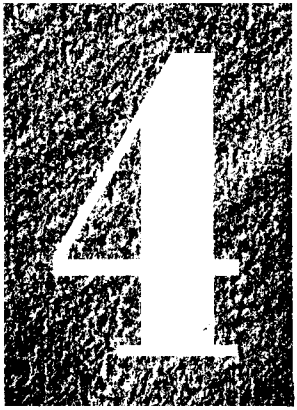
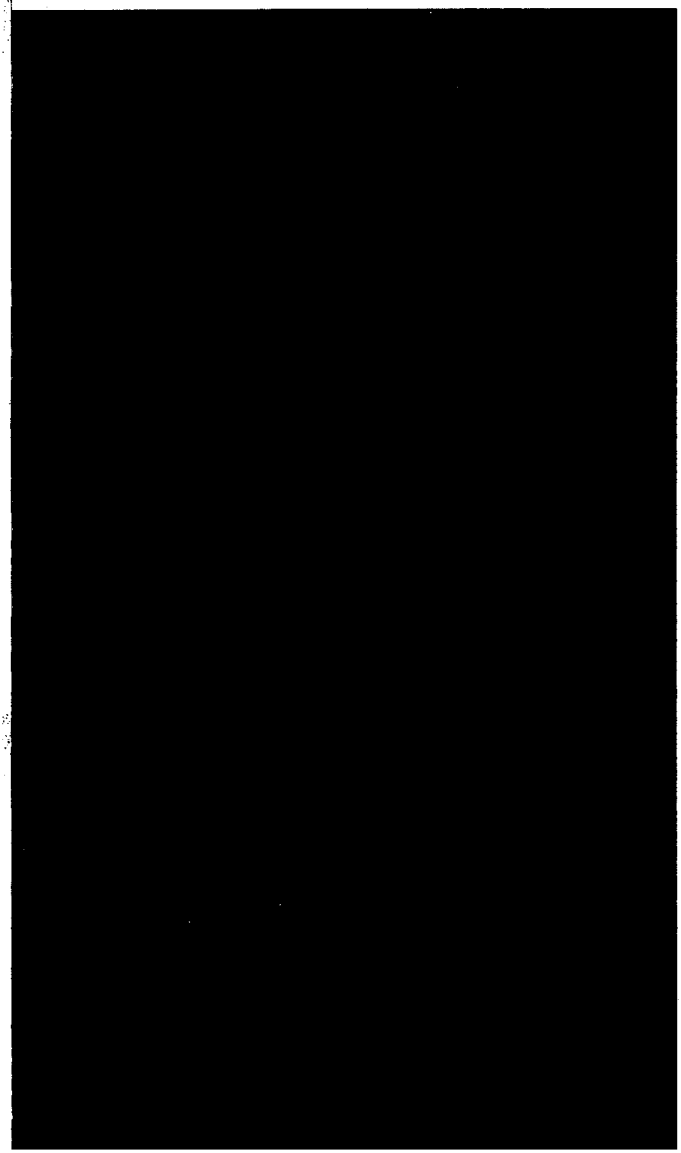
SLAVIA

rivista trimestrale di cultura





ottobre
dicembre 1993

spedizione trimestrale
in abbonamento postale
gruppo IV - 70%
prezzo L. 20.000

slavia

Consiglio di redazione: Mauro Aglietto, Ignazio Ambrogio, Eridano Bazzarelli, Bernardino Bernardini (direttore responsabile), Sergio Bertolissi, Jolanda Bufalini, Piero Cazzola, Carlo Fredduzzi, Adriano Guerra, Claudia Lasorsa, Flavia Lattanzi, Vieri Quilici, Carlo Riccio, Nicola Siciliani de Cumis.

AVVISO AI LETTORI E AGLI ABBONATI

Nel prossimo anno 1994 «Slavia» avrà un nuovo editore. Immutati resteranno i contenuti, la struttura e la linea che hanno caratterizzato la nostra rivista dalla sua nascita. E' questo l'impegno che la direzione e la redazione assumono con i lettori e gli abbonati.
«Slavia» ringrazia l'Istituto di cultura e lingua russa di Roma che per due anni si è fatto generosamente carico della pubblicazione.
Nel prossimo numero pubblicheremo il nuovo indirizzo della redazione e il nuovo numero di conto corrente postale.

Redazione e Amministrazione: 00187 Roma - Via Mario de' Fiori, 96 - Telefono: (06) 699.223.37 - Tx. 62.11.12 - Fax 699.223.52.

Abbonamenti: Annuo L. 50.000 - Estero il doppio - Una copia L. 20.000 - Numeri arretrati il doppio - L'abbonamento decorre da qualsiasi numero

Edita dall'Istituto di Cultura e Lingua Russa

Associata all'USPI - Unione Stampa Periodica Italiana

Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 38/92 del 17 gennaio 1992

Litografia «Nuova Impronta» - Via dei Rutoli, 12 - Tel. 44.51.962 Roma
Stampato il 20-11-1993

SLAVIA

Rivista trimestrale di cultura

Anno II - Ottobre-Dicembre 1993

Sommario

FILOSOFIA

Giovanni Mastroianni, *Solov'ëv e Dostoevskij* ..... p. 3
Vladimir Solov'ëv, *L'ideale nazionale russo* ..... p. 6

LETTERATURA

Venedikt Erofeev, *Vasilij Rozanov visto da un eccentrico* p. 15
Notizia bio-bibliografica di Venedikt Erofeev ..... p. 38
Georgij Šachnazarov, *Obiettivo Imfa* (racconto) ..... p. 42
Nota al racconto di Šachnazarov ..... p. 51
Paola Cioni, *Gor'kij tra letteratura e politica* ..... p. 53

PASSATO E PRESENTE

Osvaldo Sanguigni, *Dalla grande potenza URSS al fantasma della CSI* p. 71

MUSICA E TEATRO

Laura Ferrari, *Il teatro musicale di Šostakovič* ..... p. 93
Marcello Cofini, *«Culto» ed «etnico»: il pianoforte russo «in tarantella»* ..... p. 118
Luigi Verdi, *Skrjabin a Bogliasco* ..... p. 156

ARTE

Vieri Quilici, *Cronologia degli avvenimenti artistici in Russia dal 1906 al 1937* ..... p. 168

2

DOCUMENTAZIONE

Andrey Liamine, *Le farmacopee russa e italiana* ..... p. 190

RUBRICHE

Cronologia ..... p. 219
Schede ..... p. 224
Nella stampa italiana ..... p. 228
Nelle librerie italiane ..... p. 237

Indice dell'annata 1993 ..... p. 239

Giovanni Mastroianni

SOLOV'ËV E DOSTOEVSKIJ

L'articolo che segue, uscito nelle «Novosti» del 1891 sotto un titolo anodino (L'ideale nazionale russo) *e ristampato soltanto nella seconda* Raccolta delle opere di Vladimir Sergeevič Solov'ëv *(a cura di S.M. Solov'ëv e E.L. Radlov, S. Peterburg, Prosveščenie, 1911 sgg., e in anastatica, Bruxelles, Foyer Oriental Chrétien, 1966 sgg., tomo V, pp. 416 sgg.), è anzitutto un altro documento dei rapporti intrattenuti dal principale filosofo russo dell'Ottocento con Dostoevskij. A proposito, non solo gli studi italiani, anche quelli russi e sovietici, si attengono sempre ai* Tre discorsi in memoria *del 1881-1883, e in qualche modo ai* Tre dialoghi sulla guerra, *etc., del 1899-1900. Si possono vedere per l'Italia, con riferimento all'ultima traduzione dei* Tre discorsi, *che è di Lucio dal Santo (Milano, La Casa di Matriona, 1981), le rassegne di Sergio Givone* (Dostoevskij e la filosofia, *Bari, Laterza, 1984, pp. IX e 12 sgg.), Roberto Valle* (Dostoevskij politico e i suoi interpreti, *Roma, Archivio Guido Izzi, 1990, pp. 21 sgg.) e Fausto Malcovati* (Introduzione a Dostoevskij, *Bari, Laterza, 1992, pp. 155-56). Per la Russia, le numerose raccolte di scritti di Solov'ev pubblicate a partire dal 1988, e la raccolta delle interpretazioni filosofiche di Dostoevskij nel primo mezzo secolo dalla morte* (O Dostoevskom. Tvorčestvo Dostoevskogo v russkoj mysli 1881-1931, *a cura di V.M. Borisov e A.B. Roginskij, Moskva, Kniga, 1990, pp. 32 sgg.).

In secondo luogo, si tratta di fatto di una ritrattazione dei Tre discorsi in memoria. *Com'è stato più o meno conseguentemente riconosciuto, Solov'ev aveva pensato quell'opera come una sorta di manifesto del tentativo ambizioso che allora cominciava ad occuparlo, di promuovere nell'immediato a partire dalla Russia e dall'unifi-*

cazione delle chiese la restituzione dell'umanità al compito di tramite elettivo dell'unione di tutto con Dio. Si era perciò sforzato di tradurre nel linguaggio del proprio disegno le parole d'ordine dostoevskiane che gli risultavano più congeniali, stralciandole dal contesto ed evitando semplicemente di rilevare i contrasti. Il nuovo testo consente di stabilire in maniera non congetturale che cosa accadde, quando le resistenze specie degli ambienti ecclesiastici costrinsero il riformatore a ripiegare sulla elaborazione puramente teorica del proprio punto di vista, e venne meno il motivo di una interpretazione strumentale e di propaganda.

Nei Tre discorsi *era rimasto senza replica, assieme alle obiezioni affidate da Dostoevskij a Ivan Karamazov e per il suo tramite al Grande Inquisitore, l'attacco proveniente direttamente dalla solenne celebrazione puškiniana del 1880. La convinzione che Ivan contesta ad Aleša — l'immortalità dell'anima e l'esistenza di Dio, in alternativa all'ateismo socialista e alla sua nuova torre di Babele — ha dietro alla lettera le opere di Solov'ëv degli ultimi anni settanta. Il più giovane dei Karamazov è come la figura dell'umanità vagheggiata nei* Principi filosofici di un sapere integrale *e nelle* Conferenze sulla divinoumanità. *Ivan ne subisce il fascino; ma gli oppone che la sua* armonia *ha un prezzo troppo alto, e si basa per giunta su di una mistificazione. Mentre deduce a sua volta la scelta di Aleša dalla filosofia della storia di Solov'ëv, l'Inquisitore ne precisa le implicazioni. Dal fondo di una controriforma di maniera, vede gli uomini moderni che distruggono il tempio di Cristo, innalzano al suo posto anche qui la solita torre, e per sfuggire al caos e agli stermini in cui puntualmente li caccia il fallimento, si lasciano convincere che l'unico modo per diventare liberi è di rinunziare alla libertà per la chiesa, e di sottomettersi ad essa. All'inizio del* Puškin, *Dostoevskij aveva preso di petto gli* uomini astratti, i sognatori per tutta la vita, i cercatori dell'armonia universale *che rifiutavano di vivere la vita del popolo russo (e la vita* tout court *in essa caratterizzata). Essi aggravavano con l'utopia la già costitutiva infelicità del genere umano. Dopo dieci anni, Solov'ëv non era però interessato alla ripresa del dialogo. La produzione letteraria e pubblicistica che aveva pure alimentato le sue speranze più alte, gli risultava ormai più indicativa per i pregiudizi, le incoerenze e le contraddizioni irrisolte di cui era carica. Non se ne poteva accogliere senza grossi distinguo l'eredità spirituale. Ad essa si richiamavano non per nulla e tutt'altro che a torto anche tendenze culturalmente e politicamente pericolose.*

E' infine più difficile immaginare come un ritorno a Dostoev-

skij la crisi finale di Solov'ëv. Questi appare dopo la sconfitta politica in preda ad una diseguaglianza sempre più profonda, fra l'ottimismo perdurante della prospettiva e il pessimismo quanto alle condizioni. Il malumore con cui riecheggiava nel 1891 l'ansia di giustizia di La Russia et l'Eglise universelle, *era così destinato a placarsi provvisoriamente nella* Giustificazione del bene *e negli altri saggi del sistema, e ad esplodere nei* Tre dialoghi *e nell'*Anticristo. *Nel* Bene, *l'apprezzamento per Dostoevskij si limita ancora ai «momenti migliori della sua opera». Così suona una nota che si può vedere a p. 375 del primo volume delle* Opere *a cura di Aleksej Losev e Arsenij Gulyga (Moskva, Mysl', 1988). Nei* Dialoghi *e nell'*Anticristo *non è veramente in questione la conclusione totalizzante, contro cui aveva manifestato perplessità e preoccupazione Dostoevskij, ma semmai la disposizione degli uomini a concorrere al suo raggiungimento.*

6

Vladimir Solov'ëv

L'IDEALE NAZIONALE RUSSO

Il fascicolo ultimo (di gennaio) della rivista filosofica moscovita comincia con una dichiarazione assai caldamente e animatamente scritta del direttore: *Ancora sui compiti della rivista*. Il rispettabile N. Ja. Grot insorge nel modo più reciso contro una tendenza sociale oggi dominante, contro i principi dell'esclusivismo nazionale. Egli rigetta questo indirizzo in nome dell'idea russa veramente-nazionale, larga e universale. A noi sono ignoti i motivi immediati di tale dichiarazione — N. Ja. Grot parla di essi solo per allusioni — ma la dichiarazione per se stessa è nel più alto grado tempestiva e consolante, e i motivi per essa sono assai numerosi.

Rallegrandoci per questa dichiarazione bellissima (nel suo pensiero principale), noi certo non ci metteremo a pretendere che il rispettabile autore esprimesse in sei pagine con piena chiarezza fino alla fine la propria veduta; egli non poteva evitare una certa indeterminatezza delle espressioni e delle indicazioni. Ritengo utile e giusto proteggere alcuni dei suoi pensieri, coi quali io sono pienamente solidale, da obiezioni troppo facili e interpretazioni erronee.

«La nostra rivista — scrive N. Ja. Grot — promuovendo un largo scambio di pensieri, può accelerare e semplificare la maturazione degli ingegni filosofici, ma non è affar suo mettersi sotto la bandiera di dottrine politiche prodotte da un'altra epoca, in gran parte *prese a prestito*, come non è affare dei contemporanei rappresentanti di queste antiquate dottrine, a suo tempo sorte sul terreno di certe teorie filosofiche, imporre la loro fede politica ai filosofi russi di oggi.

«E qual è poi questa fede? I migliori stimoli umani molto spesso sono rinnegati, il servizio alla società è inteso come esclusivo

servizio all'attualità, agli interessi del proprio popolo e della stirpe, o ancor peggio, di un partito, di un ceto, di una classe sociale. Le stesse idee dell'umanità e della comprensione sono derise grossolanamente, l'odio per il prossimo è proclamato senza alcuna vergogna virtuoso, e l'amore per la gente una debolezza imperdonabile. Gli alti disegni di conseguire la pace e l'unità spariscono, come utopie inattuabili e nocive per la società, la menzogna e l'ipocrisia passano per maturità civile. In vista di tali fenomeni non è sorprendente che gli scettici cerchino l'origine di tutte le pure e buone aspirazioni o negli occulti incentivi dell'egoismo, o nelle tradizioni di movimenti sociali nati decine di anni addietro, come se adesso fosse già diventato impossibile il sorgere di nuovi puri e buoni incentivi.

«Tutte le persone oneste e serie, benché di diverse concezioni del mondo, debbono unirsi nel nome del comune nemico — di quei parassiti del pensiero e della causa sociale che pensano di intimorire la società con i fantasmi di errori passati e di passioni estreme, per conseguire il diritto alla negazione dei più santi precetti delle generazioni trascorse e dei migliori ideali morali dei pensatori geniali di tutti i secoli.

«Peggio di tutto è che l'*odio per gli uomini* è predicato presso di noi spesso sotto le bandiere dell'ortodossia e dell'idea nazionale. Mentre gli ideali dell'autocoscienza popolare russa, della concezione del mondo cristiana russa sono stati sempre altri.

«L'uomo veramente-russo, cristiano, secondo la convinzione dei rappresentanti dell'autocoscienza russa, è preso dalla benevolenza per tutta l'umanità — per il bene, la bellezza e la verità *in ogni mortale*. Per lui non vi è nome, non vi sono titoli e posizioni, ma c'è solo un'altra persona umana che cerca la verità e il bene, che contiene in sé una scintilla di Dio, che bisogna trovare, suscitare, interpretare.

«Un tale interprete della scintilla di Dio in tutte le persone, perfino cattive e delinquenti, fu il nostro pensatore russo Dostoevskij. Dostoevskij è uno dei più tipici portavoce di quei principi che, secondo la nostra profonda convinzione, debbono servire di fondamento della nostra originale filosofia morale nazionale.

«Il desiderio di pace e la mitezza, l'amore per l'ideale e la scoperta dell'immagine di Dio persino sotto l'involucro della temporanea turpitudine e infamia — ecco l'ideale del pensatore russo, il sogno della filosofia morale russa. Poniamo che boriosi ignoranti si facciano beffe dell'"uomo" e dell'"umano" — essi non sono pensatori russi. Ipocritamente nascondendosi sotto le bandiere di una

pseudo-ortodossia e nazionalità, essi sono completamente estranei allo spirito del popolo cristiano russo, poiché la stessa esaltazione dell'idea di "ortodossia" sull'idea di "cristianesimo" anche per la dottrina di Cristo dal punto di vista dell'uomo russo è un sacrilegio. Se c'è presso di noi qualcosa di proprio e veramente santo nelle tradizioni del pensiero popolare, è proprio l'umiltà, la sete dell'uguaglianza spirituale, l'idea della comunità della coscienza.

