

SLAVIA
rivista trimestrale di cultura



Anno XXI
ISSN: 2038-0968

ottobre
dicembre 2012

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: Gianfranco Abenante, 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 Krasnokutskaja, Claudia Lasorsa, Flavia Lattanzi, Gabriele Mazzitelli, Gerardo Milani, Pietro Montani, Leonardo Paleari, Giancarlo Pasquali, Rossana Platone, Vieri Quilici, Renato Risaliti, Claudia Scandura, Nicola Siciliani de Cumis, Joanna Spendel, Svetlana Sytcheva.

La rivista è edita dall'Associazione culturale "Slavia".

Codice Fiscale e Partita IVA 04634701009.

Coordinate bancarie: BancoPosta, Viale Europa 175, 00144 Roma,

Codice IBAN IT38 P076 0103 2000 0001 3762 000, Codice BIC/SWIFT BPPIITRRXXX, CIN P, ABI 07601, CAB 03200, n. conto 000013762000.

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

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

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

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 XXI numero 4-2012

Indice

LETTERATURA E LINGUISTICA

Marina Decó, <i>Boris Pasternak prima di se stesso</i>p.	3
Luigi Mancuso, <i>Anton Čechov tra scienza e letteratura</i>p.	72
Sergej Gindin, <i>Lomonosov e la scuola russa</i>p.	78
Claudia Lasorsa Siedina, <i>Una lettera dall'Italia</i>p.	79
Sergej Gindin, <i>Verso il Tricentenario della nascita di Lomonosov</i>p.	81
Renzo Oliva, <i>La pistola di Majakovskij (III-VII)</i>p.	86
Aleksej Meškov, <i>La dodicesima montagna</i>p.	104

PASSATO E PRESENTE

Mario Pepe, <i>Dizionario delle avanguardie artistiche russe (2ª parte)</i>p.	157
Nicola Siciliani de Cumis, <i>Leggere Gramsci con Giovanni Mastroianni</i>p.	177

DIDATTICA

<i>A cura di Nicola Siciliani de Cumis</i>p.	187
Emanuela Guerra, <i>Dizionario makarenkiano</i>p.	189
Martina Bertucci, <i>Perché il tuo passo continua a confondersi... col mio</i>p.	196

CONVEGNI

<i>Forum Eurasiatico su innovazione e internazionalizzazione (Verona, 18-19 ottobre 2012)</i>p.	204
<i>L'Associazione Conoscere Eurasia</i>p.	206
<i>Ucraina: Venti anni di indipendenza (Roma, 18-20 giugno 2012)</i>p.	208
<i>L'Associazione Italia Russia. Milano (Relazione annuale 2011)</i>p.	210

RUBRICHE

<i>Lecture (Schede di Gianfranco Abenante, Bianca Calì, Maurizio Di Francesco, Giulia Peroni, Renato Risaliti, m. b.)</i>p.	213
<i>Posta</i>p.	229
<i>Zibaldone</i>p.	230
<i>Editoria</i>p.	236
<i>Autori e collaboratori dell'annata 2012</i>p.	238

Comitato scientifico della rivista Slavia

Mauro Aglietto (Università di Pisa), Eridano Bazzarelli (Università di Milano), Renate Belentschikow (Università di Magdeburgo, Germania), Sergio Bertolissi (Università Orientale di Napoli), Piero Cazzola (Università di Bologna), Irène Commeau (Centre de Langue et Culture Russe, Parigi, Francia), Paola Ferretti (Sapienza Università di Roma), Claudia Lasorsa (Università Roma Tre), Flavia Lattanzi (Università Roma Tre), Renato Risaliti (Università di Firenze), Claudia Scandura (Sapienza Università di Roma), Nicola Siciliani de Cumis (Sapienza Università di Roma), Joanna Spendel (Università di Torino), Rossana Platone (Università di Milano), Vieri Quilici (Università Roma Tre), Ol'ga Grigor'evna Revzina (Università Lomonosov di Mosca, Russia), Evgenij Michajlovič Solonovič (Literaturnyj Institut imeni A.M. Gor'kogo, Mosca, Russia), Svetlana Sytcheva (Università di Palermo), Rafael Guzmán Tirado (Università di Granada, Spagna).

Slavia è nata nel 1992 ad opera di un gruppo di slavisti, docenti universitari, ricercatori e studiosi di varie discipline con l'obiettivo di approfondire la conoscenza del patrimonio culturale dei paesi di lingue slave e delle nuove realtà statuali sorte dalla dissoluzione dell'Unione Sovietica. Nel corso degli anni il panorama dei paesi slavi 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 quei paesi, movimenti di pensiero e organizzazioni che, nel tempo, abbiano fatto parte o si siano comunque identificati in quell'universo che costituiva, secondo la terminologia sovietica, il "campo socialista" o "campo del socialismo reale" (o anche, come preferivano dire alcuni comunisti occidentali, "del socialismo realizzato").

* * *

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

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

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

* * *

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). I fascicoli di *Slavia* sono in vendita presso la libreria Il Punto Editoriale s.a.s., Via della Cordonata 4, 00187 Roma, tel. e fax 066795805. ilpuntoeditorialeroma@tin.it

Marina Decó

BORIS PASTERNAK PRIMA DI SE STESSO

Lecture e culture che hanno contribuito a definirne il percorso creativo

*Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne,
der uns beschützt und der uns hilft, zu leben.*

HERMANN HESSE¹

Nel 1958 Boris Pasternak apre il suo ultimo tentativo di autobiografia con le seguenti parole: «В *Охранной грамоте*, опыте автобиографии, написанном в двадцатых годах, я разобрал обстоятельства жизни, меня сложившие. К сожалению, книга испорчена ненужною манерностью, общим грехом тех лет».²

Queste «обстоятельства жизни, меня сложившие» [circostanze della vita che mi hanno formato] sono le tappe del presente viaggio: il momento che precede il voto liberatorio e solenne alle lettere e una sollecitazione ad uno schizzo nella prospettiva della corrispondenza che vi abbia presieduto.

Le ragioni di un periplo

È possibile prendere atto delle metamorfosi di Pasternak per portare alla luce se stesso in virtù della convinzione, ormai ermeneuticamente acclarata, secondo cui solo avendo consapevolezza dell'humus in cui cresce e si sviluppa un autore, del suo atlante spirituale e affettivo nel senso più latamente composito del termine, non già di una pretesa giustificazione fornita in base alle nostre competenze, sempre parziali e relative a quanto di sé egli ci consenta di scandagliare.

Il 22 luglio 1912 Leonid Pasternak scrisse al figlio primogenito, Boris, in merito alla virata che egli impose alla sua vita: «(...) кажется, Коген у тебя потерял в обаянии – раз он тебя признает и одобряет. Для меня не нова и эта твоя метаморфоза»³. Si riferiva alle brusche variazioni di corso già avvenute durante l'adolescenza dalla musica alla filosofia, e clandestinamente già alla letteratura.

Nella loro più profonda essenza queste metamorfosi sono intimi, radicali rivolgimenti, indici di un tormentato percorso alla ricerca di una

coerenza assoluta e indipendente tra l'etica e la maturazione artistica. La struttura di questo processo non prevede dunque forme di pensiero chiuse, ma costruzioni palinogenetiche di delicati equilibri e composizione.

Questi pensieri *in nuce* sono presenti ed animano già le prime lettere che Pasternak scrisse da Marburgo nel 1912, dove avvenne il passaggio definitivo dalla filosofia alla letteratura. A riprova di quanto appena affermato vi si legge: «Но я знаю великую цену ея намеков и требований. Можно бросить всё, и прежде всего, конечно, теорию, и оставить налицо только одно: чуткую восприимчивость и какое-то послушанье полученным впечатленьям. Так именно начинается искусство. Я, к несчастью, слишком хорошо знаю пестроту, фантастичность дневника, которые создаются, если только допустить его»⁴.

Principi fortemente analoghi si rintracciano anche nel poema *Высокая болезнь* [Una sublime malattia] (1923-1928), in cui vengono riprese sia queste tematiche sia il senso di inadeguatezza, esplicitata nella lettera appena addotta con la locuzione «страшно стыдно» [vergognarsi tremendamente].

Мы были музыкой во льду.
 Я говорю про всю среду,
 С которой я имел в виду
 Сойти со сцены, и сойду.
 Здесь места нет стыду.
 (...)
 Гощу. Гостит во всех мирах
 Высокая болезнь.
 Всю жизнь я быть хотел как все,
 Но век в своей красе
 Сильнее моего нытья
 И хочет быть, как я.⁵

L'immediatezza di questo brano e due dettagli, il paragone nel primo verso e l'amletica percezione di se stesso in chiusa di strofa, introducono alle questioni di questo paragrafo. Tuttavia prima di esporle, è necessaria una precisazione teoretica del discorso.

Il metodo utilizzato nell'indagine è quello intercontestuale, il quale si differenzia intimamente dal classico approccio intertestuale nella misura in cui «bei Intertextualität der Blick auf einzelne Texte oder Werke gelegt wird und die Frage nach ihren Interaktionen mit anderen Texten/Werken gestellt wird, wird im Falle der Interkontextualität die Aufmerksamkeit auf einzelne Kontexte gelegt und auf ihre Beziehungen

zu anderen Kontexten».⁶

Composta la cornice entro cui dipingere il quadro di queste pagine, è possibile definire le questioni che le hanno informate. Cosa abbia mosso Pasternak a scrivere in maniera considerata astrusa ed enigmatica, ma per questo affascinante e magnetica per il lettore che partecipa al gioco di segreti lampanti dell'autore, chi vicari il genio della creatività⁷, chi siano i suoi mentori e altre domande sono gli stimoli alle nostre riflessioni.

«Чтобы понять его, нужно было сделать над собой некоторое усилие, в известном смысле перестроить привычный способ понимания. Его манера воспринимать и самый словарь казались сначала нерприемлемыми, удивительными, и назойливые вопросы о “непонятности”, о том, “как это может быть”, долго сопровождали появление каждой книги»⁸.

Contrariamente a quanto si è abituati a considerare, guardando solo alle produzioni giovanili succubi del respiro storico-sociale turbinoso e caotico in cui sono nate, Pasternak non è uno scrittore ostico a leggersi. Anzi: nella fase giovanile esplicita con paradossale chiarezza il processo di tumultuosa crescita interiore e artistica che lo sconvolge. Un secondo fattore, non meno importante, è dato dal dinamismo della congerie culturale in cui vive e nella quale all'inizio della carriera si muove; altrettanto sovrabbondante è la facoltà ricettiva e metapoetica messa in campo da una preparazione culturale umanistica delle arti della musica e del pensiero perché si possa far risalire ad una fonte unica lo scorrere della sua creatività.

Di conseguenza siamo portati a stimare estremamente riduttivo ed ingiusto circoscrivere le origini poetiche di Pasternak al solo Cubo-Futurismo⁹, o all'ultima e spuria propaggine del non meno originale e intenso Simbolismo russo. Questo movimento con la sua embricazione eclettica e sincretica di approcci culturali diversi e sollecitazioni dalle epoche precedenti si profila in ogni caso come uno dei momenti più brillanti e proficui delle lettere russe, e per le sue stesse caratteristiche non può non aver esercitato un'influenza esiziale sul giovane Boris. Teoreticamente, «Wenn unterschiedliche Kontexte miteinander interagieren, werden sie dadurch in ihrer Bedeutung verändert. Nur in einem interkontextuellen Blickwinkel werden die Eigenschaften unterschiedlicher Kontexte beobachtbar und bedeutungsmäßig erfassbar»¹⁰.

Pasternak introietta le lezioni impartite dai Maestri e le rimedita in chiave affatto personale. Ma parlarne in questi termini pare scialbo e scontato, soprattutto dissolve la dimensione di sacralità che aleggia nei suoi versi, anche quelli più sbarazzini (vedasi la versione del 1916 della poesia *Марбург* [Marburgo]), dove l'autore ama accostare parole ricerca-

te, il «Пеньюар (...) тонок, как хитон» [*peignoir*, sottile come un chitone] (v. 4) o la «матинэ» [*matinée*] (v. 14), a parole correnti, come il «линолеум в клету» [*linoleum a quadri*] (v. 12). Volendo traslare questi particolari in una dimensione biografica e ristretta, la simultaneità di elementi colti da diversi registri dell'esistenza e delle sue manifestazioni o necessità è il rumore della dimensione metafisica del ventesimo secolo.

Già da questi accenni è evidente l'urgenza di procedere scandendo le discipline odigetiche, filosofia, letteratura e musica, per poter avvicinare i testi della poesia *Марбурэ* e le lettere inviate alla famiglia ed agli amici dalla cittadina tedesca a un'idea della cornice culturale in cui sono state redatte.

Abbiamo preferito un percorso che si snodasse a partire dalla filosofia, dal regno logopoetico, e che potesse traghettare il lettore alla considerazione di alcune voci della letteratura appena precedente o contemporanea a Pasternak attraverso il suo sistema ermeneutico e grazie al ponte gettato dalla poesia metafisica, intesa quasi più come poetica che come scuola o orientamento. Le diverse voci dai diversi paesi della letteratura hanno reso necessaria una valutazione quasi fugace sull'alchimia della creazione nelle metamorfosi di Pasternak, con una nota rivoluzionaria e un nodo nel tessuto del tempo che non lasci sfilare la trama e l'ordito della vita e dell'opera, ma le apra alla dimensione assolutamente intercontestuale in cui sono state concepite.

All'arte di Euterpe, che assume le veci di Musagete, è stato riservato l'onere di concludere questo percorso genetico, a dimostrare che l'Arte ritorna sempre là dov'era nata.

La voce del pensiero odigetico

Senza voler minimizzare le sue fasi di trasgressione e d'irriverenza¹¹, la filosofia è il percorso forse più intimo della formazione di Pasternak, lo accompagna e sorregge, ma lo mette anche violentemente in discussione con se stesso attraverso il superamento di varie fasi di studio e di conoscenza: soltanto apparenze, *idola*¹², non essenze vere e proprie.

Con coscienza di causa non abbiamo inteso profilare un'estetica di Pasternak: considerato che ha percorso mezzo secolo facendo parte per se stesso, pur non esimendosi dal contesto umano, ha ricreato in tutte le sue metamorfosi e le sue rinascite mondi compiuti di necessità e di possibilità, cosmici in se stessi, quantunque sistemi di riferimento aperti a ciò che circondandoli li ha elaborati.

Andrej Sinjavskij ricorda sinteticamente questa peculiarità: «Столь же резкие разрывы и стремительные переходы от одного круга идей и занятий к другому (музыка, философия, поэзия), неудовлетворен-

ность собою, творческий максимализм, готовность пожертвовать годами труда, для того чтобы пережить “второе рождение”, – характеризуют и литературную биографию Пастернака. Он развивался, смело перечеркивая свое прошлое»¹³.

Sembra assurdo o controsenso, ma tutte le brusche virate nella vita di Pasternak scaturiscono da un successo, come da una volontà autoclasta di disgregare il proprio talento, ridurlo alla sua essenza, alla francescana nudità: promettente musicista, sebbene afflitto dal non possedere l'orecchio assoluto – «У меня не было абсолютного слуха, способности угадывать высоту любой произвольно взятой ноты»¹⁴, – si vota con entusiasmo alla filosofia; assolto con magnificenza questo rompicapo sfocia come un fiume carsico nella poesia, accompagnato da un salvacondotto, l'Arte, della quale avrà il destino di essere sempre innamorato.

Parrebbe esistere anche una ragione psicologica a queste brutali fratture nella sua biografia umana, così convergente con quella artistica. Pasternak è cresciuto in seno alla cultura d'avanguardia del tempo. Sarebbe stato sterile da parte sua limitarsi ad un'imitazione di quanto visto e sentito: non optò per una soluzione di continuità con la tradizione, senza rinnegarla salì in groppa ai giganti del passato che forse per la sua natura l'avrebbe condotto a dissiparsi¹⁵.

Rispondendo ad un questionario sulla conoscenza dei classici da parte degli scrittori moderni, circa la poetica Pasternak dichiara: «Возможности художественного метода не черпаются никогда из изучения современности. Каждый из нас связан с нею функционально. Эту возможность можно было бы найти и через разложение современности, но вместо того, чтобы путем поименного перечисления всего живущего человечества наткнуться, между прочим, и на себя, – легче и разумнее строить, начиная с себя»¹⁶.

In base alla sua formazione di stampo filosofico, che in lui trova comunque un terreno fertile e di conseguenza incline alla speculazione e all'introspezione, al sincretismo culturale respirato in famiglia, ma soprattutto alle sue violente metamorfosi, abbiamo ragione di ritenere che adotti un'*ars scribendi* dalla logica ferrea, che risponde soltanto a se stessa. La sua logica è indipendente dalle mode, risponde come autodifesa alle circostanze¹⁷, esiste in sé e a priori, come l'oggetto kantiano.

Attraverso questi percorsi l'autore assorbe la logica tortuosa e non raziocinante, ma appunto per questo in somma misura avvincente, dei filosofi rinascimentali¹⁸, complessa come il *Tractatus* di Spinoza¹⁹, ma chiara fino all'incomprensibilità nella sua ricerca di nitore come la *Kritik der Urteilskraft* [Critica del giudizio] di Kant²⁰. Per il filosofo di Königsberg il principio della moralità è fondato sull'autonomia della

volontà; l'azione è morale se compiuta per puro dovere e le esigenze religiose, bandite dalla ragione teoretica, sono accettabili per il compiuto svolgimento della vita morale (*postulati della ragion pratica*). Da queste premesse Kant costruisce il *modus operandi* del giudizio estetico.

Quantunque mai sussunte con procedimento acritico, tali concezioni sono anche da rilevarsi nel pensiero morale ed etico di Pasternak, allievo dei neo-kantiani della scuola di Marburgo. Se poi si consideri che nella griglia critica kantiana le azioni morali sono operate dal nostro intelletto grazie alla volontà – in questo la riflessione di Pasternak può essere solo con un minimo ragionevole dubbio debitrice di Schopenhauer²¹, – esse sono anche dimostrazioni di forza e come tali degne di essere prese in considerazione dall'arte. Scrive in proposito Pasternak: “Фигурой всей своей тяги и символично искусство. Его единственный символ в яркости и необязательности образов, свойственной ему всему. Взаимозаменяемость образов есть признак положения, при котором части действительности взаимно безразличны. Взаимозаменяемость образов, то есть искусство, есть символ силы”²².

Quasi con animo scolastico l'autore denota con «образ» [immagine] una facoltà di rappresentazione mentale, metaforica, e l'arcano delle suggestioni testuali sta proprio in questo: il numero delle sue letture è talmente vasto da coglierci sempre impreparati e quasi sprovveduti di fronte alla sua «alta fantasia» (Dante, *Paradiso* XXXIII, 142).

Il lettore esperto e quello entusiasta si trovano nella condizione di prestare un'attenzione tesa a distinguere tutte le voci degli strumenti persi o presi singolarmente che cantano e contano nella partitura dei concerti per voce sola che Pasternak compone in tutta la sua vita. Poco importa di chi sia la voce, se della natura di un oggetto o di un uomo: «Нас много за столом,/ Приборы, звёзды, свечи» [eravamo in molti a cena/ il servizio, le stelle, le candele] (*Путевые записки* [Appunti di viaggio] 11, 1936).

Non solo: la sua vivacissima rete di competenze s'intreccia a sua volta con i sistemi di riferimento che le singole opere creano in connessione ad altre figure²³.

Il principio concretico²⁴ che genera questa rete è il processo che Ernst Cassirer identifica nelle forme simboliche e che Clemens Lugowski percepisce nel suo studio sull'individualità nel romanzo²⁵.

Tutto questo ha una propria soluzione: una chiave allegoricamente intertestuale, dispersa nell'opera. Ciò risponderebbe anche ad un'idea espressa già nella fatidica estate 1912 da Pasternak in una lettera alla sorella Žozefina (17 maggio): la vera chiave di un'opera sta nell'opera stessa, non nella tasca dell'«hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère»²⁶. Si trova negli interstizi del testo e quello e solo quello – quel

quid indefinibile che porta i critici a formulare le più svariate interpretazioni che in lui deriva dalla musica²⁷ – è il punto di fuga e di forza di un autore. È la sua idea recondita della letteratura, il messaggio che si propone di lanciare.

La chiave andata persa diventa oggetto di preoccupazione (ovvero sia di sentimento), chiave di volta nell'architettura del tessuto testuale che assume così una dimensione indipendente dalla coercizione dei limiti imposti dalla figura autoriale e diventa in ultima analisi materiale poetico: assume lo status di possibile oggetto dell'arte, a differenza della chiave che se ne sta in tasca²⁸.

È un esempio del cambiamento della realtà “при прохождении сквозь нее луча силового. Понятие силы я взял бы в том же широчайшем смысле, в каком берет его теоретическая физика, с той только разницей, что речь шла бы не о принципе силы а о ее голосе, о ее присутствии. Я пояснил бы, что в рамках самосознания сила называется чувством”.

Appena un passo prima aveva detto: «Если бы при знаниях, способностях и досуге я задумал теперь писать творческую эстетику, я построил бы ее на двух понятиях, на понятиях силы и символа»²⁹.

È plausibile applicare quest'affermazione anche alla sua poesia dal momento che la poesia instaura un rapporto di forze in cui ciascun elemento insieme con gli altri trova la sua risultante. Di conseguenza, ciascun elemento occupa una posizione che deve necessariamente essere quella e non un'altra, una qualsiasi altra, in un processo creativo che, data la chiara derivazione rinascimentale e metafisica, potrebbe richiamare quello alchemico.

Prima rinascita

Stando alle osservazioni nel paragrafo precedente, la metafora può rappresentare un percorso di ricerca e di speculazione all'interno di diversi sistemi linguistici (intermedialità).

La metafora, intesa come lingua metaforica intercontestuale, può essere considerata la figura retorica sintomo per eccellenza della dimensione metafisica di un testo e nel paragrafo precedente si è dimostrato fungere da elemento intertestuale con ruolo di *ekphrasis*; l'operazione paradigmatica nella resa testuale si concretizza attraverso una semantica metaforica quando questa verta sull'ambito esistenziale.

Dato questo presupposto teoretico noto, non è infondato addurre che grazie alla sua biblioteca mentale Pasternak abbia a disposizione la facoltà di cogliere le metafore disseminate nella Natura, che altro non è se non il mondo. Per questo motivo sostiene che «Искусство реалистично

как деятельность и символично как факт» [L'arte è realistica come attività, e simbolica come fatto] e nei periodi successivi definisce la sua posizione come segue: «Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело. Переносный смысл так же точно не значит ничего в отдельности, а отсылает к общему духу всего искусства, как не значат ничего порознь части смещенной действительности»³⁰.

La dimensione nettamente metafisica di questo asserto può essere accettata con procedimento abduttivo e verificata testualmente procedendo con la disamina di due delle principali discipline che hanno contribuito a modellare la figura di Pasternak: la filosofia e la letteratura, che nella cultura russa di fine Ottocento si fondono a creare una poesia metafisica originale. Euristicamente può essere affermato che il rappresentante più significativo ne sia proprio il primissimo Pasternak.

La distanza tra lui e i diktat demagogico-politici in materia di letteratura è riassunta in un epigramma di Evgenij Evtušenko: «Sempre più la critica ritiene/ il Pasternak astruso per la gente,/ ed io invece lo comprendo bene:/ che del popolo io sia più intelligente?»³¹.

Per poter gettare un filo di luce su un momento magico dell'epifania poetica di Pasternak, è necessario aprire una parentesi su una congiuntura inconsueta verificatasi l'indomani della sua morte.

Durante gli anni Sessanta in Unione Sovietica i poeti della nuova generazione iniziano a rivolgere l'attenzione alle opere dei metafisici inglesi e a tradurle grazie alla mediazione di Ivan Lichačev prima e di Dmitrij Lichačev poi (1965)³². Tra questi spicca Iosif Brodskij, che fu prescelto a tradurre John Donne e conosceva Evtušenko. Al di là della *boutade* provocatoria, che Evtušenko affermasse di comprendere Pasternak meglio rispetto ad altri non può considerarsi così infondato, e nemmeno semplicemente dovuto ad una conoscenza personale, ma deve essere posto in dipendenza da circostanze concomitanti a nuovi interessi.

L'interesse verso un progetto di traduzione concreto dei poeti metafisici si situa pertanto a un'altezza cronologica posteriore al limite biografico di Pasternak, e comunque in un momento in cui ne avrebbe ricusato fermamente la poetica.

La parentesi si chiude precisando che il discorso si configura in maniera totalmente differente al momento della prima rinascita di Pasternak, quella appunto avvenuta a ridosso degli eventi di Marburgo (1912), epoca nella quale la storiosofia simbolista e le poetiche ad essa connesse non avevano ancora perso il loro smalto: dimostrazione lampante è il fatto che Pasternak desiderò procurarsi testi simbolisti al ritorno in patria, e che comunque con riferimento ai simbolisti intitolò la prima rac-

colta poetica, *Близнец в тучах* [Il gemello tra le nuvole] (1914)³³, dedicata ad uno dei corrispondenti del periodo marburghese, Konstantin Loks.

L'elemento fondamentale del primo Pasternak e delle lettere da Marburgo si cristallizza nel sincretismo interculturale, nel confronto vivace con i suoi elementi e la loro risemantizzazione, non nella sintesi di un dialogo con la tradizione e con il presente. In questo senso la poesia anepigrafa «Во всем мне хочется дойти» [In ogni cosa ho voglia di arrivare], contenuta nell'ultima raccolta del poeta, *Когда разгуляется* [Quando rasserena] (1959), assume il valore di un testamento spirituale e di un manifesto poetico *a posteriori*.

La partitura poetica si campisce di quattro segmenti, a loro volta articolati in diverse frasi. Nel primo segmento (vv. 1-12) si riconoscono tre microsegmenti a carattere catabatico, coincidenti con le tre quartine di cui si compone.

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.

До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины³⁴.

La quartina iniziale apre da un punto di vista intradiegetico e inizia la discesa verso la dimensione più intima dell'esistenza, quasi che la «суть» [sostanza] (v. 2) sia il reale cuore di questi versi e il perno su cui ruota la composizione intera. Certamente una prima conferma di questa ipotesi è data nel distico di chiusura della strofa: «В работе, в поисках пути,/ В сердечной смуте» [Nel lavoro, cercando la mia strada,/ nel tumulto del cuore]. L'inciso, collocato in posizione di assoluto rilievo in questi due versi, «в поисках пути» [cercando la mia strada] (v. 3), assume una valenza di legame e di approfondimento che apre al verso successivo in chiave esistenziale, e non meramente sentimentale, come potrebbe apparire: «В сердечной смуте» [nel tumulto del cuore] (v. 4), che denuda sino ad arrivare all'essenza vitale di quei «протекших дней» [giorni passati] (v. 5) attraversati dal corpo del narratore, messo in rilievo dalla radice semantica delle due parole «сердечной» [del cuore] (v. 4) e «сердцевины» [midollo] (v. 8).

Nella seconda strofa, retta sempre dalla locuzione verbale «мне

хочется дойти» [ho voglia di arrivare] (v. 1), la brachilogia non fa che sottolineare un riverbero violento del vissuto che il poeta assorbe con la sofferenza di chi non percepisce un lume escatologico, ma lo agogni disperatamente.

Всё время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья³⁵.

La tragicità di questo momento, ma anche la catarsi avvenuta nel compiersi dei giorni e dei destini, è la chiave di volta che regge l'ultima strofa del primo segmento. Questa quartina appare come elemento trasfigurato dal tempo, che nulla ha tolto alla viscerale passionalità di Pasternak e al suo carnale attaccamento alla vita degli esordi.

Il primo segmento ternario lega le strofe in un unico fraseggio a carattere esistenziale, catabatico, e si slancia verso il secondo, anch'esso costituito di tre quartine, dove una sferzata di futuro e lo sguardo tutto proteso verso il nuovo e il mondo in versi esistenzialmente densissimi introducono una passionalità vitalista:

О, если бы я только мог
Хотя отчасти,
Я написал бы восемь строк
О свойствах страсти.

О беззаконьях, о грехах,
Бегах, погонях,
Нечаянностях впопыхах,
Локтях, ладонях.

Я вывел бы ее закон,
Ее начало,
И повторял ее имен
Инициалы³⁶.

In questo secondo segmento si riconoscono più nitidamente i tratti essenziali di Pasternak: la ricerca tormentata di un principio che presieda alle manifestazioni umane, che muova tutto e che al contempo sia un sapere cabalistico, a volte persino alchemico nell'accezione che può avere per i metafisici inglesi e come all'inizio della sua carriera poteva risultare

l'alchimia di elementi disparati nelle composizioni simboliste. Le quartine si spiegano più adeguatamente con i versi seguenti:

Но надо жить без самозванства,
Так жить, чтобы в конце концов
Привлечь к себе любовь пространства,
Услышать будущего зов³⁷.

Forse con maggior delicatissima forza questa quartina esprime il pensiero di fondo di tutta l'ultima raccolta e riesce a dare la misura di Pasternak metafisico.

La dimensione metafisico-esistenziale

Come è evidente a una consultazione bibliografica di testi critici su Pasternak, la sua biblioteca mentale riserva nuovi indizi e percorsi ipotestuali a ogni rilettura. Ma esiste un secondo pericolo in questo frangente, non meno subdolo e che necessita forse di una peritanza anche maggiore.

“Jeder Kontext ist Teil einer Kette von endlosen Kontexten. Jeder neu von einem Beobachter unterschiedene Kontext wird in ein immer schon im voraus bestehendes Universum bereits existierender Kontexte eingeschrieben”³⁸.

Di conseguenza, riservando una costante attenzione al rischio di un *regressum ad infinitum* dei contesti e a una concatenazione fino ai limiti dell'arbitrario, abbiamo ristretto il campo d'azione intravisto nei paragrafi precedenti a catene di contesti che alla verifica hanno dimostrato una coerenza epistemologica interna e la stretta idoneità a costituente di un discorso organico (rapporti transtestuali).

Se, abbandonata l'età della giovinezza e della prima maturità, Pasternak volge le spalle alla poetica simbolista, fino a ricusarla nell'ultima prova autobiografica, a quanto invece la connette intimamente con la loro radice metafisica intesa in maniera originalmente russa non riuscirà mai a dare l'addio, lasciando anche nelle liriche più tarde la pervicace sensazione che la griglia testuale sia embricata di memorie ipotestuali di cui nemmeno l'autore era totalmente conscio e che il lettore esperto per sua stessa sicurezza non si può peritare di distinguere con chirurgica precisione. In questo senso, nonostante le sue rinascite, Pasternak non si affrancò dalla *forma mentis* metafisica, derivata da una filosofia divenuta odigetica.

La riflessione metafisica, ma profondamente esistenziale e catartica, nell'opera lirica, così come *mutatis mutandis* nella prosa, ha dunque radici lontane che vale la pena ripercorrere brevemente.

Secondo l'interpretazione di Mirskij, in Russia il fenomeno assume tratti originali: l'opera di poeti metafisici non è «(...) не философское и не лирическое — оно громкое и риторичное». I maggiori tra loro, Vršjov e Bal'mont (1867-1942), «искали новый язык для выражения “великой поэзии”». Оба были эстетамы и их идеал красоты был достаточно близок к общепринятому, что и сделало их в конце концов популярными поэтами»³⁹. Accanto a questo lato innovatore della poesia in senso occidentalista, Mirskij ne evidenzia un altro pressoché simultaneo, che definisce «славянофилами символизма» [slavofili del Simbolismo].

Premesso che il loro lato più originale è l'indagine del senso delle cose, è indispensabile avere un profilo chiaro di questi poeti nella particolare accezione russa fornita da Michail Kreps: «Поэт-метафизик воспринимается по-русски как синоним выражению поэт-философ».

«Отличительной чертой поэтов-метафизиков является интеллектуальная основа их творчества, то есть попытка дать в стихах логическую, основанную на умственном анализе картину мира. При этом “игре ума” отводится поэтами-метафизиками основная роль, отсюда их необычная образность, связанная с различными традиционно непоэтическими областями человеческого знания — географией, геометрией, физикой, химией, биологией и т.п.»⁴⁰

A questo profilo del metafisico che intende trasporre in forma poetica una visione logica del mondo, fa seguito un secondo approfondimento, altrettanto illuminante per la figura di Pasternak all'alba della sua prima rinascita.

«Объединяла поэтов-метафизиков и лежавшая в основе их мировоззрения христианская религиозная философия. Однако они в большинстве случаев уклонялись от какого-либо ее пересказа, восхваления или отрицания, привлекая ее послышки (наряду с другими областями знания) лишь для анализа своих умственных состояний»⁴¹

Per il poeta metafisico la filosofia cristiana diviene funzionale alla verifica delle proprie posizioni poetiche intellettualmente intese: il cristianesimo non è più uno stile di vita, ma una filosofia con cui confrontarsi in una doppia codifica, intellettuale e poetica. L'autore di queste illuminate riflessioni sintetizza poi in qualche riga i secoli di letteratura russa che intercorrono dall'ultimo momento di auge della metafisica, anche in Russia il XVIII secolo, a Pasternak nella poesia *Марбург* (1916-1928).

«Описание “состояния души” в противовес “состоянию ума” характерно для всех школ и направлений, и в этом смысле контексты (...) “Я вздрагивал. Я загорался и гас” (...) имеют один общий знаменатель — чувственное (не интеллектуальное) восприятие».⁴²

L'ultima affermazione, secondo cui la condizione dell'anima si discosterebbe da quella dell'ingegno, solo in apparenza ci svia da quanto affermato sinora: in realtà denota chiaramente la distanza che separa l'apertura della poesia *Марбург* (1916-1928) dalla sua conclusione, e viene approfondita in due puntualizzazioni.

“Поэты-метафизики в первую очередь старались поразить ум и воображение читателя, а не его чувства и эмоции – принцип, сказавшийся и в их выборе языковых и стиливых средств для достижения этой цели. Прежде всего они отказались от употребления слов, ставших штампами старой поэзии, то есть перегруженных добавочной поэтической семантикой предшествующих контекстов”.⁴³

Mentre il primo punto esprime lo scopo dei poeti metafisici di colpire l'intelletto e la facoltà immaginativa del lettore, non il suo mondo emotivo, attraverso la decontestualizzazione e risemantizzazione di un linguaggio poetico noto, il secondo tende più alla dimensione razionalistica della poesia metafisica, in contrapposizione alle posizioni del simbolismo tradizionale. Qui si presenta l'argomento per noi fondamentale nella comprensione dei versi giovanili di Pasternak ed in particolare per le due poesie *Марбург* (1916 e 1916-1928).

“Поэты-метафизики совсем не исключали чувственного, однако эта сфера выражалась в их стихах в большинстве случаев через рациональное, а не эмоциональное освоение темы, не гармония поверялась алгеброй, а алгебра лежала в основе гармонии”.⁴⁴

L'algebra, da cui possiamo espungere la sua valenza allegorica, si rivela essere la composizione lirica, pertanto è il verso a divenire metafisico nel suo concetto: «В русской литературе не было поэтов-метафизиков, были метафизические стихи, терявшиеся в волнах стихии чувственного у своего же создателя».

Non è quindi un caso che a Pasternak venisse affibbiata l'etichetta di autore difficile e che per capire la sua difficoltà sia ammissibile rifarsi ad una contiguità con la cerchia dei poeti metafisici.

Rimangono da verificare due posizioni assimilabili a quelle del Pasternak giovanile: la prima è la cognizione intellettuale di approccio alla poesia per mezzo della metafora.

“Интеллектуальное познание как способ поэтического освоения мира в творчестве поэтов-метафизиков сказалось на всей природе их образного мышления. Для поэта-метафизика образность перестала служить целям иллюстративности и орнаментальности, она стала мощным аналитическим инструментом, способствующим движению мыслительного процесса, аргументации положений, оправданию парадоксальных суждений”.⁴⁵

La dimensione metaforica non è solo un mezzo della retorica, ma uno strumento di analisi che poteva giungere sino a troppi paradossali. La seconda posizione procede immediatamente da questa appena annunciata: è l'uso paradossale della metafora che i metafisici carnevalizzano, in quanto meno legati dei poeti lirici a cliché di scuola o di orientamento. Nel poeta metafisico (...) «не было высоких, низких, непозитических или вульгарных сфер в применении к поэзии, ибо не только эстетическое, но все происходящее вокруг и внутри него было темой, источником и материалом его поэтического видения. Отсюда сравнения и метафоры метафизиков из различных областей человеческой деятельности, традиционно исключавшихся из сферы эстетического (...), отсюда же отказ от деления языка на высший, средний и низший стили, рассмотрение его как логически-точного и эмоционально-правдивого средства человеческого общения».⁴⁶

Queste associazioni apparentemente paradossali, dovute invece all'abolizione degli stili elevato, medio e basso, producono una sorta di ermetismo nella poesia metafisica del XVII secolo di cui la voce più rappresentativa fu John Donne (1572-1631) con le sue poesie sfolgoranti di un indiscusso lampo di genialità.

Raccordandosi in una ristretta cerchia di intellettuali di ambiente accademico, il poeta inglese ha avuto anche gioco facile a riorganizzare secondo un modello di trasformazione intertestuale e spesso endoreferenziale la tradizione del metaforismo medievale, trascendendolo attraverso la filosofia moderna di Giordano Bruno (1548-1600). La fusione tra lo spiccato gusto metaforico medievale, ai limiti dell'allegoria intertestuale e di un razionalismo spiritualista alla Guido Cavalcanti (1259-1300), le speculazioni di Bruno e la capacità di sintesi metapoetica di Donne e dei suoi colleghi hanno dato forma a una poetica basata sull'intelletto e sulla creazione di unità figurali impreviste.

Un ulteriore tratto recuperato con successo da Pasternak anche nelle poesie più tarde è la caratteristica della poesia metafisica volta a combinare passione e intelletto in esaltazione reciproca. A questo punto possiamo chiudere il discorso sulla poesia metafisica nella versione del Pasternak giovanile, in cui elementi già topici – il treno, l'acquazzone, i germogli, il tema della nascita e termini tecnici – diventano unità espressive di una poetica:

И в рельсовом витье двояся,—
Предместье, а не перепев,—
Ползут с вокзалов восвояси
Не с песней, а оторопев.

Отростки ливня грязнут в гроздьях
И долго, долго, до зари,
Кропают с кровель свой акростих,
Пуская в рифму пузыри.

Поэзия, когда под краном
Пустой, как цинк ведра, трюизм,
То и тогда струя сохранна,
Тетрадь подставлена,— струись!⁴⁷

La forza dirompente delle immagini nuove sopravanza la serietà del tema, la definizione di poesia, e crea la fonte di una fluentissima polla.

Sia Donne sia Pasternak esprimono i propri pensieri più reconditi attraverso espressioni che hanno la facoltà di sbalestrare l'attenzione del lettore a loro piacimento, senza però perdere di vista i loro intenti, esattamente come nella poesia qui sopra riportata. Šajtanov precisa la posizione indicando la sorpresa:

(...) «по аналогии с какой русской традицией мыслить этот ритмически разорванный, метафорически усложненный стих. Не знаю, насколько сознательно, но некоторые стихи Д. Донна (...) явно переведены “под Пастернака”. Странный анахронизм, хотя и понятно, откуда возникшая аналогия».⁴⁸

La ricomposizione del dialogo tra la riflessione metapoetica e quella metafisica danno origine a un approccio assolutamente inatteso al profilo del poeta.

(...) «универсализм точки зрения (отчасти унаследованный от поэтов-метафизиков) не следует путать с универсальностью поэтической философии – поэт не может быть последовательным философом именно в силу своего поэтического дара, поэзия – иллюзия, кружево, не способное и не призванное дать или отразить или выразить целостное, рациональное, последовательное и потому слишком искусственное для поэзии миропонимание. Поэт не Кант и не Шопенгауэр, целостное не для него» (...).⁴⁹

Nella disgregazione operata dal poeta, che non è un filosofo in prestito alla letteratura, il ruolo della metaforicità è quello di elemento coesivo, tale da non essere più un troppo retorico, ma da diventare narratema indispensabile. Dati questi presupposti, è possibile confrontare due testi, l'uno di Donne, con la poesia di Pasternak *Марбург* (1916-1928), dove metafore e figure di stile vicariano persone reali.

«IMAGE of her whom I love, more than she,
Whose fair impression in my faithful heart
Makes me her medal, and makes her love me,
As kings do coins, to which their stamps impart
The value; go, and take my heart from hence,
Which now is grown too great and good for me».⁵⁰

La passione beata che imprime lo spettacolo della persona amata nell'animo di Pasternak a Marburgo ricalca intimamente i sentimenti espressi da Donne nella sua *Elegy X: The Dream*. L'atmosfera ipnotica dei versi di apertura è quella in cui nuove realtà concettuali e proiezioni diegetiche concludono l'esperienza che si dilata in un tempo indefinibile, ma nel quale possiamo facilmente riconoscere una categoria psicodiacronica della narrazione.

Я вздрагивал. Я загорался и гас.
Я трясся. Я сделал сейчас предложение, -
Но поздно, я сдрейфил, и вот мне - отказ.
Как жаль ее слез! Я святого блаженней!⁵¹

Dopo alcune quartine di riflessione (vv. 5-40) e la dimensione del ricordo che porta il discorso nel tempo presente e dialogico con un ideale «Tu» (vv. 41-44), ovvero una dimensione di Ida per cui le varianti del cronotopo sono presenti, il personaggio che dice «io» inserisce un dialogo:

Когда я упал пред тобой, охватив
Туман этот, лед этот, эту поверхность
(как ты хороша!) - Этот вихрь духоты...
О чем ты? Опомнись! Пропало. Отвергнуто.⁵²

Dopo questo discorso il lettore non è più sicuro che si tratti veramente di un dialogo con un interlocutore reale, ma che piuttosto si tratti dell'istinto che assume le spoglie di Ida. Si tratta di una legittimazione alle due quartine che seguono, un'apparente divagazione dal tema che difatti non viene riportata nell'edizione del "Pasternak di Ripellino" su espressa indicazione dell'autore⁵³. La dimensione metafisica del testo diviene evidente proprio in queste quartine⁵⁴:

Повсюду портпледы разложит туман,
И в обе оконницы вставят по месяцу.
Тоска пассажиркой скользнет по томам
И с книжкой на оттоманке поместится.

Чего же я трушу? Ведь я, как грамматику,
Бессонницу знаю. У нас с ней союз.
Зачем же я, словно прихода лунатика,
Явления мыслей привычных боюсь?⁵⁵

Che il mondo sia una rappresentazione della volontà veicolata da un ininterrotto dialogo decostruttore con quanto circonda il soggetto, e che quindi diventi un'immensa rete di simboli come lo vede Cassirer, non può essere oggetto di discussione in queste due quartine. Esse costituiscono nella loro fittizia familiarità una splendida introduzione alla chiusura affatto metafisica di *Марбург*.

Ведь ночи играть садятся в шахматы
Со мной на лунном паркетном полу,
Акацией пахнет, и окна распахнуты,
И страсть, как свидетель, сидит в углу.

И тополь - король. Я играю с бессонницей.
И ферзь - соловей. Я тянусь к соловью.
И ночь побеждает, фигуры сторонятся,
Я белое утро в лицо узнаю.⁵⁶

Il rincorrersi di amore e morte, anima di questi versi, è ricalcato nel gioco a scacchi del testo di Pasternak, connotati da un metaforismo paradossale, quasi esacerbato. Lo slancio del protagonista verso la regina usignolo (l'originalità dell'arte di fronte al fenomeno variamente importante dello psittacismo), allegoria plausibile della poesia come forza coartatrice, si avvicina per contiguità nella stessa accezione indicata da Šajtanov ad un breve componimento di John Donne.

HE that cannot choose but love,
And strives against it still,
Never shall my fancy move,
For he loves against his will;
(...)
Is there then no kind of men
Whom I may freely prove?
I will vent that humour then
In mine own self-love.⁵⁷

Sembra che possano anche essere accostati altri suoi versi, contigui

al desiderio di annullamento che caratterizza la chiusa di *Марбурз* (1916-1928), vv. 73-80.

NO lover saith, I love, nor any other
Can judge a perfect lover;
He thinks that else none can or will agree,
That any loves but he;
I cannot say I loved, for who can say
He was kill'd yesterday.⁵⁸

Se a questi due componimenti il connubio amore-morte, anche come tema del suicidio, non è estraneo, la natura è invece assente.

La situazione ricorda al lettore esperto il quadro comune ad entrambe le versioni di *Марбурз* in uno specchio ribaltato e deformante, in cui la passione ed i sentimenti antitetici dei due personaggi si risolvono in una biforcazione dei destini. Il paradosso trova la sua soluzione conclusiva in una canzone di John Donne dedicata a una primula.

UPON this Primrose hill,
Where, if heaven would distil
A shower of rain, each several drop might go
To his own primrose, and grow manna so ;
And where their form, and their infinity
Make a terrestrial galaxy,
As the small stars do in the sky ;
I walk to find a true love ; and I see
That 'tis not a mere woman, that is she,
But must or more or less than woman be.⁵⁹

Come esprime questa stanza in maniera esemplare, sia Donne sia Pasternak nelle loro poesie interpolano cultura alta e cultura popolare, linguaggio ricercato e colloquiale. La scelta del breve componimento non è casuale: nelle tre strofe è presente lo stesso tipo di erotismo sublime che in Pasternak pervade le strofe di *Марбурз* e di *Зимняя ночь* [Notte invernale] (1913), testo complementare a quello appena citato.

Память, не ершись! Срастись со мной! Уверуй
И уверь меня, что я с тобой - одно.

Снова ты о ней? Но я не тем взволнован.
Кто открыл ей сроки, кто навел на след?

Тот удар – исток всего. До остального,
Милостью ее, теперь мне дела нет.⁶⁰

Il riferimento a *Марбург* (1916) è dunque doveroso sia stilisticamente sia dal punto di vista del climax diegetico, quando l'autore inserisce nella stessa architettura chitone e linoleum. Soprattutto entrambi i poeti tendevano a voler far coincidere il ritmo del linguaggio parlato con quello poetico, applicando questa loro ricerca anche alla giustapposizione di termini che normalmente non hanno nulla in comune, come dimostra l'esempio da *Марбург* (1916).

(...) Были занавески
Жёлты. Пеньюар был тонок, как хитон.

(...) страсть, словно балку, кидала мне под ноги
Линолеум в клетку, пустившийся в пляс.⁶¹

La metafisica poetica in questo caso è appunto andare oltre le immagini, creare contiguità nuove, immaginifiche e strabilianti: per Pasternak, sempre in *Марбург* (1916), «Ласка июля плескалась в тюле./ Тюль, подымаясь, бил в потолок» (vv. 5-6 [La carezza di luglio si agitava nel tulle/ il tulle, lievitando, batteva sul soffitto]). La sensazione di leggerezza e di bufera insieme che pervade questi versi e la poesia intera, dominata dalle variazioni del giallo e dai toni cupi e metallici della notte, si avverte anche nella costruzione melopoetica dei singoli versi: costruiscono un'atmosfera di trepida attesa dopo il rifiuto di Ida, che nell'economia del testo diviene il detonatore della prima rinascita.

Scrivono infatti Boris ancora in *Марбург* (1916), in versi che si possono definire come il certificato di nascita del poeta: «Вчера я родился. Себя я не чту/ Никем, и ещё непривычна мне поступь» [Ieri sono nato. Non mi sento niente/ e ancora non sono abituato al passo] (vv. 20-21), e in maniera più elaborata nella revisione del 1928: «(...) Я мог быть сочтён/ Вторично родившимся. Каждая малость/ Жила и (...)/ В прощальном значеньи своём подымалась» [(...) Potevo esser detto/ nato per la seconda volta. Ogni bagattella/ era viva e (...)/ nasceva nel suo significato d'addio] (vv. 5-8).

In questi versi, dove il dialogo con lo spirito delle lettere da Marburgo non è ancora risolto, nonostante la maturazione avvenuta, si avvertono già i prodromi che condurranno di lì a poco alla raccolta *Второе рождение* [Seconda nascita] (1932) che segna un ritorno alla poesia lirica dopo il breve intermezzo di *Охранная грамота* [Il salva-

condotto], ma con un proprio codice testuale.

Il testo che forse più appassionatamente esprime il dialogo metatestuale tra la raccolta *Поверх барьеров* [Oltre le barriere] (1916-1928) e *Второе рождение* potrebbe a buon diritto essere rappresentato da «*О, знал бы я, что так бывает*» [Oh, se avessi allora presagito] (1932), di cui riportiamo le prime due strofe:

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью — убивают,
Нахлынут горлом и убьют!

От шуток с этой подоплекой
Я б отказался наотрез.
Начало было так далеко,
Так робок первый интерес.⁶²

La poesia è connotata da un andamento decisamente drammatico, respira l'atmosfera che la circonda ed esprime con violenza la bufera interiore che caratterizza il periodo di profonda revisione ed autocensura, anche cautelativa, degli anni Trenta.

Ritroviamo tuttavia in queste due quartine un dialogo con il primo momento delle poesie *Марбург*, ormai trascorso, ma nel quale pulsa la magia degli inizi, che si tinge di fato, di incoscienza: «*Когда пускался на дебют*» (v. 2) [quando mi avventuravo nel debutto] e «*От шуток с этой подоплекой/ Я б отказался наотрез*» (vv. 5-6) [Mi sarei nettamente rifiutato/ di scherzare con siffatto intrigo], ma permette ancora uno sguardo quasi indulgente alla prima giovinezza.

Come sarà nell'ultima strofa di *Бабочка - буря* [La farfalla bufera] (1923), quantunque in questa sede lo si percepisca ancor più come un baratro infernale autoclasta, l'ultima strofa si spalanca verso il futuro, e consente altrettanto al lettore esperto nella navigazione in Pasternak di riconoscere un'anticipazione del tema di Amleto, che in rapporto dialogico e intertestuale profila l'opera successiva.

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.⁶³

Nonostante si possano riconoscere tratti precisi di una tradizione

poetica europea proprio nel primo verso, «Когда строку диктует чувство», che rimanda senz'altro sia allo spiritismo cavalcantiano⁶⁴ sia al Dante del *Purgatorio*⁶⁵, Thomas S. Eliot (1888-1965) ne offre una spiegazione molto precisa secondo una prospettiva nettamente metafisica: “when a poet’s mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man’s experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes”.⁶⁶

Eliot stima la fusione di emozione e pensiero, procedimento tipico dei poeti metafisici, che si attua anche in Pasternak, come processo gestaltico dell’arte. Ergo azzardiamo un sillogismo: Pasternak a detta di alcuni può essere considerato “poeta per poeti”, per antonomasia i poeti per poeti sono i metafisici, è dunque possibile dire Pasternak poeta metafisico *malgré soi*.

Al di là di questo più o meno divertente giochino filosofico, ciò che preme dimostrare, e che implicitamente anche Eliot afferma, è che non si può costringere Pasternak nelle strettoie di questa o quella corrente; egli le riunisce in sé: trasgredendo scientemente i limiti di scuola e di orientamento, riporta con processo catabatico la metafisica sulla terra.

Le altre voci

È debito notare che, al contrario di quanto succede per altri poeti, invece di lasciar apprezzare ogni minimo particolare, la lettura chirurgica dell’opera di Pasternak fa smarrire al lettore quel senso di apertura simbolista e nell’accezione appena descritta di metafisica all’originale maniera russa, così tipico di un poeta che vuole insieme a Baudelaire «apprendre le language des fleurs et des choses muettes».⁶⁷

Ai simbolisti verrà riservata la maggior attenzione nella rassegna dei poeti francesi per tener fede all’ammonimento per cui, riconoscendo un consistente numero di contesti simultanei che agiscono e sollecitano un autore in una condizione comunque psicodiacronica, si deve di necessità individuare un percorso e segnarlo in maniera netta e quanto più possibile luminosa.

Pertanto, intraprendendo la descrizione del profilo creativo di Pasternak ad un passo dalla letteratura e a ridosso della decisione irrevocabile di Marburgo, non già della sua opera, con intenzione l’accento del discorso non è stato posto sui legami intertestuali generalmente riconosciuti in lui, ma si sono seguiti percorsi contigui, non improbabili, sicuramente connessi con la dimensione intercontestuale dell’opera.

I francesi

Il tema della natura traghetta il discorso verso un'altra e ben diversa temperie culturale, quella del Simbolismo francese, per cui non soltanto la natura è quella dove l'intervento umano non è necessario, ma è anche quella antropizzata ed urbanizzata delle città. La nostra attenzione sarà pertanto proiettata a figure come Baudelaire, Verhaeren, Verlaine e Rimbaud, che hanno affrontato queste tematiche in maniera funzionale alla presente lettura. In particolare Verhaeren verrà tradotto in Russia da un autore che abbiamo inteso includere in queste riflessioni: Valerij Brjusov, il quale in questo modo può aver esercitato una maggior influenza sui poeti russi a lui anche di poco posteriori.

È curioso notare come Baudelaire e Pasternak abbiano entrambi un sentimento sacrale della natura. In Pasternak si assiste tuttavia a un'evoluzione del sentimento della natura: nella fase iniziale è determinata dagli avvenimenti, così come in entrambe le versioni della poesia *Марбург* e nelle lettere inviate dalla città universitaria; nella maturità sarà lei a determinare gli eventi con il suo simbolismo e le sue valenze: la meteorologia nel romanzo e nelle poesie ad esso di poco posteriori.

Il cielo in Baudelaire arriverà a cadergli sulla sua testa: il verso «Quand le ciel bas et lourd pèse plus qu'un couvercle» (*Spleen*, v. 1) serve a indicare il suo profondo stato di angoscia e disagio esistenziali; Pasternak lo esprime in direzione opposta:

Я рос. Меня, как Ганимеда,
Несли ненастья, сны несли.
Как крылья, отрастали беды
И отделяли от земли.⁶⁸

Il discorso, a differenza di Baudelaire, si frantuma nei rivoli dei pensieri dell'autore, e non soltanto questi è al centro dell'attenzione del discorso poetico, ma anche gli elementi del mondo – la natura – che lo circondano. La natura parla con la voce di Pasternak, non come in Baudelaire che la interpreta, la legge nei suoi presunti significati (simboli) e nelle sue immagini. Resta in comune l'ampio respiro compositivo, le onde del mare che si avvertono nel sonetto *La vie antérieure*, respiro che però ha l'*allure* della vita, definita solo quando termina.

Умеющий — так он всевидящ —
Унять, как временную блажь,
Любое, с чем к нему ни выйдешь,
Огромный восьмиверстный пляж.

Огромный пляж из голых галек,
На все глядящий без пелен
И зоркий, как глазной хрусталик,
Незастекленный небосклон.⁶⁹

La capacità di abbozzare è un'altra caratteristica comune ai due scrittori. In Baudelaire deriva dalla sua attività collaterale di critico artistico, in Pasternak dalla cultura che ha respirato in casa: figlio di un pittore impressionista, realizza il linguaggio impressionista in poesia. Ma più che d'Impressionismo francese è lecito parlare di Espressionismo tedesco, della sua forza e della sua esplosività, oltre che dei suoi cenni di psicologia e di riferimenti all'inconscio.

Все было тихо, и, однако,
Во сне я слышал крик, и он
Подобьем смолкнувшего знака
Еще тревожил небосклон.⁷⁰

Dopo un'apparente parentesi, in cui l'autore illustra una scena allucinata dell'inconscio che traspone l'umore della città in un aculeo fonte di dolore, la scena centrale di *Венеция* [Venezia] si chiude sulla mimesi dello scorpione:

Теперь он стих и черной вилкой
Торчал по черенок во мгле.
Большой канал с косою ухмылкой
Оглядывался, как беглец.⁷¹

Un altro profilo che ben coglie l'intermedialità testuale dell'arte è il fiammingo Emile Verhaeren⁷². Grazie alle sue visioni post-simboliste della campagna francese introduce il mondo moderno, animato da trasformazioni umane e sociali che conducono allo spettacolo delle città «miriadaires» (è la stessa espressione che Pasternak usa nella già citata lettera alla sorella del 17 maggio 1912), può divenire materiale poetico.

Un testo in particolare coniuga le prospettive di Verhaeren con l'intertestualità allegorica di Pasternak. Si tratta della poesia *Бабочка - буря* (1923).

Бывалый гул былой Мясницкой
Вращаться стал в моем кругу,
И, как вы на него не цыцкай,

Он пальцем вам и ни гугу.

Он снится мне за массой действий,
В рядах до крыш горящих сумм,
Он сыплет лестницы, как в детстве,
И подымает страшный шум.

Напрасно в сковороды били,
И огорчалась кочерга.
Питается пальбой и пылью
Окуклившийся ураган.⁷³

Le quartine compongono in un'unica immagine il tessuto urbano rappresentato dalla Mjasnickaja (v. 1) con elementi personali (vv. 2 e 5), per allargarsi definitivamente nei versi successivi come un uragano che si annuncia violentemente sulla città senza tener conto delle attività che vi fervono, mistificando con il suo rombo le armonie della musica (vv. 5-8). L'angolo di visione si amplia da una prospettiva singolare e personale del personaggio che dice «io» e le sue azioni alle azioni della città (vv. 8-9), seguendo nelle tre quartine un procedimento ad incastro delle varie figure che germinano l'una dall'altra, fino all'immagine finale di questo medaglione con l'uragano che assume i tratti di una rivoluzione autoclasta.

Tale materiale poetico è tratto dal lato triviale del quotidiano, la città si trasforma sotto la sua penna in un nuovo mondo fantastico e al contempo realistico⁷⁴. Qui si apre il secondo movimento della poesia, anch'esso di tre quartine.

Как призрак порчи и починки,
Объевший веточки мечтам,
Асфальта алчного личинкой
Смолу котлами пьет почтаamt.

Но за разгромом и ремонтом,
К испугу сомкнутых окон,
Червяк спокойно и дремотно
По закоулкам ткет кокон.

Тогда-то, сбившись с перспективы,
Мрачатся улиц выхода,
И бритве ветра тучи гриву
Подбрасывает духота.⁷⁵

Il punto fondamentale nel testo è individuato da Bogomolov⁷⁶. Dopo aver analizzato la poesia di Pasternak in rapporto ai suoi ipertesti in Brjusov, lo studioso si riallaccia all'inizio del suo intervento, quando ha individuato la dimensione autobiografica del testo. Se in apertura si basa su quanto afferma Evgenij Pasternak sui ricordi di suo padre in merito alla *Farfalla bufera*⁷⁷, incorniciando il medaglione fa osservare come nella Mjasnickaja siano confluiti elementi da Brjusov filtrati dall'esperienza biografica di Pasternak.

La ricezione urbana è dunque mediata da una tradizione testuale, ma anche dall'elemento autobiografico, presente e preponderante nel testo di Pasternak. Il poeta scardina la tessitura urbana dei testi di Brjusov elicitati nella brillante analisi di Bogomolov, e prosegue la sua opera di destrutturazione di questi ipertesti con le raccolte che chiede a Štich nella fatidica estate del 1912, una volta dato l'addio definitivo alla filosofia⁷⁸.

Nella sua redazione "definitiva", quella qui utilizzata, il testo di *Бабочка – буря* risulta in ultima analisi un tributo alla figura di Brjusov attraverso la filigrana di Verhaeren, ma un tributo trasfigurato dalla capacità di analisi speculativa derivata dalla filosofia: un tributo poetico in chiave esistenzialista dell'urbanesimo moderno.

“Итак, перед нами три эпизода с участием Б.Л. Пастернака: в июне 1904 г. он наблюдает ураган; в конце мая 1910 г. сидит с С.Н. Дурылиным на открытом если не том же, то соседнем окне; весной или летом 1922 г., незадолго до отъезда в Берлин, видит Мясницкую с еще более высокой точки — с девятого этажа”⁷⁹.

Da questo sunto biografico ed esteriore, nella conclusione della sua analisi Bogomolov giunge al punto nevralgico, e riconferma la tesi per cui alla base della creazione letteraria di Pasternak non possano che esserci il metodo di speculazione filosofico e la sua logica, come inteso dimostrare dai paragrafi precedenti. Alla domanda di cosa tratti *Бабочка - буря*, si può rispondere che verte (...) «о том, чему посвящена его замечательная работа, но “подсвечивается” все стихотворение изнутри еще и темой творчества, рождающегося не вдруг, не внезапно, а через долгое и мучительное становление, вдруг и внезапно завершающееся выпархиванием доселе спрятанного под совсем иной, непривлекательной личиной».⁸⁰

È possibile concludere la lettura della poesia con la sua ultima quartina e una riflessione conclusiva.

Сейчас ты выпорхнешь, инфанта,
И, сев на телеграфный столб,
Расправишь водяные банты

Над топотом промокших толп.⁸¹

Da un punto di vista meramente intercontestuale, l'ultima quartina non chiude il testo, ma lo proietta verso altri dialoghi testuali. Tuttavia qui la tradizione si rivela viva: «Эта бабочка-буря, бабурка – душа, Психея места под названием “Мясницкая”»⁸². Acuendo questo commento Amelin offre una guida nei meandri del testo: «Слово растягивается, становится выпуклым, панорамным, каким-то ползуще-улиточным. Прямые улицы, но не пути. В пределе улица разворачивается вокруг тебя».⁸³

Inoltre, per una riflessione conclusiva a livello intercontestuale, possiamo avvalerci delle parole di Cesare G. De Michelis, il quale fa notare che «(...) nel '13 a Mosca, Pasternak incontrò Verhaeren, che stava ottenendo un gran successo in Russia, Brjusov l'aveva tradotto (...)».⁸⁴

Un ulteriore tratto genetico che lasci intendere il legame metatestuale da Verhaeren a Pasternak è individuato da Amelin: «Чуть ли не главным достижением Эмиля Верхарна Брюсов считал то, что он смог вбухать роман в масштаб одного стихотворения. Опять парадокс: короткое стихотворение, а равно целому роману (это потом будет очень важно для Пастернака)».⁸⁵

In quest'ambito contestuale rientra anche Verlaine⁸⁶, che rappresenta un momento notevole nella riflessione di Pasternak, e cui dedicherà un saggio sulla creatività⁸⁷. A differenza di Verlaine, in Pasternak non sono presenti momenti di reiterazione palinogenetica, se non i tentennamenti di uno stile teso al sincretismo con la natura, con l'incertezza di una frase importante prima di essere pronunciata; il tratto che avvicina però Verlaine a Pasternak è la propensione alla contiguità concettuale del materiale linguistico a creare immagini, e un esempio lampante può costituire anche la poesia *Марбург* nelle sue due redazioni.

«Он как никто выразил долгую гложущую и неотпускающую боль, утраченного обладания, все равно, будь то утрата Бога, который был и которого не стало, или женщины, которая переменила свои мысли, или места, которое стало дороже жизни и которое надо покупить, или утрата покоя».⁸⁸

Il processo alchemico in Pasternak si configura piuttosto come le parole di Rimbaud (1854-1891) in *Délires II: Alchimie du verbe*, inserito nel prosimetro *Une saison en enfer* (1873), senza comunque voler istituire forzatamente un legame avantestuale tra il poeta francese e il nostro. Da rilevare è semplicemente la contiguità culturale tra i due paesi, l'attenzione riservata dai poeti simbolisti russi alla cultura poetica francese,

come lascia intendere il regesto bibliografico in una traduzione di Rimbaud di epoca sovietica.⁸⁹

Il celebre sonetto di Rimbaud *Voyelles*, tradotto in russo con il titolo omonimo *Гласные* per la prima volta da Elizaveta G. Beketova⁹⁰ al volgere del XIX secolo (manterrà lo stesso titolo in tutta la tradizione), riprende questo interesse per l'alchimia, partendo dal presupposto che un poeta sia un alchimista della parola, ovverosia servendosi delle lettere egli crea qualcosa di mai visto prima attraverso elementi del tutto prosaici (come estrarre l'oro dal piombo, il più vile dei metalli). Ecco spiegato perché Shelley, quasi un secolo prima, diceva che «(...) its secret alchemy turns to potable gold the poisonous waters which flow from death through life; it strips the veil of familiarity from the world, and lays bare the naked and sleeping beauty, which is the spirit of its form».⁹¹

Qualche tedesco e qualche russo

Il cosmo del Romanticismo tedesco e del periodo che l'ha generato risulta per Pasternak una fucina creativa non indifferente, nella quale innestare le conoscenze filosofiche acquisite e dal quale far fiorire una pianta originale con radici profonde e ramificate, i cui frutti sono sempre opere aperte al dialogo e alla speculazione nel senso più filosofico con il lettore. Il recupero della tradizione tedesca nella letteratura russa operato da Pasternak non si attua come recupero citazionale diretto o indiretto, bensì in chiave di rimediazione più complessa, inserita in una dimensione intersemiotica, che la rende attuale.

La dimensione contemporanea di Pasternak è da rinvenire nella ricerca strenua di una forma compiuta, sincretica ed intersemiotica, eredità metapoetica di Rilke⁹², il quale coltivò la forma del frammento come diegesi poetica. Questa forma incompiuta segna lo шум времени [rumore del tempo] che invece tendeva a voler eliminare Osip Mandel'stam: «память моя не любовна, а враждебна, и работает она не над произведением, а над отстранением прошлого. (...) Там, где у счастливых поколений говорит эпос гекзаметрами и хроникой, там у меня стоит знак зияния, и между мной и веком провал, ров, наполненный шумящим временем (...)»⁹³. La dimensione del tempo in Pasternak, il suo scorrere o susseguirsi forse di infiniti, fuggevoli presenti è riconoscibile nelle parole di Mandel'stam, ma è stata anche riconosciuta più tardi da Sinjavskij proprio nello iato che divarica la sua mente tra lo sguardo rispettoso verso il passato e i Maestri e quello più coraggioso, ma causa di vertigini, verso il futuro.

Chi segna più profondamente l'ambito intertestuale di Pasternak sono i grandi corifei della letteratura tedesca come Goethe⁹⁴ e Schiller⁹⁵,

ma anche Tieck⁹⁶, Hölderlin, Heine, e il suo genio dichiarato Rilke, e poi i russi: Belyj, Blok⁹⁷, che tutta la generazione degli anni Dieci conosceva e nei cui versi era cresciuta, il meno famoso in Italia Nadson, e i romantici russi, Tjutčev⁹⁸ e Fet⁹⁹, per non parlare di Lermontov, alla memoria del cui *Демон* [Demone] è dedicata la raccolta *Сестра моя – жизнь* [Mia sorella la vita] (1922), e di Puškin. Nella risposta al questionario già citato, lo afferma a chiare lettere: «В своей работе я чувствую влияние Пушкина. Пушкинская эстетика так широка и эластична, что допускает разные толкования в разном возрасте. Порывистая изобразительность Пушкина позволяет понимать его и импрессионистически, как я понимал его лет пятнадцать назад, в соответствии с собственными вкусами и царившими тогда течениями в литературе».¹⁰⁰

Una annotazione su Verchovskij e la sua opera indica quale ricchezza e sensibilità alle sollecitazioni fosse nell'animo di Pasternak: si tratta di un apprezzamento volto a saldare il secolo XIX con il XX con una legatura di valore puramente lirica, come rileva Stefano Garzonio: «Nel preparare (...) una raccolta di versi di Verchovskij che poi non vide mai la luce, Boris Pasternak scriveva nel 1946 al redattore del Goslitizdat (...): “Ho provato grande piacere nel respirare questa atmosfera di assoluta purezza e sincerità”. È questo un giudizio pienamente condivisibile, la “pura e sincera” lirica di Verchovskij costituisce un modello insostituibile di leggerezza e atemporalità, nella quale le movenze ritmiche della poesia classica si accompagnano alla “armoniosa precisione” della poesia dell'epoca puškiniana e al pathos spirituale della poesia novecentesca».¹⁰¹

Non è nostra ambizione circoscrivere l'influenza su Pasternak di tutti questi autori, ma riconoscere che ciascuno ha potuto lasciare un gene nella sua opera e renderla in questo modo più versatile e poliedrica, con il costante rischio per il lettore, sia esperto sia entusiasta, di trascurare qualche voce sommersa.

Pertanto nell'indagine della sua intertestualità è stato necessario consentire spazio a figure autoriali dalla minor fortuna, ma non sempre minor valore: si avvertono nella prosa e nella poesia senza essere chiamati in causa ad ogni piè sospinto, come avviene per i tedeschi che informano criticamente l'humus pasternakiano.¹⁰²

Pasternak dimostra in questo senso di aver assorbito le epoche letterarie e filosofiche a lui appena precedenti, e contestualmente anche il loro più intimo e spesso non decifrato codice genetico.

L'alchimia della creazione nelle metamorfosi

«Immature poets imitate, mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least some-

thing different». ¹⁰³

Thomas S. Eliot sembra voler affermare che si possa eccellere e dare il meglio di sé, senza però avere quelle intuizioni che segnano la differenza tra chi è nato con un dono particolare e l'ha coltivato e chi vuole averne uno, perché lo ama, vi si distingue, ma sa e pur tuttavia non è ancora giunto ad ammettere che questo dono non sgorga totalmente dalla propria anima. Inoltre, l'affermazione di Eliot conferma indirettamente la miriade di impressioni che suggestionano la lettura di Pasternak, a significare che la maturità duramente conquistata del suo dono, dono soprattutto di libertà ¹⁰⁴, crea nuovi universi concettuali organici. Paradossalmente dunque sia Donne sia Pasternak «резко современны по речевой окраске стиха, но современность у них разная: XVII век – у одного, XX век – у другого» ¹⁰⁵.

Altrettanto si può affermare che, data la sua alta sensibilità alle sollecitazioni del mondo circostante, fosse il mondo reale o il mondo creato dal patto autoriale tra l'autore e il suo lettore, Pasternak aderisce a questo sentimento attraverso le sue varie rinascite, di cui la più importante è quella avvenuta proprio in concomitanza con il soggiorno in Germania, riconosciuta in queste pagine come "prima rinascita".

«Борис Пастернак – поэт без развития. Он сразу начал с самого себя и никогда этому не изменил», scrisse a buona, ma non totale, ragione Marina Cvetaeva ¹⁰⁶. Il limite che connota questa affermazione è quello biografico della Cvetaeva stessa, che non poté testimoniare delle opere successive di Pasternak.

Tuttavia, la sua affermazione è rilevante: Pasternak cominciò apparentemente senza evolversi perché compì un percorso ascetico di discesa in se stesso. Lo scrittore riserverà comunque estreme cure durante tutta la vita alla propria formazione critica ed estetica, ma l'atto fondante, avvenuto in seno alla filosofia e alla musica, discipline quasi odigetiche, traspira dalle sue opere. Il processo formativo di Pasternak segue un'evoluzione semplificante, una catarsi da ogni orientamento diverso che non sia la definizione di un'immagine compiuta, profonda e semplice ad un tempo, come testimonia la raccolta poetica seguita al romanzo.

Ora però si presenta una domanda: come identificare il "compiuto" in una figura in costante metamorfosi? Talora pare che possa essere quello che di lui ci è rimasto: le revisioni in Pasternak sono a favore di un'intima, strutturale unità di tutta l'opera, la tendenza di cultura rivoluzionaria in contrapposizione a quella classica, senza che sia sottomessa ad un fenomeno caduco come la moda.

La necessità della congiuntura in cui vive è la sua attitudine a mutarsi per essere sempre all'avanguardia e non mai un sito di archeolo-

gia letteraria.

Possiamo azzardare che Pasternak fu poeta di animo classico e che il classicismo di Mandel'stam fu invece una risposta ai tempi in cui questi si è trovato a vivere ed ai quali non poté rispondere in altro modo che con un classicismo delle forme e dei contenuti, che riecheggiano in Brodskij, una nostalgia dell'età classica¹⁰⁷, ma che classicismo non è, dato che il *rumore del tempo* si sente meno che il brusio del sottopalco. Quello di Mandel'stam non può essere definito stile classico per antonomasia, ma un ritorno al classicismo, pregevole ed encomiabile per il modo in cui lo deruba, ma non lo rinnova: è questo il suo limite invalidato.

Saccheggiamo ancora una volta il questionario sui classici del 1927: “Под классиком я понимаю писателя, который в своем творчестве дает пластическое подобие цельного мировоззрения. Классическая же литература есть совокупность таких произведений и тенденций, которые впоследствии принимаются за мировоззрение эпохи”.¹⁰⁸

Secondo Giovanni Buttafava, il classicismo di Brodskij ha come antenati diretti Mandel'stam e l'Achmatova, coglie il rifiuto dell'accademismo, ma non quello del rigore compositivo che accomuna e distingue ad un tempo Pasternak e Brodskij stesso.¹⁰⁹

Grazie a questo lavoro di superamento continuo l'ossatura dell'opera di Pasternak diventa sempre più unitaria nel suo impianto metodologico e stilistico, in modo tale che ciò che vi è costruito sopra e attorno ne risulti sempre diverso, ma uguale nella sua diversità. Questo procedimento risponde a un'esigenza interiore di portare tutta la sua produzione a un unico livello. Conta per lui il presente, il tempo inteso come un susseguirsi di unità di presente. Non scrive per soddisfare un'esigenza di dar sfogo al passato, ma per una ben più intima esigenza di chiarezza, di spiegare se stesso e di farsi conoscere, capire, amare, come esprime nella poesia «Во всем мне хочется дойти» (1956).

Si chiarisce così la ragione per cui le produzioni più lontane dal momento presente sono o rifiutate a favore delle più recenti o profondamente riviste: essendo più vicine emotivamente al loro creatore e alla sua evoluzione, è più comprensibile che questi vi si possa in misura maggiore riconoscere. Non si tratta di un rifiuto meramente stilistico, ma per lo più di una posizione critica che parte dalla congiunzione di affetti, nel senso filosofico: è il frutto dell'esperienza biografica dell'autore che risponde delle sue opere all'ambiente circostante.

Nota rivoluzionaria

Da quanto affermato sinora, è possibile concludere che Pasternak

non rinneghi, nel senso comune del termine, le sue *juvenilia*, ma compia un processo inverso rispetto a quello compiuto nella celeberrima frase di Marina Cvetaeva: «первая на глазах уже не курящего отца и не столько на радость себе, сколько назло ему выкуренная папироса». ¹¹⁰

Ciò che più affascina è che già dalle lettere della faticosa estate del 1912 si avverte la contaminazione di tutti i generi e di tutte le discipline che poi si riverteranno nel modo di comporre del futuro Pasternak. Non è cosa da ritenersi soverchiamente straordinaria se pensiamo che Pasternak scriveva, anzi: ha scritto sempre di *Сестра моя жизнь* ¹¹¹, vero tema e vere variazioni di tutto il suo iter creativo, fedele allo spirito del verso originale di Verlaine nella poesia «Va ton chemin sans plus t'inquiéter» (*Sagesse*, 1880): «La vie est laide, mais elle est ta sœur».

“Я видел лето на земле, как бы не узнававшее себя, естественное и доисторическое, как в откровенье. Я оставил о нем книгу. В ней я выразил все, что можно узнать о революции самого небывалого и неуловимого”. ¹¹²

Il tema rivoluzionario venne affrontato da Pasternak in *Сестра моя жизнь* per pagare un debito morale verso quell'evento ¹¹³. In esso non è tanto la rivoluzione del 1917 ad essere celebrata, quanto la forza che l'ha propulsa. Il tema della forza si affaccia qui in una sua prima veste, che adotterà in via ultima nel romanzo tanti anni più tardi. La rivoluzione viene concepita in Pasternak come propulsione di energie di cui andranno a vivere gli uomini delle generazioni future, rendendo statico e sterile quell'impeto vitale. Tale tesi è enunciata con chiarezza nel romanzo: “Истории никто не делает, ее не видно, как нельзя увидеть, как трава растет. Войны, революции, цари, Робеспьеры это ее органические возбудители, ее бродильные дрожжи. Революции производят люди действенные, односторонние фанатики, гении самоограничения. Они в несколько часов или дней опрокидывают старый порядок. перевороты длятся недели, много годы, а потом десятилетиями, веками поклоняются духу ограниченности, приведшей к перевороту, как святыне”. ¹¹⁴

Pasternak ha bisogno della musica ¹¹⁵ per scrivere servendosi dell'eufonia (tecnica che carpisce ai simbolisti) ¹¹⁶ e l'accumulazione aspra delle consonanti (che ruba ai futuristi), ha bisogno della filosofia per lasciar scorrere le meditazioni in *Охранная грамота* ¹¹⁷, nel *Биографический очерк* [Saggio biografico] (1956-57) e più tardi in *Доктор Живаго* (1957), in tutti i saggi sull'arte, sui poeti e sulla poesia.

