione si presentava complessa e allora le ho detto di escludere questa poesia perché, un anno fa, neanche io riuscivo a spiegarmi questo *Crescente*, questa *Mezzaluna*¹⁸. La ragazza aveva tradotto *Tot, propoved' čitavščij pri lune*, sotto la luna. I traduttori, compreso il sottoscritto, sono spesso degli ignoranti: ignoranti nel senso che non possono sapere tutto e spesso devono informarsi su quello che stanno traducendo e su

come dovrebbero tradurlo.

Vi porto un esempio in cui ho avuto bisogno di consultarmi con degli specialisti: si tratta della traduzione delle poesie di Mandel'stam¹⁹ dedicate all'Ariosto²⁰. In esse sono inserite descrizioni di piante, animali, pesci dell'isola di Alcina²¹ descritta dall'Ariosto nelle ottave 35 e 36 del Canto VI. Di queste due poesie (intitolate *Ariost*) scritte a distanza di qualche anno, esistono due versioni perché lo stesso Mandel'stam considerava perduta la prima variante. Quest'ultima si ispira al canto VI, ottava 36 del poema ariostesco, dove viene descritta l'isola di Alcina. Questa prima variante iniziava così:

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

Nella traduzione di Serena Vitale:

“In tutta Italia il più saggio, il più amabile,
il più gentile Ariosto ha perso un po' la voce.
Si diletta ad enumerare i pesci e
a preparare tutti i mari con bizzarre assurdità”

Nella seconda variante della stessa ottava invece si ha:

*Ljubeznyj Ariost, posol'skaja lisa,
Cvetuščij paporotnik, parusnik, stoletnik,
Ty slušal na lune ovsjanok golosa,
A pri dvore u ryb – učėnyj byl sovetnik.*

Questo dimostra come tutti i commentatori di Mandel'stam ignorino il poema ariostesco e la sua conoscenza da parte del poeta russo. Rileggo la traduzione delle ottave 35 e 36:

*Odnaždy utrom voleju sud'biny
Stupili my, - on prodolžal rasskaz, -
Na bereg, gde stoit dvorec Al'činy,
I vyšlo tak, što v ètot rannij čas
Ona prišla odna na kraj pučiny
I – ne poveriš'! – na glazach u nas
Bez nevoda i bez udy svobodno
Vlekla iz morja ryb, kakich ugodno.
K zemle del'finy stajami i vroz'
Spešat, sultanki, sal'py, kašaloty,
Bez tučnogo tunca ne obošlos',
Plyvet tjulen', očnuvšis' ot dremoty,
Sciena-voron, pilonos, losos',
Bystree plyt' – važnee net zaboty,*

I nad vodoj kosatki i kity
Vzdymajut nepomernye chreby.

Ma torniamo alla *Mezzaluna*. Poche settimane fa ho consegnato il mio ultimo lavoro, cioè la traduzione di una novella di Montale in un libro di prose intitolato *Dinarskaja babočka, La farfalla di Dinard*²². La novella è intitolata in italiano *Sosta a Edimburgo*, mentre in russo è soltanto *V Edimburge* perché tradurre *Ostanovka v Edimburge* non suona bene. L'inizio di questa novella spiega questo famoso Crescente, questa Mezzaluna a Edimburgo: “A Edimburgo, città dove le piazze principali hanno forma e nome di “crescente”, ovvero di mezzaluna...” In lingua originale questa strada si chiama ‘crescent’, la trascrizione russa è *krezent*, e traducendo metto questo termine tra parentesi. Così traduco: *V Edimburge, v gorode gde glavnye ploščadi imejut formu molodoj luny, i samo slovo ploščad’ (krezent) označae moloduju lunu*. Un anno fa non ero in grado di spiegare alla mia studentessa cosa questo termine Mezzaluna significasse; perciò traducendo si imparano molte cose, si correggono gli errori fatti in precedenza, si scoprono nuovi significati, nuove cose.

Queste novelle autobiografiche sono tutte datate tra il 1946 e il 1950 e in esse si trovano altri esempi molto interessanti. Continuiamo a leggere: “A Edimburgo [...] sorge una chiesa dal perimetro poligonale che ha tutto intorno una scritta assai più lunga delle tante che decoravano le mura dei nostri villaggi fino a due anni fa.” Dunque, se questa novella è stata scritta nel '46, le scritte che decoravano le mura dei villaggi italiani nel '44 o '43, che scritte potevano essere? “Viva Mussolini! Viva il duce! Vinceremo!”. Perciò quando ho letto questo testo mi sono informato, mi sono documentato; c'era infatti la tentazione di pensare che si trattasse delle mura delle chiese dei villaggi, ma è escluso, perché in un villaggio italiano non potevano esserci più chiese. E poi sui muri delle chiese italiane non si scriveva mai niente; e allora ho lasciato *na stenach našich domov, našich dereven’*. Nel primo caso invece il termine chiesa andava bene quindi ho tradotto: *V Edimburge, v gorode gde glavnye ploščady imejut formu molodoj luny, i samo slovo ploščad’ – krezent – označae moloduju lunu, vysitsja mnogougol'naja cerkov’...* E in questo caso è la mia conoscenza dell'Italia che mi aiuta, come ho già detto prima nel caso della parola *andito*.

E così alle lezioni e ai seminari di traduzione impariamo tante cose che apparentemente non c'entrano con la traduzione, con la trasposizione di una parola da una lingua a un'altra lingua, ma che sono allo stesso tempo formative. *Traduzione come formazione*, per la prossima lezione abbiamo già adottato questo titolo. Riepilogando possiamo dire che il

dizionario può essere sia nemico che amico del traduttore, ma cercate di farlo diventare amico: *Družite so slovarëm*, Fate amicizia con il dizionario. Certo è che la vostra preparazione non vi forma come traduttori professionisti di letteratura, traduttori letterari. Però studiando il russo dovete cercare di allargare la vostra visione del Paese di cui studiate la lingua e a questo contribuiscono non solo le lezioni di lingua, ma anche quella specifica parte delle lezioni dedicata alla traduzione.

Grazie per la vostra attenzione.

Presentazione dell'Autore

Il professor Evgenij Michajlovič Solonovič è docente del *Seminario di traduzione dall'italiano in russo* presso l'Istituto di Letteratura "A.M. Gor'kij" di Mosca, un istituto universitario di creazione letteraria. Critico letterario e traduttore, si occupa con passione della letteratura italiana e da oltre trent'anni traduce opere italiane sia di prosa che di poesia. Tra i poeti italiani da lui tradotti in russo ricordiamo Dante, Petrarca, Ariosto, Alfieri, Parini, Belli, Giusti, Saba, Ungaretti, Montale e moltissimi altri.

E' membro dell'Unione degli scrittori e membro del collegio redazionale della popolare rivista "Inostrannaja Literatura". E' stato insignito di numerosi premi, tra cui il Premio del Ministero della Pubblica Istruzione per la traduzione delle *Rime* di Dante, il Premio "Quasimodo" per l'antologia della poesia italiana del Novecento *Ital'janskaja lirika, XX vek*, il Premio Montale per l'antologia poetica *Iz ital'janskoj poezii*, il Premio Nazionale per la Traduzione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (1996) e il Premio "Illjuminator" della rivista "Inostrannaja literatura" per il volume *Poeti italiani tradotti da Evgenij Solonovič*.

Ricordiamo i titoli di altre conferenze di Solonovič sul tema della traduzione già pubblicate su "Slavia": *La traduzione letteraria dal russo all'italiano*, 1997, 1; *La traduzione letteraria dall'italiano in russo*, 1998, 1; *Montale e la Russia*, 2001, 2; *La traduzione: il russo e l'italiano come lingue di partenza (LP) e di arrivo (LA)*, 2005, 2.

NOTE

1) Washington Irving (1783-1859), scrittore americano ricordato per numerosi bozzetti satirici. La sua opera più celebre è sicuramente la *short story* intitolata *La leggenda della valle addormentata* o *La leggenda di Sleepy Hollow*

2) Timur Kibirov (1955-), pseudonimo del poeta russo Timur Jur'evič Zapoev. Le sue opere, ritratto ironico della vita sovietica, hanno iniziato ad essere pubblicate nel

1988. Vicino stilisticamente alla *soc-art*, appartiene alla corrente del postmodernismo russo.

3) Il poemetto *Sortiry, Latrine*, è apparso nella traduzione italiana di Claudia Scandura. “Le lettere”, Roma 2008

4) Romano Luperini (1940-), critico letterario, scrittore e politico italiano. Insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea all’Università di Siena ed è professore aggiunto all’Università di Toronto (Canada). Oltre a dirigere riviste e collane di letteratura e di critica letteraria, è autore di vari saggi critici.

5) Il disastro di Seveso – o della nube di diossina – fu una catastrofe industriale avvenuta nel 1976 nel comune di Seveso, Brianza. Fu causata da una fuga del composto chimico TCDD, una tra le più pericolose diossine, che intossicò la popolazione locale e gli animali, inquinò aria, terreni e cose.

6) Boris Ryžyj (1974-2001), poeta russo contemporaneo prematuramente scomparso.

7) In riferimento a questa poesia si consulti il volume *La nuovissima poesia russa*, a cura di Mauro Martini. Einaudi, Torino 2005

8) Consultando una qualsiasi edizione del dizionario di S. I. Ožegov della lingua russa, per la parola *sudno* si trova la seguente definizione: судно 1: сосуд для испражнений, для мочи, подкладное с. (для лежачих больных) судно 2: плавучее транспортное средство для перевозки людей и грузов, для военных целей, водного промысла, спортивных состязаний. Самоходное с.; несамоходное с. (буксируемое, парусное или гребное), морское с., торговое с., парусное с., с. на воздушной подушке; плавать на судне.

9) B.B.R., Boris Borisovič Ryžyj

10) Cfr. le traduzioni di Vjačeslav Ivanov e Anna Achmatova in: Claudia Lasorsa, Anna Jampol’skaja, *La traduzione all’Università. Russo-italiano e italiano-russo*, Bulzoni, Roma 2001:117

11) Massimo Bontempelli (1878-1960), scrittore italiano. Ha rappresentato il tentativo di un’adozione degli esperimenti surrealistici nell’arte italiana che chiamò “realismo magico”. Durante la collaborazione con la rivista “La voce”, pubblica, sotto lo pseudonimo di “Minimo Maltempelli”, i suoi primi volumi, tra cui ricordiamo *Socrate moderno* e *I sette savi*. Nel corso della sua vita si avvicina alla corrente artistica del futurismo, entra in contatto con le nuove avanguardie francesi e conclude la sua crescita intellettuale con il già menzionato “realismo magico”. Tra le sue opere più famose citiamo *L’ubriaco*, *La vita Intensa*, *La scacchiera davanti allo specchio*, *Dea*, *La donna dei miei sogni*, *Il figlio di due madri*, *Gente nel tempo*, e il suo ultimo lavoro *Giro del sole*.

12) Il termine *čur* (*ded*) viene dalle credenze degli antichi slavi. Per loro *čur*, il *nonno*, era il protettore della casa e della famiglia. Il termine indica l’abitudine religiosa di invocare gli avi come protettori della casa; come nell’antica Cina gli antichi parenti venivano quindi invocati per la protezione di tutta la famiglia. Oggi è molto diffusa

l'espressione *Čur menja!* – Nonno proteggimi!.

13) Marco Lodoli (1960-), scrittore e giornalista italiano, romano. Vincitore di numerosi premi letterari, collabora oggi con il quotidiano “La Repubblica” e con il settimanale “Diario”.

14) Anna Maria Ortese (1914-1998), scrittrice italiana. La sua carriera letteraria iniziò con la pubblicazione di poesie nella rivista “La Fiera Letteraria”, poesie che le valsero numerosi elogi e un ottimo incoraggiamento a scrivere. Soltanto qualche anno dopo, nel 1937, pubblicò infatti i racconti *Angelici dolori*, molto ben accolti dal pubblico. Ma nonostante questi successi, la giovane scrittrice restò per molti anni lontana dall'attività letteraria, alla quale si dedicò con passione dallo scoppio della Seconda guerra mondiale. Tra le sue opere ricordiamo la raccolta di novelle *Il mare non bagna Napoli*, i romanzi *Il porto di Toledo* e *Il cardillo addolorato*, *Il treno russo*, *Estivi terrori*.

15) *La casa di ringhiera*, tipo di complesso abitativo ormai estinto, era un grosso palazzone in cui ogni piano aveva un unico balcone e un ballatoio dove c'erano le scale e i vari ingressi degli appartamenti. Questi ultimi erano composti da due stanze e non erano dotati di servizi privati, posti in genere sul ballatoio in corrispondenza delle scale.

16) Danilo Cavaion, slavista e professore ordinario di Lingua e Letteratura Russa presso l'Università di Padova, autore di numerosi articoli tra cui *Letteratura russa dell'Ottocento. La slavistica in Italia - Cinquant'anni di studi (1940-1990)*, Roma, 1994, pp.169-208, *Puškin sulla via della narrativa moderna*, in *Studi slavistici in onore di Natalino Radovich*, Padova, CLEUP, 1996, pp.17-34, *Vidy i funkcii narodnoj etimologii u Leskova*, in “Russica romana”, III, 1996, pp.149-172, *Aspetto verbale e racconto*. Padova, Cleup, 2000 (Eurasistica 59, Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici. Università degli Studi Ca' Foscari di Venezia. In collaborazione con l'Istituto di Filologia Slava dell'Università degli Studi di Padova).

17) Giuseppe Gioacchino Belli (1791-1863), poeta italiano che nei suoi celebri sonetti in vernacolo romanesco descrisse il popolo della Roma pontificia del XIX secolo.

18) Tipica forma delle piazze della città di Edimburgo, chiamate così per la loro somiglianza con una luna crescente.

19) Osip Emil'evič Mandel'stam (1891-1938), poeta russo, esponente di spicco dell'acmeismo e vittima delle grandi purghe staliniane.

20) Al poema ariostesco è dedicato il numero monografico di *Ital'janskaja literatura v poiskach formy*, “Inostrannaja literatura”, 2008,10.

21) Isola accuratamente descritta nelle ottave 35 e 36 del Canto VI dell'*Orlando Furioso*.

22) Dinard è una città nel nord della Francia, in Bretagna.

Claudio Macagno

L'USO DEL LESSICO MARCATO NEL ROMANZO DI OL'GA NOVIKOVA "UBIT'?" ("UCCIDERE?")

Premessa

Dice Ol'ga Novikova¹: *“Quando scrivo, lo faccio spinta dalla mia energia interiore. Scrivo semplicemente perché non posso farne a meno. Ogni volta che mi metto a comporre un nuovo lavoro, scrivo la prima frase e mi dico “ce la posso fare”, “lo porterò a termine”. E questo è già una garanzia di armonia. E' l'armonia di cui ho bisogno per sopportare la realtà che mi circonda”* (Marcucci 2008:154)².

Ol'ga Novikova è una scrittrice mai tradotta in Italia (salvo un racconto³), ma piuttosto nota in patria. Autrice di diversi romanzi e di numerosi racconti, è una di quelle donne che hanno raggiunto cariche “che un ventennio fa erano riservate ai loro colleghi uomini: capiredattori, direttori di riviste letterarie, coordinatori di premi letterari ecc.”⁴. C'è chi obietta che il fenomeno ha le sue radici nel cambiamento dello *status* della letteratura in Russia.

“Infatti la concezione ‘letteraturocentrica’, peculiare dell'epoca sovietica, ma anche della Russia ottocentesca, che faceva della letteratura l'arena privilegiata e spesso esclusiva dei dibattiti filosofici, morali e ideologici, si è a conti fatti svuotata e ridimensionata in un mondo in cui le logiche del mercato e del successo si sono imposte con prepotenza e spietatezza. Il mestiere del letterato da agiata posizione di privilegio si è trasformato in una sorta di precariato a vita [...] Da qui l'aprirsi alle donne del *sancta sanctorum* di redazioni e direzioni di riviste letterarie, non più viste come posizioni di prestigio e privilegio⁵.”

In questo lavoro analizzeremo l'uso del lessico marcato nell'ultimo romanzo di Ol'ga Novikova “Ubit'?” (“Uccidere?”)⁶.

Particolare attenzione sarà prestata alle diverse funzioni stilistiche del lessico formato tramite suffissazione. Un suffisso infatti apporta a una parola diverse sfumature: diminutiva, diminutivo-vezzeggiativa, diminutivo-sprezzante, dispregiativa, di disapprovazione, ironica, oppure le conferisce una pura espressività colloquiale.

L'argomento ci sembra interessante data la situazione di fluidità

della norma dello standard linguistico che caratterizza oggi la lingua russa (*Русский язык* 1996; *Русский язык* 1999; Lasorsa Siedina, Benigni 2002; Валгина 2003). Questo standard è associato alle strutture politiche ufficiali e il rifiuto di osservare i suoi dettami è stato visto come un atto liberatorio, di rottura con il passato, diventando inoltre una moda. La “liberazione” sfocia in un uso non motivato del lessico non normativo, nel dilagare di mezzi linguistici propri al registro colloquiale e popolare. Al fine di analizzare la problematica sopra esposta, passiamo ora alla descrizione dell’ambientazione e dei personaggi del romanzo.

1. Ambientazione del romanzo

Le vicende del romanzo si svolgono nella Russia di Putin, definito “fortunello e saggio”⁷, “che ha eliminato dalla scacchiera politica alcuni oligarchi non proprio indifesi”⁸.

L’atmosfera che pervade la narrazione è simboleggiata nel romanzo da un campo di grano dagli steli gracili e bassi (la gente comune), infestato da fiordalisi, alti e lussureggianti, dotati di forza insolente (i nuovi ricchi)⁹.

I rapporti in questo campo di fiordalisi sono regolati da un’estrema competitività, dove “ognuno farà lo sgambetto, avvelenerà, accoltellerà, spingerà nel precipizio se gli sembrerà che tramite l’omicidio si può salvare la propria vita”¹⁰.

Un altro tassello di questo fosco quadro è costituito dal commento alla descrizione di una sparatoria per le strade di Mosca: “uno sfondo abituale della vita della moderna megalopoli”¹¹.

I valori tradizionali sono messi in discussione, le azioni sono regolate solo dalle esigenze della *Realpolitik*¹² e la stampa ha perso il suo ruolo di promotore di candidati alla vita pubblica¹³.

Il forte potere politico rappresentato da Putin è giudicato necessario, perché l’URSS si è disgregata quando la forza del potere è venuta meno e questo potrebbe succedere anche alla Russia. Pertanto, per opporsi alle forze disgreganti, occorre un potere forte, concentrato nelle mani di una sola persona¹⁴.

2. Personaggi del romanzo

I personaggi che popolano il libro appartengono al mondo vicino al potere.

Il protagonista principale è un ammiratore di Putin¹⁵, il politologo Katenin, la cui parola a volte vale più che le chiacchiere dei politici ufficiali¹⁶, ligio alle leggi, fa i contratti alla luce del sole, paga regolarmente le tasse¹⁷, non fa parte di nessun partito¹⁸, quando può impedisce la realizzazione dei progetti dei corrotti, senza alcun timore delle conseguenze.

ze¹⁹. Katenin è sposato con figli, ma pur mettendo al primo posto la tranquillità, la salute e la felicità della famiglia, dà la caccia alle donne originali come a uccelli rari²⁰.

Maša Miljutina, una giornalista quarantenne, una bella donna con una vita emotiva intensa, innamorata di Katenin, porta nel romanzo il motivo delle passioni che sconvolgono e distruggono le vite umane²¹.

Mironova, scrittrice, *alter ego* dell'autrice, esprime l'opinione della Novikova sulla scrittura femminile: "esistono uomini scrittori incapaci di costruire un intreccio ed esistono donne scrittrici, dotate di logica e il cui intelletto è in grado di abbracciare l'intero creato"²².

Nelepin, un giovane politologo di talento, autore di saggi e di libri di successo dai titoli provocatori, quali "Quando la Russia non ci sarà più"²³, ammiratore di Katenin, è un tipo solitario che fugge le luci della ribalta²⁴, considera la libertà personale come un valore assoluto ed ha come regola di vita quella di non avvicinarsi a niente e a nessuno per non creare legami stabili²⁵, ritiene l'amore per il prossimo e la compassione una sorta di catene che impediscono allo spirito di innalzarsi al di sopra della quotidianità²⁶.

Nel romanzo il potere corrotto è rappresentato dai seguenti personaggi:

Potëmkin, l'antagonista di Katenin, che faceva parte della nomenclatura sovietica²⁷, ex ministro del governo El'cin, è pronto a tutto pur di riavere un posto di rilievo con il nuovo potere²⁸.

Fedorka (Fëdor Fëdorovič), cinico redattore-capo di un settimanale apparentemente critico verso il governo²⁹, maestro nel creare "casi politici" dal nulla³⁰ e nel manipolare le masse³¹, ha fama di essere un traditore e un imbrogliatore, pronto a vendere chiunque per interesse personale³².

Klara, un tempo una bella donna, lavora per Potëmkin ed è un'arma obbediente nelle sue mani.

Raisa, la vice e amante di Fedorka.

Nel romanzo gli intrighi politici sono strettamente intrecciati con le passioni umane e determinano i destini dei personaggi.

La narrazione si svolge in terza persona e la storia giunge al lettore attraverso il punto di vista, le parole e i gesti dei personaggi. Uno stesso avvenimento o uno stesso personaggio viene visto con gli occhi di più personaggi. Il registro usato è quello standard che sfocia spesso nel colloquiale e nel popolare. Le scelte stilistiche riguardano opzioni lessicali, differenti possibilità morfologiche e sintattiche.

3. Scelte stilistiche

Per rendere conto delle scelte stilistiche operate dall'autrice in que-

sto romanzo siamo partiti dall'analisi del lessico marcato formato tramite suffissazione. Già ad una prima lettura del romanzo risulta evidente l'importanza di questo fenomeno, vista l'alta frequenza d'uso e le diverse funzioni che i suffissi assolvono.

Per esempio, i suffissi *-ша*³³ e *-уха*³⁴, marcatamente colloquiali, sono impiegati per denominare le professioni, le attività e gli impieghi delle figure femminili, conferendo inoltre alle parole una sfumatura di accondiscendenza.

Questi due suffissi sono usati indistintamente per indicare le professioni nell'ambito del terziario: *кассирша* (p. 13), *парикмахерша* (p. 154), *портниха* (p. 154), *секретарша* (p. 229); le occupazioni intellettuali, *доцентша* (p. 106), *деканша* (p. 20), *профессорша* (p. 61, p. 154), *авторша* (p. 156), *музыкантша* (p. 183), *замша*³⁵ (p. 209); le libere professioni, *врачиха* (p. 14, p. 212), *докторша* (p. 213); il mondo degli affari, *бизнесменша* (p. 41), *организаторша* (p. 71).

Nel testo sono presenti anche delle varianti: oltre a *-ша* di *авторша* (p. 156), è usato anche *-ица*³⁶ di *авторица* (p. 157).

Tra le parole sopra riportate, alcune sono usate senza una motivazione particolare, come nel caso di *кассирша*³⁷, di *парикмахерша* e *портниха*³⁸; quando però l'autrice le usa per descrivere gli umori, gli stati d'animo e gli atteggiamenti dei personaggi si può parlare di un loro uso motivato.

Di seguito, presenteremo le varie funzioni dei suffissi, basandoci, per una ragione di comodità, su una suddivisione dei personaggi. Cominciamo con il passare in rassegna le figure femminili.

Maša. La protagonista femminile del romanzo è gelosa della scrittrice Mironova. L'atteggiamento negativo di Maša è indicato da forme che presentano i suffissi *-ша*, *-ица*, *-учка*, come *авторша* (p. 156), *авторица* (p. 157), *писучка* (p. 158), (si veda anche *писулька* p. 197), oltre che da mezzi lessicali come *чертова мадам* (p. 156), *чертова писательница* (p. 158), *чертова пифия* (p. 159) sempre riferiti alla scrittrice. Il libro di Mironova è definito *мерзкая книжонка* (p. 200), caratterizzato dal suffisso *-онк-а*³⁹. E sempre all'indirizzo di Mironova viene usato il turpiloquio, come nel caso del termine spregiativo *стерва* (*carogna*) (p. 160).

L'irritazione di Maša che non trova in Internet ciò che cerca è sottolineata dal popolare *ни черта в этом страном интернете* (non c'è un cavolo in questo Internet di merda) (p. 204). Arrabbiata con se stessa, Maša definisce il proprio comportamento "бабское" (da donnetta) (p. 77). I suoi rapporti tesi con la vice del capo sono indicati con la parola *напряженка* (p. 208), equivalente popolare di *напряженные отношения*

(rapporti tesi)⁴⁰, la riunione di lavoro breve è летучка (p. 46), corrispettivo professionale di летучее собрание; i giovani che frequentano la scuola estiva della fondazione di ricerche innovative sono per lei молодняк (p. 51), corrispettivo colloquiale di молодёжь; un collega che telefona è коллега-журналиюга (p. 214), dove il suffisso -юга⁴¹ conferisce alla parola una forte coloritura colloquiale.

Klara. Un altro personaggio femminile, Klara, sconfitta dalla vita, usa il turpiloquio сучки (p. 62), caratterizzato dal suffisso -ка⁴², pensando alle colleghe giovani e carine. La variante della stessa parola сука (p. 180) è usata da Klara anche nel corso di una telefonata anonima. La donna pensa a Маša Miljutina, che vede come ostacolo ai propri piani, come a una mascalzona, una faccia tosta, tutti termini contenenti il suffisso -ка: Машка⁴³ (p. 75), нахалка (p. 75), мерзавка (p. 75). Klara usa per telefonare мобилу (p. 179), l'equivalente popolare di мобильный телефон, e бонфонchia (бубнит) (p. 180) al telefono.

Raisa. Il campo lessicale dedicato alla vice (definita sia замша sia заместительница) di Fedorka presenta lessico e fraseologia colloquiale e popolare. In una situazione di malessere la donna ricorre a espressioni come сдохнуть можно (p. 210), oppure чуть концы не отдала (p. 210).

Mironova. A differenza delle altre figure femminili, la donna è dipinta con pennellate morbide, la sua descrizione si basa su un lessico con suffissi diminutivi-vezzeggiativi e accrescitivi. Il lessico popolare è assente. La scrittrice (descritta anche dal punto di vista di Маša) è definita молодчина (p. 141), con il suffisso accrescitivo -ин-а⁴⁴ che attribuisce alla forma base una sfumatura valutativa di familiarità e di approvazione, il suo corpo (фигурка) (p. 142) è armonioso, la testolina (головка) (p. 142) è bionda, le labbra piccole (губки) (p. 147) sono piene, le pupille sono perline nere (черные бусинки) (p. 147). Seduta a tavola, appoggia il mento rotondetto sui pugnetti (кулачками подперла кругленький подбородок) (p. 146). S'incontra con il protagonista maschile del romanzo, Katenin, in un piccolo caffè (кафешка) (p. 144), di sera legge grossissimi (толстенные) (p. 145) volumi della raccolta di arringhe dei giuristi russi.

Passeremo ora a considerare i personaggi maschili.

Katenin. Per la caratterizzazione di questo personaggio il lessico marcato formato tramite i suffissi è ampiamente impiegato. Come esempio portiamo quanto è presente nei due capitoli consecutivi, “Одиноко...” (pp. 89-100) e “Последняя заграница” (pp. 101-112) in cui si trovano sostantivi con il suffisso -к-а⁴⁵, con i suffissi -ик⁴⁶, -очк⁴⁷, -ок⁴⁸, -ошк-а⁴⁹, -ишк-а⁵⁰, -ушк-а⁵¹, -енк-а (-ёнк-а)⁵², -ец⁵³, -ц-е⁵⁴, -ц-о⁵⁵ e -иц-⁵⁶. Tutti questi sostantivi (salvo quello con il suffisso accrescitivo -иц-) hanno

valore diminutivo o vezzeggiativo, tuttavia ci sono casi in cui il suffisso conferisce al sostantivo solo una sfumatura colloquiale: Зинка (p. 97), Нинка (p. 98), по дешевке (p. 106), молчок (p. 96), подводки (p. 82), oppure una sfumatura di disapprovazione: политиканов (p. 79). In alcuni brani sono usati sia il sostantivo marcato, sia quello neutro. Tale uso conferisce al testo una maggiore forza espressiva, come si nota nel caso di цифры (p. 90) - циферки (p. 90), quest'ultima forma connotata da una sfumatura di familiarità, nel passo in cui il protagonista svela un dettaglio relativo ai suoi rapporti con il sesso debole (... а ждал ..., чтобы не заглядывая в записи, ... набрать нужные цифры ... если циферки запомнились, то звонил даме, а если нет ...) (p. 90).

Katenin inoltre usa anche il lessico colloquiale e popolare. Per lui girare la campagna alla ricerca del cane disperso è мотаться⁵⁷ (p. 100); pronosticare qualcosa di negativo è каркать⁵⁸ (p. 50); rubare la valigia è спереть⁵⁹ (p. 103); fare sesso è трахаться (p. 166); notare un particolare è заприметить⁶⁰ (p. 126); esprimere un atteggiamento di disprezzo verso qualcosa è наплевать⁶¹ (p. 211). Parlando dell'abilità di Fedorka di abbindolare il prossimo, usa un verbo popolare (надувать⁶²) (p. 134). E ancora: l'insistenza è приставучесть⁶³ (p. 182); uno stupido è лох⁶⁴ (p. 137); il coraggio è un antico prestito dal francese, russificato, кураж⁶⁵ (p. 104); la donna è баба⁶⁶ (p. 90); il piacere è кайф⁶⁷ (p. 19).

Potëmkin. L'avversario di Katenin pensa al suo prossimo in termini o dispregiativi o condiscendenti: ometto (человечка) (p. 54), debolezza (слабака) (p. 55), diavolaccio (чертяка) (p. 57), cosacchino (казачка) (p. 58), insetto inutile (никчёмную букашку) (p. 174), idiota (идиотка) (p. 220), gentaglia (шантрапа) (p. 53). I sostantivi colloquiali sono formati tramite i suffissi diminutivi -к, -ок, -ечк, -ак (-як). Le sue azioni verso i collaboratori sono descritte da Klara e da lui stesso tramite verbi colloquiali, come strattonare (дёрнуть) (p. 169), sradicare (сорвать) (p. 169), trovare da ridire (цепляться) (p. 169), imbestialirsi (озвереть) (p. 169), buttar fuori (вышвырнуть) (p. 220), fare il contropelo (пошерстить) (p. 223). Il comportamento alterato di Maša in sua presenza è reso tramite l'impiego di verbi colloquiali, ad esempio, si contorceva (дёргалась) (p. 231) e parlava senza riuscire a fermarsi (тараторила) (p. 232). Parla della morte della moglie di Katenin usando il popolare скапустилась⁶⁸ (p. 220). I propri insuccessi sono definiti проколы⁶⁹ (p. 227), le grida dell'opposizione sono оп⁷⁰ (p. 222), un giornalista è журналистик (p. 235), con il suffisso diminutivo -ик.

Nelepin. L'ammiratore di Katenin, Nelepin, è visto dal punto di vista di Katenin e di Maša. Katenin lo definisce, per via dell'età e dell'esperienza, un ragazzino (мальчишка) (p.105), ma dal punto di vista

professionale bravissimo (молодец) (p. 106) e giovane grande maestro di politica (юный гроссмейстер от политики) (p. 116). Maša lo vede come un giovane con gli occhialini (очечками) (p. 116), all'inizio non lo trova simpatico e perciò lo definisce uno a cui manca una rotella (недоумок⁷¹) (p. 116). In seguito Maša decide che il giovane non è una persona appiccicosa (надоеда⁷²) (p. 118). Il suo parlare ripetutamente dell'amore per Maša, lei lo definisce талдычить⁷³ (p. 160), la sua età è di annetti quarantuno (сорок один годик) (p. 118). Il modo del giovane di trattare la stampa, secondo Maša, Nelepin lo ha sgraffignato (слямзил⁷⁴) (p. 116) a Katenin.

L'ammirazione che Nelepin prova per Katenin lo rende goffo in sua presenza, il verbo che descrive il suo cadere sulla sedia in questa circostanza è popolare, плюхнуться⁷⁵ (p. 112). La tensione che percepisce Nelepin è напряг⁷⁶ (p. 252), indossa una тишотку⁷⁷ (p. 252), non vede di buon occhio quelli che ai funerali cominciano a mettersi in mostra (начинают пиарить⁷⁸ себя) (p. 250); due signore in disaccordo con ciò che rappresenta Katenin sono da lui definite roba sovietica (тётки совковые) (p. 116), liberarsi di un concorrente è papparlo (схрумкать⁷⁹) (p. 245), cambiar casa, diventata invivibile a causa dei palazzi nuovi, è tagliare la corda (сматываться) (p. 245).

Fedorka. Anche Fëdor Fëdorovič usa espressioni popolari, ad esempio, “perché diavolo vuoi aspettare un calcio nel culo” (ни фиг тебе поджопника ждать) (p. 86).

Oltre a caratterizzare i personaggi, il lessico marcato è altresì usato per descrivere la realtà quotidiana in cui questi si muovono, per indicare il loro livello culturale e la loro condizione sociale.

Realtà quotidiana. Una breve descrizione di un ambiente degradato, per esempio, presenta un concentrato di elementi colloquiali e popolari: “в Машинной [...] семнадцатизэтажке все безропотно скинулись на консьержку и цифровой замок. Раскошелелись, когда по подъездам зашастали уже не случайные пьяницы. Бизнесмену с шестнадцатого этажа зарезал у лифта шедший за ней по пятам паренек (p. 41)⁸⁰ “.

Il passo sopra riportato comincia con семнадцатизэтажка, equivalente colloquiale di семнадцатизэтажный дом, contiene il sostantivo бизнесменша, con il suffisso popolare *-ша*, continua con verbi come il colloquiale раскошелиться⁸¹, e i popolari скинуться⁸² e зашастать⁸³ e termina con паренёк, diminutivo di парень. Da notare qui che l'uso del diminutivo contrasta particolarmente con l'enormità e la gravità dell'azione commessa dal giovane.

Livello culturale. Quando l'addetta all'obitorio, ubriaca, informa Maša Miljutina che nelle ultime ventiquattro ore nessun cadavere di un

uomo giovane è stato portato da loro, usa la parola popolare жмурик⁸⁴ (p. 124) che rivela appunto il suo livello culturale.

Dislivello sociale. I sostantivi con i suffissi diminutivi sono usati per sottolineare il dislivello sociale tra i personaggi. Ad esempio, nella conversazione al ristorante tra il direttore di sala e il ministro Potëmkin, il primo, per mostrare umiltà d'obbligo adopera i diminutivi осетринка (p. 55), шашлычок (p. 55), mentre il secondo usa con sussiego la parola neutra осетрина (p. 55).

Conclusioni

Se il lessico non normativo si riduce a poche unità, è indubbio che il lessico marcato rappresenta una parte cospicua del lessico complessivo del romanzo di Novikova, caratterizzandone e definendone lo stile e attribuendogli una certa ruvidità, e gioca un ruolo importante nella trasmissione del messaggio nel romanzo. Questo tipo di lessico, distribuito in modo omogeneo nelle pagine, caratterizza sia la coscienza, le parole e i comportamenti di personaggi, sia la parte del narratore.

Tuttavia, non è possibile parlare di un uso indiscriminato del lessico marcato. L'autrice infatti lo utilizza in modo selettivo, a seconda dei compiti che si prefigge o del personaggio che disegna: usa un lessico con suffissi marcatamente colloquiali per denominare le professioni delle donne; un lessico popolare per rivelare il livello culturale di un personaggio; per sottolineare la differenza sociale tra due personaggi; e si serve esclusivamente del lessico diminutivo-vezzeggiativo per descrivere il personaggio di Mironova, suo *alter ego*.

Il lessico marcato usato nel romanzo appartiene, nella stragrande maggioranza dei casi, al registro popolare (литературное просторечие) ed è impiegato a fini essenzialmente estetici. Nel suo insieme la lingua del romanzo è comunque orientata alla lingua letteraria normalizzata per quanto riguarda l'ortografia, l'ortoepia, la grammatica e il vocabolario.

Bibliografia

Валгина Н.С., *Активные процессы в современном русском языке. Учебное пособие*, Логос, Москва 2003.

Виноградова В.Н., *Стилистический аспект русского словобразования*, Наука, Москва 1984.

Виноградов В.В., *Грамматика русского языка*, том I, Москва, АНССР, 1970.

Городское просторечие. Проблемы изучения, Москва 1984.

Lasorsa Sedina C., Benigni V., *Il russo in movimento. Un'indagine sociolinguistica*, Bulzoni, Roma 2002.

Marcucci G., *Intervista a Ol'ga Novikova in Denissova G.* (a cura di), *Lei. Racconti russi al femminile*, Edizioni Plus, Pisa 2008.

Мирошниченко Л., *Жаргон наркоманов*, Анахарсис, Москва 2002.

Никитина Т., *Толковый словарь молодёжного сленга*, АСТ, Москва 2007.

Poutsileva L., *Lessico russo. Lessicologia e fraseologia. Teoria e pratica*, CLUEB, Bologna 2003.

Русский язык конца XX столетия (1985-1995) / Под ред. Е.А. Земской, Москва 1996.

Русский язык в контексте культуры / Под ред. Н.А. Купиной, Екатеринбург 1999.

Скляревская Г., *Толковый словарь русского языка XXI века. Актуальная лексика*, Эксмо, Москва 2007.

NOTE

1) Ol'ga Novikova, nata nel 1950 nella città di Kirov, si è laureata in Lettere all'Università Statale di Mosca.

2) Intervista di Giulia Marcucci a Ol'ga Novikova in *Lei. Racconti russi al femminile*, a cura di G. Denissova, Edizioni Plus, Pisa 2008:154.

3) *Superflu* in *Lei. Racconti russi al femminile*, a cura di G. Denissova, Edizioni Plus, Pisa 2008:127-153.

4) *Lei. Racconti russi al femminile*, a cura di G. Denissova, Edizioni Plus, Pisa 2008:8. Ol'ga Novikova dal 1996 è appunto vicedirettrice della rubrica di prosa della prestigiosa rivista letteraria "Novyj mir".

5) Gabriella Imposti, Prefazione. *La grande muta ha cominciato a parlare...* in *Lei. Racconti russi al femminile*, a cura di G. Denissova, Edizioni Plus, Pisa 2008:8.

6) O. Novikova, *Ubit'?* Roman, V. Novikov, *Ljubit'!* Roman, Vremja, Moskva 2007.

7) Nel testo russo "везунчик и мудрец" (p. 242). Qui e di seguito l'indicazione della pagina si riferisce a Ol'ga Novikova, *Ubit'?*, Vremja, Moskva 2007.

8) "... смахнувшего с шахматной политической доски нескольких совсем не беззащитных олигархов ..." (p. 49).

9) "... хилые, невысокие пшеничные злаки были забиты сочными, крепкими васильками ..." (p. 246).

10) "... каждый подножку подставит, каждый отравит, зарежет, в пропасть толкнет, если покажется, что убийством можно спасти свою жизнь ..." (p. 251).

11) "... привычный фон жизни современного мегаполиса" (p. 148).

12) "... ради политической целесообразности глазом не моргнут, насилуя

гуманную мораль...” (pp. 130-131).

13) “... прошло время, когда от прессы хоть как-то зависело, кого выберут” (p. 223).

14) “Без непопулярных мер страну не удержать – Союз распался, теперь может и Россия ... Чтобы удержать, необходима сильная власть” (p. 222).

15) “- Молодец! Показал, кто в лавке хозяин” (p. 49).

16) “... его слово порой значит больше, чем болтовня официально и телевизионно признанных политиков” (p. 24).

17) “... стопроцентно законопослушным: заключал официальные контракты, исправно платил налоги” (p. 24).

18) “... ни на чью сторону не вставал, держал нейтралитет” (p. 50).