«Ogni difesa esclusiva della propria persona, della propria unilaterale verità personale, è rozza impostura, è imitazione di uno spirito estraneo, straniero. Ogni dileggio della verità, solo perché essa non è la *mia* verità, è offesa della verità — eterna, onniumana. Se al popolo russo è stato assegnato di acquistare un significato nei futuri destini dell'umanità, è solo come portatore della grande verità del reciproco completamento delle persone spirituali, dell'unità morale di tutte le genti — esaltate e umiliate, colte e solo cercanti conoscenza e verità.

«Poniamo che i miopi partigiani del principio della singolarità personale e nazionale predichino la reciproca indipendenza, l'intolleranza, l'oppressione delle convinzioni e della coscienza — la *Rivista filosofica russa* non andrà dietro di loro. Il suo compito è di dare piena libertà al pensiero russo, *alla schietta predicazione del bene umano e della verità universale*, quali si vogliano espressioni essa assumesse».

Come portatore degli ideali dell'autocoscienza popolare russa, della visione del mondo cristiana russa, N. Ja. Grot presenta Dostoevskij. Nei momenti dell'ispirazione questo geniale scrittore previde realmente l'ideale onniumano del nostro popolo. Non solo per il carattere fondamentale delle sue vedute egli si avvicinò più dei vecchi slavofili (per non dire poi del posteriore nazionalismo) a questo ideale, ma diede anche per esso — nel suo discorso puškiniano e nell'ultimo numero del suo *Diario* — una forma completamente vera, benché anche la più generale. La verità di questa nuova formula era tanto chiara, che il fermo portabandiera del vecchio slavofilismo, I.S. Aksakov, abbandonò per un momento la sua bandiera e annunziò solennemente alla festa puškiniana, che la contesa fra lo slavofilismo e l'occidentalismo era finita, che tutti i precedenti contrasti erano risolti e eliminati. Alla stessa festa non solo Aksakov seppellì lo slavofilismo esclusivo, ma anche M.N. Katkov parlò di pace e di libertà e pronunciò un brindisi: «Viva la ragione, abbasso l'ignoranza». Ahimé! quella fu solo una brillante festa, e come rapidamente fu dimenticata negli oscuri giorni feriali ad essa seguiti!

Ebbe ragione Turgenev, che non credette allo spirito pacifico (in quel tempo, tuttavia, del tutto sincero) di Katkov; ebbe ragione Tolstoj, che non venne a Mosca. Allo stesso Dostoevskij, se fosse vissuto più a lungo, sarebbe toccata una grande e difficile prova. La formula dell'ideale russo e cristiano dell'unificazione e conciliazione universale era stata da lui proclamata in condizioni straordinariamente solenni. Era necessario riflettere sulla strada per l'attuazione e la giustificazione di questo ideale, era necessario applicarlo come suprema, decisiva norma a tutte le questioni pratiche della vita sociale, denunziare e correggere in suo nome tutto ciò che ad esso non corrispondeva nella nostra realtà. E per tale lavoro, benché solo nel campo letterario, a Dostoevskij sarebbe toccato di rinunziare a una quantità di inveterati pregiudizi, di idee preconcette e istinti nazionali spontanei che erano in lui e che egli esprimeva anche nelle sue opere, senza accorgersi della loro contraddizione con l'ideale universale da lui proclamato. Ma la vita russa doveva sottolineare rapidamente questa contraddizione, e Dostoevskij si sarebbe dovuto disfare recisamente e definitamente di metà delle sue vedute e opinioni, rielaborare tutti i suoi particolari pensieri secondo quella formula generale che aveva annunziato nel suo ispirato discorso. Sarebbe stato troppo crudele richiedere tale avventura spirituale dalla vita travagliata del martire sessantenne, che oltre a ciò era più un chiaroveggente e un artista, che un pensatore conseguente per rigore logico.

Di tutti i pensieri espressi nell'ultimo periodo da Lev Tolstoj, bisogna considerare più vero, pienamente indiscutibile (almeno per tutti coloro che credono nella Santa Provvidenza), quello che ogni uomo muore immancabilmente quando è meglio di tutto per lui. Ad ogni mortale è data la giusta parte di prove, e la morte bada che questa parte non sia violata. La morte ha salvato Dostoevskij da una lotta interiore superiore alle sue forze. Ma se la memoria di questo geniale chiaroveggente e martire si è conservata incontaminata da una consapevole rinunzia ai suoi migliori ideali a favore dell'oscuro giogo della realtà, le contraddizioni fra questi ideali e molte vedute non luminose nelle sue produzioni sono quindi restate irrisolte, e nessuno di noi può accogliere per intero la sua eredità spirituale. Se noi siamo d'accordo con Dostoevskij, che la vera essenza dello spirito nazionale russo, il suo grande merito e primato consistono nel fatto che esso può comprendere interiormente tutti gli elementi altrui, amarli, immedesimarsi in essi, se insieme con Dostoevskij riconosciamo il popolo russo capace e chiamato a realizzare in fraterna unione coi rimanenti popoli l'ideale di tutta l'umanità — noi non

possiamo più simpatizzare con le uscite dello stesso Dostoevskij contro i «giudei», i polacchi, i francesi, i tedeschi, contro tutta l'Europa, contro tutte le confessioni altrui. E al contrario, se gli avversari di N. Ja. Grot possono invocare in loro favore queste uscite ostili e sprezzanti di Dostoevskij contro gli eterodossi e gli stranieri, ecco che solo a questo essi dovranno anche limitare la loro solidarietà con lui: essi non possono riferirsi ai suoi ideali e alla sua profezia. In ogni caso, l'indubbia doppiezza delle vedute di Dostoevskij permette anche agli avversari sinceri della sua fede migliore di ricorrere alla sua autorità. Ma per questo anche ai partigiani del suo vero ideale non è possibile stare sotto la sua bandiera senza riserve. N. Ja. Grot si richiama non al Dostoevskij sopraffatto dai desideri della folla e dai pregiudizi degli slavofili, bensì al Dostoevskij che ha sopraffatto la folla e la slavofilia col suo discorso puškiniano.

Al discorso festivo di Dostoevskij seguì una sua disputa completamente feriale col professor Gradovskij. Questa disputa rappresenta la chiara conferma del fatto che Dostoevskij aveva dato la sua forma dell'ideale russo più come chiaroveggente e artista, che come pensatore. Si disputava del fatto: di che fosse meglio — il principio morale o le forme sociali; di che bisognasse preoccuparsi — della moralità personale, o della giustizia sociale? Era quasi lo stesso che disputare di che sia meglio: la vista o gli occhi, di che occorra preoccuparsi: della salute del malato o della guarigione del suo organismo? Invece di mettersi dalla parte della moralità personale contro l'interesse sociale, converrebbe respingere la stessa questione delle priorità dell'una e dell'altro, come completamente assurda. Lo stesso principio morale ci ingiunge di preoccuparci del bene generale, poiché senza di questo le preoccupazioni della moralità personale diventano egoistiche, cioè immorali. Il precetto della perfezione morale ci è stato dato una volta per sempre nella Bibbia, e dato, certo, non perché noi lo ripetessimo a pappagallo o lo allungassimo con la nostra chiacchiera, bensì perché facessimo qualche cosa per la sua realizzazione nella sfera in cui viviamo, cioè, in altre parole, il principio morale deve inevitabilmente incarnarsi nell'attività sociale. In sostanza, lo stesso Dostoevskij questo sentiva, com'è evidente dai suoi ragionamenti sul «socialismo russo» (nell'ultimo numero del *Diario*), dove l'aspetto sociale dell'ideale russo è avanzato assai decisamente, pur senza la piena chiarezza che del resto da lui non si poteva pretendere.

Ma nell'ultimo periodo si sono diffusi presso di noi dei moralisti — dell'indirizzo che è denunziato da N. Ja. Grot — che propa-

gandano consapevolmente e deliberatamente quello che Dostoevskij (nella sua disputa col prof. Gradovskij) afferma solo per un malinteso o nell'ardore polemico. Essi proclamano francamente che l'ideale del popolo russo richiede la santità personale, e non la giustizia sociale. La santità personale è qui certo solo per l'occhio della gente, e tutto sta nel liberarsi in qualche modo della giustizia sociale. Perché queste persone avessero il diritto di predicare la santità personale, sarebbe necessario prima di tutto che essi stessi fossero anche se in qualche modo simili ai santi. Ma allora essi rinunzierebbero certamente alla loro assurda e odiosa predicazione. Poiché allora essi saprebbero che nessuna santità può essere solo personale, che essa è inevitabilmente amore *per gli altri*, e nelle condizioni della realtà terrena questo amore è principalmente *compassione*. Agli assertori dell'ideale del popolo russo converrebbe elevarsi per lo meno fino a quel grado di comprensione morale, quale è proprio alle donnette russe, che dicono «compatire» invece di amare. Non abbandonando troppo presto questo grado della coscienza morale, essi capirebbero anche, forse, che il vero amore o compassione non può limitarsi ad un sentimento solo interno, e deve inevitabilmente esprimersi in azioni — nell'aiuto reale alle sofferenze altrui. E poi, restando sempre inevitabilmente allo stesso principio della donnetta contadina, essi debbono solo introdurlo nell'orizzonte più largo che noi siamo in diritto di pretendere da persone che hanno studiato e desiderano insegnare agli altri. E così, supponiamo che essi ricordino che l'uomo è un animale sociale, che gran parte delle sue sofferenze e miserie hanno carattere collettivo, o almeno dipendono da cause sociali, e per questo l'aiuto veramente utile in queste sofferenze e miserie acquista inevitabilmente carattere di attività sociale e in nessun modo può essere contenuto nei limiti della moralità personale, della santità personale. Ma ecco che questa è una verità generale, in tutta la sua semplicità ed evidenza, e risulta incomprensibile per i nostri moralisti; seguendo il principio morale della compassione attiva, noi dobbiamo *compatire* la loro irragionevolezza e *aiutarla* con chiare spiegazioni.

Per cause storiche esisteva presso di noi la servitù feudale. In conformità alla teoria della moralità esclusivamente personale, era necessario aspettare, finché tutti i proprietari raggiungessero l'ideale della santità e diventassero benefattori dei loro contadini, e questo di fatto sarebbe stato l'equivalente della perpetuazione della servitù feudale. Per fortuna, questo ideale finto-russo, e in realtà universalmente-farisaico della santità personale, ancora non ha preso presso

di noi il sopravvento; da principio gli uomini migliori, in seguito la considerevole maggioranza della società colta e lo stesso governo hanno affrontato semplicemente la cosa, secondo umanità. Essi *gratificarono* milioni di uomini che soffrivano per una ingiustizia, e vollero realmente *aiutarli*. Sapendo che era un male sociale, fondato su una legge cattiva, contrapposero ad essa non la morale personale, che non c'entra, bensì misure dirette per la sua distruzione: gli scrittori spiegarono alla società l'ingiustizia del vecchio ordine, e il governo preparò e portò a compimento la sua definitiva abolizione. — E che? Davvero tutta questa attività, indirizzata al cambiamento di un ordine sociale cattivo, alla trasformazione della forma esterna della situazione nazionale, non è stata insieme nel grado più alto morale, non è stata l'esecuzione di un dovere cristiano? Tutti questi scrittori, esponenti sociali, uomini di stato russi, che hanno messo la loro anima nella grande causa della liberazione — davvero erano tutti estranei all'ideale del popolo russo, agivano in contrasto con esso? Ma essi miravano alla realizzazione della giustizia sociale qui, sulla terra, e secondo l'affermazione dei nostri moralisti il popolo russo in questa giustizia terrena non crede, e il suo ideale sarebbe esclusivamente il regno di Dio in cielo. No, sia già pure così, finché il popolo russo non si pronunzi più chiaramente, noi considereremo suoi veri rappresentanti non questi ultimi farisei che cianciano sfacciatamente del regno di Dio, ma non ne intendono la forza, bensì gli uomini che onestamente hanno servito la giustizia sociale e, per quanto hanno potuto, hanno avvicinato alla terra il regno di Dio — cioè il regno della giustizia, e non della violenza e dell'arbitrio. Questi uomini hanno dimostrato il loro amore per il popolo in quanto realmente lo hanno gratificato e lo hanno aiutato, essi hanno dimostrato la loro fede per la moralità cristiana in quanto hanno lavorato per la sua pratica realizzazione. Infatti — e di questo ora conviene ricordarsi — la liberazione dei contadini era richiesta prima di tutto dal principio cristiano morale e inoltre non per uno, bensì per due aspetti: non solo ai servi della gleba si toglieva la schiavitù, sconveniente al nome del cristiano, ma anche i proprietari si sbarazzavano della posizione ancora peggiore di possessori di schiavi, completamente incompatibile col titolo di cristiano.

Il grande atto del 19 febbraio era impresa veramente-cristiana, anche se nessuno poneva su di esso questa etichetta, e i rappresentanti ufficiali della chiesa non prendevano in esso nessuna parte attiva. La storia straniera ci presenta un esempio opposto di azione pienamente anticristiana, benché compiuta nel nome e sotto la ban-

diera del cristianesimo e per suggestione delle autorità ecclesiastiche. In Spagna una considerevole parte della popolazione, mori ed ebrei, furono eliminati e sterminati nel finto interesse della religione cristiana, col pretesto di un danno e di un pericolo da parte loro per i cristiani. Non si trovarono in Spagna abbastanza veri cristiani, che avessero pietà sia dei perseguitati sia dei persecutori, e impedissero al loro popolo di prendere sull'anima un grave storico peccato. In Spagna fioriva la santità personale, e ognuno pensava alla salvezza della sua anima e al regno di Dio nell'altro mondo. Da massima potenza del mondo cristiano la Spagna si ridusse a nulla, e intanto sia il cristianesimo di nome sia la santità personale non ci guadagnarono niente: ora ci sono lì tanto numerosi atei e tanto pochi santi, quanto in ogni altro paese europeo.

Se l'ideale nazionale russo è realmente cristiano, esso per ciò stesso deve essere ideale della giustizia sociale e del progresso, cioè della pratica realizzazione del cristianesimo nel mondo. Un ideale che non richiede tale realizzazione, che non ci impone nessun obbligo sociale, si riduce a semplici e false parole. E' impossibile adorare la verità cristiana e nonostante questo rassegnarsi ad una realtà anticristiana, come a qualcosa di immutabile e inevitabile. Il vero ideale cristiano del popolo russo è d'altronde un largo compito pratico, che abbraccia tutti i rapporti sociali, interni ed esterni. Senza dubbio, così pensa anche il rispettabile direttore della rivista filosofica; ma egli non aveva motivo di presentare nella sua dichiarazione questo aspetto della faccenda — egli fa valere di più la psicologica soggettivamente-morale base del nostro ideale nazionale, qualità come lo spirito pacifico, la mitezza, l'umiltà, etc. Certo, bisognava ricordare questi tratti del carattere nazionale russo in vista dell'odierno sfruttamento dei suoi peggiori aspetti da parte dei vari propagandisti del nazionalismo zoologico. Ma le menzionate lodevoli qualità (delle quali, del resto, già in forza di una di esse — dell'umiltà — noi non abbiamo il diritto di dare il monopolio al popolo russo) per la loro indeterminatezza sono «facilmente mutevoli», e gli avversari del nostro filosofo, certo, non trovano difficoltà ad abusare di esse a vantaggio dell'indirizzo da lui condannato. Sotto il nome di spirito pacifico si può facilmente raccomandare la rassegnazione all'ingiustizia sociale; la mitezza si trasforma facilmente in non opposizione al male; in nome dell'umiltà si può richiedere di inchinarsi vilmente davanti al fatto come tale. E oltre a tali abusi diretti tutte queste qualità, necessarie, in generale, nel senso di disposizione d'animo, non permettono nessuna misura oggettiva, e per questo non possono

neppure servire come norme morali. Io non so risolutamente, quale misura della mitezza e dell'umiltà debbo esigere da me e dagli altri, e per questo non posso neppure giudicare su questo fondamento di ogni genere di proprietà ed azioni; mentre le esigenze della giustizia sono al contrario assolute e irrevocabili. Allo stesso N. Ja. Grot nella sua dichiarazione è capitato più di difendere la giustizia, che di mostrare mitezza, umiltà e spirito pacifico; sottolineando, da una parte, queste qualità, e dall'altra parte — assai drasticamente attaccando i rappresentanti della corrente dominante, il rispettabile filosofo è caduto persino in un'apparente contraddizione con se stesso. Questo facilmente sparisce, se solo rigorosamente si distingue sia nell'ideale personale, sia nel nazionale *ciò che è moralmente-desiderabile* da *ciò che è moralmente-obbligatorio*. E' sempre desiderabile che noi tutti siamo degli angeli, ma se questo desiderio ci innalzasse (come pensano alcuni) sulla obbligatoria onestà, come risultato ci sarebbe una totale immoralità; poiché angeli noi tutti ugualmente non diventeremmo, e dalla onestà ci considereremmo esentati. Ognuno ha il diritto di desiderare, che la Russia sia il sale della terra e il regno dei santi, basta che la nostra inerzia morale non ponga questo patriottico *sogno* al posto del patriottico *obbligo*: lavorare alla liberazione della Russia dalle manifeste ingiustizie sociali, dalle dirette contraddizioni del principio cristiano. Una di tali ingiustizie e una di tali contraddizioni sono state abolite trent'anni addietro. Ma davvero poco è ancora restato? Dare una soluzione cristiana a tutte queste questioni nazionali e religiose che si sono sollevate — ecco a che cosa impegna la Russia il suo vero ideale di popolo, in questo è la sua giustificazione, senza di questo esso è solo una pretesa vuota e falsa. Il popolo russo non andrà dietro agli uomini che lo chiamano santo solo per impedirgli di essere giusto.

(Traduzione di Giovanni Mastroianni)

Venedikt Erofeev

VASILIJ ROZANOV[1] VISTO DA UN ECCENTRICO

I.