Il romanzo: un nodo nel tessuto del tempo

Questo fatto sorprendente, il confluire nel medesimo linguaggio

poetico di filosofia e musica insieme alla tematica della forza, viene testimoniato dalla battuta impressa da Pasternak al corso delle sue idee, quando inizia a stendere una coloritura di meditazione al suo romanzo attraverso riflessioni sulla storia (Napoleone) e sui suoi protagonisti (chi fa la storia?), approfondendo un discorso iniziato in *Охранная грамота* (cfr. sopra, n. 111): “Толстой не довел своей мысли до конца, когда отрицал роль зачинателей за Наполеоном, правителями, полководцами. Он думал именно то же самое, но не договорил этого со всею ясностью. Истории никто не делает, ее не видно, как нельзя увидеть, как трава растет. Войны, революции, цари, Робеспьеры это ее органические возбудители, ее бродильные дрожжи. Революции производят люди действенные, односторонние фанатики, гении самоограничения. Они в несколько часов или дней опрокидывают старый порядок. Перевороты длятся недели, много годы, а потом десятилетиями, веками поклоняются духу ограниченности, приведшей к перевороту, как святыне”.¹¹⁸

Nell’era che vedrà l’esplosione delle *hard sciences* questo pensiero scombusso ed ignora tutte le definizioni e i tristi incasellamenti (la stessa tecnica che usa Zamjatin)¹¹⁹, che non concedono spazio all’individuo. *Мы* [Noi], il romanzo di Zamjatin, anticipa nei suoi temi fondamentali le problematiche che toccheranno gli scrittori inglesi a lui successivi, come Aldous Huxley (1894-1963) e il più giovane George Orwell (1903-50), autori rispettivamente di *Brave New World* [Nuovo mondo coraggioso] (1932) e di *Nineteen Eighty-Four* [1984] (1948), rappresentanti dell’utopia negativa generata da un secolo pieno di aberrazioni come il XX (ogni secolo produce aberrazioni in rapporto al proprio grado di sviluppo e civiltà: per quanto riguarda il presente-passato prossimo possiamo esimerci dall’enumerarle, data la loro copia). Ci sentiamo inoltre legittimati ad aggiungere che Orwell giunse alla notorietà mondiale con un romanzo, *Animal farm* [La fattoria degli animali] (1944), in cui descrive in chiave satirica il processo della Rivoluzione d’Ottobre dalla Liberazione al totalitarismo, quasi in polemica con l’altrettanto celebre romanzo di John Reed, *Ten Days that Shook the World* [I dieci giorni che sconvolsero il mondo] (1919).

Nota a sé stante merita tuttavia il romanzo capostipite di questo filone: *Голый год* [L’anno nudo] (1929) di Boris Pil’njak¹²⁰.

Al di là del suo controverso valore estetico, positivo o negativo, innegabile è come si possa collocare all’estremo speculare rispetto a *Доктор Живаго*. Mentre la fatica di Pil’njak ha la consistenza e la densità ribollente del caos primordiale, dell’esplosivo vissuto a caldo, quella di Pasternak ha subito la pressione della storia; invece di solidificarsi in

forma amorfa, ha dato luogo ad una struttura cristallina, di conseguenza ad un cosmo ordinato secondo regole riconosciute in base all'esperienza del vissuto e rimeditato. La forma del nuovo ordine costituito ed imposto non ricopre un peso assoluto, riveste al contrario importanza il processo di accoglimento nei vari profili, il rifiuto, la critica, la sottomissione o ancora l'accettazione – azioni che in Pil'njak non sono concepibili in quanto il tumulto è ancora in atto, la materia non si è ancora spurgata degli elementi del vecchio ordine e quindi non può per sua stessa natura esprimersi attraverso canali precisi – cosa che si rispecchia nello stile del romanzo, fatto di corsi e ricorsi, strutture palinodiche, tagli improvvisi e fugaci momenti di riflessione, come a lasciar intendere un'inquieta coscienza di sé e di quanto dirompe intorno.

Se *Доктор Живаго* rappresenta pur sempre un tentativo di riappropriazione di un significato escatologico del mondo, attraverso la forma narrativa *Голый год* s'impegna a dilacerare qualsiasi sorta di certezza nel rassicurante passato o in un avvenire preteso radioso: l'apparente follia del suo stile può essere interpretata come un magistrale controllo dell'autore verso il suo mezzo espressivo, una padronanza di cui non meno è in possesso Pasternak nel suo romanzo, seppure espressa in forma diametralmente opposta.

È ferma convinzione di chi scrive che tutti questi romanzi, non considerati singolarmente, ma presi nel loro valore intercontestuale, riescano a profilare un'epoca dal suo interno e ne interpretino in chiave disacrante e perciò tanto più pertinente i limiti e i tratti originali.

Доктор Живаго non è come sarebbe più comodo pensare una cattedrale nel deserto, ma si struttura in un disegno molto più vasto ed articolato della rappresentazione che una società e un'ideologia avevano di se stesse, viste nella chiave critica di un'*intelligencija* non asservita, ma inserita nel suo contesto. Il romanzo di Pasternak è un tassello di sintesi in un processo metapoetico verso una diversa prospettiva e una diversa presa di coscienza della *современность*. Non soltanto il testo in sé come valore letterario testuale ed intertestuale è importante, ma anche in qualità di testimone intercontestuale di un dialogo e di un approccio alla realtà storicizzata. *Доктор Живаго* rappresenta senz'ombra di dubbio un affresco disincantato e la storia di un gruppo sociale ben identificabile con il suo bagaglio culturale ed esperienze di vita, ma al contempo è anche l'espressione del fallimento di un'utopia.

La musica

Non solo le ricerche dei simbolisti, dei letterati russi in generale e delle più disparate correnti a lui contemporanee sulle potenzialità della

parola – non solo enti espressivi, ma entità acustiche fanno avvertire la loro valenza e la loro pregnanza semantica nel primo Pasternak.

In una calda e fatale estate, quella del 1903, ricordata anche nella corrispondenza da Marburgo con le indicazioni di luoghi come Obolenskoe, avvenne l'epifania della musica, che già si era insinuata nella vita del giovane Boris in un concerto domestico offerto a Lev Tolstoj dalla madre, Rosa Kaufmann Pasternak.

Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,
Щебечут, свищут, — а слова
Являются о третьем годе.¹²¹

Nel suo profilo d'autore Maria Girardi, esperta tra l'altro di slavistica musicale, accenna a questo fatto e dopo aver preso in debita considerazione e rassegna i progressi e i limiti di Pasternak in musica apre alla memoria diegetica della musica nell'opera poetica filtrata ed impregnata dalla figura di Skrjabin.¹²²

Как-то раз,
(...)
Раздается звонок,
Голоса приближаются:
Скрябин.
О, куда мне бежать
От шагов моего божества!

(...)
Искрясь струнным нутром,
Дни и ночи
Открыт инструмент.
Сочиняй хоть с утра,
Дни идут.¹²³

Le decisioni per le quali il giovane Pasternak ha optato in successione sono influenzate in massima parte dall'ammirazione nei confronti di personaggi eminenti della cultura russa, che egli come ginnasiale prima e giovane studente più tardi avrà modo di conoscere. Queste figure gli faranno provare il peso del loro valore anche in un momento successivo, quando diventeranno inconscie misure di confronto e saranno lo sprone di una memoria che rimedita se stessa nelle rinascite dell'autore.

Circa i postumi dell'influenza di Skrjabin in *Люди и положения* Pasternak si esprimerà nei termini seguenti: “Я презирал все нетворческое, ремесленное, имея дерзость думать, что в этих вещах разбираюсь. В настоящей жизни, полагал я, все должно быть чудом, предназначением свыше, ничего умышленного, намеренного, никакого своеволия.

Это была оборотная сторона скрябинского влияния, в остальном ставшего для меня решающим. (...) Семена его воззрений, по-детски превратно понятых, упали на благодарную почву”.¹²⁴

Come nello stesso brano su Skrjabin ebbe a dire il diretto interessato, “Мелодии этих произведений вступают так, как тотчас же начинают течь у вас слезы, от уголков глаз по щекам, к уголкам рта. Мелодии, смешиваясь со слезами, текут прямо по вашему нерву к сердцу, и вы плачете не оттого, что вам печально, а оттого, что путь к вам вовнутрь угадан так верно и пронизательно.

Вдруг в течение мелодии врывается ответ или возражение ей в другом, более высоком и женском голосе и другом, более простым и разговорном тоне. Нечаянное препирательство, мгновенно улаживаемое несогласье. И нота потрясающей естественности вносится в произведение, той естественности, которую в творчестве все решает-ся”.¹²⁵

Queste autoimposizioni perentorie si pongono alla radice di scelte impegnative che lo porteranno a superare i suoi modelli per un ben dissimulato senso di inferiorità, tradito nella padronanza e mole di nozioni acquisite e per la sollecitudine a studiare le materie da cui quegli insigni personaggi sono rimasti affascinati, ma solo in modo amatoriale e poco scientifico. Pasternak vi si dedica entusiasta ed assolutamente con la sua profondità e sensibilità non comuni, tanto entusiasta e convinto da riuscire a superare i suoi maestri.

“Мне было двенадцать лет. Половины их споров я не понимал. Но Скрябин покорял меня свежестью своего духа. Я любил его до безумия. Не вникая в суть его мнений, я был на его стороне. (...) Теперь, под влиянием обожания, которое я питал к Скрябину, тяга к импровизациям и сочинительству разгорелась у меня до страсти. С этой осени я шесть следующих лет, все гимназические годы, отдал основательному изучению теории композиции, сперва под наблюдением тогдашнего теоретика музыки и критика, благороднейшего Ю. Д. Энгеля, а потом под руководством профессора Р. М. Глиэра.

Никто не сомневался в моей будущности. Судьба моя была решена, путь правильно избран”.¹²⁶

E accettò pressoché supinamente.

Certo è difficile e doloroso rendersi conto che il limite e la profonda differenza epistemologica e ontologica che corre fra questi due momenti sono il frutto d'incontri soprattutto casuali, di letture (per esempio, quel Leopardi in traduzione tedesca preso in prestito a Marburgo)¹²⁷, frasi sentite per caso o riflessioni con il *cœur mis à nu*.¹²⁸

Tutte queste metamorfosi, che avvengono non senza una dolorosa coscienza di ciò che si va a perdere, si sedimentano nelle righe delle lettere contemporanee, negli spartiti delle poesie e nei registri delle opere successive al nodo di quel momento gordiano.

Ciò nondimeno Pasternak ha una capacità affinata dalla musica di espandere i suoni alle parole che essi vogliono significare e conferire in tal modo un effetto fonico di grande intensità alle sue strofe. L'effetto del quotidiano così sale ad assumere una dimensione surreale, nel senso che supera la dimensione della contingenza e va nella regione della musica a parole avvicinandosi ad opere in musica quali *L'histoire du soldat* (1918) di Igor' Stravinskij (1882-1971)¹²⁹, che letteralmente sconvolse il pubblico del primo dopoguerra per la violenza inaudita dei suoi accostamenti tonali.

Implicitamente dunque il legame appena percettibile con la musica (o *missing link*) si avverte in uno studio dei tardi anni Sessanta, *Pasternak's Lyric* di David L. Plank¹³⁰, che indaga i suoni e le immagini nella poesia di Pasternak dalle sue origini fino alle espressioni più tarde allacciandosi alla musica e soprattutto alle tecniche poetiche più raffinate e antiche di costruire versi evocatori di sensazioni, ma anche capolavori di maestria poetica, e artistica. Pasternak non si limita alle semplici assonanze, alle rime intese in senso stretto, ma esaspera rime e possibilità acustiche del verso, rendendo eco le parole l'una nell'altra.

Conclusione

I percorsi interpretativi proposti conducono a due domande: Pasternak – futuro poeta visivo? Pasternak – futuro poeta musivo?

Con questo dilemma Pasternak viene a balbettare le prime parole di un linguaggio che non può già per la sua ontologia essere espresso in forma di parole e per questo abbiamo concluso il tentativo di periplo con la musica, accennando al ruolo di Skrjabin nella sua vita.

Pasternak propone una soluzione intermediale, consapevole e di genio: imparare a dipingere con le parole, a miniare la carta che verga con la sua calligrafia alata di figurine dal sapore assolutamente futurista nei loro movimenti ed atteggiamenti, ma talvolta fiammingo per la loro precisione e per la loro partecipazione affettiva. Quel che vale per i fiamminghi¹³¹, il gusto raffinato e squisito del particolare, vale anche per

Pasternak: l'osservazione dei suoi versi va condotta come per un microcosmo in cui si entra in punta di piedi, avvertendo la presenza delle cose una per una, onde poter decodificare gli elementi di allegoria intertestuale che vi ha inscenati.

L'incredibile varietà iconografica e la metaforicità di Pasternak, dunque, oltre a essere la sua maggiore prerogativa si rivelano ad un tempo la sua maggiore complicazione: è, in somma, la ricerca infaticata di una parola che sia Verbo, costituente comune sia ai futuristi sia ai metafisici, e ai loro eredi simbolisti.

Il terzo assetto epistemologico, l'apertura simbolista al mondo circostante filtrata dal proprio atlante spirituale, e nell'accezione descritta metafisica all'originale maniera russa, nella poesia di Pasternak si estrinseca nella sua capacità di rendere i paesaggi con tocchi pittorici e lampi d'immagine, come nelle prime due quartine di *Марбурз* (1916), che hanno il dono di imprimersi sulla rétina del lettore non più tale, ma divenuto involontario testimone di una scena che si muove sotto e ancora dentro i suoi occhi. Il suo non-finito, una precisa volontà di dialogo con gli ipertesti, è la ricerca di un puntuale *carpe diem* di ciò che in quell'istante egli vuole esprimere¹³²: è una resa di chiaro impianto futurista in un'architettura metafisica e simbolista, temperata dalla reciproca influenza delle due correnti principali e dal principio assolutamente filosofico dell'assurdità di una *regressio ad infinitum* nell'interpretazione del cosmo inteso come unità di cielo e terra.

Pasternak ha il dono unico già dalle sue *juvenilia* di trasfondere il momento universale nell'eterno fluire della Vita, della sua eterna mutevolezza, che è poi la sua più grande bellezza. Costringerlo in una corrente o descriverlo come "indipendente" non può che essere un limite ingiusto: consentire una lettura intercontestuale, come si è tentato in queste pagine, è con ogni probabilità il percorso più consono al fine di poterne cogliere l'intima e vitale unità nella molteplicità, il palinodico movimento verso la naturalezza, tanto agognata nelle ultime raccolte.

Alcuni percorsi di lettura

Abbiamo inteso dividere in due tronconi il regesto sui percorsi di lettura.

1. La memoria del testo

In Pasternak la memoria si configura quale processo gestaltico.

Per primo Igor' Smirnov ha individuato questa palingenesi nel già citato *Порождение интертекста*¹³³, poi più latamente Renate Lachmann¹³⁴ ne ha definite le modalità, ed infine in uno studio fonda-

mentale Erika Greber ha circostanziato la dimensione intertestuale di Pasternak nelle diverse fasi della sua evoluzione.¹³⁵

Lo studio pionieristico di Smirnov, in particolare al capitolo 5, che l'autore sottotitola *Кони́тертекстуальность* [Co-intertestualità], ci legittima a parlare in Pasternak non soltanto di intertestualità, ma di intercontestualità: questo fenomeno delineato di recente dalla critica della teoresi della letteratura¹³⁶ sottolinea la dimensione diacronica del tessuto testuale ed evidenzia il ruolo delle sollecitazioni esterne all'autore nel tessuto testuale.

2. Indicazioni di lettura

Non sono stati né trascurati né tanto meno ignorati i testi inerenti alla sua lettura nelle prospettive critiche storicamente evolutesi. Questo processo si può ragguagliare in grandi fasi. La prima fa capo agli amici, Loks e Cvetaeva per esempio, ai detrattori demagogico-politici degli anni più cupi dello stalinismo imperante e ai suoi pesanti strascichi negli anni '50 anche sul piano personale, dove è fin troppo noto il “*дело Пастернака*” [affare Pasternak]¹³⁷ per dover ancora aggiungere analisi, testimonianze, interpretazioni o altro¹³⁸. Questa percezione di un Pasternak politico, socialmente *engagé* da un lato o vero dal lato opposto, ma mai percepito nella sua interezza, anzi nella sua dimensione di pensatore *en ronde bosse* che predilesse esprimersi attraverso il canale della letteratura, soltanto negli ultimi anni ha finalmente ceduto il passo ad una molto più proficua attenzione alla sua complessa figura¹³⁹.

Due registi bibliografici consentono di percorrere gli stadi di questa evoluzione. Entrambi nascono nell'ambito della slavistica statunitense. Il primo vede la luce in epoca ancora rigidamente sovietica¹⁴⁰, mentre il secondo rivela una panoramica sintomaticamente più ampia nelle tematiche affrontate, quantunque consideri soltanto il romanzo¹⁴¹. Tutti i contributi della «Stanford Slavic Review» segnano importanti progressi nella valorizzazione del profilo di Pasternak, tra cui segnaliamo per il presente studio quelli a cura di Sergej Dorzweiler, Hans-Bernd Harder e Lazar' Fleishman¹⁴², i cui apporti a discapito del tempo intercorso dalla pubblicazione rimangono innegabili ed insostituibili¹⁴³.

Soltanto con l'evolversi della situazione politica internazionale Pasternak non è più stato additato come dissidente interno all'Unione Sovietica, non più quindi il romanzo è stato affrontato come finemente dissimulata denuncia politica, ma nella sua preclara dimensione letteraria.

Tutta l'opera ha potuto godere di questo lentissimo disgelo, naturalmente iniziato all'estero.

Gli approcci scientifici più innovativi verso la dimensione testuale

di Pasternak sono stati quelli a cura del «Wiener slawistischer Almanach», in particolare ci riferiamo al numero dedicato a Pasternak con uno studio di Igor' Smirnov¹⁴⁴, nel quale per la prima volta l'analisi e la lettura del poeta moscovita avvengono attraverso strumenti della critica contemporanea. In questo modo Pasternak s'inserisce nella percezione con una dichiarazione di maturità da parte di una critica europea che lo considerava a scomparti o a decenni. Con questo non s'intende sminuire il valore degli studi di Fleishman, ma indicare che la via percorsa dalla slavistica in questo senso è stata quanto meno dolorosa e ha necessitato varie rinascite come l'oggetto delle sue attenzioni.

Quando si voglia tentare una ricerca informatica su Pasternak, la sua opera, la sua ricezione, si avverte la necessità di un'ulteriore rinascita, auspicabile alla luce della massa di informazioni prodotte e messe in circolazione. Se da un lato si assiste ad una riabilitazione fin troppo emotiva e quasi apologetica di Pasternak, dall'altro vengono offerti strumenti di studio e di analisi a dir poco auspicabili ed illuminanti. Tutto ciò implica un approccio ulteriormente critico al suo profilo, diverso da quanto la tradizione aveva consegnato. Tramontata l'epoca di un Pasternak dissidente, esiliato in patria e martire, da cui sceverare con la massima attenzione la sovrastruttura politica e ancor più fortemente demagogica, ora si affaccia l'epoca della rivalsa che non contribuisce ad una percezione meditata e sempre seriamente serena del poeta.

Qui abbiamo tentato di rintracciare solo i più grandi e palesi legami intercontestuali tra loro; sappiamo che molte altre furono le sollecitazioni di Pasternak, scrittore troppo colto per una società che volendo allargare a tutti i costi l'orizzonte della cultura in un paese impreparato – le masse operaie europee dell'inizio Novecento non sono le masse della fine dello stesso secolo – era implicitamente costretta ad abbassare il livello di quella cultura, facendo risultare autori colti e raffinati come difficili, astrusi, quando non incomprensibili e nocivi, in special modo a partire dalla fine degli Anni Trenta.¹⁴⁵

Bibliografia essenziale

a) Critica e testi vari

Григорий Амелин, *Лекции по философии литературы* [Lezioni di filosofia della letteratura], Москва, Языки славянской культуры, 2005.

CHARLES BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Paris, Larousse, 2011.

Николай А. Богомолов, *Еще раз о Брюсове и Пастернаке* [Ancora su Brjusov e Pasternak], in «Новое Литературное Обозрение», 2000, 46, pp. 123-131.

GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di Marcello Ciccuto e Maria Corti, Milano, BUR, 1998.

Poems of John Donne, vol. I, E.K. Chambers ed., London, Lawrence & Bullen, 1896.

THOMAS STEARNS ELIOT, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London, Methune, 1920.

ID., «The Metaphysical Poets», in ID., *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1961, pp. 241-250.

LAZAR' FLEISHMAN, *Boris Pasternak: The Poet and His Politics*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990; trad. ital.: ID., *Boris Pasternak*, traduzione di Marco Graziosi, Bologna, Il Mulino, 1993.

ID., *Pasternak e il Futurismo prerivoluzionario*, in *La Russia di Pasternak*, a cura di Vittorio Strada, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 21-40

HERMANN HESSE, *Sämtliche Werke* [Opere complete], vol. 10: *Die Gedichte* [Poesie], Frankfurt a/M, Suhrkamp, 2002.

HANS DIETER HUBER, *Interkontextualität und künstlerische Kompetenz. Plamen Dejanov und Swetlana Heger* [Intercontestualità e competenza artistica. Plamen Dejanov e Swetlana Heger], in *Kunst & Interkontextualität. Materialien zum Symposium schau-vogel-schau* [Arte & intercontestualità. Materiali del simposio “guarda l’uccellino”], a cura di Marcel Bühler e Alexander Koch, Köln, Salon Verlag, 2001, pp. 28-47.

OLGA R. HUGHES, *The Poetic World of Boris Pasternak*, Princeton and London, Princeton University Press, 1974.

Михаил Крепс, *О поэзии Иосифа Бродского* [Sulla poesia di Iosif Brodskij], Ann Arbor, Ardish Publishers, 1984.

Константин Лукс, *Борис Пастернак, Поверх барьеров* [Boris Pasternak, *Oltre le barriere*], in «Литературная Газета» 28, GIZ, 28 Ottobre 1929.

CESARE G. DE MICHELIS, *Boris Pasternak*, Firenze, La nuova Italia, 1973.

Осип Мандельштам, *Шум времени*, 1925 (trad. ital.: Osip

Mandel'stam, *Il rumore del tempo. Feodosia. Il francobollo egiziano*, Torino, Einaudi, 1980).

Евгений Б. Пастернак, *Борис Пастернак: Материалы для биографии* [Boris Pasternak. Materiali per una biografia], Москва, 1989.

Ид., *Борис Пастернак. Биография* [Evgenij V. Pasternak, Boris Pasternak. Biografia], Москва, «Цитадель», 1997.

Ид., *Жизнь Бориса Пастернака. Документальное повествование*, Звезда 2004; trad. ital.: EVGENIJ PASTERNAK, BORIS PASTERNAK, ALEKSANDR PASTERNAK, *La nostra vita*, a cura di Ljiljana Avirovič, Milano, Excelsior 1881, 2009.

ANGELO M. RIPELLINO, *L'arte della fuga*, Napoli, Guida Editori, 1987.

Андрей Синявский, *Поэзия Пастернака*, in Борис Пастернак, *Стихотворения и поэмы*, М., 1965 (trad. ital.: ANDREJ SINJAVSKIJ, *Saggio introduttivo*, in BORIS PASTERNAK, *Poesie inedite*, Milano, Rizzoli, 1966), ora in: Андрей Синявский/ Абрам Терц, *Литературный процесс в России*, РГГУ, 2003 [Andrej Sinjavskij/Abram Terc, *Il processo letterario in Russia*], pp. 87-128.

Дмитрий П. Святополк-Мирский, *История русской литературы с древнейших времен до 1925 года* [Storia della letteratura russa dai tempi più antichi al 1925], London, Overseas Publications Interchange Ltd, 1992.

Игорь Шайтанов, *Закон смежности* [La legge della contiguità], in «Литературная учеба», 1984, pp. 216-224.

Ид., *Уравнение с двумя неизвестными (Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский)* [Equazione a due incognite (i poeti metafisici John Donne e Iosif Brodskij)], in «Вопросы литературы», 6, 1998, pp. 3-39.

RENÉ WELLEK, AUSTIN WARREN, *Theory of Literature*, New York, 1956 (trad. ital.: Ид., *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Bologna, il Mulino, 1956).

Марина И. Цветаева, *Поэты с историей и поэты без истории*, in ЕАД., *Проза*, Kišinëv, 1986, pp. 431-464 (trad. ital.: MARINA CVETAJEVA, *Poeti con storia e poeti senza storia*, in: ЕАД., *Il poeta e il tempo*, a cura di Serena Vitale, Milano, Adelphi, 1984, pp. 151-198).

ЕАД., *Поэт и время*, in ЕАД., *Сочинения в двух томах*, Москва, 1988, т. II, p. 358 (trad. ital.: MARINA CVETAJEVA, *Il poeta e il tempo*, cit., pp. 47-72).

b) Opere di Boris L. Pasternak citate:

Стихотворения и поэмы. Переводы [Poesie e poemi. Traduzioni], Москва, Изд. «Правда», 1990.

Доктор Живаго, Москва, Советский писатель, 1990 (trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *Il Dottor Živago*, Milano, Feltrinelli, 1991).

Собрание переводов в 5 томах, Терра-Книжный клуб, 2004.

Полное собрание сочинений с приложениями в одиннадцати томах, Москва, Слово/Slovo, 2005.

Письма Бориса Пастернака из Марбурга, a cura di Elena Vl. Pasternak e Konstantin M. Polivanov, in «Памятники культуры. Новые Открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1989», Москва, 1990, pp. 51-75.

Tutti i poemi, a cura di Bruno Meriggi, Milano, Edizioni Accademia, 1968.

La reazione di Wassermann. Saggi e materiali sull'arte, introduzione di Cesare G. De Michelis, Padova, Marsilio Editori, 1970 (poi Venezia, 1990).

Autobiografia, traduzione dal russo di Sergio d'Angelo, Milano, Feltrinelli, 1990, ora inserito con il titolo di *Uomini e posizioni* in ID., *Opere narrative*, a cura di Vittorio Strada, Milano, Mondadori, 1994.

Sommer 1912. Briefe aus Marburg, a cura di Sergej Dorzweiler, Blaue Hörner Verlag, Marburg, 1990.

Poesie, introduzione e versione di Angelo Maria Ripellino, prefazione di Cesare G. De Michelis, Torino, Einaudi, 1992.

Note

¹ HERMANN HESSE, *Lebensstufen*, in ID., *Sämtliche Werke* [Opere complete], vol. 10: *Die Gedichte* [Poesie], Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2002, p. 366 [In ogni inizio dimora una magia/ che ci protegge e che ci aiuta a vivere]. Salvo esplicita indicazione, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

² Борис Пастернак, *Люди и положения. Автобиографический очерк*, Младенчество, ч. 1, in ID., *Полное собрание сочинений с приложениями в одиннадцати томах* [Opere complete con apparati in undici volumi], vol. III: *Проза* [Prosa], Москва, Слово/Slovo, 2004, pp. 295-345, qui p. 295; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *Autobiografia*, traduzione dal russo di Sergio d'Angelo, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 9, ora inserito con il titolo di *Uomini e posizioni* in ID., *Opere narrative*, a cura di

Vittorio Strada, Milano, Mondadori, 1994, pp. 843-914, qui p. 845 [Nel *Salvacondotto*, un saggio di autobiografia che scrissi negli anni venti, ho analizzato le circostanze della vita che mi hanno formato. Purtroppo il libro è guastato da un inutile manierismo, peccato che in quegli anni era assai comune].

³ Cit. in *Письма Бориса Пастернака из Марбурга*, a cura di Elena Vl. Pasternak e Konstantin M. Polivanov, in «*Памятники культуры. Новые Открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1989*», Москва, 1990, pp. 51-75, qui p. 75n [(...) sembra che Cohen abbia perso il suo fascino ai tuoi occhi, giacché lui ti riconosce e ti approva. Per me non è una novità questa tua metamorfosi] (collezione della famiglia Pasternak). Le lettere da Marburgo sono ora contenute in Борис Пастернак, *Полное собрание сочинений*, vol. VII: Письма, 1905-1926 [Lettere, 1905-1926], Москва, Слово/Slovo, 2005, pp. 89-133. Non tutte le lettere pubblicate da E. Pasternak e K. Polivanov rientrano nelle *Opere complete* testé citate. Nel computo sono inserite anche quelle alla cugina, Ol'ga Frejdenberg. Hermann Cohen era l'astro della scuola di Marburgo.

⁴ *Письма Бориса Пастернака из Марбурга*, cit., p. 55 (11 maggio 1912) [Però io conosco l'alto prezzo che la natura esige per le sue allusioni e richieste. Si può mandare all'aria tutto e per prima cosa, certamente, la teoria, e lasciare davanti agli occhi soltanto una cosa: la sottile capacità ricettiva e un certo senso per le impressioni ricevute. Proprio così comincia l'arte. Per mia sfortuna conosco troppo bene la varietà di colori e l'incredibilità ai limiti della stravaganza di un diario, che si creano se soltanto li si raggiunge].

⁵ Борис Пастернак, *Высокая болезнь (1923-1928)*, in ID., *Полное собрание сочинений*, vol. I: Стихотворения и поэмы (1912-1931) [Versi e roemi], Москва, Слово/Slovo, 2003, pp. 252-260, qui pp. 255-256; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *Una sublime malattia*, in ID., *Tutti i roemi*, a cura di Bruno Meriggi, Milano, Edizioni Accademia, 1968, pp. 40-55, qui p. 47 [Eravamo come musica nel ghiaccio./ Parlo di tutto l'ambiente/ con cui mi proponevo/ di uscire di scena, con cui uscirò./ Qui non c'è posto per la vergogna./ (...)/ Sono ospite. – Ospite in tutti i mondi/ è una sublime malattia./ Per tutta la vita volevo essere come tutti./ ma quest'epoca, nella sua bellezza,/ è più forte del mio piagnucolio/ e vuole essere come me].

L'espressione «стыдно» viene usata anche al v. 20 del medesimo poema: «Мне стыдно и день ото дня стыдней» [Mi vergogno e sempre più di giorno in giorno].

⁶ HANS DIETER HUBER, *Interkontextualität und künstlerische*

Kompetenz. Plamen Dejanov und Swetlana Heger [Intercontestualità e competenza artistica. Plamen Dejanov e Swetlana Heger], in *Kunst & Interkontextualität. Materialien zum Symposium schau-vogel-schau* [Arte & intercontestualità. Materiali del simposio “guarda l’uccellino”], a cura di Marcel Bühler e Alexander Koch, Köln, Salon Verlag, 2001, pp. 28-47 [(...) nel caso dell’intercontestualità l’osservazione verte su testi singoli o opere e si pone la questione delle loro interazioni con altri testi/opere, in caso di intercontestualità l’attenzione viene posta sui singoli contesti e sulle loro relazioni ad altri contesti].

⁷ In particolare il riferimento va alla lettera inviata all’amico Aleksandr Štich da Marburgo, 26 Luglio 1912; cfr. *Письма Бориса Пастернака из Марбурга*, cit., p. 70.

⁸ Константин Локс, *Борис Пастернак, Поверх барьеров* [Boris Pasternak, *Oltre le barriere*], in «Литературная Газета» [Gazzetta letteraria] 28, GIZ, 28 Ottobre 1929 [Per comprenderlo, bisogna fare un certo sforzo su se stessi, in un certo senso modificare il modo abituale di comprensione. La sua maniera di percepire il mondo circostante e lo stesso suo vocabolario parvero da principio inaccettabili, sorprendenti e a lungo i tediosi quesiti a proposito dell’“incomprensibilità” e di “come può essere” accompagnarono l’apparizione d’ogni suo libro]. Queste parole, forse non lusinghiere, ma sintomatiche di un modo di percepire le opere di Pasternak, sono contenute nella recensione di Konstantin Loks alla seconda edizione della raccolta di poesie *Поверх барьеров* (1929). Che possa dirsi quasi d’aiuto in questo senso: Людмила Л. Горелик, *Ранняя проза Пастернака: миф о творении* [Ljudmila L. Gorelik, *La prosa giovanile di Pasternak: il mito della creazione*], Смоленск, Смоленский гос. педагог. университет, 2000.

⁹ Oltre al riferimento allo studio di Olga R. Hughes, ci riferiamo a quanto affermato nella raccolta di saggi *Russia di Pasternak*. Cfr. EAD., *The Poetic World of Boris Pasternak*, Princeton and London, Princeton University Press, 1974, pp. 42-76, 129-140; LAZAR’ FLEISHMAN, *Pasternak e il futurismo prerivoluzionario*, in *La Russia di Pasternak*, a cura di Vittorio Strada, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 21-40.

¹⁰ HANS DIETER HUBER, *Interkontextualität und künstlerische Kompetenz*, cit., p. 29 [Il significato di contesti differenti si modifica qualora questi interagiscano l’uno sull’altro. Le caratteristiche originali dei differenti contesti si rivelano soltanto in una prospettiva intercontestuale e assumono una valenza apprezzabile].

¹¹ LAZAR’ FLEISHMAN, *Boris Pasternak: The Poet and His Politics*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990; trad. ital.: ID., *Boris Pasternak*, traduzione di Marco Graziosi, Bologna, il Mulino, 1993, pp.

13-61.

¹² FRANCIS BACON (1561-1626), autore di un prototipo di enciclopedia scientifica, l'*Instauratio magna* (parte del *Novum Organum*, pubblicato nel 1620), riteneva che la scienza fosse l'incontro tra la natura delle cose e la mente dell'uomo e il suo conseguente dominio tecnico-pratico sulla natura, una volta liberatasi dai pregiudizi tradizionali (*idola*). Di tutti i personaggi citati sia per indagine critica sia semplicemente per citazione si danno gli estremi biografici, affinché si possa prendere coscienza di una complessa intersecazione di cornici intercontestuali, la cui presenza simultanea configura un quadro della memoria possibile nel quadro originale di Pasternak. Non si intende con questo esprimere assunti apodittici, quanto più suggestioni rese plausibili dall'esperienza e dalle contiguità per analogia cui danno luogo.

¹³ Андрей Синявский, *Поэзия Пастернака*, in Борис Пастернак, *Стихотворения и поэмы*, М., 1965, p. 12; trad. ital.: ANDREJ SINJAVSKIJ, *Saggio introduttivo*, in BORIS PASTERNAK, *Poesie inedite*, Milano, Rizzoli, 1966, p. 10, ora raccolto in: Андрей Синявский/Абрам Терц, *Литературный процесс в России* [Andrej Sinjavskij/Abram Terc, *Il processo letterario in Russia*], РГГУ, 2003, pp. 87-128 [Rotture così brusche e passaggi così subitanei da un ambito di idee e di occupazioni ad un altro (musica, filosofia, poesia), l'insoddisfazione nei confronti di se stesso, il massimalismo artistico, la piena disposizione a sacrificare anni di lavoro per vivere una "seconda nascita" caratterizzano anche la sua biografia letteraria. Egli s'è venuto sviluppando attraverso una cancellazione coraggiosa del proprio passato].

¹⁴ Борис Пастернак, *Люди и положения*, Скрыбин, ч. 3, cit., p. 305 [Non avevo l'orecchio assoluto, quella capacità di distinguere l'altezza di una qualsiasi nota presa a caso].

¹⁵ Il nostro evidente riferimento a questo passo è al testo di Jakobson. Vedasi Роман Якобсон, *О поколении, растратившем своих поэтов*, in Id., *Смерть Владимира Маяковского*, Berlin 1931; trad. ital.: ROMAN JAKOBSON, *Una generazione che dissipò i suoi poeti*, a cura di Vittorio Strada, Torino, Einaudi, 1975, ora Id., *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il problema Majakovskij*, a cura di Vittorio Strada, SE, 2004. A quest'altro faticoso avvenimento della sua esistenza Pasternak dedica la terza parte del saggio autobiografico *Охранная грамота* (1931) e la poesia *Смерть поэта* [La morte del poeta], inserita nella raccolta dal titolo sintomatico *Второе рождение* [Seconda nascita] (1930).

¹⁶ Борис Пастернак, *Полное собрание сочинений*, cit., vol. V, p. 216, risposta alla domanda 4 del questionario *Наши современные писа-*

тели о классиках [I nostri scrittori contemporanei sui classici], proposto da «На литературном посту» [Al posto di guardia letterario], 1927, 5-6; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *Puškin*, in ID., *La reazione di Wassermann. Saggi e materiali sull'arte*, introduzione di Cesare G. De Michelis, Padova, Marsilio Editori, 1970, p. 68 [Le possibilità di un metodo artistico (una poetica) non attingono mai allo studio della contemporaneità. Ognuno di noi le è legato in maniera funzionale. Si potrebbe trovare questo tipo di dipendenza anche attraverso la decomposizione della contemporaneità; ma anziché mettersi ad enumerare tutta l'umanità vivente per scoprire – tra l'altro – anche se stessi, è più semplice e ragionevole costruire qualcosa partendo da se stessi].

¹⁷ Cfr. DANIELE SERRETTI, *Il tempo della tirannia: Nabokov, Bulgakov, Pasternak, Solženicyn*, Roma, Edizioni Studium, 2000; LAZAR' FLEISHMAN, *Борис Пастернак и литературное движение 1930их годов* [Boris Pasternak e il movimento letterario degli anni Trenta], Спб, Академический проект, 2005.

¹⁸ Giordano Bruno è sì una presenza in *Охранная грамота*: «Любая биография Джордано Бруно в числе городов, где он читал на роковом пути из Лондона на родину, называла и Марбург», ma è anche argomento vicino agli studi filosofici di Pasternak, che a Marburgo presentò un contributo (*Referat*) su Leibniz. Vedasi la lettera inviata al padre da Marburgo in data 22 giugno 1912. Dorzweiler informa che «Im Seminar von Nicolai Hartmann hatte Pasternak ein Referat zu Leibniz übernommen, das er am 29. Juni hielt» [Per il seminario di Hartmann Pasternak si era incaricato di preparare un *Referat* su Leibniz, che avrebbe tenuto il 29 giugno 1912] (BORIS PASTERNAK, *Sommer 1912. Briefe aus Marburg*, a cura di Sergej Dorzweiler, Blaue Hörner Verlag, Marburg, 1990, p. 165n). Cfr. per questi due aspetti, Евгений Б. Пастернак, *Борис Пастернак. Биография* [Evgenij B. Pasternak, Boris Pasternak. Biografia], Москва, «Цитадель», 1997, cap. 2, 26; per la citazione qui addotta: Борис Пастернак, *Охранная грамота*, ч. 1, 10, in ID., *Полное собрание сочинений*, vol. III, cit., pp. 148-238, qui p. 170; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *Il Salvacondotto*, in ID., *Opere narrative*, cit., pp. 723-842, qui p. 753 [Qualsiasi biografia di Giordano Bruno citava anche Marburgo tra le città dove egli aveva tenuto discorsi durante il viaggio fatale da Londra alla sua patria]; oltre che le lettere al padre del 29 maggio, al fratello del 21 giugno e ad Aleksandr Štich del 27 giugno, tutte da Marburgo (cfr. *Письма Бориса Пастернака из Марбурга*, cit., pp. 59, 63, 64).

¹⁹ BARUCH ESPINOZA (1632-1677) nel *Tractatus theologico-politicus* (pubblicato anonimo nel 1670), condannato da Protestanti e Cattolici,

sostiene la libertà di coscienza e d'espressione e la laicità dello Stato. Lo ricordiamo in questa sede per le sue idee sull'etica: nell'*Ethica more geometrico demonstrata* (1661-1665) Spinoza ipotizzò un'unica sostanza (Dio), che consta di infiniti attributi che a loro volta si concretizzano negli individui. Ne risulta un Dio che non è il dio personale delle religioni positive, ma il principio che garantisce l'ordine razionale della realtà e l'etica è il riconoscimento di tale ordine.

²⁰ IMMANUEL KANT (1724-1804), *Kritik der Urteilkraft* (1790). In quest'ultima delle tre grandi *Kritiken* (essendo le altre due: *Kritik der reinen Vernunft* [Critica della ragion pura], 1781; *Kritik der praktischen Vernunft* [Critica della ragion pratica], 1788) l'autore analizza le espressioni del sentimento (giudizio estetico e giudizio teleologico). Nella prima critica Kant sostiene che il fondamento dell'universalità e della necessità della conoscenza scientifica risiede nella coscienza intesa come attività sintetizzatrice dei dati dell'esperienza. Nella seconda invece lo spirito umano con i suoi concetti e specialmente con il principio della casualità legittima l'esperienza del mondo col quale è venuto a contatto (*fenomeni*), ma ogni conoscenza della «cosa in sé» (*noumeno*) è preclusa; è quindi impossibile una metafisica scientifica che dimostri l'esistenza di Dio, della Libertà, dell'immortalità dell'anima, che si rivelano invece all'esperienza morale.

²¹ ARTHUR SCHOPENHAUER (1788-1860) viene citato, quantunque solo come termine di paragone per l'aspetto esteriore di Hermann Cohen, nella lettera al padre del 14 maggio 1912. Per Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* [Il mondo come volontà e rappresentazione] (1819), in russo di cui può aver avuto notizia, ma non necessariamente lettura data l'assidua frequentazione e familiarità di tutta la famiglia Pasternak con la lingua tedesca, cfr. Артур Шопенгауэр, *Мир как воля и представление*, in Id., *Собр. соч. в 4-х томах*, vol. 2, a cura di Julij Eichenwald e Ju. Kušnarev, 1903. Eichenwald, odessita come Leonid Pasternak, fu docente alla facoltà di filosofia dell'Università di Mosca nel 1900-1910; oltre ad una vivace attività di critico letterario tradusse le opere complete di Schopenhauer, dopo forti dissapori col potere sovietico nel 1928 morì a Berlino. Cfr. Владимир Набоков, *Памяти Ю. И. Айхенвальда* [Vladimir Nabokov, In memoria di Ju. I. Ajchenval'd], in «Руль» [Il timone], Berlino (23 dicembre 1928).

²² Борис Пастернак, *Охранная грамота*, ч. 2, 7, cit., p. 187; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *Il Salvacondotto*, cit., p. 775 [L'arte è simbolica per la figura di tutta la sua inclinazione. Il suo unico simbolo sta nella vivezza e non nella obbligatorietà delle immagini, che è propria dell'arte considerata nell'insieme. L'intercambiabilità delle immagini, cioè l'arte, è

il simbolo della forza]; rilevante è pure la nota apposta dall'Autore a piè di pagina (*ibid.*); cfr. anche quivi, n 28, p. 11.

²³ Cfr. Евгений Б. Пастернак, *Борис Пастернак. Биография*, cit.; Id., *Жизнь Бориса Пастернака. Документальное повествование*, Звезда 2004; trad. ital.: EVGENIJ PASTERNAK, BORIS PASTERNAK, ALEKSANDR PASTERNAK, *La nostra vita*, a cura di Ljiljana Avirovič, Milano, Excelsior 1881, 2009.

²⁴ Per poter offrire una decodificazione teoretica dei fenomeni diegetici descritti si è parlato del tentativo di recupero di una lingua pura nei termini di una metafora assoluta, quindi genetica, dalla quale emerge il mito. La produttività della prassi scrittoria posta in relazione con la dimensione neutra della lingua e della sua dimensione di indagine logopoetica hanno indotto a coniare l'espressione di «intertestualità allegorica». Vedasi STEPHANIE WALDOW, *Der Mythos der reinen Sprache. Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Hans Blumenberg: Allegorische Intertextualität als Erinnerungsschreiben der Moderne* [Il mito della lingua pura. Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Hans Blumenberg: intertestualità allegorica come scrittura del ricordo nella modernità], München, Wilhelm Fink Verlag, 2006, pp. 54-63, 125-196.

²⁵ Sarebbe oltremodo fruttuoso indagare questi rapporti e sincronie nella cultura tra le due guerre, tuttavia ci si può limitare a indicazioni bibliografiche di massima. Cfr. ERNST CASSIRER, *Philosophie der symbolischen Formen* (Band 1: *Die Sprache*, 1923; Band 2: *Das mythische Denken*, 1925; Band 3: *Phänomenologie der Erkenntnis*, 1929) [Filosofia delle forme simboliche (vol. 1: *La lingua*; vol. 2: *Il pensiero mitico*; vol. 3: *Fenomenologia della conoscenza*)]; CLEMENS LUGOWSKI, *Die Form der Individualität im Roman* [La configurazione dell'individuo nel romanzo], Dissertation, Kiel 1931, ora Frankfurt a/M, Suhrkamp, 1994. I paralleli di Lugowski «liegen außerhalb der zünftigen Germanistik: in Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen*, in den kunsttheoretischen Ansätzen der Warburg-Schule, im russischen Formalismus» [(...) si trovano al di fuori della cerchia della germanistica: nella *Filosofia delle forme simboliche* di Cassirer, negli approcci teoretici all'arte della Warburg, nel formalismo russo] (dall'introduzione al testo). Come si può notare dalla citazione, la panoramica e l'evoluzione del pensiero di Lugowski, una generazione successiva a Cassirer, solca il sentiero di un'evoluzione neo-kantiana, come avrebbe forse potuto avere anche Pasternak. Questo è un nodo intercontestuale da cui non si può prescindere leggendo i suoi scritti: il mondo è sempre il protagonista e l'interlocutore a priori delle sue riflessioni e dei suoi testi.

²⁶ CHARLES BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal, Préface*, Paris, 1857.

Per il riferimento alla lettera per la sorella, vedasi *Письма Бориса Пастернака из Марбурга*, cit., pp. 56-58.

²⁷ Circa questa peculiarità della musica preferiamo dar voce ad un suo “rappresentante”: «Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie» [La musica è un’epifania più alta di qualsiasi saggezza e filosofia]. Cit. da LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Tagebücher* [Diari], 1810. La frase è riportata anche da Bettina Brentano. Per la musica in Pasternak, ha condotto a questa affermazione: CHRISTINE FISCHER, *Musik und Dichtung. Das musikalische Element in der Lyrik Pasternaks* [Musica e poesia. L’elemento musicale nella poesia di Pasternak], «Slavistische Beiträge», vol. 359, München, Verlag Otto Sagner, 1998.

²⁸ Cfr. lettera alla sorella Zozefina, inviata da Marburgo il 17 maggio, in *Письма Бориса Пастернака из Марбурга*, cit., pp. 56-58.

²⁹ Борис Пастернак, *Охранная грамота*, ч. 2, 7, cit., p. 187; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *Il Salvacondotto*, cit., p. 774 [Se tenendo conto delle conoscenze, delle possibilità e del tempo disponibile io mi proponessi di scrivere ora un’estetica creativa, la costruirei su due concezioni, sulla concezione della forza e quella del simbolo. (...) nel momento in cui è attraversata da un raggio di forza. Prenderei, il concetto di forza nell’accezione lata in cui l’intende la fisica teorica, con la sola differenza che il discorso non verterebbe sul principio della forza, ma sulla sua voce, sulla sua presenza. Spiegherei che nell’ambito della conoscenza di sé la forza si chiama sentimento, è da questo tema che nasce l’arte].

³⁰ Борис Пастернак, *Охранная грамота*, ч. 2, 7, cit., p. 187; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *Il Salvacondotto*, cit., p. 775 [È realistica in quanto non inventa la metafora, ma l’ha trovata nella natura e la riproduce con riverenza. Il senso traslato non significa niente se isolato di per sé, ma rimanda allo spirito generale dell’arte, come non significano nulla le singole parti della realtà trasposta].

³¹ Cit. in: ANGELO M. RIPELLINO, *L’arte della fuga*, Napoli, Guida Editori, 1987, p. 39. Si tratta di un epigramma che circolava a Mosca attorno alla fine degli anni Cinquanta, che Ripellino conosceva dal suo viaggio in Russia nel 1957, come viene riportato dalla nota corrispondente nel testo (ivi, p. 374).

³² Игорь Шайтанов, *Уравнение с двумя неизвестными (Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский)* [Equazione a due incognite (i poeti metafisici John Donne e Iosif Brodskij)], in «Вопросы литературы» [Questioni letterarie], 6, 1998, pp. 3-39. Nel suo saggio Šajtanov riporta tutte le vicende qui accennate compiutamente di testimoni.

³³ Cfr. la lettera ad Aleksandr Štich del 26 luglio 1912, in cui espri-

me il desiderio di poter leggere testi di Brjusov, Sologub, Belyj e Ivanov (*Письма Бориса Пастернака из Марбурга*, cit., p. 70).

³⁴ Борис Пастернак, «Во всем мне хочется дойти...», vv. 1-12, in ID., *Полное собрание сочинений*, vol. II: *Спекторский*. Стихотворения, 1930-1959 [*Spektorskij*. Versi, 1930-1959], Москва, Слово/Slovo, 2004, pp. 148-149; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, «In ogni cosa ho voglia di arrivare...», in ID., *Poesie*, introduzione e versione di Angelo Maria Ripellino, prefazione di Cesare G. De Michelis, Torino, Einaudi, 1992, p. 245 [In ogni cosa ho voglia di arrivare/ sino alla sostanza./ Nel lavoro, cercando la mia strada,/ nel tumulto del cuore.// Sino all'essenza dei giorni passati,/ sino alla loro ragione,/ sino ai motivi, sino alle radici,/ sino al midollo].

³⁵ *Ibid.* [Eternamente aggrappandomi al filo/ dei destini, degli avvenimenti,/ sentire, amare, vivere, pensare./ effettuare scoperte].

³⁶ Ivi, vv. 13-24, pp. 148-149; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, «In ogni cosa ho voglia di arrivare...», cit., p. 245 [Oh, se mi fosse dato, se potessi/ almeno in parte,/ mi piacerebbe scrivere otto versi/ sulle proprietà della passione.// Sulle trasgressioni, sui peccati,/ sulle fughe, sugli inseguimenti,/ sulle inavvertenze frettolose,/ sui gomiti, sui palmi.// Dedurrei la sua legge,/ il suo cominciamento/ dei suoi nomi verrei ripetendo/ le lettere iniziali].

³⁷ Борис Пастернак, «Быть знаменитым некрасиво...», in ID., *Полное собрание сочинений*, vol. II, cit., pp. 149-150, qui p. 149; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, «Essere rinomati non è bello...», in ID., *Poesie*, cit., p. 247 [Ma occorre vivere senza impostura,/ viver così da cattivarsi in fine/ l'amore dello spazio, da sentire/ il lontano richiamo del futuro].

³⁸ HANS DIETER HUBER, *Interkontextualität und künstlerische Kompetenz*, cit., p. 29 [Ciascun contesto è parte di una catena di contesti infiniti. Ciascun differente contesto desunto nuovo da un osservatore viene iscritto in un universo di contesti già esistenti in precedenza].

³⁹ Дмитрий П. Святополк-Мирский, *История русской литературы с древнейших времен до 1925 года* [Storia della letteratura russa dai tempi più antichi al 1925], London, Overseas Publications Interchange Ltd, 1992, p. 678 [né filosofica né lirica, bensì di vasta portata e retorica. (...) cercavano una lingua nuova per esprimere una “grande poesia”. Entrambi erano esteti e il loro ideale di bellezza era abbastanza vicino a quello comunemente inteso, il che li ha resi alla fin fine poeti famosi]. La Russia vede tra i maggiori protagonisti di questa stagione Zinaida Gippius (1869-1945) e il marito, Dmitrij Merežkovskij (1865-1941), insieme a Valerij Brjusov (1873-1924).

⁴⁰ Михаил Крепс, *О поэзии Иосифа Бродского* [Sulla poesia di

Iosif Brodskij], Ann Arbor, Ardish Publishers, 1984, p. 7 [Poeta metafisico viene interpretato in russo come sinonimo dell'espressione poeta filosofo. (...) Carattere peculiare dei poeti metafisici sembra essere il fondamento intellettuale della loro creazione, ovvero il tentativo di infondere nei versi una visione del mondo logica e fondata sull'analisi intellettuale. In presenza di questo "gioco dell'ingegno" viene assegnato dai poeti metafisici un ruolo fondamentale a geografia, geometria, fisica, chimica, biologia ed altro, da cui proviene la loro inusuale figuratività, connessa a svariati ambiti del sapere umano tradizionalmente non poetici].

⁴¹ *Ibid.* [Elemento coesivo dei poeti metafisici era anche la filosofia religiosa cristiana posta a fondamento della loro concezione del mondo. Eppure nella maggior parte dei casi sfuggivano a qualsiasi sua esposizione, apoteosi o diniego, chiamando in causa i suoi comandamenti soltanto per l'analisi delle proprie posizioni intellettuali al pari di altri ambiti del sapere].

⁴² *Ibid.* [La descrizione della "condizione dell'anima" nella contrapposizione con la "disposizione dell'ingegno" è caratteristica di tutte le scuole e orientamenti, e in questo senso i contesti (...) «Trasalivo. M'infervoravo e mi spegnevo» (...) assumono un denominatore comune: la percezione emotiva e non quella intellettuale].

⁴³ *Ibid.* [In primo luogo i poeti metafisici tendevano a sbalordire l'ingegno e la facoltà immaginativa del lettore, non i suoi sentimenti né le sue emozioni: era un principio che si esprimeva anche nella loro scelta di mezzi linguistici e stilistici al raggiungimento di questo scopo. Principalmente rifiutavano l'uso di termini derivanti da stereotipi della vecchia poesia, ovvero di contesti sovraccarichi preceduti da una semantica poetica supplementare].

⁴⁴ *Ibid.* [I poeti metafisici non escludevano completamente il sentimentale, cionondimeno nei loro versi questa sfera si esprimeva nella maggior parte dei casi attraverso il razionale, non attraverso l'appropriazione emotiva degli argomenti, non era l'armonia a rivelarsi all'algebra, bensì l'algebra era alla base dell'armonia./ Nella letteratura russa non esistevano poeti metafisici, c'erano versi metafisici, che si confondevano tra le onde della poesia sentimentale nel suo stesso creatore]. Si sono tradotte le due citazioni consecutive.

⁴⁵ *Ibid.* [Le cognizioni intellettuali come procedimento di appropriazione poetica del mondo nella creazione dei poeti metafisici influenzavano tutta la natura della loro riflessione metaforica. Per il poeta metafisico la dimensione metaforica cessava di adempiere agli scopi delle sfere illustrativa e ornamentale per diventare un potente strumento di analisi, che favoriva il movimento del processo mentale, dell'argomentazione

delle posizioni, della giustificazione degli apprezzamenti paradossali].

⁴⁶ *Ibid.* [(...) non c'erano sfere elevate, vili, impoetiche o volgari nell'applicazione alla poesia, poiché, non soltanto l'estetico, ma tutto ciò che si verifica intorno o al suo interno era argomento, fonte e materiale della sua visione poetica. I paragoni e le metafore dei metafisici provengono dai differenti ambiti dell'attività umana, tradizionalmente esclusi dalla sfera dell'estetico (...); da qui il rifiuto di una gradazione della lingua verso l'alto, il medio e il basso stile, il suo esame come di un mezzo di precisione logica e di veridicità emotiva del rapporto umano].

⁴⁷ Борис Пастернак, *Поэзия* (1922), vv. 10-22, in *Ид., Полное собрание сочинений*, vol. I, cit., p. 205 [E duplicandosi nell'intreccio dei binari/ – sobborgo, ma non ritornello – / strisciano con la stazione a casa/ non con un canto, ma attonite.// Germogli d'acquazzone s'ingolfano nei grappoli/ e a lungo, a lungo sino all'aurora/ acciarpano dai tetti il proprio acrostico,/ lanciando bolle nella rima.// Poesia, quando sotto il rubinetto/ è un truismo vuoto come lo zinco d'una secchia,/ anche allora il getto resta incolume,/ il quaderno è approntato: puoi scorrere!].

⁴⁸ Игорь Шайтанов, *Закон смежности* [La legge della contiguità], in «Литературная учеба» [Studio letterario], 1984, 4, p. 219 [(...) nel figurarsi per analogia con quale tradizione russa questo verso ritmicamente frammentario, metaforicamente ingarbugliato. Non so quanto consapevolmente, ma alcuni versi di J. Donne (...) sono chiaramente passati “sotto Pasternak”. Un anacronismo singolare, quantunque pure comprensibile, da cui emerge l'analogia].

⁴⁹ Михаил Крепс, *О поэзии Иосифа Бродского*, cit., p. 74 [(...) l'universalismo del punto di vista (in parte ereditato dai poeti metafisici) non dev'essere confuso con l'universalità della filosofia poetica: proprio in virtù del suo dono poetico il poeta non può essere un filosofo coerente, essendo la poesia illusione, merletto, né capace né chiamata a rendere o rappresentare o esprimere una comprensione del mondo complessiva, razionale, coerente e perciò troppo artificiosa per la poesia. Il poeta non è Kant e nemmeno Schopenhauer, il complessivo non è per lui (...)].

⁵⁰ JOHN DONNE, *Elegy X: The Dream*, vv. 1-6, in *Poems of John Donne*, vol. I, E.K. Chambers ed., London, Lawrence & Bullen, 1896, p. 119 [Effigie di colei che amo più di lei me,/ la cui vaga impronta nel mio cuore fedele/ e mi fa amare lei, m'imprime a sua medaglia,/ come i re fanno monete, cui il loro conio attribuisce/ valore; vai, e con te porta il mio cuore/ che ora per me è troppo cresciuto e buono]. La scelta di un'edizione sicuramente non aggiornata né recente delle poesie di Donne è dovuta a un'attenzione di coerenza con quello che eventualmente poteva essere a disposizione della biblioteca di Pasternak, mentale e reale.

Inoltre, non è stata scelta la prima edizione anastatica (Grosart, 1872), ma la prima in inglese moderno, per agevolarne la lettura. L'edizione filologica è: *The Poems of John Donne edited from the old editions and numerous manuscripts with introductions and commentary by H.J.C. Grierson*, Oxford, Clarendon Press, 1912 (2 voll.).

⁵¹ Борис Пастернак, *Марбург* (1916-1928), vv. 1-4, in Id., *Полное собрание сочинений*, vol. I, cit., pp. 110-112, qui p. 110 [Trasalivo. M'infervoravo e mi spegnevo./ Tremavo. Feci in quel momento la proposta, –/ ma era tardi, tentennavo, ed eccomi un rifiuto./ Che pena le sue lacrime per me più beato d'un santo!].

⁵² Борис Пастернак, *Марбург* (1916-1928), vv. 45-48, cit., p. 111 [Quando, abbracciando questa nebbia, questo ghiaccio./ questa superficie, questo turbinio di profumi,/ (Come sei bella!) caddi ai tuoi piedi.../ Di che parli? Controllati. È finita. Respinto].

⁵³ Cfr. BORIS PASTERNAK, *Marburgo* (1916), in Id., *Poesie*, cit., p. 28. Per la locuzione vedasi ivi, p. V.

⁵⁴ Abbiamo notizia di un approccio simile in una tesi di dottorato non ancora disponibile dell'Università di Kiev. Vedasi: Ирина С. Заярная, *Русская поэзия XX столетия в контексте диалога художественных парадигм: типологическая проекция барокко в авангарде и постмодернизме* [Irina S. Zajarnaja, *La poesia russa del XX secolo nel contesto del dialogo di paradigmi artistici: una proiezione tipologica del barocco nell'avanguardia e nel postmodernismo*], Киевский национальный университет им. Тараса Шевченко, 2005. La studiosa si occupa prevalentemente delle influenze dell'epoca barocca sulla letteratura russa del secolo scorso.

⁵⁵ Борис Пастернак, *Марбург* (1916-1928), vv. 65-72, cit., p. 112 [Dappertutto la nebbia arropogerà sacchi da viaggio./ e ad entrambi i finestrini s'appende una luna./ La tristezza come una passeggera scivolerà sui volumi/ e si accomoderà sul divanetto con un libriccino.// Perché mai trasalgo? L'insonnia conosco/ forse come la grammatica. Siamo amici./ Perché proprio io, vera natura di sonnambulo./ temo l'apparizione di pensieri usuali?].

⁵⁶ Борис Пастернак, *Марбург* (1916-1928), vv. 73-80, cit., p. 112 [Forse le notti sederanno a giocare a scacchi/ con me sul pavimento di *parquet*./ c'è profumo di acacia, le finestre sono spalancate/ e la passione, mio testimone, siede in un angolo.// Il pioppo è il re. Gioco con l'insonnia,/ l'usignolo è la regina. Mi slancio verso l'usignolo./ La notte mi batte, le figure si fanno da parte,/ e in viso riconosco l'eburneo mattino].

⁵⁷ JOHN DONNE, *Self-love*, in *Poems of John Donne*, cit., pp. 81-82 [Chi fuor che amore non può scegliere,/ e torna a combatterlo,/ mai la mia

fantasia potrà muovere,/ ché contro la sua volontà ama;/ (...) / Non c'è allora un uomo/ che libero possa sfidare?/ Sfogherò il mio gesto allora/ nel mio proprio amore].

⁵⁸ JOHN DONNE, *The Paradox*, in *Poems of John Donne*, cit., p. 74 [Non un amante dice «amo», né altri/ può giudicare perfetto amante;/ pensa che non un altro possa o voglia dire sì,/ che altri ami eccetto lui;/ non posso dire «ho amato», ché chi lo può/ fu ucciso ieri].

⁵⁹ JOHN DONNE, *The Primrose...*, in *Poems of John Donne*, cit., pp. 64-65 [Su questa collina delle primule,/ dove, se il cielo dissigilla/ un acquazzone, andrà ciascuna goccia distinta/ alla sua propria primula, e molte così cresceranno;/ e dove la loro forma, la loro infinitudine/ crea una geogalassia,/ come le stelline in cielo,/ cammino a cercare un amore vero, e vedo/ che questo non sarà solo una donna, come sarà,/ ma la vetta o più o meno di quanto sia una donna].

⁶⁰ Борис Пастернак, *Зимняя ночь*, in ID., *Полное собрание сочинений*, vol. I, cit., pp. 71-72, qui p. 72; trad. ital. BORIS PASTERNAK, *Notte invernale*, in ID., *Poesie*, cit., p. 5 [Memoria non accaldarti! Diventa tutt'uno con me!/ Credi e convincimi che sono con te una sola cosa.// Pensi di nuovo a lei? Ma non è questo che mi turba./ Chi le ha svelato i termini, chi l'ha messa sulle orme?/ Quel colpo fu l'origine di tutto. Quanto al resto,/ adesso, bontà sua, non me ne importa].

⁶¹ Борис Пастернак, *Марбург* (1916), vv. 4-12, in ID., *Полное собрание сочинений*, vol. I, cit., pp. 375-378, qui p. 375 [(...) Le tende/ erano gialle. Il *peignoir* sottile, come un chitone.// (...) la passione – un burrone? – mi strappava dai piedi/ il linoleum a quadri che si metteva a ballare].

⁶² Борис Пастернак, «О, знал бы я, что так бывает...», vv. 1-8, in ID., *Полное собрание сочинений*, vol. II, cit., p. 80; trad. ital. BORIS PASTERNAK, «Oh s'io avessi allora presagito...», in ID., *Poesie*, cit., p. 120 [Oh, s'io avessi allora presagito,/ quando mi avventuravo nel debutto,/ che le righe con il sangue uccidono,/ mi affluiranno alla gola e mi uccideranno.// Mi sarei nettamente rifiutato/ di scherzare con siffatto intrigo./ Il principio fu così lontano,/ così timido il primo interesse].

⁶³ Ivi, vv. 17-20 [Quando detta una riga, il sentimento/ manda uno schiavo sulla scena,/ e qui l'arte vien meno,/ qui respirano la terra e il fato].

⁶⁴ Cfr. GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di Marcello Ciccuto e Maria Corti, Milano, BUR, 1998; PAOLO POSSIEDI, *Personificazione e allegoria nelle Rime di Guido Cavalcanti*, in «Italica», vol. 52, 1, 1975, pp. 37-49; ma soprattutto il densissimo studio di MASSIMILIANO CHIAMENTI, *The Representation of the Psyche in Cavalcanti, Dante and*

Petrarch: The Spiriti, in «Neophilologus», vol. 82, 1, 1998, pp. 70-81.

⁶⁵ Il fulcro del discorso di Dante nella cornice degli incontinenti per gola (*Purg.* XXIV, 19-63) sta in versi contigui a quello pasternakiano: «l' mi son un che, quando/ Amor mi spira, noto, e a quel modo/ ch'è ditta dentro vo significando» (vv. 51-54). In questa terzina Dante scavalca d'un sol balzo la poetica stilnovista e quella cavalcantiana degli «spiriti» (sonetto *Voi che per li occhi mi passaste 'core* di Cavalcanti), teatralizzazione dell'io diviso, preludio ad una figura amletica ed esistenziale come confermano i restanti versi di Pasternak nella citazione. Banalizzando i percorsi della poesia europea, il canale per cui queste concezioni arriveranno in Inghilterra sarà Petrarca soprattutto grazie ai *Rerum vulgarium fragmenta*, su cui l'autore non faceva affidamento per raggiungere la fama.

⁶⁶ THOMAS STEARNS ELIOT, «The Metaphysical Poets», in ID., *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1961, p. 287 [Quando la mente di un poeta è ben equipaggiata per il suo lavoro amalgama in continuazione esperienze diverse; l'esperienza dell'uomo comune è caotica, irregolare, frammentaria. Quest'ultimo s'innamora, legge Spinoza, e queste due esperienze non hanno nulla a che vedere l'una con l'altra, o con il rumore della macchina per scrivere o con il profumo della cucina; nella mente del poeta queste esperienze invece formano in continuazione nuove unità].

⁶⁷ CHARLES BAUDELAIRE, *Élévation*, v. 20, in ID., *Les fleurs du mal* (1857). Il poemetto segna una tappa successiva al sonetto *Correspondences*, ove l'autore espone la sua teoria (mistica) delle corrispondenze fra i vari elementi della natura, non ultimo con l'uomo, e con l'uomo per eccellenza, il poeta, il quale unico è capace di elevarsi *au dessus* [al di sopra] della mediocrità e dello *spleen* (titolo di due poesie dei *Fleurs* e di una delle sue sezioni, *Le Spleen de Paris*), l'umor melanconico, per richiamarsi al mondo dell'Iperuranio platonico, la cui origine s'innerva nel *mal du siècle* di Chateaubriand, poi evolverà attraverso Proust nel *male di vivere* di Montale e nella *nausée* di Sartre.

⁶⁸ Борис Пастернак, «Я рос. Меня, как Ганимеда ...», in ID., *Полное собрание сочинений*, vol. I, cit., p. 65 [Sono cresciuto. Come Ganimede,/ mi han portato le nubi, gl'incubi./ Come ali, sono cresciuti i guai/ e mi hanno allontanato dalla terra]. La redazione definitiva conosce un impatto esistenziale più incisivo rispetto alla variante «Сменялись радости и беды» [Si alternavano gioie e dolori], v. 3. Vedasi *ivi*, p. 430.

⁶⁹ Борис Пастернак, *Волны* (1931), in ID., *Полное собрание сочинений*, vol. II, cit., pp. 50-59, qui p. 51; trad. ital. BORIS PASTERNAK, *Le onde*, in ID., *Tutti i poemi*, cit., pp. 235-251, qui p. 237 [E sa placare, tanto è onniveggente,/ quasi fosse capriccio passeggero,/ tutto ciò che,

scendendovi, vi porti,/ la spiaggia immensa lunga otto verste.// La spiaggia immensa di nude cornacchie,/ che ogni cosa contempla senza veli,/ e l'orizzonte limpido ed aperto,/ acuto come in occhio il cristallino].

⁷⁰ Борис Пастернак, *Венеция* (1913, 1928), vv. 5-8, in Id., *Полное собрание сочинений*, vol. I, cit., pp. 68-69, qui p. 68 [Nella tranquillità totale, all'improvviso/ nel sonno ho sentito un grido,/ e come da accenno di un segnale dissolto/ allarmava ancora l'orizzonte].

⁷¹ *Ibid.* [S'è dissolto ora e come una forcella nera/ dalla bruma era spuntato per l'ansa./ Il canal grande con un sorrisetto in tralice/ stava guardingo come un fuggiasco]. Nella versione del 1913 risulta ancora più marcato il carattere urbano del testo (cfr. *ivi*, pp. 332-333).

⁷² EMILE VERHAEREN (1855-1916) nacque nei pressi di Anversa, compì i suoi studi all'università di Lovanio e debuttò poco più tardi con due raccolte poetiche: *Les Flamandes* (1884) e *Les Moines* (1886). A partire dall'inizio del nuovo secolo tuttavia Verhaeren abbandona la visione della campagna fiamminga.

⁷³ Борис Пастернак, *Бабочка - буря*, vv. 1-12, in Id., *Полное собрание сочинений*, vol. I, cit., pp. 219-220, qui p. 219; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *La farfalla bufera*, in: Id., *Poesie*, cit., p. 65 [Il consueto brusio dell'antica Mjasnickaja/ ha cominciato ad aggirarsi nel mio ambiente,/ e per quanto voi lo possiate zittire,/ vi minaccia col dito – e acqua in bocca.// Lo vedo nei sogni dietro una massa di azioni./ Tra sequele di somme brucianti sino ai tetti/ rovescia scale come nell'infanzia/ e leva un chiasso terribile.// Invano hanno battuto le padelle/ e s'è attristato l'attizzatoio./ Si nutre di spari e di polvere/ l'uragano crisalide]. Sulla Mjasnickaja aveva sede anche l'Accademia di Belle Arti in cui il padre di Boris era docente. Per un dettagliato ragguaglio in chiave autobiografica, cfr. Борис Пастернак, *Люди и положения*, in Id., *Полное собрание сочинений*, vol. III, cit., pp. 296-297; trad. ital. BORIS PASTERNAK, *Autobiografia*, cit., pp. 11-12.

⁷⁴ A tale proposito è utile il confronto tra il realismo di Pasternak nel suo saggio dedicato a *Шопен* [Chopin] (1945) e il realismo che sottende la poesia di EMILE VERHAEREN, *Les villes*, in Id., *Les forces tumultueuses* (1902), con riferimento ai seguenti versi: «(...) leur flamme [des villes, M.D.]/ Rouge et myriadaire illuminait ton front» [la loro fiamma/ rossa e miriade illuminava la tua fronte] (vv. 11-12). Un'interessante griglia per il passaggio di Verhaeren nella Russia appena precedente la pubblicazione del *Salvacondotto* (1930) è data dal saggio biografico *Emile Verhaeren* (Leipzig, Insel Verlag, 1910) e dalle *Erinnerungen an Emile Verhaeren* [Memorie su Emile Verhaeren] (1917) di Stefan Zweig, tradotto nel 1926 da G. Erëmenko e uscito con il titolo *Воспоминания об*

Эмиле Верхарне [Ricordi di Emile Verhaeren]. Dell'autore belga Zweig tradusse il saggio critico *Rembrandt* (Leipzig, Insel Verlag, 1912¹, 1923).

⁷⁵ Борис Пастернак, *Бабочка - буря*, vv. 13-24, cit., pp. 219-220; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *La farfalla bufera*, cit., p. 65 [Come uno spettro di guasto e rappezzo/ che abbia rosso i ramoscelli ai sogni,/ con la larva dell'avido asfalto/ beve caldaie di catrame la posta.// Ma dietro lo sfacelo e la riparazione,/ a sgomento delle finestre serrate,/ tranquillo e torpido il baco/ nei cantucci intesse il suo bòzzolo.// Smarrita allora la prospettiva,/ s'offuscano le uscite delle strade,/ e l'afa getta al rasoio del vento/ la criniera d'una nuvola].

⁷⁶ Николай А. Богомолов, *Еще раз о Брюсове и Пастернаке* [Ancora su Břusov e Pasternak], in «Новое Литературное Обозрение», 2000, 46, pp. 123-131.

⁷⁷ Евгений Б. Пастернак, *Борис Пастернак: Материалы для биографии* [Boris Pasternak. Materiali per una biografia], Москва, 1989, p. 379.

⁷⁸ Cfr. la lettera ad Aleksandr Štich del 26 luglio 1912.

⁷⁹ Николай А. Богомолов, *Еще раз о Брюсове и Пастернаке*, cit. [Così davanti a noi si presentano tre episodi cui B.L. Pasternak prende parte: nel giugno 1904 quando osserva l'uragano; alla fine del maggio 1910 quando è seduto con S.N. Durylin alla finestra aperta o comunque vicina; alla primavera o l'estate 1922, appena prima della partenza per Berlino, quando vede la Mjasnickaja da un punto ancora più elevato: dal nono piano]. Sergej Nikolaevič Durylin (1881?-1955) è un poeta, membro del gruppo letterario «Lirika».

⁸⁰ *Ibid.* [(...) su cosa sia dedicato il suo pregevole lavoro, ma “illumina” tutta la poesia ancora dall'interno dell'argomento della creazione, che non nasce all'esterno, non improvvisamente, ma attraverso un divenire lungo e doloroso, che se pure improvvisamente giunge a termine lo svaporamento fino ad ora nascosto sotto una maschera assolutamente altra e sgradevole].

⁸¹ Борис Пастернак, *Бабочка - буря*, vv. 25-28, cit., p. 220; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *La farfalla bufera*, cit., p. 66 [Ora tu spiccherai il volo, infanta,/ e, posandoti su un palo telegrafico,/ spiegherai nastri d'acqua/ sul calpestio delle folle inzuppate].

⁸² Григорий Амелин, *Лекции по философии литературы* [Lezioni di filosofia della letteratura], Москва, Языки славянской культуры, 2005, p. 63 [È la farfalla bufera, la farfalla è un'anima, la Psiche del luogo sotto il nome di “Mjasnickaja”]. Dal punto di vista linguistico è anche da rilevare che il termine usato da Amelin, «бабурка», ha pure il significato regionale di «quartiere».

⁸³ *Ibid.* [La parola si distende, diventa a tutto tondo, panoramica, in un certo senso irradiante. Le vie sono dritte, ma non il cammino. Al suo limitare la via fa un'inversione intorno a te stesso]. L'autore inoltre intitola molto significativamente *Темный лес и Ясная поляна* [La selva oscura e il prato luminoso] il capitolo da cui sono state tratte le citazioni, quasi opponendo ermeticamente il Dante dell'*Inferno* a Tolstoj.

⁸⁴ CESARE G. DE MICHELIS, *Boris Pasternak*, Firenze, La nuova Italia, 1973.

⁸⁵ Григорий Амелин, *Лекции по философии литературы*, cit., p. 5 [Brjusov quasi considerava il principale risultato di Emile Verhaeren il fatto che sapesse far entrare un romanzo nella misura di una singola poesia. E di nuovo si assiste ad un paradosso: un componimento breve, e allo stesso modo pari ad un romanzo intero (per questo sarà molto importante per Pasternak)].