19) “... во всякий момент готов к прыжку, к захвату ...” (p. 81); “... никогда раньше Катенин не нарушал свое правило ...” (p. 237).

20) “... женился он ... родил двух детей, и на первом месте всегда был их покой, их здоровье и их счастье ... как за редкими птицами, охотился Катенин за оригинальными женщинами” (p. 91).

21) “... как страсти корежат человеческие жизни” (p. 252).

22) “... есть мужчины, не умеющие выстроить сюжет, и бывают женщины, мыслящие логично и способные разумом охватить мироздание” (p. 141).

23) “... публикастика Павла Нелепина стопками лежит среди бестселлеров ... В переплете и в обложке” (p. 153).

24) “... от политики не давал интервью, на телевидении Нелепин ни разу не выступил, в газетах тиражировалась одна-единственная его фотография ... глаза спрятаны за круглыми дымчатыми очками” (p. 116).

25) “... именно ради этого захватывающего чувства свободы Нелепин почти год прожил у тибетских монахов ... Ни к кому и ни к чему не привязываясь. И к себе не приручая” (p. 246).

26) “... сочувствие другим людям веригами висит на безбашенной личности, мешает ей подниматься в космос” (p. 247).

27) “... партийно-советский дворянин ... ” (p. 53).

28) “... из года в год Потемкин прошупывал, нельзя ли ему из резервного состава вернуться в действующие лица публичной политики ...” (p. 52).

29) “... главный редактор сугубо либерального еженедельника ...” (p. 85).

30) “Федорка – большой мастер по созданию информационных поводов” (p. 208).

31) “... но и массами умело манипулировал” (p. 134).

32) “... оправдывает все что угодно ради приятного ему результата” (p. 130).

33) “В разговорно-просторечных обозначениях по профессии имен лиц женского пола продуктивен суф. *-ша*. ... С суф. *-ша* образуются разговорно-просторечные женские имена и от сложносокращенных слов”. (Виноградова 1984:94).

34) “Суф. *-иха* образует разговорно-просторечные существительные со значением должности, профессии, занятия и пр.”. (Виноградова 1984:94-95).

35) *La parola è formata da un'abbreviazione*: зам (заместитель).

36) “Распространено также разговорное стяжение в сложносуффиксальное слово с суф. *-ик* и *-ник* ... В соответствии с суф. *-ик* для стяжения наименования лиц женского пола используется суф. *-ица*”. (Виноградова 1984:59).

37) “... румяное лицо кассирши из подвального магазина ...” (р. 13).

38) “Ни разу ради свидания с Нелепиным не потеснила ... парикмахершу или портниху... (р. 154).

39) “Иронически-неодобрительную окраску могут иметь уменьшительные образования от нейтральных или даже положительных по значению существительных”. (Виноградова 1984: 81).

40) *Con la stessa radice è usata la forma con il suffisso zero*, напряг (р. 252) (*tensione*), *formazione propria al lessico colloquiale e popolare*.

41) “С помощью суф. *-уга (-юга)* также создаются экспрессивно-эмоциональные существительные от оценочных прилагательных ... Присоединяясь к нейтральным существительным, этот суффикс придает им фамильярно-неодобрительную окраску. ... Присоединяясь к оценочным словам, суффикс придает им более экспрессивный разговорно-фамильярный характер”. (Виноградова 1984:88).

42) “Наиболее ярким разговорным суффиксом является суф. *-ка*, который легко присоединяется к существительным, ничего не добавляя к их значению, кроме самой окраски разговорности”. (Виноградова 1984:73).

43) “Суф. *-ка* служит средством создания разговорных собственных имен ... Большинство существительных со значением лица содержат дополнительный оттенок непринужденности, фамильярности, иногда грубоватости”. (Виноградова 1984:76).

44) “Суф. *-ин-а* со значением единичности создает слова преимущественно разговорные”. (Виноградова 1984:10).

45) *Vedi* подводки (р. 82), картинку (р. 89), электричку (р. 90), визиток (р. 9), Зинка (р. 97), Нинка (р. 98), буковки (р. 102), подружки (р. 106), по дешевке (р. 106), новеллку (р. 108), цифры-циферки (р. 90), свечку (р. 105).

46) *Vedi* зонтик (р. 78).

47) *Vedi* росточке (р. 94), Зиночку (р. 100), курточку (р. 107).

48) *Vedi* ветерком (р. 96), молчок (р. 96), уголки (р. 97).

49) *Vedi* окошке (р. 101).

50) *Vedi* мальчишки (р. 90).

51) *Vedi* толстушка (р. 101). “Образования с морфом *-ушк-а* обычно имеют уменьшительно-ласкательный оттенок”. (Виноградова 1984:55).

52) *Vedi* кофтенке (р. 107), башенок (р. 107).

53) *Vedi* братец (р. 102), умелец (р. 109).

- 54) Vedi коленице (p. 90).
- 55) Vedi слово (p. 90).
- 56) Vedi сборища (p. 94), глазищи (p. 95).
- 57) Corrispettivo del neutro ездить.
- 58) Corrispettivo del neutro делать мрачные прогнозы.
- 59) Il cui corrispettivo neutro è украсть.
- 60) Il corrispettivo neutro è заметить.
- 61) Il cui corrispettivo neutro è оставить без внимания.
- 62) Il corrispettivo neutro è обманывать.
- 63) Il corrispettivo neutro è навязчивость.
- 64) Il corrispettivo neutro è глупый.
- 65) Il corrispettivo neutro è смелость.
- 66) Il corrispettivo neutro è женщина.
- 67) Il corrispettivo neutro è удовольствие.
- 68) La cui resa italiana potrebbe essere “è schiattata, ha tirato le cuoia”.
- 69) Il termine neutro corrispondente sarebbe неудачи.
- 70) Il termine neutro è крик.
- 71) Il corrispettivo neutro è глупый.
- 72) Il corrispettivo neutro è надоедливый.
- 73) Il corrispettivo neutro è повторять.
- 74) Il corrispettivo neutro è украд.
- 75) Il corrispettivo neutro è упасть.
- 76) Il corrispettivo neutro è напряжение. Si tratta di un sostantivo popolare con il suffisso zero.
- 77) Un sostantivo formato tramite il suffisso *-ka* dalla parola inglese *t-shirt*.
- 78) Il verbo пиарить è un derivato russificato del termine inglese.
- 79) Il corrispettivo neutro è съесть.
- 80) “Nel palazzo di diciassette piani dove abitava Maša tutti gli abitanti si sono tassati senza aprir bocca per la portinaia e per la serratura a codice. Hanno tirato fuori i soldi quando negli androni è cominciato un viavai diverso da quello degli occasionali ubriacconi. La donna d'affari del sedicesimo piano è stata sgozzata davanti all'ascensore da un giovanotto che la seguiva”.
- 81) Il corrispettivo neutro è пойти на издержки.
- 82) Il corrispettivo neutro è сложиться.
- 83) Il corrispettivo neutro è ходить, бродить.
- 84) Letteralmente “che sta con gli occhi chiusi”. Il corrispettivo neutro è мертвец.

Paolo De Luca

ETTORE LO GATTO GIORNALISTA: LA COLLABORAZIONE AI “LIBRI DEL GIORNO” 1921-1925

Nel 1920 a Napoli Ettore Lo Gatto fondò la rivista “Russia”, base di tutta la sua successiva esperienza di slavista e dei suoi incontri con la cultura russa. Tale attività lo rese presto noto¹, tanto da essere chiamato a collaborare a “I libri del Giorno” e a “L’Italia che scrive”, riviste nate nel 1918 e da poco affermatesi nel panorama dei periodici italiani; esse avrebbero raccolto man mano le firme di studiosi sempre più illustri, molti dei quali pionieri dell’esplorazione intellettuale di culture e letterature poco note all’epoca. Tra questi, Giovanni Maver per le letterature slave meridionali, Aurelio Palmieri per la Polonia, la germanista Lavinia Mazzucchetti, lo scandinavista Giovanni Bach, e studiosi dai multiformi interessi come Carlo Boselli, Lorenzo Gigli e Cesarino Giardini.

In aggiunta alla pubblicazione di “Russia”, rivista rivolta ad un pubblico di specialisti o appassionati del settore slavistico, negli stessi anni Ettore Lo Gatto si prodigò, attraverso una fervida attività pubblicistica e di collaborazione a note riviste culturali, alla diffusione in Italia delle letterature e culture russa in primo luogo e slava in generale, fino ad allora essenzialmente sconosciute al grande pubblico e alla gran parte degli intellettuali. Tra queste, “I Libri del Giorno”, “L’Italia che scrive” e “Leonardo”² (l’ultima nata nel 1925) furono dedicate in larga parte alla rassegna bibliografica. In esse vennero pubblicizzati e recensiti libri stampati in Italia e fuori dei confini nazionali, con particolare attenzione alle letterature europee partendo dalle traduzioni italiane e, in casi notevoli, considerando anche versioni originali ancora non tradotte.

A questa attività non bisogna dimenticare di aggiungere la più saltuaria, ma comunque cospicua e rilevante collaborazione di Lo Gatto ad altre riviste di cultura, come “Il concilio: rivista mensile di cultura e letteratura”, “Il contemporaneo: rivista mensile di letteratura e d’arte”, “La cultura: rivista mensile di filosofia, lettere, arti”, “Bilychnis: rivista di studi religiosi, edita dalla Facoltà della Scuola teologica battista di Roma”.

Il nostro studio verte su “I Libri del Giorno”, rivista mensile di rassegna bibliografica internazionale alla quale, nel quinquennio 1921-1925, Ettore Lo Gatto collaborò costantemente e prolificamente, con grande vantaggio per la conoscenza di scrittori e pensatori russi e slavi da parte del pubblico colto italiano. Le sue recensioni furono sempre puntuali e a volte quasi profetiche, nel considerare opere di autori ancora poco famosi in patria che sarebbero successivamente assurti ad un glorioso palcoscenico letterario internazionale. Lo Gatto non si limitò a recensire soltanto autori russi ma insieme ad altri giornalisti, studiosi e letterati illustrò il mondo slavo in genere e l’Europa orientale.

La scelta del periodo 1921-1925 dei “Libri del Giorno” è motivata dall’originaria volontà di far luce su una voce relativa alla bibliografia di Ettore Lo Gatto presente nel volume *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver* (1962)³. All’interno di detta bibliografia, finora la più documentata e aggiornata sull’autore insieme al contributo in *Studi in onore di Ettore Lo Gatto* (1980), è testualmente riferito: “Collaborazione mensile alla rivista “I Libri del Giorno”, Milano, Treves, dal luglio 1921 al settembre 1925 (su argomenti di letteratura russa)”. Genericamente ascritta al quinquennio in questione, tale collaborazione non era stata finora studiata e approfondita nel particolare, non essendo stato raccolto tra l’altro un indice degli interventi dello studioso alle singole mensilità del periodico. Non è indicata poi nella biografia la menzione del contributo dello slavista ad altre riviste simili come “L’Italia che scrive” e “Leonardo”, che avvenne, come precedentemente detto, contemporaneamente e complementariamente a quella su “I Libri del Giorno”.

Lo stimolo a uno scandaglio più approfondito dell’attività di collaborazione di Lo Gatto al periodico è stato quindi naturale, spinti all’investigazione dei singoli articoli e allo studio di fonti primarie certamente già note e importanti storicamente, ma che rischiano la via dell’oblio al giorno d’oggi e non sono sempre di facile reperimento. I risultati della ricerca hanno sorpassato senz’altro le aspettative, poiché si è accertato che la collaborazione del padre della slavistica italiana a “I Libri del Giorno” fu ben più vasta e prolungata di quella segnalata nella bibliografia degli studi in suo onore, che indica come data di termine dell’attività il settembre del 1925, laddove nello stesso anno l’ultimo intervento si colloca invece al mese di novembre. Inoltre, sebbene con una frequenza minore che nel quinquennio oggetto di studio, la collaborazione si estese in generale fino al 1929, anno di chiusura del periodico.

Dal punto di vista storico il quinquennio 1921-1925 coincide con un periodo di crescita dell’editoria italiana, seppur difficoltosa e graduale, ed è proprio in questa fase che l’attività di Lo Gatto come collaboratore di

riviste di letteratura e bibliografia, non limitate ad un unico specifico campo di indagine, riveste la massima importanza e costituisce una importante novità. In questo periodo l'attività pionieristica dello studioso scopritore della Russia è quasi solitaria: soltanto nella seconda metà degli anni '20, divenendo accademico e professore, lo slavista troverà validi alleati e pupilli disposti a contribuire alla sua causa⁴. Naturalmente, i presupposti che favorirono questa fortunata condizione di prolifica attività dell'opera di divulgazione di Lo Gatto sui "Libri del Giorno" si ridussero progressivamente dopo l'avvento della dittatura del fascismo nel 1925. L'Italia fascista infatti, pur continuando a mantenere fitti rapporti commerciali e di politica estera con la Russia, finì progressivamente col condannare il pensiero sociale e politico proveniente dal paese sovietico e "fascistizzò" testate e periodici in tutto il paese. E' tuttavia da notare che proprio dal 1925 in poi Lo Gatto impiegò le sue energie inaugurando più ampi progetti di studi slavistici su riviste specializzate come "L'Europa Orientale" e "La rivista di letterature slave", concludendo la sua prima fase di approccio sperimentale essenzialmente autonomo e autodidatta alla russistica.

"L'Italia che scrive" era un progetto innovativo della casa editrice di Angelo Fortunato Formiggini⁵, un modenese di origine ebraica che, sulla base di studi eclettici e di una fine ironia in grado di sfociare nell'umorismo ingegnoso, stava tentando vie e percorsi nuovi nell'ambito della pubblicazione editoriale, cercando anche di innovare rispetto a vecchie tradizioni editoriali, affrancandosi dal peso e dall'influenza di case editrici influenti e potenti nel nord Italia. Il Formiggini promosse pubblicazioni secondo la linea di un umanesimo critico e democratico, spesso sotto la spinta della necessità di "ridere" e rovesciare così i miti dominanti della società.⁶

"I Libri del Giorno" fu un periodico specializzato in bibliografia, commenti e recensioni di libri, opinioni e dibattiti d'attualità di ambito culturale e letterario, sempre legati al mondo della stampa, dell'editoria e più in generale dei libri. La testata si configurò fin da subito come risposta milanese al coetaneo "L'Italia che scrive", rassegna romana concorrente presso la casa editrice di Angelo Fortunato Formiggini, che si occupava con un taglio simile della stessa materia⁷. Le due riviste, innovative dal punto di vista degli argomenti trattati e originali per quanto riguardava la loro modalità di prodotto commerciale, andarono ad interessare un settore del mercato librario ed editoriale che, con la conclusione della Prima Guerra Mondiale, era oggetto di nuovi fermenti in concomitanza con un periodo di risveglio e ripresa generale degli interessi legati alle arti e alle letterature a livello nazionale. La concorrenza dei due periodici fu più

intellettuale che commerciale, entrambi infatti avevano i medesimi intenti, si sostenevano a vicenda, caldeggiando scopi e obiettivi comuni, legati alla promozione dei libri e alla diffusione della cultura in Italia⁸.

Fino al termine della drammatica fase bellica, infatti, il mercato dei libri aveva continuato a soffrire duramente a causa di una crisi già iniziata dalla fine del secolo anteriore. Essa era insorta da un lato in forza della posizione del giornale, affermatosi quale nuovo mezzo di informazione e comunicazione, traino intellettuale e commerciale sempre più importante; da un altro lato a causa della forte importazione di cultura straniera. La diffusione di libri originali esteri era resa inevitabile dall'insufficienza italiana di mezzi e organizzazione, carenti anche a livello regionale, per soddisfare i desideri di nuova informazione culturale. Inoltre, la situazione del settore editoriale nazionale era frammentaria e disomogenea, con una preponderanza al nord di case editrici fiorenti e moderne⁹.

La nascita e il rinnovamento di molte case editrici e l'attività di nuovi giovani intellettuali, attraverso la pubblicazione di numerose collane editoriali comprendenti traduzioni di libri stranieri rispecchiavano e nutrivano un "desiderio di entrare nel Novecento", tutto ciò malgrado le costrizioni e le censure del fascismo al potere, che tuttavia promosse e stimolò molte attività culturali, pur condizionandole alla propaganda e alla dottrina di regime. Venti di novità e suggestioni esterne furono lo stesso in grado di penetrare nella penisola, innovando una tradizione culturale e letteraria ormai invecchiata, legata al secolo precedente e ai suoi autori.¹⁰

I lettori italiani vennero così sensibilizzati rispetto ad avvenimenti che accadevano in realtà politico-culturali poco conosciute, come quella russa. Ciò in primo luogo avvenne con gli spazi concessi alla letteratura di guerra, alla rivoluzione russa e alle altre realtà dell'Europa Centro-Orientale venute alla ribalta attraverso i resoconti degli avvenimenti bellici da poco cessati, attraverso saggi e traduzioni di romanzi, inizialmente più liberi e poi condizionati dall'ideologia e dalla politica fascista. Il pubblico dei lettori, molto più ampio, diversificato e colto rispetto al secolo precedente, era desideroso ormai di leggere le opere straniere in forma corretta e completa, non si accontentava più di traduzioni mutilate e grezzamente adattate come erano state in gran parte nell'Ottocento. A ciò aveva contribuito anche la progressiva istituzione di nuove cattedre universitarie, dedicate all'insegnamento di lingue meno conosciute.¹¹

Fino ad allora, si era continuato a tradurre soprattutto da lingue e letterature già importanti e presenti nella cultura italiana: attraverso il fervore di vecchie e nuove case editrici si superarono le difficoltà legate alla traduzione, quella "vita stentata" degli studi anglistici che Mario Praz

denunciava nel primo dopoguerra: la mancanza di biblioteche, la non conoscenza delle lingue e la quasi assenza di cattedre universitarie che le insegnassero. Tradurre significava non solo scoprire nuovi campi del sapere letterario, ma anche dare nuovo senso alle pagine di autori classici e moderni, uno sforzo spesso visto nell'ottica di una lotta libertaria contro le censure.¹²

Per la letteratura russa, un vero e proprio interesse si risvegliò nel pubblico italiano e negli intellettuali fin dall'inizio degli anni '20. Gli autori della letteratura russa pre-sovietica, già considerati "classici" e maestri, ebbero maggiore risonanza e diffusione. Si tese invece a recepire i rivoluzionari contemporanei sotto una categoria unitaria, facendo riferimento al fenomeno sovietico, legato alla temperie storica e ai fascino o ai timori che ispirava.¹³

Attraverso le recensioni di libri stranieri pubblicate sulle riviste di rassegna bibliografica "I Libri del Giorno" e l'"Italia che scrive", periodici dall'impostazione innovativa che si adoperarono a rinnovare e sviluppare un panorama bibliografico allora asfittico attraverso la propaganda di novità librarie internazionali¹⁴, si riesce a rintracciare quali case editrici fossero più attive nel tradurre dal russo, e in quali città vi furono i maggiori fermenti per le traduzioni.¹⁵ Tali aziende editoriali operarono soprattutto a Milano, Firenze e Torino: si pensi a Mondadori, Bompiani, Unitas, Einaudi, Slavia, Frassinelli, Corbaccio e Bietti.

Nel corso dell'indagine è stato possibile apprezzare l'intraprendenza del dialogo con culture e lingue "straniere" che si mantenne e si sviluppò in Italia anche nell'autarchica epoca fascista, con una predisposizione immutata a recepire messaggi, mode e novità dall'estero in ambito culturale e letterario, anche quando le informazioni, gli spunti culturali e le notizie giungevano proprio da dove proveniva la minaccia del "pericolo rosso". Tra le altre riviste che dedicarono molto spazio alla letteratura russa negli anni '20, oltre alla "Giovine Europa" e alla "Voce dei Popoli" di Umberto Zanotti Bianco, già attive da prima, troviamo "Solaria", sorta nel 1926 a Firenze. Rivista che inseriva la letteratura russa e quelle mitteleuropee, insieme alle altre occidentali, nel suo patrimonio morale e artistico, e offrì nuovi saggi e recensioni su autori come Remizov e Fedin, oltre a far conoscere letterati come Majakovskij, Esenin, Pasternak e Mandel'stam, avvalendosi della collaborazione del russista Renato Poggioli.¹⁶

Precedentemente al 1921, anno del suo primo articolo su "I Libri del Giorno", Lo Gatto era in gran parte ancora un giovane germanista che, com'è ormai aneddoticamente noto, scoperse la letteratura russa

all'epoca della sua prigionia di guerra presso l'esercito austriaco decipitando appassionatamente una lettera e alcune opere in lingua che ivi trovò, appartenute a precedenti prigionieri russi.¹⁷

Per accedere a libri russi in lingua, difficilmente reperibili, o in traduzione francese e inglese, Lo Gatto utilizzò inizialmente mezzi ad immediata disposizione come il Gabinetto Vieusseux di Firenze, ricco di una selezione articolata di opere russe in francese, tra cui scritti politici di Gor'kij, Kerenskij, pagine di memorialistica dell'emigrazione e dell'esilio bianco, scritti filosofici (Solov'ev, Berdjaev), nuovi autori come Babel', Erenburg, Zamjatin, Kuprin, Andreev...¹⁸ e sfruttò l'archivio di opere slave della libreria e casa editrice napoletana "Detken e Rocholl" che gli fu indispensabile nell'avviare la rivista "Russia" nel 1920¹⁹. Si abbonò in seguito alle riviste letterarie dell'emigrazione russa in Europa, potendo così ottenere per corrispondenza sempre le ultime novità del panorama letterario.

Attraverso l'Istituto per l'Europa Orientale, sorto nel 1921, Ettore Lo Gatto poté compiere viaggi in Polonia, Cecoslovacchia e Jugoslavia: oltre a studiarne le letterature autoctone ebbe contatti con nuclei dell'emigrazione russa all'estero, come quello rilevante di Praga, dove conobbe tra gli altri Roman Jakobson, il folklorista Pëtr Bogatyřev, lo storico della letteratura Evgenij Ljackij e la poetessa Marina Cvetaeva²⁰. Fu così che lo studioso visse da diretto protagonista o spettatore privilegiato molte vicende legate alle relazioni italo-russe, basti pensare ai rapporti che intrattenne con studiosi e letterati russi, slavi e umanisti nostrani interessati alla cultura russa, con la conseguente stima che gli venne riconosciuta da parte del mondo accademico slavistico internazionale e dalle voci della cultura e della letteratura italiana del Novecento.

I primi a lodare i meriti di Lo Gatto furono Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini, Piero Gobetti e Clemente Rèbora, Giovanni Maver, il filosofo Augusto Guzzo ed il musicista Vittorio Gui²¹. Nel 1922 Vincenzo Cardarelli dedicava a Lo Gatto una pagina della sua "Fiera letteraria" intitolando l'articolo "Profilo di uno slavista: Ettore Lo Gatto".²²

Le riviste dell'emigrazione russa "Rul'", "Dni", "Novaja Russkaja Kniga" di Berlino, "Sovremennye Zapiski" di Parigi, "Volja Rossii" di Praga, indirizzarono nel 1923 a Lo Gatto parole "commoventi" rispetto alla pubblicazione di "Russia", come commentò più tardi lo stesso destinatario²³. Naturalmente tale fama fu dovuta senz'altro, oltre che al suo lavoro divulgativo, ai suoi saggi ed alle sue monografie pubblicate da Ricciardi, Slavia, Treves etc.²⁴

Le sue traduzioni, lodate dall'amico ed editore Alfredo Polledro (Slavia), superavano infatti vecchi stereotipi delle tesi ottocentesche del

De Vogué, che condizionavano ancora le politiche culturali ed editoriali in Francia ed in Italia, considerando “primitivi” gli scrittori russi e così giustificando rielaborazioni e infedeltà traduttive nell’approccio alle loro opere.² Polledro stimò sempre Lo Gatto per le sue capacità di retto interprete della lingua russa, la cui attività di traduzione², secondo un apprezzamento di Vjačeslav Ivanov, era “non solo fedele ma anche artistica”.²

Va ricordato che, se “Russia” influì nel diffondere direttamente le ricerche logattiane in ambito specialistico, la collaborazione a periodici come “I Libri del Giorno”, “L’Italia che scrive” e “Leonardo” rese il nome del russista noto ad un pubblico più vasto, contribuendo alla sua affermazione di studioso, per lo meno in Italia. Tale esperienza costituì per lo studioso l’occasione di mettere a frutto il lavoro svolto durante il suo primo decennio di ricerche, offrendo al pubblico un compendio ed una sintesi delle sue trattazioni specialistiche proposte sulla rivista “Russia” o maturate nell’ambito dell’impegno presso “l’Istituto per l’Europa Orientale”.²⁸ In questa attività Lo Gatto si distinse nello scoprire scrittori emergenti del panorama russo, presentandoli al pubblico italiano decenni prima della loro consacrazione a fama internazionale, e alla stregua degli altri curatori delle rubriche di rassegne estere dei “Libri del Giorno” mostrò una particolare attenzione alla qualità delle traduzioni dei libri recensiti, segnalando criticamente con commenti attenti e consapevoli il valore delle trasposizioni.²⁹

Il periodico “I Libri del Giorno” venne pubblicato a Milano dall’aprile del 1918 al dicembre del 1929. La direzione e l’Amministrazione erano ubicate nella famosa sede di via Palermo della casa editrice dei fratelli Treves, e il periodico era stampato presso le Grafiche Alba.³⁰ Fondatore e direttore fu Giovanni Beltrami, presidente dal 1914 dell’Accademia di Belle Arti di Brera, consigliere delegato della casa editrice Treves dal 1916³¹ e direttore della “Rassegna pugliese di scienze, lettere ed arti”³², successivamente consigliere della società anonima Nicola Zanichelli³³, vicepresidente della società anonima G.B. Paravia nel 1920³⁴, e presidente dell’”Associazione tipografico-libreria italiana” (ATLI). Valentino Piccoli subentrò alla direzione nel 1923 e vi rimase fino alla cessazione delle uscite nel 1929.³⁵ Giornalista vicino al regime fascista, non compromise tuttavia il carattere pluralistico e tendenzialmente polifonico della rivista, lasciando spazio al libero dibattito nelle sezioni dedicate alle letterature europee così come ai problemi storici e filosofici³⁶. Fu proprio su queste pagine che molti stereotipi di regime furono spogliati e combattuti³⁷, specialmente nelle rubriche dedicate alla letterature straniere. Anche dopo le leggi speciali per la stampa del 1925-1926³⁸ ognuna di queste rubriche era affidata a uno specialista della mate-

ria quale recensore principale, rimasto quasi sempre lo stesso fino al 1929.³⁹ Tra i più famosi meritano menzione Lavinia Mazzucchetti per la Germania, Arrigo Cajumi per la Francia, Piero Rèbora per l'Inghilterra ed Ettore Lo Gatto per la Russia.⁴⁰

I rapporti reciproci tra i collaboratori del periodico furono improntati sempre alla solidarietà e ad un rispettoso cameratismo, incoraggiando la promozione di opere e traduzioni dei propri colleghi, come fu per Ettore Lo Gatto, citato e omaggiato nella medesima sezione "Russia" della rubrica di rassegne straniere alla quale partecipava costantemente, essendone il principale responsabile.⁴¹ Ivi furono recensiti libri editi in lingua originale che non sempre avrebbero avuto seguito sotto forma di traduzioni italiane. Proprio la non facile reperibilità di queste novità per i lettori dei "Libri del Giorno", fece sì che i recensori svolgessero lavori di descrizione ampi e dettagliati. Peraltro, la fortuna di curare e mantenere a lungo la propria rubrica diede agli autori la possibilità di svolgere tesi più lunghe e articolate, dividendole nel corso delle mensilità, con la possibilità di richiamarsi ad articoli già pubblicati e costruire così un discorso organico e unitario sulla materia trattata a beneficio dei lettori.

Il "Bollettino bibliografico", presente in ogni mese dei "Libri del Giorno" quasi sempre al termine delle rubriche dedicate alle rassegne straniere, è un elenco di tutte le nuove uscite italiane e internazionali comunicate alla redazione del periodico. Impostato secondo diversi generi letterari, ognuno con la sua lista di nomi degli scrittori in ordine alfabetico (generalmente gli argomenti erano: Antichità e Belle Arti; Agricoltura, Industria e Commercio; Bibliografia; Educazione e Istruzione; Filosofia; Geografia e Viaggi, Guerra, Letteratura, Musica, Periodici, Religioni, Teologie e Scienze occulte, Scienze, Storia e Biografia, Varie), ha il valore di un'importante documentazione di storia dell'editoria, consentendo la raccolta di informazioni sulla diffusione dei libri in Italia, in Europa e oltre, e l'individuazione delle più importanti e storiche pubblicazioni negli undici anni di vita della rivista.⁴² Proprio qui troveremo menzione di diverse opere di Ettore Lo Gatto scrittore e traduttore.⁴³

Ispirandosi al modello dell'"Italia che Scrive", Giovanni Gentile strutturò nel '25 il proprio periodico di rassegna bibliografica "Leonardo", rivista pubblicata sotto gli auspici dell'"Istituto nazionale fascista di cultura", affidandone la direzione al figlio Federico⁴⁴, già collaboratore dei "Libri del Giorno", che venne assorbito da "Leonardo" nel 1929 per motivi organizzativi, legati soprattutto alla volontà gentiliana di riunire sotto un unico indice le principali esperienze di rassegna bibliografica di allora, giudicate eccessivamente disperse a causa del loro ele-

vato numero.⁴⁵

A questa nuova rivista partecipò Ettore Lo Gatto come collaboratore, con articoli di interesse ruscistico, così come aveva fatto su "L'Italia che scrive" (fino al 1923 circa⁴⁶) e come continuava a fare su "I Libri del Giorno", senz'altro non ignaro delle proprie responsabilità etiche e morali nello scrivere su una testata fascista, senza dividerne necessariamente la relativa dottrina e visione del mondo. Se infatti consideriamo che Lo Gatto fu con pregio definito da colleghi e allievi come un ricercatore e uno studioso militante e attivista⁴⁷, possiamo presupporre certamente che egli anteponesse al di sopra di tutto, politica compresa, un valore di militanza intellettuale legato alla necessità di continuare il suo lavoro di esploratore e divulgatore del mondo letterario russo a vantaggio dell'Italia. Probabilmente, se si fosse schierato apertamente contro il fascismo, non sarebbe stato più in grado di svolgere il suo compito, privando di fatto l'Italia dell'importante ricchezza della cultura russa, e riducendo così al silenzio le voci di autorevoli testimonianze storico-letterarie provenienti da fuori, meritevoli di essere ascoltate. Lo Gatto, insieme alla sua devozione per la divulgazione, dimostrò una passione per la storia della cultura come fenomeno complesso ma indivisibile, da indagare con strumenti pluridisciplinari. Il suo fu un impegno politico e civile per favorire tra i popoli la conoscenza e l'amicizia, in linea con lo spirito formigginiano.⁴⁸ Senza fatica si può immaginare, e i fatti lo comprovano, che gli articoli del Lo Gatto dovettero sottostare a un taglio adatto ai tempi e al clima ideologico-politico al fine di essere pubblicati, ciò significando nella maggior parte dei casi la scelta di trattare alcune opere e scartarne altre, prediligendo certi argomenti e autori piuttosto che altri, sgraditi o potenzialmente pericolosi per le idee del regime. Detto questo, Lo Gatto nelle sue recensioni non rinunciò mai a fornire un'interpretazione storica e politica della nuova realtà sovietica, soprattutto per quanto concerneva la condizione della letteratura russa.⁴⁹

La critica militante, che tanto caratterizzò i suoi primi fervori traduttivi e pubblicistici, fu determinante per Lo Gatto anche dopo le due guerre, al fine di fondare una scuola dalle solide basi accademiche, in grado di continuare e approfondire le proprie ricerche tramite il talento di allievi formati sotto il suo insegnamento, e allo stesso tempo per raggiungere il pubblico, così da non escluderlo mai dal progetto di condivisione delle culture e delle letterature studiate e scoperte.⁵⁰

Gli ideali di Lo Gatto sono bene espressi da queste sue parole: "la mia rivoluzione, quella alla quale io tenevo allora, non era la rivoluzione bolscevica, era la cosiddetta rivoluzione di febbraio o di marzo, che era in fondo consona al mio modo di pensare: più o meno un ragazzo cresciuto

sotto l'egida di Benedetto Croce. Il mio era un liberalismo più o meno vago perché, oggi non saprei dire, sono stato iscritto al partito liberale, invece da ragazzo ero iscritto al gruppo repubblicano-mazziniano di Livorno.”⁵¹ Il primo ispiratore di Lo Gatto fu quindi Benedetto Croce, il che tende a farlo inserire in un filone di pensiero liberale, sicuramente non filosovietico, senza dimenticare l'amicizia con Piero Gobetti, che notoriamente fu antifascista. Nel volume *I miei incontri con la Russia* forse volutamente, come suppone Gabriele Mazzitelli, Lo Gatto non dà troppe informazioni sulla sua fede politica. La collaborazione con l'Istituto per l'Europa Orientale testimonia però sicuramente una lontananza dal bolscevismo, comprovata anche dall'amicizia con molte personalità di oppositori in esilio del regime sovietico, ma anche di una certa vicinanza a personalità legate al regime fascista, come Amedeo Giannini e Giovanni Gentile, vedi la sua collaborazione ai “Libri del Giorno”, periodico diretto da Valentino Piccoli, firmatario del manifesto degli intellettuali fascisti insieme a Ettore Romagnoli⁵².

Stefano Santoro ricostruisce in *L'Italia e l'Europa orientale: diplomazia culturale e propaganda, 1918-1943* le vicende dei rapporti tra fascismo e Europa Orientale, facendo riferimento ad una fedeltà fascista di Lo Gatto, che altrimenti mai sarebbe stato inviato all'Istituto italiano di Praga.⁵³ Si può però supporre con fondatezza che egli non supportasse intimamente le idee di regime, esibendo nell'eventualità un fascismo più di facciata che di fede. Sempre Santoro argomenta che, «affrontando una figura come quella di Lo Gatto, non bisogna dimenticare che egli era prima di tutto uno slavista e non un politico. Quindi il suo era l'atteggiamento dello studioso che deve in qualche modo convivere con il regime fascista, per mantenere il suo posto in ambito accademico. Nel colloquio che ho avuto a suo tempo con sua figlia, la prof. Anna Lo Gatto Maver, lei aveva concordato con la mia impressione, cioè che suo padre era stato sicuramente anticomunista, ma incuriosito riguardo l'esperimento sovietico, ed era stato vicino alle posizioni liberali di Croce, almeno all'inizio del suo percorso di studioso. Durante il fascismo, la sua posizione fu sicuramente ambigua, ma ritengo fuorviante definirlo un “fascista”: almeno, non fu più fascista di molti altri accademici italiani negli anni del regime, e non mi risulta che abbia preso posizioni esplicite e ufficiali verso Mussolini e il fascismo. Era insomma uno dei tanti uomini di cultura che all'epoca facevano parte della cosiddetta “zona grigia”»⁵⁴.

La nostra analisi, partendo da una contestualizzazione della collaborazione logattiana a “I Libri del Giorno” all'interno di una panoramica storica dell'editoria italiana coeva, si concentra sui singoli articoli di interesse slavistico ed est-europeo ad opera dello studioso o di altre persona-

lità.

Leggendo i primi due articoli scritti nel 1921 da Ettore Lo Gatto su “I Libri del Giorno” si è subito impressionati dalla grande quantità di nozioni particolareggiate e stratificate in possesso dello studioso per quanto riguarda la storia della letteratura russa. In pochi anni Lo Gatto aveva acquisito tale conoscenza grazie al suo appassionato e tenace lavoro di raccolta e studio di tutto il materiale all’epoca reperibile in Italia e da fonti estere. Seppe inserirsi rapidamente nel panorama della russistica europea, stringendo rapporti con intellettuali russofilo e stabilendo contatti con letterati, studiosi e attivisti politici russi dell’emigrazione. Instaurò contatti con numerosi e importanti esuli che già prima degli anni ’10 avevano stabilito loro colonie e sedi di attività culturali in Italia, come quella caprese di Maksim Gor’kij o quella ligure di Aleksandr Amfiteatrov.⁵⁵

A testimonianza di questa rete di relazioni, il continuo riferimento di Lo Gatto, nei suoi articoli, a case editrici e riviste russe sparse per tutta l’Europa, insieme alla menzione di autori e studiosi altrimenti sconosciuti in Italia. Senza dubbio pochi sono i lettori de “I Libri del Giorno” che furono in grado di cogliere tutti i rimandi a realtà ignorate in Italia: soltanto per quanto riguardava gli aspetti storico-culturali sarebbe servita una conoscenza specialistica approfondita di almeno tre secoli di storia del pensiero intellettuale russo, per non parlare delle dotte citazioni letterarie che presupponevano un’intima familiarità con i testi originali, di cui alternativamente nella migliore delle ipotesi erano disponibili traduzioni francesi e tedesche. Tuttavia, anche un pubblico di lettori non specialisti avrebbe potuto apprezzare con interesse le sue recensioni, poiché il russista poneva particolare attenzione alla divulgazione, finanche con riferimenti dotti, ma rimanendo semplice e comprensibile nella forma, nel rispetto dei principi teorizzati nel *Disegno per l’Ordinamento da dare all’Istituto per l’Europa Orientale*, da lui redatto nel 1921 all’avvio dei lavori della nuova istituzione.⁵⁶

Probabilmente Lo Gatto era fiducioso che la cultura italiana potesse aggiornarsi velocemente sui molti orizzonti culturali ancora ignoti che iniziavano ad essere mostrati proprio grazie al suo lavoro e a quello di altri studiosi suoi compagni: queste aspirazioni furono forse misurate sulla base delle proprie brillanti capacità di apprendimento e documentazione; sarà magari a causa di questa buona fede, sommata all’entusiasmo e al sano orgoglio giovanile per le sue scoperte, che il russista a volte sembra peccare di ingenuità, o altrimenti supponenza, nel modo in cui presenta le notizie all’interno dei suoi articoli. Il censore infatti menziona una gran quantità di nomi di artisti e letterati russi così come di case editrici e riviste attive in tutta Europa, spesso omettendo i nomi propri

degli autori e quelli completi delle istituzioni di cui parla, col rischio di renderne dubbia l'identificazione da parte dei lettori, vuoi anche per la frequente omonimia dei cognomi di molti letterati e per le diverse scelte traslitterative. Altre volte si sofferma poco nel ricapitolare alcuni tratti di storia letteraria russa e slava sicuramente oscuri alla maggior parte dei lettori italiani del tempo, che forse avrebbero necessitato di qualche delucidazione in più per una migliore comprensione della materia trattata.

A sua difesa ricordiamo però due basilari considerazioni, relative al contesto degli studi compiuti nei primi anni '20. Per prima cosa, egli aveva sì una invidiabile preparazione documentaria e nozionistica, sebbene non ancora accademica, ma per quanto riguardava la letteratura russa contemporanea, potendo accedere ad un numero inizialmente limitato di fonti in un panorama editoriale europeo frammentato che risentiva ancora delle difficoltà della guerra da poco conclusa, egli non poté essere in grado di distinguere così facilmente le personalità "minori" dalle "maggiori", pur analizzando i materiali col massimo rigore. Da buon cronista preferiva dunque non omettere autori e opere apparentemente importanti o imprescindibili nel contesto attuale, anche a costo di includere una abbondante messe di riferimenti bibliografici, comunque utili perché relativi ad un settore di studio sconosciuto alla maggioranza dei lettori.