Uscii di casa tirandomi dietro tre pistole. La prima pistola me la cacciai in seno, la seconda pure in seno, la terza non ricordo più dove.

E uscendo in un vicolo dissi: «Ma è vita questa? Non è vita, è un agitarsi di correnti e sabotaggi dell'anima». Si deve ritenere che il comandamento del Signore «non uccidere» vada esteso a se stessi («Non ucciderti, per quanto male tu stia»), ma il pantano odierno e la giornata odierna sono fuori dal comandamento. «Poiché è meglio che io muoia, anziché viva» — disse il profeta Giona. Anche per me è così.

Piovigginava da ogni parte, o forse non piovigginava da nessuna parte, non me ne fregava nulla. M'incamminai verso piazza Gagarinskaja[2], socchiudendo a volte gli occhi e accosciandomi in segno d'afflizione. La mia anima era gonfia d'amarezza, mi sentivo stringere a sinistra del cuore, e anche a destra del cuore sentivo stringermi. Tutti i miei cari mi avevano abbandonato. Di chi fosse la colpa, loro o mia, lo chiarirà nel Giorno del Giudizio Colui Che, e così via. Si erano semplicemente stufati di ridere dei miei sabati e di piangere per i miei lunedì. Le uniche due-tre idee che mi riscaldavano appena appena, erano anch'esse scomparse dissolvendosi nell'oscurità. E per coronare il tutto, era fuggito via da me l'ultimo essere che avrebbe potuto trattenermi un po' su questa terra. Se ne stava andando — la raggiunsi sulle scale. Le dissi: «Non abbandonarmi, biancombelicata!» — poi piansi una mezz'ora, poi la raggiunsi di nuovo, dissi: «Grembobenedetta, rimani!» Ella si volse, mi sputò su una scarpa e se ne andò per i secoli dei secoli.

Avrei potuto affogarmi nelle lacrime, ma non ce la feci. Cercai di farmi fuori per un mezz'anno gettandomi sotto tutti i treni, ma tutti i treni si fermavano senza sfiorarmi le reni. E in casa mia, sopra la testa, piantai un gancio per la forca, e per due settimane, con un rametto di *fleur d'orange* all'occhiello, me ne andai a zonzo per la città in cerca d'una corda, senza trovarla. Feci anche così: andavo nei luoghi delle grandi manovre, mi mettevo vicino al bersaglio principale, su di me scaricavano tutte le armi di tutti i paesi del Patto di Varsavia, ma tutti i proiettili volavano oltre. Chiunque tu sia, tu che mi hai procurato queste tre pistole, che tu sia quattro volte benedetto.

Prima di arrivare alla piazza mi sentii soffocare, mi buttai, brutto e muto, su un'aiuola di fiori. L'anima continuava a gonfiarsi, le lacrime scorrevano davanti e di dietro, ero così ridicolo e triste che a tutte le vecchiette che mi avevano guardato davano poi da annusare delle gocce e del cloroformio.

«Dapprincipio tergiti il sudore dal volto». Chi è che morì sudando? Nessuno era mai morto sudando. Tu sei un reietto da Dio, ma ricordati di qualcosa che ti dia refrigerio, di qualcosa che sia così refrigerante... questo, per esempio:

Renan[3] ha detto: «Il sentimento morale è nella coscienza di ognuno, e perciò non vi è nulla di spaventoso nell'essere reietti da Dio». E' detto con finezza. Ma non dà refrigerio — dov'è che ho 'sto sentimento morale? Non ce l'ho.

E l'ardente Hafiz[4] (l'ardente sporcaccione Hafiz, non lo sopporto), e l'ardente Hafiz ha detto: «Ognuno ha negli occhi la propria stella». Mentre io, ecco, non ho nessuna stella in nessun occhio.

E Aleksej Mares'ev[5] ha detto: «Ognuno nell'animo deve avere un proprio commissario». Mentre io nell'animo non ho un mio commissario. No, ma è forse vita questa? Non è vita, sono acque fecali, mulinelli di smerdate, desolazioni del cuore. Il mondo è immerso nelle tenebre e reietto da Dio.

Senza sollevarmi da terra tirai fuori le pistole, due da sotto le ascelle, la terza non ricordo più da dove, e da tutte e tre sparai in una volta a tutte le mie tempie e caddi supino sull'aiuola con l'anima trafitta da parte a parte.

II.

«E' forse vita questa? — dissi nel sollevarmi da terra. — Questo è il soffiare dei venti, è la tenebra turbinosa, è uno sputo all'in-

dietro, ecco cos'è. Hai fatto cilecca, smorfioso. Peste abominevole, hai fatto cilecca con tutte e tre le pistole, e in nessuna di esse è rimasto almeno un proiettile».

Mi venne la bava alla bocca, e forse non solo la bava. «Calma! Ti resta ancora un mezzo, un mezzo definitivo, la più amata specialità italiana: i veleni e le sostanze chimiche. Resta il farmacista Pavlik, che vive proprio sulla Gagarinskaja, il bibliofilo, il casalingo Pavlik, il biascicone dagli occhi sporgenti. Non rattristarti, ti rattristi sempre! Non ricordo chi, Averincev[6] o Aristotele, ha detto: «*Omnia animalia post coitum opressus est*»[7], cioè ogni animale è triste dopo il coito», mentre io, ecco, sono triste in permanenza, prima del coito e dopo.

E il migliore dei membri del *komsomol*[8], Nikolaj Ostrovskij[9], ha detto: «Con un occhio non vedo ormai più nulla, mentre con l'altro vedo solo i contorni della donna amata». Mentre io non vedo più con nessun occhio, e la donna amata s'è portata via i suoi contorni.

Invece Schopenhauer[10] ha detto: «In questo mondo fenomenico...» (puh, non riesco più a parlare, ho degli spasmi). Sussultai due volte e andai oltre, verso la Gagarinskaja. Gettai tutte e tre le pistole là dove fiorivano i ciclamini persiani, le violacciocche gialle e il diavolo sa che altro ancora.

Pavlik è senza dubbio a casa, mescola veleni e sostanze chimiche, prepara un rimedio contro la blenorrea, — pensai così, e bussai:

— Aprimi, Pavlik.

Mi aprì senza che gli fremesse nemmeno una guancia e senza levare su di me le sopracciglia; aveva tante sopracciglia che almeno una parte di esse avrebbe potuto levarla su di me, ma non lo fece.

— Non vedi che sono occupato? — disse, — sto mescolando veleni e sostanze chimiche per preparare un rimedio contro la blenorrea.

— Oh, starò qui poco! Dammi qualcosa, Pavlik, una qualche cicuta, una qualche stricnina, dai, per te sarebbe peggio se crepassi di collasso cardiaco qui, sul tuo sgabellino! — M'inerpicai sul suo sgabellino e lo pregai: Del cianuro di potassio ce l'hai? Dell'acetone? Dell'arsenico? Del solfato di sodio? Porta qua tutto, mescolerò tutto, berrò tutto, tutte le tue essenze, tutti i tuoi potassi e le tue uree, trascina tutto qua!

Egli rispose:

— Non te li darò.

— Toh, meraviglioso, meraviglioso. In fin dei conti, Pavlik, che sono per me i tuoi acidi prussici o quant'altro ancora? Che sono

per me le tue sostanze chimiche, per me, che ho mescolato e bevuto tutti i veleni dell'esistenza! Che sono per me, che ho delibato il veleno di Venere! Resterò a crepare qui da te sullo sgabellino. Tu intanto cura la blenorrea.

Invece il professor Botkin[11], tra l'altro ha detto: «Occorre avere almeno una coppia di gonococchi per buscarsi la blenorrea». Mentre io, mattoide, di gonococchi non ne ho nemmeno uno.

Invece Miklucho-Maklaj[12] ha detto: «Non avessi fatto qualcosa fino ai 30 anni, non avrei fatto nulla nemmeno dopo i 30». Mentre io? Cosa ho fatto fino ai 30 anni per poter sperare di fare qualcosa dopo?

Invece Schopenhauer ha detto: «In questo mondo fenomenico...» (Oh no, di nuovo non riesco a continuare, ho di nuovo degli spasmi).

Pavlik-farmacista levò tutte le sue sopracciglia verso di me, divenendo occhisporgente come negli anni dell'adolescenza. E seguitò:

— Invece Vasilij Rozanov ha detto: «Ognuno nella vita ha la propria settimana di passione». Ed ecco che ce l'hai anche tu.

— Ecco, anch'io, sì, sì, Pavlik, adesso ho una Settimana di Passione, ed in essa ci sono sette Venerdì Santi! Che bello! Chi è questo Rozanov?

Pavlik non rispose, mescolava veleni e sostanze chimiche e pensava a qualcosa di recondito.

— A cosa pensi di recondito? — chiesi io; anche a questo non rispose, continuava a pensare al recondito.

Andai su tutte le furie e balzai dallo sgabellino.

III.

Mezz'ora dopo, salutandolo sulla porta, stringevo sotto l'ascella tre volumi di Vasilij Rozanov e ficcavo un tappo di carta in un bottiglione ricolmo di cicuta.

— E' certamente un incallito reazionario?

— Altro che!

— E non c'è nulla di più sfrenato?

— Nulla è più sfrenato.

— Di più accanito, di più odioso, non c'è nulla?

— Più accaniti e più odiosi non si può proprio essere.

— Che delizia! E' un oscurantista?

— «Dal cervello alle ossa», come dicono le femminucce.

— E s'è rovinato la vita per delle chimere religiose?

— Se l'è rovinata. Pace all'anima sua.

— Simpaticone. E faceva, certo, birichinate da centonero[13], *pogrom* e simili?...

— In una certa misura, sì.

— Che persona incantevole! Ma come gli saranno bastati il fiele, e i nervi, e il tempo necessario? E nemmeno un'idea in tutta la vita?

— Fandonie soltanto. E per di più solo ed esclusivamente malevoli nella sostanza.

— E per tutta la vita, e dopo la vita, nessuna notorietà?

— Nessuna notorietà. Solo una seminotorietà.

— Sì, sì, l'avevo sentito («Aspetta, Pavlik, adesso me ne vado»), l'avevo sentito dire già nella prima adolescenza dalla nostra istitutrice Sofija Solomonovna Gordo: di questa ciurma di rinnegati, di questo turpe complotto: Nikolaj Greč[14], Nikolaj Berdjaev[15], Michail Katkov[16], Konstantin Pobedonoscev[17], «stese i vanni di civetta», Lev Šestov[18], Dmitrij Merežkovskij[19], Faddej Bulgarin[20], «il guaio non è che tu sia polacco», Konstantin Leont'ev[21], Aleksej Suvorin[22], Viktor Burenin[23], «corre un cane sul Nevskij»[24], Sergej Bulgakov[25] e ancora un mucchio intero di imbrattacarte. Di questa costellazione di oscurantisti, emananti una luce livida e perniciosa, Pavlik, ne sentii già parlare dalla mia istitutrice Sofija Solomonovna Gordo. Di questa banda un'idea ce l'ho.

— Una brava donna Sofija Solomonovna Gordo, e della «banda» non discuto. E' una cosa comune e non offende l'orecchio, non far cadere il bottiglione con la cicuta, mentre, ecco, la «costellazione» è solo offesa all'orecchio e nulla vale, ed è imprecisa, e poi Giovanni Keplero[26] ha detto: «Ogni costellazione è, né più né meno, che una compagnia occasionale di stelle, non aventi né per struttura, né per significato, né per dimensione, né per raggiungibilità, nulla in comune».

— Beh, questo, l'ammetto, lo so anch'io, l'avevo sentito dire dalla nostra istitutrice scolastica Bela Borisovna Savner, una donna con uno splendido... («Aspetta, Pavlik, adesso me ne vado»). Quindi, per te, il funzionario Rozanov gli faceva la barba a tutti quanto a banditismo, li ha scavalcati e se li è pappati tutti in un boccone?

— Decisamente tutti.

— E l'ha fatta in barba a tutti.

— Orco. Ma com'è morto, nonostante tutto? Com'è morta 'sta sanguisuga? In due parole! E me ne vado.

— E' morto come si deve. Ha abbracciato la vera fede un'oretta e mezzo prima della dipartita. Ha fatto in tempo a confessarsi ed a ricevere la comunione. Ma tu sei troppo cavilloso, parassita. Buonanotte.

— Buonanotte.

Gli feci tanto di cappello, ringraziai per la cicuta e i libriccini, sussultai ancora tre volte, e me ne uscii fuori.

IV.

Prima bere un sorso di cicuta e poi leggere un po'? Oppure prima leggere un po' e poi bere un sorso di cicuta? No, prima, ad ogni modo, leggere un po', e poi bere un sorso. Aprii a casaccio, ed iniziai dalla metà (s'inizia sempre così quando si ha in mano un libraccio d'alta qualità). Ed ecco cos'era questa metà:

«Il libro deve essere costoso, e la prima testimonianza dell'amore per esso è la disponibilità ad acquistarlo. Il libro non deve essere «dato da leggere». Il libro che «è stato dato da leggere» è una sgualdrina. Esso ha perso qualcosa del proprio spirito e della propria purezza. Le sale di lettura e le biblioteche pubbliche sono dei locali pubblici che depravano il popolo, come le case di tolleranza».

Ma che canaglia che è. Comunque, no, qualche pagina dopo, dove il discorso era non più sui libri-sgualdrine ma sulle sgualdrine semplicemente:

«Si può consentire una forma purificata di prostituzione per le «maritate vedovanti», cioè per quella categoria di donne che non sono atte alla monogamia, che non sono atte alla verità, all'elevatezza ed alla saldezza della monogamia».

Seguiva uno spassoso guazzabuglio sulla conciliabilità dei princìpi cristiani con gli «pseudodogmi depravati» e sul fatto che il cristianesimo, se proprio vuole competere col giudaismo, deve almeno parzialmente diventare fallico.

E la mia testa prese a gonfiarsi per qualcosa di poco buono, perciò mi alzai e trapanai un buco in ognuna delle quattro pareti, per le correnti d'aria.

Poi caddi lungo disteso sul canapè e continuai:

«Mio Dio, mia Eternità, perché Tu mi hai dato così tanto dolore?». «La mia anima si affligge. Si affligge d'una spaventosa afflizione. Il mio mattino è privo di luce. La mia notte è priva di sonno». Un oscurantista, e d'improvviso gli si affligge l'anima? «Vi è la pietà

a questo mondo? La bellezza, sì, il significato, sì. Ma la pietà?». «Le stelle provano forse pietà? La madre prova pietà, sia ella più alta delle stelle». Gli uomini sono rozzi, terribilmente rozzi, ed è anche per questo, soltanto o principalmente per questo, che c'è il dolore nella vita, tanto dolore». «Oh, come fanno i miei fragili nervi a sopportare una sì gigantesca quantità di irritazione!».

(No, con questo «bandito» c'è proprio molto di cui parlare, da tempo non mi capitava un essere con cui ci fosse a tal punto qualcosa «di cui parlare»).

«Solo il dolore ci dischiude ciò che è grande e santo». «La sofferenza, onnicomprensiva, immotivata e pressoché ininterrotta. Mi sembra che io sia nato con la sofferenza. Una condizione talora così pesante che se la si appesantisse ancora non si potrebbe più vivere, «il composto non reggerebbe». «Non voglio la verità, voglio la quiete». «Oh, i miei tristi esperimenti! Perché poi ho voluto sapere tutto?».

«Io rido o piango soltanto. Ma sono in grado di ragionare nel vero senso della parola? Mai». «La tristezza è il mio ospite eterno». «Il riso non può uccidere nessuno, il riso può solo schiacciare». «La pazienza vince ogni riso. «Il riso, tutto sommato, è una cosa vergognosa, è l'infima categoria dell'animo umano. Il riso viene da Calibano[27], non da Ariele»[28].

«Piangeva. E solo alle lacrime egli si schiude. Chi non piange mai, non vedrà mai Cristo!». «Cristo è il pianto dell'umanità». «Dio sempiterno, stammi vicino, non allontanarti mai da me».

(Ecco-ecco! Mares'ev e Keplero, Aristotele e Botkin non dicevano mica così, mentre questo qua dice proprio così. «Il consigliere di collegio Vasilij Rozanov, autore di opere». Schopenhauer e Sofija Gordo, Hafiz e Miklucho-Maklaj dicevano stucchevoli stupidaggini e l'anima si ribellava, mentre qui l'anima non si ribella. E non si ribellerà adesso, qualunque sia la cosa con cui debba avere a che fare: un paradosso od una banalità).

«La millanteria russa e la pigrizia russa, intenzionate a capovolgere il mondo: ecco la rivoluzione». «Essa ha due dimensioni: la lunghezza e la larghezza, ma non ha la terza: la profondità». «La rivoluzione si ha quando l'uomo si trasforma in maiale, rompe le stoviglie, insozza il porcile, dà fuoco alla casa». «L'autocompiacimento e la rabbia: ecco di cosa è impastata tutta la rivoluzione».

E dei decabristi, dei miei amati decabristi dice:

«E scrivono, scrivono la storia di questa buffonata. E le memorie e molto fumo e poco arrosto. E così fa Nekrasov[29] con "Le donne russe"».

E di Nikolaj Černyševskij[30] (colui che era stato chiamato, lui vittima, «a rammentare Cristo agli zar») dice:

«Ma lo capite che la civiltà non è il Buklettaccio[31] col Darwinaccio[32], non è lo Spenceraccio[33] in venti volumi, non è il vostro Nikolaj Gavrilovič[34], tutti questi *lapti*[35] e pezze da piedi dell'illuminismo russo, ai quali si dovrebbe dare, ma da tempo, a tutti, un calcio nel sedere?». «Ma lo capite che da ciò consegue che allo Spenceraccio, beh, andavano tirate le orecchie, e che a Nikolaj Gavrilovič andava spaccato il muso come ad uno stalliere che abbia appestato l'aria della stanza? Che con essi non si poteva tenere discorso alcuno? Che andavano semplicemente condotti fuori per mano, così come si conducono via da tavola quei signori che al posto di mangiare iniziano a puzzare?).