⁸⁶ Pasternak tradusse alcune poesie di Verlaine (1844-1896), tra cui: *Effet de nuit* (1866), «*Puisque l'aube grandit*» (1871), *Green* (1874), *L'art poétique* (1885), *Langueur* (1885) e «*Dans l'interminable*» (1874). Per le traduzioni di Pasternak, vedasi: Борис Пастернак, *Собрание переводов в 5 томах*, Terra-Книжный клуб, 2004. Non da dimenticare che nella sua attività di traduttore Brjusov annovera la traduzione di Verhaeren (*Избранные стихотворения* [Poesie scelte], 1906) e da Verlaine le *Romances sans paroles* (1874) già nel 1895 (*Романсы без слов*) e i *Poèmes* (1889) nel 1908 (*Стихотворения* [Poesie]). Nel 1944, in occasione del centenario della nascita, Pasternak lo ritrae come il poeta che aveva incarnato un'erosa. Борис Пастернак, *Поль-Мари Верлен*, in ID., *Полное собрание сочинений*, vol. V, cit., pp. 54-59, qui pp. 54-55: trad. ital. BORIS PASTERNAK, *Paul Marie Verlaine*, in ID., *La reazione di Wassermann*, cit., pp. 76-80, qui p. 76.

⁸⁷ In quest'ambito vale la pena ricordare che nel 1905 Stefan Zweig aveva composto una monografia su Paul Verlaine e ne cura la traduzione e l'edizione nel 1924.

⁸⁸ Борис Пастернак, *Поль-Мари Верлен*, cit., p. 55; trad. ital. BORIS PASTERNAK, *Paul Marie Verlaine*, cit., p. 79 [Come nessuno mai egli seppe esprimere il lungo, consumante, assillante dolore del possesso perduto, ed è indifferente che si trattasse della perdita di Dio, che una volta c'era e poi non c'è più, o della donna che ha mutato i suoi pensieri, o di un luogo divenuto caro alla vita che bisogna abbandonare, o della perdita della tranquillità]. Questo pensiero in germe può essere ritrovato nella lettera alla sorella Zozefina inviata da Marburgo il 17 maggio 1912. Cfr. *Письма Бориса Пастернака из Марбурга*, cit., pp. 56-58, qui p. 57.

⁸⁹ Артюрь Рембо, *Стихи. Последние стихотворения. Озарения*.

Одно лето в аду [Poésies. Derniers vers. Les illuminations. Une saison en enfer], a cura di N.I. Balašov, M.P. Kudinov, I.S. Postupal'skij, in «Литературные памятники», Москва, Изд. «Наука», 1982. Dallo spoglio dei materiali elencati emerge un grandissimo interesse dei simbolisti russi per questo autore, certamente lontano dagli ideali lirici russi tradizionali.

⁹⁰ Elizaveta G. Beketova (1836-1902) era tra l'altro la nonna materna del poeta Aleksandr Blok, oltre che traduttrice di Maupassant, dell'*Education sentimentale* di Flaubert, di Scott, Charles Darwin e altri. Anche le figlie, Ekaterina e Marija, si occuparono con successo di traduzioni belletristiche e furono autrici di saggi e memorie.

⁹¹ PERCY B. SHELLEY, *A Defense of Poetry*, 1821 [la sua segreta alchimia tramuta in oro potabile le acque venefiche che scorrono dalla morte attraverso la vita; solleva il velo della familiarità dal mondo, e lascia venire alla luce la nuda bellezza addormentata, che è lo spirito della sua forma]. A titolo di cronaca si ricorda che Pasternak tradusse alcune delle poesie più celebri di mad Shelley: *The Indian Serenade, Lines, To ...* («One word is too often profaned»), *Ode To the West Wind*. Per la traduzione in lingua russa: Борис Пастернак, *Стихотворения и поэмы. Переводы* [Poesie e poemi. Traduzioni], Москва, Изд. «Правда», 1990, pp. 446-448, ora in ID., *Полное собрание сочинений*, vol. VI, cit.

⁹² Cfr. a questo proposito: ELENA VOLIČ-HELLBUSCH, *Untersuchung zur Dichtung Rilkes, Eliot und Pasternak* [Ricerche sulla poesia di Rilke, Eliot e Pasternak], Frankfurt a.M., Peter Lang Verlag, 1998.

⁹³ Осип Мандельштам, *Шум времени*, 1925; trad. ital.: Osip Mandel'stam, *Il rumore del tempo. Feodosia. Il francobollo egiziano*, Torino, Einaudi, 1980 [la mia memoria non è amorevole, ma ostile e lavora non a riprodurre, ma a eliminare il passato. (...) Là dove per le generazioni fortunate parla l'epos in esametri e in cronaca, là per me c'è il segno dello iato e tra me e il secolo c'è una frana, un fossato, pieno d'un tempo rumoreggiante].

⁹⁴ Oltre alla magistrale traduzione del *Faust*, Pasternak tradusse da Goethe le ballate, *Der König in Thule* [Il Re in Thule], *Der Zauberlehrling* [L'apprendista stregone]; dal *Wilhelm Meister: Mignon*, «*Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen*» [Fidati, ai segreti non vengo meno], «*So laßt mich scheinen, bis ich werde*» [Lasciatemi risplendere per sempre], *Der Harfenspieler* [L'arpista], *Des Jägers Abendlied* [Canto serale del cacciatore]. Vedasi quivi, n. 86, p. 32, ora in Борис Пастернак, *Полное собрание сочинений*, vol. VI, cit.

⁹⁵ FRIEDRICH VON SCHILLER (1759-1805) fu vicino allo *Sturm und Drang* e a Goethe (1749-1832), delineò nel suo teatro il conflitto tra idea-

li e società corrotta (*Die Räuber* [I Masnadieri], 1781; *Kabale und Liebe* [Luisa Miller], 1784) la solitudine dell'uomo al potere (*Don Carlos*, 1783), il confronto tragico tra l'eroe e la storia (per esempio *Wallenstein*, 1796-99; *Maria Stuard*, 1801, tradotta da Pasternak, o *Wilhelm Tell*, 1804), poesie, odi, saggi e moltissime lettere. Elaborò il concetto di «anima bella» che sa far trionfare la legge senza che ciò vada a discapito dell'armonia fra tutte le forze dell'uomo (ad ispirarla è anche il concetto di *Versöhnung*, o «riconciliazione», dei suoi ultimi anni), filo che si può rintracciare anche nella figura di Živago, in cui però il tentativo è destinato ad abortire.

⁹⁶ LUDWIG TIECK (1773-1853) aveva la tendenza a far coincidere arte e vita – il binomio romantico per eccellenza – e a trarre spunto per le sue opere da quelle di altri, deformandone però lo spirito. Per quel che ci riguarda, Tieck è importante in quanto insieme al più tardo Verlaine i suoi «tentativi di raggiungere effetti musicali sono in ampia misura tentativi di sopprimere la struttura del verso, di evitare le costruzioni logiche, di accentuare le connotazioni piuttosto che le denotazioni» (RENÉ WELLEK, AUSTIN WARREN, *Theory of Literature*, New York, 1956; trad. ital.: ID., *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Bologna, il Mulino, 1956, p. 115).

⁹⁷ Questi ed altri incisivi personaggi del mondo letterario russo pre-rivoluzionario sono presenti nelle lettere da Marburgo, in particolar modo in quelle che seguono il definitivo abbandono della filosofia. Vedasi la lettera ad Aleksandr Štich del 26 luglio 1912.

⁹⁸ FĚDOR I. TĚJŤĚV (1803-1873). Le sue poesie trascendono l'elemento tipicamente "russo" (nazionale) del Romanticismo e dell'affermazione o rivendicazione delle varie identità etniche inaugurate dai *Reden an die deutschen Nation* [Discorsi alla nazione tedesca] (1808) di Fichte, come per esempio in testi quali *Снежные горы* [Montagne nevose] (1829), *Гус на костре* [Hus sul rogo] (1870) o *К.Б.* [A K.B.] (1870), rispettivamente sulla natura, sulla storia e sull'amore per una donna. Mirskij riconosce nelle figure di Tjutčev e Baratynskij due tra i precursori della poesia metafisica (Дмитрий П. Святополк-Мирский, *История русской литературы*, cit., p. 680). Cfr. anche in due direzioni parallele e divergenti: SARAH PRATT, *Russian Metaphysical Romanticism: The Poetry of Tjutchev and Boratynskii*, Stanford, Stanford University Press, 1984, e Юрий Н. Верховский (1878-1956), *О символизме Боратынского. Письмо к Вячеславу Иванову по поводу его «Мыслей о Символизме»* [Sul Simbolismo di Boratynskij. Lettera a Vjačeslav Ivanov in merito al suo «Riflessioni sul Simbolismo»], in «Труды и дни», 1912, n. 3, pp. 1-9 (cfr. a questo proposito: «Адрес мой: Пермь. Университет» *Пермские*

письма Ю.Н. Верховского к М.В. Сабашникову и М.О. Гершензону [«Il mio indirizzo: Perm'. Università». Le lettere da Perm' di Ju. N. Verchovskij a M.V. Sabašnikov e M.O. Geršernzon], in «Филолог», n. 5 (2004), a cura di S.A. Zvonovaja e Tat'jana N. Fominyčh). Si è citato il saggio di Verchovskij al fine di porre un limite interpretativo alla concezione palinodica del Simbolismo in Pasternak, così come lo si conosce dai germi posti nella struttura per il saggio andato perduto *Символизм и бессмертие* [Il Simbolismo e l'immortalità], raccolto in Борис Пастернак, *Полное собрание сочинений*, cit., vol. V, pp. 318-219, 644-647.

⁹⁹ АФАНАСИЈ А. ФЕТ (1820-92) fu un lirico di grande rilevanza, molto attento all'eufonia. Anche Fet tradusse il *Faust* di Goethe (1882-1883) e di Schopenhauer nel 1888 *Die Welt als Wille und Vorstellung* [Il mondo come volontà e rappresentazione, Мир как воля и представление] (edizione definitiva 1859) e nel 1886 *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde* [Sulla quadruplice radice del principio di ragion sufficiente, О четвероюком корне закона достаточного основания] (edizione definitiva 1847). Sull'importante rapporto tra musicalità del verso e resa poetica, cfr. STEFAN SCHNEIDER, *An den Grenzen der Sprache: Eine Studie zur Musikalität am Beispiel der Lyrik des russischen Dichters Afanasij Fet* [Ai limiti della lingua. Studio sulla musicalità: l'esempio del poeta lirico russo Afanasij Fet], Berlin, Frank & Timme, 2009, pp. 90-95 (Pasternak) e 213-270 (concetti e manifestazioni).

¹⁰⁰ Борис Пастернак, *Полное собрание сочинений*, cit., vol. V, p. 216; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *Puškin*, in ID., *La reazione di Wassermann*, cit., p. 68 [Nel mio lavoro avverto l'influsso di Puškin. L'estetica puškiniana è così vasta ed elastica, che permette diverse interpretazioni a seconda dell'età. L'inventiva impetuosa, propria di Puškin, permette d'interpretarlo anche in maniera impressionistica – come facevo io stesso quindici anni fa, in relazione ai miei gusti e alle correnti letterarie allora dominanti].

¹⁰¹ STEFANO GARZONIO, *Poesia russa del XX secolo. La riscoperta dei minori*, in «Semicerchio», edizione online. La lettera citata nell'articolo di Garzonio è stata scritta a A.S. Mjasnikov il 12 marzo 1946; cfr. Борис Пастернак, *Полное собрание сочинений*, cit., vol. IX, pp. 453-454, qui p. 453. La suddetta raccolta di versi ha visto la luce nel 2008. Vedasi Юрий Верховский, *Струны. Собрание сочинений* [Corde. Raccolta di opere], a cura di Vera V. Kalmykova, Москва, “Водолей Publishers”, 2008.

¹⁰² Cfr. ELISABETTA BRUZZONE-NÖLDEKE, *Boris Leonidovič*

Pasternak und seine Beziehungen zur deutschen Kultur [Boris Leonidovič Pasternak e le sue relazioni con la cultura tedesca], Dissertation, Tübingen 1986; KAREN EVANS-ROMAINE, *Boris Pasternak and the Tradition of German Romanticism*, in «Slavistische Beiträge», vol. 344, München, Verlag Otto Sagner, 1997.

¹⁰³ THOMAS STEARNS ELIOT, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London, Methune, 1920, p. 114 [I poeti immaturi imitano, i poeti maturi rubano; i poeti cattivi sfigurano quello che arraffano e i poeti buoni lo rendono in qualcosa di migliore, o almeno di diverso]. La raccolta di saggi letterari può essere considerata significativa ai fini di un'interpretazione intercontestuale di Pasternak, in quanto contiene saggi sull'*Amleto* di Shakespeare, che Pasternak tradusse in russo e che tanta parte avrà nel romanzo, e Dante.

¹⁰⁴ Ricordiamo il tagliente ed ironico contrasto del 1927 di Eduard Bagrickij (1895-1934): «А в походной сумке – / Спички и табак,/ Тихонов,/ Сельвинский,/ Пастернак (...)» [Nella borsa da campagna -/ Fiammiferi e tabacco,/ Tichonov,/ Sel'vinskij/ e Pasternak (...)]. Alla fine della strofa successiva riprende la rima in un concetto diverso: «На враждебный Запад/ Рвутся по стерням:/ Тихонов,/ Сельвинский,/ Пастернак (...)» [All'occidente ostile/ Vanno a mietere:/ Tichonov,/ Sel'vinskij,/ Pasternak (...)]. Il veleno nebulizzato di Bagrickij esprime con la maggiore pregnanza l'atmosfera in cui vivevano artisti come Pasternak e lui stesso, oltre che la ricerca di autonomia individuale interiore comune ai profili culturali indipendenti dell'epoca. Cfr. Едуард Багрицкий, *Разговор с комсомольцем Н. Деметьевым* [Conversazione con il komsomolec N. Dement'ev], in Id., *Стихи и поэмы* [Versi e poemi], Москва 1964, p. 106.

¹⁰⁵ Игорь Шайтанов, *Уравнение с двумя неизвестными*, cit. [(...) sono decisamente contemporanei secondo la coloritura del verso; la loro è però una contemporaneità in differita: l'uno è nel XVII secolo, l'altro nel XX].

¹⁰⁶ Марина И. Цветаева, *Поэты с историей и поэты без истории*, in EAD., *Проза*, Kišinëv, 1986, pp. 431-464, qui p. 432; trad. ital.: MARINA CVETAJEVA, *Il poeta e il tempo*, a cura di Serena Vitale, Milano, Adelphi, 1984, pp. 151-198, qui p. 152 [Pasternak è un poeta senza sviluppo. Cominciò direttamente da Boris Pasternak e per questo non cambiò].

¹⁰⁷ Si pensi al tono del poemetto *Tristia* o della *Fedra*, testi nei quali abbondano le figure mitologiche, e in cui si avverte un sentimento di smarrimento per il tempo in cui il poeta si è trovato a vivere, tempo cui egli avverte di non appartenere.

¹⁰⁸ Борис Пастернак, *Полное собрание сочинений*, cit., vol. V, p. 216; trad. ital. BORIS PASTERNAK, *Puškin*, in ID., *op. cit.*, p. 68 [Ritengo un “classico” quello scrittore che nella sua opera offre l’immagine plastica di una totale visione del mondo. Dunque, la letteratura classica è l’insieme di quelle opere e di quelle tendenze che la posteriorità recepisce come visione del mondo di un’epoca].

¹⁰⁹ GIOVANNI BUTTAFAVA, *Prefazione*, in IOSIF BRODSKIJ, *Fermata nel deserto*, Milano, Mondadori, 1979, p. 14. Nella breve prefazione che precede i testi, Buttafava traccia quasi in modo epigrammatico un ritratto di Brodskij, asciutto e poco incline al sentimentalismo o alle romantiche, rilevando pressoché senza accorgersene quanto questi sia figlio e continuatore della tradizione poetica russa. Brodskij è certo ribelle come tutti i figli, ma nella sua ribellione c’è la ricerca di un’integrazione con la tradizione (il passato, di cui troppe volte non si sopporta o il peso o la presenza o l’insegnamento) che egli modella secondo le sue esigenze.

¹¹⁰ Марина И. Цветаева, *Поэт и время* [Il poeta e il tempo] (Meudon, Gennaio 1932), in ЕАД., *Сочинения в двух томах* [Opere in due volumi], Mosca, 1988, t. II, pp. 357-374, qui p. 358; trad. ital.: MARINA CVETAJEVA, *Il poeta e il tempo*, cit., pp. 47-72, qui p. 49 [la prima sigaretta fumata davanti al padre che non può più fumare e non tanto per propria soddisfazione, quanto a scapito suo].

¹¹¹ Anche nel *Salvacondotto* aveva già dato un giudizio simile quando descrive la genesi delle rivoluzioni e l’agonia del vecchio potere ormai delegittimato dalla forza degli eventi. Cfr. Борис Пастернак, *Охранная грамота*, ч. 3, 1, in ID., *Полное собрание сочинений*, vol. III, cit., pp. 209-213; trad. ital. BORIS PASTERNAK, *Il Salvacondotto*, cit., pp. 805-810.

¹¹² Борис Пастернак, “Послесловье” к “Охранной грамоте” [Postfazione al *Salvacondotto*], in ID., *Полное собрание сочинений*, cit., vol.:III, p. 524 [Ho visto un’estate sulla terra, quasi come incapace di riconoscere se stessa, naturale e preistorica, come nell’apocalisse. Ho lasciato un libro su di essa; vi ho espresso tutto ciò che si può sapere sulla rivoluzione di più inaudito e inafferrabile].

¹¹³ Vedasi LAZAR FLEISHMAN, *Poetry and Revolution in Russia. 1905-1930*, Stanford, Stanford University Libraries, 1989.

¹¹⁴ Борис Пастернак, *Доктор Живаго*, Москва, Советский писатель, 1990, p. 440; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *Il Dottor Živago*, Milano, Feltrinelli, 1991¹⁷, p. 366 [Nessuno fa la storia, la storia non si vede, come non si vede crescere l’erba. La guerra, la rivoluzione, i re, i Robespierre sono i suoi stimolanti organici, i suoi lieviti. Fanno le rivoluzioni uomini attivi, fanatici unilaterali, geni dell’auto-limitazione. In

poche ore o in pochi giorni abbattono il vecchio ordinamento. I rivolgimenti durano qualche settimana, tutt'al più qualche anno; poi per decenni, per secoli, gli uomini venerano come qualcosa di sacro lo spirito di limitazione che ha portato a tale rivolgimento].

¹¹⁵ Già Verlaine aveva parlato di poesia e musica nel suo *De l'art poétique* e nelle sue romanze aveva già utilizzato la tecnica dell'eufonia (vedasi ID., *Fêtes galantes*, 1869).

¹¹⁶ Solo gli artigiani custodiscono gelosamente segreti per i loro lavori, ma considerato che il termine "poesia" deriva dal greco *ποίησις* [creazione artigianale], anche al poeta può essere estesa la definizione di artigiano, in questo caso della parola. È comunque una rivalutazione dell'origine etimologica del termine che ha luogo in Russia con gli Acmeisti, i quali opponevano la loro concezione del poeta come artigiano alla lettura della funzione del poeta come genio e vate, mutuata ancora dagli stereotipi romantici ottocenteschi.

¹¹⁷ Per la riflessione metatestuale di Pasternak a questo proposito, cfr. JERZY FARYNO, *Поэтика Пастернака («Путевые записки» - «Охранная грамота»)* [La poetica di Pasternak (*Appunti di viaggio - Il salvacondotto*)], «Wiener Slawistischer Almanach», Sonderband 22, 1989; ma anche ID., *Pushkin in Pasternak's "Тема с вариациями"*, in «The Slavonic and East European Review», Vol. 69, n 3, London 1991, pp. 418-457.

¹¹⁸ Борис Пастернак, *Доктор Живаго*, cit., p. 440; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *Il Dottor Živago*, cit., p. 366 [Tolstoj non ha spinto il suo discorso fino in fondo, quando negava la funzione di creatori a Napoleone, agli uomini di Stato, ai condottieri. Egli pensava proprio questo, ma non lo ha espresso con sufficiente chiarezza. Nessuno fa la storia, la storia non si vede, come non si vede crescere l'erba. La guerra, la rivoluzione, i re, i Robespierre sono i suoi stimolanti organici, i suoi lieviti. Fanno le rivoluzioni uomini attivi, fanatici unilaterali, geni dell'autolimitazione. In poche ore o in pochi giorni abbattono il vecchio ordinamento. I rivolgimenti durano settimane, tutt'al più qualche anno; poi, per decenni, per secoli, gli uomini venerano come qualcosa di sacro lo spirito di autolimitazione che ha portato al rivolgimento].

¹¹⁹ EVGENIJ ZAMJATIN (1884-1937) nel 1922 compose un romanzo dal titolo emblematico *Мы* [Noi], scritto con ogni probabilità "per il cassetto" che uscirà postumo nel 1952 a New York, come farà Kandel' circa alla fine degli anni Settanta con il suo *Koridor* [Il corridoio], uscito a Gerusalemme nel 1981. Non azzardiamo che Pasternak avesse diretta conoscenza dell'opera di Zamjatin. Il romanzo di Zamjatin è reperibile in versione italiana: ID., *Noi*, traduzione di Barbara Delfino, Milano,

Lupetti, 2009.

¹²⁰ Борис Пильняк, *Голый год* (1922), in ID., «*Повесть непогащенной луны*». *Рассказы, повести, роман* [«*Storia della luna che non fu spenta*»: racconti, novelle, romanzo], Москва, Изд. «Правда», 1990 г.; trad. it.: BORIS PIL'NJAK, *L'anno nudo*, prefazione di Cesare G. De Michelis con un testo inedito di Aleksandr Solženicyn, traduzione a cura di Pietro Zveteremich, revisione di Ira Torresi, Torino, UTET, 2008 (già Milano, Garzanti, 1965¹).

¹²¹ Борис Пастернак, «Так начинают. Года в два» (1916-1922), in ID., *Полное собрание сочинений*, vol. I, cit., pp. 188-189; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, «Così si comincia», in ID., *Poesie*, cit., p. 59 [Così si comincia. Verso i due anni/ ci si strappa alla balia per le tenebre delle melodie,/ si cinguetta, si fischia, le parole/ compaiono verso il terzo anno].

¹²² MARIA GIRARDI, *Boris Pasternak e la musica*, in «*Diastema*», n. 7, 1994, pp. 19-27.

¹²³ Борис Пастернак, *Девятьсот пятый год* (1926), in ID., *Полное собрание сочинений*, vol. I, cit., pp. 261-288, qui p. 268; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *L'anno novecentocinque*, in ID., *Tutti i poemi*, cit., p. 67 [Ed ecco che un bel giorno,/ (...) / trilla il campanello,/ delle voci si appressano:/ Skrijabin./ Oh, dove rifugiarmi/ davanti ai passi del mio idolo!! (...) Scintillando col suo interno di corde,/ giorno e notte/ è aperto lo strumento./ Componi pure fin dal mattino,/ i giorni trascorrono ugualmente].

¹²⁴ Борис Пастернак, *Люди и положения*, Скрябин, ч. 3, in ID., *Полное собрание сочинений*, vol. III, cit., pp. 304-305; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *Uomini e posizioni*, cit., p. 858 [Io disprezzavo tutto ciò che non era creazione, tutto ciò che era mestiere, avendo la sfrontatezza di pensare che in questo campo sapevo il fatto mio. Nella vita autentica, pensavo, tutto deve essere prodigio, predestinazione dall'alto, nulla di premeditato e intenzionale, nulla che sia arbitrario./Era l'altro lato della medaglia dell'influsso di Skrijabin, che per tutto il resto fu decisivo per me. (...) I semi delle sue idee, mal comprese da un ragazzo, erano caduti su un terreno propizio].

¹²⁵ Борис Пастернак, *Люди и положения*, Скрябин, ч. 4, ivi, pp. 306-307; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *Uomini e posizioni*, cit., pp. 860-61 [le melodie di queste opere attaccano in modo tale che subito sentite scorrere le lacrime dagli angoli degli occhi, lungo le guance agli angoli della bocca. Le melodie, mescolandosi alle lacrime, scorrono direttamente al cuore, lungo il vostro tessuto nervoso, e voi piangete non perché siete tristi, ma perché il cammino che conduce al vostro mondo interiore è

stato colto in modo così esatto e penetrante./ D'un tratto, nel corso della melodia irrompe una risposta o un'obiezione che le viene fatta in un'altra voce, più acuta, femminile, e in un altro tono, più semplice, colloquiale. Un diverbio inatteso, un disaccordo immediatamente appianato. E una nota di sconvolgente naturalezza si introduce nell'opera, di quella naturalezza che nella creazione risolve tutto].

¹²⁶ Борис Пастернак, *Люди и положения*, Скрябин, ч. 3, ivi, p. 303; trad. ital.: BORIS PASTERNAK, *Uomini e posizioni*, cit., pp. 856-857 [Avevo dodici anni. La metà delle loro discussioni [del padre e di Skrjabin, M.D.] sfuggiva alla mia comprensione. Ma Skrjabin mi conquistava con la freschezza del suo spirito. Lo amavo alla follia. Senza cogliere l'essenza delle sue opinioni, ero dalla sua parte. (...) sotto l'effetto dell'adorazione che provavo per Skrjabin, la mia smania per l'improvvisazione e la composizione divampò fino a diventare una passione. Da quell'autunno, per i sei anni successivi, quelli del periodo ginnasiale, mi dedicai seriamente allo studio della teoria della composizione, dapprima con l'assistenza di un teorico e critico musicale di allora, quell'uomo degnissimo che fu Ju. D. Engel', e poi sotto la guida del professor Glière. Nessuno dubitava del mio futuro. La mia sorte era decisa, il mio cammino correttamente scelto]. Per Glière vedasi la lettera al padre inviata da Marburgo in data 26 maggio 1912, in *Письма Бориса Пастернака из Марбурга*, cit., p. 59. Per Julij Engel' vedasi la lettera da Marburgo sempre al padre in data 8 giugno 1912, ivi, pp. 61-62 e n.

¹²⁷ Il documento viene presentato nelle illustrazioni della traduzione tedesca; cfr. BORIS PASTERNAK, *Briefe aus Marburg*, cit., p. 63.

¹²⁸ Titolo del diario di Charles Baudelaire pubblicato nel 1862. L'edizione italiana è in ID., *Diari intimi*, Torino, Einaudi, 1955, ora in ID., *Opere*, a cura di Giuseppe Montesano e traduzioni di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1999, e ID., *Il mio cuore messo a nudo*, a cura di Giuseppe Montesano, Milano, Mondadori, 2006.

¹²⁹ Oltre al citato *L'histoire du soldat* del 1918, Igor' Stravinskij compose altre musiche per balletti di cui ricordiamo i più celebri: *L'uccello di fuoco* del 1910-11 come *Petruška*, che ebbe scenografie e costumi di Aleksandr Benois nella messinscena del 1921.

¹³⁰ DAVID L. PLANK, *Pasternak's Lyric. Sound and Imagery*, Muton, 1966, *passim*. Plank analizza l'opera poetica di Pasternak sfruttando le tematiche principali dell'autore: la parte che a noi pare più interessante è la seconda, dove il discorso è incentrato sul rapporto immagine-suono e sulla metafora grammaticale.

¹³¹ Rileviamo qui anche come sia i fiamminghi sia Pasternak avessero una profonda conoscenza della botanica e come nelle loro nature

morte (dette anche *vanitas* per il tripudio di cose caduche, i fiori appunto, che vi sono raffigurate) si possano chiaramente discernere i vari fiori ed insetti dipinti con pregevole maestria e realismo. L'amore e la precisione nelle descrizioni botaniche si rileva anche in *Марбург* nella versione 1916-1928 (vv. 12, 23-24, 31, 40, 75, 77). Nella versione del 1916 richiami alla botanica compaiono in maniera più fuggevole (vv. 31, 35), si fanno quasi metafisici (vv. 44, 55-59, 80-84), vitalisti (v. 69).

¹³² Non dimentichiamo che nel periodo in cui Pasternak scrive questi versi è in atto una ricerca linguistica sul cosiddetto *заумь* [linguaggio trasmentale], in cui la parola ed il suo suono dovevano essere in qualche modo collegati. Pasternak non aderisce a questo estremo, ma – ci parrebbe, e tuttavia cerchiamo dei possibili raffronti – attraverso la musicalità del verso poetico intende darci lo stesso effetto fonico.

¹³³ Игорь П. Смирнов, *Порождение интертекста*, cit., pp. 111-134.

¹³⁴ RENATE LACHMANN, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne* [Memoria e letteratura. Intertestualità nella letteratura russa moderna], Frankfurt a/M, Suhrkamp, 1990. Cfr. però anche ERIKA GREBER, *Das verdeckte Fragment* [Il frammento nascosto], in *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen* [Criptogramma. Per l'estetica del celato], a cura di Renate Lachmann e Igor' P. Smirnov, «Wiener Slawistischer Almanach» XXI, 1988, pp. 91-108.

¹³⁵ ERIKA GREBER, *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts: Zur frühen Prosa Boris Pasternaks* [Intertestualità e interpretabilità del testo: sulla prosa giovanile di Boris Pasternak], München, Wilhelm Fink Verlag, 1989.

¹³⁶ Lo studio per il momento più esauriente in merito si rivela essere: THOMAS HOMSCHEID, *Interkontextualität. Ein Beitrag zur Literaturtheorie der Neomoderne* [Intercontestualità. Contributo alla teoria della letteratura nel neomodernismo], Würzburg, Königshausen und Neumann, 2007.

¹³⁷ EVGENIJ PASTERNAK, *Boris Pasternak: The Tragic Years, 1930-60*, a cura di Michael Duncan, London, Collins Harvill, 1991. Tuttavia non ci si può esimere dal ricordare che nell'edizione italiana del cinquantenario del *Dottor Živago*, Milano, Feltrinelli, 2007, l'allegato multimediale contiene un documento che vede discuterne tra gli altri personaggi di spicco del mondo letterario italiano e personaggi di primo piano nella divulgazione di Pasternak in Italia, tra cui Calvino, Silone, Pratolini, l'editore Feltrinelli e Ripellino.

¹³⁸ Recentemente ha posto un nuovo e più dinamico accento su questi temi Vladislav Zubok. Cfr. ID., *Zhivago's Children. The Last*

Russian Intelligentsia, Harvard, Belknap Press, 2009.

¹³⁹ Una prospettiva interessante è rappresentata dallo studio di Donald Loewen che considera poesia, politica e autobiografia in rapporto al potere. Cfr. ID., *The Most Dangerous Art: Poetry, Politics, and Autobiography After the Russian Revolution*, Lanham, Lexington Books, 2007. Vedasi inoltre: Г. Амелин, В.Я. Мордерер, *Письма о русской поэзии* [G. Amelin, V. Ja. Morderer, Lettere sulla poesia russa], Знак, 2009.

¹⁴⁰ *Boris Leonidovich Pasternak, 1890-1960, A Bibliography of the Works of B. Pasternak and Literature About Him Printed in Russian*, a cura di N. A. Troitsky, Cornell University, Ithaca, New York, 1969.

¹⁴¹ *Pasternak's Doctor Zhivago. An International Bibliography of Criticism (1957-1985)*, a cura di Munir Sendich e Erika Greber, «The Russian Language Journal», East Lansing, Michigan, 1990. Cfr. inoltre LARISSA RUDOVA, *Pasternak's Short Fiction and the Cultural Vanguard*, New York, Bern, Berlin, Frankfurt/M., Paris, Wien, Peter Lang, 1994, e EAD., *Understanding Boris Pasternak*, University of South Carolina, 1998. Christopher Barnes ha inoltre dotato la sua edizione della biografia di Pasternak di un'ampia panoramica critica. CHRISTOPHER BARNES, *Boris Pasternak. 1928-1960: A Literary Biography*, 2 voll., Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 440 ss.

¹⁴² SERGEJ DORZWEILER, LAZAR FLEISHMAN, HANS-BERND HARDER, *Boris Pasternaks Lehrjahre: Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака. Parts 1-2* [Gli anni di apprendistato di Boris Pasternak: sunti inediti di filosofia e appunti di Boris Pasternak], 1996, vol. 10; *В кругу Живаго – Пастернаковский сборник* [Nel cerchio di Živago: collezione Pasternak], a cura di Lazar' Fleishman, 2000, vol. 22; Борис Розенфельд, Анна Ахматова, Марина Цветаева, Осип Мандельштам и Борис Пастернак в музыке. Нотография, 2003 [Boris Rosenfel'd, Anna Achmatova, Marina Cvetaeva, Osip Mandel'stam e Boris Pasternak in musica. Partiture]. Per quanto riguarda la traslitterazione del nome dello studioso naturalizzato israeliano, si adotta quella americana.

¹⁴³ Cfr. Лазарь Флейшман, *Борис Пастернак в двадцатые годы* [Lazar' Fleishman, Boris Pasternak negli Anni Venti], München, Wilhelm Fink Verlag, 1981, ora Спб, 2003; ID., *Борис Пастернак в тридцатые годы* [Boris Pasternak negli Anni Trenta], Hebrew University, Magnes Press, 1984. La trilogia è stata compiuta da ID., *От Пушкина к Пастернаку: Избранные работы по поэтике и истории русской литературы* [Da Puškin a Pasternak: studi scelti di poetica e storia della letteratura russa], Москва, «Новое литературное обозрение», 2006.

¹⁴⁴ Игорь П. Смирнов, *Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака* [Igor' P. Smirnov, *Genesis di un intertesto. Elementi di analisi intertestuale sull'esempio dell'opera di B.L. Pasternak*], in «Wiener Slawistischer Almanach», Sonderband 17, Wien, 1985.

¹⁴⁵ Evitiamo i riferimenti che tutti conoscono alle vicende di Brjusov, Bal'mont, Belyj e tanti altri sopravvissuti a loro stessi, tra cui possiamo annoverare anche Majakovskij, ma non Esenin fermato in tempo dal suo *thanatos*. Nella seconda serie c'è invece il martirologio della letteratura sovietica, da Babel' in avanti.

Luigi Mancuso

ANTON ČECHOV TRA SCIENZA E LETTERATURA

I sognatori - avvertiva David Herbert Lawrence - sono uomini pericolosi, capaci di recitare ad occhi aperti il loro sogno fino a renderlo possibile. Quindi non era pericoloso Čechov, che è difficile - a prima vista - ascrivere al novero dei sognatori. Semmai, al novero di quegli uomini che non sono incapaci di sognare - semmai ne esistano, magari loro malgrado - ma che nessuna concessione fanno alle illusioni che i loro sogni alimentano.

Sognatore era invece, ai tempi di Čechov, Tolstoj, che finì per scambiare i propri desideri, il proprio sogno, per un mondo nuovo che era quasi per nascere, già a portata di mano. Sono sviste, malintesi profondi, a prima vista incomprensibili, che pure si perpetuano dai tempi di Tolstoj e di Čechov, e prima anche, fino a tempi che abbiamo vissuto. Non di chi cerchi di cambiare il mondo: cosa giusta, e rassicurante anche, ma di chi ritenga o pretenda che ciò sia, oltre certi limiti, possibile.

Per Tolstoj Čechov ebbe ammirazione ed affetto. “Non ho mai amato nessuno quanto lui...finchè lui è vivo il cattivo gusto in letteratura, ogni trivialità, ogni puntiglioso ed astioso amor proprio resteranno fuori la porta”, scriveva in una lettera del gennaio 1900 a Menšikov. Eppure non gli perdonò questa colpevole ingenuità o tragica debolezza: di guardare ai contadini russi con tale compassione da sconvolgerne i tratti, cancellandone le miserie che emarginazione e stenti secolari non avrebbero potuto non provocare, arrivando a raffigurarsi il loro mondo, in realtà terribile, come un mondo mitico di umanità e di cultura. Custode persino dell’unico linguaggio d’arte possibile.

“Ho cambiato il mio modo di scrivere e il mio linguaggio, ma non perché abbia ragionato che così bisognasse... ma perché persino Puškin mi fa proprio ridere... mentre la lingua nella quale parla il popolo e nella quale sono i suoni per esprimere tutto ciò che un poeta può desiderare mi è cara... Io amo semplicemente ciò che è definito, chiaro, bello e misurato, e tutto ciò io lo trovo nella poesia e nella vita del popolo”, scriveva a Strachov nel '72.

Il costo di una operazione di presa d’atto di una società scandalosa-

mente diseguale da parte di Tolstoj, così come di buona parte della *intelligencija* russa che a lui si riferiva, sarà quello della mitizzazione, di una comprensione troppo semplificata delle dinamiche sociali e, quindi, di una assunzione di una funzione meramente pedagogica della letteratura e dell'arte. E fu perché perfino Puškin lo deludeva che l'autore di *Anna Karenina* assume nelle opere della vecchiaia un tono falso, tendenzioso, didascalico. In bilico tra il linguaggio iterativo di un maestro pedante e quello di un improbabile selvaggio rousseauiano. E questo fu tra i motivi della divaricazione radicale delle strade che, nella letteratura come nella vita, avrebbero percorso Lev Tolstoj e Anton Čechov.

L'uno di antica, ricca famiglia aristocratica, però persuaso della sua intima, naturale appartenenza al mondo dei contadini russi, l'altro, figlio di un bottegaio il cui padre era stato servo della gleba, incapace invece di impressionarsi per le virtù contadine (lettera a Suvorin del marzo 1894). “La morale tolstoiana ha smesso di commuovermi. Al progresso - scriveva nella lettera - ho creduto sin dall'infanzia, e non potevo non crederci perché la differenza tra quando mi si frustava e quando smisero di frustarmi fu enorme. Un ragionamento imparziale mi dice che c'è più amore nella forza elettrica e nei treni a vapore che nella castità e nell'astenersi dal mangiar carne... Le persone intelligenti, la sensibilità, la cortesia li ho sempre amati... La guerra è un male e i tribunali sono un male, ma non ne consegue che io debba andare coi lapti e dormire sulla stufa assieme al lavorante e sua moglie”.

La vicenda di scrittore e di pensatore di Anton Čechov si svolge quindi su di un diverso e, per molti versi, opposto tragitto rispetto a Tolstoj.

Sognatore, appunto, Tolstoj, e intriso di russa religiosità, e credente seppure eterodosso. E convinto della originaria innocenza degli uomini e della urgenza di restituirla. Persuaso, anche, del valore illusorio delle scienze e dell'arte stessa quando non servano a ricondurre gli uomini a un destino di salvezza spirituale ancor prima che terrena.

Non credente, invece, Čechov. Partecipe convinto dei traguardi della sua epoca, permeato di positivismo nella sua arte di medico e di realismo in quella di scrittore.

“Come venti o trenta anni fa, anche adesso davanti alla morte m'interessa unicamente la scienza. Esalando l'ultimo respiro, crederò pur sempre che la scienza è la cosa più importante, più bella e più necessaria nella vita dell'uomo, che è sempre stata e sempre sarà la suprema manifestazione dell'amore...”, dirà l'anziano professor Stepanovič di *Una Storia Noiosa*, che è quasi il controcanto della meditazione trascendentale sulla morte di Ivan Il'ič di Tolstoj.

“E’ un uomo di grande talento - scrisse Tolstoj di Čechov, - ma finora non mi sembra che abbia un punto di vista ben definito sulla vita”. Si inquietava Tolstoj per la ostinazione con cui il giovane scrittore rifiutava di condividere la città di certezza che egli era andato edificando per la intellettualità della Russia. E in realtà coglieva esattamente la cifra culturale che radicalmente distinse Čechov da lui stesso. Tolstoj sapeva da che parte stava, sempre, anche quando ebbe a mutare rotta passando dalla vitalità di personaggi come Nataša alla asettica ieraticità di Padre Sergio. Conosceva - o almeno credeva di conoscere - quale fosse il suo ruolo di intellettuale e di scrittore. Čechov, invece, non ebbe in realtà un punto di vista ben definito sulla vita, o almeno non lo dichiarò mai nei suoi scritti, ed è per questo che sfugge ancor oggi ad ogni definizione. Lo si è ascritto agli scrittori naturalisti, anche se un abisso separa la sua scrittura appassionata da quella fotograficamente obbiettiva, per esempio, di Zola. I personaggi di Čechov infatti hanno sempre, più o meno palesi, imprevedibilità e contraddizioni, e sono, come sono gli esseri viventi, non fino in fondo comprensibili, non catalogabili, difficilmente giudicabili. Mal si adattano a confermare le nostre schematizzazioni di comodo e le sempre approssimative conoscenze sulla relazione tra ogni uomo ed il suo ruolo sociale. Sono personaggi colti nei differenti spazi reali nei quali abitano, nel loro quotidiano in apparenza semplice e rassicurante, in realtà sempre prossimo ad interrogativi e inquietudini.

Si è parlato di Čechov come di uno scrittore che privilegi la rappresentazione della borghesia e degli intellettuali irrisolti ed incapaci della Russia fine secolo. Invece egli, così come l’ultimo Tolstoj, raccontò, e con conoscenza vera, diretta, il mondo dei contadini, degli operai delle fabbriche, del popolo minuto delle città, degli emarginati, specialmente nelle novelle degli anni ’90. *Il regno delle donne, I contadini, Villa Nuova, La mia vita, Un caso di pratica medica, Donne* sono alcune delle narrazioni più intense con cui lo scrittore si accostò a personaggi lontani dalla tormentata intellettualità che vive in differenti racconti. Ma, a differenza di Tolstoj, egli si accostò a questo mondo del disagio, della miseria o, talora, del vero degrado, con occhi aperti, senza illusioni consolatorie. Esso gli appariva dal vivo, nella realtà dolorosamente complessa di secoli di esclusione e di abbandono, e, insieme, con gli steccati di diffidenza e falsa autosufficienza che necessità di protezione e ricerca di identità avevano contribuito ad erigere. Nel chiuso di tali realtà risulta arduo entrare, per Čechov, senza che una motivazione forte sappia accompagnarsi a uno sguardo rigoroso e a una intelligenza che nulla conceda a indulgenza e giudizio.

Se Čechov è, quindi, scrittore realista, e ritrattista, è un ritrattista

speciale che di ogni personaggio che incrocia, e di cui racconta, intuisce - e suggerisce - un possibile piano di verità che sta oltre le apparenze. Che è difficilmente accessibile, ma che costituisce l'essenza, la identità profonda di ognuno. E in realtà egli si mantenne appartato dalle correnti artistiche del tempo: dal naturalismo di Zola, cui pure lo accomunava una rigorosa aderenza al reale, come dalle concezioni tolstoiane di una funzione ancillare dell'arte. All'uno come all'altro, Čechov imputò una sorta di angustia, un vizio di parzialità, l'incapacità di aprirsi ad una più essenziale e articolata considerazione dell'uomo volta a decelarne, al di là dei molteplici, contraddittori aspetti del reale, il nocciolo di verità.

Quando Darwin scrisse *The descent of Man, and selection in relation to sex*, Čechov aveva nove anni, ma quando, giovanissimo, iniziò a pubblicare novelle sulla *Libellula*, le teorie evoluzionistiche, in Russia, facevano già parte non solo del patrimonio culturale degli uomini di scienza, ma anche della informazione della gente comune. In ambito scientifico, in particolare, venivano largamente riconosciute come il punto più avanzato della scienza sperimentale e positivista del tempo. Rigorosa, autosufficiente e indifferente a possibili rotte di collisione con opinioni religiose e verità rivelate. Per paradosso, Darwin stesso visse in modo contraddittorio, come una lacerazione, il conflitto che emergeva tra i risultati delle sue ricerche e i lunghi anni passati studiando teologia a Cambridge. Un pò come era avvenuto in Italia a Galileo. Ma quest'ultimo aveva avuto il conforto di Virginia, la figlia suora, che seppe rassicurarlo, mentre Darwin non ebbe requie, tormentato per anni dalla religiosissima moglie Emma. E le contraddizioni, per Darwin, debordavano dall'ambito strettamente religioso, confliggendo con le sue profonde convinzioni filantropiche. Infatti la estrapolazione delle teorie darwiniane nel campo sociale fu quasi immediata. Prevista dallo stesso Darwin, che avvertiva nelle teorie demografiche di Malthus anticipazioni e sintonie profonde con le sue ipotesi in campo naturalistico, come scrisse nella autobiografia scritta nella metà degli anni settanta.

Il darwinismo sociale, così diffuso nella Russia alle soglie del '900, filtra, naturalmente, in più novelle di Čechov. In *Un caso di pratica medica* il Professor Korolëv viene chiamato a soccorrere la giovane e ricca proprietaria di fabbrica, Liza, per il suo affanno e le palpitazioni di cuore. Così scrive Čechov: "Ella nel primo momento fece su Korolëv l'impressione di una creatura disgraziata, misera, cui avessero dato lì, per pietà, assistenza e ricetto, e non si poteva credere che quella fosse l'erede dei cinque enormi edifici... Ai condannati si ha vergogna a domandare per che cosa siano stati condannati; così alle persone molto ricche si è imbarazzati a chiedere perché abbiano tanto denaro, perché non vi rinun-

cino nemmeno quando scorgono in esso la propria sventura”.... e continua. “Era necessario che il forte impedisse al debole di vivere, tale era la legge della natura, ma ciò trovava posto nel pensiero in modo comprensibile e facile solo in un articolo di giornale o in un libro scolastico; in quel guazzabuglio invece che è rappresentato dalla vita quotidiana, nel groviglio di tutte le minuzie di cui sono intessuti i rapporti umani, quella non è più legge, ma una incongruenza logica, quando il forte e il debole cadono vittime egualmente delle loro reciproche relazioni”.

La legge della supremazia del più forte, quindi, non assicura la felicità a nessuno, nei racconti čechoviani. Anzi, a volte, non sopravvivono né i vinti né i vincitori, perchè non vi sono in realtà vincitori.

La rappresentazione del clima culturale darwiniano è ancora più diretta nel racconto *Il duello*, del 1891, dove uno dei personaggi, Von Koren, è direttamente allusivo a Darwin e alla sua avventura sul Beagle. E’ anche lui in partenza per una lunga spedizione scientifica: “studieremo la flora e la fauna e ci occuperemo anche di ricerche antropologiche ed etnografiche”. Von Koren ha idee e principi chiari che non gli permettono di tollerare uomini superflui - secondo la definizione puškiniana - come Laevskij che è in realtà uomo soddisfatto, privilegiato, irresoluto, egoista. E usa il linguaggio della sua scienza per esprimere il suo odio nei suoi confronti: “L’umanità primitiva - dice all’amico Samoženko - era preservata da quelli come Laevskij grazie alla lotta per l’esistenza e la selezione....ora invece la nostra cultura ha considerevolmente indebolito la lotta e la selezione, e dobbiamo noi stessi sopprimere gli inetti, altrimenti, quando i Laevskij si saranno moltiplicati, la civiltà perirà e il genere umano degenererà.

Ma anche qui, così come in *Un caso di pratica medica*, vi è un imprevedibile finale di riconciliazione e, insieme, un giudizio lasciato in sospeso sulla possibilità di strumenti razionali di vera conoscenza del mondo. Tutta la scrittura di Čechov ruota, infatti, attorno al tema della inafferrabilità della realtà vera degli uomini (“nessuno conosce la verità vera degli uomini”, dirà proprio Von Koren, uomo di scienza, alla fine del racconto). E ciò allude, per il medico Čechov, ai limiti, quando non ai rischi di ogni cultura che si ritenga esaustiva. Per questo motivo vi è sempre, nelle sue narrazioni, una implicita dissidenza verso il mondo di necessità che ogni ipotesi di conoscenza del mondo comporta. E’ per questo forse che, nelle pieghe delle crude vicende che vivono i personaggi di Čechov, si intravedono sovente - come in questi due racconti - segni di una simpatia umana, quando non di una pietà naturale, imprevedibile e salvifica.

“Mi pare che sulla terra tutto debba a poco a poco cambiare, e che

anzi cominci a cambiare sotto i nostri occhi. - dice Veršinin nel secondo atto delle *Tre Sorelle*. - Tra due o trecento anni comincerà una vita nuova e felice. Noi non vi parteciperemo, naturalmente, ma è per essa che noi ora viviamo, lavoriamo, soffriamo, la stiamo creando.

Sono passati più di cento anni da allora. Ci sono state ancora guerre, la Shoà, Hiroshima, il compagno Stalin. E barconi gremiti di disperati che naufragano al largo delle coste. E c'è Bossi.

La dura lezione darwiniana sulla legge che regola il mondo e le relazioni tra gli esseri che lo abitano rimane inesorabilmente attuale. Si era ingannato Čechov, o ci rimane ancora del tempo?

Sergej Gindin

Redattore scientifico della rivista *Russkij jazyk* (1)

LOMONOSOV E LA SCUOLA RUSSA

Nell'ottobre dell'anno scorso, alla vigilia dei 300 anni della nascita di Michail Vasil'evič Lomonosov, (2) la rivista *Russkij jazyk* ha iniziato un dibattito centrato sulle modalità di una presentazione integrale di questo uomo eccezionale agli studenti della scuola secondaria di oggi, su quali forme didattiche li mettano in grado di percepire la grandezza di tutto quello che egli ha fatto, e il suo significato non transeunte nella cultura russa.

Il mio articolo *Lomonosov come problema della storia e della lingua russa* (3) ha proposto due approcci al quesito. Il primo era quello di mostrare l'affinità e la somiglianza degli ostacoli e delle difficoltà in cui si dibatteva Lomonosov con la situazione che preoccupa noi oggi per quanto attiene alla cultura, alla scienza, all'istruzione, e a tutto ciò da cui dipenderà il futuro destino dei nostri ragazzi. La seconda strada era quella di mettere in luce durante le lezioni di russo, ossia della nostra lingua materna, la dominante linguistica della multiforme attività di Lomonosov, la sua aspirazione ad aprire all'idioma nazionale le porte delle più svariate sfere della vita sociale.

Come collaboratori e compagni di viaggio in questo senso abbiamo proposto ai lettori nel numero di ottobre due interventi del passato su Lomonosov, rispettivamente di Vladimir Ivanovič Vernadskij e di Sergej Michajlovič Bondi: insuperati entrambi per chiarezza e profondità di pensiero.

Quando il numero è uscito, l'ho inviato ad alcuni colleghi stranieri, linguisti e docenti di lingua e letteratura russa. Già all'inizio di quest'anno ho ricevuto una risposta da uno di loro, docente di lingua e letteratura russa dell'Università "Roma Tre", Claudia Lasorsa Siedina, che per molti anni ha rappresentato l'Italia nel Presidium dell'Associazione Internazionale degli Insegnanti di Lingua e Letteratura Russa (MAPRYAL, ma anche MAPRJAL), attualmente membro del Consiglio dei Seniores della stessa. In passato la rivista "Ruskij jazyk" ha riferito dello spettacolo teatrale "Puškiniana", una selezione di poesie

di Puškin e una messinscena di brani dell'*Evgenij Onegin* realizzata a Roma ad opera degli studenti dell'Università "Roma Tre", sotto la guida della collega Lasorsa Siedina (Vedi *Russkij jazyk*, 1999, 38.)

Questa lettera è pervasa da una viva preoccupazione per l'impostazione dell'insegnamento della lingua russa e disegna un quadro così netto e sotto molti aspetti inaspettato della situazione dell'istruzione superiore europea (che spesso ci viene imposto di "raggiungere" e a cui veniamo sollecitati ad uniformarci), che la redazione ha ritenuto indispensabile portarla a conoscenza dei lettori di *Russkij jazyk* (con il consenso dell'autrice).

[Segue il testo russo della lettera inviata da Claudia Lasorsa Siedina alla rivista *Russkij jazyk* (1999, 38, rubrica "La nostra posta", p. 4). Qui di seguito ne pubblichiamo la versione italiana].

"Bisogna conservare il carattere di base dell'istruzione russa"
(Una lettera dall'Italia)

Stimato Sergej Iosifovič,

Le chiedo scusa per il ritardo con cui Le rispondo. Sono riuscita a incontrare il mio studente Walter Vecchioli solo qualche giorno fa, ho ricevuto i due numeri della vostra magnifica rivista "Russkij jazyk" (NN. 15 e 16). L'ho letta quasi tutta, ho letto sia Vernadskij, sia Bondi, in particolare l'intervento di A.A. Zaliznjak sui meccanismi della espressività nella lingua e il Suo articolo *Lomonosov come problema della storia e della lingua russa*. Come avete ragione, sia Lei che Vernadskij, quando parlate dei problemi eternamente ricorrenti della storia russa! Anche se va detto che i ricorsi della storia riguardano non solo la storia russa, tuttavia non c'è dubbio che essi riguardano la storia russa con particolare ostinazione e intensità. E il fatto che Lomonosov costituisca un modello di una grande memorabile gesta personale nella soluzione di questi problemi è un fatto esclusivamente della cultura e della storia russa: di cui i russi non possono che andar fieri. A me sembra che in qualche senso Lei gli assomigli nella giusta difesa dell'istruzione russa "di fronte alla cieca copiatura delle nuove idee straniere nell'istruzione media e superiore".

Gli interessi, perlopiù economici e commerciali, che si celano (o che vengono intenzionalmente celati?) nelle innovazioni straniere (cfr. altresì la meccanicità del metodo di verifica delle nozioni attraverso l'uso generalizzato dei test) e in particolare il modello angloamericano del sistema d'istruzione, o, per meglio dire, d'ignoranza (i cosiddetti Crediti formativi/ore) hanno contagiato non poca parte del tradizionale sistema

dell'istruzione europea, ivi inclusa l'istruzione superiore italiana. L'apprendimento generalizzato, praticamente ineludibile, della lingua inglese, assai spesso a detrimento del francese e del tedesco e di altre lingue europee (per non parlare poi del russo!) riduce e impoverisce, notevolmente, l'orizzonte culturale dei nostri studenti. Il cosiddetto "processo di Bologna" viene percepito oggi da quasi tutte le persone che riflettono come una sconfitta nell'ambito della cultura, che conduce a un abbassamento del livello della stessa capacità di scrittura di alcuni laureati. Per soddisfare le esigenze del "mercato del lavoro" (come se l'uomo esistesse al mondo solo per servire il mercato), i requisiti relativi all'istruzione si riducono progressivamente sempre di più. E alla fine risulta che al mercato questi ignoranti "specialisti" non servono! Naturalmente, tutto ciò si riflette anche nell'insegnamento della scuola secondaria.

E' vero: esistono ancora da noi alcune "isole", come, ad esempio, il liceo classico, ma il livello complessivo dell'istruzione e formazione universitaria ha subito un netto abbassamento con l'introduzione del cosiddetto "3+2" (laurea triennale, o "baccellierato" + laurea specialistica, o magistrale). E' troppo tardi dare nel biennio della laurea magistrale quelle nozioni che i discenti devono apprendere e assimilare nella scuola secondaria. E risulta inutile!

Voglio aggiungere una nota che riguarda la mia diretta esperienza d'insegnamento. Ho ritagliato un breve articolo, un'intervista al Rettore dell'Università Statale di Mosca "M.V. Lomonosov", professor Viktor Sadovničij: l'articolo era intitolato *Il nostro sistema d'istruzione non è peggiore*. Insieme agli studenti l'abbiamo tradotto e ne abbiamo discusso animatamente. A loro risultava non chiaro il concetto "fundamental'nost' russkogo obrazovanija", che, come giustamente sottolineava il Rettore Sadovničij, costituisce la specifica impostazione dell'istruzione-formazione russa.(4) Ho tentato allora di spiegare loro il significato della parola fundamental'nost'. E gli studenti stessi hanno reagito con vivacità, facendo riferimento alla propria personale esperienza e rimarcando il fatto che parecchi nuovi programmi e forme di verifica agli esami non corrispondono pienamente alle loro potenzialità intellettuali. E non solo non sono sempre atte a verificare la loro reale capacità di pensare e argomentare, di assimilare a fondo la specifica disciplina di studio, e talvolta la stessa loro conoscenza dei fatti, le loro effettive nozioni; ma non di rado praticamente non danno loro modo di approfondire gli argomenti, in forza di un apparato concettuale troppo circoscritto e ridotto, di uno stile di pensiero che tende a classificare fatti, fenomeni e dati semplicemente "in caselle".

Bene fate voi a sforzarvi di remare contro corrente. "Per questo

sopporto...” e potrebbe anche Lei proseguire con le stesse parole di Lomonosov.(5) Bisogna difendere e salvaguardare il carattere di base dell’istruzione russa. Io ritengo che il vostro enorme lavoro darà certamente i suoi risultati e sosterrà la piena consapevolezza, l’autostima e il positivo stato d’animo degli insegnanti russi delle discipline linguistico-letterarie. Vediamo un po’ se riusciremo ad abbonarci alla versione online della vostra rivista, a noi stanno tagliando i fondi anche per gli abbonamenti online!

Claudia Lasorsa Siedina

* * * * *

APPENDICE

S.I. Gindin

(Professore ordinario della Cattedra di Tipologia linguistica,
Università Russa di Studi Umanistici, Mosca)

Verso il Tricentenariuo della nascita di M.V. Lomonosov

(Lomonosov come problema della storia e della lingua russa)

Certamente non esiste in Russia scuola in cui non si racconti di Lomonosov. Nelle lezioni di storia gli studenti sentono parlare del geniale uomo russo che ha fondato l’Università di Mosca. Durante le lezioni di fisica e di chimica, e ancor prima di astronomia, il nome di Lomonosov emerge in relazione allo studio dei fenomeni e delle leggi da lui scoperte. Nel corso di letteratura sentono parlare del poeta e della sua riforma della versificazione.

Ma tutte queste informazioni vengono loro presentate separatamente, in maniera frammentaria, nel corso dei vari anni e in classi diverse, per cui i ragazzi fanno fatica a correlarle, a comporle in un’immagine unica, ad assimilare i fatti storici, a comprenderne il significato. In fondo ci sono state nella storia della Russia anche altre figure geniali, e fisici e chimici non meno straordinari, e poeti più grandi, e le università oggi esistono in quasi ogni centro di regione, e a volte ce ne sono addirittura due...

Per aiutare gli alunni a percepire la grandezza e il carattere irripetibile della figura di Lomonosov, a comprendere la sua collocazione storica e il suo ruolo nel novero di quei non molti personaggi che sono diventati in Russia simboli di eterna attrazione e mistero, simboli della sua essenza storica e della sua cultura, gli insegnanti e tutti coloro che lavorano per la scuola devono, come a noi sembra, fare due cose.

Prima di tutto bisogna presentare Lomonosov non soltanto sullo sfondo della sua epoca, da Pietro il Grande a Caterina II, ma “nel lungo periodo” di tutta la storia russa, nel contesto dei suoi eterni e sempre ricorrenti problemi: la modernizzazione dell’istruzione nazionale, il rapporto tra il potere e la personalità creativa, la dignità dell’uomo e la ricerca dell’”idea nazionale”. Comprendendo che Lomonosov quasi trecento anni fa si dibatteva intorno agli stessi problemi, intorno agli stessi compiti e obiettivi intorno a cui si dibattono le nostre menti e davanti ai quali spesso agli uomini del nostro tempo (che possiedono risorse incomparabilmente maggiori), per così dire, cascano le braccia, gli studenti più facilmente si renderanno conto dell’audace coraggio e della forza d’animo di Lomonosov. E allora forse si potrà risvegliare in loro l’interesse per i vari campi della sua attività e per le molteplici conquiste da lui raggiunte.

In secondo luogo, Lomonosov deve entrare nelle lezioni di lingua russa. Sì, sì. Proprio così: non di letteratura, ma di lingua russa. Il corso di lingua russa, della nostra lingua materna in cui si insegna la quasi totalità delle materie scolastiche, possiede eccezionali potenzialità integrative e deve svolgere un ruolo unificatore nella formazione della personalità dell’alunno. Ed è difficile trovare un altro artefice della cultura russa in cui le funzioni integrative e strutturali della lingua materna si siano manifestate nella misura impressa in Lomonosov.

Quali che siano le singole sfere della sua attività e per quanto lontane possano sembrare l’una dall’altra, le scienze naturali, la filologia, la poesia, l’organizzazione dell’istruzione, esse sono tutte unificate, oltre, ovviamente che dalla personalità di Lomonosov, da un unico principio: dare a questi campi dello scibile umano la loro lingua. L’elaborazione di una nuova terminologia scientifica, la stesura dei principi e del trattato di retorica, la fissazione delle regole della versificazione o la classificazione stilistica del lessico: tutto ciò non era altro che il risultato della sua vigile cura, della sua ansia di perfezionare e sviluppare la lingua russa nelle diverse sfere del sapere, nei vari ambiti del suo uso. Perciò tutto ciò che oggi ci appare come relativa insufficienza, o carenza, o imperfezione del discorso scientifico e poetico di Lomonosov può diventare interessante e istruttivo per ragazzi che abbiano sete di conoscenza. Essi si accorgeranno delle enormi difficoltà e del travaglio in cui è nato questo strumento a loro così familiare, la lingua letteraria russa.(6)

La scelta di materiali per il Tricentenario della nascita di Lomonosov che iniziamo a presentare in questo numero di “*Russkij jazyk*” persegue appunto lo scopo di fornire agli insegnanti un sussidio didattico per conseguire i suddetti obiettivi.

Nella soluzione del primo problema ci verrà incontro un altro nostro grande naturalista e filosofo, congeniale a Lomonosov per statura intellettuale e profondità di pensiero, Vladimir Ivanovič Vernadskij (1863-1945). Nell'articolo scritto esattamente cento anni fa,(7) nel 1911, lo scienziato disegna a vivi colori e con passione la drammaticità e talvolta la tragicità della vita di Lomonosov, il grande naturalista, del quale i connazionali cominceranno a comprendere e ad apprezzare nella giusta misura le scoperte dopo 100-150 anni dalla sua morte; l'organizzatore della scienza e delle forze produttive del Paese, costretto per lunghi anni a portare avanti le sue proposte attraverso insuperabili istanze burocratiche; il semplice figlio del popolo russo, su cui all'apice della sua carriera continuavano a guardare dall'alto in basso e con diffidenza i grandi dignitari protettori; l'ardente patriota, le cui ardite aspirazioni e i cui sforzi non potevano esser compresi e condivisi dai colleghi accademici giunti dall'estero, i quali nel complesso per statura intellettuale si trovavano a un gradino più in basso di lui...

Lomonosov appare a Vernadskij come il simbolo degli "eterni ricorsi" della storia russa e come modello di una grande, eroica impresa personale per tentare di risolverli. Il lettore scorgerà facilmente come con molti aspetti e problemi del pensiero pedagogico e di tutta la cultura russa, intorno a cui si dibattevano nel secolo XVIII Lomonosov e all'inizio del secolo XX Vernadskij, torniamo di nuovo a scontrarci noi oggi, all'inizio nel secolo XXI: la cieca imitazione-assimilazione di un sistema formativo nell'istruzione media e superiore, che porta a una ingiustificata frattura delle tradizioni nazionali, verificate dal tempo; la scomparsa di interi rami delle scienze naturali per la mancanza nel Paese delle indispensabili apparecchiature; i pluriennali "fermi tecnici" di illustri personalità della cultura, la disattenzione e la noncuranza verso le loro iniziative sociali; la tendenza a valutare il contributo degli studiosi soltanto sulla base delle pubblicazioni e dei rating stranieri, e allo stesso tempo l'azione penale nei confronti di coloro le cui scoperte e invenzioni hanno applicazione all'estero; i bassi stipendi degli insegnanti, di coloro che lavorano negli istituti d'istruzione superiore e nelle istituzioni accademiche...

I nostri studenti delle ultime classi della scuola secondaria vedono, sentono, percepiscono tutto ciò e proprio in questa situazione devono scegliere la propria strada, il proprio futuro. E chissà che l'esempio di Lomonosov, così come lo ha caratterizzato Vernadskij, non possa sostenerli in questa scelta e serbare qualcuno di loro al nostro Paese.

Il discorso su Lomonosov creatore-ideatore della lingua russa in questo numero [di *Russkij jazyk*, n.d.r.] inizia solo dall'illustrazione delle peculiarità della lingua poetica di Lomonosov, incomprensibili e a volte

ardue per il lettore di oggi. In questo ambito ci farà da guida Sergej Michajlovič Bondi (1891-1983). Bondi è noto quasi esclusivamente come puškinista (M. A. Cjavlovskij lo rieneva “il miglior talento della storia della puškinistica”). Proponendo una nuova metodologia di lettura delle minute dei manoscritti di Puškin, Bondi è riuscito a decifrare alcune pagine di Puškin risultate pressoché incomprensibili ai suoi predecessori, ha corretto alcune lezioni erronee che si ripetevano di edizione in edizione.⁽⁸⁾ Bondi ha fatto molto per lo studio della drammaturgia e della versificazione di Puškin.⁽⁹⁾ Ha scritto un commento esemplare della *Rusalka* per l’edizione accademica delle opere del poeta, e allo stesso tempo, attraverso i suoi volumetti, spesso senza neanche conoscere il suo nome, generazioni di bambini sovietici si sono accostati per la prima volta a Puškin.

Ma la sfera dei suoi interessi abbraccia tutta la storia della poesia russa. Alla sua penna appartiene anche l’articolo a tutt’oggi insuperato *Tredjakovskij. Sumarokov. Lomonosov*.⁽¹⁰⁾ Le parti relative a Tredjakovskij sono state pubblicate su *Russkij jazyk*, 2003, 2. Ora presenteremo ai lettori le osservazioni di Bondi sulla lingua dei vari generi della poesia di Lomonosov. Il titolo della pubblicazione e i titololetti delle sezioni sono stati apposti da chi scrive. Il discorso su Lomonosov teorico della retorica e creatore della terminologia scientifica sarà oggetto di esposizione nei prossimi numeri della rivista *Russkij jazyk*.

(Traduzione di Claudia Lasorsa Siedina)

Note

¹ “Russkij jazyk”. Metodičeskij žurnal dlja učitelej-slovesnikov”, marzo 2012, 3: 3-4

² Michail Vasil’evič Lomonosov (1711-1765)

³ “Russkij jazyk”, 2011, 15: 5. Lo presentiamo tradotto nell’*Appendice* (C.L.S.)

⁴ Per *fundamental’nost’* s’intendono “le fondamenta” delle conoscenze, ossia il carattere di base, “fondamentale” del sistema dell’istruzione-formazione russa: in altre parole, il principio didattico per cui il discente non acquisisce un complesso di dati e di meri fatti, bensì viene condotto ad apprendere le leggi sottese a questi fatti e fenomeni, tutte quelle conoscenze che consentono a uno specialista di svilupparsi ulteriormente e di diventare una personalità creativa. Non a caso si dice che l’allievo deve superare il suo maestro. Lo studente universitario russo, infatti, comincia fin dal II-III anno di corso a collaborare all’attività di ricerca di una determinata cattedra a cui viene assegnato ed è in

regolare contatto con il suo docente-guida. (C.L.S.)

⁵ “Per questo sopporto tante cose, perché mi sforzo di difendere le opere di Pietro il Grande, perché apprendano i russi, perché dimostrino la loro dignità...”: così scriveva Lomonosov nel piano del colloquio con Caterina II il 26 febbraio-4 marzo 1765.

⁶ Per lingua letteraria russa s'intende la lingua normativa, ossia normalizzata e oggetto d'insegnamento. (C.L.S.)

⁷ L'informazione è tratta da: Vernadskij V.O., *Trudy po istorii nauki v Rossii*, Nauka, Moskva 1988: 58-62. Nelle mie osservazioni ho utilizzato le notizie incluse nel commento di M. S. Bastrakova e I. I. Močalov in questo volume.

⁸ V. il suo libro: *Černoviki Puškina*, “Prosveščenie”, Moskva 1971 (Seconda edizione, 1978)

⁹ V. Bondi S.M., *O Puškine*, “Chudožestvennaja literatura”, Moskva 1978 (Seconda edizione, 1983); Bondi S. M., *Mir Puškina*, Moskva 1999.

¹⁰ Pubblicato la prima e l'ultima volta nel volume della “Biblioteka poëta: Trediakovskij V.K., *Stichotvorenija*, “Sovetskij pisatel”, Leningrad 1935:5-112.

Renzo Oliva

LA PISTOLA DI MAJAKOVSKIJ

III*

Sera. Ivan Borisovič stava nella cucina dell'appartamento comunale in cui viveva, in cui aveva vissuto per anni insieme a sua madre. Ora che Praskovija Fëdorovna non c'era più, ci viveva da solo. Anzi no. Morendo, sua madre gli aveva affidato Sultan, un grosso e vecchio gatto. Per amore e in memoria della madre, Ivan Borisovič si era accollato l'onere di accudirlo, sebbene mai il suddetto Sultan gli avesse dato prove di affetto. Quando la madre era in vita, lui semplicemente lo ignorava, ora sì lo guardava, ma con diffidenza. Talora Ivàn Borisovič aveva l'impressione che il gatto fosse ancora in contatto con sua madre e che, periodicamente, le facesse rapporto sulla sua condotta. Anche quella sera Sultan stava con lui in cucina, ma sembrava che stesse lì soprattutto per controllarlo.

Sempre pressato dalla mancanza di tempo, Ivan Borisovič era occupato contemporaneamente su due fronti: in un pentolino stava cuocendo delle rigaglie di pollo per il gatto, in un pentolone da bucato stava facendo bollire della biancheria intima. E ogni tanto rimescolava nel pentolino, ogni tanto nel pentolone, incurante dell'odore che veniva da una padella lì accanto con cipolla e cotolette e da un altro pentolone in cui venivano bolliti pannolini di bambini.

A dire il vero, Ivan Borisovič non era solo in cucina. Oltre a lui c'era, seduta al tavolo, pelando una dozzina di patate, la già nominata Anna Pavlovna. Di media età, conservava ancora un po' della sua rigogliosa bellezza: nei seni prosperosi, nel viso aperto e piacevole, nei suoi grandi occhi azzurri, nella folta capigliatura bionda raccolta a crocchia sul capo. Anna Pavlovna era vedova, ma del suo passato non amava parlare. Né mai Ivan Borisovič, sempre rispettoso, aveva fatto pressioni per poterle gettare uno sguardo.

Per la verità lui aveva l'impressione, o il sospetto (ma questa era forse una deformazione professionale), che Anna Pavlovna venisse a sbr-

* I precedenti capitoli sono stati pubblicati in *Slavia*, 2012, n. 3.

gare qualche faccenda in cucina sempre quando lui era lì. Come se gli facesse la posta... E più di una volta gli aveva lanciato occhiate, o si era lasciata sfuggire espressioni, che potevano essere intese come dichiarazioni di interesse.

Non che Ivan Borisovič avesse qualcosa contro Anna Pavlovna o contro il suo misterioso passato. C'era però una cosa: sua madre lo aveva messo in guardia molte volte contro quella donna.

- Stai attento, Vanja, quella sembra un pan di zucchero, ma appena ti avrà accalappiato, vedrai che grinfie!

A Ivan Borisovič pareva che il giudizio di sua madre fosse esageratamente severo, molte volte aveva desiderato di essere accalappiato, ma, all'ultimo momento udiva la voce materna ripetere quel giudizio. E allora batteva in ritirata.

Anna Pavlovna era tuttavia una donna pervicace, non si dava per vinta tanto facilmente. A proposito: lavorava in una tipografia ed era di una cultura non comune. Quella sera, d'improvviso, con un profondo sospiro, esclamò:

- Che disgrazia, Ivan Borisovič, eh?!

- Che cosa? – rispose lui sordamente.

- Il suicidio di Majakovskij!

- Ah, già...

- Nella *Pravda* di oggi lei è citato, c'è il suo nome: “il giudice istruttore compagno Svincov”... È stato lei a dare la notizia ufficiale al cronista del giornale... Ecco qui... – e dispiegando una copia del quotidiano, lesse: “Ieri, 14 aprile... si è suicidato il poeta Vladimir Majakovskij. Come ha comunicato al nostro cronista il giudice istruttore compagno Svincov, le indagini preliminari mostrano che il suicidio è dovuto a cause di natura assolutamente personale, che non hanno nulla a che fare con l'attività pubblica e letteraria del poeta...”

- Basta, Anna Pavlovna, ricordo perfettamente quello che c'è scritto sulla *Pravda*.

- Ah, certo...

- E poi, cerchi di capirmi, delle cose d'ufficio non posso parlare con estranei... Sono cose strettamente riservate!

- Suvvia, con estranei?! Ma capisco, capisco. Solo una curiosità... Se mi può dare una spiegazione...

- Sarebbe? – con malcelata impazienza rispose Ivan Borisovič.

- Solo questo: lei dice alla *Pravda* che “il suicidio è stato preceduto da una lunga malattia, dalla quale il poeta non si era completamente rimesso”...

- Beh, così risulta...

- A pagina 5, invece, nel necrologio “In memoria di un amico” è detto: “una malattia repentina, un assurdo scoppio lo hanno portato alla fine”...

- Sì, sì, Anna Pavlovna, capisco il suo punto. Vede, io non sono un medico. Riferisco ciò che i medici mi hanno detto: da parecchio tempo Vladimir Vladimirovič era afflitto da acciacchi vari, da influenze che non passavano mai, da raffreddori, insomma era debilitato. E può darsi che questa sua debolezza abbia favorito una crisi improvvisa...

- Allora lei dice: una questione di cuore? – insisté Anna Pavlovna. Poi, ricordando che Majakovskij si era sparato al cuore, aggiunse: - Oh, mi scusi per l’involontario umorismo.

- Ma le pare...

- Avrei dovuto dire: una questione d’amore?

- Mi scusi, Anna Pavlovna, ma io non sono un esperto in materia.

- Non ni faccia parlare, Ivan Borisovič. Lei mostra di avere un cuore duro come la pietra, ma sotto sotto... Saranno gli effetti di una educazione troppo severa...

- Anna Pavlovna, per favore cambiamo discorso!

- Sì, sì, mi scusi. L’amore e Majakovskij! In nessun altro poeta del mondo si fa sentire la forza sovrumana dell’amore! E tutto il suo titanismo, il suo iperbolico gesticolare non è forse la dimostrazione di un bisogno d’amore? Ricorda i versi “dedicati all’amato se stesso”:

*In quale notte di delirio,
malaticcia,
da quali Golia fui concepito
così grande
e così inutile?*

- Anna Pavlovna, le confesso che, oltre a Puškin, conosco ben pochi altri poeti. Specialmente contemporanei.

- Ma Majakovskij è il più grande del nostro secolo! Senta, senta:

*Se accendono
le stelle,
vuol dire che qualcuno ne ha bisogno?
Vuol dire che è indispensabile
che ogni sera
al di sopra dei tetti
brilli almeno una stella?*

A quel punto il gatto Sultan si alzò e, ostentando tutto il suo disinteresse, se ne andò. Per nulla contrariata, Anna Pavlovna continuò con fervore:

- A me personalmente piacciono moltissimo anche le poesie del primo periodo, futurista. Ricorda?

*Donne, che amate la mia carne e questa ragazza
che mi guarda come un fratello,
coprite me, poeta, di sorrisi:
li cucirò come fiori sulla mia blusa di bellimbusto.*

Ivan Borisovič non fece in tempo a dire la sua che Anna Pavlovna aggiunse una precisazione:

- Si riferisce alla sua famosa blusa a strisce gialle e nere, con cui andava in giro a recitare le sue poesie e a sfottere i suoi detrattori. Con cilindro e canna da passeggio! Insieme ai suoi comparì con gli aeroplani dipinti sulla faccia...

- Anna Pavlovna, mi scusi ma devo dar da mangiare al gatto. Oggi è già più tardi del solito... Buona notte!

Si avviò decisamente verso la sua stanza, mentre Anna Pavlovna non riusciva a terminare la sua declamazione:

- ...e cucchiari di legno infilati negli occhielli delle giacche!