In secondo luogo, la possibilità di conseguire studi accademici sulle materie trattate non esisteva, dato che fu proprio Lo Gatto insieme a Giovanni Maver a fondare la slavistica italiana nelle Università. Anche questo, insieme alla mancanza di un bagaglio critico completo perché ancora in formazione, ha senz'altro influito sui giudizi personali di Lo Gatto nei confronti delle personalità considerate negli articoli. Il suo liberalismo crociano e le opinioni dei letterati russi dell'emigrazione influenzarono le sue stime, a volte sommariamente sbilanciate a sfavore del socialismo sovietico e del suo relativo pensiero politico, artistico e letterario, ma l'onestà intellettuale non venne mai meno. Traspare peraltro nel suo pensiero una partecipazione agli ideali delle prime fasi della rivoluzione russa del 1917, quelle di febbraio e marzo, come lo stesso autore confermò nelle sue memorie.

Le sue capacità di traduttore e interprete di prosa e poesia russa erano già, in questi primi anni '20, di alto livello. Per rendere i lettori partecipi in prima persona dell'arte che commentava, tradusse brani all'occasione, spesso non esistendo ancora una versione italiana delle opere studiate. I suoi studi avevano già prodotto molte considerazioni ancora oggi valide e fondamentali per la russistica odierna. Per esempio, il fatto di considerare la letteratura nella sua valenza di espressione sociale, politica, e filosofica da parte degli intellettuali, caratteristica precipua della

Russia rispetto agli altri paesi europei.

Come ricorda Gianfranco Tortorelli, il tono usato da Lo Gatto nelle sue recensioni è garbato, espositivo, perfino dimesso: i dubbi espressi sulle opere o l'attività di altri personaggi non vogliono infastidire. Vi è una grande disponibilità al dialogo ed un forte spirito di partecipazione, pur escludendo l'emotività e l'autocompiacimento, così come l'indugiare verso i gusti e le aspettative del pubblico.⁵⁷ Questo atteggiamento coincide con la linea di pensiero de "I Libri del giorno"⁵⁸.

Fino al 1924 Lo Gatto trascrisse mutevolmente i nomi russi dal cirillico. Anche all'interno del medesimo articolo compare uno stesso nome prima attraverso una trascrizione prettamente fonetica dei suoni, poi secondo una trasposizione dei caratteri cirillici in "equivalenti" latini: troviamo così esempi di "Ivanov e Ivanof", "Remisof e Remizov", versioni disomogenee suggerite a volte dall'eventuale fama di trascrizioni impostesi nell'uso francese o tedesco. Una caratteristica questa, che rifletteva l'ancora grande dinamicità dell'approccio filologico di Lo Gatto alla lingua russa. Soltanto successivamente Giovanni Maver, filologo slavo per eccellenza, si sarebbe adoperato per stabilire una traslitterazione scientifica.

Gli argomenti e i fatti trattati dal 1921 al 1925 da Ettore Lo Gatto non riguardano soltanto la letteratura in astratto, ma spaziano dalla critica letteraria alla comparatistica, dalla storia alla filosofia all'analisi politica fino alla corrispondenza giornalistica commentata, come per i fatti della Rivoluzione del 1917 e le loro conseguenze negli anni immediatamente successivi in Russia. Il primo articolo scritto da Lo Gatto sulla rivista (Gennaio 1921) tratta di un tema che gli fu sempre caro: l'emigrazione russa postrivoluzionaria, rappresentata da profughi spesso appartenenti alla borghesia, quell'*intelligencija* separata dalle masse contadine che era il motore intellettuale e progressista della Russia. Delle varie colonie stabilitesi in esilio (compresi i casi in Italia) Lo Gatto descrive i circoli letterari, volti al mantenimento dell'identità e alla trasmissione della propria cultura, e documenta l'attività delle loro case editrici, recensendone monografie, almanacchi e le riviste. Cita ad esempio i nomi dei periodici "Novaja Russkaja Žizn", attiva in Finlandia, "Svoboda", rivista di Varsavia di stampo antibolscevico a cui collaborava Dmitrij Merežkovskij, "Russkaja Mysl" in Jugoslavia, "Novaja Rossija" in Austria, "Segodnja" in Lettonia, la "Volja Rossii" di Praga, pubblicata in collaborazione con lo scrittore Vladimir Zenzinov, "Rul'" e "Russkaja Kniga" di Berlino, "Poslednija Novosti" di Parigi, "Novyj Put'" di Riga, il "Soviet Russia" e la "Struggling Russia" di New York.⁵⁹ Una quasi eguale attenzione fu riservata anche a pubblicazioni e riviste bolsceviche,

pubblicate in Russia.

Altro importante argomento trattato fu la povertà e la condizione dei contadini russi, per cui “senza comprendere il mužik non si comprende la Russia”⁶. Sulla materia sono segnalati i nomi di studiosi come Semevskij, Masaryk, Vinogradov, Prokopovič, Argunov, Kizevetter, Maslov, e alcuni volumi dedicati alla *Krestjanskaja Rossija*. Tale attenzione fu condivisa col critico e amico Umberto Zanotti Bianco, che aveva partecipato attivamente ad una missione umanitaria italiana in Russia durante la carestia del 1921.

Per quanto riguarda la poesia contemporanea, Lo Gatto cita con interesse varie antologie uscite in italiano e in altre lingue straniere, elenca e tratta l'attività creativa di Brjusov e Vjačeslav Ivanov, Bal'mont, Belyj e Merežkovskij, Blok, Gerasimov, Esenin, Majakovskij e altri, tra cui i più giovani Pilnjak, Zajcev, Kuprin e Vsevolod Ivanov, così come i “Fratelli Serapioni” dei quali nomina Zoščenko e Tichonov. Speciale è la predilezione dello slavista, in seguito sempre mantenuta, per la Achmatova. Di tutti fornisce particolari preziosi sulle vite oltre che sulle opere. Attento sia ai fermenti legati alla rivoluzione e all'attività politica di partito che alle vecchie guardie letterarie prerivoluzionarie, simboliste, scettiche o dissidenti nei riguardi del nuovo sistema politico, ne commentò le opere anche in relazione o in contrasto alla critica letteraria russa ed europea già esistente. Di romanzieri e novellisti furono approfondite le figure umane e letterarie di Bunin, Sologub, Gorkij, Babel', Leonov, Sejfullina, e Remizov per quanto riguardava il teatro...Vengono altresì citati i contributi di studiosi e amici emigranti come Pavel Muratov e Michail Osorgin.

Puškin costituì uno dei principali interessi di studio di Lo Gatto, che pubblicizzò scritti in onore dell'autore, studi critici e manifestazioni a sua memoria, tra cui, in un articolo del 1925, *Storia dell'intelligenza russa* di D. M. Ovsjaniko-Kulikovskij, che affrontava attraverso un approccio psicologico la figura di Puškin, alla luce di una compresenza di lirismo e realismo nella personalità del poeta, caratteristiche messe in luce anche nello studio *Puškin, come personalità storica* di I. Kotljarevskij. *L'elenco dongiovannesco di Puškin* di P. K. Guber, dedicato agli amori del poeta, dibatteva se l'opera di Puškin fosse da considerarsi russa o meno, dandone una risposta negativa, opinione contrastata da Lo Gatto, che vedeva in Puškin l'espressione del genio russo (Lo Gatto esprime il concetto secondo cui forma e contenuti nell'opera di Puškin rispondono tanto bene ad una armonia reciproca, che con difficoltà le sue opere risultano traducibili in altre lingue senza perdere molto del loro valore e della loro originalità, date le peculiarità della forma della lingua

rusa. Tutto ciò rendeva Puškin un fenomeno profondamente russo, radicato nella cultura del suo paese). In *Puškin e i decabristi* di V. Mjakotin, erano invece analizzati i dibattuti rapporti del poeta col movimento che causò la rivolta del 14 dicembre 1825. Trova infine posto nell'articolo la menzione dell'opera critica di M. L. Hofman: *Primo capitolo di una scienza su Puškin*.

Proprio in un articolo su Puškin del novembre 1925, Lo Gatto proclama un suo manifesto sull'arte della traduzione, che per noi è di fondamentale interesse, poiché si tratta delle sue prime riflessioni in merito. Parlando a proposito delle versioni allora disponibili dell'*Evgenij Onegin* di Puškin, commenta: "La traduzione è sempre traduzione, e la freschezza dell'ispirazione dell'originale non l'avrà mai neanche il più ispirato dei traduttori, perché la sua ispirazione è, vuoi o non vuoi, di seconda mano. Tuttavia alcune traduzioni sono possibili e possono riuscir bene, se al traduttore non faccia difetto il buon senso". "Una traduzione anche un po' libera, purché priva di inutili alterazioni, avrà sempre un valore; ma ciò non giustifica il rifacimento in cui il pensiero stesso dell'autore si perde o rimane fundamentalmente alterato". Se questa è eseguita da un letterato allo stesso tempo artista e conoscitore appassionato della cultura dell'autore "nel complesso, essendo essa opera di un vero poeta, non fa troppo spesso rimpiangere l'originale".

Significativo fu l'impulso continuativo agli studi dostoevskiani a partire dal 1921, anno in cui fu celebrato il centenario della nascita di Dostoevskij, di cui Lo Gatto recensì opere in lingua inedite, senza scordare di lodare le buone traduzioni disponibili in italiano, come quelle di *Cuor debole* e *Piccolo eroe* di Olga Resnevič. Curò personalmente estratti dal *Giornale di uno scrittore* per il pubblico italiano. L'anno 1924 fu invece testimone della commemorazione del centenario della morte di Byron: Lo Gatto per la Russia e Aurelio Palmieri per la Polonia parlarono dell'influenza letteraria del romantico inglese su personalità delle letterature studiate, come i russi Puškin e Žukovskij e i polacchi Mickiewicz e Malczewski.

Tra i pensatori, critici e filosofi russi di cui Lo Gatto menzionò opere autografe o studi dedicati vi furono Berdjaev, Solov'ëv e Korolenko, N. K. Michajlovskij, N. O. Losskij, S. Frank (noto per le sue conferenze tenute a Roma), E. Trubeckoj, il professor Giljarov dell'Università di Kiev, L. Karsavin col suo volume dedicato a Giordano Bruno, O. Rosenberg, A. S. Lappo-Danileevskij. Per la filosofia cosiddetta "pubblicistica" o "letteraria" figurano i nomi di Vjačeslav Ivanov e di Geršenzon. Meritarono infine menzione anche gli storici Ključevskij e Platonov.

Lo Gatto curò saltuariamente per “I Libri del Giorno” sezioni relative ad altre letterature slave, tra cui quella bulgara, nella quale evidenziò la poesia moderna di Penčov, Vazov (del quale aveva tradotto alcune novelle) e Trajanov, e quella polacca, approfondendo la figura di Stanisław Reymont e menzionando la traduzione in polacco dell’*Evgenij Onegin* di Puškin (*Eugeniusz Oniegin*, Cracovia 1925) ad opera di Leo Belmont, uscita nella raccolta “Biblioteka Narodowa”.

Gli articoli di interesse slavistico ed est-europeo scritti da altri collaboratori su “I Libri del Giorno” ci offrono un’instimabile serie di testimonianze sulla figura e sull’opera giovanile e pionieristica di Lo Gatto, e informano sulla grande stima di cui lo studioso godette. Pompeo Falcone in un articolo su L. Andreev del numero di settembre del 1921 lodava gli sforzi di Lo Gatto negli studi russistici, paralleli ai propri nella polonistica, definendolo “un giovane che, con amore e coraggio, per quanto con una certa dosatura di diletterantismo esotico, come è il caso in simili imprese, da un pezzo si occupa di cose russe”.

Lorenzo Gigli nel dicembre successivo, in occasione del centenario dostoevskiano, parlava del “meraviglioso” *Discorso su Puškin* contenuto nel *Giornale di uno scrittore* tradotto da Lo Gatto, segnalando in nota la rivista “Russia”, sulla quale era stato pubblicato⁶¹. Sullo stesso argomento scriveva nel settembre 1922: “Questa del Lo Gatto, del quale bisogna esaltare le benemeritenze per la conoscenza in Italia dell’arte e del pensiero russo, è la prima traduzione integrale di codesti articoli letterari, dei quali esiste appena una raffazzonatura francese. Corredati di copiose e diligentissime note bibliografiche...”⁶² Sempre Gigli nel dicembre 1922 esaltava la traduzione logattiana pubblicata nel 1921 dell’opera di Pëtr A. Kropotkin *Ideali e realtà nella letteratura russa*,⁶³ mentre nelle note ad un articolo dell’aprile del 1923 menziona l’imminente pubblicazione del *Rudin* di Turgenev, promessa da Ettore Lo Gatto.⁶⁴

Nel gennaio del 1923 Cesarino Giardini segnala l’imminente uscita della versione completa del *Giornale di uno scrittore* tradotto da Ettore Lo Gatto, opera in cui sarebbe stato possibile rintracciare la trasformazione del pensiero e ideale dostoevskiano.⁶⁵ Nel successivo marzo avrebbe invece encomiato la traduzione degli *Articoli Critici di letteratura russa* di Dostoevskij, sempre ad opera del russista.⁶⁶ Ad agosto citava poi la rivista “Russia”, entrata nel suo secondo anno di attività, nella quale Lo Gatto stava raccogliendo quel materiale artistico e culturale che il Giardini si augurava avrebbe un domani utilizzato per “darci quell’opera d’interpretazione totale del fenomeno artistico russo (e ripetiamo che questo comprende tutti gli altri fenomeni) che dal suo ingegno e dalla sua preparazione è lecito sperare”.⁶⁷

Infine, nel Marzo 1924, Aurelio Palmieri annunciava la traduzione del poema *Grażyna* del Mickiewicz sotto gli auspici dell'Istituto per l'Europa Orientale, "già segnalatosi con l'encomiabile lavoro di Ettore Lo Gatto per la cultura russa".⁶ Palmieri, polonista e traduttore, come Lo Gatto lavorò all'illustrazione della letteratura polacca, instancabilmente recensendo autori diversi e menzionando una nutritissima bibliografia di opere polacche letterarie e di critica, filosofiche, storiche e religiose.

Prendiamo congedo dalla trattazione portata avanti sinora ricordando alcune parole di Ettore Lo Gatto, pronunciate dallo studioso in un'intervista con Gabriele Mazzitelli nel 1982, un anno prima della sua morte: scorrendo dei suoi primi anni di attività e della pubblicazione di "Russia", Lo Gatto si augurava che l'atmosfera del tempo venisse ricordata, e magari ricostruita.

Seguendo queste indicazioni si è cercato di esaudire in parte il desiderio del patriarca e decano della slavistica italiana, studiando i suoi "primi accenni di cose russe delle riviste puramente italiane", volenterosi di omaggiare la sua memoria in ottemperanza a queste sue «ultime volontà».

NOTE

1) Gabriele Mazzitelli, *Intervista a Ettore Lo Gatto*, in *Rassegna sovietica*, 33 (1982), n. 2, p. 94.

2) Enrico Decleva, *Un panorama in evoluzione*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Maria Iolanda Palazzolo et al., Firenze, Giunti, 1997, p. 285.

3) *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver*, Roma, G. C. Sansoni, 1962.

4) *Ibidem*, p. 12.; p. 21.

5) Cfr. Gianfranco Tortorelli, *Parole di carta. Studi di storia dell'editoria*, Ravenna, Longo Editore, 1992, pp. 30, 32; Gabriele Turi, *Introduzione a A.F. Formiggini, Trent'anni dopo. Storia della mia casa editrice*, Modena, R. F. Levi, 1977, p. VI.

6) Giovanni Ragone, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria dall'Unità al post-moderno*. Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1999, p. 133.

7) Si veda: Enrico Decleva, "Un panorama in evoluzione", in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Maria Iolanda Palazzolo et al., Firenze, Giunti, 1997, p. 236. Gianfranco Tortorelli, *Parole di carta. Studi di storia dell'editoria*, Ravenna, Longo Editore, 1992, p. 43. Nicola Tranfaglia, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli Anni Sessanta*, Tranfaglia Nicola, Vittoria

Albertina, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2007 (1a ediz. 2000), p. 323-325.

8) Quello a cui erano stimolati i due periodici, come si era sentito rispondere l'editore Angelo Fortunato Formiggini dalla casa Treves, in una sua iniziale lettera di lamentele per la creazione da parte dell'azienda milanese dei "Libri del Giorno", era un gioco "al rialzo" della cultura: L. Balsamo, R. Cremante, A. F. Formiggini. *Un editore del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1981, pp. 396-399.

9) Enrico Decleva, *Un panorama in evoluzione*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Maria Iolanda Palazzolo et al., Firenze, Giunti, 1997, p. 248.

10) Gianfranco Tortorelli, *La letteratura straniera nelle pagine de "L'Italia che scrive" e "I Libri del Giorno"*, in: Gigli Marchetti Ada, Luisa Finocchi, *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Milano, Franco Angeli, 1997, p. 157-158.

11) Gianfranco Tortorelli, *La letteratura straniera nelle pagine de "L'Italia che scrive" e "I Libri del Giorno"*, in: Ada Gigli Marchetti, Luisa Finocchi, *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Milano, Franco Angeli, 1997, p. 160.

12) *ibidem*, pp. 180-183.

13) Vittorio Strada, *Il fascino slavo*, in: *Storia dell'Editoria d'Europa*, Secondo Volume, Firenze, Shakespeare & Company Futura s.r.l., 1994, p. 122

14) Gianfranco Tortorelli, *La letteratura straniera nelle pagine de "L'Italia che scrive" e "I Libri del Giorno"*, in: Ada Gigli Marchetti, Luisa Finocchi, *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Milano, Franco Angeli, 1997 p. 161.

15) *ibidem*, p. 178.

16) Lucia Tonini Steidl, *La divulgazione della cultura russa in Italia: letture e lettori al Gabinetto G. P. Viesseux*, in: *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 297-298.

17) Ettore Lo Gatto, *I miei incontri con la Russia*, Milano, Mursia, 1976, p. 10; cfr. *Dizionario Bibliografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana fondato da Giovanni Treccani, Vol. LXV, Catanzaro, Roma, 2005.

18) Lucia Tonini Steidl, *La divulgazione della cultura russa in Italia: letture e lettori al Gabinetto G. P. Viesseux*, in: *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 295-297.

19) *Ibidem*, p. 264; Ettore Lo Gatto, *I miei incontri con la Russia*, Milano, Mursia, 1976, p. 11.

20) Lucia Tonini Steidl, op. cit., pp. 18, 20.

21) Ettore Lo Gatto, *I miei incontri con la Russia*, Milano, Mursia, 1976, p. 12.

22) Sante Graciotti, *A Lo Gatto, il suo istituto di slavistica di Roma*, in: *Studi in onore di Ettore Lo Gatto*, a cura di Antonella D'Amelia, Roma, Bulzoni, 1980, p. XXIII.

23) Mazzitelli, *Le cinque annate di «Russia», Rassegna sovietica*, 34 (1983), n.

2, p. 147.

24) Si vedano: Sergia Adamo, *La casa editrice Slavia*, in: *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti, Milano, Franco Angeli, 2000, p. 88. Gabriele Mazzitelli, *Le cinque annate di «Russia»*, *Rassegna sovietica*, 34 (1983), n. 2, p. 164. Vittorio Strada, *Il fascino slavo*, in: *Storia dell'Editoria d'Europa*, Secondo Volume, Firenze, Shakespeare & Company Futura s.r.l., 1994, p. 122. Gianfranco Tortorelli, *L'Italia che scrive (1918-1938). L'editoria nell'esperienza di A. F. Formiggini*, Milano, Franco Angeli, 1997, p. 83. Nicola Tranfaglia, Vittoria Albertina, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli Anni Sessanta*, Bari, Gius. Laterza & Figli 2007 (1a ediz. 2000), p. 324. Per uno studio approfondito sulla ricezione delle letteratura russa nel primo dopoguerra a Torino si veda: Laurent Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg: diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Bruxelles, Roma, Istituto Storico Belga di Roma, 2007.

25) Sergia Adamo, *op. cit.* pp. 53-58, 62-63. De Vogué sottolineava un'irreparabile diversità, mostruosità, prolissità degli scrittori russi.

26) Cfr. Polonia. *Puskin in Polacco*, in: *I Libri del Giorno*, A. 8, n. 11 (novembre 1925).

27) Gianfranco Tortorelli, *La letteratura straniera nelle pagine de "L'Italia che scrive" e "I Libri del Giorno"*, in: Ada Gigli Marchetti, Luisa Finocchi, *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Milano, Franco Angeli, 1997, p. 169; in un saggio a prefazione dell'edizione logattiana dell' *Evgenij Onegin* del 1937, V. Ivanov parlava a proposito del lavoro di Lo Gatto, che "non solo spiega con esattezza il senso del testo originale, ma ne rende pure ogni sfumatura e finezza, ogni immagine e figura, ogni movimento ritmico, ogni alternarsi del recitativo e del cantabile. Il novenario giambico russo è stato sostituito, come di legge, dagli endecasillabi, ma la struttura della strofa – invenzione speciale e felicissima dell'autore per il suo "romanzo in versi" – è religiosamente conservata." Cit. in: Vjačeslav Ivanov, *Introduzione*, in: A. Puškin, *Eugenio Onegin*, trad. in versi di E. Lo Gatto, Milano, Bompiani, 1937.

28) Tortorelli Gianfranco, *La letteratura straniera nelle pagine de "L'Italia che scrive" e "I Libri del Giorno"*, in: Ada Gigli Marchetti, Luisa Finocchi, *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Milano, Franco Angeli, 1997, p. 170.

29) *Ibidem*, p. 182-183.

30) vedi link dal sito internet della Biblioteca Braidense di Milano:

<http://emeroteca.braidense.it/eva/scheda_testata.php?IDTestata=320&CodScheda=0AAD&PageRec=tutti&PageSel=1>.

31) Nicola Tranfaglia, Vittoria Albertina, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli Anni Sessanta*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2007(1a ediz. 2000), p. 149.

32) *Ibidem*, p. 183-184.

33) *Ibidem*, p. 195.

34) *Ibidem*, p. 211.

35) *Indice Bibliografico italiano, 4a edizione corretta ed ampliata* (2007), a cura di Tommaso Nappo, Munchen, K. G. Saur, II 466, 200-206 (microfiches). Vedi anche: Gianfranco Tortorelli, *Parole di carta. Studi di storia dell'editoria*, Ravenna, Longo Editore, 1992, p. 64; p. 66.

36) Gianfranco Tortorelli, *La letteratura straniera nelle pagine de "L'Italia che scrive" e "I Libri del Giorno"*, in: Ada Gigli Marchetti, Luisa Finocchi, *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Milano, Franco Angeli, 1997, p. 163.

37) *Ibidem*, p. 165.

38) Gianfranco Tortorelli, *Parole di carta. Studi di storia dell'editoria*, Ravenna, Longo Editore, 1992, p. 44.

39) «"L'Italia che scrive" privilegì recensioni brevi e segnalazioni, il contenuto riassuntivo ed espositivo al tempo stesso capace di attrarre il lettore con una prosa giornalistica, non specialistica, chiara e semplice». Gianfranco Tortorelli, *Parole di carta. Studi di storia dell'editoria*, Ravenna, Longo Editore, 1992, p. 44.

40) Per un approfondimento indichiamo: Gianfranco Tortorelli, *Parole di carta. Studi di storia dell'editoria*, Ravenna, Longo Editore, 1992.

41) Si veda a riguardo il numero di febbraio 1921 de *I Libri del Giorno* alla rubrica "Altre letterature straniere".

42) Per ulteriori dati complementari sulle note redazionali e la composizione della rivista rimandiamo al capitolo *Una rivista per l'editoria*, in: Tortorelli Gianfranco *Parole di carta. Studi di storia dell'editoria*, Ravenna, Longo Editore, 1992.

43) Si veda ad esempio il bollettino bibliografico del Novembre 1923 de *I Libri del Giorno*, in cui è citato il titolo di Lo Gatto *Poesia russa della rivoluzione* edito da Stock.

44) Si veda: Nicola Tranfaglia, Vittoria Albertina, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2007 (1a ediz. 2000), p. 260. Nicola Tranfaglia, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli Anni Sessanta*, Tranfaglia Nicola, Vittoria Albertina, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2007 (1a ediz. 2000), p. 255. Enrico Decleva, *Un panorama in evoluzione*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Maria Iolanda Palazzolo et al., Firenze, Giunti, 1997, p. 285.

45) «Uno dei criteri che informano oggi il rinnovamento della nostra cultura è quello di evitare, quanto più è possibile, gli sdoppiamenti di attività parallele. Per questo, si è giustamente notata che era in Italia una troppo vasta fioritura di periodici bibliografici. Dopo i primi due, sorti contemporaneamente nel 1918, "I Libri del Giorno" e "Italia che scrive", ogni ente, ogni regione, ha voluto avere la sua rivista bibliografica; si è giunti quasi a un certo punto in cui la bibliografia ha sembrato avere la prevalenza sulla stessa attività originale. Era quindi necessario che alcuni dei principali organismi bibliografici, già affini per tendenze culturali e politiche, si raccogliessero in un ente unico». Da *Congedo*, in "I Libri del Giorno", a. 12, n. 12; cfr. Nicola

Tranfaglia, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli Anni Sessanta*, Tranfaglia Nicola, Vittoria Albertina, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2007 (1a ediz. 2000), p. 324.

46) Gianfranco Tortorelli, *La letteratura straniera nelle pagine de "L'Italia che scrive" e "I Libri del Giorno"*, in: Gigli Marchetti Ada, Finocchi Luisa, *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Milano, Franco Angeli, 1997, p. 166.

47) Vedi sotto nota 51; cfr. Ettore Lo Gatto, *I miei incontri con la Russia*, Milano, Mursia, 1976, p. 27; Gianfranco Tortorelli, *La letteratura straniera nelle pagine de "L'Italia che scrive" e "I Libri del Giorno"*, in: Gigli Marchetti Ada, Finocchi Luisa, *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Milano, Franco Angeli, 1997, p. 171

48) Tortorelli Gianfranco, *La letteratura straniera nelle pagine de "L'Italia che scrive" e "I Libri del Giorno"*, in: Gigli Marchetti Ada, Finocchi Luisa, *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Milano, Franco Angeli, 1997, p. 169.

49) *Ibidem*, p. 189.

50) Gianfranco Tortorelli, *La letteratura straniera nelle pagine de "L'Italia che scrive" e "I Libri del Giorno"*, in: Ada Gigli Marchetti, Luisa Finocchi, *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Milano, Franco Angeli, 1997, p. 171.

51) Gabriele Mazzitelli, *Intervista a Ettore Lo Gatto, Rassegna sovietica*, 33 (1982), n. 2, pp. 92-93.

52) Gianfranco Tortorelli, *Una rivista per l'editoria*, in: *Parole di carta. Studi di storia dell'editoria*, Ravenna, Longo Editore, 1992, p. 67.

53) Stefano Santoro, *L'Italia e l'Europa orientale : diplomazia culturale e propaganda, 1918-1943*, presentazione di Marco Palla, Milano, Franco Angeli, 2005.

54) Da una corrispondenza privata di Paolo De Luca con lo storico S. Santoro, professore di ruolo di Lettere all'Istituto comprensivo "G. Roli" di Trieste.

55) Antonello Venturi, *L'emigrazione rivoluzionaria russa in Italia (1906-1921)*, in: *I russi e l'Italia*, a cura di Vittorio Strada, Milano, Libri Scheiwiller per Banco Ambrosiano Veneto, 1995, pp. 85-87.

56) Scriveva Lo Gatto a proposito di una serie di monografie da preparare e pubblicare per informare il pubblico italiano sulle condizioni dei paesi dell'Europa Orientale: "Un'altra serie sarà destinata a preparare le schiere dei nostri collaboratori; avrà, cioè, per oggetto immediato di portare gli studiosi alla conoscenza diretta delle varie lingue e letterature. Per questa serie occorrono, prima di tutto, delle grammatiche e dei vocabolari. Il principio informatore della collezione deve essere questo: ogni libro sarà fatto su una base strettamente scientifica, ma la materia sarà trattata nella forma più semplice e concisa possibile. Si deve supporre che gli studiosi ai quali ci rivolgiamo, abbiano un fondamento di cultura classica, o conoscano, bene o male, qualcuna delle principali lingue occidentali. Senza queste premesse, non si può avere altro che del dilettantismo." Cit. in: *Disegno per l'ordinamento da dare all'Istituto per l'Europa Orientale*, a cura di Angelo Tamborra, in: "Europa Orientalis, Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell'Est Europeo & Bibliografia Italiana Corrente sull'Europa

Orientale”, N. VI 1987, Università di Salerno, Salerno, 1988, p. 325.

57) Gianfranco Tortorelli, *La letteratura straniera nelle pagine de “L’Italia che scrive” e “I Libri del Giorno”*, in: Ada Gigli Marchetti, Luisa Finocchi, *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Milano, Franco Angeli, 1997, p. 171.

58) Gianfranco Tortorelli, *Parole di carta. Studi di storia dell’editoria*, Ravenna, Longo Editore, 1992, p. 46.

59) Cfr. *Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da Michele Colucci e Riccardo Picchio, Torino, UTET, vol. 2, 1997, pp. 408-411.

60) “I Libri del Giorno” A. 7, n. 7. (luglio 1924), p. 376-378.

61) “Russia”, anno 1, p 123. Cit. in: “I Libri del Giorno” A. 4, n. 12 (Dicembre 1921) p. 636.

62) “I Libri del Giorno” A. 5, n. 9. (settembre 1922), p. 492.

63) “I Libri del Giorno” A. 5, n. 12 (diembre 1922) p. 657.

64) “I Libri del Giorno” A. 6, n. 4. (aprile 1923) p. 182.

65) “I Libri del Giorno” A. 6, n. 1. (gennaio 1923) p. 13.

66) “I Libri del Giorno” A. 6, n. 3. (marzo 1923) p. 154.

67) “I Libri del Giorno” A. 6, n. 8. (agosto 1923) pp. 406-409.

68) “I Libri del Giorno” A. 7, n. 3. (Marzo 1924) p. 152.

69) “...Veramente farebbe una buona cosa se riuscisse a ricordare questa “Bilychnis” [rivista di studi religiosi] e quei primi accenni di cose russe delle riviste puramente italiane, a ricreare, insomma, l’atmosfera, vorrei chiamarla io.” Gabriele Mazzitelli, *Intervista a Ettore Lo Gatto*, “Rassegna sovietica”, 33 (1982), n. 2, p. 99.

Gina Pigozzo Bernardi

TERMINI ED ETIMI FRANCESI NEL LESSICO RUSSO

Premessa

L'arricchimento della lingua russa grazie alla *civilisation* francese fu un fenomeno socio-culturale, prima che linguistico, sviluppatosi nel corso dei secc. XVIII e XIX in tali dimensioni, che il francese divenne dapprima la lingua colta, poi la lingua quotidiana della classe dirigente. Veniva usato nelle relazioni sociali, ma anche in famiglia, mentre la lingua nazionale si faceva veicolo di una letteratura prodigiosa, ma nel contempo restava viepiù relegata al popolo, ai rapporti con la servitù, coi sottoposti, ai luoghi di lavoro, alla strada.

Numerose testimonianze letterarie di questo costume confermano quelle propriamente storiche; si potrebbero rileggere, da questo punto di vista, tre capolavori della narrativa russa del XIX sec.: il romanzo in versi "*Evgenij Onegin*" di Aleksandr Sergeevič Puškin (1799-1837), il romanzo sul crollo della civiltà occidentale "*L'idiota*" di Fëdor Michajlovič Dostoevskij (1821-1881) e il romanzo storico "*Guerra e pace*" di Lev Nikolaevič Tolstoj (1828-1910). Sono tre esempi macroscopici della penetrazione del francese nel tessuto socio-culturale e linguistico della Russia ottocentesca.

Presentando Evgenij, prototipo del giovane aristocratico russo, Puškin fa chiaramente intendere come saper parlare francese e aver avuto un precettore francese fossero d'obbligo nel bel mondo, essenziali nella formazione del fanciullo, anche se, in realtà, molto spesso tutt'altro che utili ad una vera cultura. Rileggiamo i suoi versi:

(из первой главы)

III

(...)

Судьба Евгения хранила:
**Сперва *Madame* за ним ходила,
Потом *Monsieur* ее сменил.**

(dal 1° capitolo)

III

La fortuna vegliava su Eugenio:
**Dapprima si occupò di lui *Madame*,
Poi prese il suo posto *Monsieur*.**

Ребенок был резов, но мил.
Monsieur l'Abbé, француз убогой,

**Чтоб не измучилось дитя,
Учил его всему шутя,
Не докучал моралью строгой,
Слегка за шалости бранил**

И в Летний сад гулять водил.

IV

Когда же юности мятежной
Пришла Евгению пора,
Пора надежд и грусти нежной,
**Monsieur прогнали со двора.
Вот мой Онегин на свободе;
Острижек по последней моде,
Как dandy лондонский одет -
И наконец увидел свет.
Он по-французски совершенно
Мог изъясняться и писал;
Легко мазурку танцевал
И кланялся непринужденно;
Чего ж вам больше? Свет решил,
Что он умен и очень мил.**

Il bimbo era furbetto, ma carino.
**Monsieur l'Abbé, un francese un
po' meschino,
Per non tormentare il bambino,
Gli insegnava tutto scherzando,
Non lo affliggeva con una morale severa,
Lo sgridava in modo lieve per una
birichinata
E lo portava a spasso nel Giardino d'Estate.**

IV

Quando della tormentata giovinezza
Giunse il tempo per Eugenio,
Tempo di speranze e di tenera malinconia,
**Monsieur fu congedato.
Ecco il mio Onegin libero:
Acconciato all'ultima moda
Agghindato come un dandy londinese,
E finalmente vide il bel mondo.
In francese sapeva perfettamente
Conversare e scrivere;
Ballava con facilità la mazurka
Si inchinava in modo impeccabile;
Cosa volete di più? Il bel mondo decretò
Che era intelligente e tanto caro.**

(grassetto a cura della redattrice)

Nell'opera dostoevskijana, il protagonista ("l'idiota") è l'opposto di E. Onegin, non è né un bellimbusto alla moda né un brillante frequentatore di salotti filo-francesi. Le situazioni sono drammatiche, la posizione di Dostoevskij, nel 1868-1869, quando scrive il romanzo, è ormai dichiaratamente contraria alle influenze dell'Occidente sulla cultura russa. Eppure, ad ogni pie' sospinto i personaggi usano modi di dire, termini, nomi appartenenti al mondo francese e francofono. Rileggendo il romanzo, si possono reperire qua e là questi passi, classificandoli, dal punto di vista della tipologia comunicativa, in:

- **espressioni proverbiali:**

(in italiano)

"*Rira bien qui rira le dernier*"

(parte I, cap. XI)

(Ride ben chi ride ultimo)

“ <i>Après moi le déluge</i> ” (p. III, cap.V)	(Dopo di me, il diluvio: celebre frase di Louis XV)
“ <i>les extrémités se touchent</i> ” (p. III, cap.VI)	(Gli estremi si toccano)
“ <i>fraternité ou la mort</i> ” (p. IV, cap.VII)	(Fratellanza, o morte)
- metafore:	
“ <i>embarras de richesse</i> ” (parte I, cap. XIII)	(Una ricchezza perfino eccessiva)
essere “ <i>un Lacenaire</i> ” (p. III, cap. VII)	(Essere delinquente comune, fingendosi ribelle politico)
“ <i>le roi de Rome</i> ” (p. IV, cap. IV)	(Il re di Roma, cioè il figlio di Napoleone I)
“ <i>conseil du lion</i> ” (ibidem)	(Il consiglio del leone, di Davout a Napoleone: impossessarsi del Cremlino, per dominare Mosca)
essere “ <i>un Talleyrand</i> ” (p. IV, cap. X)	(Essere un astuto diplomatico, stare al gioco politico)
- citazioni letterarie:	
“ <i>Maskarad</i> ” di M. Lermontov (calco dal francese)	(“Un ballo in maschera”)
“ <i>La dame aux camélias</i> ” di A. Dumas, (p. I, cap. XIV)	(“La signora dalle camelie)
“ <i>O, puissent voir votre beauté sacrée tant d’amis, sourds à mes adieux! Qu’ils meurent pleins de jours, que leur mort soit pleurée</i> ” <i>qu’un ami leur ferme les yeux!</i> ” (p. III, cap. VII),	O, possano vedere la vostra sacra bellezza Tanti amici, sordi ai miei commiati! Che muoiano dopo lunga vita, che si pianga la loro morte, Che sia un amico a chiuder loro gli occhi) (versi di Ch. Millevoye, poeta elegiaco, 1782-1816)
“ <i>Tu l’as voulu, Georges Dandin!</i> ” (p. IV, cap. I),	(“Chi è causa del suo mal, pianga se stesso”, da Molière)
“ <i>Madame Bovary</i> ” (p. IV, cap. XI)	(titolo del capolavoro di G. Flaubert, 1857)
- nomi propri:	
“ <i>Je vous aime Marie</i> ” (parte I, cap.VI)	(Vi voglio bene, Maria)
“ <i>Chère Babette</i> ”(diminutivo di Varvara) (p. I, cap. VIII)	(Cara piccola Barbara)

per offrire del buon vino si offre un <i>Lafitte</i> ,	
o dello <i>champagne</i> (p. I, cap. XIII)	
per citare un giornale informato si cita	
“ <i>L’Indépendance belge</i> ” (p. I, cap. IX)	
<i>Léon</i> , al posto di Lev (parte II, cap. VIII)	
l’arcivescovo <i>Bourdaloue</i> (p. II, cap. XI)	
si citano <i>Voltaire</i> , <i>Rousseau</i> ,	
<i>Proudhon</i> (p. III, cap. IX)	
“ <i>Charras</i> ” (p. IV, cap. IV)	(J. Charras, politico e militare, autore di una storia della campagna di Waterloo)
“ <i>Rohan</i> ” (ibidem)	(famiglia della grande nobiltà francese. <i>Bastille</i> per uno scontro col cavaliere di Rohan).
Voltaire finì alla	
“ <i>Napoléon, votre ami sincère</i> ”	
(p. IV, cap. V)	(Napoleone, Suo sincero amico)
- modi di dire quotidiani:	
“ <i>Mon mari se trompe</i> ”	
(parte I, cap. VIII)	(Mio marito si sbaglia)
“ <i>C’est du nouveau</i> ” (p. I, cap. IX)	(E’ una novità)
“ <i>pour passer le temps</i> ” (p. I, cap. XII)	(Per passare il tempo)
“ <i>toilette</i> ”(ibidem)	(nel senso di “modo di prepararsi e presentarsi”)
“ <i>un petit jeu</i> ”(p. I, cap. XIII)	(Un giochetto da società)
“ <i>fines herbes</i> ” (p. II, cap. XI)	(Fini aromi da cucina; qui: verdure tritate)
“ <i>contrecarrer</i> ” (p. III, cap. IX)	(Ostacolare, impedire)
“ <i>routine</i> ” (p. IV, cap. I),	(Abitudini ripetitive, fare sempre la stessa vita)
“ <i>petite fille, alors</i> ” (p. IV, cap. IV),	(Una ragazzina, dunque)
“ <i>Voilà un garçon bien éveillé. Qui est ton père?</i> ” (ibidem)	(Questo è un ragazzo molto sveglio. Chi è tuo padre?)
“ <i>Ne mentez jamais.</i> ” (ibidem)	(Non dite mai bugie!)
“ <i>il devient superstitieux</i> ” (ibidem),	(Sta diventando superstizioso)
“ <i>protégée</i> ” (p. IV, cap. V),	(Una protetta da qualche signora benevolente)
<i>C’est très curieux et c’est très sérieuse</i> ” (p. IV, cap. VII)	(E’ una questione molto curiosa, ma anche seria)
“ <i>Laissez-le dire</i> ” (ibidem).	(Lo lasci parlare! Nel senso di “non gli dia retta”)

Ce ne sono anche altri, alcuni ripetuti più volte. In senso polemico, lo scrittore dimostra quanto i Russi avessero abbandonato la propria cultura, per imitare anche banalmente i Francesi.