E del conte Tolstoj dice:

«In particolare non amo Tolstoj[36] e Solov'ëv[37]. Non amo i loro pensieri, non amo le loro vite, non ne amo l'anima. L'ultimo dei cani spappolato da un tranvai mi smuove l'anima più della loro «filosofia e pubblicistica». Questo «cane spappolato», direi, spiega qualcosa. In loro (in Tolstoj e Solov'ëv) non vi era assolutamente «spappolamento» alcuno, al contrario, erano loro stessi a spappolare molto e poi molto».

E di Maksim Gor'kij[38] (secondo me malgrado tutto, di Maksim Gor'kij) dice:

«Non fa altro che pescare da qualche parte qualcosa, in un'acquetta torbida un pescetto permaloso. Ma per lo più esso si slama, l'esca è da poco, l'amo è spuntato. Ma egli non si scoraggia. E lancia di nuovo».

E di Aleksandr Herzen[39], «fondatore del vaniloquio politico in Russia», dice:

E financo di Nikolaj Gogol'[40], oggetto della sua adorazione dice:

«In tutta la vita nemmeno un'aspirazione elevata e genuina, ma solo quella d'ammucchiare quattro soldi e fare delle prediche a qualcuno. Da ginnasiale predicava nelle lettere alla madre. E tutti i moti dell'animo suo sono privi di passione, torpidi e monotoni. Come una serpe che striscia».

E su cotale serpe strisciante mi addormentai all'alba, abbracciato a cotal retrogrado. Dapprincipio si addormentò la parte spirituale del mio essere, e dopo di essa anche quella corporale s'addormentò.

V.

E quando la parte spirituale si destò, quella corporale dormiva ancora. Ma il retrogrado s'era destato prima di lor tutte, e a me, se non era che ne avevo già fatto conoscenza, il suo comportamento sarebbe parso alquanto singolare:

Dapprincipio, spruzzatosi dell'acqua sul volto, intonò «Dio protegga lo zar», l'intonò in modo immondo e sgangherato, ma vi mise più cuore e spontaneità di tutti i sudditi dell'impero russo messi assieme dai tempi della nefasta Chodynka[41]. Poi diede un bacio a tutti i bambini di questo mondo e si diresse a piedi verso la chiesa. Ritto tra gli oranti somigliava ora ad uno straniero-stimatore, ora ad «un demone che pauroso s'aggrappava ad una croce», ora ad Abaddon[42] appena sgusciato fuori dagli abissi, ora a qualcos'altro ancora, in cui ci sia molta passione benché sia difficile precisare di che genere di passione si tratti, e quanto tutto ciò costi ad Abaddon.

(Io intanto continuavo a stare sdraiato sul canapè, poggiandomi ora sull'uno ora sull'altro piede, ed osservavo).

Uscito sul sagrato, fece l'elemosina a due mendicanti, mentre agli altri, che lo fissavano, non la fece, chissà perché. Ringraziò Kleinmichel[43] per qualcosa, diede di passaggio uno scappellotto a Željabov[44], si commosse fino alle lacrime e disse al commissario di polizia del quartiere che non c'è al mondo nulla di più sacro della funzione della polizia.

Poi s'aggricciò. Scansando da dietro una schiera di socialisti e di membri della «Narodnaja Volja», pizzicò alle chiappe la «dama cavalierata» Vera Figner[45] (che non batté ciglio) e a tutti gli altri distribuì pensosamente uno scapaccione. («Oh, birbaccione!» — dissi io confuso nel mio visibilio).

Ed egli intanto, dopo aver appioppato un ultimo scappellotto, si accigliò ed entrò da me nell'izba con un mucchio di antiche monete in tasca. Mentre le tirava fuori e se le rivoltolava in mano, soffiando su ogni monetina, io mi sollevai piano piano sul canapè e chiesi in un sussurro:

— E' mai possibile che sia tanto interessante soffiare su ogni monetina?

Ed egli, senza proferire una parola, disse:

— E' dannatamente interessante, provaci anche tu. Ma come mai hai dormito della grossa fino ad ora? Stai male o te la sei spassata tutta la notte con delle d...acce?

— Me la sono spassata, e con tre addirittura. Me le hanno da-

te ieri da leggere perché ieri stavo male. «Un libro che è stato dato da leggere...» — e così via. No, oggi sto un pochino meglio. Mentre, ecco, ieri stavo così male che i delegati del soviet cittadino, dopo avermi visto, si sono cosparsi il capo di cenere, si sono stracciati gli abiti e si sono cinti i fianchi di cordigli. Ed alle vecchiette, che mi avevano guardato, davano da annusare...

Me ne uscii dai gangheri, gli raccontai a memoria tutta la mia giornata precedente, dalle pistole alla serpe strisciante. E qui mi venne proprio a gusto il mio ospite-numismatico: anch'egli se ne uscì dai gangheri. Mi sommerse con luoghi comuni sul sacrilegio dell'autoannientamento, poi con qualcosa sulle anime «impastate di fango, di tenerezza e di tristezza», e sulle «nature vereconde che volgono in allegra farsa il proprio strazio profondo», su Šernval[46] e Grinberg[47], su Amvrosij di Optyna[48], sui segreti pathos dell'ebreo, sugli enigmi sessuali di Gogol' e Dio sa su che altro ancora.

Mettimale dal cuore finissimo, ipocondriaco, misantropo, villanzone, tuttonervi, senza additivi, faceva pasquinate non appena il discorso toccava ciò che siamo abituati a riverire, e distribuiva panegirici a tutti coloro che noi sbeffeggiamo, e tutto ciò con un'ideale sistematicità di pensiero e con la più completa assenza di sistematicità nell'esposizione, con una concentrazione esasperata, con una tenerezza intrisa della bile più cupa, con un «cinismo metafisico».

Non sapendo come manifestare ancora il mio entusiasmo (non potevo esclamare di nuovo: «Oh, birbaccione!»), trasbordai sulla sedia offrendogli di stravaccarsi sul mio canapè. Ed in tremila parole gli raccontai ciò che egli non poteva sapere: della Dneproges[49] e di Ribbentrop[50], di Oswiecim[51] e dell'Osoaviachim[52], della strage degli infanti a Ekaterinburg[53], dei recidivi e degli ammodernati (qui egli mi chiese di essere più preciso, ma io non sapevo nulla di più preciso), di Pavlik Morozov e del *kulak* Danilka[54] che l'aveva accoppato.

Ciò lo depresse, ed egli s'oscurò e gli caddero le braccia. Solo dopo un po' riprese a parlare: della deviazione del cammino dell'umanità, della propria colpa verso l'uomo ma non verso Dio e la Chiesa, del sudore di Getsemani e del peccato originale.

Ed io a lui pure del peccato originale e delle riabilitazioni postume, di Pechino e dei pascoli del Kizljar[55], del Tajmyr[56] e di Norimberga, dell'assenza di qualsiasi garanzia e di qualsiasi significato.

— Quando gli israeliti andarono a sud, dagli ismaeliti, tutto ciò che possedevano lo barattarono con resine balsamiche. Ma noi cosa potremo barattare per avere delle resine balsamiche se andremo a sud dagli ismaeliti? Un giuramento, una garanzia, una cauzione,

un pegno: cosa offrire in cambio di tutto ciò? Su cosa giurare, su chi fare affidamento, e dov'è almeno un pegno? Ecco, perfino il vecchio Lavan[57], sfiduciato di tutto, giurava sulle figlie non sapendo che altro scegliere ad oggetto. Ma qualcuno di noi in tutta la Russia ha almeno una figlia? E se ce l'ha, potremo giurare sulle figlie?...

Il mio interlocutore, che amava le figlie, si soffiò il naso e disse: «Benone».

VI.

E a questo punto vomitai un intero uragano di frasi nere ed un po' balorde:

— Tutto è cambiato da noi, del «tutto» non è rimasta né una parola né un sospiro. Tutti i buffoni da baraccone, i mistici, gli strilloni, i prestidigitatori, i nevrotici, gli astrologhi, tutti quanti, chissà come, sono andati allo sbando all'estero, prima ancora della tua dipartita. Oppure, già dopo la tua dipartita, sono crepati-impiccati tutti. E, forse, c'è da rendere grazie a Dio. Sono rimasti gli intelligenti, i semplici, gli onesti e i laboriosi. Di m...da noi non ce n'è e non ne puzza, sono rimasti i brillanti e gli smeraldi. Io solo puzzo. Beh, e poi c'è qualche fedifrago che puzza...

Noi viviamo fugacemente e stupidamente, essi vivono lungamente e saggiamente. Senza aver fatto in tempo a nascere noi già schiattiamo. Mentre essi, canaglie, sono longevi e ci saranno nei secoli dei secoli. L'ebreo chissà perché è immortale. Kaščej[58], chissà perché è immortale. Ogni loro idea è sempiterna, a loro è dato di crescere, a noi di calare. Prometeo non rubò il fuoco dall'Olimpo per noi, parassiti, rubò il fuoco per loro, canaglie...

— Oh, non continuare, — mi disse Rozanov a questo punto, — e smettila di dire corbellerie...

— Se tacerò e cesserò di dire corbellerie — risposi io, — allora saranno i sassi a mettersi a parlare. E si metteranno a dire corbellerie. Sì.

Mi soffiai il naso e continuai:

— Essi stanno nell'oscurità più fitta. «La mostruosa oscurità di Edipo», solo che, completamente all'inverso, Edipo scannò il padre e sposò la madre, perché ne era all'oscuro, e non sapeva che quelli erano suo padre e sua madre, non l'avrebbe fatto se l'avesse saputo. Mentre per loro no, per loro non è così. Essi sposano le pro-

prie madri e scannano i propri padri senza rendersi conto che ciò è perlomeno poco bello.

E se tu sapessi che tracagnotti sono, tutti quelli di adesso, i russi. Nessuno in Russia ha paura del solletico, solo io in tutta la Russia sghignazzo quando mi fanno il solletico. Io stesso ho fatto il solletico a tre sgualdrinelle e ad una decina di omiciattoli, nessuno ha reagito né con smorfie né con risate. A tutti ho battuto il palmo della mano di taglio sotto il ginocchio: nessun riflesso tendineo. Le pupille, è vero, regiscono alla luce, ma debolmente. Nessuno che abbia almeno un calcolo renale, un tremore alle membra, o spasmi cardiaci, o albume nell'urina. Tra tutti quelli della mia generazione io solo non sono stato preso nell'Armata Rossa, e solo perché avevo la pirosi e sulla schiena due porrettini...

(«Oh! Ohò — disse il mio interlocutore. — Eccellente»).

— Ed ecco che mi dilania questo contrasto tra loro e me. «Gli idioti congeniti piangono, — ha detto Darwin, — ma i cretini non versano mai lacrime». Vuol dire che loro sono dei cretini ed io un idiota congenito. O meglio, no, siamo diversi, come le lacrime di un idiota dal sorriso di un cretino, come la diarrea dalla stitichezza, come la mia leggera strampalaggine dalla loro profonda coglio...ria (centomila scuse). Essi mi hanno privato dell'inspirazione e dell'espirazione, le paure mi hanno accerchiato d'ogni lato l'anima, non mi aspetto nulla da loro, o meglio ancora no, ma mannaggia, mi aspetto da loro bestialità favolose e insolenze inenarrabili, e sarà immantinente, che inizi dall'oriente o dall'occidente, ma sarà immantinente. E quando inizierà me ne andrò, subito e senza pensarci su, ho esperienza di 'ste cose, ho a portata di mano del veleno, sia ringraziato Iddio. Me ne andrò per non vedere la follia dei figli dell'uomo...

Tutto ciò lo proferii soffocando tra le lacrime. E dopo aver parlato mi rigettai all'indietro sullo schienale della sedia, presi a sbattere le palpebre ed a tremare. Per un attimo il mio interlocutore mi osservò, e poi disse:

VII.

— Non ti tormentare, amico, a che pro tormentarsi? Smettila di tremare, uomo impulsivo! Tu stesso commetti ogni giorno una trentina di peccati volontari ed un centotrenta peccati liberi, preoccupati dapprincipio di essi. E proprio tu ti lagni dei peccati del mondo e te ne fai carico? Curati prima di quelli tuoi. Nella «follia univer-

sale dei figli dell'uomo» c'è posto anche per la tua (com'è che ti sei deliziosamente espresso?) «coglio...ria». «Il mondo è eternamente inquieto e vive di ciò». E financo al contrario: «Noi siamo spesso bugiardi: per non «causare soverchio dolore l'uno all'altro». «Egli invece è sempre veritiero». Sia lodato Iddio se tu Lo vedrai e ti rivolgerai a Lui. La via che porta alla venerazione della Croce, in sostanza, è solo all'inizio: Ecco: hai vissuto molto, amico? Eh, un periodo assolutamente insignificante, e pensa che dal tempo della Crocifissione non ne sono trascorsi che sessanta di questi intervallini. E' accaduto tutto poco tempo fa. «E lascia la tua ampollosità», tutto è appena all'inizio.

Che dicano pure che la casa della preghiera trasformata in un covo di briganti non può più tornare ad essere la casa della preghiera. «Ma la tenera idea sopravviverà alle idee di ferro. Le rotaie si schianteranno. Le macchine si fracasseranno. Ma che all'uomo venga da piangere alla sola minaccia della separazione eterna, no non si schianterà mai, non verrà mai meno». «Si deve gettare il ferro, che è una ragnatela, e credere alla tenera idea». «Il ferro vero sono le lacrime, i sospiri e l'angoscia. Il vero è ciò che non si distruggerà mai, l'unico ad essere prezioso».

Egli disse ancora molte cose, ma non più così bene e di buona voglia. E fluttuando come la nebbia mattutina, prese ad ondeggiare, e poi disse ancora alcune frasi delle migliori — sul sospiro, il trogolo ed i maiali — e svanì, come la nebbia mattutina.

E' detto meravigliosamente: «Tutto è solo all'inizio!». No, non è di quello, non dico di me, per me è iniziato tutto tanto tempo fa e non con Vasilij Rozanov, egli ha soltanto acceso in me la speranza. Per me era già iniziato una decina d'anni prima — tutto ciò che mi era stato versato dentro dagli anni dell'adolescenza mi guazzava dentro, come le sciacquature, mi empiva il ventre e l'anima ed esigeva d'uscire — non restava che fare ricorso al più sicuro dei metodi: vomitare il tutto a mezzo di due dita. Uno di tali dita fu il Nuovo Testamento, l'altro fu la poesia russa, cioè tutta la poesia russa da Gavrila Deržavin[59] a Marina[60] (la Marina che scriveva «Disgrazia» con la lettera maiuscola).

Mi sentii meglio. Ma dopo di ciò mi sentii a lungo fiacco e smunto. Le funzioni superiori del cervello si erano spente perché un pezzettino soltanto delle cervella era eccitato attivamente: il centro vomitatorio del bulbo cerebrale. Occorreva un ricostituente, ed ecco che il numismatico mi ricostituì, proprio quel giorno in cui ero fiacco e smunto oltre ogni limite.

Assolse la funzione dello studente della Bosnia che aveva ficcato una pallottola nell'arciduca Francesco-Ferdinando[61]. Prima di lui c'era stata una massa di motivi. Con lui, propriamente, non iniziò nulla, ma semplicemente si risolse tutto, però, senza di lui, senza l'assassino dell'arciduca, propriamente, non sarebbe iniziato proprio nulla.

Se egli adesso mi chiedesse:

— Tu percepisci come la tua anima immonda a poco a poco si teisticizza?

Io gli risponderei: «Lo percepisco. Si teisticizza».

E gli risponderei diversamente da come gli avrei risposto anche soltanto ieri l'altro. Prima avevo parlato con voce sciocca e pietosa, con una voce in cui c'era solo il tintinnìo ed il belato, il belato della pecorella smarrita ed il tintinnìo della dracma perduta, frammischiati. Adesso sapevo già qualcosa delle opere missionarie di tipo nuovo, ed ero pronto a seguirle anche se non m'avessero chiesto di farlo. Beneficare «con imperizia» e scagliare anatemi «per delle quisquilie».

E' detto meravigliosamente: «Uomini, perché non seguite le tenere idee?». Ciò ricorda la domanda di un cittadino britannico al capo tribù dei cannibali calimantani: «Sir, perché voi mangiate le vostre mogli?». Non conosco missionario migliore di Vasilij Rozanov stravaccato sul mio canapè.

Ma che disse nell'andarsene? Il sospiro, i maiali?

«Il sospiro è più ricco del regno, più ricco di Rotschild[62]. Il sospiro è la storia del mondo intero, il suo inizio e la sua vita eterna». Noi siamo santi, mentre essi sono irreprensibili. Al sospiro Dio verrà. Verrà a noi. Ma ditemi, per favore, è mai possibile che Dio venga ad un uomo irreprensibile? Noi abbiamo il sospiro. Essi non hanno il sospiro.

E allora compresi dov'è il trogolo e dove i maiali,

VIII.

e dove la corona di spine ed i chiodi, ed il tormento.

E se occorrerà, io difenderò tutto ciò, come potrò.

E se inizieranno a dirmi che Rozanov era un vigliacco nella sfera del quotidiano, io, innanzitutto, dirò che sono balle, che in effetti, a parte ciò che sappiamo, noi non sappiamo esattamente nulla. Ma se ciò è davvero così, ci si potrà rincuorare con un qualche spic-

ciolo *calembour*, per esempio dicendo che la vigliaccheria è un bene, che la vigliaccheria è positiva, che essa si fonda sulla conoscenza profonda delle cose e di conseguenza sulla paura che si ha di esse. E qualsiasi audacia, in sostanza, è una qualità negativa consistente nell'assenza di vigliaccheria. Ed è un citrullo chi si metterà a sostenere il contrario.