Ivan Borisovič chiuse delicatamente la porta della sua stanza. Poi diede da mangiare a Sultan, dal quale peraltro non ricevette alcun segno di gratitudine.

Si ricordò improvvisamente della biancheria intima, dimenticata in cucina. Se ne vergognò anche un tantino: sua madre gli aveva inculcato un forte senso del pudore.

Riapri la porta. Anna Pavlovna era ancora in cucina. Adesso stava discutendo con un altro vicino. L'argomento era sempre Majakovskij. La udì recitare con voce commossa:

*Io e il mio cuore non siamo vissuti
neppure una volta fino a maggio
e nella mia vita passata
c'è solo il centesimo aprile.*

Ivan Borisovič ritirò la sua biancheria, la strizzò pezzo per pezzo, l'appese su un filo metallico che correva lungo tutta la cucina e il corridoio. Nel mentre squillò il telefono. Anna Pavlovna di corsa anticipò tutti e si impossessò della cornetta. Subito dopo, con aria delusa, si rivolse a Ivan Borisovič:

- E' per lei!

Sospirando, Ivan Borisovič prese la cornetta, riconobbe la voce, rispose in tono grave, rassegnato:

- Domattina? Sarà fatto!

Poi, senza guardare in faccia nessuno, tornò nella sua stanza e si mise a letto.

IV

Assorto nei suoi pensieri, Ivan Borisovič stava giocando con un pacchetto di *papirosy* della marca *Puški* (cannoni).

Jurij Karlovič si avvicinò alla sua scrivania con alcune carte da far firmare.

- Tutta Mosca non parla d'altro che della morte di Majakovskij!

- Lasci che parlino!

- E se ne dicono tante...

- Lasci che dicano!

- La gente mormora: era sì un grande poeta, ma aveva tanti nemici...

- Adesso basta, Jurij Karlovič. I testimoni sono già arrivati?

- Sì, Ivan Borisovič. Se vuole, li faccio entrare.

- Sì, uno alla volta!

Finalmente Ivan Borisovič si accese la *papirosa*. Aspirò con tanta forza che la parte accesa sembrò veramente la bocca di un cannone che facesse fuoco.

- Il cittadino Krivcov, Nikolaj Jàkovlevič.

- Siediti, siediti... Sei giovane, quanti anni hai? – per quanto si sforzasse di apparire affabile, Ivan Borisovič metteva sempre in soggezione i suoi “clienti”. Anche quando sorrideva, i suoi denti, larghi e spaziosi, sembravano quelli di un leone.

- Ventitré.

- Majakovskij lo conoscevi bene?

- Lo conoscevo sin dal '24, ma si fa per dire: ogni tanto, incontrandoci in cucina, scambiavamo qualche parola, buongiorno e buonasera! Più che altro lui veniva sempre a cercare fiammiferi, fumava molto... E poi andava e veniva... Aveva anche quell'altro appartamento... La stanza dov'è morto era il suo ufficio, dove anche riceveva i visitatori. Uomini e donne... L'ultima volta che l'ho incontrato era il giorno 13. Stavo in cucina: lui è venuto e, come al solito, mi ha chiesto un fiammifero. Io gliel'ho dato e lui subito è tornato nella sua stanza.

- Che aspetto aveva?

- Mi era sembrato molto cupo... La mattina del 14, verso le 10 ero in cucina con Natalija Petrovna Skobeleva: lei mi aveva raccontato che Majakovskij era arrivato in taxi insieme a una signorina vestita di tutto punto, con uno spolverino estivo e una cuffietta azzurra, che pareva uscita da una pagina della rivista “Moda Parigina”! Dopo 10-15 minuti, mentre me ne stavo nella mia stanza, ho udito un rumore, come di un battito di mani. In quel momento è corsa da me la Skobeleva, tutta agitata, e mi ha

detto che nella stanza di Majakovskij c'era stato uno "scoppio". Subito siamo usciti in corridoio. La porta della stanza di Majakovskij era aperta e da lì, gridando, stava uscendo una sconosciuta (che poi ho saputo essere la Polonskaja). Gridava: "Soccorso! Aiuto!". Dal corridoio si vedeva che la porta della stanza di Majakovskij era aperta: ma dire se la Polonskaja fosse stata dentro quella stanza, al momento dello sparo, è difficile, sarà stata una questione di pochi secondi. Entrato nella stanza, ho trovato Majakovskij che giaceva sul pavimento con una ferita d'arma da fuoco sul petto. Ho subito chiamato al telefono il pronto soccorso...

- Bravo, bravo: hai fatto la cosa giusta. Se avremo ancora bisogno di te, te lo faremo sapere... Avanti il prossimo!

- La cittadina Skobeleva Natalja Petrovna, di anni ventitré...

- Salve, accomodatevi! Allora che hai da dirci?

La ragazza, piuttosto graziosa, si sistemò la gonna, poi sporgendosi in avanti verso Ivan Borisovič iniziò la sua deposizione:

- L'altra mattina, mentre tornavo a casa, ho visto uscire da un'automobile Majakovskij e la Polonskaja. Entrambi stavano andando verso lo stabile n. 12, dove abito anch'io. Io sono entrata per prima e, salendo per le scale, ho visto Majakovskij prendere la Polonskaja sottobraccio. Entrando nell'appartamento ho lasciato la porta aperta per loro. Al vicino di casa Michail Bašev, che mi aveva rimproverato di aver lasciato la porta aperta, ho risposto che stava arrivando Majakovskij. Mentre stavo in cucina ho visto Vladimir Vladimirovič entrare nella sua stanza e chiudere la porta. Dopo circa 15-20 minuti ho udito uno sparo provenire da quella stanza, un rumore come di una scacciapani. Ho bussato subito alla porta di Krivcov Nikolaj Osipovič e gli ho detto che in casa era successa una disgrazia. Lui mi ha chiesto "quale?", e io gli ho risposto che nella stanza di Majakovskij c'era stato uno sparo. Per qualche secondo c'è stato silenzio, poi ho udito qualche suono emesso da Majakovskij. Sempre stando sulla porta della cucina, ho visto la porta della stanza aprirsi e la Polonskaja uscirne, afferrandosi la testa tra le mani e urlando "Aiuto!" Io e Krivcov siamo corsi dentro e abbiamo trovato Majakovskij sul pavimento. Krivcov è subito andato al telefono per chiamare il pronto soccorso... Quando il medico è arrivato e ha visitato Majakovskij, ha detto che era morto. Poi, rivolto a tutti i presenti, ha chiesto come era potuta succedere una cosa simile? Io gli ho risposto che lui si trovava nella stanza con quella signorina, indicando la Polonskaja. Lei ha detto solamente che era venuta insieme a lui e che se ne stava andando, poi quando ha udito lo sparo è tornata indietro. Io le ho ribattuto che non era vero, che lei aveva aperto la porta e aveva gridato "Aiuto!" due secondi dopo lo sparo... Mi risulta che la Polonskaja venisse molto spesso da Majakovskij, quasi ogni

giorno, di giorno e di sera...

- Cittadina Skobeleva, sei sicura di tutto quello che hai raccontato?

- Sicurissima!

- Bene, arrivederci! Chi c'è adesso?

- Bolšin Michail Julievič, di anni ventisei.

- Siediti, giovanotto. Che cosa hai da raccontare?

- Il 14 aprile, verso le 10 e 11 minuti, quando sono tornato a casa dalla farmacia, mi hanno detto che Majakovskij si era sparato. Sono subito andato nella sua stanza: in quel momento c'era solo la Polonskaja. Majakovskij per 4 minuti era stato ancora vivo, ma in stato di incoscienza, disteso sul pavimento, si attendeva l'arrivo del pronto soccorso. Quando è arrivato, il medico e ne ha constatato il decesso, la Polonskaja era tranquilla. Poi, senza farsi notare dagli altri, se l'è squagliata! Io però me ne sono accorto e le sono corso dietro in cortile. Lei era già seduta nel taxi e voleva andare via... Le ho detto di rimanere, ma lei si è rifiutata. Allora io le ho chiesto almeno l'indirizzo di casa, e lei me l'ha dato... La Polonskaja l'ho vista ieri per la prima volta nell'appartamento, mentre parecchie volte ho visto Lilja Brik, ma questo già più di un anno fa. Da lui venivano anche altre donne, ma chi fossero non so...

- Bene, bravo, ben fatto! Arrivederci! Jurij Kārlovič, c'è ancora qualcuno?

- Sì, l'ultima: la cittadina Gavrilova Nadežda Alekseevna, di anni 43.

Entrò una donna dal volto di contadina, dallo sguardo tagliente.

- Si accomodi, Nadežda Alekseevna. Lei che cosa mi può raccontare?

- Io in quella casa ci abito dal 1907. Dietro raccomandazione di Roman Jakobson, Majakovskij ha avuto una stanza nell'appartamento nel 1919. Da quel momento stava a pensione da me: io gli cucinavo, gli facevo la stanza, gli lavavo la biancheria, ecc. Negli ultimi tempi, a dire il vero, avevo meno da fare, in quanto lui abitava in un altro appartamento, al vicolo Gendrikov 15, insieme a Lilja e Osip Brik. Lei non stava più col marito, ma viveva ancora con lui. Il legame tra Majakovskij e Lilja Brik è durato fino all'ultimo e Osip era anche suo amico. La loro vita in comune per me era molto strana, ma loro non ci facevano caso, come se fosse una cosa normale...

- Nadežda Alekseevna, nessuno ha chiesto il suo giudizio! Torniamo a noi...

- Adesso i Brik sono all'estero, per quale motivo non so...

- Nadežda Alekseevna, si faccia gli affari suoi!

- Circa un anno fa, Majakovskij mi aveva chiesto di fargli da man-

giare per due persone. Quando sono entrata nella stanza con i piatti, ho trovato una donna che è risultata essere poi la Polonskaja. Lei veniva spesso nella sua stanza, per quale motivo non so, e a ore diverse, di giorno e di sera. Majakovskij in questo era molto riservato, molte cose le nascondeva agli sguardi della gente. Se avesse una relazione con la Polonskaja non so, ma penso di sì. Me lo fa pensare il fatto che, quando veniva lei, si chiudevano nella stanza, mentre di solito la porta era sempre aperta.

- Nadežda Alekseevna, bisogna riconoscere che lei ha un grande senso di osservazione..

- L'ultima volta che ho visto Majakovskij è stato il 13 aprile. Verso l'una del pomeriggio mi aveva chiesto di portargli due bottiglie di vino. Gliele ho dovute passare attraverso la porta semi-aperta: dentro la stanza c'era una donna, senza dubbio la Polonskaja...

- Grazie, grazie, Nadežda Alekseevna, può bastare...

Il segretario guardò con compassione il suo capo.

- Dovremo sentirne ancora molti? Il quadro non è già chiaro?

- Jurij Karlovič, la prego di non esternare le sue opinioni su materie d'ufficio, quando non richieste!

- Ma allora è vero quello che la gente mormora...

- Jurij Karlovič, la prego di tappare quella fontana della sua bocca!

- Signorsi! - Tirata fuori da una tasca una limetta, il segretario si concentrò sulle sue unghie.

Il giudice, sospirando, si accese un altro "cannone".

- Ivan Borisovič, per carità: non mi spari! – invocò il segretario. - Le potrò tornare utile ancora!

V

Qualche giorno dopo, stessa scena, stessi personaggi. Ivan Borisovič appariva irritato, nervoso:

- Su, forza! Oggi non abbiamo tempo da perdere! Faccia entrare il testimone di turno!

Jurij Karlovič sospirò, stava per chiedere qualcosa. Poi ci rinunciò, aprì la porta e annunciò un uomo.

- Il cittadino Janšin Michail Michajlovič, di anni 27!

- Ah, finalmente! – esclamò Ivan Borisovič mostrando il suo sorriso a denti larghi e spaziati. – Il signor Janšin, il marito di Nora Polonskaja! Finalmente, ero proprio curioso di conoscerla!

- Sì, eccomi qua. Anch'io non vedevo l'ora di dire la mia verità. Lei capisce, nella mia situazione... Quante calunnie, quante infamie ho dovuto già sentire...

- Sì, sì, Michail Michajlovič, la capisco benissimo. Ma andiamo per ordine: quando ha conosciuto Vladimir Majakovskij?

- Lo conoscevo da tempo per averlo visto recitare e aver letto i suoi versi. Personalmente l'ho conosciuto un anno fa all'ippodromo, o dopo, a casa dello scrittore Kataev, insieme a mia moglie.

- Che impressione le fece?

- Come la maggior parte del pubblico, me lo immaginavo un uomo rozzo, arrogante, litigioso... Invece, conoscendolo di persona, ho cambiato radicalmente opinione: era gentile, premuroso, onesto, il più gentleman dei gentlemen (se così di può dire)...

- Vi frequentavate spesso?

- Nei primi tempi, l'anno scorso, in primavera e in estate ci frequentavamo poco. Poi invece in autunno e in inverno eravamo sempre più spesso a casa dei Brik, Lilja e Osip, nel vicolo Gendrikov, dove Majakovskij abitava. Era una compagnia cordiale e piacevole: dopo qualche tempo quell'appartamento, con i suoi padroni di casa, era diventato l'unico posto in cui passavamo volentieri quasi tutto il nostro tempo libero dal teatro. Ogni tanto ci incontravamo in un ristorante, o in qualche altra compagnia ristretta... Talvolta, se io ero impegnato in uno spettacolo, mia moglie andava al cinema, al ristorante o in qualche club, da sola con Vladimir Vladimirovič. Poi, dopo lo spettacolo io li raggiungevo. In qualche occasione, siccome io ero impegnato, lei e Majakovskij si sono incontrati a casa sua, da soli. Ma io non ho mai avuto alcun cattivo pensiero...

- Davvero, mai le è venuto in mente qualche sospetto?

- Mai, lo giuro! Troppo grande era il sentimento di stima e rispetto mio verso di lui e suo verso di me! Ad esempio, spesso Vladimir Vladimirovič mi faceva notare che io non avevo né stampa, né recensioni, né un forte appoggio, cioè quei mezzi che aiutano a far carriera. Lo diceva non per compiangermi o compatirmi, no, questo no, lo diceva come una semplice constatazione. Lui stesso negli ultimi tempi soffriva moltissimo, per via della sua commedia "Il bagno". Un solo articolo sulla *Pravda*, e dopo quante telefonate...

- Insomma eravate quasi confidenti, amici?

- Negli ultimi tempi Majakovskij era solo, completamente solo! Ci incontravamo diverse volte al giorno. Di giorno, di sera, di notte. Andavamo a casa sua, ci riacompanava a casa nostra, ci implorava sempre di non lasciarlo solo...

- Questa insistenza da parte sua deve essere stato un motivo di sofferenza per una coppia giovane, come la vostra, che forse aveva desiderio di intimità...

- Certamente! Io amo molto mia moglie e anche lei ama me. Improvvisamente però qualcosa è cambiato. Un bel giorno Nora mi ha detto che Vladimir Vladimirovič le aveva chiesto di divorziare da me e di andare a vivere con lui! La cosa ci ha colpito entrambi... Lui diceva a Nora che era solo e che non poteva più vivere così... Di punto in bianco... Che fare: non vederlo più?

- Capisco, capisco: imbarazzante, ma che fare?

- A dire il vero, il giorno dopo s'era già scusato, mi aveva chiesto il permesso di prendersi cura di Nora come se fosse un fratello. Lei che avrebbe fatto: l'avrebbe lasciato da solo? Ci abbiamo anche provato, ma lui ci spiava, riusciva a sapere gli orari delle nostre prove, ci pizzicava sempre e ci faceva sentire in colpa... Abbiamo provato a convincerlo ad andarsene a Jalta, a farsi una vacanza e cercare di dimenticare Nora. In futuro avrebbe potuto rivederla (però come un'amica!). Aveva detto di sì. Poi, invece, il suicidio!

- Lei pensa che si sia suicidato per colpa di Nora?

- Cosa? Compagni, qui non si tratta di un intrigo amoroso! E' facile infangare, gettare discredito su una persona, in questo caso una ragazza di ventun anni! Scagli la prima pietra chi è senza peccato!

- Ehm, - Ivan Borisovič si schiarì sonoramente la voce, - ma lei come si spiega il fatto che nella sua lettera finale, nella composizione della sua famiglia, abbia incluso anche sua moglie Nora Polonskaja?

- Anche lei sta dunque insinuando che Majakovskij volesse compensarla economicamente, ripagarla per il fatto che erano stati in rapporti intimi?

Il giudice tacque, guardando nel vuoto con le pupille dilatate.

Michail Michajlovič, quasi gridando, terminò la sua deposizione:

- Io posso dire solo questo: le persone che pensano quella cosa o sono dei super-cinici e vigliacchi oppure non conoscevano affatto il grande, coraggioso Vladimir Majakovskij, l'uomo più onesto del mondo! In fondo l'ha detto, no?, nella sua lettera finale: "non spettegolate"!

Ivan Borisovič si alzò, andò verso Janšin, lo prese paternamente per le spalle, lo fece alzare dalla sedia e si accomiatò:

- Vada pure, Michail Michajlovič, lei sicuramente non ha nessuna colpa.

Poi, infilandosi il soprabito, disse a Jurij Karlovič:

- Su, andiamo, se no facciamo tardi.

- Dove? - chiese il segretario, con il suo vocino balbuziente, da ebete etilico.

- Dove? Al funerale...

VI

Il giudice e il suo assistente non riuscirono ad arrivare in macchina al “Club della Federazione delle Associazioni degli Scrittori Sovietici”, dove si sarebbe svolto il “funerale civile”, la funzione ufficiale commemorativa di Majakovskij. Tutte le vie attigue alla Povarskaja, allora ribattezzata via Vorovskogo, erano intasate da una folla strabocchevole.

- E' già da stamattina alle 9 che la gente ha cominciato ad affluire...
– spiegò un passante.

- Dicono che alle 10 e 20 c'erano già circa tremila persone – aggiunse un altro.

- Alle 11 hanno dovuto aprire i cancelli per l'ultimo saluto...

Jurij Karlovič, usando le sue maniere cortesi ma decise, riuscì a pilotare il suo capo di fronte all'edificio, sino al cordone formato dai miliziani. I visitatori entravano dall'ingresso anteriore, sfilavano accanto alla salma e quindi uscivano da una porta posteriore. Ivan Borisovič mostrò il suo tesserino ed ebbe accesso, insieme al suo segretario, nel salone in cui si svolgeva la cerimonia.

Jurij Karlovič non poté non trattenersi dal dare un'occhiata all'intorno e dal fare un commento:

- Questo era il palazzo dei Sollogub. Avevano buon gusto i nostri nobilucci!

Ivan Borisovič non fece in tempo a richiamarlo che si udì la voce altissima, incrinata dall'emozione, del Commissario del Popolo Anatolij Vasil'evič Lunačarskij entrare nella fase finale della sua orazione funebre. Ivan Borisovič, che era ancora lontano dall'oratore, dal flusso del discorso riuscì a cogliere solo alcune parole:

- Majakovskij era prima di tutto un grumo di vita, di vita intensa e incandescente...

Un forte e lungo applauso suggellò l'intervento.

Jurij Karlovič sembrava uno dei pochi a non essere stato contagiato dal pathos intenso che impregnava il salone. Girava continuamente la testa o alzava il naso in aria:

- Ha visto? C'è anche Nikanor Ivanovič Bosoj... e Savva Potapovič Kurolesov...

Ma Ivan Borisovič non gli prestava attenzione. A fatica cercava di farsi largo per avvicinarsi al feretro.

Dal lato destro, su due file di sedie, erano seduti, pietrificati nel dolore, la madre e le due sorelle di Majakovskij e alcuni parenti. Alla sinistra della bara due giovani artisti stavano facendo l'ultimo ritratto del defunto. Quattro imberbi Guardie Rosse, una per ogni angolo, formavano il picchetto d'onore alla bara. Le due Guardie che stavano dalla parte del

capo sembravano a disagio: ogni tanto lanciavano al cadavere delle occhiate di sfuggita, quasi spaventate.

Ivan Borisovič riuscì finalmente ad accostarsi alla bara. Illuminato dall'alto da due proiettori, il volto di Majakovskij affiorava da un letto di fiori in cui sembravano averlo annegato. Ivan Borisovič si soffermò ad osservare quel volto. Finalmente in pace: così gli sembrò. Dall'espressione attuale del volto cercò di riconoscere le commozioni dell'ultimo momento o dei momenti subito dopo lo sparo. Ma no: quel volto, nonostante il pallore cadaverico, nonostante le labbra violacee, sembrava una maschera. Una maschera mortuaria, che celava per sempre i suoi misteri...

Mentre poi Ivan Borisovič scorreva lentamente lungo il feretro rosso fiammante di Majakovskij, il suo sguardo fu attratto dalle scarpe gialle, di importazione, che spuntavano dai fiori, ostentando orgogliosamente i loro tacchetti metallici! Fu attratto anche da una specie di corona funebre, sistemata accanto alla bara, fatta di fili di ferro, viti e bulloni, con un nastro e la scritta in lettere dorate: "A un poeta di ferro – una corona di ferro!". Quel senso di imbarazzo, di assurdità, fu rafforzato poco dopo, quando le quattro Guardie Rosse vennero rilevate da altre quattro, per l'ultimo cambio di picchetto: il rimbombo metallico degli stivali sul pavimento, lo sbattere delle porte uscendo, facevano a pugni con l'atmosfera dolente, commossa, che regnava nel salone.

Come se ciò non fosse abbastanza, Ivan Borisovič riconobbe, nell'avvicinarsi degli oratori, la figura di Leopold Leonidovič Averbach, uno dei dirigenti della RAPP e acerrimo nemico del defunto. Ivan Borisovič ne annotò mentalmente due delle affermazioni più severe: "la morte di Majakovskij dimostra quanto sia difficile la lotta con il vecchio mondo, con il suo individualismo, con la sua ripugnante persistenza" e "i bolscevichi non possono non considerare una viltà la sua azione, per quanto possano essere state tormentose le sofferenze personali che ne sono state alla base".

Parole forti! Ma d'altronde Majakovskij non era stato severo con Esenin, non aveva polemizzato duramente con lui a proposito del suo suicidio qualche anno prima? Gli aveva dedicato una poesia che, onestamente, si potrebbe considerare offensiva e strampalata, ma che è diventata popolare per quel finale:

Morire

in questa vita

non è difficile.

Più difficile,

considerevolmente, è

campare!

Finalmente la cerimonia terminò. Poco prima delle cinque la bara venne chiusa e portata fuori. La folla ebbe problemi a uscire: tutti si spintonavano, imprecaando, intralciandosi, nella fretta di seguire il feretro.

Ivan Borisovič riuscì a vedere la bara issata su un furgone Packard che, rivestito di lamiera metalliche o di compensato di color grigio-scuro, somigliava a un'autoblindo.

- All'inizio volevano mettere la bara su un affusto di cannone, poi ci hanno ripensato: in fondo si tratta di un suicida, non di un eroe... E questa è una creazione del compagno Tatlin – osservò, con malcelata ironia, uno dei presenti.

Al volante del mezzo si mise il giornalista Michail Kol'cov, un auto-amatore, che però non aveva mai guidato un veicolo simile. Partì di botto (tutti i presenti temerono che la bara cadesse giù), poi continuò facendo procedere il mezzo a singhiozzi. A quel punto arrivò urlando uno degli organizzatori, lo prese per la collottola e lo tirò giù dal posto di guida, sostituendolo con un autista professionista. Kol'cov, per l'offesa, si mise a singhiozzare. La scena invece divertì assai Jurij Karlovič, che commentò:

- Se una cosa non la sai fare, non ci provare! Stattenne a casa, giornalista dei miei stivali!

Con un po' di fortuna Ivan Borisovič e il suo segretario riuscirono a ritrovare la macchina di servizio e infilarsi nell'enorme corteo di macchine diretto al crematorio.

Nel suo ultimo percorso, la bara di Majakovskij fu salutata da migliaia e migliaia di moscoviti che, schierati lunga la strada o affacciati dalle finestre o dai balconi, salutavano con le braccia, agitavano fiori, sventolavano vessilli e festoni di carta su cui erano scritti suoi versi...

- Questo trionfo, sì, Vladimir Vladimirovič l'avrebbe apprezzato! – commentò Jurij Karlovič. – Peccato che un successo così non l'abbia mai avuto da vivo!

Di fronte al grigio, lugubre, edificio, c'era una grande folla, i miliziani avevano dovuto sparare in aria per tenere lontani tutti i curiosi che avrebbero voluto entrare. Ivan Borisovič mostrò il suo invito ufficiale. Il miliziano preposto controllò le identità e li lasciò entrare. Alla cerimonia erano state invitate solamente le persone più vicine al defunto, nonché le autorità ufficiali.

Nel salone centrale del crematorio c'era un soppalco per la bara, tanti, tanti fiori, un organo e un'orchestra di violini che, nell'attesa, suonava musica d'occasione. Il salone era già affollato quando finalmente arrivò il furgone con la bara. La bara venne deposta sul soppalco e riaperta. Ennesima scena di strazio: la madre, le sorelle, i parenti, gli amici più

intimi di Majakovskij si avvicinarono per l'ultimo saluto, tra singhiozzi, pianti, parole di addio...

A un certo momento fecero il loro ingresso Lilja e Osip Brik, Agranov. Questo, ad alcuni, parve il segnale che si poteva passare alla fase finale. Alcuni eletti furono invitati a scendere al piano inferiore, dove era stata calata la bara.

- Un minuto di silenzio! – invocò il direttore del crematorio. Ma c'era un silenzio tale che si sarebbe potuto udire volar una mosca.

La bara venne messa su una rotaia e fatta scivolare fino allo sportello della fornace.

Lo sportello si aprì.

- Sono le 7 e 40 – constatò Jurij Kàrlovič.

La bara entrò nella camera di cremazione. Il corpo di Majakovskij fu avvolto dalle fiamme, parve sollevarsi dalla bara. “Lo stanno bruciando vivo!” – gridò Lilka Brik. Le fiamme avevano avvolto dapprima la parte anteriore della bara, poi tutto il resto. Lo sportello si richiuse di colpo. Poi da un oblò si vide un vorticare di fiamme e di scintille.

Nel frattempo l'organo e l'orchestra di violinisti stavano suonando l'”Internazionale”.

- Ivàn Borisovič, lei ha visto la testa carbonizzata di Majakovskij?

VII

- No, - rispose Ivàn Borisovič di malavoglia, evidentemente assorto in altre faccende. – Ho visto solo fiamme e fumo... – Poi, cambiando tono: - Jurij Karlovič, che fa stasera? Dopo una giornata così, ho poca voglia di tornare a casa... – Forse pensava all'inevitabile interrogatorio al quale l'avrebbe sottoposto la sua vicina di casa, Anna Pavlovna. – Perché non mangiamo un boccone da qualche parte qui al centro?

- Buona idea, Ivan Borisovič! Cominciavo a sentire un certo languorino allo stomaco...

- Che ne dice del *Nacionàl*? O preferisce il *Savòj*?

- Eh, troppo di lusso per un povero stenografo... Perché non andiamo in un posticino qui a due passi? Garantisco io...

- Se è così, faccia strada!

Con un fare circospetto, Ivan Karlovič lo guidò per vicoli e vicoletti della vecchia Mosca, fino a un cortile interno. Una luce e un'insegna poco appariscente segnalavano l'esistenza di un locale, di un club privato. Durante il periodo della NEP ne erano spuntati a decine, come funghi: locali in cui si poteva mangiare qualcosa, giocare a carte, a biliardo, prendere un cocktail in compagnia di fanciulle dalle gambe lunghe...

Entrando, furono accolti da un'aria greve, un misto di fumo di sigarette, di odori di cucina, di profumi femminili.

Un cameriere dal gilè argentato e dalle lunghe basette li accolse cordialmente:

- Buona sera, ospiti cari! Sono qui per mangiare?

- Sì, - rispose Ivan Borisovič con tono sussiegoso. – E, se fosse possibile, vorremmo un tavolo tranquillo...

- Preferiscono un separé?

- Ottima idea!

Furono fatti accomodare in un separé, più ad adatto a incontri piccanti che a una cena di “lavoro”.

- Faccio io? – chiese il cameriere.

- Sì, sì, ci porti qualcosa di buono! – acconsentì Ivan Borisovič.

In un battibaleno sul tavolo arrivarono del pesce affumicato, funghi e cetriolini marinati, dei *bliny* col caviale e una bella *soljanka*. E ovviamente anche una caraffa di vetro smerigliato con la vodka.

Entrambi si gettarono su quelle vivande, senza dire più una parola. Ivan Borisovič, scrupolosamente, una cucchiata dopo l'altra, vuotò il suo piatto di *soljanka*.

- Ottima! – decretò infine, asciugandosi le labbra con la salvietta. Poi si versò della vodka.

- Gliel'avevo detto! – tutto felice, ne prese atto Ivan Karlovič.

- Non fa un'eccezione neppure per Majakovskij?

- Beh, per Majakovskij un'eccezione si può fare...

Brindarono, facendo tintinnare i bicchierini alla memoria del poeta, quindi li vuotarono d'un sorso. Respirarono profondamente per riprendere fiato. Dal separé accanto giunsero le risate acutissime di due donne chiaramente su di giri, forse due prostitute.

Poi Ivan Borisovič, con un tono improvvisamente serio, quasi da ufficio, chiese:

- Jurij Karlovič, che ne pensa lei della lettera?

- Quale lettera? – chiese lui arrossendo, quasi colto di sorpresa o per effetto della vodka.

- La lettera finale di Majakovskij.

- Ah, già – con un sospiro di sollievo rispose il segretario.

Da una tasca del soprabito, Ivan Borisovič trasse un giornale piegato in otto parti. Era una copia della *Pravda* del 15 aprile. Accuratamente ne svolse le pagine, e ne additò una:

- Ecco qui il testo, se per caso non se lo ricorda...

A tutti:

Del fatto che muoio

non incolpate nessuno

e, per favore, non spettegolate.

*Questo il defunto lo detestava
terribilmente.
Mamma, sorelle mie, compagni –
questa non è la maniera
(agli altri non la consiglio).
Ma io non avevo altra via di uscita.
Lilja – amami!
Compagno Governo: la mia famiglia è Lilja Brik,
mia madre, le mie sorelle e Veronika Vitoldovna Polonskaja.
Se tu puoi assicurare loro una vita decente, grazie!
I versi incominciati dateli ai Brik, ci penseranno loro.
Come si dice –
“l’incidente è chiuso”,
la barca dell’amore
si è infranta contro la quotidianità.
Io e la vita siamo in pareggio
e non serve fare l’elenco
dei reciproci dolori
dei torti
delle offese.
Buona permanenza!*

Vladimir Majakovskij

12/IV-1930

*Compagni della VAPP, non consideratemi un vile!
Seriamente – non ci si può far niente!
A Ermilov dite che mi dispiace di aver ritirato lo striscione con la
scritta, avrei dovuto battermi!*

VM.

*Nella scrivania ci sono 2.000 rubli, pagateci le tasse. La differenza
fatevela dare dalla Casa Editrice di Stato.*

Jurij Karlovič aveva letto e riletto il pezzo di giornale. Sul suo volto arrossato dalla vodka, sui suoi occhi sempre sfuggenti si alternavano luci e ombre di intelligenza, di perplessità.

- Allora, che ne dice? – con fare quasi minaccioso lo pungolò Ivan Borisovič.

Per prendere tempo, il segretario finì di masticare i suoi *bliny* col caviale. Poi, subito dopo, pulendosi le labbra e il mento con la salvietta, sentenziò:

- E' tanto strana!

- Perché mai la trova strana?

- Vede, la prima impressione che mi ha fatto: possibile che un poeta così bravo, uno dei migliori del secolo, abbia scritto un messaggio finale a tutti, ai posteri, così... dozzinale? Così poco diplomatico?

- Volevo proprio sentire il suo parere, Jurij Karlovič, perché, è vero, lei è solo un segretario, uno stenografo, però ogni tanto sa cogliere nel segno! Mi fido del suo fiuto... Allora, vuole spiegarsi meglio?

- Intanto, una piccola curiosità: come mai l'ispettore Sinev, così meticoloso, così puntiglioso (da contare anche i copechi lasciati), non ha menzionato la lettera nel suo verbale? (Laddove la *Krasnaja gazeta*, uscita lo stesso 14 aprile, parla di ben due lettere...).

- Non so, forse qualcuno l'aveva requisita prima dell'arrivo di Sinev...

- Ah... Ma lei ha visto l'originale? Dicono che è scritto a matita...

- E' vero, è scritto a matita.

- Majakovskij, a matita! Ma non lo sanno tutti che Majakovskij era un patito delle penne stilografiche? Scriveva solo con la sua Montblanc o con la sua Parker, che non prestava mai a nessuno, per nulla al mondo... Scrivere un messaggio al governo, agli amici, ai nemici, ai posteri con una matita? Dico solo: strano!

- Caro il mio Jurij Karlovič, se si esamina la realtà con il metro della normalità, della verosimiglianza, ben poche sono le cose che non appaiono strane!

-...menziona come membro della sua famiglia Lilja Brik prima di sua madre e delle sue sorelle (ed è risaputo quanto Vladimir Vladimirovič amasse la sua cara mamma!). O meglio: nel suo appello iniziale la madre viene menzionata per prima, quando invece si accenna all'ordine di precedenza ereditaria, per prima viene Lilja Brik!

- Ufficialmente, le piaccia o no, Lilja Brik veniva considerata la "moglie non ufficiale" e ora è la "vedova" di Majakovskij!

- La Polonskaja allora sarebbe la sua "amante illegale"? Quello che non capisco è il perché Majakovskij nella lettera abbia voluto menzionare Nora Vitoldovna. La Polonskaja è sposata, perché dunque rendere pubblica la loro relazione? E perché poi umiliarla ancora di più, dicendo "Lilja - amami"?

- Su questo punto non posso che darle ragione...

- E poi quei versi "Come si dice, l'incidente è chiuso, ecc.": possibile che un poeta come lui, pensando ai posteri, non abbia potuto scrivere qualcosa di nuovo, di originale, ma abbia riusato, raffazzonato, versi composti già nel 1928? Improvvisamente impigrito?

- Mah, forse li riteneva ancora adatti...

- E poi, quella data: 12 aprile? Aveva deciso di suicidarsi ancor prima dell'incontro chiarificatore con la Polonskaja? Perché mai suicidarsi, se è vero che la Polonskaja lo aveva assicurato che sarebbe tornata e avrebbe vissuto con lui?

Ivan Borisovič osservava il suo segretario con un filo di ammirazione. A prima vista poteva apparire una persona meschina, superficiale, invece aveva il suo modo di riflettere sulle cose, amava pensare con la sua testa!

Vuotò la caraffa di vodka nei due bicchierini:

- Jurij Karlovič, un ultimo brindisi alla memoria di Majakovskij!

Discretamente si affacciò il cameriere con il gilè argentato e le basettone, e con un sorriso viscido chiese:

- I signori clienti sono soddisfatti? O desiderano ancora qualcosa?

Dietro di lui fece capolino una fanciulla truccatissima, che strizzò un occhio in maniera invitante. Ma Ivan Borisovič pagò il conto senza degnarla neppure di uno sguardo.

(continua)

Aleksej Meškov*

LA DODICESIMA MONTAGNA

(Resoconto di un guardiano della fortezza al tempo della Grande Muraglia)

Immaginato sul Wànlǐ Chángchéng (la Grande Muraglia), ma scritto diversi anni dopo a Soči, sul Mar Nero, La dodicesima montagna, ovvero il Resoconto di un guardiano della fortezza al tempo della Grande Muraglia, è un breve romanzo ipnotico, che si sviluppa intorno a due grandi elementi simbolici: il regno circoscritto e solido della montagna da un lato e la pianura sconfinata e mobile dall'altro. Stabilendo precise coordinate geografiche, l'autore traccia la mappa di uno spazio montagnoso e impervio, metafora granitica di un imperturbabile universo morale, in cui ogni atto è ritualizzato, dalle oscillazioni della lanterna del protagonista – un isolato guardiano, confinato da anni sulla cima della settima montagna – al battito misurato e infallibile degli zoccoli dei cavalli condotti dai messaggeri al servizio della fortezza.

Se la geometria del luogo è esatta, ogni altro elemento resta avvolto da un irrisolvibile mistero: le origini del regno e del bianco cremlino che lo sovrasta, celato da cime inaccessibili, la Compagnia che lo abita, la pianura e l'universo sconosciuto, che si estende senza limiti al di là della grande muraglia eretta a protezione delle valli.

Ciò che è chiaro fin dal principio è la contrapposizione fra Chaos e Èthos, che produce, nel corso del racconto, una crescente tensione. È, infatti, al culmine di un'incalzante concatenazione di eventi, quando le certezze del protagonista vanno ormai sgretolandosi, che un caos premolare finisce epicamente per irrompere nel mondo aureo della fortezza.

In questo modo, con una scrittura enigmatica, che evoca Kafka e Buzzati non meno che Jacques Lacan, Meškov trascina il lettore verso un imprevedibile epilogo, spingendolo sul baratro allucinato della fratturazione della coscienza e della perdita irreparabile dell'io.

* Aleksej Meškov [Meshkov] è autore del romanzo Il cane Iodok, Il Melangolo, Genova 2008

“Racconta Junghuhn di aver visto a Giava un campo sterminato di scheletri e di averlo scambiato per un campo di battaglia. Si trattava in realtà dei resti di grandi testuggini, che, per deporre le uova, vengono dal mare e sono assalite da cani selvaggi, i quali le rovesciano sul dorso, strappando loro i piccoli scudi del ventre, e così le divorano mentre ancora vivono.

Perché dunque nascono queste testuggini? Per quale colpa debbono sopportare questo tormento?”

Schopenhauer, *Supplementi al mondo come volontà e rappresentazione*

“Non esiste scrittura sufficientemente segreta da consentire all’uomo di esprimersi con verità.”

Elias Canetti, *La tortura delle mosche*

Wànlǐ Chángchéng (la Grande Muraglia)

1

È l’alba. Ammutoliscono le esangui lanterne. Dalle torri dei guardiani si solleva timidamente del fumo. Sono giorni che tutto tace intorno alle cime innevate. Soltanto il salto stentato delle piccole rocce interrompe qua e là la fitta calma irreale addensatasi in banchi di nuvole, nel cui sfinimento s’avverte un nevoso ronzio, come il sogno d’addormentate farfalle.

Da oltre dieci anni vivo quassù, sulla vetta della settima montagna. Ne sono trascorsi quaranta da quando sono salito sui monti al servizio della Compagnia. L’inverno è trascorso da poco, sebbene a queste altitudini nevichi tutto l’anno e, perfino in estate, occorra raggiungere l’abetaia per vedere un po’ d’erba.

Il regno è vastissimo, in verità, e non ho che informazioni parziali su ciò che vi accade. Ci sono dodici montagne, soltanto alcune visibili da qui, oltre alla grande giogaia bianca su cui sorge il leggendario *cremlino*. Le valli sono pure estesissime e non hanno confini, a parte la circonferenza tracciata dal querceto intorno agli ultimi villaggi, al di là della quale si estendono i territori illimitati della pianura.

Ci vogliono anni per esplorare i distretti di ciascuna montagna e non deve sorprendere che la permanenza dei guardiani sulle singole vette

duri anche un decennio. La sentinella che ha occupato questo posto prima di me è stata trasferita presso l'ottava montagna, come io sono giunto qui dalla sesta.

Durante l'intero servizio non si fa che salire verso le cime più alte, il che significa un avanzamento di grado fino all'ultima torre, ovvero sino alla vetta della dodicesima montagna. Considerata la sua età, il raggiungimento di un tale obiettivo è molto probabile nel caso del mio predecessore, benché non sempre gli eventi seguano un corso positivo e possa capitare a volte una retrocessione o la destituzione dal servizio.

Nei casi di errata segnalazione, per esempio, la Compagnia invia un messaggero col compito di consegnare un dispaccio al guardiano e di abbandonare la torre con lui. La sentinella, in questo caso, non perde tempo e, montata a cavallo, resta in sella per giorni finché non giunge a destinazione. Lungo tutto il tragitto, in questo modo, il battito degli zoccoli echeggia ininterrottamente fra i boschi, affievolendosi talvolta per via del vento o a causa degli alberi e delle rocce che ne deviano il suono, ma non cessa un istante di insistere. Il guardiano, infatti, è tenuto a mantenere la stessa andatura, essendo ogni cosa da noi subordinata a una regola precisa.

Ci sono molte fonti. L'erba è tenera e profumata. Una pausa significherebbe un sicuro riposo per cavallo e cavaliere. Essa, però, interromperebbe il ritmo cadenzato della cavalcata, che testimonia il passaggio di un funzionario del regno. Così, grazie alla particolare risonanza delle nostre montagne, gli abitanti delle valli percepiscono l'eco degli zoccoli e del respiro affannoso del cavallo, che scende, come nebbia, fino al bosco di querce.

Nelle notti chiare s'odono lo sfregamento degli straccali sotto la sella e lo stridore del morso d'acciaio fra i denti dell'animale. Parimenti, l'urto del cavaliere contro l'arcione posteriore e l'attrito dello stivale nella staffa producono suoni che echeggiano fin qui, rimbalzando contro le bastionate rocciose.

Il battito della cavalcata si diffonde dappertutto, fino a perdersi nelle insellature o nel letto remoto dei laghetti formati dalle piogge nei pianori argillosi coperti di flysch. Cosa accada al guardiano rimosso resta un mistero. Soltanto la Compagnia conosce il disegno generale e penetrarne lo scopo è impossibile. L'oscurità del suo potere non indebolisce peraltro in alcun modo la fedeltà dei sudditi, che, al contrario, non possono che supporre un suo fine altissimo e un superiore intendimento.

Ecco allora che sono già alcuni giorni che il mio vicino ha lasciato la sua postazione, ma la sua partenza non ha comportato alcun avanzamento per gli altri guardiani, i quali, in caso di promozione, sarebbero

dovuti partire anche loro per la cima successiva. Il guardiano dell'ottava montagna è stato esonerato, dunque, e destinato forse a altro incarico.

A giudicare dalla durata della corsa, deve essersi fermato presso la prefettura dell'ottava montagna. Da lì è probabile che oggi stesso o nei prossimi giorni sia inviato altrove. Quel che è chiaro è che il suo trasferimento peserà negativamente sulla carriera degli altri guardiani. Benché egli soltanto sia responsabile degli atti che hanno spinto la Compagnia a ordinarne l'esonero, non è comunque possibile che il suo sostituto venga in seguito rapidamente promosso. Dovranno passare molti anni prima che le altre sentinelle vengano trasferite, ciò che diminuisce la possibilità di raggiungere l'ultima montagna prima che il tempo e la vecchiaia ci costringano a scendere a valle.

In verità è da tanto che attendo una promozione. Sono già stato avanzato diverse volte, ma la dodicesima montagna, dal mio posto, ancora non si scorge. C'è sempre molta nebbia sul versante orientale del regno e, come se non bastasse, ho la spiacevole sensazione che le rocce e i dirupi, oltre la decima montagna, comincino a curvare, per cui, pur splendendo il sole e diradandosi la foschia, l'estrema vetta resterebbe nascosta. Si ha la sensazione, in questo modo, di un'insuperabile distanza tra il guardiano e la bianca fortezza, che giace, protetta dai ghiacciai, fra le creste della grande giogaia.

Ogni cosa, del resto, accade lentamente nel regno, seguendo il medesimo, ineluttabile ritmo. La neve continua a precipitare, accumulandosi nei circhi glaciali e coprendo col suo velo le nude rocce spogliate dai venti. L'ambiente così riflette dappertutto il potere incorruttibile della Compagnia, e benché questa abbia deciso soltanto da poco di mostrarsi agli abitanti delle valli, si ha l'impressione che vigili da secoli sui nostri territori. Per millenni l'esistenza della fortezza è rimasta infatti segreta, accrescendosi la sua forza dall'interno e trasmettendosi alle valli attraverso fiumi e torrenti. Il suo splendore è sconosciuto agli abitanti del regno e presumibilmente a ogni funzionario; inclusi i capi delle prefetture e gli stessi messaggeri, che ricevono gli ordini, attendendo in una roccaforte minore, ai piedi della dodicesima montagna.

Nessun altro, a parte il guardiano dell'ultima torre, ha mai visto il bianco cremlino e comunica direttamente con esso. Per questo, ognuno di noi, dal giorno della sua nomina, vive nell'attesa della promozione definitiva.

Intanto, esposto al capriccio dei venti, delle piogge e delle intense neviccate che accompagnano l'interminabile mormorio della montagna e l'immagine grandiosa della sua eternità, l'io tace fino al suo totale abbandono.

Nient'altro che le incorruttibili rocce, gli eterni ghiacciai e le abba-
cinanti cime nevose esistono, mentre la rapida mutazione del paesaggio,
ridipinto incessantemente dagli elementi, genera indiscernibili miraggi.

Talvolta, attraverso la nebbia, si ha l'impressione di scorgere un
riverbero della fortezza, nonché i lampi delle lanterne attraverso cui i fun-
zionari comunicano con l'ultimo guardiano, ma non si tratta che di
un'ingannevole illusione.

Ciononostante e, benché tutti i guardiani, ad eccezione della senti-
nella della dodicesima montagna, comunichino soltanto indirettamente
con la Compagnia, essi non dubitano un attimo della sua presenza.

Dappertutto ne rintracciano i segni, e, se non bastassero, arrivereb-
be l'araldo, con la sua armatura di cuoio, il rosso stendardo e il messaggio
con l'imitabile sigillo, a fornire la prova tangibile della sua esistenza.

Allo stesso modo, per gli abitanti delle valli, messaggeri e guardia-
ni, di cui percepiscono lo scalpito dei cavalli e il movimento delle lanter-
ne nel cuore della notte, sono una testimonianza evidente della fortezza.

Tutto ha senso così e pare infine tenersi in virtù di corrispondenze
sottili.

Durante la notte, quando nei villaggi non s'ode che il battito d'una
campana soffocato dalla neve, il guardiano può udire un soffio profondo,
lontano eppure inconfondibile. Si tratta dell'alito della Compagnia, che
esala, attraverso il suo esercito, un unico e ininterrotto respiro.

Benché nessun altro regno si estenda al di là del confine, e questo,
apparentemente, non abbia che una valenza geografica, indicando il limi-
te delle valli e l'inizio della pianura, la fortezza ha disposto infatti la pre-
senza di soldati a protezione dei varchi fra i due territori.

Laggiù il clima è diverso. Flora e fauna differiscono nettamente.
Dai villaggi s'odono versi di facoceri, di pappagalli e altri uccelli esotici,
come pure il barrito di molti elefanti e il ruggito di pantere e giaguari che
ne abitano l'intricata foresta.

Se i nostri territori, per quanto vastissimi, risultano alla fine circo-
scritti, la pianura pare al contrario sconfinata. Benché nessuna indagine
sia stata condotta per appurare la fondatezza d'una simile credenza, essa
si estende senza dubbio incontrastata sino al suo inconcluso orizzonte.

Un tempo, in verità, rari abitanti delle valli, spinti dalla fame, sole-
vano addentrarsi in cerca di selvaggina e frutti spontanei, ma la
Compagnia, all'indomani della fondazione del regno, ne ha chiuso gli
accessi disponendo la presenza dell'esercito.

Gli spari improvvisi dei soldati, che si divertono, nelle notti di
veglia, a colpire le scimmie addormentate sugli alberi, rassicurano gli abi-
tanti dei villaggi, i quali avvertono così la protezione della fortezza.

A volte, però, capita che un proiettile s'allontani sibilando e ci si fermi in trepidante attesa chiedendosi quando cesserà il fischio. Esso s'affievolisce infatti, senza veramente estinguersi, come se, sorvolando la foresta, la pallottola non trovasse nulla da colpire a parte lo spazio immenso che si estende al di là del regno.

Inutilmente, gli abitanti dei villaggi cercano di percepire un urlo o il lamento d'un animale ferito, quando non resta che il sonno a salvarli dall'inquietudine e la voce esausta della coscienza, la quale si affanna a dir loro che sì, che in fondo qualcosa sarà stata colpita. L'agitazione, tuttavia, permane e, nelle case intiepidite dalle stufe, nascono leggende. Si resta svegli a immaginare per ore, finché non ci si arrende alla vastità della pianura e alla sensazione che tutto, laggiù, sia irrimediabilmente troppo vasto per l'uomo.

È così che un'incrollabile fiducia nella Compagnia si diffonde nelle valli e la presenza dell'esercito appare più che mai necessaria. S'ode la marcia inarrestabile dei soldati lungo la muraglia, mentre un denso e ininterrotto respiro si diffonde come nebbia lungo i sentieri, inerpicandosi fra i tronchi essudati di resina e insinuandosi nelle torri, ove vegliano i guardiani.

2

L'altra notte, nelle ore precedenti la partenza del guardiano, è accaduto un evento che mi ha molto turbato.

I messaggeri sono uomini addestrati, che conoscono le montagne e i sentieri che conducono alle cime, eppure un rumore incerto di zoccoli si è udito per interminabili minuti lungo la fenditura che separa la settima dalla vetta successiva.

Esso mi ha colpito doppiamente. Anzitutto essendo inammissibile che l'araldo vagasse così a lungo, incapace d'imboccare il percorso. Quindi perché lo scalpitio del cavallo mi è parso lo stesso udito al villaggio il giorno in cui fui nominato guardiano.

Ho creduto pertanto che l'antico messaggero fosse tornato a cercarmi e che fosse giunto per me il momento di un avanzamento. È normale, mi pare, ch'io aspetti una promozione e che la corsa prolungata del cavallo mi abbia arrecato una certa eccitazione.

Per quale ragione il portaordini si è aggirato confuso nell'insellatura che congiunge le due vette?

Approssimandosi al sentiero che l'avrebbe condotto in cima, tornava inspiegabilmente indietro, come se, a un tratto, non fosse certo dell'ordine.

Ho cominciato in questo modo a percepirne la figura, stretta

nell'armatura infangata e sovrastata dalla rossa bandiera. Avanzava verso di me per poi voltarsi inaspettatamente indietro, lasciandosi alle spalle un'eco di fango sollevata da zoccoli esausti.

S'allontanava, mentre il vento della notte ne accompagnava sulla vetta l'affannoso respiro. L'araldo ha continuato così, finché, avvicinandosi il mattino, non gli è apparsa finalmente la via.

Albeggiava quando ha consegnato il messaggio e, dopo pochi minuti, attraversava già l'abetaia. Solo a quel punto ho ammesso di aver sperato invano in un mio avanzamento.

Dopo quarant'anni di servizio, benché non sia più molto giovane, se ricevessi una promozione, potrei ancora sperare di avvistare la fortezza, ma, almeno per ora, essa non sembra prevista dai piani della Compagnia.

L'ottava torre è vuota attualmente. L'araldo è partito seguito dal guardiano.

Dopo la lettura del messaggio, il mio vicino è sceso per i contorti sentieri che attraversano gli alpeggi. Il messaggero che lo precedeva, tuttavia, non portava l'armatura di cuoio con la quale l'avevo immaginato e neppure l'antico stendardo e l'elmo con le dodici piume. Indossava un'uniforme leggera e, su di quella, una giubba di montone, per ripararsi dal freddo.

Prima che scomparissero nell'abetaia, due avvoltoi sono scesi in volo fin quasi a sfiorarli. Il messaggero, scorgendoli, si è spaventato e ha battuto ripetutamente le mani, tentando di allontanarli. Non sortendo alcun effetto, ha provato d'istinto a ululare, ma i due gipeti hanno continuato impavidi, finché, svanita la curiosità, sono tornati indietro, abbandonando i due uomini alle ombre del bosco.

La presenza dei due cavalieri deve avere attirato i rapaci, non capiendo spesso che degli uomini s'inerpichino tanto in alto sulle nostre montagne.

Così, dopo la loro partenza, sono trascorsi due giorni di assoluto silenzio, finché un battito di zoccoli non ha interrotto la calma irrealistica. Sono ore che echeggia, ma ecco che un cavaliere è entrato nel mio territorio e tenta di attraversarlo al galoppo. Si tratterà senza dubbio del nuovo guardiano.

Nonostante la nebbia, deve aver trovato subito il sentiero che conduce alla vetta, poiché s'intravede del fumo fuoriuscire dalla torre. Deve avere acceso la stufa e a questo punto vorrà senz'altro riposarsi.

Il turno di guardia comincerà all'imbrunire e non manca molto ormai.

Durante il giorno, cessata la veglia notturna, le sentinelle riposano,

dopodiché si occupano di piccole faccende: si preparano il cibo e controllano che il cavallo abbia biada a sufficienza; ma non c'è nulla che possa distrarle dal loro scopo assoluto.

Tutte le notti, svolgendo il loro ufficio, vigilano come il primo giorno, mentre l'abilità nel manovrare le lanterne si perfeziona costantemente.

Senza mai riposarsi, sorvegliano quella parte di pianura visibile dalla loro postazione, a ogni ora trasmettendo messaggi, che, attraverso le altre sentinelle, raggiungono la fortezza.

Si capisce che soltanto un'indicazione di pericolo sarà raccolta dagli altri guardiani. Altrimenti, dalla prima all'ultima vetta, non sarà che un segnale di calma riverberato dal moto delle lanterne.

In questo modo fra poco mi accingerò al mio lavoro e anche il nuovo arrivato farà lo stesso. Non l'ho visto scendere dalla torre, il che significa che ha riposato tutto il giorno e che, se è uscito per sgranchirsi le gambe, lo ha fatto mentre dormivo.

Le notti scorse sono state piene d'inquietudine per me e oggi ho sentito il bisogno di riposare, benché di solito non dorma molto e trascorra il mio tempo cimentandomi in lavori di manutenzione o occupandomi del cavallo.

Prima che facesse buio, ho mangiato una minestra di legumi con del pane di riso che preparo una volta a settimana e delle erbe raccolte nei pressi della stalla, in un pezzetto di terra protetto da una tettoia e reso fertile dagli escrementi del cavallo.

È stata una cena semplice, ma nutriente. Ho anche acceso la lanterna, e adesso posso sedermi sullo sgabello a scrutare la pianura.

Dall'abetaia giungono i versi dei primi rapaci che popolano la notte e lo scricchiolio dei rami scossi dal vento.

L'aria si rinfresca rapidamente al calar del sole e il freddo penetra nella torre. Nelle valli, ai piedi delle montagne, le finestre delle case risplendono. Numerose lanterne brillano lungo la frontiera, fra i soldati. Le ombre notturne si arrampicano intanto sulle pareti della torre, graffiando le larghe pietre del tetto, che precipitano a volte frantumandosi come pelle secca.

La Luna, fra poco, abbaglierà i piccoli animali amanti del buio, mentre le rocce impallidiranno silenziose, sorprese in attonito silenzio. Sarà però sulla pianura che i suoi raggi inseguiranno l'inattuibile orizzonte, mentre nuvole invidiose macchieranno il cielo di sospetti.

In questo modo, fra un'ora, dovrò manovrare la lanterna, comunicando il mio rapporto alla sentinella dell'ottava torre.

In quarant'anni di servizio non mi è mai capitato di segnalare un

pericolo, ciò che avrebbe comportato una nota di merito e giustificato, forse, un più rapido avanzamento.

Così mi capita di pensare che dalla vetta successiva la prospettiva muti del tutto e che l'immagine della pianura divenga più nitida avanzando verso la dodicesima montagna.

Eccomi, dunque, ancora una volta a scrutare la foresta al di là del confine. È la mancanza di limiti la causa dell'invincibile timore che suscita negli abitanti delle valli. Il senso d'angoscia generato dalla sua infinità giustifica da solo la costruzione della muraglia.

Ci sono abitazioni rupestri nelle nostre montagne, altissimi rifugi scavati nella roccia, che testimoniano di popoli antichi, i quali dimoravano lontani dal suo fragile confine. Gallerie oggi impercorribili conducevano un tempo a inespugnabili castelli. In questo modo, se non rimangono che vaghe, pressoché irriconoscibili tracce del nostro passato, le primitive paure si sono tramandate col sangue.

È stata necessaria la muraglia per reprimere al di là della coscienza il senso d'angoscia generato dalla pianura. La presenza delle dodici torri e il movimento delle lanterne agitate dai guardiani contribuiscono anch'essi a rasserenare gli abitanti dei villaggi.

Antecedentemente all'arrivo della Compagnia, non c'era che caos nelle valli, alimentato dalla primigenia inquietudine.

La fondazione del regno e la proclamazione della legge attraverso i bandi scanditi dagli araldi hanno posto fine a mille pratiche immorali, ma è stata l'opera degli agrimensori a separare finalmente la montagna dalla pianura sconfinata. È stata cioè la muraglia a contenere al di là dei nostri territori l'imponderabile energia della pianura.

Ecco dunque che è giunto il momento della prima segnalazione. Nulla di rilevante è accaduto e le oscillazioni saranno come al solito tre, seguite da un lampeggiamento finale.

A proposito del mio lavoro, va detto che, attraverso movimenti ondeggianti e pause di durata variabile, il guardiano comunica il suo rapporto alla sentinella della montagna successiva.

Una minore o più rapida oscillazione o una pausa diversa tra un bagliore e l'altro muterebbero il significato del messaggio.

Il movimento delle lanterne pertanto non è mai casuale. Osservato da lontano, ricorda le pulsazioni di un cuore, sicché pare che una linfa sanguigna scorra negli organismi del regno con un battito che va diffondendosi fino alla dodicesima torre. Lì, esso pare cessare, assorbito da qualcos'altro, che non ha la parvenza di un suono né di un battito luminoso, ma somiglia piuttosto a un imperscrutabile silenzio.

In ogni modo, l'accensione delle lanterne e i segnali inviati attra-

verso di esse rispettano un rituale rigoroso.

Così, questa notte, ho trasmesso il primo messaggio al guardiano dell'ottava montagna. Tre oscillazioni, interrotte da due pause della medesima durata. Poi, dopo un intervallo più lungo, un breve lampeggiamento senza fluttuazioni.

Tornato al posto di controllo, dopo aver sistemato la lanterna sul sostegno al centro della stanza, la pianura ha brillato illuminata dalla luna.

Un'aria tiepida, intrisa di profumi, ha raggiunto la torre, sollevata dalla marea astrale. Anche i suoni provenienti dall'altra parte del confine si sono fatti più vividi. Le verdi foglie dei teak e dei kapok hanno vibrato con una tonalità più dolce di quella degli abeti e dei faggi che ammantano i territori della fortezza.

La pianura, del resto, è coperta da una vegetazione che contrasta nettamente con quella della montagna.

L'opposizione dei due mondi, in questo modo, è totale. Il passaggio dalla cintura di querce alla foresta tropicale genera un'improvvisa frattura, che il guardiano, nei molti anni di servizio, non cessa di considerare.

Osservandola, continuamente s'interroga, mentre lo sguardo vaga in cerca d'un oracolo. Sotto la torre, però, non ci sono che dure lastre rocciose. Qua e là s'intravedono bassi cespugli arruffati dal vento, mentre, sui pianori innevati, sveltano solitari alberi monumentali, scolpiti dai fulmini durante inverni rabbiosi.

Le piogge, rovistando fra i sassi alla disperata ricerca del volto nascosto delle cose, ne hanno scoperto la carne attraversata da una linfa di ghiaccio.

Accade, in questo modo, che, ascoltando il vento crepitare, il guardiano spera che dalla remota fortezza invii finalmente un messaggio.

Non c'è risposta tuttavia. Né gli alberi né le immutabili rocce sanno svelare l'arcano. Solo la montagna mormora, benché non a lui, ma a qualcosa di ugualmente assoluto, che giace al di là di essa.

Il vento cessa allora misteriosamente e la nebbia, adagiandosi leggera, ricopre le valli e i merli della superba muraglia lungo il confine, finché non trabocca silenziosa, per congiungersi alla pianura innevata dallo splendore lunare.

Quale inafferrabile mistero rimbomba così dappertutto! Quale intraducibile clamore si propaga fino all'estremo orizzonte!

È stato a questo punto che un suono, come una nota imponderabile, ha interrotto la vastissima calma.

La direzione del vento è mutata e, nel lucido gelo notturno, le note

hanno continuato a succedersi con imperturbabile chiarezza, srotolandosi come un fuso nevoso.

È un'ora ormai che va avanti. Si tratta di una melodia semplice eppure inascoltata. Il violinista suona sempre le stesse note, cinque in tutto, ma in ordine diverso.

La melodia in questo modo sembra che muoia per riprendersi ogni volta seguendo un ordine nuovo, disegnando cerchi ora più piccoli poi più larghi e complessi, benché la durata alla fine sia invariabilmente la stessa.

Sono quasi due ore che il guardiano dell'ottava montagna suona senza sosta.

L'udito nel frattempo si è fatto più acuto e la minima variazione nel tremore delle corde viene immediatamente percepita. Il vento è cessato e la montagna pare avvolta da un'immobile nebbia, ma non è che l'effetto della musica, la quale, perduto fra i dirupi e le insuperabili vette, ha cominciato a raprendersi confondendosi col respiro affannoso delle rocce.

Ci si aspetta un suono risolutivo, quasi una risposta a questo smarrimento. Ciò che s'ode, però, non è che la profondità di un'eco, il riflusso delle note che tornano indietro, trascinando con sé quel nulla abissale in cui erano affondate. È a questo punto che il guardiano in ascolto percepisce la musica non più al di fuori, ma come un suono che vibra nel suo ventre, avvertendo con ciò la vertigine di una fatale debolezza. Le gambe si bloccano e, nel catino con l'acqua, scorge la propria immagine invecchiata. Vorrebbe allora maledire la Compagnia per la sua ingratitudine, per non avergli permesso, in tanti anni di servizio, di avanzare oltre la settima montagna.

Anziché premiarlo per la sua abnegazione, essa ha inviato questo nuovo guardiano, un millantatore, senza dubbio, che l'ha superato per meriti inesistenti, qualcuno che, anziché sorvegliare la pianura, si dedica a suonare un violino.

Come farà costui a scorgere un'evasione, una minaccia o un insolito movimento fra gli alberi, forse soltanto una luce, comportandosi con tanta leggerezza?

Sottovalutando il pericolo, si chiederà chi potrebbe arrivare e chi mai penserebbe di abbandonare il regno per inoltrarsi nella pianura sconfinata.

Nessuno, certo.

Varcata la muraglia, è impossibile tornare. Gli stessi figli, la madre e gli amici più prossimi, neppure loro riconoscerebbero il fuggiasco. Il suo odore cambierebbe oltrepassando il confine. Il segno della sua appartenenza alla montagna verrebbe coperto per sempre dall'odore angoscian-

te della pianura.

I suoi familiari sarebbero i primi a lanciarsi su di lui, ad afferrarne le membra e a squartarle, a cibarsi delle sue viscere calde, mentre i suoi occhi implorerebbero invano la loro agnizione.

Al malcapitato non resterebbe che ripetere il messaggio, l'annuncio altisonante dell'araldo che proclamò la fondazione del regno. S'inginocchierebbe in direzione della fortezza, supplicandone il perdono. Dal cremlino, però, non l'ascolterebbero. Sarebbe ormai troppo tardi. Soltanto il suo sangue potrebbe ancora mischiarsi col sangue di quelli, la sua carne con la loro carne.

A quel punto il fuoriuscito percepirebbe l'inimmaginabile energia degli abitanti delle valli. Alcune lacrime calde scorrerebbero dai suoi occhi, mentre gli alberi continuerebbero indifferenti a danzare nel vento.

La sesta ora è trascorsa e il violinista continua a suonare, quand'ecco che qualcosa si rivela. S'ode una vibrazione inaspettata sulla quarta corda. Sembrerebbe una semplice stonatura, ma è come se nell'eterno gioco di note, nel loro continuo ripetersi accompagnato da interminabili variazioni, s'insinuasse un dubbio.

Il guardiano della sesta montagna intanto ha lasciato oscillare la lanterna e anch'io ho inviato il segnale alla torre successiva. Sulla pianura e nelle valli al di qua del confine non è accaduto nulla d'insolito stanotte, nient'altro a parte il suono del violino e la magia delle sue cinque note.

Prima di sollevare la lanterna, il guardiano dell'ottava montagna deve avere abbandonato il violino sul tavolo o deve averlo riposto nella sua custodia di cuoio.

La musica è cessata benché continui a sentirla. Sarà per l'ininterrotto ripetersi, per la variazione infinita delle sue cinque note. Così, sino a alla stonatura improvvisa, all'eccentrica vibrazione della quarta corda.

Se questa non è stata provocata dalla disattenzione del guardiano, se non è stato il vento che soffia impercettibilmente questa notte a generarla, allora potrebbe far parte di una trama precisa. Il violinista potrebbe aver inserito un anello più debole, un'incrinatura, una piega forse, come se attraverso di essa o scivolando sotto il suo lembo sonoro fosse possibile accedere a una seconda melodia, a una tessitura segreta fatta non più di cinque note, ma da infinite e molteplici, che vibrano in uno spazio diverso da questo, probabilmente laggiù, in un luogo sconosciuto sulla pianura sconfinata.

Tutto tace adesso. In quarant'anni di servizio la montagna non è mai stata tanto silenziosa. Sembrerebbe immobile, eppure a queste altitudini tutto è imprevedibile: la pioggia e il vento, le tiepide neviccate estive, il gelo che scende improvviso e sembra spaccare le rocce affilandone le

lame ferrose, il sole rovente, che, disseppellendone i corpi, le lascia affiorare come denti nel mezzo dei circhi glaciali.

Ogni cosa può divenire inaspettatamente ostile e la quiete non durare che un attimo, il tempo che il freddo irresistibile si arrampichi crepitando fra i sassi e sollevi, bruciandola, la sottile epidermide che avvolge le incommensurabili ossa del mondo.

Stanotte, al contrario, anche i lupi tacciono. Nessun richiamo echeggia nell'abetaiia o sugli alpeggi. Ogni cosa è ferma, rappresa, pare, nella fatale attesa d'un evento.

Osservando la pianura, ho la sensazione che una misteriosa energia si stia concentrando laggiù, una forza imponderabile, che agita le cime degli alberi e se ne va trascinando le nuvole da un lato all'altro dell'orizzonte, mentre queste scalpitano come mandrie polverose in fuga dall'ignoto.

Qualcosa sta per cambiare, e questo silenzio, che, dalla montagna, scende agghiacciante verso le valli, forma un cerchio d'attesa, in cui la stonatura del violino continua a echeggiare come un indecifrabile presagio.

Mi pare addirittura di percepire delle voci, dei canti forse, dei richiami d'irresistibili sirene, che giungono fin qui da lontano.

Qualcosa sta crescendo al di là della muraglia, come se la pianura fosse in procinto di muoversi.

Tremo al pensiero che potrei, all'improvviso, lasciarmi attrarre da essa, abbandonare il mio posto di guardiano, eludere la sorveglianza delle sentinelle lungo il confine e correrle incontro. Come se la montagna, le valli, la Compagnia e ciò che si cela al di là della dodicesima vetta non contassero più nulla per me e soltanto la pianura esistesse. Come se questa non fosse più l'angoscioso spazio infinito, dal quale solo la fortezza ha potuto salvarmi, ma l'unica realtà. Come se soltanto la pianura esistesse davvero.

Nei lunghi anni trascorsi nelle torri, ho evitato ogni ricordo del mio passato, le mie ambizioni, il desiderio, un tempo diffuso fra i giovani delle valli, di attraversare il mondo al di là della frontiera e di cavalcare fino in fondo al suo confine.

Quanto è stata piena d'illusioni la mia giovinezza! Al pari dei miei compagni, ho creduto nell'esistenza di un limite che ponesse fine alla sconfinata vastità della pianura. Ho sperato, con loro, che l'inquietante esuberanza della sua vita rigogliosa e la sua enigmatica presenza prima o poi si estinguessero o che l'uomo, in virtù del suo coraggio, riuscisse anche lui, al pari delle bestie, a sopravvivere in essa naturalmente, senza soccombere all'angosciosa assenza della legge.

Dolorosamente, col tempo, ho compreso l'inadeguatezza umana. Ho scoperto che la pianura non ha confini e che neppure questo, come ogni irrisolvibile enigma, può essere provato.

In tal modo, le infantili illusioni della mia gioventù sono svanite per sempre. Ho dovuto convenire con gli altri che, sperimentata l'assenza di limiti, qualunque esploratore non può che cedere a una spaventosa inquietudine.

Costui, alla fine, non sognerà più la pianura, né la vita rigogliosa che è in essa. Sarà piuttosto la necessità dell'ordine a palesarsi alla sua coscienza, l'importanza della legge stabilita dalla fortezza e il significato della grande muraglia costruita dal suo esercito.

Per oltre quarant'anni non ho creduto che a questo. Adesso, però, una piega appena percettibile nella melodia della sentinella dell'ottava montagna ha risvegliato in me ricordi remoti.

Mi pare di udire di nuovo il verso inconfondibile di meravigliosi pappagalli, il mormorio di alberi altissimi al di là del confine e il loro richiamo che penetra le esili mura.

Ho paura! Non posso, a metà carriera, lasciarmi fuorviare tanto ingenuamente. Sono un guardiano al servizio della fortezza, e la musica, in fondo, potrebbe essere una prova, uno stratagemma escogitato dalla Compagnia per verificare la mia fedeltà.

Così, riprendo a fissare la pianura, a scrutarne le nuvole che scorrono inquiete nel cielo notturno, a seguirne l'ansimante codazzo di ombre, che, superando le lussureggianti chiome degli alberi al di là della muraglia, giungono fin qui lambendo i villaggi e le roccaforti delle prefetture sugli altipiani rocciosi.

Odo i versi degli animali, gli artigli implacabili dei giaguari che raschiano i fusti degli higueroses in cerca d'una scimmia da divorare. Percepisco l'odore del sangue e il suono del vivido stillicidio che si abbatte sulle felci.

Ecco, allora, altra vita, altri animali che corrono. La pianura è lì, luccicante di rugiada. Come uno specchio che riflette dappertutto i bagliori dell'alba.

Si propaga fin qui il copioso fragore dei fiumi, il mormorio dei ruscelli che si perdono in essa.

Ormai è tempo dell'ultimo segnale. La lanterna oscillerà un'altra volta e arriverà il meritato riposo.

3

Quante notti ho ascoltato il mio vicino suonare la sua melodia!
Quanti giorni ho osservato la luce dell'alba dipingere alberi remoti in

fondo alla pianura! Quante volte il sole, riflettendosi sulle radure, ha formato pozze di luce, in cui antilopi veloci sono corse a dissetarsi!

È appena trascorso mezzogiorno. Ho fame. Mangerò del pane e un po' di verdure della cena di ieri. Così ci sarà tempo per far visita alla donna, volendo. Sono settimane che non vado da lei, nonostante il cibo apprezzabile e il colorito del volto che fa pensare a una bambola. È una discreta suonatrice di flauto, d'altra parte, come tutte le geishe assunte dalla Compagnia. Una per ogni sentinella.

Dimorano nelle baite costruite per loro sul limite che separa gli alpeggi dalla foresta di abeti.

Al principio non erano che i rari incontri coi messaggeri a salvare i guardiani dalla solitudine, ma dev'essere sembrato che una presenza femminile potesse aiutarli a sfuggire a se stessi, rinsaldando il legame con la forza.

Da alcuni minuti sono arrivato alla baita, dunque. Prima di avvicinarmi, ho suonato una campana per annunciare il mio arrivo e, una volta pronta, la mia ospite è apparsa sul portico invitandomi a entrare.

La casa è in ordine come sempre. Tutto è uguale all'ultima volta, a parte dei fiori sistemati in un vaso presso una piccola finestra. La stanza è satura del loro odore e del giallo intenso dei petali, che pare sciogliersi come cera al calore del sole.

La donna mi ha invitato a sedermi dopodiché ha portato del tè. Ha disposto le tazze sul tappeto di paglia e mi si è inginocchiata di fronte. Abbiamo mangiato un dolce al miele e per tutto il tempo ne ho osservato i movimenti.

I suoi gesti esprimono una misurata eleganza, benché debba confessare che è la prima volta che noto simili particolari.

Terminato il tè, vorrei chiederle se anche lei ha udito il violino nelle ultime notti. Mi rendo conto, tuttavia, che è impossibile. Nello spazio aperto i suoni raggiungono facilmente la torre, ma la dimora della donna è circondata da alberi.

Nonostante questo, mi sembra di percepire in lei un poco della mia inquietudine.

Poco fa, portando la tazza alle labbra, il suo polso ha ceduto e ho temuto che le dita avrebbero abbandonato il manico ricurvo. Per fortuna si è aiutata con l'altra mano, tenendo la tazza ben ferma e terminando di bere nascondendo il tremore.

È stata abilissima, eppure un attimo interminabile c'è stato in cui la perfezione formale della sua posa si è drammaticamente interrotta.

Come la stonatura del suonatore di violino, il tremore imprevedibi-

le del suo polso ha provocato la formazione di una piega. Una fessura le si è aperta sul volto, attraverso la quale sono riuscito a guardare all'interno. Non è stato che un istante, in ogni caso, poiché la fessura si è subito richiusa.

Così, abbiamo terminato la torta. C'erano delle mandorle nel dolce, una delle quali era leggermente amara. Forse era stata aggiunta apposta per contrastare il gusto del miele.

La donna alla fine ha sciolto le gambe e ha cambiato posizione per suonare il flauto. Allora ho sentito che potevo lasciarmi andare abbandonandomi al tepore della stanza, sino a quando il desiderio carnale della donna ha preso il sopravvento e la musica è sfumata, come se quella avesse notato la mia eccitazione.

Restando disteso a occhi chiusi, ho avvertito il peso del flauto, che veniva abbandonato sul tappeto, gravando sull'atmosfera della stanza, la quale è parsa attraversata da una nota sola.

La donna si è avvicinata e, toccandomi appena, mi ha liberato dall'abito.

Non l'ho quasi sentita, mentre, sfiorandomi il collo, ha posato sulla mia bocca le sue labbra e ha cominciato a respirare attraverso di me.

Ne ho avvertito la presenza, ma non il peso. La donna che frugava in fondo al mio ventre sembrava fatta di carta.

Non ho potuto paragonare questa sensazione a ciò che avevo provato nei nostri incontri precedenti, poiché la mia indifferenza mi aveva impedito di vederla.

D'altra parte, la levità con la quale, piegandosi, ha riversato sul mio petto il suo seno, mi ha lasciato pensare che anche lei mi guardasse, come se, a un tratto, mi stesse inaspettatamente desiderando. Ha tremato infatti e le nervature profonde del suo sesso hanno palpitato intorno al mio.

La carne in questo modo ha riacquisito il suo peso, mentre, in un attimo d'improvvisa tensione, una patina di sudore ne ha bagnato la pelle, lasciando trascinare la sua anima attraverso le mie dita.

Ciò ha avuto il suo crescendo, finché il corpo di lei non è caduto su di me come un ventaglio, serrandosi intorno alle mie braccia e sussultando con un brivido, simile a un passero che si scuota dalla pioggia.

Come un astro, la sua spalla si è sollevata nel firmamento della stanza. Alzandosi appena sulle ginocchia, è sfuggita ai miei colpi con sapienza, trattenendo dentro di sé nient'altro che l'estremità rigonfia del mio sesso. La tensione è rimasta altissima in lei, sino a quando il mio orgasmo, dopo prolungati sussulti, non è cessato in un tonfo e i nostri corpi si sono afflosciati miseramente in una perdita vertiginosa di vigore.