Per l’opera tolstojana, basti l’apertura di “*Guerra e pace*”, al rice-

vimento di Anna Pavlovna Scherer (che si firma “Annette”), a Pietroburgo: una serata dell’alta società, come tante, non particolarmente solenne, in cui la conversazione è “infarcita” di battute in francese; anzi, i concetti e i sentimenti importanti vengono espressi in francese. Il russo funge da *trait d’union* fra essi, o per dare al discorso un tono scherzoso e dimesso. Per far capire meglio un’idea o essere più espressivi, le soluzioni si cercano nella lingua francese. Come è noto, la scena si svolge nel 1805, poco prima dell’invasione napoleonica, in uno spirito quanto mai anti-francese; ciò dimostra ancora di più come la “francesizzazione” dei Russi fosse ormai consolidata. E’ proprio l’*ouverture* del romanzo che colpisce, in un francese parlato con tanta perfezione e naturalezza, quanto la lingua patria. Eccone alcuni brevi estratti:

“- *Eh bien, mon prince, Gênes et Lucques ne sont plus que des arpanages, des поместья, de la famille Buonaparte. Non, je vous prévient que si vous ne me dites pas que nous avons la guerre, si vous vous permettez encore de pallier toutes les infamies, toutes les atrocités de cet Antichrist (ma parole, j’y crois) - je ne vous connais plus, vous n’êtes plus mon ami, vous n’êtes plus мой первый раб, comme vous dites. Ну, здравствуйте, здравствуйте. Je vois que je vous fais peur, садитесь и рассказывайте.*

(...) *Avant tout dites-moi, comment vous allez, chère amie?* Успокойте меня, - сказал он, не изменяясь голосом и тоном, в котором из-за приличия и участия просвечивало равнодушие и даже насмешка.

- Как можно быть здоровой... когда нравственно страдаешь?
(...)

Я думала, что нынешний праздник отменен. *Je vous avoue que toutes ces fêtes et tous ces feux d’artifice commencent à devenir insipides. (...) Ne me tourmentez pas. Eh bien, qu’a-t-on décidé par rapport à la dépêche de Novosilcoff? Vous savez tout.*

- Как вам сказать? - сказал князь холодным, скучающим тоном. - *Qu’a-t-on décidé? On a décidé que Buonaparte a brûlé ses vaisseaux, et je crois que nous sommes en train de brûler les nôtres (...)*¹.

Questo autentico *mélange* di russo e francese prosegue nelle conversazioni con la massima spontaneità.

E che dire del passo (vol. 3°, cap. XXVIII) in cui *Pierre (!)*, davanti a un ufficiale francese ferito da un russo, sbotta istintivamente in un francese così *impeccable*, malgrado l’intenzione di parlare solo in russo, che l’ufficiale nemico lo scambia per un compatriota: (...) Пьер вырвал пистолет и бросил его, подбежал к офицеру и по-французски заговорил с ним.

- *Vous n'êtes pas blessé?* - сказал он.

- *Je crois que non*, - отвечал офицер, ощупывая себя - *mais je l'ai manquée belle cette fois-ci* - прибавил он, указывая на отбившуюся штукатурку в стене. - *Quel est cet homme?* строго взглянув на Пьера, сказал офицер.

- *Ah, je suis vraiment au désespoir de ce qui vient d'arriver*, - быстро говорил Пьер, забыв свою роль.

- *C'est un fou, un malheureux qui ne savait pas ce qu'il faisait*.

(...) Пьер продолжал по-французски уговаривать офицера (...). Француз молча слушал не изменяя мрачного вида, и вдруг с улыбкой обратился к Пьеру. Он несколько секунд молча посмотрел на него. Красивое лицо его приняло трагически-нежное выражение, и он протянул руку.

- *Vous m'avez sauvé la vie! Vous êtes Français*, - сказал он. (...)

- *Je suis Russe*, - быстро сказал Пьер.

- *Tu-tu-tu, à d'autres*, - сказал француз, (...) *Tout à l'heure vous allez me conter tout ça*, - сказал он.

Charmé de rencontrer un compatriote. (...) ?

* * *

Sostanzialmente, nell'800, la lingua francese per i Russi colti non era più percepita come lingua straniera. Le lingue straniere più studiate erano il tedesco e l'inglese. Il francese era divenuto un registro comunicativo quotidiano, uno stile espressivo, cui le persone colte ricorrevano per:

- **rendere più elegante il discorso** (es.: *merci* era più fine di спасибо, *bonne chance* di всего хорошего)

- **manifestare rispetto o deferenza per l'interlocutore** (es.: *taman*, invece di мама, *mesdames*, per госпожи)

- **trattare argomenti culturali, morali, filosofici** (es.: *profession de foi*, *il faut être prêt*, *vous comprenez?*, al posto di мировоззрение, надо быть готовым, вы понимаете?)

- **poter leggere testi scritti in lingue straniere non padroneggiate a sufficienza e tradotti in francese**

(ad es., fra i manuali di formazione universitaria del Lobačevskij figura il trattato "Trigonometria piana e sferica" dell'italiano Cagnoli, che in Russia si studiava tradotto in francese e pubblicato a Parigi, nel 1786;

altro esempio: dalle lettere di Dostoevskij al fratello Michail si deduce che egli aveva letto alcune opere italiane - il Beccaria - e tedesche, in traduzione francese; dalla prigionia chiede di avere un dizionario di tedesco, non di francese: non ne aveva bisogno, perché gli era familiare). Il fenomeno ebbe una battuta d'arresto, ovviamente, allo scoppio

della rivoluzione bolscevica (1917), ma già l'intelligencija russa nichilista e radicale fine '800 aveva cominciato a rifiutare il francese, in quanto lingua delle classi privilegiate. Tuttavia, esso era penetrato nel tessuto linguistico russo per più di un secolo; non lo si poteva più estirpare, poiché era servito non solo ad educare delle generazioni, non solo a fare citazioni - destinate, col tempo, all'oblio - ma anche a creare neologismi, privi di espressioni russe corrispondenti. Quando i costumi mutarono profondamente, esso era ormai parte integrante del lessico russo.

E' doverosa, a questo punto, una riflessione di natura storica su chi per primo avviò l'occidentalizzazione della Russia: la prima imitazione dell'Occidente venne incoraggiata, anche imposta con ogni mezzo, dallo zar Pëtr Alekseevič Romanov o Pietro I "Il Grande" (1672-1725), il fondatore di San Pietroburgo, che regnò dal 1682 fino alla morte. In realtà la prima imitazione dell'Occidente non s'ispirava al modello francese. Pietro I individuava gli esempi di sviluppo socio-economico e tecnologico in due potenze geograficamente molto vicine: la Svezia, sua tradizionale nemica (dal 1700 al 1721), e la Germania, dalla quale già nel secolo precedente era affluito un folto numero di artigiani operosi, insediatisi nel quartiere detto appunto "tedesco" di Mosca. Lo stesso zar, da ragazzo, frequentava questo quartiere e i cantieri navali; pur avendo scelto fra i suoi più stretti collaboratori il ginevrino Lefort e lo scozzese Gordon, diede alla nuova capitale dell'Impero russo una denominazione tedesca: *Peterburg*, ribattezzata poi in russo Petrograd quando la Russia entrò in guerra contro la Germania (1914).

Anche sul piano letterario, l'imitazione francese inizia col '700: si diffonde "*L'art poétique*" di Boileau. Sumarokov, Tredjakovskij e Lomonosov s'ispirano al teatro e alla poesia francesi. Mentre, nel XVII sec., ai primordi del teatro russo non popolare, lo zar Aleksej Michajlovič aveva affidato il compito di allestire un'opera teatrale d'ispirazione biblica al pastore del sobborgo tedesco J.G. Gregori.

I modelli socio-culturali francesi pervasero la corte e l'aristocrazia russe ad opera delle eredi di Pietro I: la figlia di Pietro e di Caterina I (sul trono dal 1725 al 1741), Elizaveta Petrovna, che regnò con velleità riformatrici dal 1741 al 1762 (l'Università di Mosca fu fondata nel 1755), e la brillante Caterina II, imperatrice dal 1762 al 1796. Né l'una né l'altra poterono sfuggire all'influenza e al fascino dell'illuminismo francese, dal quale anzi cercarono di apprendere principi e suggerimenti.

Elizaveta, alleata della Francia e dell'Austria contro la Prussia nella Guerra dei Sette anni (1756-1763), era filofrancese (aveva già combattuto contro Maria Teresa d'Austria) e solo la sua morte salvò la Prussia dalla disfatta).

Caterina II, dal canto suo, malgrado le origini e la formazione germaniche, fu il sovrano che maggiormente sostenne gli illuministi francesi: propose a d'Alembert il ruolo di istitutore del principe erede Paolo; invitò alla corte piomboburghese Diderot, il quale vi soggiornò dal 1773 al 1774, lasciandovi parecchi manoscritti, pubblicati postumi, e cedendo alla zarina la sua biblioteca personale, in cambio di un vitalizio. In questo modo Caterina finanziò la pubblicazione dell'*Encyclopédie*, e anche - si dice - la dote della figlia di Diderot. Infine, per ben quindici anni tenne una fitta e vivace corrispondenza con Voltaire, che non si recò mai in Russia, ma scrisse una "*Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand*".

Che i tentativi di riforme di Caterina la Grande, complessi e contraddittori, non siano stati efficaci, perché calati in una realtà sociale arretrata e fondata sulla servitù della gleba, è oggetto di analisi storica e ci porterebbe fuori tema. *Revenons à nos moutons*: resta il fatto che la lingua francese, veicolo delle nuove idee illuministe, divenne sinonimo di modernità, di un nuovo *savoir vivre*, per una volta non cercato dall'opposizione o da gruppi contestatori, come accade solitamente per ogni forma di rottura col passato, ma imposto dal potere imperiale. A stringere questo si aggiunga la diffusione capillare - e non più solo nell'aristocrazia, ma questa volta anche nella piccola borghesia - della narrativa francese e delle utopie egualitarie formulate in Francia nella prima metà dell'800: Fourier, Saint-Simon, Proudhon, Blanc, Blanqui, teorici di un socialismo utopistico. Lo stesso Rousseau aveva teorizzato che la proprietà privata non esiste in natura e che è la prima fonte dei mali della società. Grande diffusione avevano anche le sue teorie pedagogiche ("*Emile*"), seguite da L. Tolstoj. Il *fourierismo*, in particolare, godeva di enorme successo presso l'intelligencija russa. Lo stesso Dostoevskij vi aveva aderito in gioventù e adorava leggere Eugène Sue, George Sand, Honoré de Balzac e, soprattutto, Victor Hugo. Ciò significa che un'altra ondata di lingua e cultura francese aveva invaso la Russia, attraverso gli innumerevoli movimenti liberali e radicali.

NOTE

1) Trad. degli estratti da "Guerra e Pace" (vol. I, inizio cap. I)

- Ebbene, caro Principe, Genova e Lucca sono solo appannaggi della famiglia Buonaparte. La avviso che, se non mi dice che faremo la guerra, se vi permettete ancora di giustificare tutte le infamie e le atrocità di quell'Anticristo (ne son convinta, parola d'onore), non vi conosco più, non siete più mio amico, né il mio più fedele schiavo, come dite Voi. Dunque, buonasera, buonasera, sedetevi e raccontate.

(...) - Prima di tutto, ditemi, cara amica: come state? Tranquillizzatevi - disse

senza cambiare voce, né tono, in cui, oltre alle convenienze e a della partecipazione, appariva un'indifferenza, un po' da scherno.

- Come si fa a star bene, quando si soffre nell'animo? (...) Credevo che la festa di oggi fosse stata spostata. Vi confesso che tutte queste feste e questi fuochi d'artificio cominciano a farsi insignificanti. (...) Non fatemi stare in pena. Cos'hanno deciso sul dispaccio di Novosilcof? Senz'altro siete informatissimo.

-Come dirvelo?-rispose il principe con freddezza e un senso di noia. "Cos'hanno deciso? Hanno deciso che Buonaparte ha bruciato i suoi vascelli, e noi stiamo bruciando i nostri.

2) Trad. degli estratti da "Guerra e pace" (vol. 3°, cap. XXVIII)

Pierre strappò la pistola e la gettò via, corse verso l'ufficiale e si mise a parlargli in francese.

- Siete ferito? - gli disse.

- Credo di no - rispose l'ufficiale tastandosi, ma l'ho scampata bella, questa volta - aggiunse, indicando l'intonaco staccato sulla parete. - Ma chi è quell'uomo? - disse l'ufficiale con un'occhiata severa a Pierre.

- Sono tremendamente desolato per quanto è successo - disse velocemente Pierre, dimenticando il proprio ruolo. - E' un pazzo, un disgraziato che non sapeva quel che faceva.

(...) Pierre continuava a rivolgersi in francese all'ufficiale (...). Il francese ascoltava in silenzio, sempre con la stessa aria cupa, d'un tratto si rivolse a Pierre con un sorriso. Per qualche secondo lo guardò senza parlare, il suo bel volto assunse un'espressione tragica, nel contempo dolce, e tese la mano.

- Mi avete salvato la vita! Siete francese - disse.

- Sono Russo - disse in fretta Pierre.

- Dai-dai-dai, raccontala ad altri - disse il francese, (...). - Poco fa potevate raccontarmi questo. - disse. - Felice d'incontrare un compatriota (...)

(Traduzioni, dal russo e dal francese, a cura della redattrice)

Termini ed etimi francesi entrati nel lessico russo fra il XVIII e il XIX sec.

L'elenco, puramente indicativo e non esaustivo, concerne solo tre campi semantici:

- 1 Sfera dei rapporti interpersonali e sociali
- 2 Oggettistica e nomi comuni di cose
- 3 Gastronomia

Alcuni termini francesi, passando nella lingua russa, hanno acquisito un significato parzialmente diverso e hanno inevitabilmente subito modifiche nella pronuncia. Vengono esclusi il lessico della tecnologia del

XIX s. e quello del balletto che è un codice internazionale francese.

1. Rapporti interpersonali e sociali

Francese	Italiano	Russo	Significati acquisiti e usi particolari
Atelier	studio artistico, officina, casa di moda	ателье	<i>casa di moda, studio artistico</i>
Attaché	attaché (addetto dipl.)	атташе́	<i>addetto (diplomatico)</i>
Avantgarde	avanguardia, anticipatori, innovatori	авангард	<i>avanguardia (nei vari significati)</i>
Avance	anticipo, acconto	аванс	<i>anticipo, acconto</i>
Aventure	avventura	авантюра	<i>impresa rischiosa</i>
Bal	ballo	бал	<i>fiesta da ballo</i>
Balance	bilancia (anche finanziaria)	баланс	<i>bilancia (dei pagamenti) saldo</i>
Ballon	palloncino	баллон	<i>camera d'aria</i> (газовый б.: bombola di gas)
Bandit	bandito	бандит	<i>bandito</i>
Bordel	postribolo	бордель	<i>postribolo</i>
Bourgeoisie	borghesia	буржуазия	<i>borghesia</i>
Brunet	brunetto	брюнет	<i>un giovane bruno</i> (брюнет о тебе думает: un ragazzo ti pensa)
Bureau	scrivania, ufficio	бюро	<i>scrittoio, comitato, servizio,</i> <i>ufficio direttivo</i> (справочное б.: ufficio informazioni) (похоронное б.: pompe funebri)
Cabinet	stanza da studio, studio di professionista	кабинет	<i>studio, gabinetto</i> (кабинетный учёный: scienziato senza pratica)
Cadastre	catasto	кадастр	<i>catasto</i>
Cadre	inquadratura	кадр	<i>inquadratura, fotogramma</i>
Cadres	quadri dirigenti	кадры	<i>quadri dirigenti</i>
Candidat	candidato	кандидат	<i>candidato</i>
Cavalier	che va a cavallo	кавалер	<i>cavaliere (che accompagna una signora)</i>
Campagne	campagna (ambiente rurale), c. militare	кампания	<i>campagna (propaganda), c. militare</i> (проводить кампанию: promuovere una c.)
Chance	opportunità	шанс	<i>opportunità</i>
Charge	carico	шарж	<i>caricatura</i>
Châtain	castano	шатен	<i>uomo dai capelli castani</i>
Chauffeur	autista privato	шофёр	<i>autista</i>

Chic	elegante, raffinato	шик	<i>chic</i>
Choc	colpo, trauma, scossa	шок	<i>trauma, scossa</i> (получать ш.: subire un trauma)
Comité	comitato	КОМИТЕТ	<i>comitato</i>
Commande	comando, ordine, squadra	команда	<i>comando, ordine, squadra</i>
Conducteur	conducente	кондуктор	<i>bigliettaio (tram, autobus)</i>
Constructeur	costruttore	конструктор	<i>ideatore, progettatore</i>
Contrôle	controllo, verifica, compito in classe	контроль	<i>controllo, verifica, compito in classe</i>
Coquette	donna civettuola	кокетка	<i>civettuola, pettorina di un abito, a volani</i>
Cours	viale, andamento, ciclo di lezioni	курс	<i>andamento, ciclo di lezioni, rotta</i> (краткий курс: manuale, breve compendio (взять к. на: far rotta su...))
Couturier	sarto	кутюрье	<i>stilista</i>
Crédit - débit	credito e debito	кредит-дебет	<i>credito e debito</i>
Dame	signora	дама	<i>signora, dama</i> (дамы и господа: signore e signori) (пиковая д.: dama di picche)
Débauche	depravazione, dissolutezza	дебаш	<i>comportamento rissoso e violento</i>
Début	inizio, debutto	дебют	<i>esordio, debutto</i>
De jour	di giorno	дежурство	<i>essere di turno, in servizio</i> (дежурная : cameriera ai piani)
Déserteur	disertore	дезертир	<i>disertore</i>
Diplôme	titolo o certificato di studio	диплом	<i>laurea (выдать д.: conferire la laurea)</i>
Discussion	dibattito	дискуссия	<i>dibattito, scambio di idee</i>
Dresser	allestire, ammaestrare	дрессировщик	<i>ammaestratore, addestratore</i>
Doubleur	doppiatore	дублёр	<i>controfigura, doppiatore, sostituto</i>
Echafaud	patibolo	эшафот	<i>patibolo</i>
Echelon	scaglione	эшелон	<i>scaglione, convoglio</i>
Elite	gruppo scelto, i migliori	элита	<i>élite</i>
En face	difronte	анфас	<i>difronte, di faccia (di fotografie)</i>
Enquête	inchiesta, ricerca	анкета	<i>questionario</i>
Ensemble	gruppo teatrale	ансамбль	<i>complesso teatrale</i> (архитектурный а.: complesso architettonico)
Equipage	equipaggio	экипаж	<i>equipaggio</i>
Etape	tappa	этап	<i>tappa</i>
Examen	esame	экзамен	<i>esame</i> (держат э. по...: fare l'esame di...)

Expertise	perizia, esame	экспертиза	<i>perizia, esame</i>
Exquise	schizzo	эскиз	<i>schizzo, abbozzo</i>
Façon	modo, maniera, stile, foggia	фасон	<i>moda, foggia, modello</i> (снять ф.: copiare un modello)
Firme	ditta	фирма	<i>ditta, marca, marchio, etichetta</i> (под фирмой: con il marchio, l'etichetta di...)
Favori	favorito, prediletto, protetto	фаворит	<i>il favorito</i>
Festival	esibizione e gara	фестиваль	<i>esibizione e gara</i>
Fond	sfondo	фон	<i>sfondo (quadro economico-storico),</i> (на фоне: sullo sfondo)
Genre	genere	жанр	<i>genere (artistico, letterario)</i>
Geste	gesto	жест	<i>gesto</i>
Guide	guida, cicerone	гид	<i>guida, cicerone</i>
Inspecteur	ispettore	инспектор	<i>ispettore</i>
Istruteur	istruttore	инструктор	<i>istruttore</i>
Import-export	attività commerciale con l'estero	импорт-экспорт	<i>import-export</i>
Ingénieur	ingegnere	инженер	<i>ingegnere</i>
Instrument	arnese, attrezzo	инструмент	<i>arnese, attrezzo</i>
Jargon	gergo	жаргон	<i>gergo</i>
Journal	quotidiano, diario, registro	журнал	<i>rivista, registro</i>
Laquais	lacché	лакей	<i>lacché, servitore</i>
Laque	lacca, vernice	лак	<i>lacca, vernice</i> (лаки: oggetti artistici)
Lycée	liceo	лицей	<i>liceo</i>
Magasin	negozio	магазин	<i>negozio</i>
Marche en route	in strada!	маршрут	<i>itinerario</i> (маршрутный поезд: treno merci diretto)
Opposition	opposizione	оппозиция	<i>opposizione</i>
Organ	organo, organismo	орган	<i>organo, organismo</i>
Outil	utensile	утиль	<i>materiale di recupero, riciclabile</i>
Partenaire	compagno, socio	партнёр	<i>compagno, socio</i>
Président	presidente	президент	<i>presidente</i>
Prestige	prestigio	престиж	<i>prestigio</i>
Réclame	pubblicità	реклама	<i>pubblicità</i> (рекламировать: pubblicizzare)
Régime	struttura politico-istituzionale, dieta (alim.)	режим	<i>regime politico</i> режим питания: dieta alimentare)
Rentier	che vive di rendita agraria	рантье	<i>possidente, che vive di rendita</i>
Réformateur	riformatore	реформатор	<i>riformatore</i>

Régisseur	direttore, regista	режиссёр	<i>regista</i>
Répertoire	repertorio	репертуар	<i>repertorio</i>
Reportage	servizio giornalistico	репортаж	<i>servizio giornalistico</i>
Réviseur	revisore (dei conti)	ревизор	<i>revisore (dei conti)</i>
Roman	romanzo	роман	<i>romanzo</i>
Romantisme	romanticismo	романтизм	<i>romanticismo</i>
Saison	stagione	сезон	<i>stagione</i>
Salon	salotto	салон	<i>salotto</i> (салонный разговор: chiacchiere da salotto)
Séance	riunione, seduta	сеанс	<i>riunione, seduta</i> (с. в кино: proiezione, spettacolo)
Secret	segreto	секрет	<i>segreto</i>
Sortir	uscire	сортир(ы)	<i>gabinetto, cesso</i>
Stage	esperienza di lavoro, sul posto	стаж	<i>anzianità di lavoro</i>
Suite	seguito (di persone)	свита	<i>seguito di persone</i> (целая свита: un vero codazzo di gente)
Sujet	trama, soggetto	сюжет	<i>trama, soggetto</i>
Talent	talento	талант	<i>talento</i>
Taxi	servizio d'auto di strada	такси	<i>taxi</i>
Veto	veto	вето	<i>veto (наложить вето: porre il veto)</i>
Visa	visto (sui documenti)	виза	<i>visto (sui documenti)</i> (отказать в визе: rifiutare il visto)

2. Oggettistica. Nomi comuni di cose

Abat-jour	smorza-luce (paralume)	абажур	<i>paralume</i>
Abonnement	abbonamento	абонемент	<i>abbonamento</i>
Affiche	manifesto, cartellone	афиша	<i>manifesto, cartellone</i>
Бак	serbatoio	бак	<i>serbatoio (бензобак: serbatoio di benzina)</i>
Bagage	bagaglio	багаж	<i>bagaglio</i>
Bassin	vasca, bacino	бассейн	<i>piscina, bacino (geogr.)</i>
Beton	calcestruzzo	бетон	<i>calcestruzzo, cemento</i>
Bidon	recipiente vuoto	бидон	<i>recipiente (es: una latta di...)</i>
Bigouden	cuffietta bretone, a cilindro, bigodino	бигуди	<i>bigodino</i>
Billet	biglietto	билет	<i>biglietto</i> (студенческий билет: libretto universitario)

Blanc	spazio bianco da compilare	бланк	<i>formulario, modulo da ufficio</i>
Blouse	camicietta da donna	блузка	<i>camicietta (рабочая б.: tuta da lavoro)</i>
Bulletin	bollettino, scheda, pagella	бюллетен	<i>bollettino, scheda, certificato medico</i> (избирательный б.: scheda elettorale; (быть на бюллетене: stare a casa in malattia)
Bouquet	mazzo di fiori	букет	<i>mazzo di fiori</i>
Capote	cofano	Капот	<i>cofano (del motore)</i>
Chassis	telaio (di auto, finestra), carrozzeria	шасси	<i>telaio</i>
Chaussée	selciato	шоссé	<i>strada a fondo di ghiaia</i>
Chef-d'oeuvre	capolavoro	шедевр	<i>capolavoro</i>
Commode	cassettone	комод	<i>cassettone</i>
Couchette	lettino	кушетка	<i>lettino, sofà</i>
Coulistes	quinte del palcoscnico	кулиса	<i>quinte del palcoscenico</i>
Costume	completo da uomo	костюм	<i>completo (da uomo e da donna)</i>
Douche	doccia	душ	<i>doccia (getto d'acqua sul corpo)</i>
Ecran	schermo	экран	<i>schermo</i> (защитный экран: schermo protettivo)
Etage	piano (di edificio)	этаж	<i>piano (di edificio)</i>
Etude	studio	эюд	<i>studio (in musica e pittura)</i>
Façade	facciata (di edificio)	фасад	<i>facciata</i> (за фасадом событий: dietro l'apparenza)
Garage	autorimessa, garage	гараж	<i>autorimessa, posto auto coperto privato</i>
Garderobe	guardaroba	гардроб	<i>contenitore di abiti e insieme di abiti</i>
Machine	congegno meccanico	машина	<i>congegno meccanico</i>
Maquette	plastico (riproduzione in modellino)	макет	<i>plastico</i>
Meubles	mobilio	мебель	<i>mobilio</i>
Paletot	cappotto	пальто	<i>cappotto</i>
Paquet	pacco (consegna a mano)	пакет	<i>pacchetto</i> (запечатанный п.: busta sigillata)
Pièce	opera teatrale	пьеса	<i>opera teatrale</i> (п. для фортепиано: pezzo da pianoforte)
Placard	manifesto, poster (con un testo)	плакат	<i>manifesto, poster</i>
Pommade	crema (orig: pasta di mela)	помада	<i>rossetto</i>
Portrait	ritratto	автопортрет	<i>autoritratto</i>
Presse	stampa (periodici e quotidiani)	пресса	<i>stampa (periodici e quotidiani)</i>
Roulette	gioco d'azzardo	рулетка	<i>roulette, rotella metrica</i>
Tableau	tabella, tabellone, quadro	табло	<i>tabellone (di orari)</i>
Toilette	servizio igienico	туалет	<i>toilette</i>

			<i>(modo di vestirsi e prepararsi)</i>
Trèfle	trifoglio	трефы	<i>fiore (nel gioco a carte)</i>
Trottoir	marciapiede	тротуар	<i>marciapiede</i>
Trousse	astuccio, nécessaire	труссы	<i>calzoncini, mutande</i>
Vélocipède	bicicletta	велосипед	<i>bicicletta</i>
Vitrine	vetrina (di negozio)	витрина	<i>vetrina (di negozio), bacheca</i>

3. *Gastronomia*

Biscuit	biscotto	бисквит	<i>biscotto</i>
Bouillon	brodo	бульон	<i>brodo</i>
Buffet	bar, ristorante	буфет	<i>bar, ristorante, credenza</i>
Café	caffè (bevanda, o bar)	кафэ	<i>bar</i>
Champagne	vino spumante della reg. Champagne	шампанское	<i>vino champagne</i>
Chef	capo, capo-cuoco	шеф	<i>capo, lo chef</i>
Chocolade	Cioccolato	Шоколад	<i>cioccolato</i> <i>(шоколадка: cioccolatino)</i>
Compôte	Frutta cotta	компот	<i>frutta cotta</i>
Cornichon	ceetriolo	корнишон	<i>ceetriolo molto piccolo</i>
Côtelette	costoletta	котлет	<i>costoletta</i>
Cognac	liquore della reg. Cognac	коньяк	<i>cognac</i>
Crevette	gamberetto	креветка	<i>gamberetto</i>
Dessert	dolce a fine pasto	десерт	<i>dolce a fine pasto</i>
Filet	filetto	филé	<i>filetto</i>
Garniture	contorno a carne, o pesce	гарнир	<i>contorno a carne, o pesce</i>
Gelée	gelatina	желé	<i>gelatina (di frutta, o di cartilagini)</i>
Crème	crema, panna	крем	<i>crema (gastron.) e da spalmare sulla pelle</i>
Liqueur	liquore	ликёр	<i>liquore</i>
Mayonnaise	salsa mayonese	майонез	<i>maionese</i>
Menu	lista delle pietanze	меню	<i>lista delle pietanze</i>
Pâté	impasto morbido, da spalmare	паштет	<i>pâté</i>
Purée	purea, crema	порé	<i>purea, crema</i>
Ragoût	carne cotta in umido, a pezzetti	рагу	<i>carne cotta in umido, a pezzetti</i>
Restaurant	ristorante	ресторан	<i>ristorante</i>
Roulé	arrotolato, rotolo (con ripieno)	рулет	<i>rotolo di carne, (o anche strudel)</i>
Salade	antipasto di verdure condite	салат	<i>antipasto di verdure condite</i> <i>(салат Оливié: insalata "russa", creata a S. Pietroburgo, dal cuoco francese Olivier, a metà del XIX sec.)</i>
Sauce	salsa, che accompagna il piatto forte	соус	<i>salsa alla francese, condimento</i>

Soupe

minestra, minestrone

суп *minestra, minestrone*

* * *

Шеф рекомендует французское меню

парижский салат

суп

капризный филе с провансальским соусом

десерт: фирменный сюрприз

бордо и коньяк

A cura di Gina Pigozzo Bernardi

Leonid N. Andreev

L'ANGIOLETTO

I. A volte Saška aveva voglia di smettere di fare quello che si chiama vita: non lavarsi la mattina con l'acqua fredda nella quale galleggiavano sottili dischi di ghiaccio, non andare al ginnasio, non ascoltare quando tutti lo insultavano e non percepire dolore ai reni e a tutto il corpo, quando la madre lo faceva stare inginocchiato per tutta la serata. Ma siccome aveva tredici anni e non conosceva tutti i metodi con i quali la gente smette di vivere quando lo vuole, allora egli continuava ad andare al ginnasio e a stare sulle ginocchia e gli sembrava che la vita non sarebbe mai finita. Trascorrerà un anno, e ancora un anno e ancora un anno ed egli continuerà ad andare al ginnasio e a stare a casa sulle ginocchia. E siccome Saška possedeva un'anima docile e coraggiosa, dunque egli non era in grado di disporsi tranquillamente al male e vendicarsi della vita. A questo fine egli picchiava i compagni, si rivolgeva rudemente ai superiori, strappava i libri e per tutto il giorno mentiva, ora agli insegnanti, ora alla madre. Soltanto al padre non mentiva. Quando in una zuffa gli ruppero il naso, egli se lo era graffiato e rovinato ancora di più apposta e aveva urlato senza lacrime, ma così a voce alta che tutti avevano percepito una spiacevole sensazione, avevano fatto una smorfia e si erano tappati le orecchie. Dopo aver urlato a sufficienza si era zittito di colpo, mostrando la lingua, e aveva disegnato nel quaderno di brutta copia una caricatura di sé mentre urlava, del sorvegliante che si tappava le orecchie e del vincitore che tremava dalla paura. Tutto il quaderno era pieno di caricature e più spesso ne appariva una simile a una donna bassa e tracagnotta che batteva con un mattarello un ragazzo magro come un fiammifero. In basso, a lettere grandi e incerte nereggiava la scritta "Chiedi scusa, cucciolo", e la risposta "Non lo farò, per quanto mi picchi". Prima di Natale cacciarono Saška dal ginnasio e quando la madre si mise a batterlo, egli la morse a un dito. Questo gli aveva dato la libertà ed egli smise di lavarsi la mattina, fuggiva per tutto il giorno con dei ragazzacci e li picchiava, e temeva solo la fame giacché la madre aveva smesso del tutto di dargli da mangiare e solo il padre nascondeva per lui del pane e patate. In queste condizioni Saška trovava l'esistenza possibile.

Venerdì, vigilia di Natale, Saška aveva giocato con i ragazzi fino a che se ne furono andati tutti a casa e il cancello cigolò arrugginito e gelido alle spalle dell'ultimo di loro. Già faceva scuro e dal campo dove sboccava il vicolo cieco a senso unico si muoveva una grigia nebbia nevosca. Nella bassa costruzione nera che si ergeva di traverso alla strada, nell'ingresso si accese una lucina rossastra e immobile. Il gelo si faceva più intenso e quando Saška si avventurò nel circolo luminoso disegnato dal fanale acceso, vide i piccoli fiocchi di neve che lentamente vorticavano nell'aria. Bisognava andare a casa.

- Dove passi la mezzanotte, cucciolo ? – gli gridò la madre agitando il pugno, ma senza colpirlo. Le sue maniche erano tirate su, scoprendo le braccia bianche e grasse. Sul suo volto privo di sopracciglia e grassoccio comparvero gocce di sudore. Quando Saška le passò accanto, percepì il noto odore della vodka. La madre si stava passando sulla testa il suo dito indice grasso e con l'unghia corta e sporca, e siccome non c'era tempo per protestare sputò e disse soltanto:

- Le statistiche, una sola parola!

Saška tirò su col naso con aria sprezzante e attraversò il tramezzo dove si udiva il pesante respiro del padre, Ivan Savvič. Questi aveva sempre freddo e tentava di scaldarsi sedendo sull'arroventato banco aderente alla stufa e ponendo le mani sotto di sé con le palme rivolte all'ingiù.

- Saška! Ti hanno chiamato gli Svečnikov per l'albero di Natale. È venuta la cameriera, – borbottò egli.

- Stai dicendo la verità ? – domandò incredulo Saška.

- Per Dio. Quella strega non dice nulla apposta, ma ha già preparato la giacca.

- Stai dicendo la verità ? – ancora di più si stupì Saška.

Dopo la sua espulsione, i ricconi Svečnikov, che l'avevano sistemato al ginnasio, non potevano averlo invitato ad andare da loro. Il padre sacramentò un'altra volta e Saška si assorbì in riflessioni.

- Dunque spostati, e mi siedo ! – disse al padre balzando sul corto banco della stufa. E aggiunse: – Ma da questi diavoli non ci andrò. Diventeranno ancora più grassi, se andrò da loro. “Un ragazzo perduto”, - pronunciò lentamente Saška con voce nasale. – I migliori cervi dalle corna grosse.

- Ah Saška, Saška! – rabbrividì dal freddo il padre. – Non tagliarti la testa.

- Me l'hai forse tagliata tu? – esclamò con maleducazione Saška. – Avresti dovuto stare zitto, hai pure paura delle donne. Eh pappa di pane con cipolle.

Il padre sedeva in silenzio e rabbrividiva. Una fioca luce penetrava

attraverso l'ampia feritoia in alto, dove il tramezzo per un quarto non raggiungeva il soffitto, e come una macchia luminosa si adagiava sulla sua fronte alta, sotto la quale nereggiavano le profonde fossette degli occhi. A volte Ivan Savvič beveva molta vodka e allora la moglie lo temeva e lo odiava. Ma quando cominciò a tossire sangue e non poté più bere, si mise a bere lei, abituandosi progressivamente alla vodka. E allora lei si sfogava di tutto ciò che le era toccato in sorte di soffrire per colpa di quell'uomo alto e grezzo che pronunciava parole incomprensibili, che era stato cacciato per testardaggine e ubriachezza dal servizio e si accompagnava con certi uomini debosciati e alteri, dai capelli corti, come del resto lui stesso. Contrariamente al marito, diventava più sana quanto più beveva e i suoi pugni si facevano sempre più pesanti. Adesso era lei a portare a casa gli uomini e le donne che lei voleva e cantava a voce alta con loro allegre canzoni. Mentre lui giaceva dietro il tramezzo, silenzioso, tremando dai continui brividi di freddo e pensando all'iniquità e orrore della vita umana. E con chiunque le capitasse di parlare, la moglie di Ivan Savvič si lamentava del fatto di non avere al mondo peggiori nemici del marito e del figlio: entrambi alteri e statistici.

Dopo un'ora la madre disse a Saška:

- Io dico che ci devi andare! – e ad ogni parola Feoktista Petrovna dava un colpo col pugno sul tavolo, sul quale i bicchieri puliti saltavano e tintinnavano uno contro l'altro.

- E io ti dico che non ci andrò! – rispose Saška freddamente, e gli angoli delle labbra gli si contorsero dal desiderio di mostrare i denti. Al ginnasio, per questa abitudine, l'avevano soprannominato "Lupetto".

- Ti picchierò, oh come ti picchierò! – gridò la madre.

- E allora picchiami!

Feoktista Petrovna sapeva di non poter più picchiare il figlio, che si sarebbe messo a mordere, mentre, se l'avesse mandato fuori in strada, se ne sarebbe andato a passeggio e si sarebbe assiderato piuttosto che andare dagli Svečnikov, perciò si rivolse all'autorità del marito.

- Che razza di padre sei, che non proteggi la madre dagli insulti.

- Giusto, Saška, vai, perché protesti? – rispose quello dal banco della stufa. – Può darsi che ti sistemino un'altra volta. Sono brava gente.

Saška ridacchiò insultante. Un tempo, prima della nascita di Saška, il padre era stato istitutore presso gli Svečnikov e da allora pensava che essi fossero le persone migliori del mondo. Allora egli faceva ancora servizio nella statistica agraria, e non beveva affatto. Si accomiatò da loro dopo che si fu sposato con la figlia della sua padrona di casa, da lui messa in cinta, poi si mise a bere e decadde fino a tal punto che lo sollevavano ubriaco dalla strada e lo conducevano al posto di polizia. Ma gli

Svečnikov continuarono ad aiutarlo economicamente e Feoktista Petrovna, benché li odiasse, come i libri e il resto dei legami di suo marito col passato, vedeva di buon occhio quella conoscenza e li lodava.

- Forse potresti riportarmi qualcosa dall'albero di Natale, – continuò il padre.

Faceva il furbo. Saška lo capiva e detestava il padre per la sua debolezza e la bugia, ma decisamente voleva portare qualcosa a quell'uomo malato e misero. Era già da tempo senza del buon tabacco.

- Allora, d'accordo! – bofonchiò. – Perciò dammi la giacca. Hai cucito i bottoni? Vedi che io ti conosco?

II. Ai bambini ancora non era permesso entrare nella sala dove si trovava l'albero di Natale, ed essi sedevano nella loro camera e chiacchieravano. Saška ascoltava con boria sprezzante i loro discorsi ingenui e palpava nella tasca dei suoi pantaloni le già frantumate *papirosy* che egli era riuscito a trafugare dall'ufficio del padrone di casa. Qui gli si era accostato il più piccolo degli Svečnikov, Kolja, che si era arrestato immobile e con aria stupita, con i piedi dai calzini rimboccati all'interno, e ponendo il dito nell'angolo delle labbra gonfie. Sei mesi prima egli aveva abbandonato, per insistenza dei genitori, l'indecente abitudine di mettere il dito in bocca, ma non era ancora riuscito a rinunciare del tutto a quel vizio. Aveva i capelli biondi scorciati sulla fronte, con i ricci gli che cadevano sulle spalle e gli occhi azzurri pieni di meraviglia. Apparentemente, apparteneva proprio a quel tipo di ragazzi che Saška perseguitava.

- Sei un ragazzo ingrato? – domandò a Saška. – Me l'ha detto la *miss*. Mentre io sono buono.

- E perché non anche migliore?, – rispose Saška osservando con attenzione i pantaloncini corti a coste del ragazzo e il grande colletto rimboccato.

- Vuoi il meglio? Tieni! – e il ragazzo gli porse il fucile con il tappo legato.

“Lupetto” caricò la molla e, prendendo la mira sul naso di Kolja, che non se lo aspettava, lo colpì. Il tappo batté sul naso e rimbalzò trattenuto dal filo. Gli occhi azzurri di Kolja si spalancarono ancora di più e in essi apparvero delle lacrime. Spostando il dito dalle labbra verso il nasino arrossato, Kolja sfarfallò più volte le ciglia e prese a sussurrare:

- Cattivo... ragazzo, cattivo.