Se mi diranno: capitava che si comportasse da vile nelle piccolezze, che propendesse talvolta per il tradimento, e che pur apparendo come un uomo di saldi princìpi, per propria ammissione «cambiava convinzione come i guanti», assicurando, nel farlo, che ad ogni inganno segue la rigenerazione, — se mi diranno ciò, risponderò alla loro stessa guisa: queste sono tutte dichiarazioni di un uomo che si lamentava del proprio «feticismo delle minuzie» ma al quale (forse perfino unico nella Russia) nessuna minuzia velò gli occhi neppure una volta.

Sì, quest'uomo non si finse virtuoso nemmeno una volta nella vita, quando tutti si fingevano tali. E per la virtù focosa si può perdonare il debole vizio. Per evitare la condanna dei puristi occorreva che il vizio stesso fosse privo di ogni estremo. Per liberarsi delle rampogne dei vari fott...cervelli, tipo il principe Amleto, la regina Gertrude[63], prima di andare all'altare occorreva semplicemente fare in tempo a *consumare le proprie scarpe*. L'espiante era versato in tutto tranne che nel peccato. Noi non possiamo essere versati in tutti i peccati per conoscerne il prezzo e divenire capaci di stornarli tutti. Si può essere complici di una piccola bugia, si può fare la mano ad una futile ingiustizia — passi pure — è come l'iniezione contro il vaiolo, perché libera da *quella gigantesca falsità* (tutti gli imbecilli sanno di cosa parlo).

E se le buone donne mi diranno che aveva un aspetto bruttissimo, che il suo naso era carnoso, gli occhi gli vagavano di continuo e gli puzzava l'alito, e cose simili, io, a loro, merd...se, risponderò così: «E che fa se gli occhi gli vagavano di continuo? Un uomo onesto lo si può individuare per questo sintomo soltanto: che gli vagano gli occhi. Significa che è un uomo coscienzioso e che non è capace di una sgarberia di primo piano. I criminali di largo respiro hanno occhi che non si muovono, la miglior parte dei miei conoscenti li ha che corrono. Bonaparte li aveva immobili. Mentre Rozanov ha detto che avrebbe staccato a morsi la testa a Bonaparte se l'avesse incontrato da qualche parte. Ebbene, come può essere l'alito di un uomo che seppur solo nella mente, aveva staccato a morsi la capoccia a Bonaparte?...

Egli non era né introverso né feroce, che non dicano sciocchezze quelli che sanno che al mondo non c'è nulla di cui scherzare (ed egli lo sapeva meglio di tutti), queste persone sono allegre e buone, e per questo egli era più allegro e più buono di tutti. Solo le persone frivole sono introverse e feroci.

E se (che porcheria!), e se si metteranno a parlare delle famigerate «morbosità erotiche» di Rozanov, a ciò non c'è nulla da obiettare. A colui, nella cui anima, dalla giovinezza alla morte, stava saldamente il monastero, perché non doveva essere consentito di spassarsela ogni tanto con degli sfizi pagani, se questi, ammettiamolo, erano davvero solo degli sfizi e dei sollazzi? E perché, a colui nel cui cuore rimaneva immutabile la Vergine Purissima, non consentire degli excursus nella patologia sessuale? Non ne subivano il sia pur minimo danno né Rozanov né la Vergine Purissima.

Gli si deve erigere un monumento, checché se ne dica. Gli si devono erigere tre monumenti: in patria, a Pietroburgo, ed a Mosca. Se mi ricorderanno che lo stesso defunto insisteva: «Per un uomo degno può esservi un solo monumento: la tomba in terra ed una croce di legno, mentre il monumento se lo merita solo un cane», — io dirò loro, ai cretini, che se i monumenti servono davvero a qualcosa, è solo ed esclusivamente per farci ricordare chi, per cause che dipendono e non dipendono da noi, è immeritatamente sfuggito alla nostra memoria. Ad Anton Čechov[64] a Jalta non serve proprio a nulla erigere un monumento, là anche senza di esso lo conosce ogni cane. Mentre, ecco, per Anton Denikin[65] a Voronež sarebbe opportuno, — ogni cane là se l'è dimenticato, mentre bisogna che ogni cane se lo ricordi.

IX.

A farla breve, ecco. Questo schifoso, velenoso fanatico, questo tossico vecchiaccio — no, non mi aveva dato una droga completa per i mali morali — ma mi aveva salvato l'onore ed il respiro (né più, né meno: l'onore ed il respiro). Tutte e trentasei le sue opere, dalle più paffute alle più minuscole, mi si erano conficcate nell'animo, ed ora ne sporgevano come sporgono le tre dozzine di frecce dalla pancia di san Sebastiano.

Ed io uscii di casa quella notte dopo essermi gettato addosso qualcosa, tipo una mantella, e tenendo i libri sotto l'ascella. Ad un'ora, ecco, così tarda, nessuno si getta addosso una mantella per

uscire di casa ed andare dagli amici-farmacisti con degli sciovinisti sotto l'ascella. Mentre io, ecco, uscii, mi misi per un cammino finora non rischiarato ancora da nulla, tranne che da scialbe costellazioni. S'avvicendavano i segni dello Zodiaco, ed io sospirai, sospirai così profondamente che per poco non mi slogai tutto ciò che avevo. E dopo aver sospirato dissi:

— Ci sputo sopra a Miklucho-Maklaj, di qualunque cosa egli abbia blaterato. Fino ai trent'anni, dopo i trent'anni — che differenza fa? Ma, ammettiamo, cosa aveva fatto alla mia età l'imperatore Nerone? Proprio nulla aveva fatto. Aveva fatto in tempo, è vero, a tagliare la capoccia al proprio fratello, a Britannico. Ma l'essenziale l'aveva ancora davanti a sé: non aveva ancora violentato nessuna delle proprie nipoti, non aveva ancora dato fuoco a Roma dai quattro lati, e non aveva ancora soffocato la propria mamma con un cuscino di raso. Ecco, anch'io ho ancora tutto davanti a me!

Oh, oh, anche se noi siamo solo delle me...de di cane e loro sono dei brillanti, me ne infischio! Lo so io che razza di brillanti sono. E che combineranno robe ancora più schifose di quelle che hanno già combinato, so anche questo!

Bruciagli e la laringe e l'anima, o Creatore, loro non si accorgeranno nemmeno che tu gli hai bruciato e la laringe e l'anima, fa lo stesso — bruciagliele!

Ecco, ecco! Ecco cos'è che fa per loro, m'è venuto in mente: l'antica formula di ripudio e maledizione. «Che siate maledetti nella vostra casa e nel vostro letto, nel sonno ed in cammino, nel parlare e nel tacere. Che siano maledetti tutti i vostri sensi: la vista, l'udito, l'olfatto, il gusto e tutto il vostro corpo dal sincipite alle piante dei piedi!». («Che formula meravigliosa!»).

Che siate maledetti nel cammino verso casa vostra e nel cammino da casa vostra, per i boschi e per i monti, vincitori e vinti, sul letto e sotto il letto, coi pantaloni e senza pantaloni! Poveri voi se giorno dopo giorno vi sentite obbrobriosamente! Se ogni giorno vi sentite bene — poveri voi! (Se vi sentite bene — quattro volte poveri!). Nel vostro alfabetismo e nel vostro analfabetismo, in tutte le vostre scienze ed in tutte le belle parole, siate maledetti!

Sul talamo dell'amore e nelle sale di riunione, nei cessi ed ai leggii, dopo la morte e prima del concepimento, siate maledetti! E così sia. Amen.

Comunque, se accetterete questa condizione: che noi accudiremo amorevolmente voi preziosi, e voi ci coccolerete, se sarete disposti a sciogliervi ai raggi della mia bontà, come ai raggi di Jarilo[66]

si sciolse 'sta putt...accia di Sneguročka[67], se siete d'accordo, toglierò da voi tutte le maledizioni. Ci sarebbe meno da preoccuparsi su ciò che sarà della mia terra, se accettaste. Ma che sia mai possibile ridurvi alla ragione, bastardi?

Sicché la maledizione resta in vigore.

Fa lo stesso se voi siete degli smeraldi e noi il contrario. Voi passerete, è da ritenersi, mentre noi resteremo. Gli smeraldi cadranno sul fondo più fondo, mentre noi galleggeremo, discretamente porosi, discretamente puzzolenti, noi galleggeremo.

Rassomigliavo adesso, ecco, ai cavalieri-zucconi che s'allontanavano da Pietro l'Eremita, stracolmi di un po' di tutto, col lavaggio del cervello e col viso rivolto verso il Sepolcro del Signore. Si avvicendavano i segni dello Zodiaco. Le costellazioni ruotavano e scintillavano. Ed io chiesi loro: «Costellazioni, beh, almeno adesso, ecco, mi siete propizie?». «Lo siamo» — risposero le costellazioni.

Traduzione dal russo di
Gario Zappi

La traduzione è stata effettuata sul testo incluso in *Zerkala. Al'manach*, Moskva, Moskovskij rabočij, 1989, n. 1, pp. 32-45.

NOTE

* Pubblichiamo questo racconto ringraziando per la gentile concessione la Casa editrice Feltrinelli che darà prossimamente alle stampe una raccolta di scritti di Venedikt Erofeev.

1) VASILIJ VASIL'EVIČ ROZANOV (1856-1919) divenne celebre negli ambienti decadentistici russi per un commento al pensiero di Fëdor Michajlovič Dostoeviskij edito nel 1891 col titolo di *Legenda o Velikom Inkvizitore* (La leggenda del Grande Inquisitore). Tale scritto ebbe un notevole successo di pubblico e venne ristampato per tre volte nei quindici anni successivi. Rozanov vi afferma che la famosa leggenda inserita in *Brat'ja Karamazovy* (I fratelli Karamazov) non è un semplice atto di accusa diretto contro il cattolicesimo romano, bensì una critica a malapena velata del Cristo storico in nome di un Cristo ideale. Questo pensiero diverrà centrale nelle sue riflessioni successive. Nel 1899 Rozanov inizia a collaborare al notissimo quotidiano conservatore «Novoe Vremja» (Tempo Nuovo). Nel 1901 dà alle stampe *V mire nejasnogo e nerešënnogo* (Nel mondo del vago e dell'indefinito), in cui si fa propugnatore di un naturalismo pagano e di una violenta reazione contro le virtù «castratrici» del cristianesimo ufficiale. Seguono, nel 1903, *Semejnyj vopros*

v Rossii (Il problema della famiglia in Russia), apologia della coppia e della fecondità, e, nel 1906, *Okolo cerkovnych sten* (Intorno alle mura della Chiesa), al cui centro sta l'analisi di quella che Rozanov ritiene essere una contraddizione insanabile tra il mondo terreno e l'esigenza di perfezione evangelica, tra la religione del padre nell'Antico testamento e quella del figlio nel Nuovo. Con *Tëmnyh lik* (Il volto oscuro) e *Ljudi lunnogo sveta* (Uomini di luce lunare), Rozanov continua la requisitoria contro il cristianesimo visto come religione della notte, della morte, della sterilità. Un profondo rivolgimento nella sua evoluzione religiosa è attestato da *Uedinënnoe* (Solitaria) del 1911 e da *Opavšye list'ja* (Foglie cadute) del 1911 e 1915, opere tutte pervase da un'incessante ricerca di verità, tra le esigenze antinomiche della sessualità e della castità. Da taluni considerato come pericoloso reazionario ed antisemita, da altri come contestatore irriverente ed amorale, sostenitore di un misticismo fallico ispirato ai culti antichi e glorificatore del sesso, Rozanov non si diede mai cura di giustificare i propri numerosi e repentini mutamenti d'opinione. Nel 1918 pubblica con sistema quasi artigianale, in forma di opuscoli inviati ai sottoscrittori, la sua ultima opera, *Apokalipsis našego vremeni* (L'Apocalisse del nostro tempo). In miseria, affamato, nell'imperversare della Rivoluzione, Rozanov scrive una cronaca visionaria di quella svolta apocalittica in cui era sfociata la crisi della sua Russia odiata ed amata, ridotta ad un «Impero in briciole» anche per colpa del cristianesimo, e lancia un attacco devastante alla propria religione, accusata di essere causa della deleteria rescissione tra l'uomo e la natura. Pur essendo violentemente sacrilega, l'Apocalisse del nostro tempo è impregnata di una strana fede nella vittoria della vita sulla morte, dell'esistenza sul niente, del calore della creazione sul gelo dell'immobilismo. Sulla soglia della morte Rozanov si riconciliò con la Chiesa e con Cristo e volle ricevere l'estrema unzione secondo un'antica tradizione da tempo abbandonata. E si spense così, da cristiano sottomesso e pentito.

2) Sulla piazza Gagarinskaja, a Mosca, si erge un enorme monumento al cosmonauta Jurij Gagarin, in cui si rappresenta lo slancio di un superuomo verso l'alto dei cieli.

3) Joseph-Ernest Renan (1823-1892), saggista, filologo, studioso di lingue semitiche. La sua opera più nota è *La vita di Gesù* (1863).

4) Shams-Ad-Din-Muhammad Hafiz (1320 circa-1389), poeta lirico persiano. Il suo canzoniere consta di circa settecento componimenti dal contenuto mistico, ma non privi di esaltazioni della vita, dell'amore, del vino. Portò ad uno dei vertici più alti la poesia erotica persiana in forma di *gazel*.

5) Aleksej Petrovič Mares'ev (1916-1989). Pilota, eroe dell'URSS. Nel 1943 a bordo del proprio caccia abbatté quattro aerei nemici. Colpito, riuscì a compiere un atterraggio di fortuna. Gravemente ferito riuscì in diciotto giorni a raggiungere il proprio stormo. Dopo che gli furono amputate entrambe le gambe si fece fare delle protesi, riuscendo a tornare in prima linea sempre a bordo di un caccia e ad abbattere altri sette aerei nemici. Su di lui Boris Nikolaevič Polevoj (pseudonimo letterario di Boris Kampov, 1908-1981) scrisse la *Povest' o nastojaščem čeloveke* (Novella dell'uomo vero) che, pubblicata nel 1946, valse all'autore il Premio Stalin per la Letteratura. La *Povest' o nastojaščem čeloveke* è rimasta inclusa nel programma di letteratura della sesta classe della scuola dell'obbligo in URSS fino al 1991.

6) Sergej Sergeevič Averincev (nato nel 1937), filologo e culturologo russo contemporaneo. Si è occupato in ispecie di letteratura tardo-latina, bizantina, siriana e di filosofia della cultura del Novecento. Vive e lavora a Mosca.

7) *Sic*. La frase è in realtà attribuita a Galeno ed è, per intero, la seguente: «Tutti gli animali sono tristi dopo il coito, tranne la femmina umana ed il gallo».

8) *Komsomol*: abbreviazione di *Kommunističeskij sojuz molodëži* (Unione della gioventù comunista).

9) Nikolaj Alekseevič Ostrovskij (1904-1936), partecipò attivamente alla guerra civile, durante la quale venne ferito gravemente e perse completamente la vista. Immobilizzato a letto e ridotto alla cecità scrisse il romanzo *Kak zakaljalas' stal'* (Come fu temprato l'acciaio, 1932-1934), considerato dalla critica sovietica come uno dei vertici più alti raggiunti dal realismo socialista. Il romanzo tratta della formazione del potere sovietico in Russia e della vita di un eroico membro del *Komsomol*, Pavel Korčagin (Si noti che in questo testo di Erofeev l'amico del narratore si chiama Pavlik, ossia «piccolo Pavel»). Pavel Korčagin è un ideale *nesgibaemyj čelovek* (uomo inflessibile), un modello di stalinista perfetto. Insieme alla succitata novella di Polevoj, *Kak zakaljalas' stal'* divenne opera canonica nel programma di studio della scuola sovietica dell'obbligo.

10) Arthur Schopenhauer (1788-1860).

11) Sergej Petrovič Botkin (1832-1889), illustre medico clinico russo.

12) Nikolaj Nikolaevič Miklucho-Maklaj (1846-1888). Etnografo, antropologo e viaggiatore russo che esplorò la Nuova Guinea, la Papuasia, ove visse per più di un anno, le Filippine, l'Indonesia, la penisola di Malacca e l'Australia. Si tenga anche presente che nel 1947 venne scatenata da Stalin un'aspra offensiva contro il «cosmopolitismo» e «l'atteggiamento servile verso l'Occidente». Nell'ambito di quella campagna ideologica vennero girati alcuni films su grandi personaggi russi. Uno di questi fu *Miklucho-Maklaj* per la regia di Aleksandr Efimovič Razumnyj. Il grande-generoso esploratore russo veniva contrapposto ai meschini-cattivi capitalisti che sterminavano gli aborigeni senza pietà. A differenza di quelli, invece, egli rispettava e lasciava di sé un ricordo meraviglioso nelle loro semplici anime buone. Un film analogo venne girato sulla vita di Botkin.

13) Il «centonero», in russo *černosotenec*, è un componente della *Černaja sotnja* (Centuria nera), un gruppo nazionalista antisemita attivo in Russia dal 1905 al 1917. Al tempo della stesura di *Vasilij Rozanov glazami ekscentrika*, cioè nel 1982, i *liberaly* (liberali) o *demokraty* (democratici) o *zapadniki* (occidentalisti), quali Venedit Erofeev, Tat'jana Tolstaja, Viktor Erofeev, Vladislav P'ecuch, Evgenij Popov, ed altri, indicavano col termine spregiativo di «centonero» una serie di scrittori *počvenniki* (fondamentalisti) o *slavjanofily* (slavofili), quali Valentin Rasputin, Vasilij Belov, Jurij Bondarev, Stanislav Kunjaev, rigidamente ancorati al realismo socialista inteso in senso deteriore e sclerotizzato, i cui organi letterari erano le riviste «Moskva», «Naš sovremennik», «Molodaja gvardija».