Una lunga ciocca di capelli, sciogliendosi dal grosso chignon che portava alto sul capo, è ricaduta su di me, simile a un trapezio abbandonato nel vuoto. Sono trascorsi interminabili secondi e il respiro di entrambi è rallentato, fino a farsi impercettibile. Le nostre membra impallidite al centro della stanza devono essersi confuse con le altre cose inanimate. Tutto, all'improvviso, mi è diventato indifferente. Sono rimasto a occhi chiusi, disteso al centro della stanza, mentre la donna, chinatasi su di me, ha cominciato a lavarmi.

Con un panno tiepido, imbevuto di vapore, mi ha pulito il volto e le braccia, lasciandolo scivolare sul ventre e cancellandone l'odore di sesso sfinito.

Raggiunto l'inguine, ha sollevato i testicoli nel palmo della mano e ha lavato il pene all'interno intorno al prepuzio, quindi all'esterno, senza mai guardarmi.

Dopo aver cambiato il panno, ha strofinato le mie gambe con forza. Poi l'ha passato delicatamente sui miei piedi e nei piccoli spazi fra le dita.

Sollevandomi per un braccio, mi ha fatto voltare, ha preso a strofinarmi le spalle fin sotto i glutei.

Pian piano il mio corpo ha riacquisito energia e, guardandomi intorno, ho scorto i miei indumenti piegati su un cuscino. Mi sono vestito e, per quanto mi sforzassi di cercare i suoi occhi, non incrociavo che un ostinato riserbo.

Senza dire una parola, ci siamo lasciati e, risalendo alla torre, ho provato invano a immaginare il suo volto, non riuscendo a evocare che il battito leggero delle sue labbra di carta.

Per non lasciarmi turbare, mi sono concentrato sul bosco, sugli ultimi abeti e sulle nuvole, che sembravano affacciarsi curiose sulle spalle dei piccoli gruppi rocciosi. L'ebbrezza dell'altitudine ha cancellato allora ogni cosa e un'incoscienza felicità si è impadronita di me.

4

Non si alternano stagioni sulla pianura. È sempre estate al di là della muraglia. Il solo tempo che scorre è quello della montagna. Se lo spazio della pianura è illimitato, anche il suo tempo lo è. Tutto è eternamente vivo laggiù. Ogni cosa è presente, percorsa da un'inesauribile tensione.

Tornato alla torre, non ho potuto che considerare il trascorrere dei giorni.

Questa notte, durante la guardia, ho pensato a lungo alla donna, mentre, per la prima volta da quando ha raggiunto la cima, il guardiano dell'ottava montagna non ha suonato il violino.

Così, senz'altri avvenimenti che potessero distrarmi, sono stato sopraffatto da un rabbioso desiderio sessuale; ciò che non è mai avvenuto in quarant'anni di servizio.

Sono sempre stato piuttosto indifferente alle donne delle baite e, pensandoci, non credo che riuscirei a ricordare il nome della donna. Lo ignoro, come lei evidentemente ignora il mio.

Se qualcosa è accaduto nella baita durante il nostro amplesso, non è certamente me che la donna ha tenuto fra le braccia. Piuttosto l'immagine di un uomo evocata dalla musica o dall'umido vento che arriva talvolta dalla pianura.

Dal canto mio, dopo diverse ore di guardia, sono riuscito a fissarne l'immagine muta, talmente vicina eppure intangibile dinanzi a me. La donna è rimasta immobile, finché sul volto le si è incisa una smorfia di dolore e alcune lacrime le sono sgorgate dagli occhi.

Inorridendo, ho scoperto che i seni le erano stati tagliati. Il suo petto sanguinava e ho lanciato un urlo tirandomi indietro.

Lo sgomento è durato pochi secondi, ma l'immagine macabra della donna è scomparsa soltanto più tardi, quando, mancando la luna, ho intravisto delle luci al di là della muraglia. Circondate dal buio, numerose fiaccole avanzavano chissà dove per scomparire tutt'a un tratto fra le fitte conifere, inghiottite dalle liane che disegnano inestricabili ragnatele nel tetto di vegetali che copre la pianura. Ore dopo, però, le luci sono riapparse, nove in tutto, tante quante mi erano sembrate al principio.

In questi anni non ho mai inviato segnali d'allarme alla fortezza, ma è previsto dal regolamento che un insolito bagliore sia immediatamente segnalato; ciò che, nella mia condizione, significherebbe un probabile avanzamento.

Perché ho esitato, dunque? Quale imperdonabile errore ho commesso! Se la Compagnia scoprisse la mia negligenza, verrei senza dubbio rimosso. Sarei privato dei miei privilegi e subirei un'umiliante condanna dinanzi agli abitanti delle valli.

Ricevere una punizione al loro cospetto, sarebbe la pena peggiore per un guardiano della montagna.

Non solo per la probabile promozione che mi sarebbe stata conferita, ma per scampare a un tale disonore, non avrei dovuto esitare a dare l'allarme.

Cos'altro c'era da attendere del resto? E a che scopo indugiare se le luci erano già apparse una volta, fuggendo ogni ragionevole dubbio?

Che cosa ha potuto mai trattenermi? È possibile che la mia fede nell'ordine stabilito dalla fortezza abbia cominciato a vacillare? Oppure sono stati gli eventi degli ultimi mesi, la musica del guardiano e ciò che è

accaduto alla baita ad avermi impedito d'inviare il segnale? Non sarà stato il desiderio della donna? Un avanzamento, in fondo, avrebbe significato non vederla mai più.

Alla fine le luci si sono perse nella foresta e ho sperato che il violino tornasse a suonare, avvolgendo ogni cosa nella sua trama infinita.

“Mi sono ingannato”, ho detto a me stesso. “Non c'è nulla sulla pianura. Nient'altro che piante e animali.”

Lo sguardo che aveva vagato incerto fino al remoto orizzonte è tornato indietro. Finalmente ho avvistato la muraglia e l'inestricabile intreccio di rocce delle quali è composta, avvertendo la rassicurante tensione che è in essa.

L'ennesima ora è trascorsa così e non è rimasto che attendere l'alba. Mi ero quasi rasserenato quando ho rivisto le fiaccole. Non facevano che apparire e sparire, simili a insopprimibili sussulti, destinati per sempre a riemergere dall'immenso pozzo della notte.

Anche stavolta, però, non ho dato l'allarme. Ho continuato a fissarle, finché, rischiarato dal sole, tutto è tornato com'era oltre i confini del regno.

Nella luce fresca del mattino ho considerato le esili tracce della mia esistenza: i miei stivali da cavallo, il fucile e il mantello da guardiano. A oriente scintillava il profilo incrinato dell'ottava montagna, la nona più in fondo e via via le altre, sino a quando lo sguardo si è smarrito nel cielo alla vana ricerca della dodicesima vetta.

Dalle valli intanto si sollevava un rassicurante respiro. La muraglia, intorno al confine, biancheggiava compatta. Ai posti di guardia si alternavano le sentinelle. Nelle trombe che suonavano l'adunata del mattino echeggiava l'ordine della fortezza.

Dopo la confusione notturna, lo spazio si ricomponeva. Potevo infine riposare.

5

Nulla di rilevante è accaduto nelle ultime settimane. Soltanto il sonno è stato turbato da orrende visioni. La donna con i seni tagliati è riapparsa nei miei incubi. Mi parlava nel suo indecifrabile dialetto, che non poteva che essere un dialetto della pianura, una lingua che a quel punto mi pareva stranamente di poter decifrare. Capivo infatti che mi chiedeva di seguirla, di oltrepassare la muraglia e di raggiungerla nel mezzo della foresta sterminata. Io, però, restavo fedele all'antico giuramento.

Ho avuto spesso quest'incubo, svegliandomi ogni volta in preda alla sete. Alzandomi per raggiungere la brocca, mi ritrovavo infreddolito

al centro della stanza e, tornato a letto, non riuscivo a riprendere sonno. Restavo accovacciato, osservando le nuvole che vagavano incerte nel riquadro della finestra.

È stato così che, non riuscendo a scacciarne l'immagine, ho deciso di raggiungere la baita allo scopo di liberarmi di un fantasma.

Una volta arrivato, una sconosciuta è apparsa però sulla soglia, e, quando mi ha salutato, ho risposto incerto, muovendo appena le labbra.

“Dov'è la donna che viveva in questa baita?” ho domandato.

Il mio interessamento dev'esserle sembrato inopportuno, poiché ha sorriso irrispettosa, quasi rimarcando una mia debolezza.

In effetti è sconveniente che un guardiano s'interessi a una di loro.

“Quale donna?” ha domandato infine stupita, accorgendosi che attendevo una risposta. Così dicendo, ha spinto la fronte in avanti.

“Quella che era qui prima di te. Saranno al massimo quattro settimane.”

La donna sotto il patio mi ha fissato assorta non sapendo che dire, come se attendesse da me una risposta.

“Ma non c'è stata nessuna donna”, ha affermato dopo un prolungato silenzio. “Almeno, non ce n'è stata alcuna per mesi a causa delle forti nevicate. C'è stata una frana che ha interrotto il sentiero più a valle e neppure a piedi è stato possibile arrivare.”

“Che storia è questa!”, ho detto indispettito. “Un'altra donna ha vissuto certamente in questa casa. Non è trascorso molto tempo da oggi.”

Quella è arrossita timidamente. Poi, dopo aver pensato:

“Si riferisce forse alla donna che ha occupato la casa negli ultimi anni?”

Era una domanda più che una risposta. Così ha chinato il capo, senza avere il coraggio di guardarmi. Era chiaro che, arrivando, non aveva incontrato nessuno. Le avevano detto che la baita era rimasta vuota per mesi e questo era ciò che sapeva.

Chi era allora l'altra donna? Se era vero che il sentiero era rimasto interrotto, com'era arrivata fin lì? Aveva trovato l'abitazione per caso vagando nell'abettaia? Se non era al servizio della Compagnia, come aveva imparato a comportarsi coi guardiani?

Ho formulato l'ipotesi più assurda: che fosse figlia di una donna che aveva lavorato per anni sulle montagne, la quale clandestinamente l'aveva tenuta con sé finché il tempo le aveva separate. Non riuscivo a darmi altre spiegazioni.

Mi sono accorto allora che quella sulla soglia mi stava fissando. Non guardava davvero, perché non c'era curiosità nei suoi occhi. Semplicemente, aspettava che la congedassi. Il suo sguardo era privo

d'intelligenza e i suoi passi mi era sembrato che si trascinassero ostinati, strofinando sulle assi del pavimento. Dall'aspetto traspariva una generale mediocrità.

Per un'ultima volta le ho frugato nel viso in cerca d'una risposta, ma ho rischiato di perdermi in uno sguardo vuoto. Per fortuna è bastato un cenno perché sparisse all'interno della casa.

Ho seguito l'ombra che l'ha preceduta oltre la soglia, ricevendone la sensazione che ogni suo gesto fosse in realtà inanimato, come se si trattasse d'un fantasma, il quale arrancava sotto il peso d'un'illusoria corporeità.

Prima di entrare, ho lasciato che lo sguardo corresse sulle pareti della casa, incapace d'arrestarsi su un dettaglio. Non conoscevo il nome della donna che ero venuto a cercare, altrimenti avrei avuto qualcosa da rispondere alla nuova venuta. Sarebbe stato un indizio che un'altra donna aveva abitato la casa nei mesi precedenti il suo arrivo. Si sarebbe potuto cercarla nei villaggi con quel nome, benché, difficilmente, una simile indagine avrebbe prodotto un risultato positivo. In virtù di ciò che d'inesprimibile mi accorgevo di aver scorto in lei, la donna non poteva trovarsi nelle valli.

Ecco dunque che sono entrato nella casa seguendo un'ombra che mi salvasse assurdamente da un evanescente ricordo.

Il seguito è avvenuto più o meno in maniera naturale.

Prima del mio arrivo, quella aveva acceso il fuoco nella sauna e mi ha chiesto se volessi fare un bagno con lei. Ho accettato, così sono stato lavato e battuto con rametti di betulla.

C'era della neve sul prato e, dopo il bagno, siamo corsi nudi fino alla casa.

La donna non smetteva di ridere, felice che mi lasciassi andare.

Una volta a letto, ho percepito il calore del suo corpo. Era morbido e diverso da come me l'ero aspettato. Osservandola nel suo abito, mi era sembrata magra, mentre adesso, toccandola, mi accorgevo di lasciare un'impronta nella sua candida carne. Come se le ossa si ritraessero e i contorni del mio volto s'imprimessero nella sua testa molle. Ho visto allora la mia faccia rovesciata e, per un attimo, mi è sembrato di guardarla dall'interno.

In qualche modo quindi sono scivolato in lei e la donna, sentendomi fremere, mi ha cullato dolcemente, lasciandomi affondare nel suo corpo.

Più tardi, come emergendo da un baratro, ho capito che mi aveva liberato.

Le ossa di quella, dopo essere sprofondate, erano emerse come

isole fra le bianche lenzuola. Il suo viso era solido adesso, come una maschera antica.

Dovevo ringraziarla, eppure non sarei più tornato a trovarla.

6

L'aria è fredda e i camosci vanno già accoppiandosi, segno che l'inverno è arrivato ormai. È trascorso molto tempo dall'avvistamento delle luci sulla pianura e oggi, notando qualcosa d'insolito, non commetterei l'errore di allora. Solleverei la lanterna e darei subito l'allarme. La fedeltà alla fortezza e il raggiungimento della dodicesima montagna sono le uniche cose importanti per me.

Certo, il traguardo è lontano, ma sono a buon punto. Non dovrebbe mancare molto a un mio avanzamento. Salito sull'ottava torre, qualcosa potrei intravedere: un costone della dodicesima vetta, il riflesso tagliente del suo ghiacciaio. Potrei sentire la fortezza vicina e l'attesa sarebbe più sopportabile, benché sia proprio nella lunga aspettativa che si rivela al guardiano lo scopo assoluto della fortezza. Al contrario, per la gente dei villaggi il bianco cremolino e il sacro libro della legge che vi è custodito resteranno per sempre remoti.

Costoro, del resto, privati del monito dell'esercito, vagherebbero incerti in balia di se stessi. La fortezza verrebbe dimenticata e, penetrati nella pianura, finirebbero per smarrirsi in essa.

Al contrario, confortati dalla vista della muraglia, attendono fiduciosi l'arrivo del messaggero. Così preferiscono la prigionia all'indeterminatezza della libertà.

Quale irresistibile attrazione ha tutto questo! I villaggi si popolano di nuovi abitanti. Case sempre più numerose si addossano le une alle altre.

Questa mattina, terminata la guardia, ero esausto. Ho mangiato del pane e mi sono sdraiato sul letto. Ho dormito per ore, svegliandomi appena in tempo per riaccendere la lanterna. Era l'alba quando mi sono coricato e adesso è già sera.

Non c'è luna in cielo e sulla pianura, insieme alla nebbia, è sceso un buio melmoso in cui stanno affondando le cose.

Mentre dormivo, mi era sembrato di percepire dei suoni nella stanza, che lasciavano tremare gli oggetti, spaventati dalla loro presenza.

Diverse volte devo avere aperto gli occhi per assicurarmi di essere vivo, ma senza svegliarmi del tutto.

Realtà e incubo in questo modo hanno continuato a confondersi.

Devo avere avuto sete e credo di aver bevuto, benché non ricordi di

essermi alzato.

Sul finire del giorno ho percepito un sapore salmastro nella mia bocca, che andava e veniva sospinto da indecifrabili astri. Quindi un'onda, svegliandomi, mi ha bagnato il viso. A quel punto non c'è stato più tempo per cercare spiegazioni. Ho dovuto alzarmi e accendere la lanterna. Sotto di me non c'erano che boschi e valli nascoste dalla nebbia.

È buio dappertutto adesso, ma cosa sta accadendo oltre il confine del regno?

La notte abissale, che, nei miei incubi, aveva sommerso la pianura, sta tentando d'inghiottire ogni cosa.

La nebbia, risalendo lentamente, risucchia le valli nel vuoto senza scampo d'insaziabili voragini. L'ignoto, al di là della muraglia, insiste con rantoloso respiro. Un'inquietudine senza precedenti sta stringendo in un cerchio la montagna. I cani guaiscono e persino il vento, ieri impetuoso, piange smarrito fra gli alberi.

Nell'attesa d'un evento, la montagna s'è fatta silenziosa. Sulla pianura, nel frattempo, qualcosa implacabilmente avanza, annunciata da un corteo inesplicabile di suoni.

Forse, in fondo alle mute rocce granitiche o presso le fondazioni abissali di un regno di cui le montagne sono gli estremi pilastri, quegli echi significano qualcosa.

Dalle profondità terrestri va sollevandosi fin sopra le cime del regno una densa nebbia salmastra, la quale s'accatasta sugli abeti e sui loro rami assorti in inquieta veglia.

Più in basso, una tempesta d'incomparabile potenza sta abbattendosi sulla faggeta e sul bosco di querce, perché l'eco d'uno scroscio fragoroso si solleva altissimo, lambendo le torri dei guardiani. Una massa d'acqua irresistibile s'ode cadere accompagnata da colpi fragorosi, i quali paiono schiantarsi sulla muraglia, scardinandone gli irrisolvibili nodi.

L'aria dev'essere diventata pesante laggiù e respirare sarà come affogare.

Un rantolo, nebbioso e denso, risale fin qui adagiandosi sulle terrazze rocciose scolpite dai venti nelle costole degradanti dei pianori granitici. Un peso insopportabile incombe sulle spalle del regno.

Un crepitio agghiacciante si trasmette ovunque e la montagna sembra dover scomparire, crollando su se stessa e inginocchiandosi dinanzi alla pianura, come se non fosse mai stata.

A questo punto, una vibrazione innescata da un urto fragoroso si è sollevata dalla foresta simile all'eco d'un albero abbattuto, o d'un gigantesco tronco che, scorrendo su un fiume, sia andato a incagliarsi fra le

rocce.

La nebbia salmastra ha preso a diradarsi, prima di sparire del tutto.

Con salvifico nitore, si è udito un respiro d'onde, uguale al mororio soffocato di un mare esausto. Qualcosa si è andato infine calmando in fondo a quella oscurità.

Sono trascorse ore prima che un pungente profumo di alghe misto a un clamore d'uccelli, i quali se ne vanno beccheggiando riducendo a brandelli la notte, si spargesse ovunque simile a una premonizione dell'alba.

Dai rami degli abeti gocciola un umore acre, generato dallo sforzo delle radici di tenersi avvinte alla roccia. La montagna, fremendo, trionfa.

Si scorgono già i pendii, mentre la lanterna della sesta torre barcolla ancora febbrilmente nell'ebbrezza dei colpi strepitosi. Altrove, lo stesso tremore va riverberandosi nella neve polverosa, sollevata dal vento sul dorso ostinato dei dirupi.

Ma ecco finalmente le luci nel solco delle valli e un timido chiarore sulla schiena dei colli. Qualcuno, impavido, s'inoltra nella notte morente. Albeggerà fra poco e sarà infine la luce. Dovrei provare sollievo, ma un improvviso timore mi allontana dalla finestra, spingendomi in un angolo remoto, in fondo alla stanza. Sono sopraffatto dall'angoscia di scoprire il mondo cambiato sotto di me, i campi stravolti invasi dalle acque, la muraglia scardinata e spazzata via per sempre, l'esercito inghiottito dalle maree, i villaggi abitati da uomini incerti e, al di là di quelli, l'orizzonte scomposto, la pianura sommersa da un oceano che si estende dappertutto testimoniando l'esistenza di qualcos'altro, come se la distesa infinita di alberi e liane facesse spazio a un altro infinito al di là di essa.

È giunta l'alba. Impaurito, me ne sto nel mio angolo, rannicchiato goffamente, incapace di affacciarmi e guardare.

7

Sono sessanta giorni che la nave è lì. Se fossero trascorsi anni dal mattino della sua apparizione, non farebbe alcuna differenza. La pura calma emanata dall'immagine assolutamente immobile della nave la fa sembrare eterna. La sua presenza è totale. Non si comprende se a causa delle sue dimensioni o per il messaggio in traducibile che trasmette ovunque.

Osservata dalla torre, la sua sagoma, disposta su un fianco al centro della pianura rigogliosa, ha un che di statuario. Simile a un calco di lava rovente non del tutto rappresa, la sua visione trabocca dallo sguardo dell'osservatore.

Si direbbe costruita con antico legno di quercia. Dispone d'una tri-

pla alberatura, ma è priva di vele, come se queste fossero state dilaniate dal diluvio e ogni cosa non fosse che il riflesso d'un'irrisolta mitologia.

È l'essenza stessa della quale è composta, solidissima e asciutta, compatta come un unico blocco legnoso a conferirle il suo aspetto archetipico.

A spingerla fin qui saranno state le onde che, per tutta la notte, si abatterono sulla muraglia alla vigilia della sua apparizione.

Ancora oggi proviene dalla pianura, che fu sommersa dalla marea altissima, un'esalazione di alghe putride a confermare lo straordinario evento.

Scorrendo sull'epidermide di terra e muschi che copre le ossa dei monti, essa risale fin qui, bruciando nelle vene degli alberi e cancellando ogni altro odore.

La nave è lì, dunque. Lo scafo, che era spoglio al principio, col trascorrere dei mesi, si è coperto di piante. Sono rampicanti per lo più, liane lunghissime che pendono dalle alberature, su cui sostano sgargianti pappagalli. Delle scimmie giocano sulle nude crocette lanciandosi da un piano all'altro. Serpenti e altri animali terrestri dovrebbero avere occupato la stiva. Sul ponte si vedono passeggiare i leopardi, mentre gruppi di facoceri le girano intorno annusandola.

Il superbo vascello, circondato dalla pianura, pare nutrirsi dell'humus di quella, rafforzandosi così il suo straniante mistero.

Nulla di certo, fino ad oggi, si è scoperto della sua origine.

“È possibile”, si discute, “che sia stata un'arcana marea a trascinarla fin qui e che, per puro caso, sia rimasta incagliata a poche miglia dal confine. Tuttavia, se acque dalla provenienza sconosciuta sono avanzate con tanta irresistibile forza, come hanno fatto gli animali a salvarsi? Le scimmie e i giaguari potrebbero essersi arrampicati sugli alberi, ma gli altri?”

Gli interrogativi si moltiplicano. Nulla però s'intuisce dal canto degli uccelli o dal verso dei mammiferi che popolano la foresta.

“È possibile”, si chiedono invano gli abitanti dei villaggi, “che la muraglia riesca da sola a separare le valli e le alte montagne del regno dalla sterminata pianura che le circonda? Cosa divide davvero i due mondi?”

Nessun chiarimento giunge dalla fortezza né dalla nave col suo inquietante profilo. Quel che è certo è che essa è lì, solida e composta nell'espressione indecifrabile della sua bellezza.

Sono mesi che sento urlare le scimmie. I loro schiamazzi sono la sola risposta alle tante domande.

Da qualche minuto è calata improvvisamente la notte, l'ennesima notte trascorsa sulla cima della settima montagna. Da quanti anni vivo quassù? Sono sufficienti quarant'anni a giustificare l'oblio che mi separa da quello che ero prima che mi nominassero guardiano?

I miei ricordi sono vaghi. Mi pare che da secoli, prima dell'arrivo del messaggero, si combattessero guerre estenuanti fra i nostri villaggi e che ogni valle avesse un signore col suo piccolo castello in cima a un bastione roccioso. Costoro sorvegliavano la vita promiscua di cacciatori e pastori che vivevano nei loro territori. Con i loro eserciti saccheggiavano gli accampamenti vicini, massacrando e venendo a loro volta massacrati, senza che, mai, uno solo riuscisse a imporsi sugli altri.

Ognuno di questi sovrani governava con incerto potere e sempre c'erano scontri fra i diversi villaggi, essendo innato nei loro abitanti l'istinto a sopraffare il più debole e a formare un gruppo più grande, governato da un singolo sovrano.

Era accaduto così che, a causa dei continui capovolgimenti, i quali non giovavano a nessuno in particolare, i signori delle montagne, pur di mantenere il potere e di evitare costose battaglie, avessero trovato un accordo, nominando un capo supremo che fosse abbastanza debole e controllabile dagli altri.

Si andò avanti a lungo in quel modo, ma il grande popolo formato-si dall'unione degli abitanti delle valli era privo della compattezza impenetrabile della muta radunata con la forza da un solo signore.

Cacciatori e pastori accettarono quel debole principe, finché il tempo non svelò la farsa allestita dai boiardi. Assalita da un'instinguibile insicurezza, la popolazione riprese allora a sperare nell'arrivo di un invincibile sovrano, che sottomettesse i piccoli monarchi e unisse le montagne sotto un unico standardo.

In quel tempo di lotte e finte pacificazioni, di deboli regni e d'incerti signori, capítai presso la prima montagna alla disperata ricerca d'un asilo. Prima di allora ero sopravvissuto cacciando, nutrendomi di piante selvatiche e avventurandomi nella pianura in cerca di cibo. Presentatomi stremato presso il forte della prima montagna, dissi di chiamarmi Xiǎnzǔ, e quelli, con mia sorpresa, mi permisero di entrare, ché aspettavano da mesi l'arrivo di un tale Wei Xiǎnzǔ, il quale viveva in una baita presso un remoto alpeggio, sul confine che separava la prima dalla seconda montagna. Non ero io ovviamente, ma non c'era un'opportunità migliore per sfuggire alla fame.

In poche ore mi ritrovai arruolato e i mesi, da quel giorno, trascorsero in fretta. Il cibo era abbondante e dimenticai il mio passato: la vita solitaria e gli anni di caccia trascorsi nella foresta tropicale.

C'era stato un tempo, adesso mi pare di ricordarlo, in cui la mia esistenza non era stata poco avventurosa. Vivevo allora sulla pianura e, durante la notte, non tornavo più nelle valli per sfuggire ai temibili predatori che vi si aggiravano nel buio. Osservando gli uccelli, avevo appreso a dormire in un sacco, che legavo al ramo di un albero tutte le notti e che il vento notturno lasciava dondolare fino all'alba prendendosi cura di me.

Pian piano quel mondo aveva cominciato ad accettarmi e, col trascorrere dei mesi, non mi ero più sentito lo straniero arrivato dalla montagna.

Nascosta sotto un vecchio kapok, avevo trovato un'armatura di cuoio e un arco malandato, che ero riuscito a trasformare in un'arma superba.

Avevo lucidato la corazza prima d'indossarla. Mi ero liberato della barba e, specchiatomi in un ruscello, avevo scoperto finalmente di essere un altro. Cosa mi legava ormai al popolo delle valli?

Nel tempo che seguì, appresi a cacciare con abilità, senza disperdere le forze. Divenni agile e cominciai a spostarmi fra gli alberi come un temibile felino, percependo tutt'intorno il respiro della foresta e il battito straripante del suo cuore remoto.

Un giorno però avvertii un tramestio, simile a passi che affondavano fra le foglie. Ero seguito.

Così, mi preparai ad affrontare un pericolo. Mi feci accorto, ma non pavido, e, col trascorrere dei giorni, crebbe in me la curiosità per quell'essere che, senza avvicinarsi, mi accompagnava ovunque.

Dal giorno in cui ne avevo avvertito la presenza, le cose erano cambiate. Le prede, anziché fuggire, quando non le sorprendevo a scavare o a mangiare le tenere foglie di un albero, piuttosto che frutti maturi come accadeva con le scimmie, mi venivano incontro.

Non ce n'era bisogno, vista l'abbondanza di animali, ma sembrava che qualcuno li spingesse nella mia direzione. Le notti, d'altro canto, trascorrevano adesso tranquille. I grandi predatori che mi avevano spinto a dormire sugli alberi, nel mio inconsueto giaciglio, erano come spariti. Le pantere e i giaguari, i quali, attratti dal mio odore, s'arrampicavano sulle alte conifere nel tentativo d'aggredermi, non graffiavano più contro la dura scorza dei tronchi.

Restai guardingo, ma ero certo ormai della complicità di quell'essere misterioso che mi accompagnava da settimane, e per questo, abbattuta una preda, ne lascio in terra metà, affinché ne avesse una parte.

Accadde per una sua distrazione o perché, ormai, desiderava farsi vedere che, per un attimo, ne intravidi i contorni.

Dovevamo esserci divisi, incamminandoci sulle opposte sponde di un torrente, ch'era andato allargandosi, diventando un fiumiciattolo. In quel modo non avevo più udito il fruscio dei suoi passi e neppure dei miei, essendo ogni suono nascosto dallo scorrere delle acque. Fu così che apparve una sagoma sull'altra riva, non quella di un uomo, ma di una superba tigre che si stava dissetando.

Se avesse fiutato il mio odore, non sarei riuscito a salvarmi. Con cautela pertanto estrassi una freccia dalla mia faretra e mi preparai a scagliarla, quando una lancia si conficcò rumorosamente nell'albero al mio fianco, mettendo in fuga l'animale.

Spaventato, mi addentrai in territori sconosciuti, pensando solo a scappare, finché, esausto, non mi arrampicai su un albero per coricarmi nel mio sacco. Giunse in fretta la notte e mi addormentai rassicurato dal tepore della mia tana. Fu un lungo sonno ristoratore, al quale mi sottrassero, il giorno seguente, il baccano dei pappagalli e le urla delle scimmie, che saltavano da un ramo all'altro in cerca di cibo.

Il mio primo pensiero corse alla tigre e alla possibilità che mi avesse seguito. Poi ricordai la vibrazione del giavellotto nel tronco e la sagoma sfuggente del lanciatore. Chiunque fosse, non aveva cercato di uccidermi, ma di proteggere il felino.

Altri uomini dovevano abitare la pianura, cacciatori come me arrivati dalle valli o forse, chissà, esseri sconosciuti dei quali sarei diventato schiavo se mi avessero catturato.

Ci stavo pensando quando udii un battito di tamburi rimbombare fra gli alberi e farsi sempre più forte. Scimmie impaurite saltavano, urlando, fra nuvole di pappagalli. Facoceri e altri animali terrestri correvano incontro alla morte, che li attendeva dietro finti cespugli.

Un arcano pericolo si stava avvicinando. Se non fossi scappato, sarei stato ucciso o fatto prigioniero da uomini ostili.

Scesi quindi dall'albero e ripresi a correre, allontanandomi il più possibile dai tamburi, diretto verso il solo luogo in cui avrei potuto mettermi in salvo.

Dopo diversi giorni, in cui non mi nutrii che di frutta, abbandonai finalmente la pianura e mi spinsi nel bosco di querce ai piedi delle montagne. Ero ormai esausto. La fuga mi aveva indebolito e, in cerca di cibo, raggiunsi un villaggio. Il seguito l'ho già raccontato. L'armatura da soldato mi servì a spacciarmi per quel tale Xiǎnzǔ e ad arruolarmi nell'esercito della prima montagna.

Fingermi un altro fu più facile di quanto pensassi, almeno al principio. In battaglia sfruttai l'esperienza di cacciatore, affrontando il nemico come se braccassi una bestia, aspettando il momento propizio e deciman-

do, poco alla volta, interi drappelli.

Uscendo in avanscoperta agli ordini del mio comandante, capitava che dormissi sugli alberi come avevo fatto sulla pianura, abitudine che mi salvò dal nemico e mi fece apprezzare dai miei superiori. Agire da solo mi liberò dall'obbligo di condividere il mio tempo con gli altri soldati. Mi nutrivo cacciando nel bosco di querce o nella faggeta più in alto, arrampicandomi a volte fino agli alpeggi oltre il bosco di abeti. La selvaggina non era abbondante come nella foresta tropicale, ma con la mia abilità riuscivo a sfamarmi. Pian piano mi abituai alla nuova vita, dimenticando la vecchia.

Soltanto nella mia tana, nel sacco sospeso fra i rami, durante la notte, udivo ancora il verso delle creature che popolavano la pianura. Prima di addormentarmi, pensavo alla tigre e all'essere che mi aveva ammonito, scagliando la sua lancia. Era un uomo o la principessa negra di cui avevo sognato l'esistenza nella mia solitudine? Di nuovo m'interrogavo, ma già il suono minaccioso dei tamburi tornava a farsi sentire e io correvo nei miei incubi in cerca di un rifugio. Raggiunto il limite della foresta tropicale, mi fermavo incerto, non sapendo se oltrepassarlo o tornare indietro. Non avevo altra scelta però. Soltanto da questa parte potevo trovare un riparo.

In questo modo trascorsi diversi mesi nell'esercito della prima montagna. Tutto andava per il meglio, ma ci sarebbero state altre prove che avrei dovuto affrontare.

Un giorno, tornato al forte, mi dissero di recarmi agli alloggi dei civili.

“La tua famiglia ti aspetta” spiegò un attendente.

“La mia famiglia?” domandai sul punto di tradirmi.

Il soldato mi fissò stupito, incapace tuttavia d'intuire le ragioni del mio turbamento.

Riportando il cavallo alle stalle, mi dissi che non poteva che trattarsi dei familiari di quel tale Xiǎnzū di cui avevo occupato il posto. Dopo più di un anno dalla sua partenza, costoro, non avendo avuto notizie, avevano raggiunto il forte alla ricerca di un marito e magari di un padre.

In un primo momento meditai di fuggire, ma il mio destino non sarebbe stato meno incerto inoltrandomi nei territori della seconda montagna. D'altra parte avevo la barba folta, la pelle bruciata dal sole e i capelli trascurati. In quello stato anche la moglie più fedele avrebbe avuto difficoltà a riconoscermi. Decisi quindi di affrontarla e di tentare la sorte.

La donna se ne stava ad attendermi con due bambini, avvolti in una spessa coperta, sotto il portico antistante gli alloggi.

Non potevo confondermi, perché non c'era nessun altro presso la

baracca. Senza dubbio, quella che scorgevo avvicinandomi era la famiglia di Wei Xiǎnzǔ. Giunto presso di loro, mi sforzai di sorridere. La donna mi venne incontro abbracciandomi e sembrò, per un'innata timidezza, che evitasse di guardarmi.

“Questi è vostro padre” disse ai bambini, i quali, magri e affamati, mi si strinsero alle gambe.

“Wei” mormorò la madre, prendendomi la mano e baciandola fra le lacrime.

Da come piangeva, dedussi che fosse talmente disperata che avrebbe accettato chiunque pur di avere un marito. Ciò che davvero contava per lei era non restare più sola. In questo modo, diventammo subito intimi e non mi dispiacque avere una moglie e dei figli.

Temporaneamente, c'installammo negli alloggi della guarnigione, ma, nei mesi che seguirono, costruii una casa tutta per noi.

Insegnai a Wáng, così si chiamava il figlio maggiore della donna, a montare a cavallo e a occuparsene, quando lo riconducevo alla stalla. Gli appresi anche a cacciare e a trovare radici, piante commestibili, tuberi e funghi, cosa che in parte aveva già imparato dalla madre.

Presso la guarnigione abbondavano cereali e legumi, uova e formaggi. Quanto a me, procuravo selvaggina a sufficienza. Potendo meglio nutrirsi, il ragazzo s'irrobustì. Il fratello più giovane crebbe rapidamente e in poco tempo divennero agili e attenti.

La madre acquistò anche lei un nuovo aspetto. Le fiorì il seno e le guance scarnite si empiro abbastanza da renderla bella. Le gambe le tornarono forti e, in poco tempo, si mostrò più giovane di quanto era apparsa al principio. Io stesso cambiai. Ero felice, ciò che contribuì non poco a farmi avanzare nella gerarchia dell'esercito.

Sapevo già che il comandante mi apprezzava, ma la costruzione della casa e l'amore per i miei figli mi misero in una luce migliore. Anche gli abitanti del villaggio, vedendomi più spesso, non mi presero più per l'estraneo che ero. Cominciarono a stimarmi e, dopo due anni trascorsi nella valle, ero diventato per tutti e forse anche per me quel tale Wei Xiǎnzǔ, che, dal giorno del mio arrivo, avevano creduto che fossi.

La considerazione degli altri mi spinse a distinguermi in battaglia. I bambini crebbero amandomi e la serenità d'una famiglia, che non avevo mai conosciuto, mi aiutò a integrarmi nel villaggio, a comprendere le gioie e le paure degli abitanti delle valli. Ciononostante sentivo che c'era sempre la pianura oltre il bosco di querce. Un giorno l'avrei rivista, ma in un modo nuovo da come l'avevo conosciuta.

Accadde quando le cose cambiarono nelle valli, al tempo in cui

s'impose incontrastato il potere della Compagnia.

Si era al principio del regno. Tutto era nuovo e scoprii presto in me un insospettabile entusiasmo per le idee che i messaggeri trasmettevano ai villaggi.

Dopo interminabili guerre, incertezze e paure per l'ignoto che lambiva i territori delle valli, la fortezza sembrava in grado di opporre un'infallibile verità all'universo sconfinato della pianura.

Per secoli, inconfessabilmente, gli abitanti dei villaggi non avevano sperato che quello: che la montagna si ergesse come uno scudo, proteggendoli dal caos irrisolvibile di quello spazio sconosciuto. Così, persino i più ignari e gli inconsapevoli della necessità di un simile potere finirono per accettarlo e credere ciecamente in esso.

La Compagnia era nata ed io, Wei Xiǎnzǔ, fui nominato guardiano della prima montagna. Sapevo che, dopo la salita alla vetta, non sarei più tornato al villaggio. Non avrei più rivisto Wáng né il piccolo Zhū e sua madre. Sarebbe stata la Compagnia, da quel momento, a provvedere a loro. Quanto a me, mi attendeva una nuova vita.

Trascorsi il mio ultimo giorno nelle valli andando a caccia coi miei figli. Probabilmente nel tempo passato con loro, avrei dovuto raccontare di quel mondo sconfinato che si estendeva oltre i confini del regno, delle mie notti sugli alberi e del battito arcano dei tamburi che mi aveva scacciato. Dovevano forse sapere della forza irresistibile della pianura e della potente energia ch'era in grado di trasmettere, ma preferii tacere. Temevo per me e per loro. I bambini avrebbero potuto respingermi, tanto rapidamente le idee della fortezza erano penetrate nello spirito della gente dei villaggi. Le leggi del cremlino non ammettevano contatti col mondo a cui un tempo avevo creduto d'appartenere.

Nell'ultima notte con la donna che in quegli anni era diventata la mia sposa si consumò un addio appassionato che straziò le membra più dell'anima.

Fino all'alba ci assalì una fame dolorosa dei nostri corpi, finché il buio che ci aveva resi indistinguibili non si estinse lasciando che la luce risolvesse gli ultimi nodi. Implacabilmente la sentimmo scavare fra le membra, separando carne dalla carne, ventre dal ventre.

Fu un mattino freddo e tagliente a dividerci.

Prima che uscissi, la donna mi osservò muta, con le sole lacrime che le attraversavano le guance perdendosi nel solco di uno straniante sorriso.

Fu un cenno di finale consapevolezza. Adesso che smettevo di essere Wei Xiǎnzǔ per diventare il guardiano della prima montagna, anche lei poteva cessare di credere alla mia vita di soldato.

Mi guardò in modo nuovo, ritraendosi dinanzi all'estraneo che abbandonava la sua casa. Come se non mi avesse mai conosciuto, s'inclinò rispettosa a un alto funzionario della Compagnia.

Partii. Negli anni che seguirono avrei raggiunto lentamente la settima vetta. La fortezza aveva persuaso anche me. Due volte dimentico di me stesso, sarei rimasto fedele al mio giuramento. Avrei controllato le valli, il confine del regno e la pianura infinita al di là di esso attendendo con ansia l'arrivo dell'araldo e l'ordine di trasferimento alla montagna successiva.

Per oltre quarant'anni ho scrutato i sentieri, le gallerie e le piste nascoste che dalle prefetture conducono alle torri sperando nell'arrivo del messaggero.

“È dalla fortezza che provengono”, mi sono detto spesso con invidia. “Ciò che per essi è prossimo, per il guardiano sarà a lungo remoto.”

Mi sbagliavo, evidentemente, perché non c'è ruolo più umile di quello del messaggero.

Nessuno degli araldi incontrati in quarant'anni di servizio ha saputo dirmi qualcosa della fortezza. Parlavano piuttosto di altri messaggeri e di posti di sosta disseminati sulle montagne, da cui essi stessi erano partiti o presso i quali si erano fermati in attesa del messaggio. Nessuno di loro ha mai detto di venire dal cremlino. Ogni racconto o leggenda di cui hanno riferito concordava però sulla solidità delle mura e sul monumentale splendore dei suoi palazzi.

Se gli ordini continuavano ad arrivare, doveva pur esserci qualcuno, che, in virtù di un raro privilegio, aveva accesso alla fortezza.

Soltanto col tempo ho intuito il ruolo delle prefetture e delle gallerie scavate nella roccia, attraverso le quali, lanciato da trombe altisonanti, l'ordine raggiunge il primo messaggero. Ho compreso così che nessun'altro, a parte l'ultimo guardiano e coloro che lo abitano da secoli, avrebbe mai posato il suo sguardo sul bianco cremlino.

Nei lunghi anni di servizio un tale scopo assoluto diventa l'unica cosa che conta per le sentinelle. Tutto il resto, compresi gli avvenimenti più prossimi, finisce per apparire marginale. Non resta più nulla che non sia assorbito dal rintocco eterno del tempo scandito dai sacerdoti della legge.

La distanza che si frappone fra un ordine e l'altro, la formalità dell'araldo, il suono circolare della sua voce, l'eco ostinata degli zoccoli del cavallo su cui si allontana ineluttabilmente, ribadiscono il potere della Compagnia e la sacralità del suo scopo.

Allo stesso modo, la presenza dei guardiani nelle torri, i movimenti regolari delle lanterne, la puntualità del segnale e la sua esecuzione magi-

strale testimoniano l'esistenza di una regola assoluta.

Da cosa deriverebbe altrimenti la quiete irresistibile che ha pervaso ogni cosa dopo l'annuncio del primo messaggero? Nessuna violenza è stata più necessaria. La rivalità e la lotta sono scomparse per sempre. Adesso però qualcosa è avvenuto, che minaccia l'imperturbabile serenità del regno.

8

Sono trascorsi alcuni mesi da quando la nave è apparsa sulla pianura e, per quanto nient'altro sia accaduto dal suo arrivo, la Compagnia ha deciso d'inviare un battaglione per studiarla da vicino. Un drappello disposto su due file, composte ciascuna di venti soldati, sta oltrepassando la muraglia.

Per prudenza, fino ad oggi, ai cacciatori autorizzati ad attraversare il confine era stato vietato di avvicinarsi alla nave.

Solo ora, dopo settimane d'osservazione, la fortezza ha deciso d'inviare degli uomini. Ciò dev'essere sembrato necessario per arrestare la moltiplicazione di leggende che si vanno diffondendo nei villaggi.

L'arrivo della nave, del resto, favorito da una marea invisibile, non poteva lasciare indifferenti gli abitanti delle valli.

La maestosità dello scafo, l'inimmaginabile grandezza, la solidità delle assi che ne rivestono le invisibili costole e che né le edere né le radici della foresta sono riuscite a penetrare, rappresentano un insondabile enigma.

Benché esso resti perlopiù nascosto agli abitanti delle valli, i quali devono raggiungere gli altipiani per scrutarne la sagoma, costoro ne percepiscono ugualmente l'inquietante presenza.

È per questo che un drappello di esploratori sta avanzando sulla pianura.

La spedizione, procedendo attraverso la foresta, impiegherà alcune settimane per raggiungere la nave. Ciò per il difficile passaggio fra la vegetazione, ma soprattutto perché questa è molto più lontana di quanto appare in virtù dell'eccezionale grandezza.

Le sue dimensioni superano infatti le attese e, una volta sul posto, gli esploratori scompariranno nella stiva insieme ai cavalli.

Sono già alcuni giorni che dei soldati si sono perse le tracce. D'altra parte non si è udito alcuno sparo che faccia pensare a un attacco.

Osservando la nave dalla montagna, tutto appare calmo nei pressi. I pipistrelli, che da mesi nidificano al suo interno, e le altre specie d'uccelli che sostano sulle sue alberature, appaiono tranquilli.

La scomparsa degli esploratori è pertanto inspiegabile e forse è per questo che la Compagnia sta mandando un secondo drappello equipaggiato con armature e cannoni.

Ai nuovi soldati deve essere stato ordinato di esaminare la nave senza penetrarvi, ma cercando le tracce degli altri e un loro eventuale messaggio indirizzato alla fortezza.

Tutte le notti scorgo i fuochi al centro del bivacco.

Gli uomini hanno tagliato alcuni alberi e hanno costruito un recinto, in cui si chiudono dopo il tramonto per proteggersi dai grandi felini.

Tutti i giorni, dal loro arrivo, inviano segnali luminosi al guardiano dell'ottava montagna, essendo questo in una posizione migliore per scrutare la nave. Tali messaggi vengono poi trasmessi da una sentinella all'altra, finché raggiungono la fortezza.

La missione terminerà domani con l'abbandono del campo e il loro ritorno al forte presso la muraglia. Nessuna traccia tuttavia è stata scoperta finora che consenta di formulare ipotesi sulla sorte dei primi soldati.

Il secondo drappello avanza ormai da giorni verso il nostro confine. Dalla sua partenza dal punto di bivacco sono trascorse sei settimane, tre in più di quelle che erano state necessarie ai due gruppi per raggiungere la nave. Ma eccolo in vista della muraglia. I soldati arrivano al forte in piccoli gruppi per evitare che gli abitanti delle valli possano sentirli. Domani, probabilmente, annunceranno che l'esplorazione è andata a buon fine e che gli uomini sono rientrati, tutti, inclusi gli esploratori del primo drappello. La Compagnia non ha alcun interesse a spaventare la popolazione e ad alimentare leggende che ammantino la nave di mistero. Nessun altro, a parte i guardiani, avrà notato la differente durata dei viaggi dell'ultima spedizione.

Pur essendo il percorso pianeggiante, il secondo gruppo ha impiegato quasi sei settimane per tornare al forte.

Come si spiega un simile ritardo? Né la stanchezza né le condizioni ambientali, peraltro immutate, possono giustificarlo.

In un caso come questo dovrebbe essere imposta la massima allerta, ma non vi sono segni di tensione. Qualcosa in ogni modo deve essere accaduto sulla pianura e un'unica spiegazione mi sembra plausibile: la montagna con le sue valli e la grande nave circondata dalla foresta si stanno allontanando.

Forse la montagna sta arretrando, permettendo alla pianura di estendersi nei suoi territori. Oppure è la nave che, impercettibilmente, è

scivolata indietro, distanziandosi dal confine. Tale possibilità va scartata però. Se la nave si fosse allontanata, sarebbe apparso uno spazio vuoto tra questa e l'accampamento abbandonato dal secondo drappello al momento del rientro. Ciò però non è avvenuto.

La giusta conclusione è necessariamente un'altra: è stata la pianura a muoversi. Nulla permane com'è al suo interno e la scomparsa del primo drappello insieme al ritardo del secondo sono prove evidenti della sua inarrestabile mutazione.

La montagna, benché immobile e statuaria, appare improvvisamente fragile, come se la pianura potesse invadere le valli e sbaragliare qualunque resistenza. Ciò che spiega il silenzio della fortezza.

A questo punto soltanto la Compagnia e i guardiani delle dodici montagne, a parte gli uomini che hanno partecipato alla missione, sono al corrente dell'accaduto.

9

Nelle settimane successive al ritorno dei soldati, ho avuto la febbre a causa di un'infezione respiratoria che è andata via via peggiorando. Più di quarant'anni trascorsi quassù lasciano il segno, benché finora mi sia ammalato piuttosto raramente.

Negli ultimi giorni è probabile che abbia sofferto di bronchite, essendo comparsi dei muchi, spariti grazie alla febbre.

Il mio corpo riesce ancora a curarsi da solo.

Ho digiunato e ho avuto un calo di peso, dopodiché è giunta la guarigione ed è stato un piacere uscire dalla torre per respirare l'aria resinosa, purificata dalle rare conifere che riescono a vegetare quassù.

Questo pomeriggio, riacquistate le forze, ho deciso di far visita alla donna. Sono montato a cavallo e, dopo un'ora di cammino, ho raggiunto la baita.

Con mia meraviglia, anche stavolta un viso sconosciuto è apparso sotto il portico dopo che ho suonato la campana.

La donna era cambiata, essendo questa meno giovane benché più bella della precedente.

Non potendo astenermi dal guardarla, ho indugiato lungo il contorno degli occhi, lasciando scivolare il mio sguardo sotto la curva perfetta del mento. Ne ho ammirato il collo scoperto, mentre il petto si gonfiava, tradendo una leggera ansietà.

Ho pensato a una sua timidezza, ma, una volta in casa, quella si è comportata con naturalezza agendo senza riflettere, come se di fronte avesse avuto un contadino o un cacciatore capitato alla baita per caso.

Non ha badato ai gesti né alle parole, assecondando senza remore

una curiosità momentanea.

A un tratto mi ha chiesto come mai non fossi sceso prima a trovarla.

“Sono quasi due anni” ha detto suscitando il mio stupore.

“Due anni da quando?” ho domandato.

“Dall’ultima volta” ha risposto quella sorridendo, tradendo un leggero imbarazzo.

A questo punto non ho saputo rispondere, ma l’ho infine riconosciuta, benché ormai non fosse certamente il suo aspetto a sorprendermi.

Possibile che fossero trascorsi due anni dal nostro ultimo incontro? Come avevo potuto non accorgermi del tempo passato?

Sentendo il bisogno di aggrapparmi a qualcosa, sono andato verso la finestra e ho guardato fuori. C’erano degli alberi e un piccolo cespuglio che avevo visto altre volte su un lato della casa. Li ho fissati, cercando di cogliere in quelli un segno del tempo. La memoria, tuttavia, non mi è stata d’aiuto.

“È assurdo”, ho pensato. “Forse la donna sta cercando d’ingannarmi o vuol prendersi gioco di me.” Le betulle però mi sono parse più folte e ho notato, per la prima volta, un giovane acero sul lato sinistro del patio.

“Sono trascorsi due anni” ho detto a me stesso. E poi, osservando i pinnacoli degli abeti che si spingevano in alto indicando l’esistenza di un cielo sconosciuto: “Così tanto! Com’è possibile? Le stagioni devono essersi pure avvicinate. È stato sempre inverno o estate?”

Ho continuato a guardare fuori.

“Due anni” ho ripetuto incredulo a me stesso, ma non avevo abbastanza coraggio per accettare fino in fondo quella verità.

Di nuovo ho guardato attraverso la finestra alla ricerca di qualcosa di solido cui potermi aggrappare.

Ho respirato lentamente. Ho contato gli alberi e i numerosi vasetti di creta disposti dalla donna sotto il patio. Ho osservato un secchio di legno e dei fiorellini gialli fra l’erba. Doveva essere primavera. Allora mi ha sopraffatto la sensazione angosciosa di dover rincorrere i giorni. Ho pensato che il tempo mi stava lasciando indietro e che dovevo afferrarlo prima che sfuggisse per sempre.

“Due anni!” ho ripetuto ancora a me stesso.

In un vaso di vetro c’erano dei mosconi morti, di cui non restavano che scheletri vuoti.

A un tratto mi sono sentito derubato della vita e le braccia si sono allungate con rabbia in cerca dei giorni perduti. Fra le dita mi sono ritrovato, però, la treccia della donna, la quale ha riso scioccamente, credendo

forse a un mio gioco.

Senza riflettere, mi sono buttato su di lei. La veste leggera ha subito ceduto, lasciandola esposta al mio sguardo. C'è stata una pausa e sono rimasto immobile, finché non l'ho spinta in terra, percependola improvvisamente lontana.

Il suo agile corpo si è subito piegato, abbandonandomi in cima a un abisso, intento a scrutare un'irraggiungibile giovinezza.

Era nuda come i giorni e gli anni della mia vita. Tutto era chiaro così e ho potuto finalmente vederla, l'esistenza che mi era sfuggita per sempre. Sul letto d'un baratro giacevano i resti del tempo trascorso sulle vette, gli anni bruciati nel passaggio da una torre all'altra.

Chinandomi sulla ragazza, mi è sembrato di precipitare. Mi sono lanciato sul suo corpo, colpendolo ripetutamente coi fianchi, come se potessi in questo modo risalire la voragine.

Illudendomi per poco di possederla, ho percepito l'odore indomito del suo sesso e ho sentito il mio sangue che scorreva impazzito, trascinandomi su di lei come una marea irresistibile.

Ancora una volta ho riconosciuto il profumo dell'oceano ignoto, sollevatosi dalla pianura nella lunga notte precedente l'apparizione della nave. La sua marea misteriosa tornava a premere in me, spingendomi verso la donna.

Le spalle di quella si sono allora curvate, sollevandosi fieramente e spingendomi indietro con un fragore di risacca, lasciando su quel mare, improvvisamente placido, un manto di spuma esausta.

A quel punto ho potuto scorgere il luogo in cui la vita si stava disfacendo per me.

La donna, con impeto, ha sollevato il collo e le spalle, battendo impietosamente le natiche contro il mio ventre morente.

Sfinito, ho sentito l'acqua abbandonare la pianura e, nel mezzo della foresta, dove mi era parso altre volte di vedere la nave, ho avvistato alla deriva il mio corpo pallido. Solo il sonno mi ha salvato da una perdita inevitabile.

Più tardi ho ripreso la strada per la vetta, in tempo per raggiungerla prima del tramonto. Il sole muore in fretta in montagna, dimenticando, qua e là, grigie macchie di luce, rimaste intrappolate fra gli alberi, come vecchi capelli attorcigliati alle dita di una spazzola.

Ecco allora che il cielo si adombra con inquietudine, mentre il giorno raschia lamentosamente sulla lavagna della sera, dove giacciono impronunciabili i nomi nuovi delle cose.

Il guardiano dell'ottava montagna ha ripreso infine a suonare. Erano giorni che non sentivo il violino.

Ad ascoltarla con attenzione, la melodia sembra diversa. Pare infatti che si dilati, seguendo un giro di note ogni volta più ampio, come se volesse scivolare lontano.

Tutto è pronto nella torre. Le vertigini di cui ho sofferto nella baita sono scomparse. Ciò che conta adesso è il riverbero della lanterna, che, a ogni ora, dovrà propagarsi nella notte.

Meritare una rapida promozione e raggiungere la dodicesima montagna. Solo questo è importante. Fra poco dovrò inviare il segnale per la seconda volta. La luna si è sollevata nel cielo illuminando la pianura. Tutto è calmo, in apparenza, intorno ai nostri confini. Eppure, dal ritorno degli esploratori, ho la certezza che qualcosa accada irrisolubilmente laggiù.

La pianura si muove. Non vi è nulla di definitivo in essa. Al contrario dell'universo immobile della montagna, il suo spazio continua a svilupparsi, come se la terra di cui è composta potesse generare altra terra.

Una tale inesauribile energia era rimasta sconosciuta fino all'apparizione della nave. Forse soltanto la Compagnia sapeva. Per gli altri non c'era che la foresta tropicale, dappertutto uguale a se stessa, immobile al pari della montagna, trattandosi invero d'una montagna che si allungava orizzontalmente, in direzione d'un cielo abissale.

Tornando a guardarla adesso, mi domando cosa le impedisca di estendersi al di qua, di abbattere la muraglia e d'invadere le valli con la sua vegetazione.

Se arcano è, però, il potere della pianura di espandersi, altrettanto misteriosa è la capacità della montagna di resisterle.

Dev'esserci un'immensa forza in essa, la quale non può che concentrarsi nella fortezza.

Per cosa esisterebbe il cremlino se non per custodire il segreto di un simile potere? Da cos'altro potrebbe derivare l'incontrastata autorità della Compagnia?

Tutto è chiaro adesso. La luce che ho creduto di scorgere in passato, come un riflesso proiettato sulle valli dal luogo per me semplicemente immaginario in cui splende la fortezza, è quella di un secondo sole la cui vista non è concessa che a pochi.

Eppure, mentre torno a fissare la nave dalla torre fredda e solitaria, un sapore nauseante invade la mia bocca e ho la sensazione di poter perdere per sempre qualcosa. Probabilmente è l'immagine della pianura che sta ancora cambiando al di là della muraglia o è questo dolore al petto che mi permette a stento di respirare.

Benché la nave appaia statuaria con le fiancate maestose che svet-

tano oltre le chiome degli alberi, è chiaro che anch'essa abbia cominciato a muoversi.

Sta per partire dunque, ma cosa accadrà dopo?

10

È giunto l'inverno e sta già per finire. Diverse volte, in questi mesi, ho fatto visita alla donna. Per il resto ho dormito poco e male. I dolori al petto non sono diminuiti. Tossisco con frequenza e, da qualche giorno, ho difficoltà a respirare.

La mancanza d'adeguato riposo e la sofferenza respiratoria mi hanno reso più inquieto e, ogni istante, spero nell'arrivo del messaggero. Dopo tutto una promozione non dovrebbe tardare, a meno che non spunti un nuovo contrattempo.

L'aria è fredda. Il cielo è sereno. Una luna perfetta illumina i territori del regno. Anche stanotte il mio vicino ha deciso di suonare il violino e, come sempre, ho la sensazione che sia occorsa una leggera variazione nella sua melodia. Mi pare anzi che qualcosa di nuovo si oda con chiarezza stavolta. Pare addirittura che si sia aggiunto un secondo strumento.

Dapprima impercettibile, quindi con un timbro più chiaro, il battito di un tamburo sta accompagnando le note del violino. Si direbbe, tuttavia, che non provenga dalla montagna, ma dal bosco di abeti. Forse è una delle donne che occupano le baite a suonare oppure c'è un suonatore più a valle, perché, col trascorrere del tempo, il suono sembrerebbe arrivare da molto più in basso. Probabilmente dalla faggeta, se non addirittura dal bosco di querce che si estende intorno alla muraglia.

Intanto che la provenienza del battito del tamburo è divenuta incerta, la sua intensità è cresciuta. Così è chiaro che esso non si accordi per niente col suono del violino; anzi, la melodia del guardiano si oppone sempre più debolmente al suo ritmo disarticolato e frenetico.

A ben guardare, una simile cadenza è priva d'umana misura. Ciò nonostante è possibile che il suo artefice ne ricavi soddisfazione. Lo sconosciuto pare infatti che si esalti suonando e che raggiunga in questo modo un'irrinunciabile ebbrezza.

Poco fa ho ipotizzato che il suono provenisse dalle valli, ma chi oserebbe, laggiù, interrompere la pace notturna con un simile frastuono?

Potrebbe essere un soldato ubriaco che passeggia sulla terrazza della muraglia. Qualcuno che se ne va battendo sulla corazza col corpo del fucile. Sarebbe strano però che nessuno l'arresti in questo caso e che una sentinella non accorra per condurlo al forte.

Possibile che un ufficiale abbia impartito l'ordine di lasciarlo continuare? E con quale vantaggio? A cosa serve alla Compagnia un soldato

ubriaco che si aggiri disturbando la quiete e mettendo la popolazione in allarme?

Da sette notti ormai va perdurando il frastuono, legando le tenebre come lembi sfilacciati di oscuri mantelli e formando un'unica, inesauribile notte, durante la quale il battito senza scopi del tamburo non è cessato un istante.

Ecco, dunque, che l'alba si è riempita di nubi. Un forte vento genera fra le coltri squarci improvvisi, che rapidamente ricuce. La luce che vi penetra appare e scompare, mentre il respiro di chi guarda si affanna, seguendo il ritmo spasmodico della sua scomparsa e l'improvviso ritorno delle ombre.

Il battito del tamburo, nel frattempo, è diventato più cupo. Per effetto del sole, forse, o a causa dei suoni provenienti dalle valli, che hanno coperto la sua ridondanza.

La vita pare continuare normalmente nei villaggi, ma è ovvio che la tensione stia salendo.

Per sette giorni le pulsazioni hanno continuato senza sosta e il tempo trascorre ormai accompagnato dalla superstizione che qualcosa di nuovo possa accadere.

Anche il guardiano dell'ottava montagna starà ascoltando il tamburo. Sono due notti che ha smesso di suonare e adesso, col sopraggiungere della sera, le percussioni sono diventate più forti. Ciò non accade per via della quiete che, come sempre a quest'ora, avvolge i territori del regno. È piuttosto un nuovo suono, della medesima natura dell'altro, che pare intenzionato a squarciare la notte.

Ci sono due tamburi e due suonatori, che battono insistentemente, riempiendo lo spazio con le vibrazioni dei loro strumenti.

Al calar delle tenebre il loro ritmo caotico è andato accelerando per attenuarsi poi all'improvviso.

Una fitta nebbia è comparsa sulle vette, coprendo a sua volta le valli e spingendosi sulla foresta tropicale al di là del confine.

Una coltre d'ovatta ha assorbito così fin quasi a soffocarlo il battito dei tamburi.

Esso è parso morire, affogando nel respiro lattiginoso della montagna trasportato dal vento.

È dalla pianura, dunque, che il suono proviene. L'inconfessabile certezza non può più essere taciuta.

Non c'è nulla del resto nel suo battito scomposto che ricordi l'ordine della montagna, il suo armonioso e imperturbabile rigore.

Invano ho tentato di negare di avere già udito i tamburi; che il loro

clamore è lo stesso che mi scacciò dalla pianura molti anni fa.

Mi domando pertanto se non esista un legame tra questo e la scomparsa del primo plotone partito all'esplorazione della nave.

Se non avessi già udito un tale ritmo caotico, potrei ancora immaginare che gli uomini partiti all'esplorazione della nave abbiano disertato e che questo rumore martellante sia un atto di rivolta, la rappresaglia di qualcuno, che, oltrepassato il confine, abbia deciso di opporsi al potere della Compagnia.

Non ci sono più dubbi quindi. È alla profondità della pianura che esso appartiene. Qualcosa di terribile dev'essere accaduto ai nostri soldati. Esseri sconosciuti devono averli fatti prigionieri e minacciano adesso la quiete del regno.

11

Eccoci. Sono trascorse due notti e il dolore al petto si è ripresentato. Ho sputato sangue e ho avuto di nuovo la febbre. Le mie condizioni di salute non sono proprio ottimali. Se si aggravassero, impedendomi di agitare la lanterna, la Compagnia non esiterebbe a inviare un sostituto e la sentinella della sesta montagna potrebbe prendere il mio posto.

La mezzanotte è passata da poco. Se i dolori al petto non sono cessati, i tamburi non hanno smesso di suonare. Uno strano luccichio si è visto pure sulla pianura, come il riflesso della luna su una superficie metallica. Profondi fasci di luce si sono spostati intorno alla nave come fiaccole agitate in una danza convulsa.

Questa è continuata per lunghi, interminabili minuti, finché non è esplosa in un urlo che ha zittito i tamburi.

Non è detto che quanto sta avvenendo rappresenti un pericolo per la fortezza, tuttavia è compito del guardiano segnalare un accadimento inconsueto alla sentinella della torre successiva.

Per la prima volta in quarant'anni di servizio, ho trasmesso il segnale d'allarme e, dopo alcuni minuti, il battito degli zoccoli dei cavalli condotti dai messaggeri si è propagato nel regno.

Presso la muraglia l'allerta è stata ribadita fino all'ultimo forte e i soldati di guardia sono stati triplicati. Col trascorrere delle ore, le luci sulla pianura si sono fatte più vivide, più intricate le geometrie della loro danza frenetica.

Ripetuti segnali d'allarme hanno raggiunto ripetutamente la fortezza e, per tutta la notte, messaggeri al galoppo hanno attraversato la bosaglia fino alla cintura di querce che circonda il confine.

Soldati armati di lance sono apparsi sui baluardi. Dietro i merli si sono appostati gli arcieri, mentre dalle prefetture continuano ad arrivare

rinforzi.

L'esercito appare teso come una corda fra le estremità di un arco, compatto e pronto a lanciarsi contro l'invisibile nemico.

Tutto accade in maniera repentina. Presso la muraglia è stata suonata la carica ed ecco che la battaglia esplose cruenta. Il nemico, con incontenibili urla, avanza verso il confine. Gli arcieri scagliano le frecce. Le lance fendono la nebbia. Le spade scintillano. I cannoni esplodono colpi fragorosi. Lampeggiano gli archibugi. Cavalieri intrepidi si lanciano al galoppo. Urla disumane attraversano la pianura. Già si contano i primi feriti. Zagaglie dalla punta di osso trafiggono i nostri soldati. Stendardi macchiati di sangue sventolano sul campo. L'orgasmo della battaglia eccita i contendenti. Nuove schiere corrono all'assalto del nemico, ma nulla si sa dei primi cavalieri partiti a spade sguainate. Soltanto più tardi, i loro corpi denudati saranno ritrovati sull'erba.

Così, la paura dell'ignoto avversario cresce imprevedibilmente. Le braccia che brandiscono le armi s'irrigidiscono. I fendenti diventano lenti e ai messaggeri non resta che riferire le perdite. La battaglia sembrerebbe perduta, ma nuovi rinforzi raggiungono il confine. Il numero degli arcieri è raddoppiato. Archibugieri a cavallo attraversano la nebbia e già tirano sul nemico. Mirare il bersaglio è impossibile però.

Le perdite aumentano ora dopo ora. Corpi decollati sono rinvenuti dai soccorritori, i quali, poco dopo, sono anch'essi trafitti. Colpi di cannone sono esplosi allora a casaccio. Piccoli incendi divampano nella foresta. Gli animali fuggono. Scimmie spaventate urlano interminabilmente. Meravigliosi guardabarranco si allontanano verso l'orizzonte. È a questo punto che qualcosa s'intravede nella nebbia illuminata dalle fiamme. Sono le sagome pallide dei nostri soldati trapassati dagli avversari. La fanteria è decimata, mentre barbari mostruosi rovesciano i destrieri, costringendo gli archibugieri alla fuga. Persa appare ormai la battaglia, benché sempre giungano rinforzi e la cavalleria leggendaria non sia stata ancora schierata.

Quanto a me, a causa della tensione, il dolore al petto è aumentato, rivelandosi a tratti insopportabile. Ho espulso muco e sangue tossendo e, ora, sono nella condizione febbrile di chi osserva la battaglia, fremendo per ogni singola mossa.

La nebbia sul campo ha assunto un colore rossastro. Salendo a galla dal fondo di una luna insanguinata, le sagome dei contendenti si affrontano come furiosi fantasmi. Una nuova strategia occorrerebbe per invertire l'esito della battaglia. Il nemico tuttavia è imprevedibile.

Se non si è riusciti a stabilire da quale parte della foresta provenga, sconosciute permangono altresì le ragioni della sua invincibile forza.

Sembrirebbe che l'energia della pianura sia penetrata nelle membra di questi guerrieri, i quali appaiono d'una natura diversa, forgiati d'altra carne e impastati con sangue più denso. Troppo grande è lo scarto fra la potenza dei due eserciti. Più il nostro soccombe, più l'altro si rafforza.

Presso la muraglia suonano intanto le trombe. I nostri soldati si ritirano, ma non sono in molti a rientrare. Si direbbe che un invincibile predatore li abbia risparmiati. Gli ufficiali li interrogano, ma è inutile. Non parlano. Fissano il vuoto, come se, sopravvissuti per caso, fossero stati ingoiati dal nulla.

Il primo scontro è perso, ma la lotta continua. Raccolti i feriti, gli arcieri si apprestano a tirare. Una pioggia sibilante precipita sulla pianura come uno stormo d'uccelli affamati.

Il nemico però si è allontanato o ha resistito protetto dagli scudi. A soffrire sono i nostri soldati dispersi e rimasti a terra feriti, i quali ricevono adesso un ultimo colpo mortale, dopodiché il loro flebile respiro si estingue confondendosi nella nebbia.

Inutile è il lancio di altre frecce, che si perdono fallendo il bersaglio. Si preparano nuovamente i cannoni, ma il nemico è ormai fuori tiro. Le palle ricadono sugli alberi, incendiando la vegetazione, che pare correre adesso, inseguita da un fronte di fiamme. Si direbbe da qui che la nebbia bruci, ma non è questo che spaventa. Piuttosto il vento fortissimo che sta trascinando le fiamme verso la muraglia.

I bastioni arroventati s'illuminano come carboni. Gli arcieri fuggono inseguiti dal fuoco. La paura divampa. Nelle valli, atterriti, attendono l'annuncio della sconfitta. Dalla fortezza, tuttavia, un'acqua fragorosa, attinta da inesauribili cisterne, viene lasciata cadere verso la linea di confine. Scorrendo nei canali, essa raggiunge le mura, spegnendo le rocce infuocate e tracimando al di là di esse.

L'incendio è domato. Imprevedibile, però, si scatena l'assalto degli avversari. Le truppe, già respinte dall'incendio in prossimità dei villaggi, sono colte di sorpresa e indietreggiano verso le prefetture. Ecco allora che, nelle torri occupate dai guardiani, oscillano frenetiche lanterne, segnalando l'invasione del regno. È a questo punto che, col frastuono d'un tuono, si spalancano gl'invincibili portoni presso il bianco cremlino. La grande armata, rimasta finora in attesa, scende al galoppo preparandosi a sbaragliare l'avversario. S'arroventano i ferri dei cavalli sui rocciosi sentieri. Ruggendo come cascate, i cavalieri discendono i pendii e si lanciano furiosi all'attacco. Superbi, sventolano gli stendardi. Le trombe, con acuti suoni, incitano la carica. Vibrano le pesanti spade, presentando il battito palpitante del cuore avversario. Ma troppo tardi è ormai. Troppo

a lungo si è atteso. L'avversario, più veloce, ha raggiunto i primi villaggi. Indossa le nostre armature, gli scudi e gli elmi dei soldati morti. Beffardo mostra i nostri stendardi. La nostra bandiera è diventata la sua. Irresistibile, travolge ogni cosa. Nessuno è risparmiato. I fuggitivi, raggiunti, sono presto trafitti. Intanto il nostro esercito glorioso, galoppando impavido, s'infrange cupamente contro i suoi scudi. Le lance dilaniano le bestie, mentre il nemico avanza implacabile, respingendo gli ultimi cavalieri.

Ciò che rimane dell'armata è costretto a ritirarsi nella fortezza. Straziante è lo spettacolo dell'assalto. Le case saccheggiate sono date ovunque alle fiamme. D'interi villaggi non resta che cenere. La massa furente attraversa il bosco di faggi e tra poco raggiungerà l'abetiaia. Un urlo agghiacciante fende le tenebre. Non è il nemico, ma la montagna ferita, percorsa da rivoli sanguinanti.

I nostri avversari arriveranno presto anche qui: superando insidiosi dirupi e gli strapiombi granitici, assaltando le torri e i guardiani che le occupano.

Per tutta la notte le guarnigioni della pianura non hanno fatto che avanzare ed ecco che, protetto da un'armatura di cuoio, con l'elmo sul capo e armato di lancia, un avversario inumano irrompe con un balzo all'interno della torre. Trascorre un attimo di spaventosa quiete, prima che la lama trafigga al petto il guardiano, e dalla sua bocca, copioso e lucido, sgorga un sangue nerastro. Di colpo il nemico scompare. Il fra-stuono della battaglia si attenua. Tacciono finalmente le armi.

12

Per interminabili ore, per giorni forse, sono rimasto svenuto sul pavimento della torre. La ferita al petto mi affligge. Ho la febbre altissima e mi mancano le forze. La lanterna dev'essersi spenta da sola, dopo che l'olio si è consumato. Tutto tace. Dalla finestra penetra un odore di terra bruciata inzuppata di sangue, che ricorda il puzzo dolciastro del letame e fa pensare che tutto, al di là della torre, si stia decomponendo.

È sera ormai. Se fosse vivo, il guardiano dell'ottava montagna avrebbe suonato il violino. Questo silenzio significa che anche lui è ferito o è stato trapassato a morte.

Chissà se la fortezza ha resistito e se le mura leggendarie hanno retto all'assalto del nemico.

Sono stato fortunato a sopravvivere. Devo essermi liberato dalla lancia da solo oppure è stato il mio assalitore a estrarla dal petto. Intanto continuo a tossire e a sputare sangue. Se è vero che la battaglia è perduta, nessuno salirà fin qui per prestarmi soccorso. Morirò lentamente,

dopo essere di nuovo svenuto.

Ancora una, due, tre ore di buio. È l'alba per fortuna. Ho sete. Ho perso i sensi più volte stanotte e ho visto le tenebre strisciare sulle pareti della stanza. Ho udito delle voci nella mia incoscienza, uomini che parlavano di cose che non capivo in una lingua sconosciuta. Dovevano essere venuti in mio aiuto tuttavia, poiché mi facevano segno di calmarmi. Ho sentito che mi prendevano per le braccia, sollevandomi dal pavimento e stendendomi su una lettiga.

Una volta uscito dalla torre, ho percepito il fresco del mattino e i loro passi lungo i pendii.

È probabile che abbia perso più volte conoscenza durante il tragitto, senza mai svegliarmi del tutto. Ricordo un vago rumore di sassi che precipitavano in fondo alle voragini, seguito da parole finalmente comprensibili.

“Ha la febbre alta” ha detto uno dei degli uomini.

“Già!” ha risposto l'altro. Poi più nulla. Forse perché mi sono addormentato. Soltanto più tardi sono stato svegliato dal battito degli zoccoli e da sussulti, come se la lettiga fosse stata sistemata su un carro.

Avrei voluto sollevarmi sui gomiti per chiedere notizie della fortezza, sapere della ragazza nella baita e se il guardiano dell'ottava montagna fosse sopravvissuto, ma non riuscivo a parlare, tanto la lingua si era incollata al palato. Il sapore disgustoso del sangue risaliva dalla faringe, spargendosi come inchiostro sulla lingua.

In prossimità delle valli, il carro si è fermato con una forte scossa. Mi hanno nuovamente sollevato per trasferirmi su un mezzo di trasporto più comodo, chiuso, ma dotato di finestra, da cui intravedevo il bosco di faggi e qua e là delle luci. Una parte della faggeta non era stata colpita dall'incendio dunque e anche alcune case erano sopravvissute alla furia del nemico. La fortezza poteva aver resistito. I valorosi soldati schierati a difesa del cremlino avevano forse respinto gli avversari o questi, dopo un lungo quanto inutile assedio, erano tornati indietro, disperdendosi sulla pianura.

Mentre faticavo a tenere gli occhi aperti, ho udito altre voci.

“Ha ripreso i sensi”, ha detto qualcuno nella vettura. “Prova a dargli un bicchiere d'acqua.”

Assetato com'ero, ho bevuto velocemente, afferrando il bicchiere con entrambe le mani, benché mi dicessero d'ingoiare con calma.

Ho chiesto altra acqua e me ne è stato riempito mezzo bicchiere, poi un'altra metà.

“Come si sente?” ha domandato uno sconosciuto, ma mi è mancata la forza per rispondere.

“È esausto” ha constatato l’uomo accanto a me.

Mi sono addormentato di nuovo e, dopo circa un’ora, ho scoperto che eravamo giunti in prossimità del villaggio. Lo spazio si è riempito di suoni ed è sembrato che le cose si facessero più chiare, benché in uno strano modo più incerte.

“Ha la febbre alta” hanno affermato, toccandomi la fronte.

Ho sentito sulla pelle la mano di un uomo dal palmo ampio e rassicurante e ho tentato di sollevare il capo per vederlo in viso, ma senza riuscirci.

Ancora una volta ho rivolto nuovamente lo sguardo all’esterno. Il finestrino era all’altezza della lettiga. Il mezzo su cui viaggiavamo ha sobbalzato più volte incontrando dei fossi. Fuori, l’immagine degli alberi e di ciò che era scampato all’incendio ha tremato scomparendo.

Quando i contorni delle cose sono tornati a posarsi nel quadro, ho sentito salire la febbre, simile a un fiotto di sangue, che batteva dall’interno contro le tempie. Le immagini pulsavano martellanti nelle mie pupille. Tutto era nuovo e inatteso.