Nella camera dei bambini entrò una bella e giovane donna con i capelli pettinati lisci che nascondevano parte delle orecchie. Era la sorella della padrona di casa, la stessa di cui si era occupato tempo addietro il padre di Saška.

- Ecco, è lui, – disse lei, indicando Saška a un uomo calvo che la

accompagnava. - Fa' un cenno Saša, non è bene essere così maleducati.

Ma Saška non fece inchini né a lei né all'uomo calvo. La bella donna non sospettava che egli sapesse molte cose. Sapeva che il suo misero padre la amava e che lei si era sposata con un altro, sebbene questo fosse successo dopo che lui stesso si era sposato. Saška non aveva potuto perdonare il tradimento.

- Un ciocco di legno, – sbottò Sofija Dmitr'evna. – Non potrebbe, Platon Michajlovič, sistemarlo? Mio marito dice che una professione gli sarebbe più adatta del ginnasio. Saša, vuoi andare in una scuola professionale ?

- Non voglio, – rispose brevemente Saška dopo aver udito la parola “marito”.

- Che c'è, fratellino, vuoi diventare un pastore? – domandò l'uomo.

- No, un pastore no, – si offese Saška.

- E allora, cosa vuoi fare ?

Saška non sapeva cosa volesse fare.

- Mi è indifferente, – rispose dopo aver pensato. – Anche il pastore.

L'uomo calvo osservò con stupore lo strano ragazzo. Quando dagli stivali rattoppati risalì con lo sguardo verso il volto di Saška, quest'ultimo mostrò la lingua e di nuovo la nascose così velocemente che Sofija Dmitr'evna non si accorse di nulla, mentre l'uomo anziano assunse un atteggiamento per Saška incomprensibile.

- Voglio fare la scuola professionale, – disse Saška con un tono umile.

La bella donna si rallegrò e pensò, dopo essersi battuta, alla forza che ha sulla gente un vecchio amore.

- Ma non si tratta affatto di una vacanza, – disse seccamente l'uomo anziano evitando di guardare Saška e lasciandosi i capelli che si erano sollevati sulla nuca. – Pertanto ci penseremo un po'.

I bambini erano agitati e facevano chiasso, attendendo impazientemente l'albero di Natale. L'esperienza con il fucile subita dal ragazzo e il rispetto imposto dalla statura e dalla reputazione di ragazzaccio di Saška, trovarono imitatori ed altri nasini diventarono rossi. Le bambine ridevano, accostando entrambe le mani al petto, piegandosi quando i loro cavalieri, con sprezzo della paura e del dolore, ma storcendosi in una smorfia, aspettavano di ricevere i colpi di tappo del fucile. Ma ecco si aprirono le porte e la voce di qualcuno disse:

- Bambini, venite! Zitti, zitti!

Strabuzzando gli occhietti nell'attesa e trattenendo il respiro, i bambini, obbedienti, a coppie, entrarono nella sala illuminata a giorno e silenziosamente circondarono lo scintillante albero di natale. La sua forte

luce, senza ombre, colpiva i loro volti, gli occhi e le labbra protese. Per un istante regnò il silenzio di una irresistibile malia, subito trasformandosi in un coro di esclamazioni di meraviglia. Una delle bambine non ebbe la forza di dominare l'entusiasmo che era dentro di lei e ostinatamente e silenziosamente si mise a saltellare; la sua piccola coda con il piccolo nastro azzurro intrecciato le rimbalzava sulle spalle. Saška era cupo e triste, qualcosa di cattivo era sorto nel suo piccolo cuore inacidito. L'albero di Natale lo accecava con la sua bellezza e con il brillante, sfrontato fulgore delle innumerevoli candele, ma esso gli era estraneo, nemico, come gli scalpitanti, puri e bei bambini attorno a lui, e gli veniva voglia di buttarlo giù, così che cadesse su quelle testoline lucenti. Sembrava che le mani di ferro di qualcuno avessero afferrato il suo cuore e ne avessero tratto l'ultima goccia di sangue. Nascondendosi dietro il piano, Saška sedeva lì in un angolo, incosciente, finendo di sbriciolare le ultime *papirousy* nella tasca, e pensava che egli aveva un padre, una madre, una casa propria, mentre lì sembrava come se lui non avesse niente, non avesse un posto dove andare. Tentò di pensare al temperino che di recente aveva ottenuto con un baratto e che gli piaceva moltissimo, ma il coltellino, con il filo fortemente logorato e con solo metà dell'impugnatura gialla, ora non era più buono. L'indomani avrebbe rotto il coltellino e allora non gli sarebbe rimasto nulla.

Improvvisamente gli occhi socchiusi di Saška brillarono dallo stupore e il suo volto istantaneamente assunse l'abituale espressione di insolenza e sicurezza di sé. Sul lato dell'albero rivolto verso di lui, illuminato più debolmente degli altri lati perché era quello posteriore, egli vide ciò che mancava nel quadro della sua vita e senza di cui tutto intorno era vuoto, come se la gente che lo circondava non fosse viva. Era un angioletto di cera, negligenemente appeso nel folto degli scuri rami, che letteralmente si librava nell'aria. Le sue alucce trasparenti da scarabeo fremevano per la luce che cadeva su di esse e sembrava del tutto vivo e pronto a volar via. Le manine rosate con le dita fatte ad arte si protendevano verso l'alto e nella stessa direzione era rivolta la testolina con i capelli ugualmente perfetti come quelli di Kolja. Ma c'era in essa dell'altro, di cui era privo il volto di Kolja e ugualmente lo erano gli altri volti e le cose. Il volto dell'angioletto non brillava dalla gioia, non era oscurato dalla tristezza. Su di esso era impresso il marchio di un altro sentimento, non traducibile in parole né definibile con il pensiero, ma raggiungibile e comprensibile solo con l'esperienza dello stesso sentimento. Saška non si rendeva conto di quale forza misteriosa lo attraesse verso quell'angioletto, ma percepiva che lo conosceva da sempre, più del padre, più di tutto il resto. Con un senso di perplessità, di trionfo, di incomprensibile entusias-

smo, Saška accostò le braccia al petto e sussurrò:

- Caro... caro angioletto!

E quanto più attentamente lo guardava, tanto più significativa, importante, diventava l'espressione dell'angioletto. Esso era infinitamente lontano e differente da tutto ciò che lì lo circondava. Gli altri piccoli giocattoli era come se si inorgoglissero del fatto che erano appesi, sgar-gianti, belli, su quello scintillante albero di Natale, mentre lui, l'angioletto, era triste e aveva paura di quella brillante e fastidiosa luce e di proposito si era nascosto nel verde scuro dei rami affinché nessuno lo vedesse. Sarebbe stata una folle malignità accostarsi alle sue tenere alucce.

- Caro... caro!, – sussurrò Saška.

La testa di Saška ardeva. Con le mani dietro la schiena, era completamente pronto alla lotta mortale per l'angioletto. Procedendo con passi attenti e furtivi, senza guardarlo per non attrarre l'attenzione degli altri, percepiva che l'angioletto era ancora lì, non era volato via. Sulla porta apparve la padrona di casa, una dama alta e importante con una brillante aureola di capelli grigi pettinati in alto. I bambini le fecero circolo intorno con espressione di ammirazione, mentre la piccola bambina che aveva saltellato, cupamente si abbandonò fra le sue braccia e occhioggiava con i pesanti occhietti assonnati. Si avvicinò anche Saška. Sentì un groppo alla gola.

- Zia, zia, – disse tentando di parlare con dolcezza, ma la voce gli uscì ancora più sgarbata di sempre. – Zi... zietta.

Lei non udiva, e Saška impaziente la tirò per l'abito.

- Che cos'hai? Perché mi tiri per il vestito? – si stupì la donna dai capelli grigi. – E' maleducazione.

- Zi... Zietta. Dammi un oggetto dell'albero di Natale, l'angioletto.

- Non si può – rispose con indifferenza la padrona di casa. – L'albero lo smonteremo a Natale. E tu non sei più così piccolo e puoi chiamarmi per nome, Marija Dmitr'evna.

Saška avvertì che stava cadendo in un abisso e si aggrappò all'ultimo appiglio.

- Farò penitenza. Studierò, – disse con voce sprezzante.

Ma questa formula, che esercitava un miracoloso influsso sugli insegnanti, sulla dama grigia non fece alcuna impressione.

- E faresti bene, amico mio, – rispose sempre con indifferenza.

Saška disse rudemente:

- Dammi l'angioletto.

- Ma non si può! – disse la padrona di casa. – Come fai a non capirlo?

Ma Saška non capiva. Quando la dama si rivolse verso l'uscita la

seguì, guardando insensatamente il suo abito nero e fruscante. Nel suo cervello in subbuglio balenò il ricordo di come un ginnasiale della sua classe aveva chiesto all'insegnante di dargli la sufficienza, ma quando aveva ricevuto un rifiuto si era messo in ginocchio davanti all'insegnante, aveva posto le mani palmo contro palmo come in preghiera e si era messo a piangere. Allora l'insegnante si era infuriato, ma nonostante tutto gli aveva dato la sufficienza. A suo tempo Saška aveva immortalato l'episodio in una caricatura, ma adesso non gli era rimasto alcun altro mezzo. Tirò la donna per il vestito e, quando lei si voltò, cadde con un tonfo in ginocchio e dispose le mani verso l'alto. Ma non riuscì a piangere.

- Sei diventato pazzo? – esclamò la dama grigia e si guardò intorno; fortunatamente nell'ufficio non c'era nessuno. – Cos'hai ?

Stando ritto sulle ginocchia, con le mani giunte, Saška la guardò con astio e chiese con rudezza:

- Dammi l'angioletto!

Gli occhi di Saška penetrarono la dama grigia e catturarono sulle sue labbra la prima parola che avrebbero pronunciato. Il suo sguardo era molto cattivo e la padrona di casa si affrettò a rispondere:

- Bene te lo darò, te lo darò. Ah, quanto sei stupido! Certo che ti darò quello che chiedi, ma perché non vuoi aspettare fino a Natale? Suvvia, alzati! E non farlo mai più – aggiunse la dama grigia con aria d'insegnamento. – Non metterti mai più in ginocchio: questo umilia l'uomo. In ginocchio si può stare solo di fronte a Dio.

“Dovrei dare una spiegazione” - pensò Saška tentando di sorpassare la dama e calpestandole il vestito.

Quando ebbe preso il piccolo giocattolo, Saška rimase a fissarlo, storse il naso dolorosamente e infisse le dita nell'angioletto. Gli era sembrato che l'alta dama l'avesse rotto.

- Un bell'oggetto, – disse la dama a cui dispiaceva disfarsi dell'elegante e all'apparenza costoso giocattolo. – Chi l'ha appeso qui ? Bene, ascolta, a che ti serve questo giocattolo? Ormai sei grande, che te ne farai ? ... Fuori, laggiù ci sono i libri illustrati. Ma questo avevo promesso di darlo a Kolja, lo voleva tanto, – mentì lei.

Il tormento di Saška divenne insostenibile. Convulsamente digrignò i denti e sembrò persino che stridessero. La dama grigia temeva più di tutto le scenate e perciò lentamente consegnò l'angioletto a Saška.

- Dunque, prendilo, su, prendilo, – disse insoddisfatta. – Quanto sei insistente!

Saška afferrò l'angioletto con entrambe le mani, che sembravano salde e tese come due tenaglie d'acciaio, ma anche così dolci e attente che l'angioletto pareva librarsi nell'aria.

- Ah, ah! – Un sospiro prolungato, smorzato si levò dal petto di Saška e nei suoi occhi brillarono due piccole lacrimucce, che si arrestarono lì, inadatte alla luce. Accostando lentamente l'angioletto al petto, egli non distolse i suoi occhi luccicanti dalla padrona di casa e sorrise di un silenzioso e dolce sorriso, che si spegneva con un senso di gioia beata. Sembrava che quando le tenere alucce dell'angioletto fossero arrivate a toccare l'esile petto di Saška sarebbe accaduto qualcosa di così bello, così lucente, quale mai era accaduto sulla triste terra, peccatrice e sofferente.

-Ah, Ah, – risuonò lo stesso lamento smorzato quando le alucce dell'angioletto toccarono Saška. Di fronte al fulgore del suo viso sembrò spegnersi l'albero di Natale, così assurdamente decorato e sfacciatamente brillante. La dama grigia e importante sorrise con gioia, il volto secco del signore calvo trasalì e tacquero in un silenzio di morte i bambini che erano stati toccati da quell'alito di felicità umana. In quel breve attimo tutti notarono la misteriosa somiglianza tra il goffo ginnasiale nella sua uniforme abbondante e la mano ispirata dello sconosciuto artista che aveva creato il piccolo volto dell'angioletto.

Ma nell'istante seguente il quadro mutò bruscamente. Raccogliendosi come una pantera che si prepari al balzo, Saška rivoltò uno sguardo cupo verso coloro che lo circondavano, cercando chi avrebbe osato strappargli l'angioletto.

- Vado a casa, – disse cupamente aprendosi la via tra i presenti, – vado da mio padre.

III. La madre dormiva, stremata dalla giornata di lavoro e dalla vodka bevuta. La lampada della cucina ardeva nella piccola cameretta dietro il tramezzo e la sua debole luce giallastra penetrava a fatica attraverso il vetro oscurato dalla fuliggine, gettando strane ombre sul volto di Saška e di suo padre.

- E' bello? – domandò sussurrando Saška.

Teneva l'angioletto tra le mani lontano da sé e non permetteva al padre di raggiungerlo.

-Sì, ha qualcosa di speciale, – sussurrò il padre guardando assorto il giocattolo. Il suo volto esprimeva la stessa concentrata attenzione e gioia del volto di Saška.

- Guarda, – continuò il padre. – Tra un po' si metterà a volare.

- L'ho già visto, – rispose trionfante Saška. – Credi che sono cieco? Tu dà uno sguardo alle alucce. Ehi, non toccare.

Il padre ritirò la mano e con i suoi occhi scuri analizzò le particolarità dell'angioletto, mentre Saška sussurrava continuamente:

- Che brutta abitudine hai, fratello, e così sfacciata, di prendere tutto con le mani. Non vedi, potresti romperlo.

Sulla parete si disegnavano mostruose e immobili le ombre delle due teste chinate: una grande e irsuta, l'altra piccola e rotonda. Nella testa grande era in corso uno strano, doloroso, ma allo stesso tempo gioioso lavoro. Gli occhi, senza battere ciglio, guardavano l'angioletto, e questo, sotto quello sguardo diretto, diventava più grande e più luminoso, le sue alucce cominciarono impercettibilmente a sfarfallare mentre tutto ciò che era intorno – la parete di tronchi ricoperta di fuliggine, il tavolo sporco, Saška – tutto si fondeva in una grigia massa liscia senza ombre, senza luce. Sembrava, a quell'uomo morente, di sentire una voce lamentosa proveniente da quel mondo miracoloso dove egli aveva vissuto un tempo e dal quale era stato per sempre esiliato. Là non conoscono la sporcizia, le malinconiche imprecazioni della nostalgia, la cieca e malvagia lotta degli egoismi; là non conoscono le sofferenze dell'uomo che viene sollevato con una risata dalla strada, liberato dalle mani rudi delle guardie. Là è tutto pulizia, felicità e luce, e tutta questa purezza trova accoglienza nell'anima di colei che egli amò più della vita e perse conservando l'inutile vita.

All'odore della cera che emanava dal giocattolo si mescolava un'indefinibile aroma, e sembrava all'uomo morente - quando si accostava all'angioletto - di vedere le care mani di lei, che egli avrebbe voluto baciare un dito alla volta e a lungo finché la morte non avesse serrato la sua bocca per sempre. Perciò era così bello quel giocattolino, perciò vi era in esso qualcosa di speciale, che attraeva a sé un'attenzione non esprimibile a parole. L'angioletto era disceso dal cielo, nel quale c'era la sua anima, e portava con sé un raggio in quella stanza umida e invasa dal fumo, e nell'anima nera dell'uomo, al quale era stato tolto tutto: l'amore, la felicità, la vita.

Accanto agli occhi dell'uomo che aveva fatto il proprio tempo brillavano e carezzavano l'angioletto gli occhi dell'altro che cominciava a vivere. Per essi era svanito il presente, e il futuro, e l'eternamente triste e lamentoso padre, e la rude e insopportabile madre, e la cupa nube delle offese, delle malignità, delle umiliazioni e della stizzosa nostalgia. Privi di forma, nebulosi erano i sogni di Saška, ma tanto più si agitavano in profondità nella sua anima in tempesta. Tutto il bene che luccicava nel mondo, tutto il profondo dolore e la speranza di un'anima che anelava a Dio, si riassumevano nell'angioletto, che perciò ardeva di una tenue, divina luce, e per questo tremavano silenziose le sue alucce trasparenti da coleottero.

Padre e figlio non si vedevano, e diverso era il modo in cui i loro cuori addolorati si immalinconivano, piangevano e si rallegravano, ma c'era qualcosa nei loro sentimenti che armonizzava in un tutt'uno i cuori

e annientava l'abisso senza fondo che divide l'uomo dall'altro uomo e lo rende così solo, infelice e debole. Il padre, con un movimento inconscio, mise la mano sul collo del figlio, e la testa di quest'ultimo, allo stesso modo, involontariamente, si accostò al petto tisco del padre.

- Te l'ha dato lei? – borbottò il padre senza distogliere gli occhi dall'angioletto.

In un altro momento Saška avrebbe risposto con uno sgarbato diniego, ma adesso nella sua anima era risuonata una sola risposta, e la bocca tranquillamente pronunciò l'evidente bugia.

- E chi, se no? Certo, lei.

Il padre tacque, tacque anche Saška. Qualcosa scricchiolò nella camera accanto, fruscì, in un istante si azzittì, mentre l'orologio vivacemente e frettolosamente scandiva: uno, due, tre.

- Saška, tu qualche volta sogni? – chiese pensieroso il padre.

- No – si concentrò Saška. – Veramente no, una volta ho fatto un sogno: cadevo dal tetto. Ci eravamo arrampicati per prendere i colombi e io sono caduto.

- Io invece sogno continuamente. Ho dei sogni miracolosi. Vedi tutto ciò che è stato, che ami, e soffri, come se fossi sveglio...

Tacque di nuovo, e Saška avvertì che la mano di lui poggiata sul suo collo aveva cominciato a tremare. Poi tremò sempre più forte, a scosse, e il silenzio della notte improvvisamente fu interrotto dal rauco suono lamentoso del pianto trattenuto. Saška cominciò a muovere le sopracciglia con aria severa e furtivamente, per non disturbare la pesante mano che tremava, cacciò via dall'occhio del padre una lacrima. Era così strano veder piangere un uomo grande ed anziano.

-Ah, Saša, Saša! – disse rauco il padre con voce lamentosa. – Perché tutto questo?

- Insomma, cosa c'è ancora? – borbottò Saška con severità. – Come se fossi piccolo.

- Non lo farò più... Non lo farò più – si scusò il padre con un sorriso triste. – Come, dunque... perché ?

Feoktista Petrovna si rigirò nel suo letto. Sbottò e prese a borbottare ad alta voce e con strana insistenza: "Tieni lo zerbino... Tieni, tieni, tieni".

Bisognava mettersi a letto, ma prima di ciò era necessario sistemare per la notte l'angioletto. Lasciarlo a terra era impossibile. Lo appese al filo legato allo sfiatatoio della stufa. L'ombra dell'angioletto si disegnò con chiarezza sullo sfondo bianco delle piastrelle. Così lo potevano vedere entrambi, sia Saška che il padre. Quest'ultimo ammicchiò frettolosamente nell'angolo qualsiasi straccio su cui dormisse e con la stessa velo-

cità si svestì e si sdraiò sulla schiena per mettersi subito a osservare l'angioletto.

- Perché non ti svesti? – domandò il padre imbacuccandosi per il freddo nel lenzuolo strappato e sistemando il cappotto gettato sulle gambe.

- Non serve a niente. Presto mi alzerò.

Saška voleva aggiungere che non aveva affatto voglia di dormire, ma non fece in tempo perché si addormentò con la velocità con cui sarebbe affondato in un fiume profondo e veloce. Presto si addormentò anche il padre. Una mite quiete e serenità scesero sul volto estenuato dell'uomo che aveva fatto il suo tempo e su quello ardito dell'uomo che aveva appena cominciato a vivere.

Intanto l'angioletto, appeso sul forno bollente, cominciò a sciogliersi. La lampada, lasciata accesa per insistenza di Saška, riempiva la stanza di odore di kerosene e attraverso il vetro oscurato dalla fuliggine gettava una triste luce sulla scena della lenta distruzione. L'angioletto era come se si muovesse. Gocce dense scivolavano sulle sue gambette lisce e cadevano sul banco della stufa. All'odore di kerosene si unì il pesante odore della cera fusa. Improvvisamente l'angioletto si scosse, come per volare, e cadde con un morbido tonfo sulla superficie ardente. Uno scarafaggio curioso si accostò, scottandosi, all'informe massa fusa, si arrampicò sull'aluccia da scarabeo e agitando i baffetti passò oltre.

Dalla finestra velata penetrava la luce azzurrina del giorno incipiente e nel cortile già rintoccava il cucchiaino di ferro dell'acquiolo infreddolito.

Da L. N. Andreev, Rassказы, Moskva 1995. Traduzione di Renato Panetta.

DIDATTICA

A cura di Nicola Siciliani de Cumis

Ciò che segue ripropone in forma unitaria i materiali preparatori e residui di una settimana di lezioni, svolte dal curatore di questa rubrica nell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", a conclusione di un corso monografico di Pedagogia generale su Antonio Labriola e la sua Università (anno accademico 2006-2007, secondo semestre). Materiali, attinti variamente da scritti sia di Labriola, sia del docente e di altri autori, oltre che dagli stessi lavori di ricerca prodotti dagli studenti nel loro corso di studi, per la stesura dei propri elaborati scritti di esame e di laurea, ovvero per alcune tesi di laurea di vecchio e nuovo ordinamento, e di dottorato di ricerca.

Principali punti di riferimento, pertanto: alcuni testi di Labriola, tratti dagli Scritti pedagogici (a cura di N. Siciliani de Cumis, Torino, UTET, 1981), dai Saggi sul materialismo storico (a cura di V. Gerratana e A. Guerra, Roma, Editori Riuniti, 1977), dagli Scritti politici 1886-1904 (a cura di V. Gerratana, Bari, Laterza, 1970), dal Carteggio. V. 1899-1904 (a cura di S. Miccolis, Napoli, Bibliopolis, 2006), da Saggi intorno alla concezione materialistica della storia. IV. Da un secolo all'altro. Considerazioni retrospettive e presagi (Ricostruzione di L. Dal Pane, Bologna-Roca S. Casciano-Trieste, Cappelli, 1925). A supporto critico-interpretativo, alcune pagine di chi scrive tratte da L'educazione di uno storico, Pian di San Bartolo (Firenze), Manzuoli, 1989 e da Laboratorio Labriola. Ricerca, didattica, formazione, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1994; taluni brani di saggi, articoli, recensioni dello stesso, apparsi nelle riviste «Giornale critico della filosofia italiana», «Scuola e Città», «la ricerca», «Ricerche pedagogiche», «Pedagogia e vita», «Rassegna Sovietica», «Slavia» (da ultimo, nel fascicolo di aprile-giugno 2005, pp. 201-223, su Labriola e la Russia).

In particolare, sono state poi utilizzate alcune sezioni del catalogo Antonio Labriola e la sua Università. Mostra documentaria per i settecento anni della "Sapienza" (1303-2003). A cento anni dalla morte di Antonio Labriola (1904-2004). A cura di N. Siciliani de Cumis, Roma, Aracne, 2005 (seconda ristampa con modifiche, 2006); e pagine a stampa

e ancora non a stampa, in seguito confluite nel volume Antonio Labriola e «La Sapienza». Tra testi, contesti, pretesti 2005-2006. A cura di N. Siciliani de Cumis. Con la collaborazione di A. Sanzo e D. Scalzo, Roma, Nuova Cultura, 2007 (con allegato DVD); nonché documenti in corso di pubblicazione nei tomi delle Carte di Antonio Labriola, Roma, Nuova Cultura (da vari archivi pubblici e privati romani), a opera del medesimo curatore di questa rubrica e da collaboratori della Prima Cattedra di Pedagogia generale dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (Facoltà di filosofia - Corsi di laurea, "triennale", in Scienze dell'educazione e della formazione; e "specialistica" o "magistrale" in Pedagogia e scienze dell'educazione e della formazione).

Didatticamente utili, infine: 1. un dossier di documenti (da raccolte di lettere e da edizioni di opere di Labriola e su Labriola nei paesi dell'ex URSS), sulla base di ricerche già iniziate nel 1993 presso la «Dom Plechanova» di San Pietroburgo e da ultimo integrate ad opera di Olena Konovalenko, in alcune biblioteche italiane e ucraine; 2. il contributo degli studenti alla strutturazione di un volume dal titolo Labriola dopo Labriola, che raccoglierà saggi del docente e di alcuni studenti, tra didattica e ricerca, facendo in qualche modo il punto sull'ultimo quindicennio di attività del Laboratorio Labriola della "Sapienza".

Nicola Siciliani de Cumis

LA RUSSIA DI LABRIOLA. MATERIALI PER UNA LEZIONE

Io sapevo il primo rifiuto del Governo di Pietroburgo,
Sebbene, tra parentesi, noi a quei cosacchi
abbiamo mandato altri manoscritti non meno preziosi,
come, per es., un ms in pergamena della prima traduzione
della Bibbia in lingua slava, quando io ero a Bologna,
che gli fu mandato da quella biblioteca.
Ma gratta il Russo, e ci trovi in tartaro; e non se ne discorra più.

Francesco Fiorentino, in una lettera del 25 febbraio 1880
(a proposito di un manoscritto delle opere inedite di Giordano Bruno,
conservato nella Biblioteca Imperiale di Pietroburgo).

E la Russia che rifà a rovescio l'invasione mongolica?
[...] Ma è sempre vero che la Russia,
al confronto di questi stati dell'Europa mediana e occidentale,
sorti e svoltisi da costanti rivoluzioni,
che han rimescolato così spesso tutti gli elementi sociali
dall'imo alla superficie, e dalla periferia al centro, e viceversa,
rimane per noi qualcosa di straniero,
che sa sempre di bizantino e di mongolico tuttora.

Antonio Labriola, in *Da un secolo all'altro*.
Considerazioni retrospettive e presagi (Frammento), 1900-1902
(a proposito della fondamentale distinzione labrioliana
di "popoli attivi" e "popoli passivi" sulla scena della storia del mondo).

Uno degli obiettivi della presente esposizione è di additare criticamente all'attenzione degli studenti alcuni testi di Antonio Labriola sulla Russia, sì da caratterizzarne il punto di vista apertamente riduttivo, polemico, ma problematico e ricco di prospettive di indagini. E tale, quindi, da stimolare ulteriori letture critiche e approfondimenti sul tema, sia

nell'opera di Labriola, sia in altre dimensioni.

In questo quadro, si comincia con l'accennare alla non improbabile connessione, per analogia e soprattutto per differenza, tra alcune frasi di Francesco Fiorentino riportate qui sopra in epigrafe (il documento da cui sono tratte è conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, nel Fondo *Personale 1860-1880*, Busta n. 864, *ad nomen*) e alcune altre frasi di Labriola nella Prefazione al volume di Emila Santamaria su *Le idee pedagogiche di Leone Tolstoj* (Bari, Laterza, 1904): «Non mi pare sia qui il luogo di polemizzare su la utilità positiva delle vedute del Tolstoj, quanto al partito che può trarne questo nostro mondo occidentale. Dico, di volo, come io per conto mio mi senta troppo lontano dalla Russia, la quale ci offre così spesso i duplicati in ritardo, e punto genuini, delle forme di vita e di pensiero che da noi appartengono oramai al regno delle cose che furono, perché io possa considerare il Tolstoj per qualcos'altro di più d'un singolare oggetto di curiosità».

Occorre quindi fare almeno un cenno alla molteplicità di posizioni critiche sulla Russia, espresse nel corso della loro vita, e disseminate qua e là, oltre che dallo stesso Fiorentino, da Bertrando Spaventa... Per arrivare alle posizioni di Benedetto Croce, di Giovanni Gentile e di Antonio Gramsci (ma questi sono già altri discorsi, per altre ricerche)... E si tratta di ricerche molto lunghe e complesse, da portare avanti a più livelli di analisi: per le quali può servire ora prendere le mosse dalle idee di Labriola, così come risultano dal pannello dal titolo *Labriola e la Russia*, curato da Olena Konovalenko e Ol'ga Liskova, che fa parte del catalogo della mostra su *Antonio Labriola e la sua Università*, nonché del DVD compreso nel volume *Antonio Labriola e «La Sapienza»*: un pannello, che espone una serie di documenti utili ad avviare o riavviare in qualche modo il discorso sui rapporti tra Labriola e la Russia, Labriola e l'Ucraina (con specifico riferimento agli studi italiani sul tema).

Quanto al catalogo e al DVD, si tratta intanto, in particolare: di illustrazioni relative a frontespizi di libri e riviste; di schede bibliografiche attinenti al tema ed alla Biblioteca "M. Saltykov-Ščedrin" (ora "Russian National Library") di San Pietroburgo; di immagini relative a personalità russe variamente relazionabili all'esperienza labrioliana (Anna Kuliscioff, Leone Trotzky, Angelica Balabanoff, Leone Tolstoj, Georgij Plechanov); e di alcune citazioni e direzioni di ricerca, per così dire introduttive all'argomento che interessa. E ciò, a partire da una sintesi delle idee di Labriola sulla Russia, che risultano da alcune pagine dei *Saggi sul materialismo storico* (edizione a cura di V. Gerratana e A. Guerra, Roma, Editori Riuniti, 1977, seconda ediz., pp. 47 sgg., 96 sgg., 341 sgg., 369 sgg. Per continuare con il su riportato giudizio labrioliano

su Tolstoj (ora in A. Labriola, *Scritti politici 1886-1904*, a cura di V. Gerratana, Bari, Laterza, 1970, pp. 508-509; con la segnalazione della “voce” *Antonio Labriola*, a cura di Z. N. Meleščenko, nella *Filosofskaja Enciklopedija*, a cura di F. V. Konstantinov, Moskva, *Sovetskaja Enciklopedija*, 1960 e sgg.; e, quindi, nella traduzione di G. Mastroianni, nel vol. *Studi sovietici di filosofia italiana*, Urbino, Argalia, 1975, pp. 241-244 (dello stesso Mastroianni, sono comunque da vedere anche altri testi).

Da considerare, quindi, nel medesimo pannello della mostra: le riproduzioni di alcuni frontespizi e notizie di opere di e su Labriola, tradotte in russo dalla fine dell'Ottocento in poi, a cominciare dalla recensione di G. V. Plechanov degli *Essais sur la conception matérialiste de l'histoire*, su «Novoe Slovo» di Pietroburgo, 1897, 9; il testo della lettera di Labriola a Plechanov, da Roma, 21 aprile 1899, in francese, a suo tempo pubblicata in *Lettere di Antonio Labriola a L. Mariano e J. Guesde, a V. Adler e W. Ellenbogen, a G. V. Plechanov (1892-1900)*, a cura di A. Zanardo, in «Annali» dell'Istituto Giangiacomo Feltrinelli, 1962, pp. 422-482; alcune citazioni di Labriola in opere di Lenin, Bucharin, Trockij (cominciando dall'*Autobiografia* di quest'ultimo), ecc.; una scelta di frontespizi di libri e riviste (tra le quali «Slavia»), di foto, notizie e didascalie, tutte in qualche modo riconducibili al tema specifico del medesimo pannello *Labriola e la Russia*, sia per ciò che concerne Labriola nei confronti della Russia, sia di alcuni russi nei confronti di Labriola.

Torna pertanto essenziale, in questo stesso ordine di indicazioni didattiche preliminari, l'ultima pagina del catalogo *Antonio Labriola e la sua Università* (con il fotomontaggio dell'immagine di Labriola accanto a quelle di Makarenko e di Gramsci); e alcuni testi critici sui nessi (per adesione e per antitesi) tra la pedagogia di Labriola e quella di Anton S. Makarenko nel *Poema pedagogico* (soprattutto per ciò che attiene alla tematica del lavoro, del cooperativismo, dei collettivi, della prospettiva e dell'“accumulazione iniziale” di una pedagogia socialista)... Per continuare col riferimento all'idea, centrale in Labriola e circolante *mutatis mutandis* nel *Poema pedagogico*, della distinzione tra *popoli attivi* e *popoli passivi*: un punto di vista, che risulta in primo piano da diversi materiali del catalogo e che si conferma in ciò che segue, come una sorta di “filo rosso” di un po' tutta la presente trattazione didattica (“antipedagogica”, direbbe forse Makarenko).

Scriva infatti Labriola: «Con questa conquista della campagna andrà molto probabilmente di pari passo lo sviluppo della società moderna in Russia. Quando quel paese sarà entrato nell'era liberale, con tutti i

difetti e gl'inconvenienti che di questa son proprii, ossia con tutte le forme di sfruttamento e di proletarizzazione schiettamente moderne, ma coi vantaggi ed i compensi però dello sviluppo politico del proletariato, la democrazia sociale non avrà più da temere minaccia di improvvisi pericoli esterni; e quelli interni essa si troverà di aver vinto in pari tempo con la conquista dei contadini» (A. Labriola, *Saggi sul materialismo storico*, cit., pp. 47-48). C'è d'altra parte la persuasione, in Labriola, della necessità e dell'attualità di un progresso interno alla società russa, che poggia sull'intreccio dello sviluppo delle *condizioni economiche* e delle *condizioni culturali*: anche se i due livelli di sviluppo - ancora agli albori, sia nell'ottica della formazione dell'uomo nuovo liberale, democratico e magari socialista (Labriola), sia nell'ottica dell'uomo nuovo comunista (Makarenko) -, quanto ai loro effetti, non sono automatici, meccanici, determinabili a priori, ma *dialettici*: frutto cioè di una lotta, di interazioni e transazioni molteplici...

Valga per ciò l'esperienza storica altrui: quella italiana e quella europea anzitutto... Come l'Italia, la stessa Europa occidentale, infatti, «non è tutta uniforme in sé, nel grado di suo sviluppo, e le sue diverse conglomerazioni nazionali, regionali e politiche appaiono come distribuite sopra di una scala di molto graduata. Da tali differenze dipendono le condizioni di relativa superiorità od inferiorità da paese a paese, e le ragioni più o meno vantaggiose o svantaggiose dello scambio economico» e le guerre etc. (cfr. *ivi*, p. 96). Lo stesso, anche se in forme tutte proprie, potrà avvenire (e comincia ad avvenire) in Russia. Ci vorrà tuttavia del tempo, chissà quanto tempo...

Scrive quindi Labriola: «Ma ecco qui il contrasto più acuto, che pare destinato a metterci come in compendio sott'occhi tutte le fasi anzi gli estremi della nostra storia». E spiega: «La Russia non ha potuto avviarsi, come ora di fatto si avvia alla grande industria, se non pompano dall'Europa occidentale, e specie dal grazioso *sciovinismo* francese, quel danaro, che essa invano si sarebbe provata a trarre da se stessa, ossia dalle condizioni della sua obesa massa territoriale, su la quale, con vecchie forme economiche, vegetano cinquanta milioni di contadini. [...] La Russia deve imborghesirsi; e, per far ciò, deve innanzi tutto convertire la terra in merce, che sia capace di produrre merci, e al tempo stesso trasformare in proletarii e pezzenti gli ex-comunisti della campagna. Ed ecco che, invece, nell'Europa occidentale e centrale ci troviamo al punto opposto della serie di sviluppo, che nella Russia comincia appena. Qui da noi, dove la borghesia con varia fortuna, e vincendo impedimenti tanto diversi, ha percorso già tanti stadii del suo sviluppo, non la memoria del comunismo primitivo, che a mala pena rivive per erudite combinazioni nelle

teste dei dotti, ma la stessa forma della produzione borghese genera nei proletarii la tendenza al socialismo, che si presenta nei suoi generali contorni come indizio di una nuova fase della storia, e, cioè, non come la ripetizione di ciò che fatalmente finisce nella Slavia sotto agli occhi nostri» (p. 97, ivi).

Da notare qui, in particolare: 1. l'individuazione della *relazione di dipendenza* e, quasi, di *subalternità finanziaria* della Russia dall'Europa occidentale, e dalla Francia in specie; 2. l'insistenza *su una certa rigidità e obbligatorietà dei tempi e sulla necessità delle fasi dello sviluppo storico*; 3. la lontana visione del socialismo come *semplice tendenza e ipotetico sbocco* dei processi economico-sociali in corso; 4. la sottolineatura, da un lato, della *divaricazione oppositiva* della crescita tra l'Occidente e l'Oriente europei; e, da un altro lato, il concetto di *ripetizione differita*, nella Slavia, del già storicamente accaduto nella vecchia Europa: la quale vecchia Europa, invece, per l'appunto in forza dei suoi precedenti progressi borghesi (economici, culturali, civili, ecc.), è ora nelle condizioni di intravedere possibili inclinazioni socialiste...

Labriola continua ad approfondire. E, per un verso, viene a spiegare la *caratterizzazione internamente necessaria delle fasi a suo parere "obbligatorie" dello sviluppo storico* (dal feudalesimo alla modernità, dal liberalismo al socialismo); per un altro verso, introduce una serie di distinguo "metodologici" e ribadisce la critica delle filosofie della storia "a disegno". Ogni ragionamento, però, per quanto sottilmente critico-autocritico in tema di *unità formale dei processi storico-evolutivi in corso*, subisce comunque il peso dell'attualità delle *differenze di razza, nazionalità, cultura storicamente insuperabili* e l'intoppo dei *tanti gradini di una assai lunga scala* da salire l'uno dopo l'altro successivamente, ordinatamente (nonostante la varietà e variabilità degli incontri, l'imprevedibilità degli scontri delle civiltà e delle culture, le conseguenti possibili accelerazioni del risultato strutturale e sovrastrutturale): «Chi è che non veda in cotesta esemplificazione, che io non ho cercata ad arte e che anzi m'è venuta quasi a caso e disordinatamente fuori di penna, può essere indefinitamente prolungata in un libro di geografia economico-politica del mondo attuale, la prova evidente del come le condizioni storiche sono tutte circostanziate nelle forme di loro sviluppi? Non solo le razze e i popoli, e le nazioni e gli stati, ma le parti delle nazioni e le regioni varie degli stati, e poi i ceti e le classi si trovano come su tanti gradini di una assai lunga scala, o anzi su diversi punti di una curva a grande e complicato svolgimento. Il tempo storico non è un corso uniforme per tutti gli uomini. Il semplice succedersi delle generazioni non fu mai l'indice della costanza e della intensità del processo. Il tempo come astratta misura di

cronologia, e le generazioni succedentisi in termini approssimativi di anni, non danno criterio né recano indicazione di legge o di processo. Gli sviluppi furono finora varii, perché varie furono le opere compiute in una e medesima unità di tempo. Fra tali forme varie di sviluppo c'è affinità, anzi c'è similarità di moventi, ossia c'è analogia di tipo, ossia c'è omologia: tanto che le forme avanzate possono, per semplice contatto, o con la violenza, accelerare lo svolgimento delle forme arretrate. Ma l'importante è d'intendere, che il progresso la cui nozione è non solo empirica, ma sempre circostanziata e per ciò limitata, non istà sul corso delle cose umane come un destino od un fato, né qual comando di legge. E per ciò la nostra dottrina non può esser volta a rappresentare tutta la storia dell'uman genere in una veduta comunque prospettica o unitaria, la quale ripeta, *mutatis mutandis*, la *filosofia storica a disegno* come da Sant'Agostino ad Hegel, o anzi, meglio, dal profeta Daniele al signor De Rougemont» (ivi, p. 98: dove è da cogliere, tra l'altro, il senso ironico di quest'ultimo accostamento, tenendo conto dell'inconsistenza scientifica dei profeti e della farraginosità e sommarietà eccessive dell'autore svizzero, Federico de Rougemont, noto al tempo di Labriola per le larghe sintesi di filosofie della storia, tanto più larghe quanto più inconsistenti).