14) Nikolaj Ivanovič Greč (1787-1867), giornalista, scrittore, filologo, redattore insieme a Faddej Bulgarin delle riviste «Syn otečestva» (Il figlio della patria) e «Severnaja pčela» (L'ape del nord).

15) Nikolaj Aleksandrovič Berdjaev (1874-1948), filosofo mistico.

16) Michail Nikiforovič Katkov (1818-1887), giornalista, editore della rivista «Russkij vestnik» (Il messaggero russo).

17) Konstantin Petrovič Pobedonoscev (1827-1907), giurista e uomo di governo. Dal 1880 al 1905 fu procuratore generale del Santo Sinodo. Di idee reazionarie ebbe grande influenza sullo zar Alessandro III.

18) Lev Šestov, pseudonimo di Lev Isaakovič Švarcman (1866-1938), filosofo esistenzialista, letterato.

19) Dmitrij Sergeevič Merežkovskij (1865-1941), narratore e poeta di orientamento misticheggiante, autore di romanzi storici.

20) Faddej Venediktovič Bulgarin (1789-1859), giornalista, scrittore, editore delle riviste «Sin otečestva», «Severnaja pčela», «Severnyj archiv» (L'archivio del nord).

21) Konstantin Nikolaevič Leont'ev (1831-1891), scrittore, giornalista, critico letterario.

22) Aleksej Sergeevič Suvorin (1834-1912), giornalista, editore di «Novoe vremja».

23) Viktor Petrovič Burenin (1841-1926), poeta, pubblicista, collaboratore delle riviste «Kolokol» (La campana), «Iskra» (La scintilla), «Novoe vremja».

24) Il Nevskij è la prospettiva della Neva, a Pietroburgo.

25) Sergej Nikolaevič Bulgakov (1871-1944), economista, filosofo, teologo.

26) Johannes Kepler (1571-1630), matematico, astronomo.

27) Essere intermedio tra lo gnomo ed il selvaggio nella *Tempesta* di Shakespeare.

28) Spirito dell'aria nella *Tempesta* di Shakespeare.

29) Nikolaj Alekseevič Nekrasov (1821-1878), poeta, autore di *Dekabristki* (Le decabriste), poema sulle mogli dei decabristi che, scritto tra il 1871 ed il 1872, venne pubblicato, per motivi di censura, con il titolo di *Russkie ženščiny* (Le donne russe).

30) Nikolaj Gavrilovič Černyševskij (1828-1889), scrittore e pensatore progressista.

31) Il riferimento è a Henry-Thomas Buckle (1822-1862), storico inglese che morì a Damasco ripetendo nel delirio: «Il libro! Il mio libro! Non finirò mai il mio libro!». Sulla sua lapide di marmo sono incisi due antichi versi arabi: «La parola scritta sopravvive a lungo allo scrittore» e «Lo scrittore riposa nella terra, mentre le sue opere vivono».

32) Il riferimento è a Charles Robert Darwin (1809-1882).

33) Il riferimento è a Herbert Spencer (1820-1903), massimo rappresentante del positivismo evoluzionistico.

34) Si tratta di Nikolaj Černyševskij.

35) Calzature di scorza di tiglio usate dai contadini poveri russi.

36) Lev Nikolaevič Tolstoj (1828-1910).

37) Vladimir Sergeevič Solov'ëv (1853-1900). Figlio dello storico Sergej Michajlovič Solov'ëv, filosofo eclettico nelle cui teorie prevalgono note mistico-religiose. Insegnò all'Università di Mosca. Fu anche poeta e critico letterario. Influenzò notevolmente i simbolisti russi.

38) Pseudonimo letterario di Aleksej Maksimovič Peškov (1868-1936).

39) Aleksandr Ivanovič Herzen (1812-1870), pensatore e letterato progressista.

40) Nikolaj Vasil'evič Gogol' (1809-1852).

41) Il riferimento è alla tragedia che si verificò il 18 maggio 1896 sul campo di Chodynka, nella zona nord-occidentale di Mosca (attualmente si tratta dell'inizio della prospettiva Leningradskij). Durante la distribuzione dei doni che lo zar Nicola II elargì al popolo in occasione della propria incoronazione morirono nella calca, secondo dati ufficiali, 1389 persone, mentre altre 1300 rimasero storpiate a vita.

42) Termine che nella Bibbia significa «distruzione-rovina» ed indica le oscure regioni delle profondità della Terra.

43) Pëtr Andreevič Kleĭnmichel (1793-1869). Con l'aiuto di Aleksandr Andreevič Arakčeev, presidente del Dipartimento militare del Consiglio di Stato, divenne comandante di guarnigioni speciali di soldati-contadini istituite per la repressione delle rivolte.

44) Andrej Ivanovič Željabov (1851-1881), fu tra i fondatori della società segreta *Narodnaja volja* (Volontà popolare) e tra gli organizzatori di una serie di attentati allo zar Alessandro II (nel 1866, 1867, 1879, 1880, fino a quello fatale del 1 (13) marzo 1881). Lesse una dichiarazione programmatica al processo dei «primomaggisti». Fu impiccato a Pietroburgo il 3 aprile 1881. Lenin lo considerava alla stregua di Robespierre e Garibaldi.

45) Vera Nikolaevna Figner (1852-1942), componente del comitato esecutivo di *Narodnaja volja*. Fu tra gli organizzatori dell'attentato del 1881 allo zar Alessandro II. Nel 1884 venne condannata ai lavori forzati a vita. Trascorse venti anni nel carcere della fortezza di Šlissel'burg. Nel 1906 riuscì a emigrare dalla Russia.

46) Forse si tratta di Georg Stiernhielm (1598-1672), fisico, astronomo, giurista, linguista, poeta svedese.

47) Lev Pavlovič Grinberg (1796-1850), medico che si occupò della cura del colera e di altre malattie infettive.

48) Amvrosij di Optyna, nel mondo Aleksandr Michajlovič Grenkov (1812-1891), ieromonaco, anacoreta, autore di scritti religiosi tra cui *Sbornik pisem i statej...* (1894-1897) e *Sobranie pisem... k mirskim osobam* (1906). Canonizzato dalla chiesa cristiana ortodossa.

49) Abbreviazione di *Dneprovskaja gidroelektrostancija imeni Vladimira Il'iča Lenina* (Centrale idroelettrica «Vladimir Il'ič Lenin» del Dnepr).

50) Joachim von Ribbentrop (1893-1946), ministro degli esteri della Germania nazista dal 1838 al 1945. Condannato a morte al processo di Norimberga ed impiccato. Firmò il 23 agosto 1939 con il suo omologo russo Vjačeslav Michajlovič Molotov (Skrjabin) il Patto tedesco-sovietico di non aggressione.

51) Oswiecim, nome polacco di Auschwitz.

52) Abbreviazione di *Obščestvo sodejstvija oborone, aviacionnomu i chimičeskomu stroitel'stvu* (Associazione per l'aiuto alla difesa, all'industria aerea e chimica). Organizzazione di massa composta di volontari tra il 1927 ed il 1948). Osoaviachim-1 era il nome dell'aerostato a bordo del quale il 30 gennaio 1934 Pavel Fëdorovič Fedoseenko, Andrej Bogdanovič Vasenko e Il'ja Davydovič Usyskin raggiunsero un'altitudine di 22 chilometri sul livello del mare stabilendo il record mondiale. Durante la discesa l'aerostato subì un'avaria e l'intero equipaggio perì.

53) Vi fu ucciso lo zar Nicola II con tutta la famiglia. Nel 1924 alla città venne cambiato il nome in Sverdlovsk. Dal 1992 è stato ripristinato il nome originario.

54) Si tratta di due personaggi della novella di Vitalij Georgievič Gubarev *Pavlik Morozov* (1932-1947), ispirata alla vita di Pavel Trofimovič Morozov (1918-1932), uno scolaro che si impegnò nella collettivizzazione forzata delle campagne russe e denunciò il padre che aiutava i *kulaki*. Insieme al fratello minore venne ucciso da alcuni *kulaki*, tra cui un tale Danilka.

55) Zone del delta del fiume Terek nel Dagestan.

56) Penisola sul Mare glaciale artico.

57) Personaggio biblico, fratello di Rebecca, moglie di Isacco.

58) Kaščej Bessmertnyj (Kaščej l'Immortale), vecchio magrissimo e malvagio che compare in tante favole russe. Nei suoi tratti confluiscono anche quelli dell'Ebreo Errante.

59) Gavrila Romanovič Deržavin (1743-1816), uno tra i maggiori poeti classicisti russi.

60) Marina Ivanovna Cvetaeva (1892-1941), uno dei maggiori poeti russi del Novecento.

61) Nipote di Francesco Giuseppe I d'Asburgo-Lorena imperatore d'Austria e re d'Ungheria. Erede al trono, fu ucciso insieme alla moglie a Sarajevo il 28 giugno 1914, il che servì da pretesto allo scatenamento della prima guerra mondiale.

62) Ricchissima famiglia di banchieri.

63) Madre di Amleto, regina di Danimarca.

64) Anton Pavlovič Čechov (1860-1904).

65) Anton Ivanovič Denikin (1872-1947), generale, uno dei comandanti dell'esercito dei bianchi durante la guerra civile. Nei primi mesi del 1920 venne evacuato, con i resti del proprio esercito, in Crimea. Da qui, dopo aver proclamato il 4 aprile 1920 come suo successore il tenente generale Pëtr Nikolaevič Vrangel', fuggì a Costantinopoli su un cacciatorpediniere inglese.

66) Antica divinità slava legata al culto della primavera e della fertilità.

67) Sneguročka (Nevolina) è l'eroina di una favola popolare russa. E' una fanciulla di neve che prende vita. In una delle versioni della favola Sneguročka si scioglie ai raggi del sole per essersi innamorata di un giovanotto. A questa favola si ispirarono Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij per il dramma omonimo e Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov per l'opera omonima.

Note a cura di Gario Zappi

NOTIZIA BIO-BIBLIOGRAFICA DI VENEDIKT EROFEEV

La presente notizia è stata elaborata sulla base delle succinte notizie incluse nelle interviste rilasciate dall'autore a riviste e quotidiani sovietici, delle testimonianze dirette forniteci dalla vedova, Galina Pavlovna Erofeeva, che qui ringraziamo, e dei dati contenuti nel volume di Svetlana Geisser-Schnittmann *Venedikt Erofeev «Moskva-Petuski» ili «The rest is silence»*, Bern - Frankfurt am Main - New York - Paris, Peter Lang, 1989 (Slavica Helvetica, Bd. 30).

Si tratta, quindi, di un primo abbozzo di biografia completa e controllata.

1938

Venedikt Vasil'evič Erofeev nasce il 24 ottobre nella regione di Murmansk, oltre il circolo polare artico. Il padre, capo di una piccola stazioncina ferroviaria della linea Kandalakša-Murmansk, poco dopo la nascita del figlio fu vittima delle repressioni staliniane e venne mandato in un lager dal quale farà ritorno soltanto nel 1954. Venedikt trascorre l'infanzia a Kirovsk (già Chibinogorsk) nella penisola di Kola.

1945

Scrive *Zapiski sumasšedšego* (Memorie di un pazzo).

1955

Conseguita la medaglia d'oro al termine della decima classe della scuola dell'obbligo, si reca a Mosca e si iscrive alla Facoltà di filologia dell'Università statale «Lomonosov» di Mosca.

1956-1957

Scrive, in forma di diario, *Zapiski psichopata* (Memorie di uno psicopatico).

1958

Scrive per la compagnia teatrale dell'Università una commedia musicale che avrebbe dovuto essere messa in scena durante i festeggiamenti dell'anniversario della rivoluzione di ottobre. Il testo non fu gradito dalla censura e Erofeev venne espulso dall'Università.

1958-1959

Lavora a Mosca come muratore. Frequenta l'Istituto di pedagogia di Vladimir.

1960-1961

Lavora alla costruzione dell'autostrada Mosca-Pechino, che non verrà mai portata a termine. Partecipa ad una spedizione biologica in Ucraina.

1964-1969

Lavora come operaio montatore di linee elettriche e telefoniche a Vladimir, nelle regioni di Ivanovo, Tambov, Lipeck, Mogilëv, Gomel', Tula ed in Lituania. Scrive, nel 1964, *Blagaja vest'* (La buona novella). Nel 1966 nasce il figlio Venedikt.

Fine anni '60 - inizio anni '70

Scrive per il figlio poesie scherzose, oltre che manualetti di geografia, storia, filosofia, letteratura, nei quali ribalta e deride opinioni e notizie correnti dell'epoca brežneviana. Tale materiale è andato irrimediabilmente perduto, in quanto utilizzato dalla suocera per accendere la stufa.

1970

Tra gennaio e marzo scrive *Moskva-Petuški*, che verrà pubblicato nella prima edizione italiana con il titolo di *Mosca sulla vodka*.

1972

Tra febbraio ed aprile scrive *Dmitrij Šostakovič*. La narrazione verte su un omonimo del grande compositore russo che lavora in un negozio di alcoolici ove si possono restituire i vuoti di bottiglia riscuotendo la cauzione anticipata come deposito. Il manoscritto, messo in una reticella della spesa (*avos'ka*) insieme a due bottiglie di vodka, viene perduto da Erofeev ubriaco nel vagone di un treno.

1973

Moskva-Petuški esce in Israele sulla rivista «Ami».

1974-1976

Partecipa ad una spedizione di parassitologi e ad una di geofisici nella Carelia settentrionale.

1977

Moskva-Petuški viene pubblicato in russo a Parigi dalla casa editrice YMCA-Press e, in traduzione italiana a cura di Pietro Zveteremich, dalla casa editrice Feltrinelli.

1982

Vasilij Rozanov glazami ekscentrika (Vasilij Rozanov visto da un eccentrico) viene pubblicato dalla casa editrice Serebrjanyj vek di New York. Tale testo, edito sulla base di una copia dattiloscritta diffusa come *samizdat*, differisce dall'originale che verrà incluso nell'almanacco «Zerkala» del 1989.

1985

Gli viene diagnosticato un tumore alla gola. Scrive *Val'purgieva noč' ili Šagi Komandora* (La notte di Valpurga o I passi del Commendatore), testo teatrale che esce a Parigi sulla rivista «Kontinent», n. 45.

1986

Gli viene rifiutata l'autorizzazione a recarsi a Parigi per farsi operare alla gola e per insegnare all'Istituto di letteratura russa dell'Università.

1988

Moja malen'kaja leniniana (La mia piccola leniniana), una silloge di pensieri di Lenin, vede la luce a Parigi sulla rivista «Kontinent», n. 55. Inizia la pubblicazione dei suoi scritti in Unione Sovietica: *Moskva-Petuški* esce, in edizione ridotta, sulla rivista «Trezvost' i kul'tura», 1988, n. 12, e 1989, n. 1-3.

1989

Val'purgieva noč' va in scena al Teatr na Maloj Bronnoj di Mosca. Lavora ad altri due testi teatrali, *Fanny Kaplan* e *Dissidenty* (I dissidenti) che, insieme a *Val'purgieva noč'*, dovrebbero costituire

una trilogia. Continua la pubblicazione delle sue opere in Unione Sovietica. *Moskva-Petuški* esce, in versione integrale, sull'almanacco «Vest'», edito da Knižnaja palata di Mosca, ed in volume a sé stante nelle edizioni Prometej di Mosca. *Val'purgieva noč'* esce sulla rivista «Teatr», n. 4. *Vasilij Rozanov glazami ekscentrika* esce, nella redazione voluta dall'autore, sull'almanacco «Zerkala» edito da Moskovskij rabočij di Mosca.

1990

Muore a Mosca il 20 maggio di tumore alla gola. Viene sepolto con rito cristiano-ortodosso al cimitero Novokuncevskoe di Mosca.

A cura di Gario Zappi

Georgij Šachnazarov

OBIETTIVO IMFA

Era la tranquilla, limpida mattina del 10 gennaio 2971, l'umore di Ksanf era eccellente e non poteva essere altrimenti visto che, dopo lunghi anni di studio, aveva in tasca il diploma di specialista e aveva davanti a sé un avvincente lavoro sui nuovi pianeti. Era giunto il suo turno di presentarsi alla commissione presieduta da Aliroz stesso.

— Mio giovane amico — disse l'eminente scienziato che aveva esplorato quasi tutti gli angoli dell'universo — lei ha avuto uno splendido successo, le macchine analizzatrici hanno dato un parere più che positivo sulle sue qualità psicologiche e volitive. Nella domanda preliminare lei ha espresso il desiderio di lavorare nel settore più importante e impegnativo, la commissione all'unanimità ha deciso di soddisfare questa richiesta e di inviarla sull'obiettivo IMFA.

Ksanf era estremamente lusingato, perfino dentro di sé non aveva mai osato sperare in una così profonda fiducia. Pochissimi, fatta eccezione per il ristretto circolo degli iniziati, conoscevano a sufficienza l'obiettivo IMFA, oggetto di strane favole e dicerie a volte assurde. Nessuno però poteva dubitare che non c'era incarico più prestigioso di quello di essere destinato su di un obiettivo segreto, dove venivano inviati i migliori in assoluto: coloro che venivano considerati scelti dal destino.

— Lei — continuò Aliroz — conosce l'effetto Sakura che permette di giungere alla soluzione di un problema grandioso: la materializzazione del pensiero. Questo lavoro si trova allo stadio di sperimentazione in laboratorio, passeranno ancora anni prima che la scienza acquisisca il processo di gestione della materializzazione. Lei però non sa che durante uno di questi esperimenti, per un inspiega-

bile concorso di circostanze, è avvenuta una gigantesca esplosione di materializzazione, che ha tramutato in realtà vecchie fantasie sul tema del futuro. Tuttavia non si sono materializzate le previsioni scientifiche, poiché queste in un modo o nell'altro si erano avverate, bensì le più selvagge, a volte mostruose, fantasticherie che solo un cervello primitivo e perverso poteva generare.