Per lo stupore, ho tentato di afferrarmi alla lettiga e di tirarmi su per vedere meglio, ma non ho scorto che alberi, benché la cosa finisse per rassicurarmi. Almeno fino alla curva successiva, quando irriconoscibili immagini hanno interrotto la mia quiete.

Cos’era successo? Il vecchio villaggio era scomparso, ogni cosa cambiata. Le case basse di legno e fango, i tetti di paglia, i recinti per gli animali e tutto ciò ch’era in essi non c’erano più.

Arrivando, non mi aspettavo di trovare che macerie, case bruciate e nient’altro a parte un aspro odore d’incendio. Sono giunto invece in un mondo sconosciuto. Palazzi altissimi sostituivano le abitazioni a un piano. Non c’era più alcun villaggio oltre la faggeta, ma una città sterminata, che minacciava l’esistenza del bosco. La gente indossava abiti diversi dalle pesanti pellicce d’agnello che avevano coperto le spalle dei pastori fra cui ero vissuto. Le case si estendevano a perdita d’occhio, grigie e coperte di vetri.

Era come se la Compagnia avesse risposto all’attacco del nemico trasformandosi e mostrando in quel modo la sua irresistibile forza.

Quale inspiegabile potere celava dunque la fortezza! Cos’altro dovevo aspettarmi?

A quel punto ho sentito la ferita al petto riaprirsi e ho ricominciato a tossire. Ero fradicio di sudore. Il puzzo rancido del sangue, misto a un umore appiccicoso che traboccava dal corpo, m’impediva di respirare. A un tempo ho sentito caldo e freddo. Avrei voluto chiedere spiegazioni agli uomini che mi stavano accompagnando, ma non ne ho avuto la forza.

Mi sono lasciato andare, mentre le immagini di quella città sconosciuta, dei palazzi e delle strade larghissime scorrevano nel riquadro della finestra accanto alla mia barella.

Riaperti gli occhi, molto più tardi, mi sono ritrovato in un'enorme stanza dalle pareti dipinte di bianco. Era più propriamente una sala, fiancheggiata da altissime finestre, dalle quali penetrava una luce abbagliante.

Ero disteso su un letto sistemato lungo un muro, accanto ad altri feriti adagiati anch'essi sulle loro brande. Tossivano, forse per il fumo respirato nell'incendio. Anche loro parevano esausti.

Un'infermiera in camice bianco è passata fra i letti misurando la febbre, accompagnata da un uomo con uno stetoscopio.

“Come sto, dottore?” gli ha domandato uno dei pazienti.

“Meglio, direi. Meglio” ha risposto il medico indifferente. Domanda e risposta erano sempre le stesse. Ha visitato molti uomini prima di raggiungermi.

“Wei Xiǎnzǔ!” ha detto infine guardandomi dall'altra parte del letto.

“Wei Xiǎnzǔ” ho ripetuto sommessamente, cercando di ricordare.

“Appunto! Come si sente?” ha chiesto il medico con voce squillante.

“Stanco” ho trovato la forza di replicare.

“È normale nella sua condizione.”

“La ferita è grave?” ho domandato.

Il medico, senza rispondermi, ha riferito qualcosa all'infermiera.

Quella allora si è avvicinata per misurarmi la febbre e mi ha dato una pillola arancione insieme a un po' d'acqua, dicendomi d'ingoiarla.

“È un antibiotico”, ha spiegato. “Vedrà che tra qualche giorno comincerà a star meglio. Non deve agitarsi.”

La ferita doveva essersi infettata o si trattava di una precauzione. Ho fatto quello che mi dicevano. Ho ingoiato la pillola e ho poggiato la mano destra sul petto, un poco sotto il cuore, dove ero stato colpito. Ho avvertito un dolore acuto e qualcosa che spingeva dall'interno simile a un rigurgito. Mi sono piegato su un fianco e ho sputato in un bicchiere.

“È sangue” ha appurato l'infermiera.

Il medico ha accennato di sì, evitando di guardarmi. Forse perché era stanco di essere in quel posto e voleva evitare domande.

A mezzogiorno due nuove infermiere ci hanno portato del cibo. Una spingeva il carrello mentre l'altra serviva i pazienti, più giovane, magra e dai modi gentili.

Mangiare mi ha dato un po' di forza e, quando quella è tornata per

ritirare il piatto, le ho chiesto della battaglia, dell'incendio nei villaggi e di quello che era accaduto in seguito. Ho domandato se fossero arrivati messaggeri dalla fortezza e tra quanto tempo sarei potuto tornare al mio posto.

“Riposi”, ha replicato brevemente. “Tutto andrà bene, vedrà.”

Avrei voluto porle altre domande, insistere affinché mi raccontasse della battaglia e della costruzione della nuova città, ma le forze mi avevano già abbandonato.

Verso sera è venuta un'altra infermiera. Mi ha aiutato a cenare e mi ha somministrato l'antibiotico. Non ho fatto alcuno sforzo per parlarle, tanto il suo volto mi scoraggiava. Non mostrava alcuna premura verso i feriti. Eseguiva il protocollo e nient'altro.

Col trascorrere delle ore ho cominciato a pensare che mi nascondessero qualcosa.

Ho sentito alcuni uomini lamentarsi e mi sono voltato sperando di apprendere delle notizie da quelle frasi deliranti, ma non erano che parole sconnesse.

Uno di loro non faceva che ripetere il nome di un cane: “Abdul! Abdul!”, chiamava, come se riuscisse a vederlo. “Avvicinati, Abdul!” dopodiché è stato lui ad abbaiare sottovoce, prima di bisbigliargli qualcosa, che noi altri non dovevamo ascoltare.

È sembrato che parlasse al cane in una lingua segreta.

“Va’!” ha detto infine, come se gli avesse affidato un messaggio.

Mi sono addormentato dolcemente, pensando a un cucciolo, al quale ero stato affezionato da bambino. Il cane era scomparso all'improvviso e non era mai stato trovato.

Prima dell'alba mi sono svegliato più volte.

“La lanterna!”, ho urlato. “La lanterna! Alla fortezza vorranno sapere.”

Una nuova infermiera è accorsa al mio letto.

“Cerchi di dormire”, ha sussurrato. “Si calmi e cerchi di dormire.”

Mi ha dato dell'acqua e mi ha passato la mano sul viso, ma non ho potuto più addormentarmi.

“La lanterna!” ho ripetuto a voce più bassa, indicando un angolo della notte al di là della finestra.

“Devo tornare alla torre”, ho provato a spiegare. “Riferire che il villaggio è scomparso” ma la voce si era ormai affievolita.

Stremato, mi sono disteso sul letto. Ho ritrovato nel cuscino il calco vuoto di me stesso, abbandonandomi a un sonno profondo e sperando che tutto tornasse presto al suo posto: che potessi svegliarmi nella torre e rivedere le valli, com'erano sempre state, accogliere il messaggero

e ricevere l'ordine di trasferimento presso l'ottava montagna.

13

Nella tarda mattinata ho percepito un suono metallico e una leggera vibrazione che attraversava i tubi del letto. Il medico, accompagnato da una nuova infermiera, mi stava osservando.

“Wei Xiǎnzū”, ha detto, cessando di battere sulla pediera col suo anello. “Ha dormito bene?”, ha chiesto affabilmente. “È mezzogiorno. I nostri letti devono essere di suo gradimento.”

Poi, letto il rapporto dell'assistente notturna: “È stata una notte difficile, a quanto pare. Vedrà che fra qualche giorno andrà meglio.”

Questo me l'avevano già detto. Mi sono sollevato e ho visto chiaramente il suo volto accanto al profilo delicato della donna che stava in piedi al suo fianco.

“Dottore!”, ho esclamato quasi implorandolo. “La fortezza, il villaggio... Che ne è stato?”

“Ci lasci” ha detto all'infermiera. Si è avvicinato e si è seduto su una poltroncina metallica pulendosi gli occhiali con un fazzoletto, quasi per mettermi a mio agio.

“Di quale fortezza e di quale villaggio sta parlando?” ha domandato tranquillo.

“Ma del villaggio che sorgeva in questa valle. Prima della città, prima che le armate della pianura violassero i confini del regno.”

“Non c'è mai stato nessun villaggio nella nostra valle. Secoli addietro forse. Adesso certamente non più” ha affermato.

“E la nave?” ho domandato incalzandolo, quasi senza ascoltarlo.

“A quale nave si riferisce?”

“A quella che per mesi è rimasta immobile sulla pianura” ho risposto indicando un punto remoto con un dito della mano.

“Ma non c'è mai stata una nave” ha affermato il medico con sicurezza.

“E la fortezza allora?”, ho insistito disperatamente, senza badargli. “Almeno la fortezza ha resistito?”

“Signor Wei, lei è esausto. Ha bisogno di riposo. Vedrà che, quando sarà calata la febbre e sarà sparita l'infezione, le apparirà tutto più chiaro. Non c'è mai stata alcuna fortezza da queste parti. A meno che non intenda il vecchio castello, ciò che rimane dell'antica cittadella in fondo ai monti, verso oriente.”

“La fortezza”, ho detto a me stesso, diffidando ormai di quell'uomo. “La Compagnia dev'essere stata annichilita dal nemico. E adesso, questi uomini estranei...”

Ho guardato attraverso le alte vetrate, desiderando perdermi al di là di esse.

“La battaglia...”, ho continuato a mormorare. “L’esercito piegato. Il nemico che avanza verso le cime maestose.”

A quel punto ho sentito dolermi la ferita e le forze che venivano meno.

“Ma lei cosa ha creduto di vedere?” ha domandato il medico a voce bassa, come se parlasse a un fantasma.

Le sue parole mi erano indifferenti. Ho taciuto non avendo la forza né il desiderio di rispondergli. Così gli ho dato le spalle, voltandomi nel letto, e quello si è alzato, comprendendo che non avevamo più nulla da dirci.

Nel pomeriggio è passata una nuova infermiera per misurarmi la febbre. Una collega l’accompagnava annotando le temperature su un foglio.

Una volta terminato con me, le ho viste scambiarsi un’occhiata e sorridere stupidamente. Due infermiere che ridevano di un guardiano della montagna, questo ricevevo dopo quarant’anni di servizio.

Allora, anziché ammonirle, ho avuto pena di me stesso e ho chiuso gli occhi per non guardarle. Ho dormito tutto il pomeriggio e tutta la notte, finché, il mattino seguente, il medico non mi ha trovato seduto sul letto.

“Benissimo!”, ha esclamato vedendomi in quello stato. “Le avevo detto che si sarebbe ripreso. Ancora qualche giorno di antibiotici e l’infezione scomparirà del tutto. Ricomincerà a muoversi.”

“Chissà!” ha aggiunto un secondo più tardi, come se, d’improvviso, l’avesse colto un dubbio. Mi ha guardato e ha detto ancora:

“Signor Wei, in questi giorni sono venuti i suoi familiari a trovarla. Sua moglie e suo figlio. Le sue condizioni non le permettevano d’incontrarli. Adesso, tuttavia, mi pare in grado di farlo. Se lo desidera, autorizzerò la visita, ma dovrà spostarsi nella stanza in fondo al reparto e indossare una mascherina, poiché il rischio di contagio è elevato in questi casi.”

Avevo una famiglia dunque ed ero affetto da una malattia contagiosa. Cos’altro poteva accadermi?

Pur avendo taciuto, il medico doveva aver immaginato che desiderassi vederli.

“Nel pomeriggio”, ha aggiunto infatti, “dopo il controllo della temperatura, sempre che la febbre non salga di nuovo.”

Mi ha salutato con un sorriso, a cui non ho voluto rispondere.

Nel pomeriggio è passata l’infermiera. Ha detto che potevo alzarmi

dal letto e che mi avrebbero dato una vestaglia. Mi ha aiutato a sedermi su una sedia a rotelle e, poco dopo, mi ha spinto in fondo al corridoio.

Ad attendermi ho trovato un uomo di giovane età e una donna che non ricordavo di avere mai visto. L'uomo aveva circa quarant'anni. Sua madre molti di più. Entrambi mi hanno abbracciato.

“Wei!” ha esclamato la donna, stringendosi a me.

Avrei voluto protestare, dirle che si sbagliava, che non conoscevo nessuno con quel nome e che tantomeno potevo essere io. Ma quella me lo ha impedito con le lacrime. Mi ha stretto con forza, dimenticando ch'ero ferito e mormorando con voce soffocata:

“Quanti anni sono trascorsi! Wáng non è potuto venire. È in viaggio adesso. Ma tu, in tutto questo tempo, mai una lettera, neppure una visita. Sei voluto rimanere lassù, anche quando gli altri sono partiti, dopo che i fari meccanici hanno sostituito le lanterne e gli altri guardiani sono stati trasferiti in città.

“Soltanto tu sei restato. Senza voler dare spiegazioni, anche se noi sapevamo che era per via delle navi, delle grandi navi che ‘prima o poi sarebbero arrivate’. Così dicevi: ‘Le grandi navi, che attraverseranno lo stretto e cambieranno ogni cosa’”.

L'ho allontanata spaventato. Cosa stava raccontando e chi era veramente quella donna? Perché cercavano d'ingannarmi tutti quanti? Cosa volevano davvero?

“Ma è stata la Compagnia a ordinarvi di restare lassù”, ho gridato disperato, rivolgendomi a me stesso piuttosto che a lei.

“Certo, amore mio. Certo!” ha detto quella accarezzandomi e stringendomi a sé, come se volesse consolarmi.

Me ne sono liberato fuggendo. È rimasta in ginocchio dinanzi alla mia carrozzella, col figlio che l'aiutava a rialzarsi, mentre io arrancavo fino al letto, cadendovi a faccia in giù, come per soffocarmi.

14

È giunta in fretta la sera. L'infermiera del turno di notte ha notato che le mie condizioni erano di nuovo peggiorate.

“Ci risiamo!” ha detto leggendo il termometro.

Se avevo la febbre, tanto meglio. Mi avrebbe guarito e sarei presto fuggito.

Non sarei più tornato alla torre, però. Le cose erano cambiate. Era direttamente al cremlino che sarei dovuto salire. Assicurarvi che avesse resistito all'attacco e riferire quanto era accaduto ai villaggi. Avrei informato la Compagnia perché riorganizzasse l'esercito e ristabilisse l'ordine.

Arrivata la notte, la febbre è salita ancora. La ferita ha bruciato nel

petto come se volesse scavare all'interno. Mi sono liberato delle bende e ho frugato nella carne alla ricerca del suo solco profondo, ma non ho sentito che una cicatrice sotto le dita, simile a un taglio che si era chiuso da tempo.

Ogni cosa era chiara ormai. Cercavano d'ingannarmi. Avevano organizzato tutto quanto per allontanarmi dalla fortezza. Adesso che, per i meriti dimostrati con l'avvistamento del nemico e la segnalazione delle sue mosse intorno alla muraglia, sarei potuto avanzare fino alla torre successiva, cercavano d'imbrogliarmi con quel meschino complotto.

“Resisti” ho detto a me stesso soffocando il dolore.

Ormai non pensavo che alla lanterna, alle lunghe notti di veglia e alla pianura scrutata senza sosta.

Un dubbio è sorto allora in me, il sospetto di un castigo per le fiacole intraviste quella notte, molti anni prima, e che non avevo segnalato. Forse era per quella mia esitazione che mi stavano punendo.

A quel punto ho avuto uno scoppio di tosse e ho sentito il sangue che affiorava nella bocca. Avrei voluto vendicarmi.

“Sono vittima di un inganno”, ho detto con rabbia. “La Compagnia aveva stabilito dal principio che non avrei mai visto la fortezza.”

Così, in quella notte liquida ho cominciato a nuotare. Non in direzione della montagna, ma verso la pianura dalla quale le acque stavano salendo di nuovo.

Superata la muraglia, mi sono lanciato in direzione della nave. Ho percepito il fragore della risacca e della marea irresistibile venuta a trascinarci con sé: lontano da quella città sconosciuta, dalle montagne e dai territori del regno, cui avevo creduto d'appartenere.

Dal mare avrei potuto finalmente vederla, la fortezza, bianca e per sempre remota. Non aveva alcuna importanza, ormai.

La nave adesso sembrava molto più grande di quanto era apparsa dalla torre, ed io sentivo ch'era venuta per me, per portarmi via da quel mondo.

Qualcuno, allora, ha spalancato una finestra e l'aria fresca della notte è penetrata nella stanza. Non era forse la cosa migliore per i feriti che ancora tossivano a causa del fumo respirato nell'incendio. Quell'aria, però, era pulita. Era l'aria d'una notte d'estate in una valle di montagna, d'una fresca notte, in cui, indossata una maglia di lana, si resta volentieri a scrutare la luna e il luccichio delle stelle oltre il profilo monumentale delle vette. Così, finché non ci sorprende il sonno e non ci si sente accarezzati dalla levità imponderabile delle nuvole.

Questa gradevole brezza, tuttavia, non giungeva dalla montagna. Era dalla pianura che arrivava fin lì.

Come un lento respiro, si era sollevata pian piano, sommergendo ciò che restava del querceto e raggiungendo la superba faggeta che avevo visto scomparire fra le fiamme.

Era un vento che profumava di mare, d'onde spumeggianti e d'acque chiarissime, in cui sentivo incomprensibilmente d'essere stato già immerso.

Portandomi le mani alle labbra, ho riconosciuto l'odore del sale, un profumo bruciante di alghe ch'ergeva forse da un tempo in cui ero stato felice. Tutto si rovesciava così. Ciò che era sembrato remoto s'approssimava, mentre le cose ch'erano state vicine affondavano in un oceano di sabbia. Persino la montagna, una volta eterna, s'inabissava fatalmente in esso.

Intanto mi allontanavo sempre più dalle valli. Percepivo con chiarezza il suono della risacca e il battito delle onde contro i fianchi della nave, al centro della foresta.

La vedevo, la grande nave, che si apprestava infine a partire. Era venuta per me, per restituirmi alla vastità sconosciuta della pianura, allo spazio immenso al di là dei confini del regno.

Senza che potessero più trattenermi, il respiro di quell'oceano irresistibile mi trascinava con sé, strappandomi all'abisso doloroso della ferita, che implacabilmente continuava a bruciarmi nel petto. Erano le sue acque a condurmi verso il caos insolubile, spalancatosi ormai tumultuoso oltre il cerchio della muraglia arsa dall'incendio.

Ero lì adesso, oltre le valli, al di là del limite stabilito dalla Compagnia, lontano dallo splendore delle nevi, che, fino a quella notte, avevano riflesso per me la luce assoluta della fortezza.

Mario Pepe

DIZIONARIO DELLE AVANGUARDIE ARTISTICHE RUSSE

(Parte seconda: Movimenti, Associazioni, Gruppi, Gallerie, Mostre, Istituzioni, Oggetti. La prima parte è stata pubblicata in *Slavia*, 2012, n.3)

AChRR (Associazione degli artisti della Russia rivoluzionaria).

- Associazione di artisti nata nel 1922, che si affermò come portavoce del nuovo realismo naturalistico; svolse prevalentemente un'azione di tipo sindacale riuscendo ad ottenere protezione, incarichi e benefici da parte delle autorità del partito comunista e del governo. Nel nome del realismo la AChRR promosse una dura opposizione contro tutte le tendenze artistiche d'avanguardia, che si opponevano alla rappresentazione veristica, interpretate come contrarie agli interessi del proletariato.

Ambulanti, itineranti: v. Peredvižniki

Analičeskoe iskusstvo (Arte analitica). - Esperienza artistica teorizzata e dichiarata nella sua produzione dal pittore russo P. Filonov; essa partecipa al profondo rinnovamento dei linguaggi artistici attuato dalle avanguardie del primo Novecento ma è impossibile collocarla nell'ambito di un movimento: è opera di un isolato, che non ha inteso trovare una precisa collocazione tra gli artisti del suo tempo; Filonov, infatti, si oppone alle correnti tradizionali ma anche alle proposte innovative delle avanguardie, in particolare del Cubismo e del Futurismo.

La produzione teorica di Filonov consta di quattro scritti: il primo si intitola *Ideologija analičeskogo iskusstva i princip sdelannosti*, databile agli anni 1914-1915; il secondo, più elaborato ed importante, reca il titolo *Deklaracija mirovogo rascveta* ed è del 1923; un terzo, *Tezisy iz rukopisi Filonova*, si data al 1930; il pensiero di Filonov si completa con il testo poetico del 1915 *Propeven' o prorosli mirovoj*: esso costituisce un significativo documento relativo ai rapporti tra poesia e figuratività all'interno dell'avanguardia russa; è una sorta di poema che esibisce, con un'inusitata violenza verbale, il senso visivo del rapporto tra la morte e la vita. Su tutto prevale il "germoglio universale" della vita, testimonianza di un'intuizione già presente nella *Ideologija*, poi al centro

della *Deklaracija*. Lo scritto più importante per comprendere la posizione teorica di Filonov è la *Deklaracija* del 1923; essa si apre con la negazione di “tutte le dottrine di fede in pittura, da quelle di estrema destra fino al suprematismo e al costruttivismo ... in quanto non scientifiche”. La pretesa di Filonov è dunque quella di fornire una definizione scientifica dell’arte, in particolare della pittura. Nessuno dei “capi” delle diverse correnti, a suo avviso, «è riuscito a dipingere, a disegnare, né a pensare “cosa e per che cosa” dipingesse». Secondo Filonov la “riforma” di Picasso è “scolastico-formale e priva di significato rivoluzionario”. Il discorso diviene subito oscuro e di difficile comprensione; in ogni caso la sua polemica si indirizza poi verso il “fronte realistico”, nel quale riunisce – in modo confuso – la non-oggettività, il cubo-futurismo, il contro rilievo, l’invenzione, la torre di Tatlin (ossia il *Monumento alla III Internazionale*), ed altri bersagli. Al posto delle loro proposte, irricevibili, Filonov pone il “naturalismo scientifico, analitico, intuitivo, l’iniziativa dello studioso di tutti i predicati dell’oggetto, dei fenomeni di tutto il mondo, dei fenomeni e processi dell’uomo”. Nonostante l’oscurità del linguaggio è evidente l’esaltazione del “naturalismo scientifico”, realizzato secondo un metodo “analitico e intuitivo”, procedimento che esalta la fantasia e la visionarietà dell’artista, in linea con la sua poetica figurativa.

L’oscurità delle proposte teoriche di Filonov trova riscontro nella difficoltà di definire stilisticamente la sua produzione figurativa, che presenta caratteri di una spiccata originalità. Essa, in ogni caso, rientra nel filone espressionista, le cui istanze sono rivissute dall’artista russo con una partecipazione quasi allucinata.

Architekton, Architetektony. - Struttura suprematista disposta nello spazio tridimensionale, ideata da K. Malevič nel 1923 – assieme ai *Planit* – ed intesa come modello utopico di un’“architettura cosmica”: abitazioni destinate alla futura umanità.

Architetti sovietici: v. OSA

Arte analitica: v. *Analitičeskoe iskusstvo*

ARU (Associazione degli architetti urbanisti). - Organismo promosso nel 1929 da N. Ladovskij, inteso a sostenere e promuovere gli ambiziosi programmi della pianificazione architettonica ed urbanistica del governo sovietico.

Asnova (Associazione dei nuovi architetti). - Associazione di architetti fondata nel 1923 da El’ Lisickij e N. Ladovskij, con la collaborazione di K. Mel’nikov, impegnata nell’impresa di porre in rapporto l’architettura con le più recenti conquiste tecniche e scientifiche, così da indirizzarla alla risoluzione delle esigenze sociali ed economiche dello Stato comunista.

Associazione degli architetti urbanisti: v. ARU

Associazione dei giovani architetti: v. Obmochu

Associazione degli artisti della Russia rivoluzionaria: v. AChRR

Associazione dei nuovi architetti: v. Asnova

Associazione russa degli artisti proletari: v. RAPCh, **Rossijskaja associacija proletarskich chudožnikov**

Brodjačaja sobaka (Il Cane randagio). - Locale di Pietroburgo, con le pareti dipinte da N. Sapunov e S. Sudejkin, nel quale – tra il 1912 e il 1913 – si riunivano pittori, poeti, letterati e musicisti. Rilevante la presenza di V. Majakovskij, che vi esprimeva a gran voce la sua protesta contro la società borghese.

Bubnovyj valet (Fante di quadri). - Associazione artistica che ebbe una propria galleria e pubblicò una rivista – uscita in un unico numero nel 1913 – fondata a Mosca nel dicembre 1909 da M. Larionov e dai fratelli D. e V. Burljuk; sin dall'inizio parteciparono attivamente alle sue iniziative N. Gončarova, R. Fal'k, P. Končalovskij e A. Lentulov. All'associazione aderirono poi altri artisti e letterati. Tutti si mostrano bene informati delle contemporanee correnti d'avanguardia europee, in particolare del *Fauvisme*, dell'Espressionismo e del Cubismo. Una prima mostra fu allestita a Mosca nel dicembre 1910, con la partecipazione degli artisti su ricordati e di vari altri, tra i quali V. Kandinskij, A. Javlenskij, W. Werefekin [Verëvkin] e l'italiana Irma Bossi. Una seconda più importante esposizione, inaugurata, sempre a Mosca, il 25 gennaio 1912, vide la presenza di altri importanti maestri europei : F. Marc, G. Münter, E.L. Kirchner, P. Picasso, F. Leger, M. Pechstein. Seguirono altre esposizioni, con la partecipazione dei più importanti artisti russi ed europei del momento. L'ultima – dicembre 1916 – segnò l'affermazione di Malevič e del *Suprematizm*; accanto ai suoi sessanta quadri presentarono opere "astratte" L. Popova, I. Kljun, O. Rozanova; ma più importante la presenza, con quarantasei quadri realizzati a Vitbesk tra il 1914 e il 1916, di M. Chagall [Šagal], che esponeva per la prima volta in Russia. Sotto il profilo stilistico i pittori del *Bubnovyj valet* dimostrarono di avere assimilato e reinterpretato in modi originali le proposte delle contemporanee avanguardie europee.

Café Pittoresque (Caffè dei Poeti). - Locale aperto a Mosca il 12 febbraio 1918, decorato con affreschi di V. Tatlin, A. Rodčenko, N. Udal'cova e G. Jakulov, fornito di complesse impalcature, frequentato dagli artisti dell'avanguardia russa. Nel gennaio 1922 ospitò una mostra di opere costruttiviste di vari autori. Le decorazioni dell'ambiente presentavano forme e materiali curiosi e stravaganti: cartapesta, cartone, tela;

cerchi, imbuti, spirali; i colori erano vivacissimi e l'impressione – secondo un testimone – era che tutto vibrasse e girasse.

Caffè dei Poeti: v. Café Pittoresque

5 x 5 = 25. - Mostra allestita a Mosca nel settembre del 1921, con la presenza di cinque artisti orientati verso ricerche di tipo costruttivistico e produttivistico: A. Ekster, A. Popova, A. Rodčenko, V. Stepanova, A. Vesnin. Rodčenko espose tre tele “nero su nero”, astrattamente pure, intese al superamento del colore, contrapposte al “bianco su bianco” di Malevič, di valore ancora pittorico.

Commissariato del popolo per l'istruzione: v. Narkompros

Commissariato del popolo per l'industria pesante: v. Narkomtjažprom

Controrilievi, Rilievi, Rilievi angolari. - Ideazioni di V. Tatlin, prefigurate nei “rilievi pittorici” presentati alla mostra *Tramvaj V. Pervaja vystavka kartin*, tenutasi a San Pietroburgo in una sala della Società imperiale di incoraggiamento alle Belle Arti nel marzo 1915. In una successiva mostra - *0.10: Poslednjaja futurističeskaja vystavka kartin*, allestita ancora a San Pietroburgo alla Galleria Dobychina nel dicembre dello stesso anno - Tatlin espose i suoi “controrilievi” o “rilievi angolari”, realizzati in materiali poveri (legni, metalli, vetro, gesso, cartone, catrame). Alle fantasie estetizzanti di K. Malevič e dei suprematisti Tatlin risponde esaltando la valenza tecnicistica dei materiali, ai quali si rivolge sin da ora il suo preminente interesse. Tali elementi “strutturali” prefigurarono quella “cultura dei materiali” della quale egli subito dopo diverrà convinto assertore, fondamento della poetica del *Konstruktivizm*.

Costruttivismo: v. Konstruktivizm

Dobychina, Galleria. - Galleria di San Pietroburgo che ospitò, nel dicembre 1915, l'importante mostra *0.10: Poslednjaja futurističeskaja vystavka kartin*, nella quale V. Tatlin espose i suoi “controrilievi” o “rilievi angolari”.

Elektroorganizm. - Gruppo artistico fondato nel 1921 a Mosca, ove tenne nel 1922 la sua unica mostra. Personaggio più rappresentativo fu il pittore K. Red'ko, che nei suoi dipinti si rivela deciso seguace delle proposte futuriste.

Esposizione di quadri di artisti petrogradesi di tutte le tendenze: v. Vystavka kartin petrogradskih chudožnikov vsech napravlenij

Esposizione N. 4 o Esposizione dell'anno 1915: v. Vystavka 1915 goda

Fante di Quadri: v. Bubnovyj valet

Fronte di sinistra delle art: v. LEF (Levyj front)

Galleria delle Due Isole: - Galleria romana nella quale, nel 1917,

fu organizzata una mostra di opere raggiste di M. Larionov e N. Gončarova, provenienti dalla Francia. Nell'occasione il termine russo *Lučizm* venne tradotto con Radiantismo.

Gileja, Ghileia, Gileia - Movimento artistico di orientamento futurista, nato nel 1911 per iniziativa di D. Burljuk, così denominato dalla località del Mar Nero ove i suoi seguaci – poeti e pittori - erano soliti riunirsi; aderirono ad esso, tra gli altri: V. Chlebnikov, V. Kamenskij, A. Kručenyč e V. Majakovskij. Importante la pubblicazione *Poščėčina obščestvennomu vkusu*, espressione delle idee sostenute dai “ghileiani”

Ginchuk (Istituto di cultura artistica). Organismo nato a Leningrado nel 1923, quale sviluppo del Museo di cultura artistica, diretto inizialmente da N. Punin e K. Malevič: il primo si occupò di metodologia, il secondo dell'aspetto teorico-formale dell'esperienza artistica; ad essi ben presto si affiancò V. Tatlin, cui fu affidato il compito di orientare l'insegnamento verso ricerche di tipo costruttivistico e produttivistico.

Golubaja roza (La Rosa Azzurra). - Gruppo artistico fondato nel marzo 1907 a Mosca nell'abitazione del pittore P. Kuznecov da M. Larionov, D. Burljuk, e N. Gončarova. Una mostra da loro promossa nel 1908, a Mosca, presentò al pubblico pitture dei *Fauves* francesi, accanto ad opere di Braque, Cezanne, Pissarro e Sisley.

Grosse Berliner Kunstausstellung. - Organismo espositivo berlinese che ospitò nel 1927 un'importante mostra di K. Malevič.

Il Bersaglio: v. **Mišen'**

Il Cane Randagio: v. **Brodjačaja sobaka**

Il Magazzino: v. **Magazin. Futurističeskaja vystavka**

Il Mondo dell'Arte: v. **Mir iskusstva**

Inchuk (Istituto di cultura artistica). - Istituto fondato a Mosca nel maggio del 1920, con l'intento di provvedere alla tutela degli interessi professionali degli artisti, ma divenuto ben presto il punto di partenza per le attività didattiche dei costruttivisti; le principali direttive dell'Istituto erano rivolte a ribadire il definitivo rifiuto dell'arte “da cavalletto”, in favore di una ricerca “oggettuale”. Nell'ambito dell'Inchuk N. Gabo e A. Pevsner elaborarono le teorie dichiarate nel *Realističeskij Manifest* del 1920, una sorta di programma del *Konstruktivizm*. L'Istituto, che operava nell'ambito dell'IZO, si avvalse inizialmente della collaborazione di V. Kandinskij: elaborò un ambizioso programma che, partendo dall'analisi dei problemi teorici connessi con l'opera d'arte (composizione, cromatismo, elaborazione di forme, ecc.), perveniva alla elaborazione delle più importanti applicazioni pratiche inerenti alle strutture, ai materiali, alle costruzioni, ecc. Ben presto in seno all'Inchuk si manifestò un profondo dissidio tra gli assertori dell'arte “pura”, bene rappresentati dai seguaci di

K. Malevič (N. Kogan, V. Ermolaeva, N. Suetin), e i sostenitori della validità delle esperienze intese all'inserimento del fenomeno artistico nella progettazione di oggetti funzionali, di uso quotidiano: I. Drevin, I. Kljun, M. Men'kov, N. Puni. Nell'autunno del 1921 divenne Segretario dell'Istituto il produttivista M. N. Tarabukin.

Istituto di Cultura Artistica: v. **Ginchuk** e **Inchuk**

Istituto per la lavorazione del legno e dei metalli: v. **Metfak**

Istituto superiore tecnico-artistico: v. **Vchutein**

Itineranti: v. **Peredvižniki**

IZO (Sezione per le Arti Figurative). - Sezione del Narkompros, istituita nel dicembre del 1917, divisa nei collegi di Mosca e Pietrogrado, inizialmente diretti il primo da D. Šterenberg, il secondo da V. Tatlin. Del suo Comitato direttivo fecero parte le più importanti personalità artistiche del momento, tra le quali: V. Kandinskij, V. Majakovskij, K. Malevič, O. Rozanova, N. Punin e A. Rodčenko. L'attività dell'IZO era rivolta a promuovere una politica intesa a valorizzare le opere degli artisti, a far conoscere le loro attività fuori dai grandi centri, ma anche alla creazione di nuovi musei e ad organizzare mostre; per suo impulso furono istituite due gallerie permanenti, a Mosca e a Leningrado. Nel 1918 si fece promotore della chiusura del Collegio di Pittura, Scultura e Architettura e della Scuola Stroganov di Mosca; ciò segnò l'avvio della riforma dell'istruzione artistica con la progressiva trasformazione delle precedenti istituzioni nei Petrosvomas o Svomas.

Kiev, Galleria Civica di. - Galleria nella quale, nella primavera del 1930, K. Malevič allestì una mostra personale, l'ultima durante la sua vita.

Konstruktivizm (Costruttivismo). - Movimento artistico d'avanguardia attivo in Russia all'incirca dal 1912 al 1932, rispondente alla consapevolezza della necessità di realizzare un'arte capace di dar forma alle aspirazioni delle classi sociali che si erano affermate con la rivoluzione del 1917. Sembra che il termine *Konstruktivizm* sia stato usato per primo, nel 1913, dal critico e pittore I. Puni, in riferimento ai "rilievi" di V. Tatlin. In generale può dirsi che tutti coloro che parteciparono all'avventura costruttivista rifiutarono 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 "proletaria" è intesa come un fatto "materiale", ben diversa da quella "borghese". L'arte pertanto non deve 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.

Il programma del *Konstruktivizm* è nel *Realističeskij Manifest*,

pubblicato il 5 agosto 1920 dai fratelli Pevsner (Naum Gabo e Anton). Le loro argomentazioni hanno un tono utopico, dettate dal principio del fine sociale dell'arte: si tratta tuttavia di proposte sostanzialmente moderate, che non presuppongono un completo asservimento dell'arte all'azione politica. Impegnato sul piano politico è al contrario l'architetto A. M. Gan nel saggio, del 1922, *Za intellektual'no-material'noe proizvodstvo komunističeskoj kul'tury boretsja naš Konstruktivizm*, che fin dal titolo dichiara in quale direzione si indirizzino le sue argomentazioni.

Il *Konstruktivizm* fu un fenomeno essenzialmente urbanistico ed architettonico, inteso a risolvere alcuni problemi pratici della nuova società. Significativo il percorso di V. Tatlin, che partendo da ricerche pittoriche, con i suoi "controrilievi, rilievi e rilievi angolari" giunge ad esaltare la valenza tecnicistica dei materiali. Come rivela il progetto per il *Monumento per la III Internazionale* (1919), commissionatogli dal Narkompros, egli aveva concepito una struttura costituita da due spirali intrecciate, sostenute da un asse inclinato; le parti interne erano trasparenti. Esperienza significativa – di sapore utopico – è poi quella del *Proun*, una forma originale ideata da El' Lisickij intorno al 1920: si tratta di una forma intermedia tra pittura e architettura, entità tridimensionale, costruzione destinata ai terrestri ma da essere utilizzata nello spazio; una sorta di modello cui l'artista deve richiamarsi per rispondere alla necessità di attribuire all'arte una funzione sociale.

Un campo nel quale il *Konstruktivizm* si esercitò con apprezzabili risultati fu quello dell'insegnamento, con l'importante attività di alcune istituzioni: Ginchuk, Inchuk, Metfak, Somas, Vchutein, Vchutemas. Andranno poi ricordati alcuni architetti che con la loro produzione tentarono di realizzare le istanze costruttiviste: M. T. Ginzburg, I. I. Leonidov, K. S. Mel'nikov, V. e A. Vesnin. Quella del *Konstruktivizm* fu sostanzialmente un'utopia, così ben poche delle sue proposte furono realizzate. I costruttivisti con il ritorno all'ordine, intorno al 1930, furono allontanati dall'insegnamento, privati di commesse ufficiali, rifiutati nei concorsi pubblici e pertanto si adeguarono al nuovo corso, si trasferirono all'estero o rivolsero le loro attività alla scenografia e a realizzazioni più modeste e quotidiane, quali la progettazione di oggetti d'uso, l'impaginazione di libri, l'arredamento di case e negozi.

Laboratori tecnico-artistici superiori di Stato: v. **Vchutemas**

LA Coda dell'Asino: v. **Oslinyj chvost**

LEF (Fronte di sinistra delle arti). - Organizzazione politico-culturale che raccolse tra il 1923 e il 1928 gli intellettuali russi impegnati a sostenere con la loro azione gli ideali della rivoluzione e la costruzione dello Stato socialista. Tra i suoi promotori figurano artisti (El' Lisickij, A.

Rodčenko, V. Tatlin), critici letterari (V. Šklovskij), critici d'arte (B. Arvatov), poeti (B. Pasternak, A. Kručënych), registi cinematografici (S. Ejzenštejn, D. Vertov). Al poeta V. Majakovskij si deve la redazione di un "manifesto" pubblicato sul n. 1 della rivista "Lef" (1923) con il titolo: "Per che cosa si batte il Lef?". In esso si proclama la discendenza degli artisti rivoluzionari dal Futurismo; Majakovskij dichiara orgoglioso: "Non abbiamo fatto gli esteti, non abbiamo prodotto per amore di noi stessi. Abbiamo applicato i nostri metodi di lavoro all'attività artistico-propagandistica, richiesta dalla rivoluzione ... Le nostre idee hanno conquistato il pubblico operaio ... Il Lef deve raccogliere le forze di sinistra ... Il Lef deve unificare il fronte per minare il vecchiume, per andare alla conquista di una nuova cultura ... Noi crediamo nella giustezza della nostra propaganda e, con la forza delle opere compiute, dimostreremo che siamo sulla giusta strada dell'avvenire". Ma ben presto l'azione organizzativa e propulsiva del LEF andò esaurendosi con l'incombere del "ritorno all'ordine" del regime staliniano. Il suicidio di Majakovskij (aprile 1930) ne concludeva simbolicamente, ma anche di fatto, la breve ma gloriosa stagione.

Organo del LEF fu l'omonima rivista, pubblicata tra il 1923 e il 1925, poi sino al 1928 con il titolo "Novyi Lef".

Letatlin. - Macchina utopica ideata da V. Tatlin intorno al 1930, destinata a volare pur nella consapevolezza che non sarà mai capace di farlo. Il neologismo fu coniato da Tatlin utilizzando il verbo *letat* (volare) e il suo cognome. Il *Letatlin*, ispirato a forme leonardesche, prevedeva per l'uomo la possibilità di volare liberamente nello spazio; esso era costituito da una leggera armatura in legno, manovrata da pedali, simile allo scheletro di un uccello; una sottile membrana di seta raccordava e ricopriva le diverse parti. L'oggetto ideato da Tatlin era inteso come uno strumento attivo, simile ad un uccello, ben diverso dalla figura passiva del passeggero di un aeroplano. Un modello di tale fantasiosa invenzione fu esposto nel 1932 nella Sala italiana del Museo di Belle Arti di Mosca.

Liberi Ateliers Artistici di Stato: v. Petrosvomas o Svomas

Lučizm (Raggismo, Radiantismo). - Movimento artistico d'avanguardia teorizzato e dichiarato nella pratica dal pittore russo M. Larionov. "Manifesto" del *Lučizm* è uno scritto del 1913, *Lučisty i buduščniki*, firmato da Larionov, dalla moglie N. Gončarova e da altri artisti facenti parte del gruppo *Oslinyj chvost*, ma il reale estensore sembra sia stato il poeta J. M. Zdanevič. Larionov e la Gončarova intorno al 1911-1912 si impegnano a rinnovare radicalmente temi e modi della figuratività. I due si presentano nel 1913 alla rassegna *Mišen'* con opere raggiste, in evidente rapporto con le suggestioni del Cubismo e del Futurismo: in specie con

quest'ultimo i raggisti presentano consonanze e suggestioni; si tenta infatti di realizzare una figurazione-non figurazione, inedita, priva di oggetti: nelle pitture più coerentemente raggiste le composizioni sono costruite da raggi di luce cristallina, che si intersecano e si scompongono; ogni rapporto con la realtà è ormai rifiutato; di derivazione futurista è la ricerca dinamica che pervade la composizione.

Le argomentazioni del "manifesto" del 1913 sono talvolta chiare e convincenti: "Il raggismo è una sintesi di cubismo, futurismo e orfismo ... Lo stile della pittura raggista ... si occupa delle forme spaziali conseguite con l'intersezione dei raggi riflessi da vari oggetti e delle forme individuate dall'artista". Ma il discorso diviene poi contorto e confuso, sino ad evocare una visionarietà improbabile ed esaltata: "È come un miraggio che sorge dall'aria nell'aria torrida del deserto e disegna nel cielo città lontane, laghi, oasi". In ogni caso l'azione del *Lučizm*, se pure limitata nel tempo e non priva di contraddizioni, accelerò e in buona parte determinò il passaggio dalla "rappresentazione" di forme naturali alla "presentazione" di composizioni astratte.

Le proposte raggiste furono accolte in Russia con diffidenza, considerate una variante non originale del Futurismo. Così Larionov e la Gončarova tentarono di diffondere le loro idee fuori dalla Russia: nel giugno 1914 organizzarono un'esposizione di loro opere a Parigi, nella galleria di Paul Guillaume; nel 1917 opere raggiste furono presentate a Roma, alla Galleria delle Due Isole: nell'occasione il *Lučizm* fu definito Radiantismo. Ma ormai Larionov e la Gončarova, abbandonata l'attività pittorica, si erano stabiliti a Parigi, dove esercitarono con grande successo la scenografia. Breve fu dunque la stagione del *Lučizm*, ma la sua azione fu determinante per l'affermazione di un'arte svincolata da ogni rapporto con la realtà, nella ricerca di una totale astrazione.

Magazin Futurističeskaja vystavka (Il Magazzino Mostra Futurista). - Esposizione promossa da V. Tatlin nel 1916, in un locale-deposito al n.17 di via Petrovka a Mosca. Nell'occasione si manifestò il dissidio tra Tatlin e Malevič; a quest'ultimo fu impedito di esporre le sue opere suprematiste: per non essere escluso del tutto accettò di presentare solo dipinti di stile cubo-futurista. All'esposizione si impose A. Rodčenko con una grande tela – *Due figure* – e altri quadri e disegni. Alla vigilia della rivoluzione del 1917 l'esposizione fu l'ultimo evento che vide insieme artisti impegnati in una ricerca tra il cubo-futurismo e l'astrazione. In ogni caso in una prima sala erano esposti i "controrilievi" di V. Tatlin e i lavori di L. Popova, A. Ekster, I. Kljun, N. Udal'cova e anche le pitture di K. Malevič; nella seconda erano sistemate le pitture di L. Bruni, V. Pestel', A. Rodčenko e M. Vasil'eva.

Metfak (Istituto per la lavorazione del legno e dei metalli. - Istituto fondato nel 1920 per impulso di A. Rodčenko, cui fu affidata la direzione; nel 1924 fu diviso in due sezioni: quella delle “costruzioni” e quella delle “composizioni”. L’Istituto – come precisato in una nota del 1923 – era rivolto a finalità sociali, nell’intendimento di “fornire allo Stato quadri di artisti costruttivisti”.

Mir iskusstva (Il Mondo dell’Arte). - Movimento artistico fondato a San Pietroburgo nel 1890; dall’ottobre-novembre 1898 ebbe una sua rivista, diretta da S. Džagilev, che prese lo stesso nome del movimento e continuò le pubblicazioni sino al 1904. Merito di *Mir iskusstva* fu quello di aprire gli interessi artistici russi, sino ad allora ristretti in ambito nazionale, alle contemporanee esperienze europee, in particolare francesi; i suoi seguaci si opposero alle posizioni dei *Peredvižniki*, assertori di un realismo di maniera. Le preferenze dei seguaci di *Mir iskusstva* andarono alla pittura di gusto classicheggiante e alle proposte del Simbolismo. La loro azione fu determinante per sottrarre la cultura artistica russa – tra fine Ottocento e gli inizi del Novecento – allo stagnante provincialismo che la caratterizzava e preparare così l’ambiente alla rivoluzione delle avanguardie. Tra gli esponenti di maggior rilievo si ricordano, oltre a Džagilev: L. Bakst, A. Benois, I. Levitan, V. Nuvel, K. Somov.

Mišen’ (Il Bersaglio). - Galleria moscovita nella quale tra il 27 marzo e il 7 aprile 1913 fu allestita una mostra di pitture di M. Larionov e di N. Gončarova; nell’occasione Larionov pubblicò un opuscolo che si considera “manifesto” e testo teorico del *Lučizm*. Alla mostra, in una posizione secondaria, figuravano M. Chagall e K. Malevič, oltre ad altri pittori minori, tra i quali A. Abramov, T. Bogomazov, I. Ermilov, M. Michajlov, N. Rogevin, S. Romanovič e I. Zdanevič.

Narkompros (Commissariato del popolo per l’istruzione). - Organismo creato a Pietrogrado nel novembre 1917, la cui direzione fu affidata al politologo A. Lunačarskij, figura centrale per i rapporti tra gli artisti d’avanguardia e le autorità del nuovo Stato comunista. Il Narkompros nel 1919 commissionò a V. Tatlin il *Monumento per la III Internazionale*. Nel suo ambito, alla fine del 1917, iniziò l’attività dell’IZO. Nel 1918 il Narkompros fu trasferito a Mosca. La sua attività è da intendersi come un difficile tentativo di conciliare l’esperienza artistica con le esigenze della produzione industriale. In questo ambito operò il Narkomtjažprom, che si occupava dei problemi dell’industria pesante.

Oberju. - Movimento artistico, che si presentò con un “manifesto” pubblicato nel n.2 (1928) del periodico di arte e cultura “Afiši Doma Pečati”, rivolto a sostenere le idee dei movimenti d’avanguardia. Ad *Oberju* aderì lo stesso anno P. Filonov.

Obmochu (Associazione di giovani architetti o Società dei giovani artisti). - Associazione di architetti, che significativamente si proclamano “giovani”, costituitasi nel 1919 con l'intento di privilegiare nella pratica architettonica l'aspetto “costruttivo” rispetto a quello “compositivo”. Importante la III mostra (maggio 1921) alla quale M. Rodčenko presentò le sue ardite costruzioni spaziali, costituite da cerchi, ovali, esagoni e triangoli, forme pieghevoli ritagliate in cerchi concentrici.

Oktjabr' (Ottobre). - Associazione artistica fondata nel 1928 da B. Ignatovič e A. Rodčenko, che ne fu il leader, divisa in varie sezioni ed attiva sino al 1931. Ad essa aderirono pittori, architetti, fotografi e cineasti, intesi ad una difesa delle istanze costruttiviste e produttiviste. La sua azione fu rivolta a mantenere vivo il rapporto tra l'arte professionale e le attività dilettantesche degli operai e dei contadini. Una mostra di artisti aderenti all'Associazione fu presentata a Mosca, alla Casa della Stampa, nel 1930; una seconda mostra, sempre a Mosca, fu allestita nel 1931. Le proposte radicalmente innovative di *Oktjabr'* nel campo della fotografia – inquadrature angolari, individuazione di un asse principale diagonale, preferenze per originali proiezioni viste per lo più dall'alto o dal basso – furono giudicate negativamente dalla critica ufficiale, che le considerava espressione di un gusto borghese e formalista; Rodčenko lasciò allora, nel 1931, il gruppo, abbandono che ne sancì di fatto la fine.

Organizzazione per la cultura proletaria: v. Proletkul't

OSA (Architetti Sovietici). - Associazione di architetti nata nel 1925 quale scissione dell'ASNOVA, intesa ad una difficile conciliazione di diverse posizioni ideologiche. Breve fu la sua vita: infatti si sciolse nel 1926.

Oslynj chvost (La Coda dell'Asino). - Gruppo artistico orientato verso la ripresa di forme primitiviste, costituitosi nel 1911 per impulso di M. Larionov e N. Gončarova; i due promossero un'importante rassegna presso la Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca, inaugurata l'11 marzo 1912. Oltre alle opere dei due promotori erano presenti quelle di M. Chagall, K. Malevič, A. Ševčenko, V. Tatlin ed altri. Nell'occasione la Gončarova pubblicò un opuscolo, privo di titolo, nel quale esalta con orgoglio nazionalistico l'importanza ed il ruolo dell'arte russa. Infatti gli aderenti al gruppo rivendicano il ruolo del mondo primitivo ed arcaico, preferenze che non ritengono contraddittorie con la professione di adesione alle proposte futuriste, delle quali anzi si ritengono i soli autentici interpreti.

Ottobre: v. Oktjabr'

Peredvižniki (Ambulandi, Itineranti, Società di esposizioni viaggianti). - Associazione artistica fondata nel 1870 a San Pietroburgo,

attiva sino al 1923, intesa ad accogliere nella provinciale cultura russa dell'epoca le novità europee, in particolare quelle del naturalismo francese. Prima manifestazione pubblica fu la mostra allestita nelle sale dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo ed inaugurata il 28 novembre 1871, rassegna trasferita nella primavera del 1872 a Mosca. I *Peredvižniki* erano animati dalla volontà di educare con l'arte il popolo, proponendo tematiche di contenuto sociale. Fondatori dell'associazione furono N. Ge, I. Kramskoj, G. Mjasoedov, K. Makovskij e V. Perov, ma fondamentale fu la protezione fornita dai fratelli Tret'jakov. Tra il 1870 e il 1917 furono organizzate circa cinquanta mostre, non solo a Mosca e a San Pietroburgo ma anche in città di provincia (Kazan', Charkov, Odessa e Riga). Alla problematica sociale degli inizi si venne sostituendo l'interesse per il paesaggio, il folclore, il ritratto, sempre nell'ambito di preferenze di tipo realista: così fu naturale la confluenza della loro arte, intorno al 1920, nella produzione del realismo socialista.

Pervaja personal'naja vystavka – Pavel Filonov 1883–1941. Katalog (Prima mostra personale – Pavel Filonov 1883–1941. Catalogo). - Prima mostra "personale" di P. Filonov, allestita a Novosibirsk nel 1967, dopo 26 anni dalla tragica morte dell'artista. Nel Catalogo è contenuto il primo scritto teorico di Filonov, databile agli anni 1914-1915, *Ideologija analitičeskogo iskusstva i princip sdelannosti*.

Petrosvomas o Svomas (Liberi Ateliers Artistici di Stato). - Istituzione didattica nata a Pietrogrado nell'aprile 1918, in sostituzione della locale Accademia di Belle Arti, sotto la giurisdizione dell'IZO; tra gli insegnanti: N. Al'tman, K. Petrov-Vodkin, I. Puni; la sezione di Vitebsk fu affidata alla direzione di M. Chagall. In una esposizione allestita a Pietrogrado, nel 1920, fu presentato il modello ideato da V. Tatlin per il *Monumento alla III Internazionale*. Breve fu la vita dei Petrosvomas, che tra il 1920 e il 1921 confluirono nei Vchutemas.

Planit. - Struttura suprematista - come l'*Architekton* - disposta nello spazio tridimensionale, ideata da K. Malevič nel 1923. Tali creazioni utopiche sono intese come costruzioni destinate ai terrestri ma destinate a non essere utilizzate sulla terra: abitazioni del futuro, lieviti nello spazio, città aeree per l'umanità futura.

Prima Mostra Personale di Pavel Filonov 1883-1941. Catalogo: v. Pervaja personal'naja Vystavka - Pavel Filonov 1883-1941. Katalog

Produktivizm (Produttivismo). - Movimento artistico d'avanguardia attivo in Russia tra il 1920 e il 1930 ca., radicale e coerente evoluzione del *Konstruktivizm*. I teorici e gli artisti produttivisti sostenevano la necessità di negare ogni diversità tra arte e lavoro, convinti che la pro-

gettazione di forme avesse un senso solo se indirizzata verso la realizzazione di oggetti utili. Si distinse ben presto in tale operazione A. Rodčenko, assertore della necessità di andare oltre il concetto di “composizione” riferibile ad una superata concezione estetica borghese. Nella concreta pratica creativa egli dimostrò inizialmente tale convincimento nelle sue “costruzioni spaziali”, costituite da cerchi, ovali, esagoni e triangoli, forme pieghevoli ritagliate in cerchi concentrici, che presentò alla III mostra dell’Obmochu. Le sue creazioni, come quelle “spaziali” di K. Medunckij e quelle riecheggianti temi dell’ingegneria meccanica dei fratelli Stenberg, si muovono ancora nell’ambito delle ricerche costruttiviste, con le quali il *Produktivizm* si rivela in diretto rapporto.

Fondamentale la posizione di O. Brik, che nei suoi scritti sostiene la necessità per gli artisti di abbandonare definitivamente ogni riferimento ad un’arte “pura”, per indirizzarsi, sostenuti dalla pratica del design e dell’arte industriale, alla realizzazione di oggetti forniti di una riconoscibile utilità sociale.

A M. N. Tarabukin si deve un importante scritto, *Ot mol’berta k mašine* (1923), nel quale tenta di esaminare l’origine e il significato dell’arte produttivista in base ad un’indagine storica. Essa lo convince che se consideriamo il “processo evolutivo delle forme artistiche sotto l’angolo visuale dell’arte produttivistica, ci accorgiamo che quanto più ci si allontana dalla nostra epoca, tanto più l’arte appare intimamente legata alla produzione”.

Un decisivo contributo alla definizione delle istanze produttiviste è contenuto nel *Programma proizvodstvennikov*, un testo redatto nel 1920 da A. Rodčenko e V. Stepanova. Netta e decisa l’affermazione con la quale si apre lo scritto: “Compito del gruppo produttivista è l’espressione comunista del lavoro costruttivo materialista”; è così dichiarata “la necessità di sintetizzare l’aspetto ideologico e formale in modo da indirizzare il lavoro sperimentale sulla via dell’attività pratica”. Alcuni anni più tardi i due artisti-teorici tornarono ad affrontare temi legati alle problematiche produttiviste sotto un aspetto più propriamente pratico. Nella primavera del 1923 la Stepanova lesse un testo, *Kostjum segodnjašnjego dnja - prozodežda*, all’Istituto di Cultura artistica di Mosca. Ella parte dalla seguente considerazione: “La moda che rifletteva psicologicamente il modo di vita, le abitudini, il gusto estetico [da intendersi della società aristocratico-borghese] cede il posto all’abbigliamento organizzato per il lavoro nei diversi rami operativi”; fondamentali diventano l’esecuzione e la funzionalità; deve eliminarsi ogni decorazione e abbellimento, in nome del principio: “comodità e funzionalità del vestito per una determinata funzione produttiva”. A. Rodčenko in un saggio del 1928, *Puti sovre-*

mennoj fotografii, fornisce interessanti considerazioni sulla natura e le possibilità del mezzo fotografico, considerato sino ad allora un'arte minore. La fotografia – a suo avviso – è un mezzo imparziale, capace di individuare la realtà in modo diretto, correggendo così le deformazioni riferibili all'occhio umano e alle preferenze estetiche dell'artista.

Al *Produktivizm* si devono – come si è visto – numerosi testi teorici, dichiarazioni programmatiche, interventi di indirizzo sul piano operativo; ben scarso invece l'apporto alla concreta realizzazione artistica tradizionale. Considerato nel suo insieme, è da intendersi come il radicale rifiuto di un'arte "pura", nell'intento di utilizzare il design e le arti applicate per creare oggetti capaci di rispondere alle necessità della società affermatasi con la Rivoluzione dell'ottobre 1917. Ma l'infatuazione produttivista si consumò rapidamente: già all'inizio degli anni Trenta si affermò nell'URSS un ritorno alla tradizione accademica, in linea con le preferenze dell'apparato burocratico per forme improntate ad una retorica monumentalità.

Produttivismo: v. Produktivizm

Progetto per l'affermazione del nuovo: v. Proun

Proletkul't (Organizzazione per la cultura proletaria). -

Organismo nato nel 1906, ma divenuto operante dopo la rivoluzione del 1917 per impulso del critico A. Bogdanov; suo organo ufficiale fu la rivista *Proletarskaja kul'tura*. Al Proletkul't diedero il loro appoggio i più importanti artisti e critici di sinistra; tra il 1918 e il 1922 si costituirono numerosissimi circoli e sezioni, laboratori e studi, si organizzarono mostre, si aprirono teatri impegnati a difendere le idee sull'arte, la letteratura, il teatro ed il cinema, intese a sviluppare una cultura ed un'arte proletaria. Ma ben presto l'azione autonoma del Proletkul't venne considerata deviante dalle autorità centrali; così sulla *Pravda* del 1° settembre 1920 comparve un duro attacco al Proletkul't, la cui indipendenza viene definita come "fuori del potere sovietico", caduta in mano a personaggi piccolo-borghesi, nemici del comunismo: "futuristi, decadenti, difensori di una filosofia idealistica nemica del marxismo". Anche V. I. Lenin, sin dal 1920, si pronunciò sulla questione, manifestando la sua perplessità sull'azione del Proletkul't e affermando la necessità che tutte le iniziative culturali fossero "disciplinate sotto la direzione del potere sovietico ... e del Partito Comunista russo". Il Proletkul't si adattò progressivamente a tali direttive, sino alla dichiarazione (maggio 1923) del suo Comitato Centrale con la quale si accettava la subordinazione di tutte le attività artistiche alle esigenze della vita sociale.

Proun (Progetto per l'affermazione del nuovo). - Forma originale ideata tra il 1919 e il 1920 da El' Lisickij, definita *Proun*, in riferimento

alla denominazione del gruppo *Pro-Unovis*, fondato da K. Malevič nel 1920 a Vitebsk. I *Proun* sono entità tridimensionali, concepite come costruzioni destinate ai terrestri ma da essere utilizzate nello spazio. Uno scritto di El' Lisickij, intitolato *Proun*, pubblicato sulla rivista "De Stijl" (giugno 1920), chiarisce come attraverso il *Proun* – forma intermedia tra pittura e architettura – si pervenga ad "una costruzione che deve essere possibile considerare da tutte le parti, dall'alto, dal basso ecc."

Radiantismo. - Denominazione con la quale nel 1917, nell'occasione di una mostra di opere di M. Larionov e N. Gončarova alla Galleria delle Due Isole, a Roma, fu tradotto il termine russo *Lučizm*, movimento più comunemente definito in italiano come Raggismo.

Raggismo: v. **Lučizm**

RAPCh, Rossijskaja Associacija Proletarskich Chudožnikov (Associazione Russa degli Artisti Proletari) - Organismo, affermato dopo la rivoluzione del 1917, che raccoglieva tutte le associazioni artistiche d'avanguardia, sciolto per decreto governativo nell'aprile del 1922.

Rilievi, Rilievi angolari: v. **Controrilievi, rilievi, rilievi angolari.**

Rosa Azzurra: v. **Golubaja roza.**

Sezione per le Arti figurative: v. **IZO**

Società degli Architetti proletari: v. **VOPRA**

Società dei giovani artisti: v. **Obmochu.**

Società di esposizioni viaggianti: v. **Peredvižniki.**

Sojuz chudožnikov (Unione degli artisti). - Associazione di artisti nata nel 1932 quale unico organismo di categoria, in linea con le direttive – in fatto di arte – dell'autorità statale centrale.

Sojuz moloděži (Unione della gioventù o Unione dei Giovani). - Gruppo artistico nato a San Pietroburgo nel 1910, con l'appoggio determinante del mecenate L. Ževeržeev, inteso a favorire il rinnovamento dell'arte e della cultura russa; proposito che inizialmente si manifestò con proposte e soluzioni timidamente innovatrici ma che progressivamente condusse all'affermazione di novità di valore avanguardistico; suo merito fu quello di diffondere in Russia la conoscenza del Cubismo e del Futurismo. Per iniziativa della *Sojuz moloděži* furono organizzati dibattiti e manifestazioni ed allestite mostre; importanti quelle tenutesi a Mosca (febbraio 1910) e San Pietroburgo (marzo 1910); ad una terza esposizione, tenutasi a Mosca nel 1911, di rilievo le presenze di D. e V. Burljuk, N. Gončarova, P. Končalovskij, M. Larionov, K. Malevič e V. Tatlin. Altri artisti che parteciparono alle multiformi iniziative della *Sojuz moloděži* furono E. Guro, N. Kul'bin, M. Matjušin, I. Puni, ai quali debbono aggiungersi i poeti V. Kamenskij, V. Chlebnikov e V. Majakovskij. Si seguirono varie rassegne: all'ultima, del gennaio 1914, importante il con-

tributo delle pittrici A. Ekster e O. Rozanova, ormai avviate verso soluzioni d'avanguardia; nello stesso anno la *Sojuz moloděži* si sciolse; la sua azione fu molto importante per la diffusione in Russia delle proposte cubiste e futuriste.

Sojuz russkich chudožnikov (Unione dei pittori russi). - Associazione che nasce dal disgregarsi di *Mir iskusstva*, verificatosi nel 1904. La paternità della *Sojuz russkich chudožnikov* è da attribuirsi a M. Nesterov e V. Vinograd; ad essa aderirono ben presto molti pittori, tra i quali: A. Javlenskij, K. Petrov-Vodkin, V. Serov, M. Vrubel'. I soci della *Sojuz* tendono a superare il realismo populista dei *Peredvižniki* e le proposte di gusto tra il classicheggiante e il simbolico di *Mir iskusstva*: loro modelli sono la pittura dell'Impressionismo e dell'*Art Nouveau*. La *Sojuz Russkich chudožnikov* organizzò molte mostre sino al 1914 e proseguì la sua attività, peraltro sempre più marginale, sino al 1923.

Sostenitori della Nuova Arte: v. UNOVIS

Svomas: v. Petrosvomas

Suprematismo: v. Suprematizm

Suprematizm. - Movimento artistico d'avanguardia – teorizzato e dichiarato nella pratica dal pittore K. Malevič – che si basa sulla “supremazia” del colore, entità assoluta, astratta da ogni rapporto con la realtà; il percorso “mistico” del *Suprematizm* tende però a liberarsi anche del colore per raggiungere una sorta di rappresentazione metafisica, esemplificata dalle forme bianche su fondo bianco. Le teorie di Malevič, dichiarate in un “manifesto” (1915) e in altri scritti, sono in rapporto con le poetiche del Cubismo e del Futurismo, che egli conobbe tra il 1910 e il 1913. Nel 1915 all'esposizione *0.10. Poslednjaja futurističeskaja vystavka kartin* Malevič espone opere che già possono definirsi suprematiste, in particolare il *Quadrato nero* (Mosca, depositi Galleria Tret'jakov), dove tutto è ridotto alla pura geometria e la pittura è come sospesa sul vuoto assoluto, nel tentativo di superare la stessa pittura; percorso che appare raggiunto nel *Quadrato bianco su fondo bianco* (1917-1918; New York, *Museum of Modern Art*). Nel settembre 1915, in una lettera all'amico M. Matjušin, dichiara che il termine *Suprematizm* – da lui coniato – ha il senso di “dominio” della pura sensibilità sull'arte, nell'aspirazione a pervenire alla rappresentazione di una realtà assoluta, diversa da quella oggettiva, e di forme essenziali e rigorosamente astratte. In uno scritto del 1915 – *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyj žipovisnyj realizm* – Malevič chiarisce quali fossero le sue idee sull'arte: “Solo quando dalla coscienza sarà scomparsa l'abitudine a vedere nei quadri la rappresentazione di angolini della natura, di madonne e veneri impudenti, potremo vedere nei quadri un'opera di pura pittura”. Il Futurismo – a suo avviso – ha promos-

so la rottura con la tradizione figurativa, scoprendo il “nuovo” della vita moderna: la bellezza della velocità; ma anche esso è ormai superato; si giunge così al *Suprematizm*, “la pura arte pittorica”, e per raggiungerlo: “I pittori devono buttare via il soggetto e le cose, se vogliono essere pittori puri”; forma essenziale è il quadrato, “creazione della ragione intuitiva ... volto della nuova arte... primo passo della creazione pura in arte”. In successive considerazioni il *Suprematizm* diviene una sorta di divinità laica, che “contiene l’idea di una nuova macchina, cioè di un nuovo motore dell’organismo senza ruote, senza vapore o benzina”. Sotto l’aspetto pittorico è eliminato ogni residuo della tradizione figurativa, in particolare il chiaroscuro: tutto è ridotto alla presentazione di forme geometriche essenziali, disposte su un piano bianco.

Considerata la sua complessità, il *Suprematizm* non può essere ritenuto come uno dei tanti movimenti dell’avanguardia artistica del Novecento; esso ci appare piuttosto come un sistema ricco di implicazioni filosofiche ed artistiche. Le sue proposte in un primo momento furono accolte favorevolmente dal regime comunista, ma ben presto entrarono in conflitto con il potere politico. Malevič e la sua creatura caddero in disgrazia, sostituiti dall’arte di regime. Si ebbe allora la ripresa di forme realistiche, cui anche Malevič si adeguò, rinnegando le proposte di una rigorosa astrazione, costituenti il nucleo centrale ed originale della sua poetica.

Supremus. - Gruppo artistico promosso nel 1916 da K. Malevič, rivolto a sostenere e diffondere le istanze suprematiste; ad esso parteciparono, tra gli altri, I. Kljun, M. Men’kov e O. Rozanova.

Tramvaj V. Pervaja vystavka kartin (Tramvaj V. Prima Mostra Futurista di Quadri). - Mostra allestita in una sala della Società Imperiale di incoraggiamento alle Belle Arti di San Pietroburgo ed inaugurata il 3 marzo 1915. La denominazione si deve a K. Malevič, che la ricavò dal nome di un tram, che percorreva con un lungo tragitto circolare la città di Mosca. K. Malevič e V. Tatlin esposero venti opere ciascuno; numerosi gli altri artisti presenti, tra i quali V. Boguslavskaja, A. Ekster, L. Popova, O. Rozanova e N. Udal’cova. Decisamente negativa fu l’acoglienza del pubblico e della stampa. Malevič presentò le sue opere di derivazione cubo-futurista; Tatlin esposé sette *rilievi pittorici*, preannuncianti la sua imminente conversione a “forme costruite”, capaci di esaltare il valore dei materiali. Subito si verificarono forti contrasti tra i due artisti e i loro seguaci, contrasti che portarono, in una successiva mostra, tenutasi sempre a Pietroburgo (*O.10. Poslednjaja futurističeskaja vystavka kartin*), alla collocazione delle opere in due sale separate.

Tramvaj V. Prima Mostra Futurista di Quadri: v. Tramvaj V.

Pervaja vystavka kartin.

Tret'jakov, Galleria. - Galleria moscovita – fondata agli inizi del Novecento dal mecenate P. Tret'jakov – nella quale nel 1929 K. Malevič allestì una mostra personale di sue opere. Divenuta un museo, la Galleria Tret'jakov conserva un nucleo assai consistente di opere di artisti russi degli ultimi decenni dell'Ottocento e dei movimenti di avanguardia.

Unione degli Artisti: v. Sojuz chudožnikov.

Unione dei Giovani o della Gioventù: v. Sojuz moloděži.

Unione dei Pittori russi: v. Sojuz russkich chudožnikov.

UNOVIS, Utverditeli novogo iskusstva (Sostenitori dell'Arte Nuova). - Gruppo artistico promosso nel 1919 a Vitebsk da K. Malevič, cui aderirono numerosi artisti, tra i quali: El' Lisickij, V. Ermolaeva, N. Kogan, N. Suetin. Il suo programma, inteso a sostenere e diffondere le istanze suprematiste, fu dichiarato in un articolo pubblicato sul n. 1 (1921) della rivista "Iskusstvo". Nel 1922 l'*Unovis* si trasferì a Leningrado.

Van Diemen, Galleria. - Importante galleria berlinese nella quale, nell'ottobre 1922, fu organizzata da El' Lisickij un'ampia esposizione di arte russa contemporanea, comprendente oltre 600 opere. La rassegna, curata da D. Šterenberg, direttore dell'IZO, rientrava nelle iniziative culturali del Narkompros. Erano presenti i più importanti artisti dell'avanguardia (A. Ekster, i fratelli Pevsner, L. Popova, A. Rodčenko, V. Stepanova e V. Tatlin) ed altri più tradizionalisti (R. Fal'k, P. Končalovskij, I. Maškov).

Vchutein (Istituto Superiore Tecnico-Artistico). - Istituzione didattica nata nel 1927 dalla ristrutturazione del Metfak e dalla confluenza in esso del Vchutemas. Una sua riorganizzazione, realizzata nel 1930, ne sancì di fatto la liquidazione, con la cessazione delle attività didattiche da parte degli artisti delle avanguardie.

Vchutemas (Laboratori Tecnico-Artistici Superiori di Stato). - Istituzione didattica che tra il 1920 e il 1921 raccolse l'eredità degli Svomas; importante l'attività svolta da El' Lisickij, M. J. Ginzburg e V. Tatlin. La principale attività consisteva nella progettazione ed esecuzione di oggetti di arredamento componibili, smontabili e polifunzionali. L'insegnamento accanto alle discipline tradizionali (pittura, scultura e architettura) prevedeva corsi dedicati alla stampa, alla grafica, alla ceramica, al legno, al metallo e alla lavorazione dei tessuti. L'attività propulsiva dei Vchutemas andò progressivamente isterilendosi per le rigide prescrizioni delle autorità centrali sino alla loro confluenza (1927) nei Vchutein. Oltre alle discipline tradizionali (architettura, pittura e scultura) vi venivano impartiti insegnamenti di carattere tecnico: stampa, grafica,

lavorazione dei tessuti della ceramica, del legno e dei metalli.

VOPRA (Società degli Architetti Proletari). - Associazione di architetti, che dal 1930 promosse – in linea con le preferenze dell'apparato burocratico sovietico – un ritorno a forme classicheggianti, improntate ad una retorica monumentalità, bene esemplificata dal *Palazzo dei Soviet* a Mosca (1930).

Vystavka kartin petrogradskih chudožnikov vseh napravlenij (Esposizione di quadri di artisti pietrogradesi di ogni tendenza). - Esposizione di pittori che si tenne all'Accademia di Belle Arti di Pietrogrado nel 1923. Nell'occasione fu pubblicato sulla rivista "Žizn' iskusstva" lo scritto di P. Filonov *Deklaracija Mirovogo Rascveta*.

Vystavka 1915 goda (Esposizione N. 4 o Esposizione dell'anno 1915). - Esposizione che si tenne a Mosca nel 1914 con pitture di N. Gončarova e M. Larionov; insieme ad essi esposero artisti minori : I. Bobkov, V. Čekrygin, V. Kamenskij, M. Le Dantu, S. Romanovič, A. Ševčenko e K. Zdanevič. La mostra ebbe scarso successo.

Zaum', termine coniato dal teorico J. Zdanevič, che, partito da posizioni vicine al Futurismo, si è poi avvicinato alle problematiche surrealiste. Con *Zaum'* Zdanevič intende riferirsi ad un linguaggio nel quale parole ed espressioni si attestano su un piano sperimentale, valorizzato dalla loro particolare collocazione nella pagina; questa è strutturata in modo da esaltare, anche per il particolare uso dei caratteri tipografici, la sua potenzialità espressiva.

O.10. Poslednjaja furističeskaja vystavka kartin (O.10. Ultima Mostra Futurista di quadri). - Mostra organizzata alla Galleria Dobyčina di Pietrogrado, tra il dicembre 1915 e il gennaio 1916, da I. Puni e Ks. Boguslavskaja, con la consulenza di K. Malevič; quest'ultimo vi espose 39 opere non figurative, che già possono definirsi suprematiste; tra di esse spiccava il *Quadrato rosso*: qui tutto è ridotto alla pura geometria e la pittura è come sospesa sul vuoto assoluto, in un tentativo di superamento della stessa pittura. La scissione tra i seguaci di Malevič e di Tatlin, già manifestatasi alla precedente mostra, *Tramvay V*, portò alla decisione dei due artisti di collocare le loro opere in sezioni separate: dei "Suprematisti" e dei "Pittori professionisti". Mentre Malevič presenta opere – come si è detto – di segno suprematista, tendenti alla pura astrazione, Tatlin espone i "controrilievi" o "rilievi angolari", realizzati in materiali poveri, sistemati su superfici trattate con mastice, ripolin, gesso. Alle fantasie estetizzanti di Malevič e dei suprematisti Tatlin risponde con la valenza tecnicistica dei materiali, sui quali si appunta il suo preminente interesse. Modesta ma non del tutto negativa fu l'attenzione portata dalla stampa alla manifestazione, nella quale emersero le personalità diverse

ma rilevanti di Malevič e di Tatlin. Ma più della stessa mostra fece scalpore la conferenza organizzata il 12 gennaio 1916 nella Sala dei Concerti del Collegio Tenišev; vari furono gli interventi, cui seguirono dichiarazioni e proteste, in un clima surriscaldato da urla, schiamazzi e risate; e fu proprio la conferenza, più della mostra, ad attrarre l'attenzione del pubblico e a suscitare lo scandalo dei benpensanti. All'esposizione parteciparono numerosi altri artisti, tra i quali: N. Al'tman, V. Kamenskij, L. Popova, O. Rozanova, N. Udal'cova.

O.10. Ultima Mostra Futurista di Quadri: v. O.10. Poslednjaja futurističeskaja vystavka kartin.

Živskul'ptarch. - Gruppo artistico costituitosi a Pietrogrado nel 1919 ed attivo sino al 1920, nell'ambito delle ricerche costruttiviste, nel quale spicca la presenza di A. Rodčenko; intento del gruppo era quello di realizzare un operante collegamento tra le diverse arti, al fine di consentire la corretta progettazione di oggetti utilitari.

Zor-ved. - Neologismo coniato da M. Matjušin nel 1923, composto dalla radice *zor* (da *zrenie*, vista) e dalla radice *ved* (da *vedat'*, conoscere, sapere). Con tale termine M. Matjušin – che allora lavorava all'Istituto di Cultura Artistica di Leningrado – designava il suo concetto di “percezione allargata del mondo”, mediante il quale riteneva fosse possibile pervenire alla comprensione globale e simultanea dello spazio illimitato, inaccessibile alla normale visione.