Di qui la seguente positiva, importante precisazione metodologica d'impronta "naturalistica". E *positiva* (soprattutto perché si richiama ad un certo positivismo "dialettico", del tipo di quello di Darwin, per ciò stesso accostabile a Marx) e, al tempo stesso, *ulteriormente polemica* verso lo Shelling e lo schellingismo: «La nostra dottrina non pretende di essere la *visione intellettuale* di un gran piano o disegno, ma è soltanto un *metodo* di ricerca e di concezione. Non a caso Marx parlava della sua scoperta come di *un filo conduttore*. E per tal ragione appunto è analoga al Darwinismo, che anch'esso è *un metodo*, e non è, né può essere, una ammodernata ripetizione della costruita e costruttiva *Naturphilosophie*, a uso Schelling e compagni» (*ibidem*). Allo stesso modo, risultano significative le successive sottolineature e distinzioni, utili ad intendere, secondo Labriola, sia il *concetto di progresso*, sia le nozioni di *ideologia*, di *pregiudizio*, di *storia*, di *razza*, di *geografia* e di *topografia*, di *condizione storico-sociale* e *condizione naturale*, di *struttura* e di *sovrastuttura*, di *terreno artificiale* e di *cultura*... E, dunque, di *gerarchia degli animi*, *degli intelletti*, *degli spiriti*: che è una sottolineatura-distinzione, essenziale a comprendere la posizione di Labriola nei confronti degli intellettuali russi del proprio tempo (non solo Plechanov, ma anche Tolstoj)... Ed è discorso che, in termini assai larghi (e anche qui facendo i necessari distinguo), riporta alla stessa problematica dell'educazione lunga, lenta, al limite infinitamente differita del "Papuano" (da fare subito eurocentri-

camente schiavo, perché ineducabile, se non chissà quando, forse chissà, tacendo dei figli, finalmente mai, per interposto nipote e pronipote... (Si rinvia qui ai due volumi di chi scrive, in preparazione, dal titolo, rispettivamente, *I figli del Papuano* e *Labriola dopo Labriola*).

Ma ecco, nelle sue linee principali, il ragionamento di Labriola: «A scorgere nella nozione del progresso la indicazione di qualcosa di circostanziato e di relativo fu il primo geniale Saint-Simon, che tal suo pensiero contrappose alla dottrina del secolo decimottavo, in buona parte culminante in Condorcet. A cotesta dottrina, che potrebbe dirsi unitaria, egualitaria, formale, perché è quella che considera l'uman genere come svolgentsi su di una linea processuale, Saint-Simon contrappose il concetto delle facoltà e delle attitudini, che si surrogano e si compensano; e per tal modo rimase ideologo» (*ibidem*).

Labriola prosegue: «A penetrare le ragioni effettive della relatività del progresso occorreva ben altro. Bisognava innanzi tutto rinunciare a quei pregiudizii, i quali sono impliciti nella credenza, che gl'impedimenti alla uniformità del divenire umano riposino esclusivamente sopra cause naturali ed immediate. Cotesti impedimenti naturali, o sono assai problematici, come è il caso delle razze, nessuna delle quali ha in sé l'ingenuo privilegio della storia, o sono, come nel caso delle differenze geografiche, insufficienti a spiegare lo svolgersi di condizioni storico-sociali affatto difforni sopra uno e medesimo terreno topografico. E come il moto storico nasce per l'appunto quando gl'impedimenti naturali furono già in buona parte, o superati, o notevolmente circoscritti per mezzo della creazione di un terreno artefatto, sul quale fosse dato agli uomini di venirsi ulteriormente sviluppando, gli è chiaro perciò, che i consecutivi impedimenti alla uniformità del progresso siano da cercare nelle condizioni proprie ed intrinseche della struttura sociale stessa. [...] A cotesta gerarchia economica corrisponde in vario modo nei varii paesi, tempi e luoghi, starei per dire, una gerarchia degli animi, degl'intelletti, degli spiriti. Cioè dire la *coltura*, nella quale appunto gli idealisti ripongono la somma del progresso, fu ed è per necessità di fatto assai disugualmente distribuita» (ivi, pp. 98-100).

Di qui, in Labriola, la conseguenza del suo stesso ragionamento a più lunga scadenza... Su Occidente e Oriente (e dunque sulla Russia): «E poi non è forse l'Europa stessa suddivisa alla sua volta in un suo proprio Oriente ed Occidente? La linea di demarcazione non è certo assegnabile come in un tracciato topografico; e nessuno vorrebbe dire, che, al di là di essa, vegeti ancora sonnolenta la preistoria scitica e sarmatica. Ma è sempre vero che la Russia, al confronto di questi stati dell'Europa mediana e occidentale, sorti e svoltisi da costanti rivoluzioni, che han rimescolato

così spesso tutti gli elementi sociali dall'imo alla superficie, e dalla periferia al centro, e viceversa, rimane per noi come un qualcosa di straniero, che sa sempre di bizantino e di mongolico tuttora. La posizione attiva è sempre tenuta, alla fin delle fini e nel tutt'insieme, dai neo-germani e dai neo-latini: e ci troviamo perciò rimandati alla lunga tradizione della civiltà mediterranea antica, continuatasi nella unità cattolica del medio-evo.

Qual meraviglia, dunque, se la politica della conquista, della supremazia, della sopraffazione, dell'intervento di paese e paese, e della guerra, o fatta o soltanto minacciata, sia stata e rimanga l'inevitabile conseguenza, il potente assillo e l'istrumento decisivo della *espansione capitalistico-borghese?*» (ivi, p. 347).

E la conclusione, che più importa a Labriola, sull'Italia, odierno suo punto di vista planetario. Con tutto quello che, secondo Labriola, ne consegue in fatto di *universalismo* e di *rapporti tra le nazioni*, di *storia attiva* e di *storia passiva* e, dunque, per conseguenza, di *comparazioni* e *interferenze storico sociali e culturali*, sì a trecentosessanta gradi, ma coinvolgenti anzitutto la vecchia Europa e le sue eventuali novità nei confronti della lontana e nondimeno vicina Slavia (o Russia, che Labriola dir voglia): «Mi fermo qui a considerare l'Italia, in quanto essa, nella prospettiva generale del mondo cui ho accennato finora e alla quale mi attengo, rappresenta un determinato e particolare *angolo visuale*. [...] Occorre di fermarsi su tale angolo visuale – il quale nasce naturalmente e quasi insaputamente in chi guardi per ragioni affatto pratiche tutto il mondo solo per rispetto all'Italia – appunto perché il punto di vista universalissimo in cui mi sono collocato senz'altro mi ha portato ad oltrepassare senza ragionamenti preparativi e senza transizioni i confini e i limiti della coscienza nazionale. Esaminando ora poi criticamente la orientazione d'Italia rispetto al resto del mondo, noi verremo come ad apprezzare l'insieme del nostro paese alla stregua delle grandi correnti della storia attiva.

Il *risorgimento* italiano s'è svolto tutto per entro al secolo decimono; ma ci si è svolto più nel senso della storia *passiva* che in quello della storia *attiva*. L'effettivamente attivo comincia il 1870; e questa osservazione basta da sola per ismentire il più gran numero delle affermazioni ottimistiche o pessimistiche che si fanno sul nostro paese sopra di una esperienza così breve e di così recente data.

Coi termini di *attivo* e di *passivo* io intendo di addurre degli estremi teorici di valore comparativo, ai quali si giunge per approssimazione e attraverso a molte transizioni. Che l'Italia dunque fosse in un ceto senso e storicamente attiva anche nel tempo della sua preparazione all'unità

nazionale, e specie nei momenti delle rivolte, e delle guerre, nessuno vorrà negare: ma qui in questo discorso, dove cerchiamo di ricondurre tutto al ragguaglio della fin del secolo, noi dobbiamo considerare come relativamente passiva la condizione d'Italia in tutti gli anni anteriori al 1870, nei quali le altre nazioni direttive posero le premesse e dettero la prima potente avviata alla presente espansione e gara veramente mondiale (ivi, pp. 369-370).

Di qui una serie di interrogativi che - fuori dalle pagine dei tre *Saggi sul materialismo storico* - scaturiscono dagli stessi appunti delle lezioni di Labriola, che sono alla base del celebre ma soltanto abbozzato *Quarto saggio*: cfr. quindi, con tutti i limiti del testo, A. Labriola, *Saggi intorno alla concezione materialistica della storia. IV. Da un secolo all'altro. Considerazioni retrospettive e presagi*, Ricostruzione di L. Dal Pane, Bologna-Rocca S. Casciano-Trieste, Cappelli, 1925... E si tratta, in tal caso, di testi labrioliani degli anni a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento: testi tutti da controllare sui manoscritti preparatori delle lezioni di Filosofia della storia; e per i quali occorre tra l'altro indagare se e quanto, e eventualmente come, essi si relazionino con le parallele attività pedagogiche e didattiche di Labriola dello stesso periodo...

E, per intanto, chiedersi: come si collocano cioè praticamente, *attivamente e/o passivamente*, nei processi mondiali in atto in formazione e in trasformazione, gli «Slavi sparpagliati più verso Occidente» e la «massa dei Russi obesa e tarda per il proprio peso» (ivi, pp. 57-58)? Cosa dicono, di *vecchio* e di *nuovo*, le «cifre» della «Russia con i suoi 22,19 milioni di Km². Ossia il 16,7% della superficie abitabile e i suoi 135 milioni di abitanti» (ivi, p. 62), e il fatto che la Russia, dalla emigrazione crescente, «si espande verso l'Asia» (pp. 67-68)? Come valutare storicamente e politicamente, nel quadro dell'economia mondiale, dopo la parziale apertura della Trasiberiana, la specifica circostanza che «l'importazione russa viene dalle viscere di un paese atavisticamente agricolo, che subisce la crisi della scissione fra il costume e l'introduzione della forma capitalistica» (ivi, p. 71)?

Vale pertanto la pena di seguire Labriola nei ragionamenti più ampi che su Russia e dintorni, “da un secolo all'altro”, egli viene facendo a conferma della sua posizione critica con i propri studenti: «La *Russia*, la *Romania*, l'*Ungheria* sono in Europa i paesi in preminenza *agrari*. L'industria vi *nasce appena*. La Russia sfrutta in modo limitatissimo le sue enormi risorse naturali con l'aiuto del capitale belga, francese, inglese e tedesco. La fabbrica è *protetta dai dazi protettori*, come avvenne per gli altri stati europei circa due secoli or sono con il noto sistema del *Colbertismo*. Così abbiamo una *grande produzione* di ferro e altri metal-

li, di tessuti di carta, che tende a coprire il fabbisogno interno. Nella Russia meridionale si sfruttano delle miniere di carbone e di ferro, a Bakù si ricava il petrolio, negli Urali oro, platino e ferro. La produzione dell'oro è in media di 10000 kg. all'anno. Fra il 1881 e il 1882 la Russia raggiunge il 20% della produzione mondiale dell'oro (gli Stati Uniti il 29, l'Australia il 26). Si scavano 15 milioni di tonnellate di carbon fossile, specie nel bacino del Donetz, ma il carbon fossile inglese sui mercati del Baltico vince tuttora la concorrenza del carbone russo. Si producono 3 milioni di tonnellate di ferro greggio all'anno e 1 milione mezzo di tonnellate di acciaio, che bastano già al consumo interno. Per le macchine ed altri articoli di ferro la Russia è ancora tributaria della Germania e dell'Inghilterra» (ivi, p. 79).

Seguono, quindi, particolareggiate informazioni sulle industrie tessili e particolarmente sulla lavorazione del cotone, in cui la Russia «incomincia a fare da sé»; sull'«industria mineraria e le industrie del tabacco, spiriti, zucchero, birra, petrolio, e fiammiferi, che pagano imposta»; e sulle «industrie che vanno innanzi alle altre», cioè quelle «che hanno la loro base nell'agricoltura, cioè l'industria dello zucchero e degli spiriti [...] principalmente del Vodka, spirito nazionale» (ivi, pp. 79-80). Mentre le «occupazioni principali sono l'agricoltura e la manifattura» (*ibidem*).

Né manca, Labriola, di procurare ulteriori informazioni comparative sui maschi e le femmine impiegati nell'industria mineraria, nei trasporti, nell'agricoltura, nel commercio, nei lavori comuni e come servitori... E notizie sull'Ungheria e la Romania; e ancora sulla Russia, nello scenario storico, politico, produttivo, diplomatico, militare e bellico internazionale che dall'Italia Labriola ha di fronte (cfr. ivi, pp. 80 e sgg., 118 sgg.). La Russia, che è «una massa che si diffonde, un muto sistema di cieche forze spinte da un solo centro, è una massa umana in marcia» (ivi, p. 119). La Russia, che si differenzia dal mondo europeo per l'assenza di «spirito della libera ricerca», lontano dall'essere un «diritto», come nel resto del mondo... «civile» (ivi, p. 124). La Russia, che rimane storicamente fuori dalle previsioni rivoluzionarie quarantottesche di Marx e attualmente estranea dalla «psicologia delle classi», nella quale «sta appunto una delle difficoltà della scuola popolare, che è per alcuni aspetti preparazione, per altri compimento della democrazia» (cfr. *ibidem* e ivi, p. 129).

LETTURE

Alexander Dubček e Jan Palach. Protagonisti della storia europea, a cura di Francesco Leoncini, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009

Uno degli imperativi che troppo spesso ricorrono quando giunge l'anniversario di un avvenimento importante è senza dubbio "celebrare!". Lo si è visto poco tempo fa, quando il crollo del muro di Berlino e più in generale il 1989 sono stati i protagonisti di feste, talk show televisivi, lustrini e luccichii. Tante le frasi fatte, non numerose le analisi serie. Come se scenografie pseudoartistiche e pantomime preconfezionate bastassero da sole ad allontanare sia i vecchi spettri che si aggiravano un tempo per l'Europa sia i nuovi fantasmi che passeggiano bel belli sul mondo d'oggi.

"Un motto, in sintesi, domina e illustra i nostri studi: comprendere"¹. Il consiglio uscito dalla penna di Marc Bloch durante la guerra – presente in un libro che tutti, non solo quanti si occupano di storia per professione, dovrebbero avere nella loro biblioteca personale – si rivelerebbe così quanto mai attuale e utile. Ma capita purtroppo che neppure molti storici siano del tutto esenti dal servirsi di fatti e percorsi del passato per i propri fini, manipolandoli a uso delle posizioni ideologiche proprie o nazionali. Per cui di frequente, laddove il quasi onnipresente guscio della claustrofobica e autocinetica storia locale si apre un po' verso dibattiti di più largo respiro, temi come quelli riguardanti, nello specifico, l'Europa centro-orientale del secondo dopoguerra vengono declinati al presente e rivisitati passando per la lente delle rispettive appartenenze.

Di questa categoria di studiosi non fa parte Francesco Leoncini, curatore del recente volume *Alexander Dubček e Jan Palach. Protagonisti della storia europea*. Dopo vari libri e saggi sulla storia dell'Europa centrale (oltre a questo altri due, in particolare, riguardanti la Primavera di Praga), alcuni dei quali pubblicati anche all'estero, egli ci offre ora uno studio per molti aspetti innovativo, sia dal punto di vista dei contenuti che del metodo. Un'opera a più voci, arricchita da saggi non solo di storici ma pure di filosofi e sociologi, in grado di offrirci una visione olistica dei fatti e soprattutto dei cambiamenti, dei percorsi avvenuti in Cecoslovacchia e nel mondo a cavallo di quella eccezionale e concretamente ultima occasione di rigenerazione per il socialismo che fu la

Primavera di Praga. Nel suo interessante contributo Gabriella Fusi si sofferma, ad esempio, sui difetti dell'egualitarismo cecoslovacco, mostrandocene il grado esasperato e ben distante dal concetto di eguaglianza. Giuseppe Goisis analizza invece la parabola del marxismo fino ad oggi, parlandoci delle mistificazioni intellettuali e delle impostazioni distopistiche prodotte a Ovest e a Est. Valentina Fava, seguendo le vicende dell'industria automobilistica cecoslovacca, getta luce sui cambiamenti avvenuti nel modello socio-economico della Cecoslovacchia socialista. Vari altri saggi chiariscono poi la situazione internazionale e i riflessi che le vicende cecoslovacche ebbero in altri Paesi: Manfred Alexander illustra la percezione tedesca della Primavera di Praga, Angela Melito quella inglese, mentre Davide Zaffi ci riporta nella Romania del '68 e Valentine Lomellini analizza i rapporti tra il Partito Comunista Italiano e i riformatori cecoslovacchi dopo l'invasione. Luciano Antonetti e Giuseppe Dierna ci parlano, potremmo dire, dell'"uso pubblico della storia", ovvero della manipolazione di fatti, situazioni e aspetti riguardanti Dubček e Palach, nonché dell'intreccio di simboli e significati che accompagnò l'edificazione, la permanenza e lo smantellamento della statua di Stalin sulla Letná. Infine numerose altre testimonianze dirette, tra cui un'intervista a Jiří Palach – fratello di Jan –, raccolta da Rocco Giovanni Dibiasi, mostrano quanto anche la storia orale e l'egostoria, se utilizzate in maniera saggia, possano essere estremamente efficaci in qualsiasi studio. Il '68 cecoslovacco cessa così di essere indagato come se fosse stato una parentesi compresa tra l'elezione di Dubček a primo segretario del partito e l'invasione da parte delle truppe del Patto di Varsavia: i limiti spazio-temporali vengono estesi, cosiccome gli approcci e le tecniche d'indagine. Niente affatto "storia-battaglia", bensì il bilanciamento di un'impostazione a tratti di tipo annalistico, rivolta al lungo periodo, a tratti maggiormente condensata su alcuni momenti chiave, ma senza perdere di vista da una parte gli umori della società civile e dall'altra le tendenze che caratterizzavano al contempo le vicende internazionali.

Un discorso a sé merita poi il saggio del curatore. Francesco Leoncini dimostra come la Primavera di Praga non possa essere compresa se non collocandola come parte di un lungo cammino di genuina democrazia e giustizia sociale che affonda le sue radici nel messaggio di Jan Hus e del movimento hussita. Passando poi senza soluzione di continuità attraverso Petr Chelčický e la *Jednota bratrská* (Comunità dei Fratelli Boemi), Jan Amos Komenský, l'Illuminismo e il Risorgimento cechi, si giunge nel Novecento a Tomáš Garrigue Masaryk, punto di riferimento non solo della cultura ceca in un'epoca di nazionalismi esasperati e tendenze totalitarie. "Umanesimo" è la sua parola d'ordine: attraverso una

profonda riforma morale della vita politica e sociale bisogna ridare centralità all'uomo. E questo sarà altresì il principio-cardine di Dubček e dei riformatori cecoslovacchi, che nel porre le basi al loro progetto esplicitamente faranno riferimento a Masaryk, recuperando in maniera autentica lo spirito del suo programma. "Il socialismo, e specialmente il socialismo costruito su ampie basi democratiche, deve creare un nuovo umanesimo dell'epoca moderna, umanesimo che altri sistemi, nonostante l'alto livello tecnico raggiunto, non sono capaci di dare ai loro cittadini, umanesimo che deve creare condizioni migliori per lo sviluppo dell'uomo, condizioni migliori di quelle che sino ad oggi qualsiasi altra società ha saputo dare"². Idee peraltro che non scomparvero sotto i cingoli dei carri armati degli invasori, ma furono raccolte dalla dissidenza cecoslovacca nel corso degli anni Settanta e Ottanta, quando diffusero il concetto di un "*dissenso* rispetto alla società contemporanea in termini di *opposizione morale* e di *scelta individuale*", di un "impegno radicale che coinvolge totalmente l'individuo in un'opera di rigenerazione personale e sociale"³.

Di fondamentale importanza perciò, ricorda lo storico veneziano, è uscire dal corto circuito della definizione di "terza via" con la quale viene generalmente bollata qualsiasi visione socio-politica differente sia da quella caratterizzante il socialismo reale che da quella tipica del modello neoliberista oggi dominante. Abbattere il fraintendimento che l'esperimento di Praga subì materialmente nel '68 – ricordiamolo, nessuno lo interpretò in maniera corretta: non l'Est, non l'Ovest, né i "cuccioli del maggio" – e semanticamente pure oggi. Le idee che emersero nel corso dei secoli dai cechi e dagli slovacchi e che trovarono incarnazione nell'esperimento del '68 praghese non riguardavano solo un modello politico alternativo. Non volevano esser proprie solamente di un *altro sistema*. La rivoluzione a cui Dubček e compagni cercavano di dar vita si sarebbe estesa all'ambito sociale nel senso più ampio possibile, avrebbe cambiato radicalmente il rapporto tra etica e politica. Chiunque avrebbe potuto e dovuto sentirsi attore principale, non più pedina né del Partito né del mercato.

Chiaro è che, letto in quest'ottica, un tale messaggio risulta essere fortemente attuale. Certamente da prendere in considerazione. Perché di fronte alla devastante crisi economica globale, di fronte alla povertà, alla disuguaglianza, all'anti-umanesimo oggi imperante, limitarsi a celebrare l'89 come una pura stagione di libertà non aiuta di sicuro a prendere coscienza degli errori commessi e a pensare alle soluzioni percorribili per uscire da questa *impasse*. Meglio sarebbe *comprendere*, appunto, realmente il passato, per cercare di cogliere quanto di buono era stato proposto. Perché il genuino sostegno che i cecoslovacchi diedero ai propri poli-

tici riformisti nel '68, la nascita di strumenti di democrazia partecipativa come i consigli operai, in generale la sensazione che ognuno provò di sentirsi veramente un protagonista attivo della vita politica e sociale, non possono essere dimenticati o, al massimo, ricordati ogni tanto solo in occasione di mostre o passerelle. Anche la Primavera di Praga e le sue proposte, come tutte le stagioni tornano puntuali, possono e devono tornare ancora. Non solo le "torce umane": Palach nel '69, oggi i bimbi rom bruciati vivi a Livorno da ignoti e gli operai morti alle acciaierie ThyssenKrupp di Torino, ai quali è dedicato il volume.

(vedi le note 1,2 e 3 a pag. 220).

Alberto Tronchin

Giordana Szpunar, *Dewey e la Russia sovietica*.

Il libro di Giordana Szpunar è indubbiamente un interessante spaccato di vita sovietica vista con gli occhi non prevenuti di un grande personaggio quale J. Dewey. Il rischio di scrivere su una figura come quella dell'eminente pedagogista e filosofo americano era quello di scivolare o nel nozionismo o nel già detto e nell'abusato. Il testo in questione non è né questo né quello: il risultato è un'opera equilibrata, filologicamente molto precisa e piacevole. Ciò che risalta subito agli occhi è l'atteggiamento indagatore di Dewey che scopre un mondo a lui praticamente nuovo, quello dell'URSS del 1928, un'Unione Sovietica che è ancora movimento e non regime, per usare l'azzeccata definizione di Renzo de Felice per i due volti del fascismo italiano.

L'URSS agli occhi di Dewey è un Paese dove sembrano essersi riunite tutte le forze e le correnti della creazione pedagogica, quasi che i bolscevichi avessero scientemente aperto un otre di Eolo da cui sono uscite potenze inarrestabili. Dewey recepisce, guarda e valuta, ma non giudica, data la sua scarsa comprensione della lingua e della situazione generale. Lo studioso americano, sagacemente, annota però che egli sta forse vedendo le ceneri del mondo vecchio più che le scintille dell'incendio che creerà il mondo nuovo, il mondo comunista. Capisce il valore culturale della rivoluzione voluto da Lenin, dalla Krupskaja e dal visionario Lunačarskij, che rappresentano le teste pensanti del movimento dell'Ottobre rosso. J. Dewey vede quanto si investe in cultura in un Paese arretrato, cosa che non si fa negli Stati Uniti, in Europa, intuisce il potenziale del movimento cooperativistico e l'unione dal basso degli uomini e delle donne, apprezza il concetto di scuola come "cellula democratica", che era uno dei principali concetti dell'educazione progressiva cui egli si atteneva già da alcuni decenni. Tali aspetti sono tutti puntualmente segna-

lati ed analizzati dall'Autrice, la quale riporta come l'impressione di Dewey fu tanto "schiacciante quanto inattesa", dato che il colpo di stato dei bolscevichi rappresentava una vasta rivoluzione umana, un'esplosione di fiducia, un avvenimento senza precedenti perché "mai nessuna vicenda storica aveva trasformato così radicalmente l'atteggiamento delle persone nei confronti della vita nella sua interezza" (pag.30). L'Autrice sottolinea anche come il fine-in-vista della Rivoluzione risiedesse non nella staticità ma nella tensione verso qualcosa di altro, verso un altroquando socio-psicologico e psicosociale.

È straordinario notare come considerazioni simili si trovino in un grande collega di Dewey: Anton Semënovič Makarenko. Dewey e Makarenko nel 1928: l'uno al vertice della fama, consacrata dal suo viaggio in URSS, e l'altro fulminato come il Prometeo Titano dai maggiorenti dell'educazione popolare ucraina che proprio in quello stesso anno accusarono Makarenko di aver creato un sistema pedagogico antisovietico e borghese⁴. Il continuo progredire è quello che permette alla Storia di risciversi, correggersi e rettificarsi, senza cadere nei tranelli ideologici del fine della storia o della sua riscrittura, argomenti cui entrambi i personaggi in questione erano decisamente contrari se non allergici. Sottolineando l'importanza di tale tendere in avanti, Szpunar ci porta ad un altro aspetto della spiritualità russa che venne colto pienamente dal filosofo americano: il suo continuo millenarismo, e il suo essere associato alla figura del *Christus patiens*, atteggiamento spirituale che era stato intuito ed interpretato da grandi filosofi e scrittori russi quali Nikolaj Berdjaev e Fëdor Dostoevskij per citare i principali. Dewey coglie perfettamente tale dimensione e scrive che per la prima volta poté avere indizio su ciò che deve essere stato lo spirito e la forza emotiva del cristianesimo delle origini "senza simboli concretizzati e svuotati del loro significato primitivo" (pag.120-121). A mio modo di vedere è interessante annotare che il grande poeta Aleksandr Blok intitola significativamente uno dei suoi poemi "Dvenadcat'" (I Dodici), dove Gesù Cristo sta alla testa delle giacche di pelle della Rivoluzione, come a parlare di un nuovo cristianesimo che nasce dal popolo russo foriero di una nuova moralità mondiale. Forza spirituale e creatrice contro l'iconostasi del potere sia esso politico o religioso. Qui leggiamo il profondo rifiuto della filosofia idealistica da parte di Dewey che al contempo costituisce un altro punto di contatto con Makarenko: è l'uomo che fa la storia e non la pedissequa applicazione della teoria alla prassi per parlare in termini strettamente marxisti. La rivoluzione vincerà nella misura in cui i suoi ideali risponderanno alla capacità umana di recepirli e ricrearli nella realtà. Per questo motivo Dewey interpreta in maniera positiva il collettivismo sovietico

comprendendo che esso è fatto di persone e non di soggetti politicamente soggiogati, ma dove ognuno nella misura delle proprie capacità dà un contributo fondamentale allo sviluppo complessivo della comunità in cui vive. Il filosofo americano contrappone il collettivismo all'individualismo che contraddistingue la società capitalistica, ma con un notevole distinguo: né l'uno né l'altro devono essere assolutizzati e ridotti a dogmi, perché altrimenti si rischia seriamente che diventino simboli, categorie, si rischia cioè che si trasformino negli odiosi mezzi della filosofia idealistica che devono essere spezzati e vinti nella loro cattiva infinità. In entrambi i casi si avrebbe infatti una democrazia che non riconosce l'individuo come pilastro portante della società. Dewey intuisce i lati positivi del collettivismo anche nell'educazione, in quanto vede che nella scuola sovietica il docente diventa discente, deve prepararsi, studiare in modo tale da destare gli interessi dei bambini, spingerli alla curiosità del conoscere e del sapere e non deve soltanto valutarli e punirli nella misura in cui non sanno.

Un fascino particolare ebbe sul filosofo americano il sistema dei complessi (molto simile per concezione a quello dei progetti della scuola progressista americana) dove le conoscenze particolari si sviluppano per diventare più complesse e specifiche, andando dal particolare al generale, dal locale al nazionale (dalla conoscenza della geografia del proprio quartiere a quella dell'Unione) con una spiccata tendenza alla interdisciplinarietà e alla interazione non solo tra docente e discente ma tra discenti e docenti in un continuo scambio di informazioni. L'esperimento pedagogico sovietico è particolarmente significativo anche per la solidarietà di gruppo che crea tra i ragazzi: chi aiuta non commette un "delitto" scolastico, uno sforzo clandestino di alleggerire il vicino dei suoi doveri, come avviene nella scuola tradizionale americana, dove si alimentano in tal modo forme di arrivismo e di egoismo sociale. Dewey riconosce infatti che sotto l'aspetto etico la debolezza tragica della scuola presente consiste nel fatto che essa si adopera a preparare futuri membri dell'ordine sociale in un ambiente in cui le condizioni dello spirito sociale sono in gran parte assenti (pag. 102). L'ultimo grande aspetto della pedagogia sovietica cui ha dato particolare risalto il pedagogista americano era l'introduzione nella scuola del lavoro come esperienza fattiva e socialmente utile che favoriva grandemente la formazione dei succitati valori. L'introduzione delle occupazioni manuali e pratiche all'interno della scuola, dunque, rende possibile e favorisce la socializzazione tra i ragazzi, stimolando la collaborazione, la cooperazione, la mutua assistenza che emergono naturalmente e spontaneamente. Secondo Dewey bisognava superare la dicotomia tra l'educazione da bottega (pratica) e quella da

monastero (teorica) in modo tale che la valorizzazione degli studi tecnici non fosse intesa come preparazione ad un mestiere o ad una identità specifica, ma come uso delle occupazioni attive per la formazione della persona nella sua totalità ed interezza, comportando così una concezione dell'istruzione industriale che renda l'uomo libero di governare il proprio destino, anche quello economico. È merito dell'Autrice scoprire un Dewey profondamente antimarxiano, ma non antisovietico, anche in pedagogia. Dewey capisce che sia in Europa che in America dagli stessi circoli di sinistra il marxismo è colto esclusivamente in termini di categorie economiche e non come un *Kulturträger*, come un creatore di spiritualità profonda e vissuta. La vera rivoluzione e la vera liberazione di conseguenza avverranno nella misura in cui l'uomo libererà le proprie forze creatrici e creerà valori, non quando dall'alto ed in maniera immanente gli verrà restituita la proprietà sui mezzi di produzione. La rivoluzione è la riconquista dell'umano nell'uomo (come sosteneva il pedagogista russo Ušinskij). La fuga dall'alienazione è la riappropriazione del sé in chiave psicologica e sociale. In tal modo, Dewey, con i dovuti distinguo, è ideologicamente vicino alle posizioni di Lenin, della Krupskaja che sostenevano un modello simile di educazione politecnica come si diceva allora, ed è vicino anche a Makarenko, con cui si incontra nel momento in cui entrambi sostengono che il lavoro deve essere produttivo. Quest'ultimo è effettivamente tale quando non produce cose, ma quando produce valori o, meglio, quando *nel* prodotto del lavoro si possono cogliere gli sforzi collettivi della comunità educante, della scuola come embrione della società. Il lavoro nel campo educativo è definito da Dewey come un "atteggiamento mentale e significa interesse per l'adeguata incorporazione di un significato in una forma oggettiva tramite l'uso di appropriati materiali e risorse" (pag.103). Probabilmente è per questi motivi, per l'utilizzo del lavoro in chiave riabilitativa che Dewey fu così affascinato dalla visita di varie colonie per l'infanzia randagia di quei tempi, soprattutto quella di Bol'sevo a circa 20 km a Nord-Ovest di Mosca ⁵. La figura del suo direttore, M.S. Pogrebinskij, un medico prestato alla pratica rieducativa, colpì profondamente Dewey, così come esemplare ritenne il metodo di lavoro utilizzato per salvare i ragazzi dalla strada. Nella sua introduzione al film di Ekk *Putëvka v žizn'*, "Road to life", che è anche la traduzione inglese del *Poema Pedagogico* di Makarenko, ritengo che Dewey si riferisca più a Pogrebinskij che non al grande pedagogista ucraino illustrando i brillanti risultati della rieducazione sovietica⁶ che Dewey a mio modo di vedere riprenderà e svilupperà in opere quali "Le fonti di una scienza dell'educazione" del 1929. Merito dell'Autrice, di cui voglio sottolineare la serietà interpretativa e la

capacità di sintesi, è quello di essere riuscita ad amalgamare in un tutto organico una immensa varietà di fonti e a portare il lettore a conoscere più da vicino la figura di John Dewey da punti di vista più moderni ed anche svecchiati ideologicamente, dimostrando come la scuola progressiva e progressista non sia un prodotto di una determinata cultura, fatto che Dewey stesso avrebbe aborrito, ma è il prodotto degli sforzi dell'umanità nel tentativo di risolvere i problemi globali che più l'attanagliano.

(vedi le note 4,5, e 6 a pag. 220-221).

Emiliano Mettini

Luciana Vagge Saccorotti, *Popoli artici e subartici, dalla penisola di Kola alla Čukotka*, Fermo, Arctos Edizioni, 2009

Il “Grande Nord” ha sempre ispirato miti e leggende sulle popolazioni che lo abitano: fin dall'antichità le terre *boreali* hanno infatti costituito oggetto di narrazioni fantasiose, e lo stesso Erodoto di Alicarnasso (IV sec. a.C.) ne riporta alcune che descrivevano le genti boreali con forme mostruose. Molto correttamente il grande storico greco prende tuttavia le distanze da quei racconti, che riporta, egli scrive, solo per dovere di informazione, ma sottolineando il fatto che si tratta di racconti non supportati da una effettiva conoscenza di quelle regioni e dei loro abitanti.

In tempi meno lontani si è andata sviluppando una tradizione di viaggi *esplorativi* (dando a tale aggettivo il suo significato migliore, di “ricerca della conoscenza”), ad opera di scienziati come Carlo Linneo, di missionari come Giovanni Negri, fino al padre fondatore dell'antropologia italiana, Paolo Mantegazza (18xx-1910). Ma tutti costoro hanno visitato, osservato e descritto le popolazioni artiche *europee*, i *Lapponi* o, più correttamente, i *Sami*, che Mantegazza ebbe a definire “gli ultimi primitivi d'Europa” e proprio per questo egli volle studiarli prima che la civiltà moderna ne cancellasse lo stesso ricordo.

In realtà quegli *ultimi primitivi* non sono scomparsi: anche nelle situazioni meno favorevoli (mi riferisco ai piccoli gruppi sami rimasti nella penisola di Kola durante il regime sovietico), hanno saputo conservare una propria tradizione, nel senso che non hanno sempre “subito” il mutamento culturale ma vi hanno spesso saputo resistere: lo dimostrano i recenti studi compiuti dalla giovane antropologa Elena Šabeeva sulla “rivitalizzazione culturale” in atto proprio fra i Sami della penisola.

Eppure ancora poco si continua a sapere, soprattutto da noi, dei numerosi popoli che abitano le aree più settentrionali della Russia europea e della Siberia. Ben poco - e non ho difficoltà a riconoscerlo - io stes-

so conosco, e dunque trasmetto ai miei studenti, di quei popoli che il libro di Luciana Vagge Saccorotti ci pone davanti agli occhi.

Un libro che, anche per questa sola ragione, sarebbe in sé strumento prezioso per un docente di antropologia culturale e/o di etnologia. Ma io mi sono trovato in mano qualcosa che è assai più di uno strumento didattico.

Il primo studioso italiano che abbia avuto contatti con alcuni dei popoli descritti dall'autrice, fu Stephen Sommier, che visitò tutti i gruppi insediati lungo il corso del fiume Ob già nel 1880. Egli era un famoso botanico che tuttavia aveva assorbito da Paolo Mantegazza la "curiosità" dell'etnologo, tanto da essere oggi ricordato più dagli studiosi di discipline etno-antropologiche che dai botanici. Io ho dedicato alcuni lavori ai suoi viaggi etnografici in Lapponia e in Siberia, e in particolare alle sue descrizioni dei diversi gruppi incontrati ed alla ricca documentazione fotografica da lui raccolta, in parte da me pubblicata in alcuni fascicoli della rivista dell'Archivio Fotografico Toscano (*AFT - Rivista di Storia e Fotografia*).

La lettura (e, dovrei dire, la ri-lettura, poiché vi sono tornato più e più volte) del libro di Luciana Vagge Saccorotti mi ha riportato ai miei studi su Sommier, alla decifrazione - non sempre semplice - dei nomi etnici da lui utilizzati, per capire meglio di quali gruppi egli stesse parlando, e per valutare, sia pure a grandi linee, le dimensioni di un processo di trasformazione che, anche in quei casi, non mi sembra abbia condotto ad una totale de-culturazione. In effetti le informazioni che ho trovato nel libro, comparate con le informazioni lasciateci da Sommier, offrono la possibilità di valutare la portata della *tenacità culturale* (per usare una categoria introdotta in antropologia da Melville Herskovits) di quelle popolazioni, per le quali l'autrice chiede rispetto. Un rispetto che può essere possibile solo attraverso l'acquisizione di una conoscenza priva di pregiudizi, di stereotipi sciocchi.

Una conoscenza che potrà davvero dare concretezza alla speranza che tutti noi, credo, condividiamo, "di contribuire a formare generazioni di uomini in grado di comprendere l'importanza e la bellezza di culture diverse dalla propria e saper lottare per il diritto alla loro sopravvivenza" (pag. 17).

Nel 1987, invitato al 1° Festival del documentario antropologico a Parnu, in Estonia, conobbi uno sciamano siberiano che mi chiese se io sapessi cosa è un uomo. Al mio sconcerto sorrise e mi spiegò: "E' un Uomo colui che conosce il nome del proprio padre, del proprio nonno e del proprio bisnonno". La lettura di questo ricchissimo libro sui popoli artici e subartici - ad uno dei quali, (chissà quale, ma in fondo non impor-

ta) apparteneva quello sciamano, mi ha fatto ricordare quella frase: come ognuno di noi ricerca (dovrebbe ricercare) le proprie radici, così ogni popolo ha il diritto-dovere di ricercare le proprie origini, di (ri)conoscere nel proprio presente la continuità della propria storia, la permanenza della propria specificità culturale

Onore a chi, come Luciana Vagge Saccorotti, ce lo ricorda.

Paolo Chiozzi

Russkij jazyk i mnogojazyčnaja Evropa. Testirovanie, učreždenija i sredstva dlja novoj mediacii (a cura di Berardi S., Buglakova L., Lasorsa Siedina C., Preti V.), Bologna, Clueb 2009⁷, contiene gli Atti del Convegno internazionale CIEURUS⁸ tenutosi a Forlì il 26-27 febbraio 2008.

Si tratta di una pubblicazione molto interessante sotto vari profili, con contributi significativi in alcuni importanti settori di ricerca che riguardano da vicino l'insegnamento della lingua russa secondo le più recenti prospettive metodologico-didattiche. Il volume è suddiviso in 4 sezioni: 1. *Jazykovye i mežkul'turnye aspekty v perevode*, 2. *Deskriptivnyj analiz russkogo jazyka*, 3. *Metodika prepodavanija i novye tehnologii*, 4. *Proverka jazykovych kompetencij i testirovanie po RKI*, tutte particolarmente ricche di interventi.