— Ovvero l'obiettivo IMFA...

— Niente altro che una serie di mondi creati artificialmente, ma allo stesso tempo assolutamente reali chiamati Incubi Materializzati della Fantascienza Antiscientifica. Ora lei comprende quale complesso problema ci troviamo di fronte: il segreto della dematerializzazione è ancora sconosciuto mentre l'uso di altri mezzi destinati a liquidare la folle chimera non è accettabile dal punto di vista etico. Non ci resta altro da fare che isolare, da una parte, questi mondi, escludendo la possibilità di un loro influsso negativo sulle comunità civilizzate, e dall'altra, di condurre studi sistematici su IMFA allo scopo di esercitare un'adeguata azione attiva.

— In cosa consisterà il mio compito?

— Esaminare, studiare, cercare il modo per trasformare e preparare i relativi progetti; i dettagli li definiremo in seguito.

Aliroz si alzò facendo intendere che il colloquio si avvicinava al termine.

— Vorrei aggiungere due parole, amico mio — disse — noi crediamo in lei, ma raccolga tutto il suo coraggio, ne avrà bisogno, e soprattutto: non permetta mai a se stesso di concedersi, neanche per una inezia, agli influssi dell'ambiente circostante.

— Come può dubitarne! — si indignò Ksanf.

— Non si infervori, con il tempo capirà che il mio avvertimento non è superfluo.

Un mese dopo gli amici accompagnavano il giovane cosmonauta-esploratore alla partenza per il lungo viaggio.

PRIMA LETTERA DI KSANF A ALIROZ

Mio amico e mentore, Lei mi ha chiesto di scrivere del mio lavoro e delle mie impressioni: ora che sono uscito vivo dalla prima prova posso raccontargliela. Per il mio debutto era stato scelto il pianetino di origine fantascientifica denominato «La Fuga di Logan» (FL). In conformità alle istruzioni, subito dopo l'atterraggio ho sintonizzato il trasformatore elettronico sugli abitanti locali e ho ripro-

dotto in me le loro caratteristiche fisiologiche. Non ho provato cambiamenti sostanziali, eccetto uno: nel palmo della mano destra, sotto la pelle, è spuntato un piccolo fiore di cristallo di color porpora. Non sono stato però a scervellarmi per comprendere questa stranezza e, superati i confini della città densamente popolata, ho iniziato a studiare l'ambiente circostante.

Al primo sguardo FL mi è sembrato un mondo del tutto normale: la gente studiava, lavorava, si divertiva, aveva a disposizione una civiltà tecnica abbastanza evoluta, incluso un potente cervello elettronico; ma ben presto ho notato una circostanza misteriosa: per la strada si incrociavano soltanto giovani, non si poteva incontrare neache una persona di mezza età, per non parlare di anziani o vecchi. Dove erano potute andare a cacciarsi le generazioni più anziane? Non ero ancora riuscito a ponderare come si deve su questa questione, che all'improvviso è sbucata di corsa da un vicolo una donna inseguita da un uomo: spettinata, con le vesti lacere, ansimante per la spossatezza si è gettata sul mio petto. L'uomo, vestito completamente di nero, si è fermato a una distanza di tre passi, nella sua mano splendeva minacciosa una qualche arma, io, sbalordito, ho cercato di calmare la donna:

— Non abbia paura, la difenderò, non oserà fare nulla di male in pieno giorno, c'è gente tutt'intorno...

Mi ha guardato come se fossi pazzo.

Ho capito che non si aspettava nessun aiuto, ma semplicemente si era riparata dietro di me così come avrebbe potuto nascondersi dietro qualsiasi oggetto inanimato. I passanti, come se tutto ciò fosse normale, non si precipitavano ad aiutarci, al contrario, ci evitavano. Accanto a noi si era formato il vuoto e sull'altro lato della strada si era radunata una discreta folla che osservava l'avvenimento nello stesso modo in cui i bighelloni si divertono a guardare un comune incidente stradale.

All'improvviso la donna si è allontanata da me e si è messa a correre lungo la via, balzando da un lato all'altro come un animale in fuga davanti al cacciatore. Ancora un secondo e sarebbe riuscita a nascondersi dietro l'angolo, ma l'uomo in nero non stava certo dormendo: è echeggiato uno sparo soffocato, una fiammata chiara è balenata, e lì, dove prima c'era la donna, è restato un pugno di cenere. L'uomo in nero ha riposto tranquillamente l'annichilitore, che come in seguito sono venuto a sapere qui si chiama *blaster*, e la folla ha cominciato a disperdersi.

In seguito mi è capitato di assistere a scene simili innumere-

voli volte, non starò comunque, caro Aliroz, a stancarla con i dettagli e cercherò di raccontarle brevemente le regole stabilite nel mondo di FL, che deve la sua origine a Willialm Nolan e George Johnson[1]. Conformemente alle loro previsioni, verso la fine del secondo millennio la crescita della popolazione portò alla catastrofica mancanza di cibo, il governo degli USA tentò con misure coercitive di limitare le nascite, ma la gioventù lo interpretò come un attentato ai suoi diritti. Ebbe inizio la rivolta: l'esercito, composto in massima parte da ragazzi di età inferiore ai 21 anni, passò dalla parte dei giovani, i senatori e i membri del congresso furono appesi ai lampioni, adolescenti arrabbiati presero il potere.

Cosa successe in seguito? Un giovane profeta di nome Moon propose di eliminare d'allora in poi tutte le persone in età superiore ai 21 anni. Il suo progetto ricevette un appoggio di massa e già verso il 2072 le generazioni più vecchie erano state annientate. Lo stesso Moon giunto all'età limite fu vittima del suo stesso progetto. La metodologia per l'eliminazione della popolazione in «eccesso» è stata gradualmente perfezionata: a ogni neonato viene cucito dentro il palmo della mano destra un fiore di cristallo che presenta colori diversi: il celeste, il giallo, poi dopo i 14 anni (periodo adulto secondo le concezioni locali) il rosso; il controllo su questi cambiamenti viene effettuato da un cervello elettronico. All'età di 21 anni, il cristallo diventa nero e ogni cittadino è chiamato a presentarsi a uno speciale punto per farsi annichilire volontariamente. Ovviamente ci sono alcune persone senza coscienza che non vogliono fare il proprio dovere e si danno alla fuga, costoro vengono ricercati e infine eliminati da agenti del servizio di annichilimento, come è successo a quella disgraziata.

Quando sono riuscito a scoprire il tutto avevo ormai compiuto i 21 anni e il fiore di cristallo nel palmo era diventato nero, per sfuggire a quelli del *blaster* mi sono ritrovato dentro grotte glaciali, dove si nascondevano i pochi anziani sopravvissuti in età dai 21 ai 25-30 anni, qui sopravvivevano i più forti poiché l'unico mezzo di sostentamento era il cannibalismo. In seguito mi sono trovato nelle mani di una banda di hippy quindicenni, dai quali mi sono riscattato con un pezzo della mia propria carne, ho dovuto provare anche altre attrazioni del mondo di FL, a tutt'oggi non riesco a capire come io sia riuscito a portar via la pelle.

Per quanto riguarda il progetto mi è venuto in mente quanto segue: non si potrebbe con l'aiuto della macchina del tempo portare qualcuno nel XX secolo e annichilire gli autori di FL prima che essi scrivano il loro libro?

SECONDA LETTERA

Salve, Aliroz! Ero certo quasi al 100% dell'inattuabilità della mia idea, per questo non se ne parla nel rapporto ufficiale. So perfettamente che i nostri regolamenti vietano di apportare correzioni al passato onde evitare conseguenze inattese nel presente, tuttavia nel profondo dell'animo speravo che per un caso simile si potesse fare un'eccezione. Ma se è no, è no!

Passiamo ora al prossimo obiettivo: «La Torre sulla soglia del Tempo». Dopo essere atterrato su questo mondo e aver messo in funzione il mio trasformatore elettronico mi sono accorto con orrore della scomparsa di tutti i miei vestiti, erano rimaste soltanto la fascia sui fianchi e la cintura sulla quale pendeva una spada di dimensioni considerevoli. All'inizio ho deciso che si doveva trattare di un errore nella misurazione delle coordinate e che mi avessero spedito nel passato primordiale, ma guardatomi intorno mi sono calmato, andava tutto bene: al pianeta attraccavano astronavi gigantesche, un miracolo della tecnica perfino per le attuali cognizioni, e da esse scendevano dei giovani vestiti alla mia stessa maniera. Sono riuscito a fare la conoscenza di uno di loro, un certo Tzan.

E' un ragazzo in gamba! Rossiccio come il fuoco, è un atleta, a quanto pare culturista, eccellente boxeur, è inoltre un telepatico pieno di capacità e si intende di scienze occulte. Dalla somiglianza dei nomi ho capito che discende dal leggendario Tarzan, è ben educato, a modo suo un nobile (comportamento cavalleresco verso le donne). Di professione egli è un pirata cosmico, ha lavorato presso diverse bande che hanno operato nell'Universo, come a suo tempo operò nell'Atlantico il famoso capitano Flint.

Grazie alla sua compagnia mi sono trovato subito al centro degli avvenimenti e ho avuto la possibilità di capire velocemente come stessero le cose. In questo mondo, creato dall'immaginazione di Lin Carter[2], domina un sistema feudale-schiavistico, l'organizzazione politica si riduce a due forme principali: il dispotismo e la teocrazia. Per quanto riguarda la tecnica, oltre le suddette astronavi, esistono soltanto delle fruste laser: un mezzo molto efficace per spazzar via i cervelli. E' tutto quello che resta degli dei che una volta visitarono questi posti.

Dal cosmodromo io e Tzan siamo andati direttamente in una osteria dove abbiamo chiesto del vino. Una canaglia, un agente del principe locale Chan come poi si è scoperto, per poco non attaccava una rissa, ma il mio amico lo ha steso con un pugno.

In seguito Chan ci ha sguinzagliato dietro un'intera banda dei suoi soldati e inoltre ha mandato una spia: una seduttrice di rara bellezza. Poiché tutto questo non aveva funzionato, il perfido principe si è messo in combutta con il famoso brigante Shastar, e si sono messi a caccia di Tzan poiché il rosso conosceva il segreto dell'eternità oltre la cui soglia viene conservato un tesoro prezioso. Con l'inganno i congiurati hanno imprigionato Tzan per un po', ma Shastar ha avuto vergogna di agire contro un suo fratello-pirata per conto del borioso e iniquo aristocratico...

Scusa Aliroz, non ho tempo di concludere la lettera, bisogna fermare Chan che si avvicina quatto quatto al mio amico con un coltello tra i denti.

TERZA LETTERA

Salve, vecchio! Dalla tua lettera vedo che sei ansioso di sapere come è andata a finire la cosa. Forse hai già intuito come io avessi intenzione di impadronirmi dei mezzi finanziari dell'eternità e di utilizzarli per la trasformazione degli obiettivi IMFA. Ahimé, l'impresa è svanita come una bolla di sapone, non c'era nessun tesoro oltre la soglia del Tempo.

Mi rimproveri di utilizzare una fraseologia poco letteraria, ma, sai, nel nostro lavoro non abbiamo tempo per lo stile, chi va con lo zoppo impara a zoppicare, se tu fossi al mio posto parleresti ancor peggio!

E' già il terzo mese di permanenza sull'obiettivo «Sexmax». Ricordi FL? Questo un pò gli somiglia, ma con la differenza che lì c'era la tirannia dei giovani e qui quella delle donne. Secondo quanto afferma il fondatore di questo mondo Hughes Cooper[3], le donne, utilizzando la loro superiorità numerica tra gli elettori, ottennero la maggioranza al congresso USA e instaurarono la loro dittatura. Il fatto più ripugnante è che qui l'uomo è ridotto alla condizione di animale da lavoro, è trasformato in strumento di piacere ed è privato di qualsiasi diritto umano.

Giudica da te: non avevo ancora fatto in tempo ad adattarmi alle condizioni locali che sono stato chiamato per un controllo dalla speciale commissione composta da sette donne, lì mi hanno sottoposto a un insulso esame fisiologico: mi hanno tastato i bicipiti, guardato i denti (per il biancore e la resistenza), mi hanno fatto saltare, ecc. Successivamente hanno iniziato a valutare le mie capacità intel-

lettive, emettendo alla fine del faticoso esame un voto mediocre. A conclusione di tutto mi hanno passato a un automa-donna e questa macchina impudente è giunta alla conclusione che io sono privo di qualsiasi attrattiva.

Di conseguenza ora sono annoverato nella casta più bassa degli uomini, quelli condannati a lavorare da schiavi per tutta la vita nelle miniere. Qui è assente la più elementare tutela della salute, il cibo è scarso, la vita è sottoposta a un severo regolamento sul cui rispetto vigilano attente sorveglianti: delle megere nel vero senso della parola. E che dire: per la nostra categoria non è neanche prevista la pensione di vecchiaia! L'unico divertimento consiste nel fatto che una volta al mese ci fanno visita delle caritatevoli sorelle della misericordia: una specie di vivandiere negli eserciti dei tempi preistorici.

In generale questa pratica ipocrita serve semplicemente per far finta che qui si rispetti uno degli articoli della costituzione in vigore: «Ogni cittadino degli USA, indipendentemente dall'età e dalle altre caratteristiche, ha il diritto naturale a una completa vita sessuale». In effetti, come si può parlare di completezza se qui la scelta degli uomini per le donne che desiderano sposarsi viene effettuata mediante computer?

Alla ricerca di progetti di trasformazione di questo mondo sessomaniacale, ho selezionato alcune idee a partire dalla diffusione dell'istruzione tra le donne per finire con la rivolta degli uomini. Oppure si potrebbe unire «Sexmax» con FL, sarebbe interessante vedere chi prenderà il sopravvento...

QUARTA LETTERA

Prima di tutto voglio dire che ne ho fin sopra ai capelli dei tuoi rimproveri, non ho più bisogno degli insegnamenti di nessuno, e, pertanto, questa è la mia ultima nota informativa.

Scrivo dal pianeta «Emma Luter», fondato da Bob Shaw[4], esso si trova in rapporti molto tesi con la metropoli Terra, ci stiamo avvicinando alla guerra cosmica. I terrestri hanno inviato qui le loro spie, ma il controspionaggio locale, che opera molto efficacemente, è riuscito a rintracciarle. Ora questi poveracci sono stati accecati e rinchiusi in un campo di concentramento da dove è praticamente impossibile fuggire poiché intorno, per centinaia di chilometri, si estendono paludi abitate da terribili elettrosauri. Inoltre per sicurezza so-

no sparpagliati dappertutto impianti missilistici che inviano dei proiettili mortali mediante irradiazione dal cervello umano.

Tu, Aliroz, hai compreso da molto tempo che io, Ksanf, lavoratore dell'obiettivo IMFA, messo in catene, sono rinchiuso nel campo di concentramento. Mi hanno smascherato come agente della Terra grazie all'odore, ancor prima che io posassi il piede su «Emma Luter». E' pur vero che non sono riusciti ad acciuffarmi subito: il soggiorno su gli altri mondi di IMFA e l'amicizia di Tzan non sono avvenuti invano. Ho accoppato alcune decine di agenti del controspionaggio locale, ho rubato alcune informazioni ultrasegrete connesse alla scoperta dell'antimateria, ho sedotto una bellina imparentata con lo stesso governatore. Dirai che sono andato oltre i limiti del mandato, ma non me ne frega nulla! E' giunto il tempo di agire: ho maturato un piano. Con l'aiuto della mia amante fuggirò dal campo, prenderò qui il potere e sottometterò anche gli altri mondi. Te lo dico io, Ksanf, futuro sovrano dell'Universo...!

— Sì, certamente — disse Aliroz, mettendo da parte la lettera — è impazzito. Abbiamo perso un altro bravo ragazzo. Ah, se avessi qui questi scrittori di fantascienza gli mozzerei il capo!

I membri del Consiglio si scambiarono delle occhiate, non avevano mai ritenuto il grande ricercatore e umanista capace di uscire dai gangheri in questo modo.

Non ci resta altro che rassicurare il lettore: gli incubi di fantascienza antiscientifica qui raccontati non sono stati selezionati per uno scopo particolare. In una piccola bottega di libri di Londra a Cherring Cross ce ne era a palate di questo nutrimento spirituale e noi abbiamo preso il primo che ci è capitato fra le mani (per caso erano edizioni del 1967, 1968, 1969 e 1970). Inoltre poteva non essere Londra bensì New York, oppure Tokio e non New York, o Amburgo e non Tokio ... Centinaia e centinaia di simili libercoli vengono proposti al pubblico dappertutto.

Non è difficile notare che l'abborracciatura letteraria viene fabbricata secondo un unico canone: un pò di terminologia pseudoscientifica, un pò più di sesso e ancor più d'orrore, l'eroe è lo stesso Tarzan oppure James Bond, vestito però con scafandri cosmici. Inoltre molti di questi libercoli vengono trasferiti sullo schermo, conquistando in tal modo un pubblico di milioni di persone. Negli ultimi anni Hollywood ha riempito il mercato cinematografico di colossal pomposi nei quali in tutti i modi vengono raffigurati scontri sanguinosi tra terrestri e infidi stranieri provenienti da altre galassie oppure lotte «intestine» nel cosmo. I fabbricanti di questo veleno

gareggiano tra loro nell'amalgamare la violenza e la crudeltà, fanno appello alle parti più tenebrose della natura umana per attrarre lo spettatore.