Nicola Siciliani de Cumis

LEGGERE GRAMSCI CON GIOVANNI MASTROIANNI
(*Gramsci versus Labriola?*)¹

*Abbiamo notizia di un ordinamento particolare della marina inglese,
per cui tutto quanto il sartame della flotta regia, dalla fune più robusta
alla più tenue,
è ordito in modo che vi passi a traverso un filo rosso;
questo non può essere tolto senza che tutto si sfaccia,
e permette così di riconoscere anche i pezzi minimi come appartenenti alla
corona.*
J.W. Goethe

...dissimiglianze di simiglianze.
F. Acri

*Educare l'uomo significa educare in lui le linee di prospettiva
sulle quali troverà la sua felicità di domani.
Si potrebbe scrivere un'intera metodologia di questo fondamentale lavoro.
Esso consiste nell'organizzare nuove prospettive,
nell'utilizzare quelle già esistenti sostituendole
gradualmente con altre di maggior pregio.*
A. S. Makarenko

Il Gramsci "filo rosso"

Dire del Gramsci di Giovanni Mastroianni, questa sera, a Catanzaro, nella Sala "Augusto Placanica" della Biblioteca "Filippo De Nobili" di Catanzaro... Farlo proprio noi, persone a lui carissime, per lo più ex studenti del suo e del nostro "Galluppi"... Avere presenti tanti amici, sentendoli accanto ad altrettanti amici assenti, ma in qualche modo egualmente qui... Tutto questo, è un qualcosa per me davvero "fuori dell'ordinario".

Quanta memoria individuale e collettiva, nelle stanze di questa Biblioteca... Quante, in questi luoghi di studio, le attività di ricerca dovu-

te alla lezione di Mastroianni... E a riprova, basti il proposito di stare adesso tanto più attenti a quello che veniamo dicendo, perché a sentirci vicini – anche se fisicamente distante – c'è il Professore, a Imola, che ci starà pensando con affetto per ciò che facciamo; ma anche con trepidazione, per qualche nostro possibile eccesso, nel farci prendere dalla mozione dei sentimenti... Il nostro compito è dunque questo di “leggere Gramsci con Giovanni Mastroianni”, cominciando da uno dei risultati del suo lavoro sul tema: e cioè dal saggio dal titolo Gramsci, l'edizione nazionale e altri grandi lavori, pubblicato tra le “Discussioni e postille”, nel primo fascicolo del “Giornale critico della filosofia italiana”, alle pp. 188-210... Un testo, che si spiega subito meglio, alla luce dal complesso degli scritti di Mastroianni: di quelli specificamente su Gramsci²; e di quegli altri che, sebbene spesso assai diversi per argomento, si possono però capire nella loro genesi e nelle loro conseguenze culturali, solo se si considerano come un insieme...³

Di qui, in estrema sintesi, la ragione dei due esergli in testa alla mia lettura in corso: uno da Goethe e l'altro da Acri, il catanzarese Francesco Acri... Il primo esergo, che ripropone il tema del filo rosso, come segno reale e/o metaforico, funzionalmente distintivo e al tempo stesso organicamente costitutivo, di un unico ordine di fatti (Gramsci per l'appunto, come “filo rosso”, da un certo momento in poi, di un po' tutta l'opera di Mastroianni); il secondo esergo, che sintetizza in due parole la dimensione della differenza, come supremo strumento logico di discriminazione critica del vero dal falso. Un tema, quest'ultimo, che per un verso rinvia al Croce della formazione: alla sua “Logica” 1941 (che non a caso entra con imponenza dalla prima pagina all'ultima nel volume *Da Croce a Gramsci* del 1972, nei tipi di Argalia)⁴... Per un altro verso, lo stesso tema, consente già un'ipotesi interpretativa unitaria dell'intero discorso scientifico di Mastroianni nella chiave di una perpetua distinzione e differenziazione dei termini concettuali di volta in volta oggetto di analisi... E quindi nella forma di determinati abiti tecnico-etici, tanto nella conduzione dell'indagine storica, quanto nell'esercizio del senso di responsabilità, sempre e comunque, personale)... Il che, sottolineerei, da sempre: dagli anni Quaranta del secolo scorso ad oggi... Bachtin del resto, il Bachtin di Mastroianni, docet.⁵

Di qui, la cura della lunga recensione mastroianniana in cui, per sommi capi, consiste lo scritto in lettura: 1. sul contributo filosofico (teoretico, storiografico, etico e politico), offerto dalle traduzioni di Gramsci alla spiegazione del suo marxismo e, in particolare al ruolo che vi assume Davide Ricardo dal punto di vista della “definizione della ‘filosofia della praxis’ come ‘uguale a Hegel + Davide Ricardo’ la sua formula più ambi-

ziosa, ma anche la più difficile e la meno fortunata” (se ne dice in particolare nella relazione di Enzo Orsomarso); 2. sul “für ewig”, di cui ci parlerà in specie Gigi Spina...; 3. sull’“intera questione Gramsci-Bucharin” e su *La teoria del materialismo storico*. Testo popolare della sociologia marxista, a cura di Mastroianni (che ho qui con me... se ci fossero domande a riguardo, potremmo fermarci a discorrerne...)⁶; 4. sul “nuovo Marx”, che risulta dal “correttivo” di Gramsci, che sintetizzerei nella formula “Marx come Ricardo”; 5. sulle “scivolosità” della liquidazione “liberal” della prospettiva politica gramsciana, valutata come “consumata” e “inutilizzabile”: come se l’“originalità” della riflessione di Gramsci sui “modi e le forme della politica” fosse altra cosa dal suo “credo ideologico”⁷....

Ma vengo alla delimitazione sotto-tematica del mio attuale contributo: perché Gramsci versus Labriola?... Il punto interrogativo, dentro al titolo, è essenziale!... Mentre il versus è da intendere, sia nel semplice significato originario di “contro” (secondo una modalità euristica, dialogico-dialettica, tipica di Gramsci); sia, più precisamente (mi correggano, se sbaglio, gli illustri antichisti qui presenti), nel significato indotto di un diverso, opposto andare, tuttavia nella stessa direzione... Proverei quindi a rispondere alla domanda, prendendo le mosse da un antefatto recente, dell’agosto scorso: e cioè dalla Postfazione dettata da Mastroianni per un libro su Labriola⁸, in una prospettiva che direi apertamente antilabrioliana e invece sicuramente gramsciana... Un testo incentrato sul tema del Labriola memorabile Maestro e tuttavia marxista fallito, per l’appunto nell’ottica della contrapposizione teorico-pratica, dunque storica e politica, di Gramsci a Labriola... L’ultimo atto, in ordine di tempo, di una sorta di un’ultraquarantennale tematizzazione (e direi quasi drammatizzazione) delle analogie e delle differenze tra i due massimi esponenti del marxismo in Italia: dal Gramsci, che secondo Mastroianni “riprende” Labriola nella *Ripresa gramsciana* della fine degli anni Sessanta (“ripresa” cioè, nel doppio senso del “rifarsi a” e dell’“obiettare polemicamente contro”), al Gramsci 2011, di questo Gramsci, l’edizione nazionale e altri grandi lavori...

Insomma, una sorta di ennesima attestazione d’identità (o di reiterata agnizione della differenza), a conferma, da un lato, della fallimentare dipendenza del marxismo labrioliano da Hegel (è la tesi di Mastroianni, che tra l’altro è alla base e coinvolge i suoi interessi di studio sulla filosofia sovietica)⁹; e, da un altro lato, dell’originalità della posizione filosoficamente indipendente del marxismo di Gramsci (che invece, come sostiene il Professore, “basta a se stesso”)... E tanto più originale, Gramsci, in quanto, pur assorbendo egli autocriticamente la

“filosofia della praxis” di Labriola, l’affronta per l’appunto antiteticamente... Per contestarne, rovesciandole volontaristicamente dall’interno, le istanze filosofiche storicistico-hegeliane, oggettivistiche, necessitaristiche (al limite, “evoluzionistiche” e “deterministiche”), aprendo in tal modo la strada, come dicevo, al riconoscimento dell’oggettivo “fallimento filosofico e politico della versione labrioliana del marxismo”. Con tutte le conseguenze, fatte salve le circostanze, i contenuti e le forme, dal tempo di Labriola ad oggi, passando per l’URSS del diamat (e di Lenin e di Stalin)...

L’anti-Hegel e dintorni

Una lettura “dialettica” pertanto, non in senso tradizionalmente hegelomarxista: semmai polemicamente e al tempo stesso costruttivamente anti-hegeliana e anti-vetero-marxista... Una (tuttavia solo relativa) discendenza “di contesto” piuttosto che “di testo”, quella di Gramsci da Labriola, che trasferendosi nella “ripresa gramsciana” secondo Mastroianni, ben si tiene e si espande nelle forme più diversificate del lavoro di controllo di luoghi comuni fondativi e di pulitura e ripulitura concettuale come responsabilità della differenza (vorrei insistervi) sul Vico di Marx (e, prima, di Cristina di Belgioioso); sul tema delle discontinuità teoretiche e delle continuità etico-politiche di Labriola; sulla “concorde discordia” (riconducibile a Labriola) di Croce e Gentile; sul “corrispondente” (ma solo fino ad un certo punto) Garin (in cui c’è “un po’ del Serra” e non poco di Bachtin); sui “pensatori sociali” calabresi e sul movimento operaio in Calabria; sul Bucharin ripristinato nel russo e ritradotto in italiano, anche alla luce delle interpretazioni più note e meno note; sul “diamat” e Gramsci; sull’empirio-criticista, “politico sconfitto” e romanziere di fantascienza Bogdanov; su Acri “pensatore debole” e notevole polemista; sul “prezzo del biglietto”, a proposito di Dostoevskij e Solov’ëv; su Musil e la “filosofia di Didone”; sulle impensabili pensate del “Barone di Munchausen”; sul warburghiano “buon Dio che sta nel dettaglio” e sul “russice non legitur” di Croce; sui “principi” di Bachtin, filosofo della scelta individuale e dell’“atto” come “azione responsabile”; sul goethiano “filo rosso”¹⁰ ecc.

Un “filo rosso”, direi, dentro un altro filo rosso: da Croce a Labriola e da Labriola a Gramsci e oltre; l’“anima” di un diverso colore, per dirla con il Goethe delle *Affinità elettive*, che “anima” gli interni movimenti e sommovimenti della “lunga corda” delle avventure storiografiche di Mastroianni... E che, quanto al metodo filologicamente rigoroso adoperato, si regge sulla lettura e riletture dei testi, sullo studio delle varianti, sul confronto delle edizioni, sul controllo delle traduzioni negli originali ecc... E la cosa mi fa rivenire in mente un’affettuosa e pensosa

uscita di Augusto Placanica, rivolta a Mastroianni su Mastroianni, più o meno in questi termini: “Professo’, vu siti comu u sidol, ch’è brutto ma si senta allu nasu, però poi i cosi chi pulizzi n’escianu lucidi lucidi...”¹¹.

Di qui, da un lato, la laboriosità del “togliere” più che dell’“aggiungere” della scrittura di Mastroianni e, di conserva, la spietata mortificazione, anzitutto in se stesso, di ogni forma di verbalismo. Il che non consente al lettore di accelerare, lo obbliga se mai a rallentare, la fruizione dei suoi lavori a stampa. La quale richiede niente altro che un po’ di (gramsciana) pazienza... Tutt’altra cosa, si dice, il Mastroianni che parla, che fa lezione, che conversa al telefono, che viene a rapportarsi “come una mamma” con tanti (dicevano di lui a passeggio sul Corso di Catanzaro e la storia continua per le vie telefoniche anche oggi), – ma questo del doppio registro scritto e orale, è solo uno sbrigativo luogo comune, con cui non saprei se essere d’accordo...

Due filosofie, due pedagogie

Un’anti-pedagogia allora, quella del Gramsci di Mastroianni, che come dicevo procede di conserva, ma oppositivamente, con la pedagogia di Labriola... Un chiarissimo riferimento: la reazione iper-critica, iper-polemica di Gramsci nei confronti di un certo Labriola: quello del noto episodio della metà degli anni Ottanta dell’Ottocento all’Università di Roma, rievocato alla distanza di un trentennio dall’ex studente del Professor Labriola, Benedetto Croce:

«“Come fareste a educare moralmente un papuano?”, domandò uno di noi scolari, tanti anni fa (credo circa trent’anni fa), al prof. Labriola, in una delle sue lezioni di Pedagogia, obiettando contro l’efficacia della Pedagogia. “Provvisoriamente (rispose con vichiana e hegeliana asprezza l’herbartiano professore), provvisoriamente lo farei schiavo; e questa sarebbe la pedagogia del caso, salvo a vedere se pei suoi nipoti e pronipoti si potrà cominciare ad adoperare qualcosa della pedagogia nostra”».

Ebbene, Gramsci contesta con forza, pedagogicamente, filosoficamente e politicamente, questo Labriola. Con una durezza di termini che non lascia dubbi (e che Mastroianni tradurrà nel suo proprio lessico):

«Questa risposta del Labriola è da avvicinare alla intervista da lui data sulla questione coloniale (Libia) [...]. Pare si tratti di uno pseudo-storicismo, di un meccanicismo abbastanza empirico e molto vicino al più volgare evolucionismo [...]. Il modo di pensare implicito nella risposta del Labriola non pare pertanto dialettico e progressivo, ma piuttosto meccanico e retrivo [...]. Nella intervista sulla questione coloniale il meccanicismo implicito nel pensiero del Labriola appare anche più evidente. Infatti: può darsi benissimo che sia “necessario ridurre i papuani in schiavitù” per

educarli, ma non è necessario meno che qualcuno affermi che ciò non è necessario che contingentemente, perché esistono determinate condizioni, che cioè questa è una necessità “storica” e non assoluta: è necessario anzi che ci sia una lotta in proposito, e questa lotta è proprio la condizione per cui i nipoti o pronipoti del papuano saranno liberati dalla schiavitù e saranno educati con la Pedagogia moderna». ¹²

C'è però, nel Gramsci di Mastroianni, un altro aspetto del “problema Labriola”, che intanto si pone come lo stesso problema di Gramsci (però su differenti presupposti “storicistici” e nel quadro di un’assai diversa fase storica). Il problema, di cui Mastroianni riconosce i lineamenti essenziali: e la conseguente soluzione che il pensiero e l’opera di Labriola, secondo Gramsci, vadano rimessi in circolazione con vantaggio della prospettiva, per essere ripensati e datati storicamente, riformulati teoricamente e criticamente su altre basi, e comunque additati proficuamente come una maieutica...

Insomma: Labriola no, dal punto di vista degli esiti del suo marxismo; Labriola sì, come insegnante non tanto di pensieri pensati (“hegeliani”), quanto piuttosto del fatto stesso del pensare di far pensare (anche non hegelianamente): ecco perché è necessario occuparsene storicamente e farvi riferimento didatticamente... Ma occuparsene, essendo pur sempre consapevoli dei limiti storici dell’orizzonte teoretico ed etico-politico-pedagogico del marxista Labriola... Scrive infatti Mastroianni:

«Quanto alle note dei *Quaderni del carcere*, poco importa l’ordine in cui furono stese: prima quelle che a Labriola si richiamano, poi quelle che prendono da lui le distanze, o viceversa. Esse raccontano sempre lo stesso. Gramsci provò molto interesse per quella prima filosofia della praxis. Non per nulla ne sottoscrisse il titolo. Non mancò però di denunciare le posizioni retrive, in pedagogia e in politica, ad essa proprie. E ne meditò per suo conto un’altra, non esposta alle stesse controindicazioni, uguale a “Hegel + Davide Ricardo”. Labriola, vien fatto di dire, era rimasto a Hegel. Con tutto quello che significa, la differenza, storicamente e politicamente».

Riconosco qui a distanza di tanti anni, cambiando quel che c’è da cambiare nelle radicali modificazioni dell’ermeneutica labrioliana e nelle mastodontiche diversificazioni dei contesti politici e culturali da ieri ad oggi, il Mastroianni di *Antonio Labriola e la filosofia in Italia*, del ’68¹³.... Un libro (ce ne parlerà Dino Vitale), che è davvero una delle varie facce del Sessantotto a Catanzaro...¹⁴; e che, con le sue proprie inquietudini teoretico-pratiche – giacché Mastroianni, proprio lui, si lascia alle spalle un’interpretazione “hegeliana” decisamente positiva di Labriola, dalla quale si è venuto poi distaccando – è all’origine dello mio

stesso interesse per Labriola e, dunque, per i termini dell'attuale domanda: Gramsci versus Labriola? Un libro che scava, per così dire, le fondamenta stesse dell'edificio o, meglio, del quartiere gramsciano disegnato da Mastroianni con gli altri suoi studi...

“Filologia vivente” e vivo senso della “differenza”

Ma c'è dell'altro. La critica di Gramsci al “Papuano” di labrioliana memoria si ritrova a mio parere puntualmente “vissuta” da Mastroianni a più livelli. E subito (già lo dicevo), nelle stesse severissime modalità di conduzione dell'indagine e nei loro coerenti risvolti “pratici”, anche su altri piani. Nel senso che c'è a mio parere un rapporto preciso tra i metodi, le tecniche “filologiche” e la filosofia della ricerca adottate nello studio dei problemi scientifici messi in campo e la stessa prospettiva politica di un'azione radicalmente migliorativa, rivoluzionaria, dell'esistente individuale e sociale. Il che trova secondo me riscontro:

1. Nella concreta messa in opera della proposta gramsciana di una “filologia vivente” (di ascendente vichiano), come prova di coerenza del metodo storiografico messo in pratica nelle stesse questioni di merito affrontate a mo' di “buone prassi” (mi sia consentita l'iterazione) di una filosofia della prassi, del tutto libera dalle pastoie degli apriori di hegeliana e di labrioliana interferenza. Essenziali in tale ottica, come accennavo, le connessioni tra gli studi “italiani” di filosofia e quelli “sovietici”, che fanno luce sulla temperie culturale dello stalinismo e su alcuni dei suoi ascendenti e conseguenti filosofici, letterari, scientifici, politici¹⁵....

2. Nella ripetizione paziente, tecnicamente e tenacemente controllata nei suoi effetti pratico-conoscitivi, come modalità didattica fondante (già presente sia in Labriola sia in Gramsci): e comunque finalizzata alla ricezione dei risultati scientifici e a progettualità culturali non fine a se stessi ma apertamente politiche. Per cui sono da considerare, a tale scopo, non solo le repliche periodiche “a futura memoria” dei suoi esiti di ricerca più importanti riveduti, corretti e integrati (come capita per il nesso Gramsci-Bucharin, per l'appunto nel saggio *Gramsci*, l'edizione nazionale e altri grandi lavori, ma anche in una notevole quantità di interventi d'occasione¹⁶.... Senza escludere, d'altra parte, la professionalità del docente di liceo, del preside e del professore universitario Mastroianni, la sua militanza politica, le innumerevoli occasioni in cui ha messo e continua a mettere alla prova il tema squisitamente gramsciano della “dialettica quantità-qualità”¹⁷....

3. Nella inquietudine della differenza (anche rispetto ai risultati testé acquisiti) di questo ricercatore, che non s'accontenta dei suoi propri risultati... Mi dice a tal proposito Mastroianni: “Una cosa che io non ho fatto, ma che dovrebbe essere fatta è questa: una schedatura dello

Hegel di Gramsci: e cioè di tutti i luoghi degli scritti (delle *Lettere* e dei *Quaderni*, proprio per spiegare di più e meglio la differenza Labriola-Gramsci”. E su questa base, almeno in via di ipotesi (ripeterci con Mastroianni), ben altro: il Vico di Gramsci, per esempio, come altra cosa da Hegel; il Marx alleggerito di Hegel; l’Hegel che si somma a Ricardo; quel Labriola totus hegeliano con il suo (reiterato) “noi siamo come vissuti dalla storia”, dalla “storia signora di noi uomini tutti” versus la “necessità relativa” e la “regolarità tendenziale” di Gramsci... Quel Labriola “altro”, didattico (o antididattico?), di cui non a caso si tramanda positivamente il ricordo (e che, per certi versi, tanto rassomiglia al Gramsci “insegnante” del “club di vita morale” o dei compagni di partito, ovvero di prigione)... Insomma, a questo livello del problema: Gramsci versus Labriola, va bene; ma con, o senza, il punto interrogativo?

Note

¹ Si tratta del testo di una “lettura”, curata da Nicola Siciliani de Cumis (Sapienza Università di Roma), per iniziativa del Circolo “Augusto Placanca” e della Biblioteca “Filippo De Nobili” di Catanzaro, nella sede di quest’ultima, giovedì 26 gennaio 2012. Altri relatori: Luigi Spina (Università di Napoli “Federico II”), *Il “für ewig” di Gramsci, secondo Mastroianni*; Vincenzo Orsomarso (Sapienza Università di Roma), *Un’opportuna ripresa gramsciana*. Interventi di Vincenza Pettinato (Liceo Scientifico “Luigi Siciliani”) e di Armando Vitale (Liceo Classico “Pasquale Galluppi”). Coordinamento: Luigi La Rosa (Presidente del Circolo Placanca). Vedi la notizia della manifestazione in alcuni quotidiani locali (“Calabria Ora” e “Il Quotidiano della Calabria”, “Gazzetta del Sud”, e variamente in internet, nei giorni precedenti e successivi il 27 gennaio 2012 [N. d. r.].

² Da *Antonio Labriola e la filosofia in Italia*, Catanzaro, La Tipo Meccanica, 1968 (seconda edizione, Urbino, Argalia, 1976) e *Da Croce a Gramsci* del 1972, ai saggi degli ultimi anni, ancora su Labriola e su Gramsci: cfr. *Gramsci, il für ewig e la questione dei “Quaderni”*, in «Giornale di storia contemporanea», VI (2003) n. 1, pp. 2006-231 e *Su Antonio Labriola e la filosofia politica in Italia*, in *Antonio Labriola. Celebrazioni del centenario della morte*. Atti del convegno di studi. Cassino 7-8-9 ottobre 2004. A cura di L. Punzo, vol II, Cassino, Edizioni dell’Università degli Studi di Cassino 2006, pp. 267-315.

³ Rinvio quindi alle tre edizioni (la terza in preparazione) della *Bibliografia degli scritti di Giovanni Mastroianni*: cfr. la seconda edizione, come Appendice a N. Siciliani de Cumis, *Italia-URSS/Russia-Italia. Tra culturologia ed educazione 1984-2001*. Con la collaborazione di

V. Cannas, E. Medolla, V. Orsomarso, D. Scalzo, T. Tomassetti, Roma, Quaderni di Slavia/1, 2001, pp. 477-495.

⁴ Il volume propone significativamente come motto *in limine* la seguente frase del Croce 1941: “E perciò io, da mia parte, divenuto particolarmente devoto della Logica...”; e ristampa nell’Appendice, altrettanto significativamente, tre importanti lettere dello stesso Croce a Mastroianni, del 1944-1945.

⁵ Cfr. quindi i termini del problema del vero Bachtin “filosofo dell’azione responsabile”, secondo Mastroianni, almeno il volume *Pensatori russi del Novecento*, Napoli-Roma, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici/L’Officina Tipografica, 1993, pp. 23 sgg., 103 sgg.; ed ora, dopo la serie delle successive approssimazioni al problema (né il discorso si esaurisce qui), il recente volumetto *Ipotesi su Bachtin / Con la traduzione del nuovo testo dell’etica giovanile*, Napoli, Istituto italiano per gli studi filosofici, 2009 (vd. la recensione a mia firma, in “Giornale di storia contemporanea”, giugno 2010, pp. 269-271; e *La questione Bachtin*. Intervista di Gigi Spina a Giovanni Mastroianni, nella rivista *on line* “Nazione Indiana”, 26 luglio 2011 [ultima consultazione 24 gennaio 2012].

⁶ Milano, Unicopli, 1983.

⁷ Cfr. la chiosa dello scritto di Mastroianni, tra riconoscimenti e polemica, a proposito di A. Gramsci, *Il Risorgimento e l’Unità d’Italia*, a cura di C. Donzelli, Roma, Donzelli, 2010, pp. 5-18.

⁸ Cfr. N. Siciliani de Cumis, *Labriola dopo Labriola. Tra nuove carte d’archivio, ricerca, didattica*. Postfazione di G. Mastroianni, Pisa, ETS, 2012.

⁹ Cfr. la su citata *Bibliografia degli scritti di Giovanni Mastroianni, passim*.

¹⁰ Per tutti i lavori di Mastroianni, evocati nel precedente elenco, cfr. la *Bibliografia degli scritti di Giovanni Mastroianni, cit., passim*.

¹¹ “Professore, voi siete come il Sidol, che è spiacevole ad odorarsi, anche se poi le cose che pulisci vengono fuori lucide lucide”.

¹² A. Gramsci, *Quaderni del carcere*. Volume secondo. Quaderni 6 (VIII) - II (XVIII). Edizione critica dell’Istituto Gramsci. A cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, pp. 1366-1367.

¹³ *Antonio Labriola e la filosofia in Italia, cit.*

¹⁴ Cfr. *Il Sessantotto e Catanzaro*, a cura O. Alati, C. Bilotto, B. De Giorgio, M. Gagliardi, M. T. Stranieri, Catanzaro, stampa litografica l’alternativa, s. d. [ma 2009]

¹⁵ Cfr. la *Bibliografia degli scritti di Giovanni Mastroianni, cit., passim*.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ Cfr. a questo proposito due brevi quanto succosi interventi di Mastroianni su Nicola Vaccaro (del 1964 e del 1971), poi riproposti (per mia cura), sotto l'unico titolo *L'uomo di cultura*, in *Nicola Vaccaro*, Quaderni del Centro di cultura "Nicola Vaccaro", Serie I, n. 1, Catanzaro, Arti Grafiche Antonio Abramo, 1978, pp. 27-28.

DIDATTICA

A cura di Nicola Siciliani de Cumis

La presente nota redazionale continua, nella specifica chiave metodologica e terminologica, il discorso avviato in questa stessa rubrica a proposito dell'elaborato di laurea di Emanuela Guerra. Un lavoro certo ancora preliminare, benché a suo modo originale, sul rapporto Makarenko-Nietzsche e dunque, tra l'altro, sui luoghi più significativi del Poema pedagogico di A. S. Makarenko, concernenti il teatro e la sua funzione educativa nella colonia "Gor'kij". Di particolare interesse quindi, in tale ottica, l'attenzione da Guerra rivolta puntualmente ai concetti di "uomo nuovo", di "prospettiva"; e, in questo ambito, al tema delle "strade accidentate della pedagogia". Lo stesso tema che – come è noto – è al centro di un capitolo, Sulle strade accidentate della pedagogia, restituito di recente all'unitarietà del testo di Makarenko; e che, nel farsi complessivo del racconto di formazione, svolge una funzione variamente anticipatrice di problematiche tipicamente makarenkiane (per esempio, quella del lavoro), che prenderanno quota in seguito (in particolare, nel capitolo Ai piedi dell'Olimpo). Di qui, il senso delle opportune evidenziazioni dei concetti di "pedagogia della lotta", "disciplina" e "libertà", "individuale" e "collettivo", "elementarità" e "complessità", "realtà" e "finzione", "reparto misto", "lavori intellettuali" e "lavori manuali", "rotazione delle mansioni", "sviluppo" e "padronanza del Se" ecc.

Di diverso argomento, ma di analogo tenore metodologico e formativo, le pagine successive, tratte dall'elaborato d'esame di Pedagogia generale, per la Laurea Magistrale di Martina Bertucci. Un lavoro, che rientra nel più generale piano di studi con al centro un preminente interesse per l'apprendimento cooperativo (tra Makarenko e Vygotskij: e soprattutto sulla base dei corsi di lezione, delle ricerche scientifiche e delle esperienze didattiche, oltre che del sottoscritto, di Maria Serena Veggetti). Un elaborato d'esame che d'altra parte, non a caso, si ferma a considerare in specie, fatte salve le differenze, l'opera di Antonio Labriola, nella medesima chiave coopeartivistico-educativa. Una complessiva prospettiva d'indagine, dunque, che nel cursus studiorum di Bertucci si collega variamente all'elaborato della Laurea triennale di primo livello e alla tesi per la Laurea Magistrale e, quindi, ad esami,

tirocini, esercitazioni, attività lavorative, tra di loro tendenzialmente coerenti e volti a costruire via via un percorso di qualificazione universitaria in progress, stabilmente incentrata sul nesso della ricerca con la didattica. E decisamente intesa a cogliere, sollecitare, valorizzare le occasioni possibili di un costruttivo rapporto università-scuola, università-lavoro, insegnamento-apprendimento, cooperativismo-educazione, meritocrazia-democrazia.

Emanuela Guerra

DIZIONARIO MAKARENKIANO

L'uomo nuovo

In tutta la riflessione di Makarenko è palese la coscienza della transizione. La società sovietica è una società di transizione, in cui si sta edificando il socialismo e questa edificazione ha bisogno di una relativa stabilizzazione rivoluzionaria, cioè un passaggio, né troppo graduale né pretenziosamente repentino, da vecchie abitudini consolidate e tradizioni sedimentate nelle mentalità e nelle condotte, a nuovi comportamenti e nuovi modi di pensare. Anche il campo educativo ne è attraversato, anzi, ne deve essere attraversato poderosamente, permettendo il passaggio e ponendo le basi forti di una prassi pedagogica rinnovata e per questo rivoluzionaria, nell'ambito più generale dell'istituzione scolastica e formativa, così come nell'ambito più specificatamente familiare.

Formazione politica e lavoro produttivo sono i due pilastri della nuova pedagogia. Dunque, l'uomo nuovo può dare risultati positivi dal proprio lavoro solo se educato politicamente e moralmente a partecipare alla vita sociale e politica.

In una delle quattro lezioni sui *Problemi dell'educazione scolastica sovietica* che Makarenko tenne ai funzionari del Narkompros della R.S.F.S.R. nel gennaio del 1938, espose: "Ricorderete come all'inizio della rivoluzione la nostra scuola ebbe il nome di Scuola del lavoro. Impressionò noi educatori non tanto il sistema cui tale denominazione faceva riferimento, cioè il lavoro come metodo, quanto la parola stessa «lavoro» che ci entusiasmò, e il porre il lavoro come principio".

Anche nel *Poema pedagogico*, in particolare nel capitolo *Sulle strade accidentate della pedagogia*, Makarenko affronta largamente questa questione, scrivendo: "Lavorare scrupolosamente è stata una delle prime conquiste della «colonia Gor'kij»: una conquista che raggiungemmo molto prima dei successi dichiaratamente morali.

Bisogna ammettere che un lavoro che non comporta fatica, né preoccupazioni per la società e per il collettivo, è un fattore ben poco efficace nella formazione di motivazioni comportamentali.

Un piccolo vantaggio stava unicamente nel fatto che, con il lavoro,

il tempo passava e portava con sé una certa proficua stanchezza. Inoltre, si poteva notare che, proprio gli educandi più capaci nel lavoro, erano normalmente anche quelli che si lasciavano influenzare più difficilmente sul piano morale. Un buon lavoro era sempre accompagnato da rozzezza, da assoluto disprezzo per gli altri e per la proprietà altrui; era legato alla convinzione profonda che il lavorare liberi da ogni dovere morale. Di solito, un tale amore per il lavoro portava con sé ben pochi progressi, disprezzo per lo studio e un'assoluta mancanza di progettualità e di prospettiva”.

Andando più avanti, nel testo si nota come Makarenko, raccontando della quotidianità della colonia, metta l'accento sulla funzione del lavoro, e di come questo non basti per la formazione dell'uomo nuovo: “La neutralità del processo lavorativo stupì molto il collettivo dei pedagoghi. Ci eravamo troppo abituati ad attenerci al principio del lavoro. Ci apparve allora assolutamente necessario il più accurato riesame della nostra vecchia convinzione. Ci accorgemmo che il processo lavorativo, considerato da solo, scade facilmente in un'azione meccanica e indipendente, non integrata nello svolgimento della vita psichica, qualcosa di paragonabile al camminare o al respirare. Nella psiche si rispecchia solo come trauma, non in modo costruttivo, e perciò non serve assolutamente alla formazione di nuove motivazioni sociali.

Non dubitavamo affatto di una regolarità di tal genere; e, in ogni caso, non ne dubitavamo per quanto concerne il lavoro non qualificato, di cui allora alla colonia eravamo pieni. A quell'epoca il lavoro di autosussistenza era una vera e propria panacea pedagogica. La nostra fiducia nel lavoro di autosussistenza era andata distrutta fin dai primi mesi, sia perché tale lavoro non riusciva a motivare i ragazzi, sia perché comportava una stanchezza non indifferente, sia perché esigeva poco lavoro intellettuale. Anche se la colonia, a causa della sua povertà, continuò ancora a lungo a svolgere un lavoro di autosussistenza, i nostri sguardi pedagogici non le si rivolgevano più speranzosi. Allora giungemmo alla conclusione che la neutralità morale è dovuta soprattutto allo scarso complesso di impulsi necessari per i lavori semplici.

Alla ricerca di impulsi più stimolanti ci orientammo ai laboratori. Verso la fine del primo anno c'erano alla colonia un laboratorio di fucina, uno di falegnameria, uno di calzoleria, uno di carrozzeria e uno per la preparazione delle ceste. Tutti erano mal attrezzati, e apparivano estremamente arretrati e primitivi. Il lavoro nei laboratori si rivelò un fattore più efficace per la formazione di motivazioni comportamentali. Lo stesso processo lavorativo è nei laboratori più ridotto: è composto di una serie di momenti evolutivi in sviluppo ed ha così una sua logica interna. La perce-

pibile responsabilizzazione di un lavoro artigianale ne fa risaltare il suo valore. Un lavoro artigianale, nello stesso tempo, pone le basi per la nascita di una serie di motivazioni che sono collegate al futuro dei colonisti. Nonostante tutto, il tipo di motivazione che si veniva in media a creare come risultato dell'apprendimento nei laboratori, fu assai misero. Noi notammo che il piccolo spazio dedicato ai laboratori produceva sì qualcosa che si sostituiva alle abitudini asociali dei nostri educandi, ma non era assolutamente ciò di cui avevamo bisogno”.

La concezione pedagogica dell'educazione libera, di cui subivamo le prediche all'interno del collettivo, si basa sul rifiuto di ogni costrizione in ambito educativo e sottolinea l'autonomia della pedagogia. Per questo il processo di costruzione dell'uomo nuovo richiedeva tempo e pazienza, ma soprattutto il senso della prospettiva.

La prospettiva

Makarenko viene descritto da Anton Kaminskij non come un teoretico della pedagogia, bensì come un creatore pratico e intuitivo: «egli lavorò sempre in concreto e di fronte alle situazioni più delicate agì come gli suggeriva il suo intuito pedagogico». La sua azione pedagogica si ispirava a un'idea semplice: dover cioè formare l'uomo a pensare e ad agire nelle condizioni di vita che vive.

In questa pedagogia della lotta l'educatore non è un osservatore, né un consigliere, bensì una guida. La disciplina non è la forma dell'educazione, ma il suo effetto; essa non consiste nella repressione, ma nell'educare a superare le difficoltà, a realizzare il proprio compito. La sua pedagogia vorrebbe essere funzionale nella lotta per il nuovo mondo. Ma educare così nella lotta significa per Makarenko anzitutto dare il senso della prospettiva, il senso della gioia per le vie del domani. I termini di questo singolare sistema pedagogico sono così chiariti nel *Poema pedagogico*: «La vita della nostra colonia era costituita da un intreccio assai complicato di due forze primitive: da una parte nascevano e si sviluppavano, parallelamente allo sviluppo della colonia e del collettivo dei colonisti, nuove motivazioni, legate alla produzione comune, e cominciava ad apparire sotto la vecchia e per noi abituale fisionomia del ladruncolo, dell'anarchico e del ragazzo abbandonato, il nuovo volto della vita futura; e dall'altra parte accoglievamo continuamente nuovi ragazzi, assai depravati o irrecuperabili. A noi non apparivano solo come materiale nuovo, ma come portatori di nuovi influssi, che erano talvolta deboli e passeggeri e talvolta invece molto forti e contagiosi. Per questo motivo dovevamo accettare spesso nei colonisti, apparentemente già “lavorati”, manifestazioni di peggioramento e di ricadute.

Non di rado questi influssi negativi coglievano un intero gruppo di

colonisti, più spesso però succedeva che la linea evolutiva giusta e sperata di uno dei ragazzi venisse piuttosto corretta dai nuovi influssi. La linea principale continuò il suo sviluppo nella direzione precedente, ma non progredì più in modo chiaro e tranquillo, tentennava continuamente e si trasformava in una complicata linea interrotta.

Bisognava avere molta pazienza ed essere dotati dell'ottimismo della prospettiva, per continuare ad avere fiducia nel successo dello schema trovato precedentemente, per non perdere il coraggio e per non allontanarsi dalla strada intrapresa. Si aggiungeva inoltre a ciò che anche nella nuova situazione rivoluzionaria, stessimo sotto l'influsso continuo di quella ben nota forma di espressione, che è la cosiddetta opinione pubblica. Sia all'Istruzione popolare sia in città, ma anche nella colonia stessa, la maggior parte dei discorsi sul collettivo e sull'educazione del collettivo erano condotti in modo tale da non curarsi concretamente del collettivo. Allo sbaglio di un singolo ragazzino e a una qualsiasi manifestazione isolata, si reagiva in modo isterico o come il bambino di Natale.

Trovare una linea, che fosse giusta, veramente sovietica e praticabile, era estremamente difficile. Il nuovo carattere motivazionale del nostro collettivo si formava solo molto lentamente, in modo quasi impercettibile, e nello stesso tempo i tentacoli di recenti e vecchi pregiudizi ci spingevano in due direzioni opposte. Da una parte eravamo afferrati dall'antico terrore pedagogico di fronte alla criminalità infantile e giovanile, dalla inveterata abitudine di perseguire qualcuno per ogni sciocchezza, dall'educazione individuale. Dall'altra parte, eravamo continuamente tormentati dalle prediche dell'educazione libera e dell'assoluto non opporsi, da un mistico autocontrollo, che in fondo rappresentavano gli eccessi di un individualismo estremo, che noi troppo fiduciosi avevamo fatto entrare nel nostro giardino pedagogico sovietico.

No, io non riuscivo a sottomettermi. Non lo sapevo ancora, ma avevo un lontano presentimento, che né la disciplina del singolo né la completa libertà del singolo fossero la nostra musica. La pedagogia sovietica esigeva una logica completamente nuova: dal collettivo al singolo. Solo l'intero collettivo può essere l'oggetto della pedagogia sovietica. Solo educando il collettivo ci possiamo aspettare di raggiungere una forma della sua organizzazione, all'interno della quale il singolo sia allo stesso tempo assolutamente disciplinato e completamente libero.

Mi ero persuaso che né la biologia né la logica né l'etica potessero determinare le norme del comportamento. Le norme vengono determinate, in qualsiasi momento, dalle nostre esigenze di classe e dalla nostra lotta. Non c'è scienza più dialettica della pedagogia. La formazione del tipo di comportamento necessario è soprattutto una questione di esperien-

za, di abitudine e di lungo esercizio in ciò di cui abbiamo bisogno. E la palestra per tale esercizio sarà il nostro collettivo sovietico, che è attrezzato con i trapezi e le sbarre di cui abbiamo adesso bisogno. Oltre a ciò non c'è niente. Non c'è niente di mistico, non ci sono trucchi. Tutto è chiaro e risulta comprensibile al mio sano buon senso.

Cominciai a sorprendermi a desiderare di non venire a sapere tutti i misfatti dei colonisti. Per me l'errore era importante non tanto per il suo contenuto, quanto piuttosto perché non rispettava le esigenze del collettivo. L'effetto anche del peggior misfatto, se nessuno ne viene a conoscenza, viene spento, soffocato dalle nuove abitudini e convinzioni sociali. Invece un misfatto che veniva scoperto, doveva fare i conti con la mia opposizione e doveva educare il collettivo ad opporsi. Questo era il mio pane quotidiano come pedagogo.

Solo negli ultimi anni, intorno all'anno 1930, io venni a conoscenza di molti delitti dei gor'kiani, sui quali a suo tempo ero stato tenuto completamente all'oscuro. Adesso provo una vera riconoscenza nei confronti di questi meravigliosi primi gor'kiani, per aver compreso così bene di dover eliminare le tracce e conservare in me la fiducia nel valore umano del nostro collettivo. No, compagno ispettore, la nostra storia continuerà nella stessa direzione. Continuerà forse con molta fatica e non sempre senza intoppi; ma questo è dovuto solo al fatto che non possediamo ancora una tecnica pedagogica. Manca solo la tecnica».

Makarenko ritornerà diffusamente sul tema dell'importanza della tecnica, come elemento qualificante di una prospettiva pedagogica.

Il teatro

Makarenko ripone molta fiducia nel teatro, credendo fermamente nella funzione formativa che esso possa svolgere.

Nel *Poema pedagogico* racconta come in seguito ad un duro lavoro sia stato possibile realizzare una filodrammatica all'interno della colonia: «I colonisti erano stati troppo di rado in un teatro cittadino, perché costava troppo e perché da noi si pretendeva una qualche eleganza nel vestire. Un po' più spesso avevamo modo di frequentare un circolo di ferrovieri, dove vedevamo opere cinematografiche, ma anche questo divertimento si presentava come una faccenda complicata e impegnativa: si dovevano percorrere circa sette chilometri, si ritornava alquanto tardi dovendo ripercorrere gli stessi sette chilometri, e alle sei del mattino davano già la sveglia.

Il teatro tutto nostro nacque da noi già nella vecchia colonia, dove però non esisteva uno spazio apposito, era necessario spostare la falegnameria ed effettuare una serie di adattamenti forzosi: su quegli attrezzi di falegnameria, adoperando diversi materiali, costruire il palcoscenico, siste-

mare le scenografie. Ma dietro alle scenografie non rimaneva alcuno spazio, né per i camerini degli artisti, né per gli spostamenti dietro le quinte, né per gli effetti scenografici. Infine, in tutta la falegnameria non si potevano sistemare più di sessanta persone. In una sola parola, questo era in larga misura un inizio pietoso.

Nella seconda colonia eravamo riusciti a conquistarci un vero teatro. È difficile descrivere l'entusiasmo che ci prese quando potemmo disporre completamente della rimessa del mulino.

Nemmeno gli artisti moscoviti trionfavano e gioivano allo stesso modo, quando incominciavano gli spettacoli al teatro Bol'shoj. Però era necessario ammettere che al teatro noi guardavamo come a un divertimento e come a un fatto culturale molto qualificato per i colonisti.

Facevamo affidamento sul fatto che, grazie al piccolo gruppo di una filodrammatica, tutti gli altri colonisti potessero far propria la cultura del teatro. Ma nel frattempo accadde che il nostro teatro arrivasse a contenere fino a seicento persone. Questo significava che noi avremmo potuto servire alcuni villaggi messi insieme. L'importanza della nostra filodrammatica aumentava e aumentavano le aspettative verso di essa».

Il teatro, però, comportava anche delle difficoltà da superare, ma la filodrammatica era ben organizzata tanto da riuscire a risolvere qualsiasi inconveniente si presentasse: «Nella filodrammatica si cominciava a litigare. Persino Karabanov insorgeva:

- Ma cosa sono io? Mi avete forse preso a cottimo? La settimana scorsa ero sacerdote, questa volta sono un generale e adesso vogliono che faccia il partigiano. Non ho mica due vite! Ogni sera provo fino alle due di notte e il sabato tutto il giorno a portare tavoli e inchiodare le scene...

Koval' si appoggiava al tavolo con le mani e gridava:

- Vuoi che ti mettiamo a disposizione un divano sotto il pero per farti riposare un po'? Lavorare e basta!

- Se c'è da lavorare organizza le cose in modo che lavorino tutti!

- Organizzeremo!

- E allora organizza!

- Convochiamo il consiglio dei comandanti.

Al consiglio dei comandanti la sezione del komsomol propose: niente filodrammatica, devono lavorare tutti.

Il consiglio amava concludere la sue sedute con un ordine del giorno. Quella volta scrissero:

“Paragrafo 5.

Su disposizione del consiglio dei comandanti il lavoro inerente alla messa in scena degli spettacoli teatrali deve essere considerato obbligatorio per ogni colonista; e quindi, per la preparazione della rappresentazio-

ne *Avventure della tribù dei Ničevoki*, si formano i seguenti reparti misti”... Seguiva l’elenco dei reparti misti, come se non si trattasse di forme artistiche alte, ma della solita sarchiatura delle barbabietole o di rincalzare le patate. La profanazione dell’arte incominciava dal fatto che al posto della vecchia filodrammatica nasceva il sesto reparto misto “A” sotto il comando di Veršnev e forte di ventotto persone per lo spettacolo di turno.

Ma un reparto misto voleva dire un elenco preciso di persone e nessun ritardo, rapporto serale con l’indicazione dei ritardatari, ordini del comandante, risposta “agli ordini” con tanto di saluto e, in caso di mancanze, deferimento al consiglio dei comandanti o all’assemblea generale come per una violazione del regolamento interno, che comportava nel migliore dei casi un colloquio con me, compiti supplementari o gli arresti domiciliari nel giorno di libera uscita».

Il teatro nella colonia richiedeva lo stesso impegno del lavoro nei campi; ognuno dei colonisti aveva un compito ben preciso, e ognuno di loro doveva fare quanto veniva richiesto.

Note

¹ A. S. MAKARENKO, *Problema Školnjavo Sovetskovo Vospitanija [Škol’nogo sovetskogo vospitanija]*, trad. it. *Pedagogia scolastica sovietica*. A cura di L. Volpicelli, Roma, Armando, 1964, p. 89.

² A. S. MAKARENKO, *Pedagogičeskaja poema (1925-1937)*, trad. it. *Poema pedagogico*. A cura di N. Siciliani de Cumis. Con la collaborazione di F. Craba, A. Hupalo, E. Konovalenko, O. Leskova, E. Mattia, B. Paternò, A. Rybčenko, M. Ugarova e degli studenti dei corsi di Pedagogia generale I nell’Università di Roma “La Sapienza” 1992-2009, Roma, l’albatros, 2009, p. 77.

³ Ivi, pp. 77-78.

⁴ A. KAMINSKI, *La pedagogia sovietica e l’opera di A. S. Makarenko*, Roma, Armando, 1952, p. 137.

⁵ A. S. MAKARENKO, *op. cit.*, pp. 81-82.

⁶ Ivi, p. 233.

⁷ Ivi, p. 236.

Martina Bertucci

PERCHÉ IL TUO PASSO CONTINUA A CONFONDERSI... COL MIO

“Maestra” cooperazione

È da qui che dovremmo incominciare: dall’immaginare, dal ragionare, dall’agire collettivamente, dal comunicare gli uni con gli altri e dialogare, discutere, decidere. Prendere o lasciare: o l’una o l’altra. Sociale contro individuale. O una vita collettiva, seriamente collettiva, con la partecipazione critica essenziale della gran massa, oppure la situazione attuale. Non si deve perdere la bussola, non si deve smettere di ragionare. Mai svendere le proprie idee, aprirsi a tutti i confronti; vuol dire coltivare la critica, sempre e comunque, non cessare di essere critici, ipercritici, mettersi in discussione, autocriticarsi. Guardarvi e guardarsi dentro, dall’interno e dall’esterno, con la massima attenzione, un’attenzione critica, un interrogare noi stessi, un’obiezione infinita. Ciò che più serve è un atteggiamento morale, un entusiasmo della volontà, una capacità di autolimitazione.

Per realizzare che cosa? Un nuovo modo di pensare, di agire, di vivere. Guarda avanti. “Non pigolare”; chissà che non si capisca tutti qualcosa di più di noi stessi: è necessario abbattere le frontiere. Ognuno di noi deve vivere proiettandosi nel futuro. Se c’è un difetto in molti è un certo adagiarsi su situazioni nostalgiche di comodo, che derivano da un atteggiamento molto preciso: il fatto di vivere, talvolta, autocommiserandosi. È il vittimismo di cui bisogna liberarsi.

Ci dovrebbe essere un processo di decentramento che fa accogliere l’altro, un modo, un tentativo di saper vivere, ma soprattutto convivere: un’esperienza per ampliare l’idea di multiculturalità. Mettersi nei panni del prossimo: un esercizio che aiuta a comprendere, scostandosi dall’io egoistico e dal noi occidentalistico per accogliere l’altro, il tu e il voi. Non esistiamo solo noi, bisogna comprendere i problemi dell’altro, immedesimarsi e per una volta sentirsi dall’altra parte; anche se non è facile, ci libera dal difetto di giudicare senza sapere.

Sentire come il lontano sia vicino. In effetti, le distanze tra persone sono quelle che ci creiamo noi dentro e la speranza è che si capisca che la

diversità rende gli uomini uguali; e poi ci vuole poco per condividere, eppure siamo così chiusi in noi stessi e così lontani dal capire la realtà altrui: dobbiamo aprirci l'uno all'altro.

Pensi a Makarenko: l'Anton S. Makarenko del *Poema pedagogico*. Un testo collettivo, con informazioni storiche, spunti teorici, indicazioni pedagogiche: il racconto di un progetto educativo.

La vita della vita, come supposizione, progetto, genesi, gioco, formazione, costruzione, lavoro, innovazione, rischio, scoppio, responsabilità e corresponsabilità, controllo, tradizione, risultato, prospettiva, ipotesi di nuove ipotesi: stile, stile di vita umana, in funzione della vita collettiva, della vita insieme, fatta di libertà e valori.

Una ricerca, più ricerche; tutto risolto, tutto da risolvere, economicamente, culturalmente, ideologicamente, esteticamente, educativamente, sentimentalmente, dialetticamente. Quella delicata "vita nova novissima", che doveva nutrirsi di "vera sperimentazione". Che andava coltivata, protetta, fatta crescere, prospettata, additata; vita del progetto uomini tutti e ciascuno, vita della prospettiva in vista, vita dell'"uomo nuovo", che prova e riprova se stesso per reinventarsi.

L'invisibile vita di un visibile "dover essere", una risorsa educativa per il qui della colonia e per il lì del mondo, il positivo del negativo.

Il senso comune

Occorre contrapporre la qualità di un altro sapere in circolo costitutivamente aperto al quantitativo, nel senso almeno dell'affermazione di un principio di eguaglianza fra gli uomini tutti, e della rimozione effettiva degli ostacoli sia di contenuto sia di metodo che si frappongono e che essa cominci con l'essere confermata sul piano della cultura diffusa e attuata in realtà: un'etica dell'eguaglianza.

Non c'è dubbio che debba essere anzitutto il contesto culturale comune a essere preso in considerazione critica. Ecco perché occorre aver presente il fatto che, alle spalle di tutto ciò, c'è un sostrato di senso comune che condiziona motivazioni e comportamenti di punta, e, spesso, al di là dello stesso buon senso.

Critica dell'ideologia dominante, e cioè, come apprendimento attraverso la critica: una ricerca che ha una sua precisa valenza educativa.

L'anziano fonte di trasmissione generazionale

C'è un momento, nella vita di un uomo anziano che voglia riflettere sul problema della trasmissione culturale in chi è più giovane di lui, in cui la memoria tende variamente a mescolarsi con le proprie visioni del futuro. È un momento in cui il presente, nutrendosi insieme di ricordi e di progetti, viene quasi a distribuirsi tra lo ieri e il domani: è ciò che si dice prospettiva, che appare in tutta la sua ambivalenza semantica, sia come

veduta del passato sia come prefigurazione dell'avvenire.

Il vecchio si dice e gli viene da raccontarsi e da raccontare una storia che è la sua storia. Una storia, in cui la differenza tra oggi e ieri tende ad assottigliarsi, fino a sparire o quasi. Perché il racconto della propria vita, almeno nelle intenzioni, viene a coincidere con un'azione pedagogica e autopedagogica molto complessa, dove l'autobiografia si fa educazione e la cultura storica la condizione imprescindibile dell'ipotetica trasmissione culturale. Succede allora che l'anzianità, uscendo dalle angustie dei propri confini temporali e decentrandosi, cerchi il suo doppio nel passaggio dall'egocentrismo senile alla ricerca dell'altro, più giovane. Si trova nella situazione pedagogica del passaggio del testimone da lui all'altro, ad aprire la strada, a farsi da guida e a trasmettere qualcosa di culturalmente suo. E questo, appunto, mediante un improbabile avvicendamento di ruolo, al di là delle immancabili resistenze individuali, per le differenze di carattere, di formazione, di mentalità, indipendentemente dalle rispettive esperienze personali e sociali pedagogicamente influenzate, e nonostante i salti e magari i conflitti generazionali, i condizionamenti storici e d'ambiente, le interferenze del contesto, le modificazioni del costume e, insomma, i nostri differenti modi di essere.

Chissà se si sarebbe mai immaginato di trovarsi a parlare, ragionando, di un'ulteriore comune congiuntura generazionale, e dunque, dell'anziano come fonte di trasmissione culturale; sul senso della continuità tra gli uni e gli altri.

L'argomento trasmissione culturale è davvero suggestivo, coinvolgente, ma è un tema enorme, non facile da gestire, e, nei suoi vari aspetti, impossibile da circoscrivere a un solo ambito di considerazioni. Nel senso che si potrebbero mettere assieme dei punti di osservazione culturali nei diversi ambiti di esperienza: si vedrebbero, subito, infiniti modi di parlare.

Anche il silenzio può diventare oggetto di trasmissione culturale. Perché il trasmettere cultura, nel passaggio tra le generazioni, concerne naturalmente anzitutto l'infanzia, lo stato di chi ancora non ha ancora voce, ma l'infanzia non è un recipiente vuoto da riempire. Non è passiva ed è, essa stessa, il futuro: un futuro però che, nella misura in cui affonda le proprie radici in un presente del passato, va intanto menzionato, rievocato e inteso come tale, tra prospettiva storica e prospettiva a venire.

Il tema della trasmissione culturale, nel passaggio tra le generazioni, occupa uno spazio internamente mobile, impossibile da ridurre a formula o a schema: ha un'infinità di modi possibili di essere intesa; perché, oltretutto, la puoi trovare dove meno te lo aspetti: al di là della pedagogia, nella vita stessa. L'idea che, nei processi di trasmissione culturale, vecchi

e bambini siano in effetti sullo stesso piano etico, prima ancora che sul piano logico, cronologico e storico. Gli uni e gli altri impotenti nel comunicare e tramandare i termini dell'essere umanamente compromessi; gli uni e gli altri egualmente disponibili per un ipotetico salto di qualità culturale e umana: e, dunque, per un'eventuale diversa possibilità di trasmissione culturale.

Amo l'umile uomo che tende la mano.

L'insistenza è sul tema dei valori, della ricerca di nuovi valori; il dover essere dell'uomo maestro per l'altro uomo. Aperture interdisciplinari, costante attenzione verso gli altri, effettiva disponibilità comunicativa, cura, apprendere da sé, insegnare a se stessi in quanto educatori, rimettersi dialogicamente in gioco e, così, a rifare per sé e per gli altri la propria educazione.

L'uomo appare più sfaccettato e complesso di quanto non possa sembrare a prima vista; perché investe le sfere del culturale, dell'educativo e del didattico, dei mezzi e dei fini, della quantità e della qualità, del valore. Interrogarsi sul chi è e sui perché, sull'insieme a chi viene a svolgersi la sua azione e, dunque, sulla destinazione, il per chi del suo insegnamento disciplinare, inteso come mettere a segno. E tenendo conto che il termine disciplina concerne insieme l'insegnamento, l'apprendimento, l'insegnamento a imparare da sé, e chissà se non pure, scavando nella storia dei significati, «l'insegnare a insegnare e l'imparare a imparare». Imparare a imparare in presenza e in forza del sé, per le vie di un ipotetico dialogo, per le vie dell'incontro, nei diversi ambiti d'esperienza.

I vostri figli non sono figli vostri: sono i figli e le figlie della forza stessa della Vita. Nascono per mezzo di voi ma non da voi. Dimorano con voi e tuttavia non vi appartengono. Potete dar loro il vostro amore, ma non le vostre idee. Potete dare una casa al loro corpo ma non alla vostra anima, perché la loro anima abita la casa dell'avvenire che voi non potete visitare nemmeno nei vostri sogni. Potete sforzarvi di tenere il loro passo, ma non pretendere di renderli simili a voi, perché la vita non torna indietro né può fermarsi a ieri. Voi siete l'arco dal quale come frecce vive i vostri figli sono lanciati in avanti.

Tra presente, passato e futuro; tra trasmissione, mediazione e produzione culturale. Perché proprio questo è il punto. Se l'anziano vuol trasmettere qualcosa di sé, deve farsi altro da sé; e farsi strumento per gli altri più giovani di lui: uno strumento di ricerca. E lasciarsi usare come una sorta «di archivio-parlatorio», di salotto, di laboratorio, di schedario concettuale flessibile, volutamente aperto, lacunoso e instabile. Un catalogo elastico, mutevole nei contenuti, uno scrigno di testi e contesti e pre-

testi di indagine, un'arca di sentimenti e di idee. Un campionario cumulativo ma non esaustivo, integrabile, rinnovabile alla luce delle esigenze di chi volesse farne uso.

Un vecchio tanto più riuscirà a trasmettere qualcosa di sé ai non vecchi, quanto più saprà farsi testimone e garante di uno scambio di opinioni e di esperienze non solo personali ma anche sociali. Filologo di se stesso e degli altri nell'ottica della propria filologia vivente; e promotore di intenzioni e attuazioni, tra essere, dover essere e diventare in via di ipotesi migliori, di generazione in generazione, di trasmissione culturale in trasmissione culturale. Tra corona e storia, soggettivamente e oggettivamente, l'anziano non può che aspirare a essere niente di più, dunque, che un documentario del proprio essere stato ed essere in atto. Un documentario, quindi, proprio nel senso di documento, vivente ed esemplare, in forza della tavola dei valori e concezione del mondo, che la sua vita rappresenta per sé e per gli altri più giovani. Una vita degna di essere stata primamente vissuta e, quindi, rivissuta nell'atto della trasmissione-cultura culturale.

Non insegnate pensieri ma insegnate a pensare. Nessuna scuola di pensiero potrà proporre, più sinteticamente e significativamente, le ragioni stesse dell'aprirsi al mondo. Il senso ultimo, direi, della trasmissione culturale nel passaggio tra le generazioni.

Leggendo il *Poema pedagogico* di Makarenko ho imparato delle cose importanti sul tema dell'anziano come fonte di trasmissione culturale. In particolare a proposito di un personaggio, cioè del vecchio Kalina Ivanovič Serdjuk, che rappresenta l'ipotesi educativa al suo ingresso nel romanzo: una figura di educando anziano un po' speciale. È il tema della educabilità, che assieme a quello della prospettiva, consente a Makarenko di procedere con lui come un qualunque altro rieducando della colonia. E l'esperimento, nel corso della narrazione, non mancherà di dare i suoi frutti; perché anche l'anziano Kalina, personaggio essenziale del "poema-romanzo di formazione", subirà una trasformazione. Da quel vecchio uomo che era, si farà, anche lui, al pari degli altri: un "uomo nuovo"; un "uomo nuovo" allo stato iniziale, infantile, della sua evoluzione personale e simbolica. Un "uomo nuovo" anche lui "novellino" e in qualche modo bambino; ma che, nel collettivo, non mancherà di crescere come individuo e di sollecitare la crescita di chi gli sta intorno. Un personaggio che non a caso, alla fine del suo percorso formativo nel *Poema pedagogico*, prendendo l'iniziativa di una convincente argomentazione, saprà farsi egli stesso inizio della nuova fase della colonia "Gor'kij": quella di Kuriaž. Addirittura, lui, che al suo apparire all'inizio del romanzo, di pedagogia dice non saperne e di non volerne sapere, finirà col sostituire pedagogica-

mente Makarenko; meglio: anche lui, come Makarenko, saprà interpretare le istanze del collettivo al più alto livello delle sue possibilità; e, così facendo, riuscirà a essere l'artefice qualificativo di una trasmissione culturale tra le generazioni. Una memorabile operazione pedagogica, che il vecchio-bambino Kalina ne dà così testimonianza: «Tra il consenso generale prese la parola Kalina, col suo vecchio cappotto addosso, ma fresco e rasato come sempre. Kalina soffriva moltissimo di doversi separare dalla colonia e, nei suoi occhi azzurri in cui balenava incerta la luce della vecchiaia, vedevo ora una gran pena umana.

- Ecco, allora, come stanno le cose, esordi Kalina con calma, - anch'io non verrò con voi, e quindi anch'io vedo le cose dall'esterno, ma in modo diverso. Il luogo dove volete andare voi e quello dove vi porterà la vita sono diversi. E ora davanti a voi spunta Kurjaž, e voi ve ne state lì seduti a pensarci su. E che cosa c'è da pensare? Siete uomini d'avanguardia, non vi accorgete che trecento vostri fratelli, altri trecento "Maksim Gor'kij" come voi, stanno andando in rovina? Io vi dico: andate e basta! E Maksim Gor'kij dirà: guardali, i miei ragazzi, sono andati, non hanno paura di niente!»

Ecco proprio così: ancora adesso il nostro problema continua a essere il coraggio, il progetto, la prospettiva, il rendere testimonianza.

Pensare ed agire collettivamente

L'esperienza di insegnamento-apprendimento proposta consiste nella invenzione *in progress* di un comportamento didattico individuale e collettivo non usuale. Un comportamento siffatto si basa sulla utilizzazione di una significativa quantità di espressioni infantili relative ai valori dell'infanzia. Su queste basi, il linguaggio infantile sarà il pretesto per la costruzione di un comportamento didattico che fa lega con una ricerca di prima mano su un argomento specifico. Questo comportamento didattico diventerà quindi oggetto di studio, con un gruppo di interlocutori dal punto di vista della pedagogia e di alcune scienze dell'educazione, e ciò per proporre un ipotetico modello formativo.

Nelle esperienze di apprendimento-insegnamento un criterio non tradizionale d'interazione didattica può essere proprio la scelta preliminare e prioritaria di dar ascolto ai soggetti di insegnamento-apprendimento, a proposito dei cosiddetti valori. E, dunque, con riferimento alla presente proposta didattica *in progress*: la scelta di prendersi filologicamente cura delle parole pronunciate dai bambini, e cioè, la scelta di dedicare attenzione ai bisogni dei bambini, alle loro motivazioni, desideri, urgenze, che sono spesso rivelatori, creativi e poetici. Questo potrebbe essere un criterio rivelatore dei valori d'infanzia, e cioè dei moduli morali a cui la personalità si conforma nel corso della sua crescita; e un criterio-guida, nel

corso di un'attività didattica normale.

I fattori culturali e interculturali risultano decisivi, e persino la dimensione transculturale si arricchisce mediante ulteriori informazioni, significati e valutazioni. Anche l'incidenza di errori o comportamenti negativi svolge una funzione importante. La crescita umana dipende anche da ciò. Lo stesso concetto di "Zona di sviluppo prossimale" estende il suo ambito di senso e si combina con il complessivo campo della cultura e dell'educazione. Il che è un tema di grande momento e riguarda il concetto dell'infanzia come metafora.

La funzione educativa dell'insegnante viene a modificarsi. Se gli insegnanti, cioè, sono direttamente coinvolti nell'esperienza educativa, con l'obiettivo di un risultato di ricerca da conseguire, la variazione del risultato didattico può essere considerevole. L'ipotesi è dunque quella che il mettersi personalmente in gioco come l'insegnante-ricercatore sia una radicale innovazione, come un adulto insieme a dei bambini, come un uomo di scienza insieme agli ignoranti, come persona ricca assieme ai poveri. Un mettere in scena l'arte del fare e del far fare e del fare e del far fare con arte: dell'agire, del fabbricare, del costruire, del lavorare, del comporre, del formare, del plasmare, del produrre, del trasmettere, del celebrare, del creare creatività; l'interesse per una sensibilità intrinsecamente innovativa.

Non si può «pensare nessun uomo che non sia anche filosofo, che non pensi, appunto perché il pensare è proprio dell'uomo come tale»; nel suo tempo e nel suo spazio specifici. Il cui pensiero è lo stesso che pensare il significato della relazione con l'altro, della compartecipazione dialogica come strumento plurimo di costruzione dell'io: di un io aperto e funzionalmente co-costitutivo di rapporti sociali umani, lungo l'arco di tutta la vita individuale, fin dalla primissima infanzia di qualsiasi io e di qualsiasi tu, ma anche di tutti quanti noi, voi, loro, prodotti e produttori di un intreccio di relazioni sociali, culturali e affettive molteplici. Multiple, ampie, spaziosamente tempestive. È in tale ottica lo stesso processo degli atti umani, in quanto tali, nel farsi delle relazioni interpersonali e delle comunicazioni sociali; e consuma, per questa strada, il pathos di ogni filosofia riduttivamente individualistica, qualsiasi visione atomizzata e non relazionale dell'io. Ne consegue la persuasione del valore intrinseco della vita vissuta e da vivere, in tutta la loro ricchezza naturale, culturale e interculturale, con tutte le loro contrapposizioni, eppure trasparenti, nelle loro infinite, ulteriori potenzialità di miglioramento.

Ciò che conta è la costruzione della capacità di progettare la propria vita nei suoi rapporti con le altre vite nell'ambito di un vissuto individuale e sociale, di un comune pensare critico-autocritico, consapevole

dei processi decisionali. Non riduttivamente individuale, ma dei rapporti inter-umani, interculturali, transculturali che la rendono possibile e la costituiscono socialmente, collettivamente.

Note

¹ Cfr. A. S. MAKARENKO, *Pedagogičeskaja poema (1925-1937)*, trad. it. *Poema pedagogico*. A cura di N. Siciliani de Cumis. Con la collaborazione di F. Craba, A. Hupalo, E. Konovalenko, O. Leskova, E. Mattia, B. Paternò, A. Rybčenko, M. Ugarova e degli studenti dei corsi di Pedagogia generale I nell'Università di Roma "La Sapienza" 1992-2009, Roma, l'albatros, 2009.

² Cfr. N. Siciliani de Cumis, *I figli del Papuano. Cultura, intercultura, culture, interculturale da Labriola a Makarenko, Gramsci, Yunus*. Prefazione di F. Ferrarotti, Milano, Unicopli, p. 193.

³ *IVI*, p. 195.

⁴ K. GIBRAN, in N. SICILIANI DE CUMIS, *ibidem*.

⁵ N. SICILIANI DE CUMIS, *ivi*, p. 196.

⁶ M. BARBIERI, in N. SICILIANI DE CUMIS, *ivi*, p. 197.

⁷ K. IVANOVIČ, in A. S. MAKARENKO, *Poema pedagogico*, in N. SICILIANI DE CUMIS, *op. cit.*, p. 203.

⁸ A. GRAMSCI, in N. SICILIANI DE CUMIS, *ivi*, p. 264.

**FORUM EURASIATICO
SU INNOVAZIONE E INTERNAZIONALIZZAZIONE
18 E 19 OTTOBRE 2012, PALAZZO DELLA GRAN
GUARDIA (VERONA, ITALIA)**

Organizzatori: Associazione Conoscere Eurasia, Intesa Sanpaolo, Gazprombank

Con il patrocinio di:

- Consiglio dei Ministri, Italia
- Consiglio della Federazione dell'Assemblea Federale della Federazione Russa (Совет Федерации Федерального Собрания РФ)
- Comune di Verona

Con il supporto di:

- Duma della Federazione Russa (Государственная Дума Федерального Собрания Российской Федерации)
- Russian Union of Industrialists and Entrepreneurs (RSPP, Российский союз промышленников и предпринимателей)
- OPORA Russia (ОПОРА России)
- Istituto Nazionale per il Commercio Estero, Italia
- Moscow Entrepreneurs Association (Московская Ассоциация Предпринимателей)

Comitato Scientifico:

1. *Romano Prodi*, Presidente della Fondazione per la Collaborazione tra i Popoli
2. *Giovanni Bazoli*, Presidente del Consiglio di Sorveglianza di Intesa Sanpaolo
3. *Enzo Quattrociocche*, Segretario Generale di EBRD
4. *Pietro Celi*, Direttore Generale per le Politiche di Internazionalizzazione e la Promozione degli Scambi del Ministero per lo Sviluppo Economico, Italia
5. *Grigory Rapota [Григорий Паном]*, Segretario di Stato dell'Unione Statale Russia-Bielorussia (Государственный секретарь Союзного государства России и Белоруссии)
6. *Alexander Torshin [Александр Торшин]*, Primo Vicepresidente

del Consiglio della Federazione dell'Assemblea Federale della Federazione Russa (Первый заместитель Председателя Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации)

7. *Dmitry Shugaev [Дмитрий Шугаев]*, Vice Direttore Generale di Russian Technologies State Corporation (Заместитель генерального директора ГК «Ростехнологии»)

Copresidenti del Comitato Organizzativo:

1. *Gaetano Miccichè*, Direttore Generale, Responsabile Divisione Corporate e Investment Banking Intesa Sanpaolo

2. *Andrey Akimov [Андрей Акимов]*, Presidente del Management Board di Gazprombank (Председатель Правления Газпромбанк, ОАО)

PROGRAMMA DEL FORUM

Giovedì, 18 ottobre 2012

Sessione plenaria Il ruolo dell'innovazione e dell'internazionalizzazione

Sessione I Risparmio energetico, energie rinnovabili e alternative

Sessione II Innovazione e processi produttivi, design industriale

Sessione III PMI Innovative, Start-up: il motore della crescita

Venerdì, 19 ottobre 2012

Sessione plenaria Il ruolo dell'innovazione e dell'internazionalizzazione

Sessione IV Finanziamenti, private equity e venture capital a supporto dei progetti innovativi e dell'internazionalizzazione **Sessione V** Infrastrutture. Spazio e telecomunicazione. Trasporti e logistica **Sessione VI** Ecologia. Tecnologie per la natura e la difesa dell'ambiente. Materiali da costruzione e domotica **Sessione VII** Amministrazioni Pubbliche e Innovazioni

Per ulteriori informazioni si prega di rivolgersi all'Associazione Conoscere Eurasia: info@forumverona.com

Sito web: www.forumverona.com

L'ASSOCIAZIONE CONOSCERE EURASIA

Conoscere Eurasia è un'Associazione senza fini di lucro fondata nel 2007 in Verona, Italia. L'Associazione ha lo scopo di sviluppare le relazioni culturali e i rapporti sociali ed economici tra l'Italia, la Federazione Russa e l'area geopolitica euroasiatica, nella quale la Russia ha sempre avuto un ruolo storico attivo.

L'Associazione Conoscere Eurasia condivide, promuove e affianca il Consolato Onorario della Federazione Russa in Verona nelle molteplici attività rivolte alla promozione dello sviluppo di relazioni tra la Russia e l'Italia, all'espansione dei legami economici, commerciali, relazioni scientifiche e culturali, nonché alla tutela dei diritti e degli interessi della Federazione Russa, dei suoi singoli cittadini e delle imprese.

A tal fine Conoscere Eurasia organizza e partecipa alle attività nel campo della cultura e dell'arte, dell'educazione e dell'istruzione, della scienza e della ricerca, dell'economia e della politica. Insieme a numerosi concerti, mostre, festival e seminari, l'Associazione organizza gli incontri per gli immigrati della Russia e dei paesi della ex Unione Sovietica.

Tra le iniziative culturali dell'Associazione spiccano quelle rivolte alla diffusione della lingua e della cultura russa.

Presso la sede dell'Associazione funziona lo "Studio di lingua russa"¹, che ospita una biblioteca di letteratura narrativa, poesia, manuali di apprendimento in lingua russa. L'Associazione organizza corsi di lingua russa a vari livelli con il rilascio dei certificati internazionali di conoscenza della lingua russa come lingua straniera². A base della ricca collezione dei film documentari e artistici russi con i sottotitoli in italiano viene organizzato il Cineforum, l'annuale festival dei film russi. Per incoraggiare la creatività di giovani autori, l'Associazione, in collaborazione con l'Istituto Letterario A. M. Gorky [Gor'kij], organizza il Premio annuale letterario italo-russo per giovani narratori e traduttori (Premio Raduga).

Hanno ottenuto un notevole successo i Forum Italo-Russi, che l'Associazione organizza annualmente alla Gran Guardia di Verona riunendo esperti, imprenditori, politici e uomini di governo per discutere le questioni di rilievo internazionale (2008 - "Energia Alternativa", 2009 - "Olimpiadi invernali 2014 di Sochi [Сочи]", 2010 - "Finanziamenti di

progetti nel campo del risparmio energetico e di fonti alternative”, 2011 - “Cooperazione per la modernizzazione e l’innovazione”).

I membri dell’Associazione Conoscere Eurasia sono imprese e organizzazioni residenti in Italia e in Russia, singoli cittadini ed enti statali. Tra i soci onorari sono il Ministero degli Esteri della Federazione Russa, il Segretario Generale della Comunità Euroasiatica, Comune di Verona, aziende e banche sia russe che italiane, tra cui Intesa Sanpaolo, Gazprombank, Enel, Eni, Fondazione Cariverona.

NOTE

¹ Con la collaborazione di Fondazione “Russkij Mir”

² Sulla base dell’accordo con l’Istituto Puschkin [Puškin] di Mosca

TWENTY YEARS AFTER INDEPENDENCE: ASSESSMENTS, PERSPECTIVES, CHALLENGES

An Interdisciplinary Conference organized by
Università di Roma Tre, Università di Verona, Greek Catholic S.
Sophia Center
Rome, June 18-20, 2012.

18 June – 3-7 PM (University of Rome III, Via Chiabrera 199)
Serhii Plokhii, “Why Did Ukraine Become Independent?
Explaining Parliamentary Vote for Ukrainian Independence on August 24,
1991”.

Anatolii Hrycenko, “World Crisis: Looking for Solutions.”

Yuri Shcherbak, “The Geopolitical Role of Ukraine and its Foreign
Politics during 20 Years of Independence.”

Anna Veronika Wendland, “Chornobyl in a New Historiography of
Modern Ukraine: Subjects, Methods, and Political Challenges.”

Yevhen Zacharov, “Human Rights in Ukraine: 1991-2011.
Overview.”

Nadiya Trach, “Language and Identity in Contemporary Ukraine.”

19 June – 9,30 AM-1 PM (University of Rome III, Via Chiabrera
199)

Mykhailo Honchar, “Energy Pendulum as an Illustration of
Ukraine’s 20-Year Way. Between the Vested Interests of Oligarchonomics
and the Energetic Independence of the State.”

Pietro Grilli Di Cortona, “The Evolution of the Ukrainian
Democracy”

Katarzyna Wolczuk, “Ukraine and Regional Integration: Is ‘Soft’
really so Beautiful?”

Marta Dyczok, “Media in the Contemporary Political Situation.”

Caterina Filippini, “The Constitutional Development of Ukraine:
Theory and Practice.”

Renata Caruso, “Doncov’s Ideology of Integral Nationalism in
Post Soviet Ukraine.”

19 June – 3,30-7 PM

Alois Woldan, “A New Hero of Ukraine – Mazepa in Recent

Ukrainian Publications.”

Simone Bellezza, “Building Memory: National Identities and Monuments in Post-Soviet Ukraine.”

Giovanna Siedina, “Changes and Fluctuations in the Image of Independent Ukraine in the Italian Press”

ROUND TABLE: “European Integration of Ukraine: Dreams and Realities. Chair: *Serhii Plokhii*.

Yuri Shcherbak, Katarzyna Wolczuk, Mykhailo Honchar, Anatolii Hrycenko, Yevhen Zacharov, Myroslav Marynovych, Marta Dyczok-

20 June – 10 AM-12,30 PM (Greek Catholic S. Sophia Center, via Boccea, 478, Rome)

Marko Pavlyshyn, “Post-coloniality as Method and Mind-Set: Ukrainian Literature and Literary Scholarship 1991-2011.”

Alessandro Achilli, “Soviet Dissident Writers in the Literary Canon of Contemporary Ukraine.”

Myroslav Marynovych, “Religious Freedom vs Traditions of State Favoritism: an Unsteady Balance.”

p. Ivan Dac’ko, Oleh Turii, “«Traditional» Churches in Independent Ukraine in Search for their Own/Common Tradition”.