Nella prima sezione, dedicata alle problematiche linguistiche ed interculturali della traduzione, vale la pena di menzionare l'approccio teorico innovativo di tipo neurolinguistico e cognitivo di L. Salmon, affiancato ai contributi di S. Garzonio e M. Garzaniti, che analizzano il problema della traduzione letteraria e dei testi teologico-religiosi in chiave più filologico-classica, oppure l'articolo di E. Buniakova, molto utile dal punto di vista operativo, perché mette in rilievo le difficoltà interculturali presenti nella traduzione tecnica, giuridica in particolare. Sullo stesso piano dell'analisi interculturale, orientata a finalità didattiche, si colloca anche il lavoro di R. Romagnoli, sull'analisi dei contenuti storici nei *precedentnye teksty*.

La seconda sezione è dedicata alla descrizione della lingua russa con vari contributi che ne analizzano gli aspetti morfosintattici, il problema dell'ordine delle parole (S. Chavronina), l'impiego delle frasi impersonali nel testo letterario *Smert' Ivana Il'iča* di Tolstoj (A. Cavazza), oppure danno una visione più ampia dei rapporti che intercorrono fra il russo, l'italiano e le lingue europee in generale, nell'ambito della cosiddetta "eurogrammatica" (C. Lasorsa Siedina), discorso che rappresenta una premessa imprescindibile per l'analisi di qualsiasi tipo di scambio linguistico e interculturale fra il mondo russo e quello europeo.

L'aspetto che più rende utile e attuale questo volume è comunque la prospettiva didattica in cui si viene a collocare l'analisi teorica proposta. La maggioranza di questi lavori si presenta infatti con un taglio metodologico estremamente attuale, che tiene conto delle odierne esigenze del cosiddetto *nepreryvnoe obučenie* (lifelong learning), un sistema integrato di contenuti e metodi, volti a realizzare l'inserimento della didattica del russo nell'ottica del Quadro Europeo di riferimento per l'insegnamento delle lingue (Common European Framework). Seguono quest'orientamento la terza e quarta sezione del volume.

Nella terza parte vengono illustrate alcune tecnologie che consentono allo studente di perfezionare in autonomia le proprie competenze nelle varie abilità linguistiche: la comprensione, l'allenamento delle capacità fonetiche ricettive e produttive, la lettura, nonché il controllo delle stesse. Anche argomenti notoriamente complessi come i verbi di moto vengono presentati da K. Lezbor (Pisa) in un'ottica nuova, attraverso uno studio delle frequenze d'uso sui *corpora*, successivamente applicato in sede didattica. Ai contributi degli specialisti del RUDN (Universitet Družby Narodov) di Mosca e di altre università russe o della CSI (Kazakhstan, Armenia) si affiancano le esperienze di colleghi italiani o russi provenienti da varie sedi universitarie italiane: Firenze, Pisa, Bergamo, Bologna, Bolzano.

L'ultima sezione del volume è dedicata alle problematiche e alle metodologie del *language testing*, che rappresentano l'attuazione più concreta del Common European Framework, nella cui ottica la lingua viene valutata non più in base a competenze astratte, ma in base alle sue funzioni pragmatiche, ai ruoli e ai contenuti della comunicazione sociale che consente di realizzare.⁹ In Russia il primo *Centr Testirovanija* viene inaugurato nel 1995 e da allora, sotto la supervisione del Ministero dell'Istruzione e della Scienza, è attivato un sistema di applicazione di queste metodologie di controllo in varie sedi universitarie russe e straniere. In Italia la certificazione delle competenze in lingua russa può essere conseguita in varie sedi universitarie, fra cui Bergamo, Milano, Bologna, Venezia. Nel contributo di Berardi S., Buglakova L.M., Preti V., vengono illustrati in dettaglio i criteri di formulazione dei test applicati negli anni 2007-2008 negli esami del CLIRO¹⁰ con particolare evidenza dei risultati ottenuti nelle varie abilità. In tal modo la certificazione acquista un significato strategico fondamentale per mettere a fuoco i bisogni linguistici prevalenti del discente.

Per concludere va comunque sottolineato che in un volume in cui le nuove tecnologie acquistano un peso rilevante nella didattica dell'insegnamento, non viene trascurata la centralità della personalità umana nella funzione di trasmissione del sapere umanistico, come in effetti puntualiz-

za V.M. Šaklein (RUDN, Mosca), sintetizzando lo spirito e il messaggio che intende lanciare il volume: “Il processo di formazione dello spirito civile, della tolleranza, dell’umanesimo universale richiede alla personalità del docente, dell’insegnante, doti di alta professionalità e levatura culturale, la capacità di impiegare nella sua attività metodologica nuove tecnologie didattiche in situazioni educative atipiche”.¹¹

(vedi le note 7,8,9,10,11 pag. 221).

Monica Perotto

Massimo Onofri, *Il suicidio del socialismo: inchiesta su Pellizza da Volpedo*, Donzelli, Roma 2009, € 19,00

L’inchiesta su Giuseppe Pellizza da Volpedo che il critico Massimo Onofri compie in questo lungo ed articolato saggio ha delle caratteristiche che lo rendono davvero speciale: partendo infatti dalle vicende artistiche che hanno portato il pittore al successo straordinario della sua opera più significativa, *Il quarto stato*, Onofri ricostruisce un percorso familiare, intimo, personalissimo, per collegarlo alla storia, alla società, alla letteratura, alla storia della critica d’arte, alla politica, alla filosofia in un viaggio che partendo dalla piccola piazza di Volpedo ci accompagna fin dentro il nucleo centrale e più significativo della vita culturale non solo italiana di fine ottocento.

Il pittore ebbe una vita breve e drammatica. Dopo che l’amatissima Teresa, moglie-bambina e sua musa ispiratrice morì di parto insieme all’ultimo nato, Pellizza precipitò in una sorta di abulia, depressione, motivate anche dalla situazione difficile in cui l’intera famiglia versava e che gli impedì per mesi di toccare la tavolozza. La disperazione insanabile dovuta alla difficilissima situazione economica a cui la famiglia sembrava condannata lo spinse al gesto conclusivo: lo trovarono impiccato nel giugno del 1907.

Onofri studia nel libro il contrasto tra un’opera pittorica che è stata giudicata nel tempo come il trionfo del progresso, lo sguardo fiducioso dei lavoratori verso l’avvenire, la speranza nell’affermarsi del socialismo e invece l’epilogo tragico in cui si risolse la vita del suo autore e lo stesso movimento politico a cui esso si ispirava.

Il lungo e complesso ragionamento del critico ci porta ad incontrare nel testo i personaggi più significativi della letteratura coeva: insistente e pieno di riferimenti puntuali il paragone con l’opera di Pascoli, con il tema del *nido*, con il culto degli affetti familiari spesso morbosi, distrutti dalla sventura che piomba improvvisa distruggendo gli affetti più intimi, con il ricorrere ossessivo al tema della morte. Le lettere familiari che

Pascoli scrisse, analizzate anche attraverso la lettura che ne fece Cesare Garboli, restituiscono un'immagine della temperie culturale condivisa da entrambi gli artisti; non mancano numerose citazioni di altri scrittori quali De Amicis, Giovanni Cena, Emile Zola, Federico De Roberto, tutti intrisi di *socialismo* e riconducibili, per certi versi, alle tematiche sociali affrontate nell'opera pittorica di molti artisti del tempo: Previati, Segantini e soprattutto Pellizza. Tuttavia il paragone letterario più incisivo che Onofri suggerisce è quello con l'opera di Giovanni Verga; non solo i due romanzi del ciclo dei *vinti*, ma le prefazioni, i brani teorici, la novella "Libertà" vengono analizzati da Onofri e messi a confronto con le istanze socio-culturali che in quegli anni avevano influenzato i maggiori intellettuali facendo confluire nella poetica di Pellizza il tema della *fiumana*, una delle parole chiave più significative del lessico verghiano.

Un capitolo del saggio, intitolato proprio *Una fiumana, un gregge*, permette all'autore di leggere in modo duplice il cammino incessante verso il progresso che il pittore metterà in scena nella celebre tela. Prendendo spunto dal terzo canto del Purgatorio dantesco, il celebre canto di Manfredi di Svevia, laddove si descrivono le anime degli scomunicati pentiti che si avviano verso Virgilio e Dante come un gregge di pecore, Giuseppe Pellizza sembra voler dare ai suoi lavoratori in marcia non tanto il senso della speranza in un futuro radioso, quanto piuttosto l'immagine di un popolo di ombre, dirette verso un destino oscuro.

Nella conclusione Onofri legge il tema che ha dato il titolo al saggio, *Il suicidio del socialismo*, alla luce degli avvenimenti politici più vicini a noi. Sottolinea con acuta intuizione critica la analogia tra la caduta del mito della famiglia e la fine del socialismo: la tesi che Onofri vuole affermare è dunque la profonda contraddizione tra gli obiettivi che Pellizza si era proposto di rappresentare nella sua grande opera e il reale significato che si è trovato ad interpretare: da questa contraddizione, direi da questa ambiguità sono seguite nel tempo le manipolazioni e l'uso distorto che si è fatto del quadro e del grande sogno di progresso che in esso era contenuto.

Poster, pubblicità, cartoline, ogni oggetto possibile del moderno merchandising si sono nutriti di quelle mitiche immagini di popolo in movimento verso il sol dell'avvenire che resta come un'icona insopprimibile nell'immaginario di tutti noi.

Il libro è corredato da numerose riproduzioni delle opere più emblematiche del pittore che Onofri legge con occhi da letterato e da critico d'arte ad un tempo e che ci consegnano una riproduzione fedele della atmosfera artistica degli anni a cavallo tra due secoli, atmosfera ricca di suggestioni culturali di vasto orizzonte europeo; non a caso

Freud, Gustave Le Bon, Emile Durkheim vengono letti da Onofri e chiamati in causa per conferire maggior chiarezza alla sua attenta ricostruzione critica.

Elisabetta Bolondi

Jurij Girenko, *Do i posle Putina*, Ast, Moskva 2008, pp. 7-412

L'autore di questo pamphlet (non può essere definito altrimenti), più che parlare di Putin, cerca di riflettere sugli avvenimenti che hanno portato alla doppia elezione di Putin a presidente della Russia. Purtroppo, per l'Autore ed anche per noi, non riesce a dire nulla di nuovo. La sua è una ripetizione delle tesi dei kremlinologi anglosassoni sulla falsariga di quanto argomentavano gli émigrés come Petr Struve, George Vernadsky [Georgij Vernadskij], oppure lo storico inglese Toynbee...

Jurij Girenko non riesce a capire l'essenziale. Secondo alcuni, tutta la politica di El'cin e di coloro che lo sorreggevano mirava a ristabilire i Romanov sul trono. Sono stato testimone oculare di una di quelle riunioni spettacolari organizzate da qualche oligarca in cui presenziavano i rampolli della ex famiglia imperiale. Sembravano dei marziani capitati improvvisamente sulla Terra. Questa impressione fu condivisa dalle persone che mi avevano portato al grande evento. Secondo altri, la restaurazione della monarchia fallì anche perché il patriarcato moscovita si rifiutò (e si rifiuterebbe ancora oggi) di riconoscere le ceneri della famiglia dello zar Nicola II nel Pantheon dei Romanov.

Il problema è ben più vasto. Questi libri pseudopolitologici nascondono i fatti storici concreti. Stando a quel che si dice a Mosca, la fine del regime sovietico come si era trasformato nel tempo sarebbe stata decisa prima della nomina di Gorbačëv a segretario generale da una ristretta cerchia di persone. Gorbačëv, si pensava, non era all'altezza della situazione, essendo un tipico burocrate del partito che si era fatto strada con una serie infinita di compromessi. Infatti, alla prova dei fatti, fu travolto da uomini come El'cin, che per il loro passato familiare avevano dei conti personali da regolare con il "sistema sovietico". Alla fine anche El'cin mostrò i suoi vizi e le sue tare. Ma la classe politica di riserva in URSS esisteva, eccome! Erano i servizi segreti, che per motivi ovvi conoscevano il vero stato del paese e la posizione effettiva dell'URSS a livello internazionale. Il sistema sovietico non esercitava più – e in questo Enrico Berlinguer aveva profondamente ragione – nessuna attrattiva se non in qualche paese del terzo mondo.

Ecco che in certi ambienti matura, si rafforza e vince l'idea che

bisognava cambiare tutto perché non cambiasse nulla. I direttori delle grandi industrie e dei trust sovietici dovevano diventare padroni di nome e di fatto, quali già erano dai tempi di Chruščëv. E così fu.

Per quanto riguarda l'attualità della Russia di Putin, Jurij Girenko si basa quasi alla lettera nelle sue riflessioni sul libro del giornalista americano David Hoffman *Gli oligarchi. Ricchezza e potere nella nuova Russia*. Si citano per primi sei oligarchi: Aleksandr Smalenskij, Jurij Lužkov, Anatolij Čubajs, Michail Chodorkovskij, Boris Berezovskij e Vladimir Gusinskij. Ma l'Autore si preoccupa di citare altri nuovissimi oligarchi. Questi sono: Roman Abramovič, Oleg Deripaska, Aleksandr Mamut, Aleksej Merdasov e ancora Vladimir Patanin, Michail Fridman e Vladimir Vinogradov.

Quest'ultima serie di oligarchi non era compresa nel libro di Hoffman perché sono apparsi a cavallo fra i due secoli.

L'Autore lamenta giustamente che non si ricordino i "generali" (come li chiama) del gas e del petrolio, come ad esempio Rem Vjachirev e Vagit Alekperov.

In conclusione l'unico vero merito di questo libro è quello di aver enumerato per nome e cognome gli oligarchi, i nuovi padroni della Russia, che sono tali a condizione che si sottopongano al potere politico, che stabilisce quali sono gli interessi vitali della Russia. Ma questo per quanto tempo sarà possibile?

Renato Risaliti

Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*, Santillana Ediciones Generales, 1995, pp. 476.

Il 26 luglio del 1952, a soli 33 anni, muore Eva Duarte, Evita per gli argentini. Questo romanzo di Tomás Eloy Martínez comincia da qua, dalla morte di Evita, dalla sua fine, perché il vero protagonista di questo libro è il suo cadavere. Alla morte della moglie, Perón ordina che il corpo di lei venga imbalsamato; tale compito è affidato al dottor Pedro Ara, di cui si diceva che avesse restaurato la mummia di Lenin, cosa che gli aveva conferito fama mondiale. Pedro Ara comincia il suo delicato lavoro, lavorerà tre anni, riproducendo anche tre copie identiche del corpo di Eva Perón, fino al 1955, quando la storia interrompe bruscamente la sua opera. L'Argentina è travolta da uno dei tanti golpe, e i militari sequestrano il corpo imbalsamato e le tre copie con l'idea di togliere di mezzo uno dei simboli dei tanti peronisti del paese. Le copie vengono interrato, sotto falsi nomi, in diversi cimiteri di Buenos Aires, l'originale invece, per una

strana serie di coincidenze, non riesce a trovare una collocazione. Passerà un'intera estate dietro lo schermo di un cinema della capitale, diventando la bambola della figlia del proiezionista; da lì verrà poi trasferito nella soffitta della casa di un militare. Arancibia, detto *el loco*, il matto, è il militare proprietario di questa soffitta dove è nascosto il cadavere, ma lui non solo lo nasconde: lo protegge, lo veglia, lo ama, passa con quel corpo tutto il tempo che può, tanto che la moglie si insospettisce e quando cerca di scoprire il segreto che il marito le cela, questi la uccide.

Tra un luogo e l'altro il cadavere trascorre interi giorni dentro un'ambulanza, o in varie caserme della città, durante tutti gli spostamenti, sempre segretissimi, il corpo è stranamente seguito da fiori e candele accese, che appaiono ogni volta, misteriosamente, come una persecuzione. A capo di tutte queste operazioni che riguardano il cadavere di Eva Perón è, fin dall'inizio, il colonnello Mooori Koeing. Il corpo della donna, *persona*, come lo chiama lui, diventa la sua ossessione, lo odia e insieme lo ama, le parla come si parla ad un'amante, e da un certo momento in poi non ne può più fare a meno. I suoi superiori capiscono che il colonnello non è più affidabile, così che per un periodo lo confinano in Patagonia, mentre un altro militare, sotto falso nome, trasporta il cadavere in Italia, a Milano, fingendo che si tratti delle spoglie della propria moglie Maria Maggi de Magistris. Nello stesso periodo anche le copie se ne vanno dal paese. Il colonnello, ritornato in servizio, è sempre più vicino alla follia, vuole recuperare il corpo a tutti i costi, lo indirizzano verso Amburgo, dove si trova una delle copie, lui va, la trova, la nasconde, la perde. Torna in Argentina, è pazzo e beve parecchio, la famiglia lo abbandona, il cadavere di Evita è la sua ossessione fino al punto che quando gli americani sbarcano sulla luna, seguendo le immagini alla televisione, è convinto che proprio lì, sulla luna, stiano depositando lei, la sua *persona*. Morirà con un unico pensiero fisso: il cadavere, *persona*, lei, quella donna. Il colonnello Mooori Koeing era già apparso in letteratura, è infatti il protagonista di un bellissimo racconto di Rodolfo Walsh, *esa mujer*, scritto nel 1965, un racconto che ispira e guida Tomás Eloy Martínez ed è una chiave di lettura di questo romanzo. Walsh, nel suo racconto, non nomina mai né il colonnello né Eva Perón, ma quello che narra di loro è tutto vero, eppure, quando il racconto uscì, i lettori lo presero per finzione, e qui si inserisce uno dei nodi del romanzo di Eloy Martínez: verità o finzione?

Santa Evita è un libro dove interviste e documenti stanno assieme a stralci autobiografici, riflessioni esistenziali, descrizioni letterarie e divagazioni antropologico-culturali sulla costruzione di un mito, così che storia, letteratura, poesia e reportage si mescolano e si intersecano fino a crea-

re un'opera estraniante e affascinante come un caleidoscopio. Il libro non racconta solo la storia del cadavere di Evita, ma narra anche la ricerca che lo scrittore ha fatto per scoprire questa storia. Una ricerca faticosa, sudata. Ricerca di fatti ma anche ricerca di uno stile, di una scrittura, perché scrivere è cercare qualcosa che non si trova. Come si racconta una storia come questa? Questa è la domanda che sembra farsi l'autore. E mentre si interroga su come raccontare una storia, noi ci chiediamo: ma è vera questa storia? Qual è la verità? Probabilmente è difficile trovare la verità di una vicenda come questa, impantanata nel mito, e forse *Santa Evita* non è tanto un libro sulla storia di Eva Perón quanto un libro su come si costruisce un mito. Cosa serve per essere un mito? Se, come Evita, si arriva dentro la storia come una meteora, se si muore giovane, se si è una specie di Robin Hood, allora è facile diventare un mito; perché in realtà si può essere tutto: la nostalgia di quello che gli argentini non hanno potuto essere, la madre celeste, la Cenerentola, quella santa Evita invocata e ovviamente negata dal Vaticano; quello che è certo è che solo nella morte si poteva essere, come Evita, immortali. È difficile discernere ciò che è vero da ciò che è mito anche perché si tratta dell'Argentina, un paese che qualcuno chiama "paese di romanzo"; un paese dove la conoscenza del reale è spesso sostituita dalla persuasione capace di produrre effetti affascinanti e seduttivi. Così alla fine del romanzo si rimane con il dubbio, non sappiamo se quello che ci viene raccontato è vero, se è tutto vero, ma poi, quando si tratta di mito, dov'è la linea che separa la verità dalla leggenda? Il narratore va a cercare una storia in cui le fonti sono dubbie, come dubbiosa è la realtà, e dubbioso è il linguaggio che utilizziamo per il racconto della realtà. Ma la storia non è letteratura, ... oppure sì? Perché poi privarla dell'immaginazione, dell'esagerazione? In fondo nessuna storia è una sola storia, ma una rete che ogni persona tesse senza capirne il disegno, la realtà non è un percorso chiaro ma un sistema di biforcazioni, e il mondo, dice l'autore, è una tessitura di ignoranza. Quello che in questo romanzo permette a storia e letteratura di incontrarsi e di stare assieme, sulle stesse pagine, è il mito. È proprio qui che si colloca questo strano romanzo, alla sorgente di un mito, dove storia e leggenda si biforcano e in mezzo resta il regno indistruttibile e sfidante della finzione.

Tomás Eloy Martínez, costretto all'esilio negli anni della dittatura, è deceduto a Buenos Aires dopo una lunga malattia il 31 gennaio di quest'anno all'età di 75 anni. La traduzione italiana di *Santa Evita* è stata pubblicata da Guanda.

Cristina Contri

Nikolai Lilin, *Educazione siberiana*, Torino 2009, pp. 348, € 20,00.

Viene da pensare a volte che le vie della letteratura sono come quelle del Signore, cioè infinite. Anche il primo libro, scritto direttamente in italiano, di questo giovane scrittore russo pone tale questione di fondo, perché è sicuramente bello e avvincente, ma lascia aperti nel lettore alcuni interrogativi e alcune stimolanti questioni

Del libro, che ha avuto un lusinghiero successo di vendite fin dal suo apparire, si è già parlato abbastanza sulla stampa e l'autore è stato intervistato sia da Roberto Saviano per *Repubblica* sia nella trasmissione TV di Daria Bignardi. Si ritiene comunque utile aggiungere alcune riflessioni in margine e ragionare su qualcuna delle questioni sorte, rimandando per il resto alla notevole messe di articoli e informazioni reperibili anche in internet e ovviamente al libro stesso.

La prima questione è se si tratti di un romanzo-verità, di un'auto-biografia oppure di una trasfigurazione letteraria di una realtà cruda, vissuta però dall'autore per interposta persona, per sentito dire, se non addirittura inventata di sana pianta, come affermato con forza da molti commentatori russi. La letteratura mondiale in effetti ha già offerto numerosi casi sia di scrittori ex-criminali, sia di scrittori che, pur non essendo mai stati criminali, hanno scritto della malavita, hanno ambientato in essa le loro opere. Nonostante le interviste concesse, anzi forse proprio a causa di esse, non si sa bene in quale di queste due categorie porre Lilin.

Ma, che sia un vero rampollo di una comunità di *urka* (forse mai esistita come etnia), oppure solo un aedo che ne canta le glorie, Lilin forse guarda con uno sguardo un po' troppo indulgente a questo preteso mondo della sua infanzia, dal quale non prende mai nettamente le distanze. Un mondo probabilmente mitizzato, popolato da vecchi criminali ed ex-galeotti saggi e devoti che trasmettono le tradizioni e le regole sociali basilari e che si incaricano della educazione e della selezione dei giovani, e da mamme-chiocce sempre alle prese con pentole e padelle, che allevano e nutrono non solo i loro propri figli bensì anche gli orfani e gli handicappati, i quali sono oggetto di particolari cure da parte di tutta la comunità. Certo, Lilin si riferisce ad un gruppo etnico di *urka* ben preciso, quello dei siberiani, che egli fa discendere dai mitici, e a quanto pare del tutto sconosciuti, "efei", popolo di cacciatori ribelli all'autorità russa che abitavano la taiga e che i sovietici infine avrebbero debellato negli anni '30, tra fucilazioni e incendi di villaggi, deportando poi i sopravvissuti nel Sud dell'URSS, nella Transnistria. Questa regione fu in effetti storicamente oggetto di una russificazione forzata, che tra l'altro pose le premesse dell'attuale bubbone nazionalistico, forse il più assurdo e il meno

conosciuto di tutti, che affligge anche quest'angolo della Moldova.

Di questa comunità di *urka* trapiantati Lilin chiaramente rovescia del tutto l'immagine reale, fino a tentare di affermare e propugnare clamorosi ossimori, come quello dei criminali onesti, dei criminali timorati di dio e consimili. Partendo da questa idea bizzarra ma originale e utilizzando un linguaggio altrettanto originale, non privo di ironia e di qualche punta di comicità, viene narrata un'adolescenza fatta di violenza e di scontri fra bande giovanili, ma anche di affetti, di insegnamenti, di lotta per la sopravvivenza. Alla fine dal racconto emergono inattese perle di saggezza, illuminazioni pedagogiche, affermazioni addirittura condivisibili, quando apprendiamo che questi giovani, che pure crescono in un ambiente di estrema violenza, vengono consigliati e spinti dagli anziani a usare il cervello e a non scatenarsi nella violenza incontrollata, a commettere sì reati, ma solo dopo aver predisposto piani sensati e completi; vengono forniti di armi da taglio e successivamente da fuoco dagli stessi anziani, ma accompagnate sempre da raccomandazioni e consigli sulle precise regole d'uso. È così che i giovani imparano ad affrontare la vita e imparano il linguaggio che permetterà loro di vivere: essi imparano la prudenza e il rispetto con cui si parla a un capo o un anziano e il disprezzo con cui si tratta un provocatore o un vigliacco, imparano a dosare impeto, atteggiamenti e parole nei contrasti. Insomma un'educazione nel senso più nobile del termine, ancorché *siberiana*.

Sembrerebbe tutto a posto: si tratta di un bel libro, ben confezionato, accattivante e leggibile, e con un suo insegnamento di fondo. Contrariamente però a quello che fa Saviano, che nel suo articolo dedica solo un fugace accenno a "Solgenicyn, Herling o Salamov", non è inutile richiamare qui un po' più ampiamente proprio Varlam Šalamov. Questi infatti non solo, così come gli altri scrittori citati, parlò degli *urka* nei suoi racconti autobiografici sul gulag staliniano, un incubo nell'incubo per lui e per gli altri prigionieri, ma addirittura dedicò all'argomento una sezione intera della sua monumentale opera, i "Racconti di Kolyma", (Einaudi 1999, pp. XLVI-1.314, € 72,30).

L'aspetto interessante e, a nostro parere, pertinente è che negli otto capitoli di "Scene di vita criminale", scritti per la maggior parte nel 1959, Šalamov, il moralista adamantino, il dotto, pedagogico e minuzioso descrittore di uomini e di paesaggi iperborei, non solo descrisse da par suo il mondo degli *urka*, cioè lo stesso di Lilin, ma estese la sua analisi anche ai rapporti tra malavita e letteratura. Il giudizio di Šalamov sugli *urka*, dettato soprattutto dalla sua lunga e tragica esperienza diretta, è negativo in modo assoluto e inappellabile. Ma egli è forse ancora più severo verso la letteratura, che spesso ha divulgato una serie incredibile di equivoci sul

mondo criminale grazie a descrizioni e ambientazioni fatte da scrittori che quel mondo in realtà non conoscevano veramente. Un esempio è l'equivo- co che egli battezza come quello di "Jean Valjean", che cioè sia sempre possibile per i criminali una *perekovka*, una rieducazione; un altro, quello - che egli trova devastante per i giovani - che i criminali siano in ultima ana- lisi dei ribelli estremisti ed eroici. In uno dei capitoli ("A proposito di un errore della letteratura") egli fa una lista dettagliata e documentata delle suggestioni buonistiche e pietistiche che la letteratura russa imprudente- mente ha dato ai lettori da Dostoevskij in poi, suggestioni dalle conse- guenze mortali per tante vittime innocenti di criminali ai quali la società ha concesso credito ma che non hanno mai pensato a redimersi.

Il libro di Lilin potrebbe essere aggiunto a pieno titolo a questo flo- rilegio, in quanto esso contiene tutti i paradossi e gli equivoci letterari stigmatizzati da Šalamov. Tra l'altro, anche Lilin suggerisce la visione di criminali da considerare più che altro come ribelli all'autorità russa e così, dietro la cortina fumogena della eterna guerra tra guardie e ladri, fa abilmente scomparire la folla di esseri umani che gli *urka* di Šalamov chiamano *fraer*, termine di derivazione yiddish che significa *fesso* o *gonzo*, cioè le vittime designate, quelli verso cui non è previsto alcun rispetto, che sono buoni solo ad essere depredati o uccisi.

Infine, una scommessa. L'autore ha già lasciato abilmente filtrare la notizia della prossima pubblicazione di un suo secondo libro, ma senza dare alcuna anticipazione sul tema. Non ce n'è bisogno del resto; Lilin è un caso abbastanza tipico dal punto di vista della letteratura e del mercato letterario. È facile scommettere, dopo aver letto l'ultimo, frettoloso ma allusivo, capitolo del suo primo romanzo, che egli parlerà della sua espe- rienza di militare russo nella terribile guerra civile di Cecenia. Quale argomento potrebbe essere più succoso e quale potrebbe assicurare oggi un maggiore successo di vendite, se non una discesa agli inferi del disu- mano, fino a toccarne il fondo, e una successiva *perekovka*? Šalamov "docet" anche qui, egli il suo dovere l'ha fatto, avvisando delle insidie, a volte mortali, della letteratura e dell'incorreggibile propensione all'otti- mismo umanitario da parte di noi lettori.

Gianfranco Abenante

Gianluca Scagnetti, *A Kabul con un dollaro. Storie disordinate di un reporter senza quattrini*, www.ilmiolibro.it (Gruppo Editoriale L'Espresso), Roma, 2008. Euro 7,5

Un bel libro da segnalare: un'avvincente e cruda testimonianza

dell'esperienza erratica di Reiner Colaut, pseudonimo dell'autore, cronista freelance ed eroe nomade del nostro tempo postmoderno. Un'avventura vissuta nel segno di un'inquieta precarietà, cronaca di un "altrove" ostile e insicuro, catturato dal gesto sapiente di una scrittura incisiva e incalzante con un gusto impressionistico dei contrasti. La macchina da presa puntata su foschi scenari di guerra, di miseria ed emarginazione, tra guerrieri armati fino ai denti, fischi di pallottole e la rara consolazione di qualche ragazza dai glutei al vento. Le hall d'albergo, il bancone dei bar e i marciapiedi delle stazioni sono i non-luoghi e le figure di una particolare condizione umana e professionale sospesa tra lo sradicamento e la nostalgia: "Accade sempre la stessa cosa – scrive l'autore – all'inizio il desiderio di partire per i luoghi più travagliati e interessanti è irrefrenabile, poi durante il viaggio di ritorno si viene attanagliati dall'ansia di attraversare al più presto la propria frontiera".

Suscita un brivido di commozione lo straordinario racconto del viaggio di un chiassoso gruppo di clown nell'orfanatrofio di Kabul, sotto la guida di Patch Adams, premio Nobel per la medicina, tra bambini e bambine dai bellissimi occhi azzurri "lasciati in eredità dai loro padri russi che se ne sono andati via da tempo". Indimenticabile la storia di Malinda, ragazzetta sexy dal destino incerto, segregata nell'inferno albanese, divisa da un muro di cemento da una possibile salvezza. Un libro tutto da leggere per chi voglia essere informato alla fonte sugli eventi drammatici di una storia (che è anche nostra) intrisa di odio, di violenza e di sangue, dai Balcani all'Afghanistan.

Gerardo Milani

Hinde Pomeraniec, *Rusos. Postales de la era Putin* [Russi. Cartoline dell'era di Putin], TusQuets Editores, Buenos Aires 2009, pp. 204.

L'Autrice, giornalista e scrittrice argentina, ha compiuto un viaggio in Russia alla vigilia delle ultime elezioni presidenziali e questo libro si presenta come una sorta di reportage apparentemente senza pretese. Il titolo stesso sembra voler suggerire che si tratti quasi di una raccolta di innocenti "cartoline" scritte da una turista. Ma è un'impressione sbagliata. E' pur vero che Hinde Pomeraniec, nonostante il suffisso slavo applicato al radicale germanico del suo cognome, che potrebbe far pensare a una qualche origine russa o almeno slava, si affretta a confessare fin dalle prime pagine di non capire una parola di russo e di sentirsi smarrita come una comune turista davanti alle scritte in cirillico della capitale russa. Ma

è una premessa ingannevole.

Via via che si procede nella lettura ci si accorge che su ogni personaggio incontrato, su ogni avvenimento raccontato, l'Autrice cerca di documentarsi, di raccogliere dati con una tecnica da ricercatrice scientifica, di non fermarsi mai alla prima impressione, di ascoltare i vari pareri prima di esprimere un giudizio. Che talvolta non condividiamo, ma che spesso è convincente. In questa sua ricerca della verità Hinde Pomeraniec si è recata anche a Londra, dove ha consultato una serie di studiosi, di ex russi, ex corrispondenti da Mosca, quelli che una volta avremmo definito sovietologi. Da tutti ha raccolto opinioni, giudizi, ipotesi, utili a lei e a noi lettori per formarci il nostro giudizio. Ed è proprio questa rassegna aggiornata di opinioni di esperti che rende utile il libro anche per gli addetti ai lavori..

Quanto alle opinioni e alle simpatie politiche dell'Autrice, abbiamo ricavato dalla lettura una duplice impressione, di cui vogliamo fare partecipi i nostri lettori. Inizialmente i commenti d'autore sparsi nel libro – appena accennati più che espressi - sulla Russia e sull'ex Unione Sovietica sembrano provenire da posizioni di destra, mentre verso la fine del libro ci è parso di cogliere qualche commento di sinistra. Ma è soltanto un'impressione, e anche questa potrebbe essere sbagliata.

Dino Bernardini

NOTE

1) M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Einaudi, Torino 1998, p. 107.

2) A. Dubček, *Il nuovo corso in Cecoslovacchia*, Editori Riuniti, Roma 1968, p. 65.

3) F. Leoncini (a cura di), *Alexander Dubček e Jan Palach...* cit., p. 30. Mi limito qui a ricordare alcuni tra i testi e saggi più importanti prodotti dalla dissidenza cecoslovacca: V. Havel, *Il potere dei senza potere*, Garzanti, Firenze 1991; id., *Interrogatorio a distanza. Conversazione con Karel Hvížd'ala*, Garzanti, Milano 1990; id., *Un uomo al Castello. Intervista con Karel Hvížd'ala. Fogli di diario e appunti*, Santi Quaranta, Treviso 2007; V. Benda, *The Parallel "Polis"*, in H. Gordon Skilling, P. Wilson (a cura di), *Civic Freedom in Central Europe. Voices from Czechoslovakia*, MacMillan, Basingstoke-London 1991.

4) La condanna di Makarenko precede di alcuni anni le disposizioni liberticide del Comitato Centrale del Partito del 1931, 1932 e 1936 dove vennero annullate con un tratto di penna tutte le innovazioni pedagogiche ed educative del decennio precedente.

Per un approfondimento, vedi “Marxismo ed educazione. Testi e documenti” a cura di M.A. Manacorda in tre volumi. Ed. Armando, Roma, 1964-1966. I testi in questione si trovano nel Vol. II.

5) Ritengo infatti errata l’indicazione della figlia di J.Dewey che la colonia visitata dal padre si trovasse nella città di Dzeržinskij.

6) Per maggiori approfondimenti rimando al bell’articolo di D. Scalzo dedicato all’argomento.

7) Il volume si può consultare nel formato elettronico pdf visitando il sito <http://amsacta.cib.unibo.it/archive/00002561>

8) Il programma del convegno si può trovare online su: <http://alfacert.cliro.unibo.it/moodle/mod/resource/view.php?id=10587>

9) In proposito si veda lo schema delle competenze in lingua russa, corrispondenti al *Common European Framework*, a pag. 285 del volume.

10) Centro Linguistico dei Poli della Romagna, Università di Bologna, sede di Forlì.

11) Šaklein V.M.(2009), “Tradicionnye smysli ruskoj lingvokul’tury v srede sovremennoogo obrazovanija”, in *Russkij jazyk i mnogojazyčnaja Evropa*, p.163 (traduzione mia).

DIBATTITI

Dubček e Palach. Presentazione a Roma

Dibattito di alto livello giovedì 19 novembre 2009 nella sede romana della Casa editrice Rubbettino sul volume curato da Francesco Leoncini, dell'Università Ca' Foscari di Venezia, dal titolo *Alexander Dubček e Jan Palach. Protagonisti della storia europea*. Vi hanno partecipato l'ambasciatore Luigi Vittorio Ferraris, Federigo Argentieri, della Temple University di Roma e della redazione di "Limes", Francesco Caccamo, dell'Università di Chieti, Luciano Monzali dell'Università di Bari. Le vicende relative alla Primavera di Praga e al suo tragico epilogo con l'invasione dei cinque paesi del Patto di Varsavia sono state messe in relazione con l'evento cardine che ha posto fine al comunismo in Europa, vale a dire la caduta del Muro di Berlino. Dubček ha avuto il grande merito di aver capito, pur da convinto comunista, che quel sistema che si era affermato in Unione Sovietica in seguito alla Rivoluzione d'Ottobre e che Stalin aveva imposto in Europa centrale dopo la II guerra mondiale non poteva più reggere alle sfide di una società sempre più complessa e articolata, quale quella cecoslovacca, che nel periodo prebellico aveva vissuto una grande stagione di democrazia avanzata sul piano sociale e culturale. Era comunque tutto il mondo delle cosiddette democrazie popolari che dava segni di insofferenza, come si era potuto constatare con la Rivoluzione ungherese del '56. Il richiamo all'ordine moscovita realizzato violentemente con i carri armati sembrò dare ragione alla dirigenza sovietica nell'immediato e aprì la strada a quella fase di distensione fra i blocchi che culminò con gli Accordi di Helsinki del 1975. Essi confermarono lo status quo in Europa, ma nello stesso tempo posero sul tappeto la questione del rispetto dei diritti umani. L'ambasciatore Ferraris ha insistito sul carattere del tutto inaspettato della caduta del Muro e tanto più della dissoluzione del blocco sovietico e della riunificazione della Germania, ma i suoi interlocutori hanno messo in evidenza come dopo il '68 il comunismo avesse perso qualsiasi credibilità anche presso gli stessi responsabili sia ad Est che a Ovest (di qui il tentativo eurocomunista) e comunque fosse diventato sempre più un sistema di potere del tutto avulso dalle società nelle quali si era affermato. La dinamica economica

dell'Occidente e l'accelerazione sul piano tecnologico che lo contraddistinse negli anni '80 accrebbero l'esigenza di cambiamenti radicali nella controparte. Gorbačëv lo capì ma non trovò né all'interno né tra gli alleati le forze sociali sulle quali far leva per le riforme.

Unanime è stato il riconoscimento del carattere innovativo del volume oggetto del dibattito, comprendente venti contributi tra saggi e testimonianze, il cui merito è proprio quello di delineare un lungo filo rosso tra il '68 cecoslovacco e la crisi epocale dell'89 e di far capire le ragioni di lungo periodo che stanno alla base di quel processo storico.

CINEMA

“Racconti dell’età dell’oro” (“Amintiri din epoca de aur”). Regia di Cristian Mungiu. Romania 2009.

Il quarantunenne regista romeno di questo film, Cristian Mungiu, era già noto in Italia per un suo film del 2007, “4 mesi, 3 settimane e 2 giorni” (“4 luni, 3 saptamani si 2 zile”), un film duro, teso, quasi angosciante, che narra l’avventura alquanto drammatica di due amiche studentesse, una delle quali costretta a ricorrere ad un aborto clandestino e l’altra che, per aiutare l’amica in quel critico frangente, viene anche lei travolta dal dramma che incombe. Il tutto, nella Romania degli ultimi anni del regime di Ceausescu, sullo sfondo di un ambiente urbano notturno e di un ambiente umano in penombra. L’ambientazione negli ultimi anni del regime di Ceausescu, i peggiori di quella lunga epoca, ritorna ora in questo suo nuovo film, presentato nel 2009 a Cannes, nella sezione “Un certain regard”, dove ha riscosso un meritato successo. Ma, a parte l’ambientazione, non ci sono altre similitudini tra i due film. Il tono qui è leggero e a tratti ironico, o forse autoironico, i paesaggi urbani e rurali si aprono e si illuminano, il ventaglio dei personaggi, degli strati sociali e delle situazioni si amplia. Il film, a episodi, narra con piglio realistico quattro storie reali o almeno verosimili, quattro “leggende metropolitane”, di quelle che i romeni si raccontavano durante le lunghissime file per la spesa cui erano costretti quotidianamente, quattro esempi dei meccanismi di sopravvivenza che i romeni avevano messo in atto negli ultimi anni di potere del dittatore, anni terribili che però la propaganda ufficiale del regime si ostinava cocciutamente e impudentemente a definire appunto come “età dell’oro”.

Nel primo episodio, “La leggenda della visita ufficiale”, si ironizza sulla mistica di regime che voleva, anzi pretendeva, che le visite del “Conducator” e degli altri notabili ai villaggi e alle città romene avvenissero sempre tra due ali di folla acclamante, in villaggi tirati a nuovo, dove i marciapiedi venivano rifatti, le strade ripulite e anche le mucche venivano lavate e poi lasciate a pascolare ben in vista per l’occasione. Lo stress dei preparativi, unito alla delusione per la cancellazione della visita pochissime ore prima dell’evento, giocano un brutto scherzo ai paesani di un piccolo villaggio, sindaco in testa, e ai funzionari arrivati dalla capita-

le per sovrintendere ai frenetici preparativi.

Il secondo episodio, “La leggenda del fotografo di partito”, prendendo spunto da un gustoso aneddoto, offre uno squarcio impietosamente ironico, fino ad attingere livelli di amara comicità, sul modo di fare giornalismo nel più allineato e più censurato quotidiano del partito, “Scinteia”. A causa di una foto della visita ufficiale in Romania del presidente francese Giscard d’Estaing, nella quale Ceausescu è stato casualmente sorpreso con il cappello in mano, mentre il presidente francese ha il suo in testa, dando quindi l’idea di un intollerabile atteggiamento reverenziale verso uno dei principali paesi “capitalisti”, nel comitato di redazione scatta un meccanismo implacabile di autocensura che, a causa della fretta, dell’imperizia del nuovo fotografo e di malintesi vari, alla fine porterà ad un comico disastro editoriale, che verrà oltretutto messo a tacere per carità di patria.

“La leggenda del camionista di pollame” narra la discesa agli inferi di un camionista che lavora per un allevamento statale di polli, un uomo afflitto dal suo lavoro, dalla sua vita grama e dal suo matrimonio con una moglie sempre taciturna e scostante. Egli intravede una possibilità di riscatto dalla sua piatta esistenza nell’incontro con la graziosa ostessa di un posto di ristoro al quale egli si ferma sempre per la cena durante i suoi viaggi. La donna, però, dato anche l’approssimarsi della Pasqua, è più che altro attratta dalle uova che le galline producono nel corso dei lunghi viaggi del camion e che per forza di cose sfuggono alla rigida contabilità statale che contingentava con precisione e rigore anche le sempre scarse uova. Si crea quindi la classica situazione di speranze amorose, di sottintesi, di sfruttamento dei sentimenti e di perdita dei freni morali, che travolgerà il povero cristo.

Anche il quarto ed ultimo episodio, “La leggenda del poliziotto ingordo”, parla di cibo, raggiungendo notevoli livelli di comicità. Un poliziotto che lavora e vive in una piccola città, in un affollato condominio, in prossimità del Natale, vista la solita scarsità di carne di maiale nei negozi statali, tramite un suo parente campagnolo riesce a procurarsi un maialino in nero. Il parente, pensando di far bella figura, porta di contrabbando in città e consegna al poliziotto un maialino vivo, gettando la piccola famiglia nella disperazione, nella lacerazione tra il desiderio di mangiare carne suina e salsicce per Natale, come vorrebbe la tradizione, e la necessità di macellare il maialino nel piccolo appartamento senza che i famelici condomini se ne accorgano. Finirà in tragedia, ovviamente, anzi in una farsa tragica, che spingerà lo spettatore ad un riso anche qui molto amaro. Unica fortuna è che non ci saranno vittime, fatta eccezione per il maialino e per la voglia di salumi natalizi, che rimarrà insoddisfatta.

Una chiave di lettura del film è quella della storia per episodi e testimonianze dirette, quella vista dal basso, dal lato della gente comune, la quale più che altro si adatta, si “arrangia” per tentare di salvare il salvabile, di ottenere comunque dalla vita quel minimo indispensabile che comprende la libertà, l’amore, il cibo e altre poche cose essenziali.

L’altra importante chiave di lettura del film è quella dei sentimenti, delle piccole cose quotidiane, dei ricordi di tempi duri, che, pure, nonostante tutto, suscitano nostalgia. Il film, in bianco e nero, pur raffinato nella struttura narrativa e nel linguaggio, in effetti richiama i film popolari dell’era Ceausescu, rifacendo loro il verso, chiaramente, dato che il messaggio che viene trasmesso è totalmente diverso, appena ammantato dalla nostalgia del ricordo.

Insomma, Cristian Mungiu è molto bravo, uno di quei pochi registi che costringono noi spettatori a fare pace con il cinema, a dimenticare le serate che sempre più spesso ci vengono rovinare da alcuni suoi colleghi e a continuare a frequentare, nonostante tutto, le sale cinematografiche.

Gianfranco Abenante

“Il concerto” (“Le concert”). Regia di Radu Mihaileanu. Romania-Francia-Italia 2009.

Il regista romeno di questa gradevole commedia è lo stesso di “Train de vie” e questo suo ultimo film, presentato fuori concorso alla Festa del Film di Roma del 2009, pur avendo tema e ambientazione del tutto diversi, mutua dal primo alcuni elementi chiave, tra cui principalmente la musica, vista non solo quale elemento agglutinante della trama, ma anche quale elemento stesso dello spettacolo.

Un ex direttore d’orchestra del Bol’šoj di Mosca, un grande artista caduto in disgrazia in epoca brežneviana, continua a lavorare nel teatro quale inserviente e nel contempo dà una mano alla moglie che sbarca il lunario organizzando “eventi”, cioè in pratica procurando comparse per rimpolpare il pubblico degli entusiasti ma scarsi partecipanti alle manifestazioni organizzate da gruppi di comunisti nostalgici, gruppi in realtà del tutto privi di seguaci.

Nel teatro e più in generale nell’ambiente musicale moscovita regna la tipica atmosfera “post – bolscevica”, una miscela di opportunisti messisi subito al vento, di “nuovi” dirigenti che hanno saputo cavalcare l’onda del cambiamento e continuano a spadroneggiare con gli stessi metodi di sempre, di nuovi ricchi e oligarchi rozzi e mafiosi, che la fanno

ancor più da padroni, e di vecchi artisti spodestati per vari motivi non artistici e oramai arenatisi da qualche parte.

Per puro caso, l'inserviente ex direttore intercetta la telefonata del direttore del teatro Chatelet di Parigi che deve tappare un buco nel programma della stagione concertistica ed ha pensato ad un concerto della grande orchestra del Bol'soj di Mosca. L'ex direttore intravede una possibilità di riscatto dalla situazione di scacco in cui vive da svariati lustri, tenendo per sé la notizia e organizzando la tournèe a Parigi non della vera orchestra del Bol'soj, bensì della sua vecchia orchestra, quella che a suo tempo era stata dispersa per punire il direttore e che egli incomincia subito faticosamente a rimettere insieme. Da qui parte la commedia vera e propria, per la quale il regista dispone di un armamentario di buona qualità anche se molto classico, sia nei personaggi che nei colpi di scena, che comprendono fra gli altri anche un'agnizione finale, il più classico dei colpi di scena. Non manca neanche il lieto fine, che ovviamente non possiamo descrivere nei dettagli e che corona le circa due ore di uno spettacolo piacevole e confortante, dove è possibile il riscatto dei torti subiti e dove si riesce ad avere facilmente ragione dei nuovi oligarchi russi, da cui addirittura si ottengono soldi, probabilmente non restituibili, senza neanche rimetterci la pelle. Magia del cinema, che concede a tutti il diritto di sognare, godendo nel contempo di ottima musica, almeno per un paio d'ore.

Gianfranco Abenante

ZIBALDONE

Ucraina. Le cifre ufficiali dicono che i morti per il virus H1N1 sono già più di settanta. Da *Il Corriere della Sera*, 3 novembre 2009, p. 4.

Mostre. “Sguardi e sorrisi”, Esposizione internazionale di arte contemporanea, Galleria Il Borgo, Corso San Gottardo 14, 20136 Milano. Dal 30 ottobre al 7 novembre 2009. www.sabrinafalzone.info

“Tra inganni”, Conferenza stampa di presentazione della Quarta Festa della Cultura di Ex Border. Gli inganni della letteratura, delle scienze, del cinema, della filosofia e della vita.

Doccia comunista. “C’è gente che si mette a cantare sotto la doccia. Che comunismo è questo? Tre minuti sono sufficienti: un minuto per bagnarsi, uno per insaponarsi e uno per sciacquarsi” (Hugo Chavez, presidente del Venezuela). Da *La Nacion*, Buenos Aires, 1° novembre 2009, p. 6.

Italia-Russia. Nel corso del 2009 i depositi di Unicredit in Russia sono aumentati del 40%. Da *Il Corriere della Sera*, 16 ottobre 2009, p. 22.

Armenia-Turchia. A Bursa, in Turchia, si è svolta una partita amichevole di calcio fra le due nazionali nel quadro della “diplomazia del pallone” inaugurata dai due governi. Una parte dei tifosi turchi ha fischiato l’inno armeno, mentre un’altra parte ha lanciato in aria colombe in segno di pace. I due presidenti hanno firmato accordi per la ripresa delle relazioni diplomatiche. Da *Il Corriere della Sera*, 15 ottobre 2009, p. 12.

Associazione Culturale Maksim Gor’kij. Via Nardones 17, 80132 Napoli. Tel. 081413564

info@associazionegorki.it www.associazionegorki.it

28 ottobre 2009. 63° anniversario dell’Associazione Culturale Maksim Gor’kij (già Italia-URSS). Concerto del complesso di danze e canti “Loktev”, del Palazzo dell’arte infantile e giovanile della città di Mosca. Direttrice del coro Anna Egorova, Maestro concertatore Ol’ga Mitrofanova.

29 ottobre 2009. Incontro culturale “Napoli e la Russia: ritrovarsi grazie al turismo di qualità”. Proiezione del video *Il Golfo di Napoli: una bellezza grandiosa e struggente*. Presentazione del disco *Napoli, la sua musica*. Edizioni Gracodtur. Introduzione di Luigi Marino, interventi di

Annalola Geirola e Rocco Civitelli.

16 novembre 2009. Vernissage. Mostra personale “I suoni della pittura” di Saule Djunsenbina, dell’Unione degli Artisti del Kazakhstan. Concerto del gruppo ucraino di musica folcloristica *Kalena*.

19 novembre 2009. Presentazione del libro in lingua ucraina “Le parole nate nella terra straniera”, scritto da cittadini ucraini residenti nella regione Campania. Edizioni della *Biblioteca degli immigrati della città di Salerno*. In collaborazione con l’Associazione Kalina.

10 dicembre 2009. Seminario pratico in lingua russa sulla legislazione italiana relativa ai diritti degli immigrati.

28 dicembre 2009. Serata di cultura africana.

21 gennaio 2010. Teatro delle Marionette: La favola di Baù, recitata da Tat’jana Pereverzeva e Marina Kotik (in italiano).

4 febbraio 2010. Mario Santella presenta il suo romanzo *Gli anni del sole nelle vene*, Guida Editore. Letture di Agostino Chiummariello e Sonia Prota, interventi canori di Ornella Cascinelli accompagnata al piano da Giuseppe Mozzillo.

Russia. Cinema. Il noto regista Karen Šachnazarov, direttore della Mosfil’m, ha dichiarato in una intervista: “Sono sicuro che il cinema russo troverà forza e idee che di nuovo sconvolgeranno il mondo. Io non idealizzo l’Unione Sovietica, ma allora si faceva cultura. Certo, una cultura che era una componente dell’ideologia, ma una delle sue funzioni è appunto quella di diffondere le idee. Oggi assistiamo all’apoteosi della società dei consumi, in cui tutto viene trasformato in merce”. Da *Rossijskaja gazeta* (online), 21 ottobre 2009.

Italia-Kazakhstan. Maxiaccordo petrolifero tra l’ENI e la compagnia kazakha KazMunayGas. Da *Il Corriere della Sera*, 6 novembre 2009, p. 27.

Italia-Slovenia. Polemiche sul film comico sloveno “Trieste è nostra”, nel quale si rievocano indirettamente i massacri di italiani nelle foibe e i crimini commessi dalle truppe di occupazione italiane. Per Franco Frattini, ministro degli esteri italiano, “nessuno dovrebbe permettersi di scherzare sul sangue e sul dolore che l’Europa ha drammaticamente conosciuto”. Da *Il Corriere della Sera*, 6 novembre 2009, p. 11.

Associazione Italo-Russa del Veneto, Venezia/Mestre, Via A. Costa 14 Tel.fax 041986783 www.italorussa.it italorussave@yao.it

11 novembre 2009. Conferenza “A vent’anni dalla caduta del muro di Berlino”. Relatore Andrea Forti.

17 dicembre 2009. Conferenza “Fioritura universale ed espressività geometrica, due paradossi dell’Avanguardia russa (1900-1930)”. Relatori Marina Pastore e Curzio Vivarelli.

Seminario Masaryk. 24 novembre 2009. Incontro-dibattito sul tema: “Dalla Primavera di Praga all’autunno dell’Europa”. Interventi e relazioni di Giuseppe Goisis, Massimo Armellini, Giovanni Bernardini, Andrea Griffante, Alberto Tronchin, Davide Zaffi, Marina Rossi, Michelle Campagnolo Bouvier. Introduzione di Francesco Leoncini. Coordinamento di Maurizio Cerruti.

Mostre. *Rodčenko e Popova*, Madrid, Museo Regina Sofia, 350 lavori dei protagonisti del Costruttivismo russo e di altri pittori. Fino all’11 gennaio 2010.

Mostre. 6 dicembre 2009. In occasione della mostra *Impressionismo nei pittori russi* contemporanei l’Associazione Italia-Russia di Bergamo organizza una visita guidata al Palazzo Furietti Carrara, Via Vittorio Veneto 1267, Presezzo (BG).

Stato laico e libertà di religione. I presidi delle scuole di Besana Brianza in Lombardia verranno multati (150 euro) se nelle aule non ci sarà il crocefisso. I dirigenti scolastici avranno sette giorni di tempo per “rimediare”. L’ordinanza è stata firmata dal sindaco leghista della cittadina. Da *CityRoma*, 16 novembre 2009, p. 7.

Roma. Bicentenario di Gogol’. Nel quadro del convegno internazionale “Nel mondo di Gogol’” (Università “La Sapienza”, Villa Mirafiori, 24-26 settembre 2009. A cura di Rita Giuliani) sono state organizzate a Roma varie mostre e spettacoli: “Scenari di Gogol’ a Roma” alla Biblioteca Nazionale Centrale; “Gogol’ e Roma” ai Musei di S. Salvatore in Lauro; “Gogol’ nelle illustrazioni di Alimov” a Castel S. Angelo; “Gogol’ e il teatro. L’avanguardia russa e Gogol’ nelle fotografie di Šapiro (1840-1900)” al Museo del Burcardo; lo spettacolo “Possidenti di antico stampo” al Teatro Valle per la regia di Karbauskis; quattro giorni di film tratti dalle opere di Gogol’ alla Sala Trevi. Da *Repubblica*, 15-16 settembre, 1°, 10, 14 ottobre-2009.

Associazione Culturale Russkij Mir, Via Cernaia 30, 10122 Torino. Tel. 011547190, fax 011549100 www.arpnet.it/russkij_russkij@arpnet.it

27 novembre 2009. In collaborazione con il Circolo ARCI “La Cadrega”, presentazione del libro “Educazione Siberiana”, di Nicolai Lilin, e mostra fotografica “Vladimir Raitman: Russia, Germania, Italia”.

12 dicembre 2009. Mercatino natalizio di souvenir russi e armeni.

12 dicembre 2009. Conferenza del professor Piero Cazzola su “L’itinerario creativo di N. V. Gogol’ (1809-1852)” nel bicentenario della nascita.

16 gennaio 2010. Porte aperte alla lingua russa. Lezioni gratuite di introduzione all’alfabeto cirillico.

23 gennaio 2010. “Spettacolo Tolstoj” in collaborazione con il Circolo dei Lettori di Torino, letture di Fabrizio Pagella, musica degli Yo Yo Mundi, introduzione storica del professor Piero Cazzola.

31 gennaio 2010. In collaborazione con il “Museo Diffuso della Resistenza” proiezione del film documentario di Roman Karmen “L’Unione Sovietica e i suoi alleati (1941-1945)”.

Lituania. In riferimento alle prigionie segrete della CIA cammuffate da stalle in Lituania la *Rossijskaja gazeta* (online) del 20 novembre 2009 parla di “stalle di Augia”.

Istituto di Cultura e Lingua Russa. Via Farini 62, 00185 Roma. Tel. 064870137, fax 064870721 c.fredduzzi@iclr.it www.iclr.it . 27 novembre 2009. Conferenza “Gorbačëv e il muro di Berlino”.

Conferenze. Scienziati e Premi Nobel riuniti a Milano nella Conferenza mondiale “Science for peace”, organizzata dalla Fondazione Veronesi. Da *l’Unità*, 21 novembre 2009, p. 26.

Conferenze. Roma, 15 dicembre 2009, Biblioteca del Centro Studi dell’Accademia Polacca delle Scienze, Vicolo Doria 2: Conferenza del professor Renato Risaliti dell’Università di Firenze sul tema “Intellettuale toscani in Polonia e Lituania negli anni Venti dell’Ottocento”.

Il Cappotto. Nel bicentenario della nascita di Gogol’ la Compagnia Teatrale TrePunti mette in scena a Napoli *Il Cappotto* nell’adattamento e regia di Stefano Pagin. Da *l’Unità*, 19 novembre 2009, p. 39.

Polonia. Il ministro della sanità polacco, Ewa Kopacz, ha dichiarato che il suo paese non acquisterà il vaccino contro il virus A/H1N1 perché “il campione su cui il vaccino è stato testato non è sufficiente a dimostrare efficacia e sicurezza. Da *Metro*, 19 novembre 2009, p. 7.

Polonia. Il presidente Lech Kaczyński ha firmato una legge che prevede sino a due anni di carcere per la diffusione di emblemi del passato comunista. Sarà vietato sventolare la bandiera rossa. La norma permette tuttavia l’uso dei simboli comunisti a scopi artistici, educativi e da parte dei collezionisti.. Da *l’Unità*, 29 novembre 2009, p. 26.

Italia-Turkmenistan. Firmato un protocollo di intesa tra l’ENI e l’Agenzia di Stato per gli idrocarburi alla presenza del presidente turkmeno Kakaev e il presidente del consiglio italiano Berlusconi. Da *ItaliaOggi*, 26 novembre 2009, p. 46.

Festival. A Genzano di Roma, dal 24 al 29 novembre 2009, il XIV Festival del Cinema di animazione “I Castelli animati”. Presente per l’Estonia Priit Parn, noto per il suo umorismo nero e il suo surrealismo. Da *Metro*, 20 novembre 2009, p. 22.

Russia. Grave attentato terroristico al treno Mosca-Pietroburgo. 27

i morti. Tra i feriti un cittadino italiano. Da *l'Unità*, 29 novembre 2009, p. 24.

Russia Tennis. Al Master di Londra il russo Nikolaj Davydenko ha sconfitto l'argentino Del Potro, numero 5 del mondo, per 6-3, 6-4. Attualmente Davydenko è numero 7 del mondo. Da *Metro*, 30 novembre 2009, p. 21.

Bielorussia. “L'Europa sta guardando alla Bielorussia, ma Silvio ha superato tutti. Gli vengono sferrati attacchi per le sue vicende giudiziarie e le avventure con le donne, ma è un politico forte”. Aleksandr Lukašenko, presidente della Bielorussia. Da *l'Unità* (on line), 2 dicembre 2009.

Italia-Russia. Il nuovo velivolo Superjet 100, nato dalla collaborazione tra Alenia Aeronautica di Finmeccanica e la russa Suchoj, verrà commercializzato nel corso del 2010. Da *l'Unità*, 3 dicembre 2009, p. 35.

Polanski. Roman Polanski, detenuto in Svizzera, sarà trasferito agli arresti domiciliari nel suo chalet di Gstaad, sempre in Svizzera. Da *l'Unità*, 3 dicembre 2009, p. 45.

Carmen. Il soprano georgiano Anita Rachvelishvili, di 25 anni, ha esordito alla Scala nel ruolo di Carmen, diretta da Daniel Barenboim. Da *l'Unità*, 8 dicembre 2009, p. 36.

Romania. Contrariamente alle previsioni e agli exit poll, il presidente uscente Traian Basescu, di centrodestra, ha vinto il ballottaggio con il 50,37% di voti ed è stato riconfermato nella carica. Accuse di brogli. Da *l'Unità*, 8 dicembre 2009, p. 25.

Rublo. La *Rossijskaja gazeta* (online) del 7 dicembre 2009 comunica che il dollaro statunitense vale 29,52 rubli.

Lettonia. La *Rossijskaja gazeta* (online) del 4 dicembre 2009 riferisce che in una intervista a un giornale polacco il presidente lettone Valdis Zatlers avrebbe confidato che, a causa dei tagli al bilancio statale e anche al suo emolumento, egli non è più in grado di comprarsi un paio di scarpe nuove o un cappotto né può permettersi una cena in un ristorante.

Italia-Russia. Alitalia conta di trasformare la collaborazione con Aeroflot fino a raggiungere entro il 31 marzo 2010 una vera e propria condivisione di profitti sulle rotte in comune. Da *Il Messaggero*, 5 dicembre 2009, p. 25.

Europa. L'Irlanda difende davanti alla Corte Europea di Strasburgo la propria legge antiaborto. Da *Le Monde* (online), 10 dicembre 2009.

Russia-Vaticano. Secondo la *Pravda.Ru* (on line) del 10 dicembre 2009, a partire dal 3 dicembre 2009 tra la Russia e il Vaticano si sarebbero instaurate “eccellenti [polnocennye] relazioni diplomatiche”.

Religione. Secondo la *Rossijskaja gazeta* (online) dell' 11 dicembre 2009 il 70% dei militari russi, nonostante il lungo periodo di propaganda antireligiosa condotta dallo Stato in epoca sovietica, si considererebbero credenti (verujuščie).

Russia-Europa. Valerij Zor'kin, che è a capo [glava] della Corte Costituzionale della Federazione Russa, ritiene che oggi il Paese, la sua classe politica e la maggioranza della popolazione non rifiuterebbero di "entrare in Europa, partecipare al processo europeo". L'attuale Costituzione della Federazione Russa, di cui il 12 dicembre 2009 ricorre il sedicesimo anniversario, secondo Zor'kin sarebbe "sostanzialmente orientata" in questo senso. Da *Rossijskaja gazeta* (online), 11 dicembre 2009.

Russia. Economia. Nel mese di novembre 2009 il debito interno dello Stato russo sarebbe aumentato di 98,72 miliardi di rubli.

Moldavia. Il nuovo governo filooccidentale ha deciso che quest'anno il Natale verrà celebrato non più secondo il calendario giuliano, ma secondo quello gregoriano, e cioè il 25 dicembre. La chiesa ortodossa moldava ha protestato: "Così si viola una tradizione secolare".

Abchasia. Il presidente uscente è stato rieletto per un secondo mandato. Da *Le Monde* (online), 13 dicembre 2009.

Gajdar. La *Rossijskaja gazeta* (online) del 16 dicembre 2009 ha dato la notizia della morte di Egor Gajdar, ex capo del governo russo, sostenitore del passaggio della Russia a una economia di mercato.

Russia. Giustizia. La Duma statale ha approvato la nuova legge che introduce nel sistema giudiziario russo gli arresti domiciliari. Da *Rossijskaja gazeta* (online), 16 dicembre 2009.

Lituania. Secondo i risultati di una indagine del Congresso USA la CIA avrebbe avuto in territorio lituano almeno due prigionieri segreti. Da *El Pais* (online) del 23 dicembre 2009.

Russia. La Russia svilupperà "armi offensive" per fare fronte allo scudo antimissile americano. Lo ha detto il primo ministro russo Putin. Da *l'Unità* (online), 31 dicembre 2009.

Internet. Minsk (capitale della Bielorussia) e Aščabad (capitale del Turkmenistan) iskorenjajut anarchiju v Internet [eliminano (letteralmente sradicano), l'anarchia in Internet]. Da *Pravda.Ru* (online), 31 dicembre 2009.

Bulgaria. Assassinato a colpi di arma da fuoco il maggior critico della mafia bulgara. Da *El Pais* (online), 7 gennaio 2010.

Croazia. Il socialdemocratico Ivo Josipovic, europeista, ha vinto le elezioni presidenziali con il 64% dei voti. Lo sconfitto Bandic era sostenuto dalla Chiesa cattolica e dai veterani di guerra. Da *Le Monde* (online),

11 gennaio 2010.

Premio Majakovskij. Il 23 dicembre 2009 si è svolta presso il Museo Majakovskij di Mosca la premiazione dei vincitori del 1° Premio Internazionale “Vladimir Majakovskij”. Hanno ricevuto l’alto riconoscimento l’artista Ivan Lubennikov (per la creazione del pannello nell’atrio della nuova stazione della metropolitana “Majakovskaja” di Mosca), il regista teatrale Michail Levitin (per la messa in scena dello spettacolo “Sulla sostanza dell’amore” presso il teatro Ermitaž di Mosca) e il poeta Robert Roždestvenskij (alla memoria, per la fedeltà alle tradizioni civili nella poesia).

Diplomi d’onore sono stati consegnati allo scultore Fedor Fivejsk, al regista Sergej Tjutin e all’associazione culturale Russkij Mir di Torino (per la realizzazione dello spettacolo “Riflessione su Majakovskij” e per l’installazione del busto di Vladimir Majakovskij a Torino).

Boris Pahor. L’Associazione “Cittadini liberi e uguali” di Trieste ha reso omaggio a Boris Pahor, scrittore triestino di lingua slovena, dopo il suo polemico rifiuto di un premio ufficiale del comune di Trieste, retto da una giunta di centrodestra, perché nella motivazione del premio si ricordavano soltanto i crimini dei nazisti tedeschi, ma non quelli dei fascisti italiani.

Uzbekistan. Il presidente uzbeko ha nominato sua figlia nuovo ambasciatore dell’Uzbekistan a Madrid. Da *El Pais (online)*, Madrid, 21 gennaio 2010.

Berlinguer. Roma, Palazzo Marini, Sala delle Colonne, 4 febbraio 2010. La casa editrice Ediesse e la Fondazione Istituto Gramsci presentano il libro di Adriano Guerra *La solitudine di Berlinguer*. Con la partecipazione di Rosy Bindi, Luciana Castellina, Paolo Franchi, Emanuele Macaluso, Giuseppe Vacca.

Via Tasso. Roma, 17 gennaio 2010, Museo storico della Liberazione, info@viatasso.eu, tel. 067003866. Mostra “Via Tasso: il Museo si racconta. A dieci anni dall’attentato”.

Libri. Roma 5 febbraio 2010. Presentazione presso il Liceo Ginnasio Augusto del libro “Il patrimonio culturale del IX Municipio di Roma” a cura del Comitato per il Parco della Caffarella e dell’Associazione culturale Humus. Il volume si divide in tre parti: *La storia antica*, a cura di Lorenzo Quilici; *Dal 1870 ai giorni nostri*, a cura di Paolo Grassi; *La vicenda della Caffarella*, a cura di Alma Rossi.

m. b.

CRONACA*

(A cura di Tania Tomassetti)

Business Lunch. Nel Programma di iniziative ed attività a sostegno dello sviluppo dei rapporti italo-russi e del gemellaggio tra le città di Milano e San Pietroburgo, la Fondazione Italia Russia ha organizzato venerdì 6 febbraio 2009 un incontro presso la Società del Giardino tra l'ambasciatore della Federazione Russa in Italia, Aleksej Meškov, e la Business Community milanese. L'evento, organizzato in collaborazione con il Gruppo Lombardo dei Cavalieri del Lavoro, è stato suddiviso in due momenti: dopo il saluto di benvenuto del presidente della Fondazione "Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia" e del Gruppo Lombardo della Federazione Nazionale dei Cavalieri del Lavoro, Rosario Alessandrello, l'ambasciatore russo Aleksej Meškov ha illustrato i rapporti economici, culturali e politici della Federazione Russa con l'Europa e l'Italia da un lato, e con la Regione Lombardia e la città di Milano dall'altro. Questo appuntamento, promosso dalla Fondazione "Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia", con il supporto anche della Camera di Commercio Italo-Russa, arricchisce il calendario di appuntamenti tra Milano e la Federazione Russa e vuole essere una occasione di scambio e incontro tra i due Paesi. Al Business Lunch era prevista la presenza di un centinaio di personalità del mondo istituzionale, culturale ed economico milanese e la presenza di giornalisti russi ed italiani accreditati. Peculiarità della Fondazione Italia Russia sono infatti il suo carattere nazionale ed il compito di favorire, coordinare e sviluppare il già ricco insieme di rapporti economico-culturali tra l'Italia da un lato e la Federazione Russa dall'altro. Inoltre, attraverso uno dei suoi Membri Fondatori, la Camera di Commercio Italo-Russa, promuove i rapporti tra le imprese italiane e russe [Comunicato della Fondazione Italia Russia Lombardia].

Omaggio a Gogol'. In occasione del duecentesimo anniversario della nascita di Nikolaj Vasil'evič Gogol' (20 marzo 1809 – 20 marzo 2009) la Fondazione "Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia" organizza venerdì 20 marzo, ore 18, via Silvio Pellico 8, Milano, una conversazione divulgativa con letture estratte dalla vasta opera di Gogol'. L'interpretazione dei testi sarà sostenuta da una sorta di quinta musicale

realizzata al pianoforte. All'evento, curato da Fausto Malcovati, preparato in collaborazione con Le Voci della Città e con la partecipazione dell'Associazione Italia Russia Lombardia, prenderanno parte Silvia Santin (voce recitante) e Matteo Galli (pianoforte). La sede della Fondazione "Centro per lo Sviluppo dei rapporti Italia Russia" diviene così un luogo ideale per approfondire la vita, la storia e l'opera di uno fra i più celebri letterati russi del XIX secolo. L'evento è stato inserito nell'ambito del Festival Le Cinque Giornate di Milano, che prevede concerti, conferenze e percorsi d'arte dedicati all'Ottocento in Europa [Comunicato della Fondazione Italia Russia Lombardia].

Lezione di economia sui rapporti Russia-Italia Nell'ambito del Ciclo di Lezioni sul tema "Milano e il Sistema Economico Lombardo", venerdì 27 marzo il presidente della Fondazione "Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia" e della Camera di Commercio Italo-Russa, Rosario Alessandrello, tiene una lezione-conferenza sul tema dei rapporti economici tra il sistema lombardo e la Russia dal titolo "Russia e Italia: relazioni economiche attuali e prospettive di crescita". Il presidente Alessandrello così illustra agli studenti di lingue applicate per il mondo dell'impresa e delle istituzioni la realtà delle relazioni economiche internazionali che rivestono un peso determinante per l'economia lombarda. Tale lezione, dal titolo "Russia e Italia: relazioni economiche attuali e prospettive di crescita", si colloca nel corso di Economia applicata previsto nel corso di laurea in Scienze della Mediazione linguistica del Dipartimento di Lingue della Fondazione Scuole Civiche di Milano. Il corso, che si rivolge a circa 130 studenti, si terrà nel secondo semestre 2009, e sarà centrato su Milano e il sistema economico lombardo. La partecipazione alla lezione è libera [Comunicato della Fondazione Italia Russia Lombardia].

Incontro con il cosmonauta Sergej Zalëtin. Il Comune di Milano, il Civico Planetario di Milano "Ulrico Hoepli", la Fondazione "Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia", l'Associazione Italia Russia Lombardia, l'Associazione dei connazionali russi in Italia, con il patrocinio del Consolato Generale della Federazione Russa a Milano, organizzano l'incontro "Le mie case tra le stelle" con il cosmonauta Sergej Zalëtin, che si svolge venerdì 3 aprile 2009 alle ore 18.30 presso il Civico Planetario "Ulrico Hoepli" (Corso Venezia 57, Milano, Giardini Pubblici Indro Montanelli). Sergej Zalëtin racconterà delle sue visite alle due stazioni spaziali più grandi realizzate, la russa Mir e la Stazione Spaziale Internazionale, e della sua partecipazione a due missioni spaziali, durante le quali ha trascorso complessivamente quasi 3 mesi intorno al nostro pianeta. L'incontro, condotto da Paolo Amoroso, sarà l'occasione anche per

il cosmonauta russo di raccontare come si vive e lavora in queste case oltre le frontiere del nostro mondo [Comunicato della Fondazione Italia Russia Lombardia].

Concerto di Aleksandr Malinin. In occasione del 200° anniversario del servizio consolare russo e per i 30 anni della continua attività della Rappresentanza Consolare russa a Milano, il Consolato Generale della Federazione Russa organizza un grande evento che si terrà il 10 novembre 2009 alle ore 19.30 presso il Teatro Dal Verme (Milano), nell'ambito del quale avrà luogo un esclusivo concerto del cantante russo Aleksandr Malinin, che terrà quel giorno a Milano il suo unico concerto in Italia. La Fondazione "Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia" ha fornito un supporto organizzativo alla realizzazione dell'evento, oltre alla concessione del patrocinio [Comunicato della Fondazione Italia Russia Lombardia].

ZIO VANJA di Anton Čechov. Regia di Andrej Končalovskij, con Aleksandr Filippenko, Natalija Vdovina, Julija Vysockaja, Irina Kartaševa, Pavel Derevjanko, Aleksandr Domogarov, Aleksandr Bobrovskij, Jurij Čerkasov, Larisa Kuznecova. Produzione Andrej Končalovskij, Production Center Teatro Mossovet di Mosca. Tournée in Italia sponsorizzata dalla Gazprombank e sostenuta del Ministero della Cultura della Federazione Russa. Debutto mondiale per lo spettacolo Zio Vanja diretto da Končalovskij. Spettacolo in russo con sopratitoli in italiano, si terrà presso il teatro Franco Parenti il 20, 22 novembre 2009 [Comunicato Federazione russa].

Viaggio da Vorkuta agli Urali polari. Un percorso nella memoria e nei misteri della Russia artica europea con la conquista di una vetta degli Urali Polari. Isolata, priva di strade, raggiungibile solo per ferrovia o in aereo. E' Vorkuta, città a nord del Circolo Polare Artico, stella della straordinaria costellazione dei luoghi abitati più settentrionali della Russia e del mondo. Una sorta di isola, circondata non dall'acqua ma dal ghiaccio e dalla tundra, nella quale passato e presente si intrecciano. Un passato di deportazione e Gulag: ben 120 campi distribuiti attorno alle miniere di carbone, nei quali centinaia di migliaia di persone hanno perso la vita. Il presente è fatto dell'orgoglio e dello spirito pionieristico con cui gli abitanti vivono la città, sferzata dai venti polari e dal gelo per la maggior parte dell'anno. E poi, la natura: a circa cento chilometri da Vorkuta si innalzano gli Urali Polari, una terra meravigliosa e incantata, fatta di silenzi e di purezza, di cime isolate e ancora inesplorate. Ne parleranno, in un incontro che si svolgerà a Milano il 2 dicembre alle 18.30 presso l'Associazione Italia Russia, in via Silvio Pellico 8, Nemo Canetta, direttore del Museo etnografico di Tirano, professore, geologo-alpinista,

esploratore e scrittore, Alessandro Vitale, professore aggiunto di Analisi della Politica Estera, Università degli Studi di Milano, esploratore della Russia Artica. Coordina Lorenza Gallotti, direttrice di viedellest.eu, web magazine fotografico sui paesi dell'Europa centrale e orientale. La conferenza è corredata da diapositive e da spezzoni di filmati su aspetti culturali, architettonici, storici e paesaggistici di Vorkuta e della Russia artica, raccolti nel corso della spedizione dell'estate 2009. Con il patrocinio di: Club Alpino Italiano, Sezione di Milano, AISSECO (Associazione Italiana Studi di Storia sull'Europa Centrale e Orientale), Media partner VIEDELLEST [Comunicato Federazione russa].

* Avvertiamo i lettori che alcuni degli avvenimenti di cui diamo notizia, pur programmati e annunciati dagli organizzatori, possono essere stati rinviati o annullati.

EDITORIA

Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America (Il problema dell'"altro")*, Einaudi Editore, Torino 1984, pp. 322.

Giornalisti, n. 1, gennaio-marzo 2009, pp. 48; n. 2, settembre-ottobre 2009, pp. 48, Roma 2009.

Russia-Italia/Rossija Italija, n. 2, marzo-aprile 2009, pp. 96, Cislago (VA) 2009.

I Drutskoj in Italia, dal 1860 al 1940, a cura di Felicità Audisio, con saggi di Gamer Baudinov, Felicità Audisio e Renato Risaliti, Casa editrice Le Lettere, Firenze 2009, pp. 164.

Le nuove ragioni del socialismo, n. 68-69, pp. 96; n. 70, pp. 64; n. 71, pp. 52; n. 72 pp. 52, Roma 2009, ogni fascicolo € 6,00.

50 & più, mensile di attualità e cultura, n. 12, dicembre 2009, pp. 130, € 2,00.

Stefania Cochetti, *Pogovorim o Rossii. Introduzione alla cultura russa*, Editore Ulrico Hoepli, Milano 2009, pp. 240, € 22,00.

Carlo Feliciani, *Genzano*, Comune di Genzano di Roma 2008, pp. 128 ill.

Luciana Vagge Saccorotti, *Popoli artici e subartici, dalla penisola di Kola alla Čukotka*, Arctos Edizioni, Fermo 2009, pp. 208.

Emergency, n. 51, giugno 2009, Milano, pp. 32.

Nuova Informazione Bibliografica, n. 2, aprile-giugno 2009, pp. 212-422; n. 3, luglio-settembre 2009, pp. 423-624, il Mulino, Bologna 2009, ogni volume € 15,50.

bianco e nero, fascicolo 563, gennaio-aprile 2009, rivista quadrimestrale del Centro sperimentale di cinematografia, Roma 2009, pp. 136, € 15,00.

Alexander Dubček e Jan Palach, protagonisti della storia europea, a cura di Francesco Leoncini, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2009, pp. 410, € 22,00.

Katrin Boeckh, Ekkehard Völkl, *Ucraina. Dalla rivoluzione rossa alla rivoluzione arancione*, postfazione di Giulia Lami, Casa editrice Beit, Storia, Trieste 2009, pp. 344, € 24,00.

Studi Slavistici, *Rivista dell'Associazione Italiana degli Slavisti*, V, 2008, Firenze University Press, pp. 400, € 32,50.

Abel Posse, *Il viaggiatore di Agartha*, Tre Editori, Roma 2009, pp. 258, € 16,00.

Aldo C. Marturano, *Introduzione al paganesimo russo*, Mjm Editore, € 12,00.

Luigi Calcerano e Giuseppe Fiori, *Teoria e pratica del giallo*, Edizioni Conoscenza, Roma 2009, pp. 260, € 19,00.

Nicola Simonelli, *Agostino Novella e il PCI a Genova (1945-1947)*, De Ferrari, Genova 2008, pp. 270, € 14,00.

INSEGNANTE DI MADRELINGUA

Ekaterina Evgen'evna Levina

impartisce privatamente lezioni di russo

Titoli di studio: - Laurea in lingua e letteratura russa, conseguita presso la Facoltà di filologia dell'Università statale Lomonosov (MGU) di Mosca.

- Diploma di specializzazione nell'insegnamento della lingua russa a stranieri, conseguito presso la stessa Facoltà.

- Diploma di primo grado in lingua e cultura italiana, conseguito presso l'Università per stranieri di Siena

E-mail: katlevi@mail.ru **Telefono** 320 386 52 58

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 *Letture* 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.

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 diciannove 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 2010

Associazione Culturale “Slavia”
Via Corfinio, 23 - 00183 Roma

€ 15,00