ASSOCIAZIONE ITALIA RUSSIA. MILANO

Relazione annuale 2011

Gentile Presidente, Gentili Consiglieri,

fa sicuramente piacere osservare, in primo luogo, come il 2011 si sia concluso positivamente sia dal punto di vista finanziario, sia, soprattutto, dal punto di vista dell'attività culturale e istituzionale dell'Associazione.

L'attività "straordinaria" che ha impegnato maggiormente l'Associazione nell'arco del 2011 è stata la realizzazione della mostra *Russkoe Bednoe*, resa possibile grazie al sostegno di Montblanc e a una faticosa e proficua collaborazione del dottor Alberto Sandretti e di Moneta Impianti. Oltre al sorprendente successo di visitatori (ben 22.000) è importante rilevare come questo evento abbia profuso nuova linfa nelle relazioni nazionali ed internazionali dell'Associazione, e come ne abbia accresciuto la stima e la credibilità presso le istituzioni pubbliche e private, ponendo solide basi per futuri progetti.

Numerose sono state anche le altre iniziative "ordinarie" che si sono svolte - in sede o fuori sede - in collaborazione con altre istituzioni culturali fra cui Auditorium di Milano, Afol Moda, Piccolo Teatro, Comunità Russa di Milano, CAI, Poli.design e altre.

Nell'ambito delle celebrazioni per l'Anno italo-russo l'Associazione ha inoltre spesso rappresentato un interlocutore preferenziale per la comunicazione o un patrocinatore per eventi di rilevanza internazionale come nel caso di due importanti progetti espositivi promossi dalla Fondazione Gianni Maimeri e dalla Fondazione Mazzotta.

Le attività culturali si sono svolte anche grazie al contributo di 10.000 euro riconosciuto dalla Fondazione Cariplo. L'attività dei corsi di lingua russa, che gode anch'essa di un contributo di 10.000 euro della Fondazione Cariplo, pare non aver fortunatamente risentito della grave attuale situazione economica; da settembre 2011 sono stati infatti attivati 16 corsi di gruppo per 148 studenti mentre sono circa 50 gli attuali iscritti alle lezioni individuali. Per offrire nuove opportunità di scambio sono stati anche attivati i progetti internazionali *Teaching Italian* e *Learning Russian* - in partenariato con l'Istituto Educational + di Perm - ed è attualmente in fase di valutazione un progetto per la creazione di una piat-

taforma informatica per l' *e-learning* della lingua russa. A questo proposito è utile osservare come il target degli utenti dei servizi linguistici e delle attività culturali si sia spostato verso una fascia di età media compresa tra i 25 e i 45 anni. La spinta motivazionale verso la Russia è quasi sempre di natura professionale. Probabilmente questo atteggiamento giustifica il rinnovato interesse per iniziative culturali “meno accademiche” e maggiormente finalizzate alla socializzazione.

Restando nell'ambito dell'attività culturale di formazione, da gennaio a marzo 2012 si è svolta una prima edizione congiunta, tra Associazione Italia Russia e ISPI, di *Obiettivo Russia Professional Diploma* per operatori economici in Russia. Questa collaborazione, che si intende proseguire anche per l'edizione 2013 del corso, è stata molto soddisfacente per i risultati ottenuti e utile a consolidare la rete di relazioni e rapporti dell'Associazione.

L'attività culturale del 2012 proseguirà con alcuni appuntamenti che riguardano la presentazione di novità editoriali; la partecipazione in collaborazione con la Comunità Russa all'evento Expo Days “Il Mondo a Tavola”; la partecipazione alle Milano Summer School in collaborazione con il Comune di Milano; la 3^a Sessione d'Esame per la Certificazione Internazionale del russo.

Il 17 maggio verrà presentato - nel corso di un incontro con Elio Franzini, Cesare Segre, Fausto Malcovati e Edoardo Esposito – il volume curato da Stefania Sini *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*. L'iniziativa si svolgerà in collaborazione con la Casa della Cultura. Il 24 maggio, in collaborazione con l'Auditorium di Milano, verrà presentato il volume curato da Fausto Malcovati *Mejerchol'd: l'ultimo atto*. Parteciperà all'incontro Marcello Flores. Di questi appuntamenti e di eventuali altri, come già avviene di consueto, sarà cura della segreteria dell'associazione darne comunicazione.

Si richiama poi l'attenzione dei consiglieri verso alcuni progetti culturali più organici e impegnativi. Si tratta di grandi eventi che l'Associazione vorrebbe portare avanti per il secondo semestre 2012 e il primo semestre 2013. Per dicembre 2012, è stata proposta dal dottor Alberto Sandretti la realizzazione di una mostra, piccola per dimensioni ma molto insolita e curiosa per i contenuti. In un originale percorso espositivo sarà possibile “ammirare” le decorazioni natalizie dell'URSS degli anni '70 e '80, una collezione privata di circa 200 pezzi mai esposta prima. Seppure intrinsecamente non preziose, queste decorazioni risultano particolarmente significative dal punto di vista storico e dal punto di vista iconografico.

La Russia a colori è invece un progetto espositivo curato da Giovanna Bertelli, storica della fotografia, docente dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Si tratta di una mostra dedicata al fotografo e inventore russo Sergej Prokudin Gorskij, nato nel 1863 nella Russia zarista e morto nel 1944 nella Parigi appena liberata della seconda guerra mondiale. Tra i due estremi – con una vita ricca e interessante dedicata essenzialmente alla fotografia come arte e come processo chimico, - Prokudin-Gorskij si impose come pioniere della fotografia a colori. Il suo lavoro è oggi conservato presso la Library of Congress e dal 2001 è disponibile in formato digitale. È una mostra con una forte prevalenza della tecnologia e di materiali visivi, con forte impatto scenografico, così da poter ricreare lo stupore che devono avere suscitato le sue proiezioni in chi le vedeva per la prima volta. Al progetto partecipa l'Accademia di Belle Arti di Brera.

Infine, un altro progetto espositivo proposto dal professor Fausto Malcovati. Si tratta di una mostra della collezione di Aleksandr Reznikov, il più importante collezionista di astrattismo russo (anni 1950-1980), con centinaia di opere sia ad olio sia di grafica. Il titolo: “La seconda avanguardia”. Il collezionista è disposto a sostenere le spese di affitto dello spazio, di assicurazione e trasporto delle opere, le spese per il catalogo, un compenso per il curatore italiano.

Restando a vostra disposizione per ogni ulteriore necessità di chiarimento, vi porgo i miei più cordiali saluti.

Il Segretario
dott.ssa Annalisa Seoni

LETTURE

Lev Šestov, *Gli inizi e le fini*, a cura di Fabrizio Volpe, Edizioni Arktos, Carmagnola (TO), 2011, pp. 170, ISBN: 9788870491302, € 17,00. Contatti: edizioniarktos@yahoo.it.

Numerose sono state negli ultimi anni le edizioni italiane degli scritti del filosofo russo Lev Šestov, (1866-1938), una delle figure più interessanti non solo dell'emigrazione russa, ma in generale dell'intero esistenzialismo novecentesco. Per i tipi della casa editrice Arktos di Carmagnola, un piccolo editore specializzato nella pubblicazione di testi della tradizione esoterica e massonica, viene presentato ora al pubblico italiano uno dei primi testi di Šestov, *Gli inizi e le fini*, pubblicato dall'Autore in patria nel 1908. Se nella vita di Šestov centrale e drammatica fu la cesura rappresentata dalla Rivoluzione del 1917 che costrinse il filosofo all'esilio in Francia, per la sua opera tale momento rappresentò invece una svolta: fu proprio nell'esilio parigino che vennero pubblicate le sue opere più importanti e che il nome del filosofo ottenne quel riconoscimento che gli era invece mancato in patria. Nella cornice cosmopolita della capitale francese e della corrente esistenzialista che negli anni fra le due guerre mondiali si affermò in Europa, l'opera di Šestov poté avere un'enorme risonanza. Ma i caratteri fondamentali della sua filosofia avevano già trovato compiuta espressione nelle opere che, più o meno inosservate, avevano visto la luce in Russia e che, come dice bene il curatore nella presentazione, consiste "innanzitutto nella negazione. Negazione di ogni valore positivo riconosciuto tradizionalmente alla ragione e con essa alla filosofia scientifica in nome di una filosofia religiosa o esistenziale". Dunque, le verità proposte dalla scienza non bastano a Šestov, anzi da lui esse vengono decisamente rifiutate.

Ci avviciniamo così all'argomento del libro: la ricerca della verità, i caratteri della quale vengono chiaramente formulati dall'Autore nella prefazione. Se la paura della verità costituisce il tratto caratteristico di ogni uomo tanto da costringerlo nella vita reale ad uniformarsi ad una menzogna di compromesso, quello che l'uomo comune potrebbe chiamare il giusto mezzo, Šestov da parte sua ritiene di dover portare oltre la sua indagine, verso gli inizi e le fini: "Gli inizi e le fini, in altre parole tutto, ma non il mezzo. Il mezzo non va bene [...] perché esso ha propri inizi e

proprie fini e sembra somigliare a tutto. [...] Il mezzo non è tutto, non è neppure la parte maggiore del tutto: per quante teorie della conoscenza abbiano elaborato i tedeschi, noi ad essi non crederemo. Noi andremo verso gli inizi, andremo verso le fini, per quanto sappiamo quasi con certezza che non arriveremo né a un inizio né a una fine. E affermeremo che la verità in fin dei conti può essere più utile della migliore menzogna, sebbene certamente non conosciamo e probabilmente non conosceremo mai la verità ultima”. Il problema, posto in questi termini nella prefazione, viene poi affrontato nel corso dell’opera in una maniera che risulterà essere quella tipica dell’indagine filosofica di Šestov: da una parte attraverso l’analisi della personalità e dell’opera di quegli autori che ad essa cercarono di accostarsi, un’analisi assolutamente personale «che lungi dall’illustrarci il pensiero di questi autori costituisce piuttosto una “peregrinazione attraverso le anime”, un tentativo di cogliere dal di dentro l’origine e il significato primo delle loro filosofie, ma che ne costituisce inevitabilmente non un’interpretazione, ma un’alterazione», dall’altra attraverso un discorso che non viene assolutamente organizzato secondo i modi tipici della trattatistica filosofica e cioè in maniera organica e coerente, ma in una forma piuttosto disarticolata e frammentata, non una “trama” ben delineata, ma una serie di articoli fra loro assolutamente indipendenti, scritti in momenti diversi e riuniti successivamente a formare un tutto. Così il volume si presenta come una raccolta di quattro studi, dei quali i primi tre sono dedicati rispettivamente a Čechov, Dostoevskij e Berdjaev, mentre l’ultimo, il più “filosofico” nel senso tradizionale, è a sua volta costituito da diversi articoli più piccoli in cui, in forma ancora una volta disarticolata, viene scomposto il problema che è oggetto dell’indagine di Šestov.

Dei quattro articoli è indubbiamente il primo, quello dedicato a Čechov, che è maggiormente degno di interesse. Se almeno una parte della critica letteraria coeva ritenne di poter vedere nell’opera di Čechov il riflesso della crisi delle strutture sociali tradizionali che la Russia visse nel quarantennio pre-rivoluzionario, per cui i personaggi cechoviani venivano letti come i simboli di quelle mutazioni, deformazioni o addirittura degenerazioni cui la società russa andava incontro, nell’analisi šestoviana – un’analisi di timbro filosofico e non letterario – quegli stessi personaggi rappresentano piuttosto il tentativo attraverso il quale Čechov volle dare espressione alla propria irripetibile condizione interiore di un uomo che, giunto ad un punto di svolta della propria vita, si era accostato a una verità che l’uomo comune nel corso dell’esistenza fa finta di ignorare in nome di un’idea comune che gli impone di pensare secondo un modello stereotipato e in base a schemi universalmente accettati. Non furono molti

all'epoca a comprendere che le vere radici della creazione cechoviana non erano esterne all'autore, ma interne, che era nel suo mondo interiore l'origine prima di quel pessimismo che colpisce così intensamente chiunque si accosti alla lettura dei testi cechoviani e che a volte veniva interpretato proprio attraverso il prisma della critica sociale. Va pertanto ascritto a merito indiscutibile di Šestov l'aver posto e affrontato il problema del carattere dell'arte di Čechov riconducendolo alle sue giuste coordinate. E questo se non per primo, certamente però in un modo così aperto da far definire il suo studio come uno dei migliori contributi dati alla comprensione dell'arte di Čechov, malgrado le inevitabili alterazioni cui il suo punto di vista fatalmente lo portava. Il professore della "Storia noiosa", o zio Vanja, o ancora Ivanov dei drammi omonimi sono visti da Šestov nella loro condizione psicologica e umana di uomini soli, irrimediabilmente separati dal mondo che non può comprenderli, individui che finiscono per guadagnarsi il disprezzo delle persone "normali" che li circondano. Si delinea così una chiara contrapposizione fra l'individualità e la massa, fra la verità che si manifesta al singolo e l'idea comune o concezione del mondo che impone che ad essa e soltanto ad essa si presti ossequio, in sostanza fra il mezzo, ovvero il compromesso, da una parte e gli inizi e le fini, ovvero gli estremi dall'altra. E questa contrapposizione è assolutamente irriducibile, insanabile e genera quell'angoscia spirituale che è il carattere saliente della creazione cechoviana.

Non sempre, però, gli uomini che sperimentano la conoscenza della verità e che inevitabilmente vivono nell'isolamento riescono a mantenersi in questa condizione, anzi spesso capita che essi cedano e tornino ad uniformarsi alle finte verità proclamate come universalmente valide dalla ragione e ad una concezione del mondo stereotipata. È il caso di Dostoevskij cui è dedicato il secondo articolo. Ma non il Dostoevskij del sottosuolo, degli inizi e delle fini, bensì quello del *Diario di uno scrittore*, quello che era ormai l'uomo del mezzo, quel Dostoevskij che era diventato uno scrittore famoso e al quale tutti prestavano fede "come ad uomo davanti al quale erano aperti i libri dei destini umani". Osserva malignamente Šestov che "nell'attività letteraria di uno scrittore insigne presto o tardi viene un momento in cui un perfezionamento ulteriore risulta impossibile. Come diventare ancora più famosi nell'arena letteraria? Se si vuole avanzare bisogna, lo si voglia o meno, passare ad un altro campo. È così, evidentemente, che negli scrittori inizia sempre la capacità profetica". Così sotto la lente di Šestov finiscono per passare tutti gli aspetti del Dostoevskij teorico politico e predicatore cristiano e viene messo in luce come la sua attività profetica si riducesse in fin dei conti ad un'apologia del governo russo e delle baionette e ad un'esaltazione di un cristianesi-

mo ortodosso ripensato e integrato là dove Dostoevskij riteneva che ce ne fosse bisogno per adattarlo alle sue “profezie” politiche.

Giungendo al termine di questa breve scheda di presentazione, è d’obbligo spendere almeno qualche parola sugli aspetti editoriali del volume. Il libro si presenta in una veste grafica semplice, ma invitante e il testo è corredato da una serie di note che coadiuvano la lettura fornendo informazioni dettagliate su ogni nome, cosa e aspetto della vita russa cui l’Autore fa di volta in volta cenno. Se ad un lettore specialista esse possono essere poco utili, tuttavia la loro presenza rende il libro accessibile, pur nella sua specificità, ad un pubblico più vasto. Nel complesso si tratta di una buona edizione, sicuramente molto curata sia dal punto di vista tipografico che da quello scientifico-letterario.

Maurizio Di Francesco

* * *

Franco Lo Piparo, *I due carceri di Gramsci. La prigione fascista e il labirinto comunista*, Donzelli, Roma, 2012, pp. 3-141.

L’agile libretto di Franco Lo Piparo, ordinario di filosofia del linguaggio alla Università di Palermo, affronta questioni cruciali della genesi della “questione Gramsci” nella cultura italiana e mondiale, una delle più intricate e intriganti del secolo Ventesimo, il secolo “delle guerre e delle rivoluzioni”.

Con estrema serietà e acutezza, Lo Piparo analizza i testi che finora ci sono pervenuti e/o conosciuti di Gramsci e di coloro che per vari motivi lo hanno seguito o sono stati in contatto diretto e indiretto con l’uomo politico e filosofo sardo. Sulla base delle ricerche precedenti di Gerratana, Natoli e Vacca, l’Autore pone tutta una serie di interrogativi a se stesso e a tutti i ricercatori e cultori dell’opera di Gramsci. Interrogativi che in buona parte sono contenuti nel risvolto della copertina del libro. Vediamoli.

«Perché i quaderni del carcere sono 33 e non 34, come in origine e più volte annunciato dallo stesso Togliatti? Un quaderno si è perduto?». Gramsci sapeva che Sraffa trasmetteva le sue lettere a Togliatti? Nonostante la successiva “vulgata” del partito, che avrebbe dipinto un Gramsci “morto nelle carceri fasciste”, egli passò gli ultimi due anni e mezzo in libertà condizionale. E’ verosimile che in quegli anni abbia smesso quasi completamente di scrivere?

E perché non riprese i contatti con i vertici del partito e dell’Internazionale comunista?».»

Alcune di queste domande sono inedite, è vero. E attendono risposte come molte altre che lo scritto di Lo Piparo pone più o meno velatamente e che riguardano il volto reale dei suoi due principali corrispondenti: Tatiana Schucht e Piero Sraffa. Lo Piparo non si pone chiaramente l'interrogativo di chi fossero realmente costoro e che funzione abbiano avuto nel complessissimo labirinto del comunismo italiano, sovietico e internazionale in senso lato. Infatti, l'estrema acutezza delle analisi linguistiche dei testi gramsciani e dei suoi corrispondenti qualche volta induce Lo Piparo in qualche abbaglio. Ad esempio Tatiana, o Tania, vive in Italia tutti gli anni del carcere. Già. Ma chi gli dava i denari necessari per sopravvivere in Italia e per giunta assicurare anche al detenuto Gramsci un congruo assegno per il cibo, le cure varie di ogni genere? Alla fine del libro l'Autore osserva che Tania era in contatto con l'Ambasciata sovietica. Bene! E come avrebbe potuto essere diversamente? Ma i denari Tania li riceveva dal PCd'I, dal Soccorso Rosso internazionale o dall'Ambasciata sovietica cioè dal KGB? E se il KGB le dava i soldi, che cosa riceveva in cambio da Tania? Infatti, Lo Piparo avanza l'ipotesi che Gramsci a volte si sentisse "tradito" dalla cognata. Ma tradito con chi? Non ha il coraggio di porsi questo quesito. Le lettere che Tania trascriveva per Sraffa, non poteva trascriverle anche per il KGB? E lo stesso Sraffa, che aveva aperto un conto in una libreria di Milano perché mandasse le pubblicazioni a Gramsci, non poteva essere in contatto con "l'Intelligence service" o perlomeno essere sotto la sua discreta, ma vigile sorveglianza? Negli anni '20 e '30 l'Inghilterra era piena di agenti inglesi al servizio dei sovietici, basti pensare ai famosi quattro di Oxford e Cambridge.

L'Italia di allora era considerata una delle maggiori potenze mondiali e i servizi segreti dei vari paesi, non solo quelli fascisti, seguivano i movimenti che avvenivano in Italia. La questione della sorte e della evoluzione di Gramsci interessa molte persone tanto più che c'era una campagna internazionale per la sua liberazione, malgrado la dimostrata (da Lo Piparo) contrarietà dell'interessato diretto a questa mobilitazione internazionale.

Involontariamente, gli avversari interni al comunismo, contrari alla liberazione di Gramsci per le sue idee antistaliniste, preferivano e preferirono trasformarlo nell'icona di un martire comunista. "Gramsci libero", osserva acutamente Lo Piparo, "in quei tempi atroci, non avrebbe avuto lunga vita: un plotone di esecuzione o un attentato erano a portata di mano". E così agendo, "Togliatti salvò Gramsci da se stesso" (p. 125).

Siamo perfettamente d'accordo con Lo Piparo perché nel 1995 pubblicammo un libretto dal titolo *Togliatti fra Gramsci e Neciaev* (Prato,

Omnia Minima) contenente documenti che pubblicammo per primi in Italia, compresa la lettera in tedesco che Togliatti inviò a Dimitrov il 25 aprile 1941, in cui scrisse la frase fatidica (rileggiamola): “i quaderni di Gramsci che io ho già quasi tutti accuratamente studiato contengono materiali che possono essere utilizzati dopo una accurata rielaborazione. Senza tale trattamento il materiale non può essere utilizzato e anzi alcune parti se fossero utilizzate nella forma in cui si trovano attualmente, potrebbero non essere utili al partito. Per questo io credo che sia necessario che questo materiale rimanga nel nostro archivio per essere qui elaborato”.

Quindi fra questa lettera di Togliatti del 1941 e quella di Gramsci a Tania del 27 febbraio 1933 c'è un nesso dialettico. Sono come due poli della stessa calamita: sono uniti in modo inscindibile. Se si analizzano i comportamenti di Gramsci e Togliatti negli anni Trenta, vediamo che sono i due poli contrapposti del comunismo. Sul momento, la linea staliniana fatta propria provvisoriamente da Togliatti ha il sopravvento, ma nel prosieguo del tempo è destinata a rimanere sconfitta. Tant'è vero che al ritorno in Italia comincia quel graduale distacco di Togliatti dalla linea staliniana che si conclude con la lettera di Jalta e la sua stessa morte.

Comunque, assai interessante l'osservazione di Lo Piparo che quando Gramsci usa la parola Giulia intende una cosa, quando invece parla di Julca intende la società, l'URSS, la Russia sovietica, l'ambiente in cui viveva la moglie lontana. Il fatto che le sue lettere subissero ritardi anche di sei mesi significava che subivano il doppio controllo poliziesco: polizia sovietica e fascista.

Gli anni sovietici di Tania Schucht meriterebbero una ricerca accurata, afferma giustamente Lo Piparo. Chissà che quadro ne verrebbe fuori?... Gramsci forse non sapeva che Sraffa trasmetteva le sue lettere a Togliatti, ma è probabile che lo intuì. Il silenzio di Sraffa dopo la morte di Gramsci – malgrado i solleciti di Togliatti – (1) è indicativo di un comportamento che è riservato solo in apparenza. E' probabile che non volesse essere avvinghiato in una polemica del e sul comunismo che avrebbe nociuto al suo stato di studioso di fama internazionale, ma assai più probabilmente voleva coprire chissà quali altri segreti. Un comportamento da vero agente segreto.

Un discorso a parte merita l'osservazione, per la verità non nuova, di Lo Piparo se i quaderni del Carcere siano 33 o 34. Ma il problema non è solo quello dei quaderni, ma anche delle lettere dal carcere. Il problema nasce perché, come suol dirsi, “il diavolo insegna a fare le pentole ma non i coperchi”. E il coperchio ancora non è stato fatto perché a partire da Palmiro Togliatti, che volle trasformare Gramsci in una icona simbolica

del martire comunista per cercare di conciliare lo stalinismo coi grandi ideali del comunismo libertario di cui Gramsci fu strenuo difensore, il PCI fu costretto a “rielaborare”, o meglio mettere sotto chiave o censurare tanti scritti di Gramsci.

Questo portò ad un disvelamento progressivo degli scritti di Gramsci che da Mosca erano stati inviati in Italia all’Istituto Gramsci. Ma è lecito chiedersi: le autorità sovietiche inviarono tutti gli scritti di Gramsci? Quasi tutti coloro che successivamente sono stati inviati a Mosca per ricercare i documenti gramsciani non conoscevano la lingua russa o in alcuni casi non la conoscevano abbastanza.

Di questo sono responsabili coloro che hanno diretto la politica culturale del PCI fino allo scioglimento del partito.

Nel 1993, a mie spese e con un contributo dell’Università di Firenze, ho passato due mesi a studiare gli archivi personali di Gramsci e Togliatti (Ercoli).

Ebbene, posso dire che il famoso quaderno mancante forse è lì, come risulta dall’inventario che ho trascritto. Non solo. Per quanto riguarda le lettere ce ne sono ancora molte inedite. Ad esempio dall’inventario risulta che ci sono 10 lettere di Gramsci nel 1936. In italiano ne sono apparse due a Julca (Edizione de L’Unità, 1988 a cura di V. Gerratana). E se chiedo perché non sono mai state pubblicate sono troppo indiscreto? Distruggo un segreto?

Quindi Gramsci non aveva smesso di scrivere, almeno le lettere. Negli ultimi due anni e mezzo di semilibertà Gramsci conversa con Sraffa e Tania Schucht, anche a quattro occhi. Chi può essere sicuro che oltre a manifestare apertamente la sua opposizione allo stalinismo non abbia lasciato anche scritti importanti nelle loro mani con la promessa solenne che non li avrebbero consegnati a nessuno? A nessuna organizzazione dell’Internazionale?

I diretti interessati sono morti da tempo. Nessuno può escludere nulla. Ma confido che il grande scrittore Michail Bulgakov possa aver ragione una volta di più: “I manoscritti non bruciano!”.

Renato Risaliti

NOTA

1) Lettera di Ercoli a Piero Sraffa del 20 maggio 1937 in A. Gramsci – T. Schucht, *Lettere 1926 – 1935* (a cura di A. Natoli e C. Danile), Einaudi, Torino 1997, pp. 1486-1487.

* * *

Marek Edelman, *Il ghetto di Varsavia lotta*, a cura di Wlodek Goldkorn, Giuntina editore, Firenze 2012, pp.111, € 12,00.

Marek Edelman (1919-2009), uno dei protagonisti dell'insurrezione del ghetto di Varsavia, in questo libro, pubblicato in Polonia nell'immediato dopoguerra, fa rivivere in tutta la loro drammaticità le vicende degli ebrei chiusi nel ghetto e la lotta che un gruppo di giovani seppe sostenere contro le forze ben più numerose e organizzate dei tedeschi. Il racconto è preceduto da un'ampia introduzione di Wlodek Goldkorn, in cui viene delineata la personalità di Edelman, formatasi sui valori di libertà e di giustizia nell'ambito delle associazioni giovanili del Bund polacco (Lega generale dei lavoratori ebrei) e, poi, nel partito stesso. Il Bund era contrario al sionismo, in quanto riteneva che nella società polacca si dovesse realizzare una piena e armoniosa convivenza tra l'elemento ariano e quello ebraico (gli ebrei nella Polonia di anteguerra erano poco più di tre milioni). Goldkorn si sofferma anche a ricordare altre personalità legate a quei tragici eventi, in particolare Mordechaj Anielewicz, il comandante dell'organizzazione ebraica di combattimento nel ghetto (ZOB), suicidatosi per non cadere vivo nelle mani dei tedeschi, e Szmul Zygielbojm, leader del Bund. Quest'ultimo, riuscito a fuggire dalla Polonia occupata e diventato rappresentante del Bund presso il Consiglio nazionale polacco in esilio a Londra, si uccise all'indomani della fine dell'insurrezione, lasciando una lettera che si apre con le seguenti parole: "Non posso tacere né posso continuare a vivere mentre periscono i resti del popolo ebraico in Polonia. Di quel popolo sono il rappresentante". In questa toccante introduzione Goldkorn rievoca il clima di quei tragici anni e lo spirito di sacrificio che animò i giovani ebrei polacchi che si opposero alla violenza nazista. Nel suo racconto Edelman segue le vicende dal momento dell'occupazione tedesca della Polonia, evidenziando come, fin dagli inizi, i tedeschi intrapresero un'azione persecutoria nei confronti degli ebrei, che furono dapprima sottoposti a proibizioni e soprusi, poi rinchiusi nel ghetto senza alcuna possibilità di avere contatti con l'esterno e, infine, deportati in massa secondo un disegno preciso di eliminazione di tutto il popolo ebraico. L'autore rileva l'atteggiamento passivo, quasi rassegnato, della popolazione del ghetto, in preda alla paura di poter provocare sia pure con un minimo gesto la ferocia degli occupanti. La popolazione veniva decimata, oltre che dalla violenza omicida dei tedeschi, dalla fame e dalle malattie provocate dalla denutrizione, anche se una minoranza, disponendo di denaro, godeva di un certo benessere. Di questa minoranza facevano parte anche i collaboratori dei tedeschi, i quali, non a caso, furono i primi ad essere colpiti dagli insorti. Sorse ben presto un'organizzazione clandestina di opposizione, che svol-

se dapprima un'opera di assistenza e di propaganda politica attraverso la pubblicazione e la diffusione, sempre clandestina, di giornali e di volantini, ma poi gli uomini che ne facevano parte, provenienti non soltanto dalle file del Bund, si resero conto della necessità di passare alla lotta armata, che fu resa possibile quando riuscirono a ricevere armi dall'esterno da parte della Resistenza polacca. I primi scontri avvennero nel gennaio del 1943, allorché gruppi di insorti cercarono di impedire una seconda deportazione di massa, ma il coinvolgimento completo di tutti i reparti di lotta avvenne il 19 aprile. I combattimenti si svolsero in varie zone del ghetto. Edelman fa una cronaca precisa e dettagliata degli episodi di lotta con cui gli insorti tennero testa per venti giorni ad un nemico ben più potente per uomini e mezzi, delle gravi perdite che questo subì, degli atti eroici e della morte di molti suoi compagni. I tedeschi, per domare l'insurrezione, ricorsero all'incendio di edifici, procurando così anche la morte di migliaia di abitanti civili, molti dei quali, pur di non finire arsi vivi, preferirono morire lanciandosi dalle finestre. L'ultima battaglia avvenne intorno al bunker, dove i capi dall'organizzazione resistettero finché, colpiti da una bomba a gas, trovarono nel suicidio l'unica via di uscita. In un ghetto ormai del tutto controllato dalle forze tedesche, Edelman cercò una via di fuga attraverso le fogne, raggiungendo così la zona ariana, ma soltanto pochi dei compagni che lo avevano seguito in questa difficile, quasi disperata, impresa superarono gli ostacoli del percorso e riuscirono a salvarsi. Emerge da tutto il racconto il senso di una lotta che non aveva soltanto lo scopo di liberare il ghetto – e gli insorti erano ben consapevoli di quanto fosse difficile raggiungere questo obiettivo – ma anche quello di riscattare la dignità di un popolo umiliato e prostrato dalla violenza degli occupanti. A conclusione del libro l'autore ha voluto ricordare alcuni dei compagni caduti, perché – sono queste le sue parole - “Noi, salvati, lasciamo a voi il compito di non far morire la loro memoria”.

Parole, queste, che non possono non essere raccolte dai lettori di questo libro. L'insurrezione del ghetto di Varsavia ci dimostra come gli uomini animati da ideali di libertà e di giustizia, pur nelle situazioni più difficili e rischiose, siano capaci di ribellarsi e di lottare contro la violenza e la sopraffazione fino all'estremo sacrificio della propria vita.

Bianca Cali

* * *

Franco Mimmi, *Una stupida avventura*, Edizioni Lampi di Stampa,

Milano 2012, pp. 212, € 15,00.

Nella sua opera di esplorazione dei vari generi che hanno caratterizzato la letteratura europea contemporanea, Franco Mimmi approda, con questo nuovo libro, al romanzo “popolare” nella sua versione più nobile, quella che coniuga, o meglio immerge, la storia privata dei personaggi nella grande storia del tempo in cui essi fittiziamente vivono. Ma gli interrogativi che l’Autore propone al lettore attraverso la figura della protagonista Rossana vanno oltre ed hanno un che di universale e anche in parte di inquietante, e fanno parte dell’esperienza e spesso del subconscio di tutti noi, lettori o non lettori.

Rossana è la classica persona che ha rinunciato, fin dall’adolescenza, a vivere, nel senso che ha rinunciato alla voglia di vivere intensamente, ad affannarsi per la vita, a lottare. E questo, mentre intorno a lei si agita tutto lo spettro delle più varie posizioni alternative alla sua: la madre, donna un po’ sciocca e annoiata che frequenta tutti i corsi e coltiva tutti gli hobby più inutili e improbabili, classici di una signora benestante, dalla degustazione dei vini alla decorazione delle ceramiche; il padre, uomo d’affari, pesce che nuota in un’acqua a lui consona, fatta di amicizie coltivate a fini di affari, di occasioni di arricchimento fortunate ma non fortuite, in quanto promosse da complicati sistemi di mazzette e di scambi di favori, e che ascende fino a vette dalle quali poi risulta più duro il ruzzolare giù; zii emigranti che hanno vissuto momenti di fulgore all’estero ma che sono stati costretti al rientro in Italia ed alla rassegnazione di una vita da proprietari di trattoria, malinconicamente illuminata dai ricordi di anni che si credono ruggenti; i nonni, personaggi schietti e dai furori più essenziali, quali il sesso e la lotta per la quotidiana sopravvivenza, che alla fine risulta vittoriosa; per finire con l’intellettuale inglese un po’ conradiano, dai furori forse meno mediterranei ma altrettanto definitivi, quali l’arte, la cultura, il peso di una eredità della quale ci si sente indegni.

Il quadro, insomma, c’è e in questo paesaggio si muove la nostra eroina, così moderna, non bellissima ma neanche brutta, non incline allo studio ma niente affatto stupida, che non disdegna affatto il sesso, e anzi indulge ad una certa libertà di costumi, ma rifugge dal legame fisso, ricca di famiglia ma senza alcun interesse per il danaro e per i vantaggi ad esso legati. Sembra quasi che l’unico interesse di Rossana siano le canzonette di Sanremo, la cui passione ella condivide con la madre, che si diverte anche lei a canticchiarle. Del resto tutta la storia, salvo una rapida puntata verso la fine della prima guerra mondiale, che riguarda i nonni, si colloca quasi interamente tra la fine della seconda guerra mondiale e la fine del secolo scorso.

Ma quella di Rossana non è indolenza bensì convinzione, intima più che filosofica, che la vita non abbia affatto una sua entelechia, anche se noi tutti crediamo il contrario e ci affanniamo con il nostro attivismo a dare ad essa un significato e alla fine fingiamo che ce l'abbia davvero, mentre in realtà siamo noi che lo abbiamo creato e glielo abbiamo cucito addosso. E proprio perché questo nichilismo comincia a sembrare ragionevole, quasi normale e abitudinario, il personaggio risulta alla fine inquietante per il lettore, lo costringe a riflettere.

Come abbiamo accennato sopra, il libro celebra la rivisitazione di un genere che ha illustri precedenti anche in Italia in epoca recente. Mimmi però si distingue per due peculiarità che vanno entrambe citate e che lo pongono ben oltre questi precedenti. La prima è un pregio, che non viene mai assunto a parametro di valutazione letteraria, ma al quale tanti lettori, al pari di noi, attribuiscono un peso notevole: egli scrive libri brevi. In questo, in particolare, che pure è forse il romanzo più lungo che ha scritto, l'autore si limita a rapide pennellate essenziali, a schizzi, ad abbozzi, a suggestioni e richiami, a indicazioni che avviano il lettore sulla strada della comprensione ma gli lasciano poi ampia libertà di immaginare, di estrapolare lui stesso il personaggio, il luogo, la situazione, in base alla propria esperienza e intelligenza. Non solo, ma in questo caso, ed è questa la seconda peculiarità, l'Autore rinuncia alla linearità del racconto in favore di una narrazione per singoli capitoli in ordine sparso che, come le tessere di un mosaico o di un puzzle, vengono buttati lì quasi alla rinfusa, lasciando al lettore il compito di ricollocarli nelle rispettive giuste posizioni per poter integrare il quadro completo. Insomma, Mimmi non si limita a proporre un racconto, ma chiede al lettore anche complicità, cenni di sottinteso, intelligenza.

Gianfranco Abenante

* * *

Mykola Varvarcev, *Žittja i scena Mykoli Ivanova: istorija ukraïncja v italijs'komu Risordžimento*, Kiiiv, 2011.

Questa monografia è il frutto maturo di ricerche difficili su questo cantante che nella tradizione operistica italiana si credeva russo, ma che invece l'autore, uno storico ucraino di vaglia come Mykola Varvarcev, dimostra in modo inoppugnabile essere ucraino.

Si tratta di un libro di quasi 190 pagine suddiviso in due parti ben distinte: la prima parte rappresenta la ricostruzione operata da Varvarcev della vita di Nicola [Mykola] Ivanov in patria e in diversi paesi europei,

principalmente in Italia, preceduta da una introduzione e un epilogo. La seconda parte è una preziosa appendice documentaria coi documenti biografici e l'epistolario raccolto con certissima pazienza dall'autore.

L'epistolario è una parte assolutamente inedita, composta parzialmente in russo, inviata da Ivanov al suo primo protettore, il direttore della Cappella di corte F. P. L'vov. Le lettere successive, tradotte dall'originale italiano in ucraino, sono dirette all'impresario G. Benelli, a G. Tavolini, ad A. Lanari a Bologna e Porretta, o altri impresari di Milano, Firenze, etc. Ma la parte più preziosa dell'epistolario è rappresentata dalle lettere che Mykola Ivanov e Gioacchino Rossini si sono scambiati. Da queste lettere si vede chiaramente come fra i due, e cioè fra il cantante e il compositore, esistesse una grande amicizia che sconfinava nella più perfetta cordialità. Rossini in varie lettere chiama Nicola Ivanov "caro amico" e addirittura, in quella del 24 luglio 1842 e nelle successive, lo chiama "Caro Nicolino".

Questa pubblicazione riempie una lacuna che esisteva nei rapporti fra l'Italia e l'Ucraina e dimostra quanto questi rapporti abbiano inciso nella cultura musicale dei due paesi, ma non solo, perché Varvarcev dimostra che Ivanov ha conosciuto personalmente parecchi esponenti del Risorgimento italiano (Tommaseo, Gioberti, Mamiani, Sirtori, Amari, Poerio, etc). E' una ricerca che, se sarà approfondita dai nostri ricercatori, potrà aprire nuovi orizzonti e nuove problematiche.

Ci si può solo immaginare quali difficoltà e incomprensioni abbia dovuto superare l'autore per ottenere tanti documenti. Io stesso potrei essere testimone di quante asperità italiane Varvarcev abbia dovuto superare per fornire un quadro nuovo e inedito della figura di questo un tempo assai noto cantante ucraino che era stato quasi dimenticato persino in patria. Infatti, dopo aver fatto una ricerca dove si potevano trovare notizie su Mykola Ivanov, ho trovato il suo nome solo nella seconda edizione dell'Enciclopedia Sovietica e poi, solo quasi cinquanta anni dopo, sulla *Teatral'naja Enciklopedija* (vol. II, Moskva 1963). Quindi va dato atto che lo scrupoloso lavoro di Mykola Varvarcev ha restituito il famoso cantante d'opera Nicola Ivanov alla sua Ucraina, e ha colmato un colpevole silenzio della cultura musicale italiana (ma anche francese e inglese). Va detto inoltre che la ricerca scrupolosa di Varvarcev è riuscita a farci avere un quadro complessivo delle città, dei teatri, delle opere e dei ruoli impersonati da Nicola Ivanov. Si tratta di un lavoro che l'Autore è riuscito a compiere assemblando creativamente le pubblicazioni musicali italiane e straniere, la stampa dell'epoca, le memorie di tanti esponenti della cultura e della vita politica e gli archivi di varie città italiane, da Milano a Napoli, e anche di centri minori come Lucca, Sinigaglia, Rovigo.

Ma la fatica di Varvarcev, durata decenni, alla fine è stata coronata dal successo. L'autore è riuscito a restituirci Nicola Ivanov in tutti i suoi aspetti e di questo dobbiamo essergli grati.

Renato Risaliti

* * *

Lev Kopelev, *Svjatoj Doktor Fedor Petrovič*, Moskva, Centr knigi Rudomino, 2012, pp. 221.

Se dal titolo del libro il lettore trae la logica conclusione che il protagonista eponimo sia un russo, capirà, già dalla prefazione, che le sue deduzioni sono errate. Il personaggio storico che si cela dietro "Fedor Petrovič" è Joseph Friedrich Haass, dottore tedesco che trascorse la maggior parte della sua esistenza in Russia, tanto che il suo nome venne russificato.

Come rivela nella postfazione, Kopelev sentì parlare per la prima volta del dottor Haass dalla sua insegnante elementare, ne rimase affascinato, e negli anni Settanta iniziò a scriverne la biografia, senza sapere se il suo libro sarebbe poi stato effettivamente pubblicato: la scrittura rispondeva a un bisogno interiore, slegato da qualsiasi fine commerciale. Come molti dei progetti di Kopelev, il libro finì per qualche tempo nel cassetto, e fu poi in Germania, dove lo scrittore visse da dissidente suo malgrado dal 1980 fino alla fine della sua vita, che portò avanti i suoi studi, lavorando negli archivi tedeschi. Proprio nella città natale di Haass, Bad Münstereifel, lo scrittore concluse il libro nel 1982.

Occorre ricordare che nel 1981 Kopelev e la moglie, recatisi in Germania per un viaggio di studi, furono privati della cittadinanza sovietica e non poterono più fare ritorno in Russia. Il testo venne dunque stampato per la prima volta nella nazione d'adozione: nel 1984 la casa editrice Hoffmann und Campe lo fece tradurre da Heddy Pross, e lo pubblicò sotto il lungo titolo *Der Heilige Doktor Fjodor Petrowitsch. Die Geschichte des Friedrich Joseph Haass. Bad Münstereifel 1780 - Moskau 1853*, con una prestigiosa prefazione di Heinrich Böll. Nel 1992 fu poi ristampato dal Deutscher Taschenbuch Verlag.

La prima pubblicazione su suolo russo avvenne solo nel 1993, ad opera della Petro-Rif di San Pietroburgo. E' da segnalare anche una versione russa anteriore, pubblicata a Londra nel 1985, dalla Overseas Publications Interchange Ltd., ma non reperibile nell'allora Unione Sovietica. La presente edizione è una ristampa del testo originale russo, realizzata dalla casa editrice della Vserossijskaja Gosudarstvennaja

Biblioteka Inostranoj Literaturny im. M. Rudomino di Mosca. All'inizio di quest'anno è stata inaugurata la serie *Sol' zemli*, aperta dal romanzo di Graham Greene *Il potere e la gloria*, nella traduzione di Aleksandr Men'. Intento della casa editrice è quello di ripubblicare opere dedicate a grandi personalità del secolo scorso, che padre Men', figura ispiratrice della serie, definiva appunto "il sale della terra". E' seguito *Nimbus* di Aleksandr Nežnij, anch'esso dedicato al dottor Haass. Il testo di Kopelev è il terzo edito finora e la sua presentazione è volutamente coincisa con il centenario dalla nascita di questo scrittore. Rispetto alla precedente edizione russa, in quella che qui si recensisce è inserito un apparato iconografico nuovo. Le immagini sono inframezzate alla narrazione e permettono al lettore di vedere i luoghi più importanti citati e le persone legate alla vita del protagonista. In appendice all'opera sono poste due tavole cronologiche, rispettivamente sulla vita e sulle pubblicazioni di Kopelev.

La narrazione è suddivisa in nove capitoli e segue l'ordine cronologico degli avvenimenti.

L'incontro di Haass con il mondo russo avvenne attraverso la figura della principessa Repina. A Vienna egli la guarì da una fastidiosa infezione agli occhi e la donna lo volle al suo seguito. Fu così che Haass iniziò a lavorare a Mosca, facendosi subito conoscere per le sue capacità, tanto da essere nominato l'anno successivo *staršij vrač* dell'ospedale militare della città.

Diversi sono gli aneddoti sulla figura di Haass che Kopelev riporta al fine di dimostrare la sua bontà d'animo, che gli valse l'appellativo di "santo", presente anche nel titolo: il dottore tedesco vendette i suoi averi, la sua casa e i suoi possedimenti per comprare cibo e medicine agli ammalati, non voleva essere pagato dai più poveri per le sue visite e si sforzava di curare non solo il corpo, ma anche l'anima, essendo mosso da una profonda fede cristiana (p.139). Negli anni Trenta e Quaranta, quando a Mosca esplosero le epidemie di colera, Haass tranquillizzò i cittadini e mostrò loro che non bisognava temere il contagio attraverso contatto fisico, baciando un malato sulle labbra (p. 99). In questi passi è evidente che l'ammirazione di Kopelev per il dottore spesso lo porta a idealizzarlo, e sovente si rischia di perdere il punto di vista storico sugli avvenimenti, a favore di quello personale e fortemente sentito del narratore. Nonostante questi momenti di empatia e chiara partecipazione del narratore, Kopelev riprende poi sempre la cronologia dei fatti. La presenza nella vita quotidiana russa di quest'uomo era tale che nella lingua parlata nacque l'aggettivo *gazovskij*, usato con connotazione positiva. Esso veniva usato anzitutto in riferimento alla *policejskaja bol'nica dlja besprijutnych*, che fin dalla sua apertura fu sempre indicato dalla gente comune come "l'ospeda-

le di Haass". Inoltre passarono alla storia le *gazovskie cepi*: catene più leggere e più lunghe rispetto a quelle usate solitamente per legare i prigionieri che venivano deportati in Siberia o nei luoghi più lontani della Russia. Il dottore non poteva tollerare, infatti, che oltre allo sforzo fisico del camminare con qualsiasi condizione atmosferica, i prigionieri dovessero essere tormentati anche dal peso delle catene e ne ideò di nuove, meno fastidiose e pesanti.

La narrazione kopeleviana è arricchita dall'inserzione di materiale d'archivio, come lettere di persone che corrispondevano con Haass e documenti ufficiali. Kopelev ricorda inoltre che questo personaggio era noto anche ad autori come Herzen, di cui ripropone un passo da *Byloe i dmy*, dove lo scrittore lo definisce un *preoriginal'nyj čudak* (p.148), e Dostoevskij, che potrebbe essersi in parte ispirato a quest'uomo per tratteggiare il protagonista dell' *Idiota* (p.182).

Grande spazio è lasciato ai dialoghi tra i personaggi e Kopelev riproduce piccoli sbagli grammaticali ed errori nella pronuncia del dottore tedesco, controbilanciando così, con questo lato più umano, l'aurea di santità che lo caratterizza.

E' indubbio che Kopelev scelse di raccontare le gesta di questo personaggio poiché lo sentiva molto vicino alla sua sensibilità: anch'egli si occupò di difesa dei diritti dei più deboli, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, e il fatto che sovente si percepisca una idealizzazione di questa figura ne è la conferma. Inoltre Kopelev, nel suo progetto Wuppertal, si impegnò per superare i pregiudizi e i luoghi comuni che i tedeschi nutrivano nei confronti dei russi e viceversa, e si sforzò di instaurare un dialogo tra i due popoli. Haass rappresentava la prova che tale dialogo era effettivamente possibile.

In definitiva il testo costituisce una lettura interessante perché riporta alla luce un personaggio ormai quasi del tutto dimenticato: attraverso il prisma della narrazione romanzesca si entra a contatto con una realtà storica sconosciuta ai più.

Giulia Peroni

* * *

Lev Tolstoj, *Salto* [Прыжок], illustrazioni di Maja Celija, traduzione di Olga Romanova, postfazione di Goffredo Fofi, Editore Orecchio Acerbo 2012, pp. 36, € 12,50 (libro+poster).

Tolstoj, si sa, resta un grande della letteratura mondiale persino nelle sue opere considerate minori, come questo breve racconto. La

vicenda del quale è ambientata su una nave, un veliero dell'Ottocento, dove un bambino, figlio del capitano, si è arrampicato in alto su un pennone inseguendo per gioco una scimmietta. Il rischio che cada e si sfracelli sul ponte della nave è grande, la sua unica possibilità di salvezza è quella di tuffarsi nell'oceano, dove alcuni marinai dell'equipaggio sono pronti a recuperarlo. Dopo infiniti tentennamenti, il ragazzo si decide a compiere quel salto in mare - da cui il titolo del racconto - che darà alla storia un lieto fine. Il tutto raccontato come soltanto un grande narratore sa fare.

L'edizione in pagine di grande formato, che valorizzano ancor più le splendide illustrazioni di Maja Celija, è corredata da un commento critico di Goffredo Fofi e si avvale di un'ottima traduzione di Olga Romanova. A proposito della quale ci sembra di poter fare un'unica osservazione critica relativamente al titolo. Il russo, è noto, è privo di articoli e quindi sta al traduttore decidere, a seconda dei casi, se mettere o no un articolo, determinativo o indeterminativo. In questo caso, da parte nostra avremmo preferito tradurre il titolo, *Prýžok*, con "Il salto", o anche "Un salto". Ma nel complesso la traduzione è ottima.

m. b.

POSTA

Il 05/06/12, masutmauro@libero.it<masutmauro@libero.it> ha scritto:

Gentile direttore,

ho tra le mani il 2° numero di *Slavia* e sto leggendo il primo articolo/saggio di Giulia Baselica, “*Anna Karenina*”: *percezione e interpretazione*. Potrebbe farmi sapere la professione dell’ autrice dell’ articolo? Già altre volte mi era venuta la curiosità di conoscere gli autori degli articoli. Su alcune riviste, penso all’ *Indice dei libri* o *Limes*, viene detto se l’ autore è un ricercatore, un insegnante o altro. Se poi l’ autore lasciasse anche la e-mail si potrebbero esprimere apprezzamenti, osservazioni o giudizi di vario genere sul testo letto.

La ringrazio se può dare una risposta alla mia richiesta, qualora la trovi sensata.

Cordiali saluti

Mauro Masut

6 giugno 2012

Gentile Mauro Masut,

posso dirle soltanto che Giulia Baselica è una nostra collaboratrice e che, se ricordo bene, è stata allieva del professor Piero Cazzola. Se lei è d’ accordo, potremmo pubblicare la sua lettera nel numero 4-2012 (il 3 è già in tipografia). Forse, Giulia Baselica potrebbe risponderle.

Comunque, la sua proposta di fornire notizie sui collaboratori mi sembra opportuna. Chiederemo ai nostri autori di fornire una brevissima scheda autobiografica da allegare ai testi. Naturalmente, prima che la cosa vada a regime, tenuto conto dei tempi “geologici” di gestazione di ogni fascicolo di *Slavia*, bisognerà armarsi di pazienza.

Cordiali saluti

Bernardino Bernardini

ZIBALDONE

* **Oligarchi Russia.** German Chan (Khan) compra per 18,150 milioni di euro una sontuosa villa storica all'Argentario già appartenuta alla famiglia Feltrinelli. Da *Il Messaggero*, 11 maggio 2012, p. 16.

* **Italia Armenia.** Roma, Teatro India, dal 15 al 20 maggio 2012. *Una cena armena*, di Paola Ponti, spettacolo interpretato e diretto da Danilo Nigrelli.

* **Vietnam.** Secondo quanto riferisce la *Rossijskaja gazeta online* (16 maggio 2012), il Vietnam avrebbe lanciato in orbita attorno alla Terra il suo secondo satellite artificiale per le comunicazioni.

* **Djagilev.** Celebrato a Perm' con tre grandi esposizioni, in occasione della manifestazione internazionale "La Notte dei Musei", il 140° anniversario della nascita di Sergej Djagilev. Da *Rossijskaja gazeta online*, 20 maggio 2012.

* **Russkaja Toskana.** 29 maggio 2012, Sala Ovale di Palazzo Fenzi, via San Gallo 10, Firenze. Presentazione del volume *Russkaja Toskana* di Renato Risaliti, tradotto e curato da Michail Talalaj. Insieme all'autore e al traduttore partecipano Marcello Garzaniti e Stefano Garzonio.

* **Fotografia.** Esposizione a Kiev di "La Dolce Vita", 50 foto di Rino Barillari. Da *Il Messaggero*, 20 maggio 2012, p. 51.

* **Associazione Culturale Maksim Gor'kij (già Italia-URSS).** Via Nardones 17, 80132 Napoli. Tel. 081413564. info@associazione-gorki.it www.associazionegorki.it

- 24 maggio 2012. Serata di poesia, canzoni d'autore, romanze a cura della poetessa Svetlana Čerenkova. La Dott. ssa Galina Viktorovna Bech interverrà sulla metodologia della diagnostica della biorisonanza del Prof. Igor' Pavlisenko. La Dott. ssa Bech si è laureata all'Università di Zaporoz'e e si è specializzata presso la "Scuola della salute della famiglia" sotto la direzione del Prof. I. Pavlisenko. Esposizione dei disegni del concorso internazionale "I bambini disegnano il proprio mondo russo: il mondo della parola russa". I partecipanti al concorso, organizzato da www.bilingual-online.net, sono bambini e adolescenti russofoni dai 5 ai 20 anni di 42 paesi.

- 31 maggio 2012. Presentazione del libro *Le donne russe dei ceti*

privilegiati in Italia (dalla seconda metà del XVIII secolo al XX secolo). Interverrà l'autrice, Valentina Olejnikova, dell'università statale di Kursk.

- 7 giugno 2012. Concerto a cura di Valentina Danilova.

- 14 giugno 2012. Inaugurazione della mostra personale dell'artista ucraina Elena Olejnik. La mostra resterà aperta sino al 22 giugno.

* **Serbia.** A sorpresa, il conservatore Tomislav Nikolic ha vinto le elezioni presidenziali. Da *Il Messaggero*, 21 maggio 2012, p. 17.

* **Russia.** Il ministero degli esteri della Federazione Russa constata "l'esagerato uso della forza nel disperdere le pacifiche manifestazioni di protesta nei paesi occidentali". Da *Rossijskaja gazeta online*, 23 maggio 2012.

* **Associazione Culturale Russkij Mir.** Via Cernaia 30, 10122 Torino. Tel. 011547190, fax 011549100 <ruskij.mir@tiscali.it> <ruskij@arpnet.it> <@mxavas20.aruba.it> www.ruskijmir.it Per le risposte utilizzare l'indirizzo ruskij@arpnet.it Orario dal 12 settembre: lunedì, giovedì e venerdì 9-13, martedì e mercoledì 14-18; Biblioteca: giovedì 15-18.

- Sono aperte le iscrizioni al nuovo corso "La filmografia russa: *Utoblennye solncem* di Nikita Michalkov in lingua originale. Durata: 10h. Docente: Lara Keksell. Programma didattico: visione del film in russo con approfondimenti lessicali, esercizi, analisi e conversazione sul film. Periodo di svolgimento: dal 14 giugno al 12 luglio. Giorno e orario: giovedì dalle 18.30 alle 20.30. Costo: € 100,00 + tessera associativa 2012 (€ 55,00), materiale didattico incluso. Incontri: 5 incontri di 2h ciascuno: Giovedì 14 giugno, Giovedì 21 giugno, Giovedì 28 giugno, Giovedì 5 luglio, Giovedì 12 luglio.

- 30 giugno 2012. proiezione del film documentario di Anna Roberti e Mario Garofalo, regia di Mario Garofalo, "Nicola Grosa Moderno Antigone - Indagine sui partigiani sovietici caduti in Piemonte durante la Resistenza". Il film, che ha vinto il Premio "Memoria storica" all'ultimo Valsusa Filmfest, è stato prodotto dall'Associazione culturale Russkij Mir di Torino con il sostegno di: Comitato provinciale per la valorizzazione degli ideali della Resistenza, Città di Torino (Assessorato alla Cultura), Ambasciata della Federazione Russa in Italia, Piemonte Doc Film Fund - Fondo regionale per il documentario, Fondazione CRT, Associazione Victor, e in collaborazione con La Fiorita Officina s.r.l.

* **Serbia.** Il neoeletto presidente serbo Tomislav Nikolic nega il genocidio di Srebrenica. Da *Le Monde online*, 2 giugno 2012.

* **'O miracolo.** Nel monastero maschile di San Panteleimon in Kamciatka sarebbe avvenuta una guarigione miracolosa grazie all'icona della Vergine detta *Неупиваемая чаша* ("La tazza che non si finisce mai

di bere”), alla quale tradizionalmente si rivolgono alcolizzati e drogati. Il miracolo sarebbe stato confermato da “esperti della materia” (*специалисты*, così scrive la *Rossijskaja gazeta*). Adesso numerosi pellegrini stanno affluendo all’eremo da ogni angolo della penisola. Da *Rossijskaja gazeta online*, 6 giugno 2012. Non sappiamo se il miracolo riguardi l’alcolismo o le droghe.

* **Associazione Italia Russia**, Via Silvio Pellico 8, 20121 Milano.

T + 39 02 8056122. annalisaseoni@associazioneitaliarussia.it

www.associazioneitaliarussia.it

- 14 giugno 2012, foyer dell’Auditorium di Milano Fondazione Cariplo. *Storia della musica* russa, X conferenza. Relatori Enzo Beacco e Fausto Malcovati.

- 20-22 giugno 2012. A conclusione del ciclo “Viaggio nell’anima russa” l’Associazione Italia Russia segnala lo spettacolo “Pugačëv” di Sergei Esenin, Teatro Franco Parenti, Via Pier Lombardo 14, 20135 Milano, 02-59995252, www.teatrofrancoparenti.it

Regia e drammaturgia: Maurizio Schmidt; con Luciano Virgilio; musiche dal vivo: Vladimir Denisenkov. Condizioni privilegiate per i soci di Associazione Italia-Russia, con ingressi a € 10 anziché € 20, da prenotarsi a: promozione@teatrofrancoparenti.it; tel. 02.59995252.

- “Milano Summer School”. Il Comune di Milano, in collaborazione con le università, le accademie e i principali istituti di formazione milanesi, promuove l’offerta formativa della città e crea una Community internazionale per offrire ai giovani talenti un’occasione per vivere un’esperienza speciale. L’offerta formativa di “Milano Summer School” è costituita da più di 150 corsi: dalle arti visive al teatro, dal design alla moda, dagli studi sociali alle lingue e comunicazione. Accedendo al servizio di ricerca on-line potrai trovare il corso più adatto alle tue esigenze.

- 20-24 giugno 2012. Il Museo d’Arte Contemporanea di Perm’ e l’Associazione ITALIA RUSSIA di Milano vi invitano a: INTROSPECTIVE TRASPARENCE. WORKSHOP E INCONTRI SULL’ARTE CONTEMPORANEA. Perm, Ordzhonikidze 1a (Monastyrskaya) www.permm.ru - “Cinema for friendship”, un concorso per sceneggiature sui legami tra Italia e Russia. L’opera vincitrice potrà essere prodotta dalla Mosfil’m. Scadenza del bando: 31 marzo 2013. La casa di produzione russa Mosfil’m e la 7th Art International Agency promuovono “Cinema for friendship”, concorso internazionale per sceneggiature finalizzato alla realizzazione di un lungometraggio cinematografico o di un film per la televisione. Obiettivo del concorso, realizzato dal Levante International Film Festival con il patrocinio della Camera di Commercio Italo Orientale, della Associazione Italia Russia e dalla Fondazione

“Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia”, è lo sviluppo di relazioni fra Russia e Italia nel settore cinematografico e la creazione di film sui legami economici, sociali e culturali fra i due paesi. Per l’invio delle opere, testi originali e inediti, c’è tempo fino al 31 marzo 2013 e la giuria si impegna a esaminare le sceneggiature entro il 31 luglio 2013, mentre la proclamazione avverrà entro il 30 settembre successivo. Questa la giuria del concorso: per la Russia il regista Vadim Abdrašitov, il produttore Aleksandr Litvinov, l’editore letterario Aleksej Busin. In rappresentanza dell’Italia il critico cinematografico Vito Attolini, lo sceneggiatore Salvatore De Mola, il musicista Nicola Scardicchio. Il vincitore del concorso riceverà un premio di 10mila dollari, come contributo alla sceneggiatura. Sono ammesse al concorso sceneggiature per lungometraggio cinematografico o film per la tv; opere originali (in nessun caso saranno accettate trasposizioni di testi letterari e teatrali) e inedite (le sceneggiature da cui sono stati già tratti prodotti audiovisivi saranno escluse dalla selezione). Le opere devono essere inviate a Levante International Film Festival – casella postale numero 99 – Ufficio postale succursale Bari 1 – Piazza Umberto I, 33 – 70121, Bari (Italy).

Info:

Levante International Film Festival

www.limbo7.com

liffbari@gmail.com

(+ 39)080 8977928

* **Albania.** Il ministro dell’interno Bujar Nishani è stato eletto presidente. Da *Le Monde online*, 12 giugno 2012.

* **Corea del Nord.** L’agenzia di stampa KCNA informa che Nyon Yong-chol è il nuovo comandante delle forze armate. Da *Le Monde online*, 17 luglio 2012.

* **Russia.** Il presidente Putin ha controfirmato la legge sull’attività delle NKO [in cirillico: НКО], acronimo che in russo sta per “organizzazioni non commerciali” (il titolo russo della legge è: Закон о деятельности некоммерческих организаций). In base a questa legge, alle “organizzazioni non commerciali” russe che ricevano finanziamenti dall’estero e che si occupino di politica [занимающиеся политикой] viene attribuito lo status [статус] di “agente straniero” [“иностранный агент”]. La legge non riguarda l’attività degli enti e delle organizzazioni statali o governative russe [организации, госкорпорации]. In pratica, sia pure in modo un po’ tortuoso, si dice che ricadono sotto l’azione di questa legge tutte le associazioni e le organizzazioni non governative. Dopo la firma del presidente Putin, la legge entra immediatamente in vigore. Da *Rossijskaja gazeta online*, 19 luglio 2012. Il madrileno *El Pais* commenta

nella sua edizione *online* del 22 luglio 2012: «Rusia oblige a las ONG a registrarse como “agentes extranjeros”».

* **Russia.** A partire dal 23 luglio 2012 in Russia entrano in vigore le limitazioni alla pubblicità delle bevande alcoliche, compresa la birra. La legge prevede un periodo transitorio per gli organi della carta stampata fino alla scadenza dei contratti già stipulati. Da *Rossijskaja gazeta online*, 23 luglio 2012.

* **Italia-Russia.** Vari accordi sono stati siglati a Mosca durante la visita di Monti e l'incontro con Medvedev: 1) ENI. Raggiunta un'intesa per regolare i finanziamenti delle esplorazioni nel mare di Barents e nel Mar Nero. 2) Techint. Firmato un contratto da 170 milioni di euro con la Noril'skij Nikel' per l'abbattimento delle emissioni di anidride solforica. 3) Poste. Intesa per l'ammodernamento tecnologico di 42 mila uffici postali sul territorio russo. 4) Banca Intesa San Paolo. Joint-venture con la Gazprombank per fornire capitali di *private equity* per lo sviluppo di aziende italiane e russe.

* **Corea del Nord.** Sembra risolto il mistero della donna che da qualche tempo compare nelle cerimonie ufficiali accanto al nuovo leader Kim Jong-un. La televisione ufficiale nordcoreana ha annunciato che Kim Jong-un si è sposato e che la moglie si chiama Ri Sol-ju. Da *El Pais online*, 26 luglio 2012.

* **Russia.** Nel fine settimana 28-29 luglio 2012 si terrà nella cosiddetta zona anomala di Molebka (regione di Perm') una conferenza nazionale di ufologi e appassionati del paranormale. All'ordine del giorno la stesura di una “carta elettromagnetica” di Molebka e una tavola rotonda sui “cronomiraggi” (*хрономиражи*) che provocherebbero nella zona una accelerazione del tempo. Prevista anche una seduta di telepatia. Da *Rossijskaja gazeta online*, 27 luglio 2012.

* **Italia-Russia.** Il Consolato onorario della Federazione Russa a Bolzano, l'Associazione culturale Rus' e il Comune di Castelrotto invitano all'inaugurazione della mostra fotografica “Il conte Bobrinskoj. Il lungo cammino dal Pamir alle Dolomiti” che si terrà il 5 agosto 2012 a Siusi allo Sciliar. La mostra viene organizzata in occasione dei 150 anni dalla nascita dell'etnografo, studioso d'arte e ricercatore Aleksej Alekseevič Bobrinskoj, uno dei personaggi più straordinari ma ingiustamente dimenticati del '900, e permette di rintracciare le sue spedizioni nelle zone sconosciute del Pamir e della Russia settentrionale. I testi scientifici di Bobrinskoj ancora oggi rappresentano una documentazione preziosissima per gli scienziati. Gli oggetti rarissimi che raccolse divennero il nucleo di una collezione entrata a far parte del Museo Etnografico Russo di San Pietroburgo. Dopo la Rivoluzione lasciò la Russia e si sta-

bili definitivamente a Siusi allo Sciliar. Recentemente la casa editrice Edition Raetia ha pubblicato la prima biografia completa sul conte Bobrinskij in tre lingue; gli autori dell'opera sono Bianca Marabini Zoeggeler, Michail Talalaj e Davlat Chudonazarov.

* **Russia.** Nella classifica dei paesi esportatori di armi nel 2012 la Russia è al secondo posto nel mondo. Da *Rossijskaja gazeta online*, 3 agosto 2012.

* **Majakovskij.** Roma, 7 agosto 2012, Fontanone dell'Acqua Paola al Gianicolo. Spettacolo di e con Giancarlo Ratti. Testi di riferimento: *La nuvola in calzoni* e *Di questo*, di Vladimir Majakovskij. Da *Il Messaggero*, 7 agosto 2012, p. 47.

* **Russia. Teatro.** La *Rossijskaja gazeta online* del 10 agosto 2012 annuncia la scomparsa del popolarissimo regista teatrale Pëtr Fomenko. Aveva da poco compiuto 80 anni. Segnaliamo ai lettori della nostra rivista il suo articolo sul teatro di regia e la sua biografia, pubblicati a cura di Anna Rita Rossi nel numero 4-2011 di *Slavia*.

* **Disciplina ed educazione civica.** In una intervista rilasciata il 22 agosto 2012 a *Geopolitica*, "Rivista dell'Istituto di Alti Studi in Geopolitica e Scienze Ausiliarie", il console onorario della Federazione Russa a Bolzano, Bernhard Kiem, ha commentato il "caso Pussy Riot". Riportiamo qui un passo dell'intervista che forse potrà interessare i nostri lettori: "Certamente il Tribunale di Mosca ha deciso secondo le leggi della Federazione Russa, decisione che tra l'altro condivido pienamente. Un tale atto di volgarità in Russia non poteva rimanere privo di conseguenze, anche perché *in Russia la disciplina è fattore importante dell'educazione civica*" (il corsivo è nostro).

* **La scomparsa di Gianfranco Zavalloni.** Il 19 agosto scorso è morto prematuramente (54 anni) Gianfranco Zavalloni, dirigente scolastico, animatore dell'EcoIstituto di Cesena, coautore degli originali "Microlibri" che lui stesso illustrava con i suoi disegni, impegnato negli ultimi anni nella diffusione della cultura italiana all'estero, collaboratore e amico di *Slavia*. Alla moglie Stefania e a tutti i familiari le condoglianze della Redazione.

(a cura di M.B.)

NOTIZIARIO EDITORIALE

* Anna Achmatova, *“È flebile la mia voce” e altre poesie*, cura e traduzione di Paolo Galvagni, Via del Vento edizioni, Pistoia 2012, pp. 36, € 4,00.

* Renato Risaliti, *Storie aglianesi*, Tracce di comunità, Pistoia 2011, pp. 128.

* *Il principe bambino e Sapone*, due “micro-libri di Fabio e Gianfranco”, pp. 30 e pp. 30, parole di Fabio Molari, disegni di Gianfranco Zavalloni.

* Renato Risaliti, *Russkaja Toskana*, a cura di Michail Talalaj, Aletejja, Sankt-Peterburg 2012, pp. 190.

* Slavoj Žižek, *Variazioni Wagner*, Asterios editore, pp. 176, € 19,00.

* Lev Tolstoj, *Salto* [Pryžok], traduzione di Olga Romanova, illustrazioni di Maja Celija, postfazione di Goffredo Fofi, Editore Orecchio Acerbo 2012, pp. 36, € 12,50 (libro+poster).

* Franco Mimmi, *Una stupida avventura*, Lampi di Stampa, Cologno Monzese (MI) 2012, pp. 212, € 15,00.

* Franco Oliva, *La fine ingloriosa di un mito (appunti sulla democrazia)*, Zambon Editore, 2009, pp. 324, € 15,00.

* *Bollettino del C.I.R.V.I.*, 63, gennaio-giugno 2011, fascicolo I, Centro Interuniversitario di Ricerche sul “Viaggio in Italia”, Moncalieri, pp. 272.

* Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Editori Laterza, Bari 2012, pp. 272, € 16,00.

* Irène Némirovsky, *L'affare Kurilov*, Adelphi, Milano 2009, pp. 194, € 13,00.

* Gianfranco Zavalloni (a cura di), *Orti di pace. Il lavoro della terra come via educativa*, Editrice Missionaria Italiana/SERMIS, Bologna 2010, pp. 112, € 9,00.

* *La Nuova Europa*, n. 3, maggio 2012, La Casa di Matriona, pp. 108, € 7,00; n. 4, luglio 2012, pp. 108, € 7,00.

* *nuova informazione bibliografica*, n. 2, aprile-giugno 2012, Il Mulino, pp. 225-448, € 17,00.

* Luce Fabbri, *La libertà nelle crisi rivoluzionarie*, Studi Sociali I,

Montevideo 1947, pp. 42.

* Max Nettlau, *Saverio Merlino*, Studi Sociali II, Montevideo 1948, pp. 38, \$ 0,20.

* Enrico Malatesta, *Organizzazione*/Luigi Fabbri, *Libera sperimentazione*, Studi Sociali IV, Montevideo 1950, pp. 24, \$ 0,20.

* Ettore Lo Gatto, *Storia della Russia*, Sansoni Editore, Firenze 1947, pp. 1004, lire 2.500.

Autori e collaboratori dell'annata 2012

- Gianfranco Abenante, n. 2, pp. 223-225; n. 4, pp. 221-223.
Giulia Baselica, n. 2, pp. 3-27.
Antonella Bassi, n. 2, pp. 186-196.
Dino Bernardini, n. 1, pp. 227-228; n. 2, pp. 53-62, 94-115; n. 3, pp. 229-230, 231-232; n. 4, pp. 227-228, 229.
Bernardini Mark, n. 1, pp. 232-239; n. 2, pp. 217-218, 231-239; n. 3, pp. 233-239; n. 4, pp. 230-235.
Vladimiro Bertazzoni, n. 3, pp. 95-98.
Martina Bertucci, n. 4, pp. 196-203.
Elisabetta Bolondi, n. 1, pp. 228-229, 229-231; n. 2, pp. 197-198, 220-221, 225-227; n. 3, pp. 227-229.
Bianca Cali, n. 4, pp. 220-221.
Lorenzo Casson, n. 3, pp. 217-221.
Piero Cazzola, n. 1, pp. 115-118; n. 2, pp. 219-220, 221-223; n. 3, pp. 216-217, 221-222, 224-225, 226-227.
Cristina Contri, n. 1, pp. 209-226.
Mario Corti, pp. 101-114.
Maria Chiara Ferro, n. 1, pp. 12-18.
Marina Decó, n. 3, pp. 222-224; n. 4, pp. 3-71.
Maurizio Di Francesco, n. 4, pp. 213-216.
Carlo Fredduzzi, n. 2, pp. 136-165.
Alessandra Fiandra, n. 1, pp. 19-42.
Andrea Franco, n. 1, pp. 52-82; n. 3, pp. 35-83.
Frustaci Vincenzo, n. 1, pp. 9-10.
Alberto Galanti, n. 2, pp. 227-228.
Enrico Galavotti, n. 3, pp. 120-130.
Sergej Gindin, n. 4, pp. 78-79, 81-85.
Davide Giurlando, n. 1, pp. 143-148.
Nikolaj Gogol', n. 2, pp. 94-115.
Carlo Onofrio Gori, n. 2, pp. 228-230.
Emanuela Guerra, n. 3, pp. 143-156; n. 4, pp. 189-195.
Tat'jana Klebanova, n. 2, pp. 28-30.
Kirill Kobrin, n. 3, pp. 161-167.
Aleksandr Kostylev, n. 1, pp. 137-142.
Ljubov' Kotel'nikova, n. 1, pp. 169-200.
Aleksandr Kuprin, n. 2, pp. 77-86.
Claudia Lasorsa Siedina, n. 4, pp. 78-85.
Francesco Leoncini, n. 2, pp. 116-119.
Daniela Liberti, n. 3, pp. 159-160, 161-167.

- Ettore Lo Gatto, n. 1, p. 6.
Claudio Macagno, n. 2, pp. 177-185.
Luigi Mancuso, n. 4, pp. 72-77.
Renza Marchi, n. 1, pp. 204-207.
Giulia Marcucci, n. 1, pp. 149-156.
Enrico Margaroli, n. 3, pp. 112-119.
Mauro Masut, n. 3, pp. 231-232; n. 4, p. 229.
Gabriele Mazzitelli, n. 1, pp. 3-5.
Gabriella Menghini, n. 1, pp. 201-203.
Aleksej Meškov, n. 4, pp. 104-156.
Milena Miazzi, n. 1, p. 208.
Gerardo Milani, n. 2, pp. 63-76.
Franco Mimmi, n. 1, pp. 119-134; n. 2, pp. 133-135.
Maresa Mura, n. 1, pp. 157-166.
Valentina Naumenko, n. 1, pp. 137-142.
Francesca Romana Nocchi, n. 2, pp. 166-176.
Renzo Oliva, n. 2, pp. 87-93; n. 3, pp. 101-111; n. 4, pp. 86-103.
Rossano Pancaldi, n. 3, p. 181-206.
Marina Pastore, n. 1, pp. 143-148.
Konstantin Paustovskij, n. 2, pp. 53-62.
Francesco Pellegrino, n. 3, pp. 84-94.
Mario Pepe, n. 1, pp. 135-136; n. 2, pp. 127-132; n. 3, pp. 3-34; n. 4, pp. 157-176.
Giulia Peroni, n. 4, pp. 225-227.
Roberta Pozzi, n. 3, pp. 131-137.
Lorenzo Pubblici, n. 1, pp. 167-200.
Arturo Ricciardi, n. 3, pp. 168-180.
Renato Risaliti, n. 2, pp. 120-126; n. 3, pp. 225-226; n. 4, pp. 216-219, 223-225.
Olga Romanova, n. 2, pp. 77-86.
Ekaterina Sergeeva, n. 2, pp. 186-196.
Nicola Siciliani de Cumis, n. 3, pp. 138-142; n. 4, pp. 177-186, 187-188.
Grigorij Silaev, n. 2, pp. 31-52.
Oleg Sivun, n. 2, pp. 31-52.
Valeria Stolfi, n. 3, pp. 207-212.
Luciana Vagge Saccorotti, n. 1, pp. 83-100.
Gianfranco Zavalloni, n. 2, pp. 214-216; n. 3, pp. 157-158.

Documenti

Il V Congresso italiano di Slavistica, n. 1, pp. 43-47.

Le Letture cirillo-metodiane romane. Seminario, n. 1, pp. 48-51.

La Legge della RSFSR sugli investimenti stranieri, n. 2, pp. 199-211.

Una giornata di studio in onore di Riccardo Picchio, n. 2, pp. 212-213.

Convegno "La Comunità di Stati Indipendenti", n. 3, pp. 99-100.

"Lettere dal Don". Seminario dell'Archivio della Scrittura Popolare, n. 3, pp.213-215.

Forum Eurasiatico su innovazione e internazionalizzazione, n. 4, pp. 204-205.

L'Associazione Conoscere Eurasia, n. 4, pp. 206-207.

Ucraina: Venti anni di indipendenza. Convegno, n. 4, pp. 208-209.

L'Associazione Italia Russia. Milano (Relazione annuale 2011), n. 4, pp. 210-212.

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 97-2003, all'indirizzo di posta elettronica <info@slavia.it> oppure <dino.bernardini@gmail.com>. Le eventuali note vanno raggruppate a fine testo.

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 per posta elettronica 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 ventuno anni senza sponsor 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: ottobre 2012

Associazione Culturale “Slavia”
Via Corfinio, 23 - 00183 Roma

€ 15,00