Il business, speculando senza scrupoli sull'interesse che la gente prova nei confronti del futuro, ha trasformato il genere della fantascienza in un ennesimo mezzo per spillare soldi. Ma non è tutto, la fantascienza antiscientifica svolge una precisa funzione sociale: distogliere le persone dalle preoccupazioni e dalle angosce del giorno d'oggi (è a suo modo un surrogato dei narcotici) e infondere loro il terrore dei giorni venturi. Si realizza in sostanza un tentativo di avvelenamento spirituale di massa degli odierni Ksanf.

NOTE

1) W. Nolan, G. Johnson, Logan's Run, Manhunt Through a Utopian Nightmare of Tomorrow's World, London, 1967.
2) Lin Carter, Tower at the Edge of Time, New York, 1968.
3) Hughes Cooper, Sexmax, London, 1969.
4) Bob Shaw, Night Walk, London, 1970.

Da G.Ch. Šachnazarov, Ob'ekt MKAMF, in Vsevidjaščee Oko: Sb. nauč. fantast. proizvedenij, Moskva, Nauka, 1989. Traduzione di Emanuele Fornasiero.

NOTA AL RACCONTO DI ŠACHNAZAROV

Infiniti mondi fantascientifici, creati dalla mistificante immaginazione di mediocri scrittori, costituiscono la realtà, sottilmente perversa e crudele, nella quale il giovane Ksanf, protagonista del racconto, si trova a dover navigare. Nel suo girovagare egli è all'inizio assistito e guidato dal saggio Aliroz, ricercatore e umanista, dal quale però il ragazzo si distacca gradualmente nel corso del viaggio tra gli oscuri meandri delle sue scoperte.

Šachnazarov ha utilizzato una trama apparentemente banale e innocente per dar vita a una rovente polemica, nella quale il consigliere di Gorbačëv non lesina toni aspri e sprezzanti, inusitati nelle comuni dispute tra studiosi e il cui obiettivo è un certo tipo di letteratura fantascientifica. Da tale asprezza si evince però un concetto fin troppo chiaro: gli scrittori e gli autori di fantascienza da strapazzo nella loro ricerca del facile lucro non esitano a creare squallide versioni di probabili futuri dai connotati negativi ed equivoci che confondono e ottenebrano la mente e l'immaginazione dell'uomo.

Ksanf, sorto a simbolo dell'umanità, rinuncia infatti ai suoi sani principi ispirati dalla scienza pura e si distacca dalla sua coscienza critica e razionale, ovvero da Aliroz, per finire vittima delle orripilanti creazioni pseudo-scientifiche. Grazie al meccanismo dei resoconti che il giovane invia il lettore può cogliere tutta la drammaticità del distacco, ogni lettera infatti corrisponde a uno stadio mentale diverso del folle viaggio di allontanamento dal rigore della ricerca: Aliroz difatti nella prima lettera viene salutato come «amico e mentore», nella seconda è trattato con più familiarità con un «Salve, Aliroz», nella terza lettera il tono si fa più bonario, quasi sarcastico: «Salve, vecchio», e infine si passa agli insulti: Ksanf ha scelto la sua via, egli è perduto per sempre...

Nonostante il racconto sia stato pubblicato nel 1989, esso re-

sta estremamente attuale soprattutto in Russia dove mostri e altre ributtanti creature cosmiche, frutto di una sub-cultura di origine occidentale, completamente nuova per quelle terre, imperversano oggigiorno nei programmi televisivi, nei cinema e nelle librerie. Compito della scienza è quindi quello di combattere e contrastare queste abominevoli creazioni, e di vanificarne gli influssi negativi. Il monito dello scrittore acquista perciò un'importanza fondamentale in questi tempi di grandi rivolgimenti non solo politici ed economici, ma anche, e soprattutto, culturali.

Georgij Šachnazarov, che al momento della dissoluzione dell'Unione Sovietica faceva parte dello staff del presidente Gorbačëv ed era socio corrispondente dell'Accademia delle Scienze dell'URSS, è oggi uno dei più noti collaboratori della Fondazione Gorbačëv.

Emanuele Fornasiero

Paola Cioni

GOR'KIJ TRA LETTERATURA E POLITICA

Non è possibile riguardare in modo univoco i rapporti tra Maksim Gor'kij e la politica. Dobbiamo necessariamente distinguere tra politica intesa come scelta di campo, come generico anelito rivoluzionario e la politica intesa come istituzione, come apparato, come complesso di concrete scelte contingenti. Vedremo come, rispetto alla prima accezione, biografia ed opera artistica di Maksim Gor'kij manifestino una singolare costanza di atteggiamenti. Riguardo alla seconda accezione vedremo, al contrario, un arcipelago di ambiguità, di contrasti e di contraddizioni. E' comunque, oggi, improbabile vedere in Gor'kij un intellettuale di apparato, un burocrate della letteratura sovietica. Altrettanto difficile sarà vedere in lui l'eretico del comunismo ed il perseguitato del Partito.

Gor'kij non fu certo nessuna delle due cose. Ciò ci indurrà a rivisitare certi paradigmi ed alcune certezze della critica occidentale.

Fu possibile essere comunisti, essere artisti e non essere uomini dell'apparato? Per Maksim Gor'kij lo fu. E forse non fu un caso.

In effetti nell'epoca in cui la letteratura tende deliberatamente a porsi al servizio dell'impegno sociale, la peculiarità dell'impegno di Gor'kij si caratterizza per molteplici aspetti. Innanzitutto l'origine sociale: tra una moltitudine di nobili, avvocati, medici, pubblici funzionari, gli conferisce il fascino doloroso dell'esperienza diretta di un mondo conosciuto senza mediazioni. Ben presto a tutto ciò si aggiungeranno la fama ed il prestigio pressoché universali che circonderanno la sua attività artistica e la sua personalità. Il mondo aveva conosciuto molti socialisti, molti anarchici che, dalle loro origini aristocratiche, borghesi o piccolo-borghesi, per il tramite di una determinata formazione culturale, si erano chinati sulla realtà pro-

letaria o contadina. I loro studi ed i loro articoli faticavano a raggiungere persino la più ristretta cerchia di amici o iniziati.

Con Gor'kij il mondo conosce un uomo che nella realtà dei bassifondi trascorre adolescenza e giovinezza e, nell'amore per la lettura ed i libri, intravede la possibilità di maturare una autocoscienza apparentemente ostacolato dall'ambiente. La sua opera ed il suo nome, di conseguenza, non rimangono imprigionati nelle strettoie dell'*intelligencija* e dilateranno la propria risonanza nell'Europa e nel mondo.

In un modo che nessun politico poteva prevedere, perché imprevedibile è il genio dell'artista e ancor più il successo che può conseguirne, egli mise la letteratura al servizio dell'impegno sociale, aprendogli confini ed echi insperati. Per questa via l'uomo che nutriva e nutrirà per la politica «un'avversione organica», vedrà inevitabilmente assurgere a rilevante dimensione politica le ragioni del proprio impegno umano.

Nell'epoca della nascita dei mass-media, nell'epoca in cui comincia a formarsi quella che noi oggi definiamo «l'opinione pubblica mondiale», nell'epoca in cui la stessa dimostrerà di non poter essere trascurata del tutto neppure dalla nascente Unione Sovietica, la popolarità di Gor'kij sarà fatto del tutto nuovo con cui venire a patti. I leaders sovietici scopriranno l'adesione di una personalità di riconosciuto prestigio mondiale come non trascurabile fattore di consenso interno e di risonanza internazionale. Per questa via Gor'kij diventerà politico, anche suo malgrado.

La formazione politica e culturale

«Così bisogna vivere, andare, andare; qui è tutto. Non restare a lungo nello stesso posto, che c'è di straordinario? Come il giorno e la notte corrono eternamente inseguendosi intorno alla terra, corri, evadi dalla vita quotidiana per non cessare di amarla»[1]. Così esclama Makar Čudra, il protagonista dell'omonimo racconto. E' il primo racconto di Gor'kij, pubblicato il 12 settembre 1892 in un giornale di Tiflis, il «Kavkaz».

La realtà sociale, che fa da sfondo alla sua produzione giovanile, è quella dei vagabondi, degli ex-uomini. Questa tematica non era certo una novità sulla scena della letteratura russa. Ma alla moralistica indignazione o al pietistico compatimento egli sostituisce la simpatia verso il mondo dei senza fissa dimora né materiale né spiri-

tuale. Sulle valenze di questa simpatia, come meglio vedremo in seguito, l'analisi si presta ad interpretazioni non univoche. Il sentimento di compiacente comprensione trovava certamente alimento in un atteggiamento vagamente romantico ed antiborghese. Che in esso confluissero istanze, sia pur celate, di impegno politico e sociale, così come vuole la più ortodossa critica sovietica, è valutazione assai discutibile. Che in ogni caso si alimentasse un'esperienza profonda e tormentata, non mediata da una conoscenza sociologica, bensì intimamente vissuta è, al contrario, certo.

Le disgrazie familiari, il precoce abbandono degli studi, i mille duri lavori in cui impegna adolescenza e giovinezza, la scoperta della lettura e la formazione fondamentalmente autodidattica sono le linee essenziali di una ben conosciuta biografia. Per i tratti politici della stessa, ci basterà qui accennare come sulla soglia dei vent'anni, l'intreccio di fatiche, libri e vagabondaggi ci restituiscano un Gor'kij ormai politicamente impegnato. Nel 1887 legge Plechanov e conosce Fedoseev, organizzatore del primo circolo marxista di Kazan'. L'anno successivo, in compagnia del populista Romas', va nel villaggio di Krasnovidovo, nei pressi di Kazan', allo scopo di svolgervi attività propagandistica. Nel 1889, dopo essere stato operaio nelle ferrovie, viene arrestato la prima volta per propaganda rivoluzionaria. Questo coinvolgimento abbastanza precoce nella lotta rivoluzionaria induce senz'altro a ritenere che, se egli non fu mai certo un ideologo, neppure può dirsi che l'attività politica sia stata per lui un semplice corollario di quella letteraria. Nel 1889, infatti, quando era ancora sicuramente sconosciuto a qualsiasi critico, era già sufficientemente noto alla polizia zarista. Dalle sue prime pagine giovanili dedicate, come abbiamo già notato, ai vagabondi, esce la figura di un uomo nuovo. E' l'uomo nuovo che costituirà la società nuova: questo sembra essere il messaggio dei primi racconti. Quanto poco di marxista e quanto, al contrario, di neo-romantico o addirittura di nietzschiano vi sia in ciò è facilmente intuibile. Ma, come sopra si accennava, quel che appare un dato scontato nella tradizione critica occidentale, viene al contrario duramente contrastato dall'esegesi ufficiale sovietica. Scrive infatti Novič: «Nella critica letteraria borghese sono state create una grande quantità di leggende sul primo Gor'kij. Egli è stato fantasticamente dipinto come "il cantore dei vagabondi", degli ex-uomini, come un ribelle anarchico, cantore della sconosciuta forza dell'uomo, semidecadente, nietzschiano ed ancora chissà come. In realtà, anche nella sua prima creazione letteraria, Gor'kij appariva uno degli elementi dell'evoluzione di un'autocoscienza del popolo

già avanzata. Il successo delle opere letterarie di Gor'kij negli anni '90 tra gli ambienti democratici divenne uno dei fattori fondamentali del movimento rivoluzionario di liberazione»[2]. Appare però sinceramente difficile scorgere nell'uomo di *Bassifondi* il prototipo del rivoluzionario. Nell'interpretazione di Novič sembra indubbia una forzatura storicistica, che nel vagabondo vuole a tutti i costi intravedere il fondamento estetico-sociale di quell'eroe positivo che, ad un esame più soggettivo della produzione gor'kiana, appare tutto di là da venire. Che poi la ribellione romantico-individualistica dell'intellettuale russo, implicita in Makar Čudra, costituisca di per sé un fatto sia pur genericamente politico, evidentemente è tutt'altra cosa.

Nel 1893 Gor'kij inizia la collaborazione a vari giornali; l'anno successivo, grazie all'interessamento di Korolenko, avvia la collaborazione con la «Samarskaja Gazeta» su cui vengono pubblicati i suoi racconti migliori. Due anni più tardi sposa Ekaterina Pavlovna Peškova; poco dopo si ammala di tubercolosi polmonare. Molte volte dovremo ritornare su questa malattia che condizionerà in modo rilevante la sua biografia, non solo umana ma anche politica. Nel 1898 viene data alla stampa la prima raccolta di racconti. Nello stesso anno, su richiesta del governatore di Tiflis, viene espulso da quella città e poco dopo arrestato, in collegamento con la cattura di militanti social-rivoluzionari come lui, accusati di propaganda sovversiva tra i lavoratori. L'attenzione costante della polizia zarista, come già detto, ci conferma l'impegno politico gor'kiano che si viene definendo nella sua non casualità e in modo certamente non subalterno all'attività artistica.

Il socialdemocratico

Gli anni che vanno da 1900 al 1905 rappresentano il tempo del progressivo impegno politico di Gor'kij. Al di fuori di ogni militanza, propriamente detta di partito (l'adesione al Partito Socialdemocratico sarà infatti solo del novembre del 1905) egli è un rappresentante dell'*Intelligencija*. La lotta all'autocrazia zarista e il riscatto delle masse popolari sono le uniche costanti ideali della sua azione. Ma è un rappresentante ricco, che non fa mancare il proprio contributo concreto alla lotta rivoluzionaria. E' un rappresentante di crescente peso e notorietà internazionale, che attrae inevitabilmente sulla propria persona l'attenzione dei capi rivoluzionari. E' un rappresentante che paga personalmente con arresti e denunce da parte della

polizia. Questo insieme di fattori determina la complessità storico-politica di Gor'kij, facendone un intellettuale sui generis, troppo poco ideologizzato per essere definito un uomo politico, troppo impegnato per potersi dire solo un intellettuale.

Fin dal 1901 i socialdemocratici cercano di attirarlo nella propria orbita. Testimoniano in tal senso gli articoli di Lenin sulla «Iskra». In essi Gor'kij è definito come «un combattente contro la autocrazia»[3] che «esprime con talento la protesta delle masse»[4]. E' in questi anni che egli scrive il celebre *Canto della procellaria* annunciatore della prossima rivoluzione e *Piccolo-borghesi*. Nel marzo del 1901 è uno dei firmatari della protesta della «Unione degli scrittori» a proposito della dimostrazione del 4 marzo a Pietroburgo, davanti alla cattedrale Nostra Signora di Kazan' e alla conseguente sanguinosa repressione. Nel giugno dello stesso anno è posto sotto sorveglianza speciale dalla polizia di Nižnyj Novgorod. Successivamente gli è interdetto il domicilio in quella città, mentre gli viene fatto obbligo di residenza nel governatorato. Nell'ottobre del 1901 per il riacutizzarsi della malattia polmonare gli viene concesso di soggiornare, fino all'aprile dell'anno successivo, in Crimea. A soli 33 anni Gor'kij è nominato membro dell'Accademia Imperiale delle scienze; ci soffermeremo su questo episodio perché ricco di risvolti politici significativi. Esso riuscì infatti ad attrarre contemporaneamente la personale attenzione su di lui dello zar Nicola II e di Lenin.

Il 1° marzo del 1902 la «Gazzetta Ufficiale» («Pravitel'stvennyj Vestnik» n. 57) pubblicava il seguente comunicato: «Alla seduta per la sessione di lingua e letteratura russa tenutasi il 21 febbraio ultimo scorso si è proceduto alla nomina di due accademici nell'ordine di Belle Lettere. Sono stati eletti: Aleksandr Vasil'evič Kobylin ed Aleksej Maksimovič Gor'kij[5]». Il Ministero degli Interni diffidò prontamente di questa elezione, provvide a separare il predetto comunicato da quello ufficiale dell'Accademia, lo incollò su carta velina e lo presentò all'attenzione di Nicola II opportunamente corredato da una scheda compilata dall'Ochrana. Nella scheda venivano riassunti i provvedimenti giudiziari che sino ad allora avevano colpito Gor'kij. Sul foglio di carta lo Zar annotò di suo pugno: "Bolee čem original'no", vale a dire: "Più che originale"».

Il prevedibile risultato dell'attenzione imperiale fu l'esclusione di Gor'kij dai membri dell'Accademia. A distanza di pochissimi giorni, come prima dicevamo, lo stesso Lenin, con intenti chiaramente opposti a quelli zaristi, concentrò la sua attenzione su quella elezione e sulla successiva esclusione. Sul numero 19 dell'«Iskra»

(1° aprile 1902) scriveva un articolo di condanna dell'ottuso oscurantismo imperiale intitolandolo significativamente *Un disgraziato caso all'Accademia delle scienze*. Il 13 ottobre 1902 Gor'kij si incontra con i redattori dell'«Iskra» e con alcuni rappresentanti del POSDR ai quali dice di condividere il loro punto di vista e di essere pronto a sostenerli sistematicamente anche con concreti aiuti in denaro[6]. Non stupisce pertanto la lettera a Bogdanov del 1904 di Lenin e della Krupskaja che, da Ginevra, pressantemente invitano: «Mettetevi in contatto con Gor'kij»[7].

Il maggior rilievo politico assunto da Gor'kij nei primi anni del secolo viene sanzionato dai drammatici avvenimenti del 1905. Egli fa parte della deputazione che l'8 gennaio chiede di essere ricevuta da Vitte. Questa rappresentanza, formata da elementi liberali e social-rivoluzionari, intendeva con il proprio atto avvertire il governo delle intenzioni popolari ed evitare spargimenti di sangue. La partecipazione di Gor'kij a questo incontro, indipendentemente dal presunto imbarazzo, con cui molti anni più tardi cercherà in qualche modo di giustificarlo, mostra come, almeno fino a quella data, egli riponesse una qualche fiducia nella possibilità di uno sviluppo pacifico della situazione politica russa.

E' vero però, al contrario, che il fallimento di quella missione, e la brutale repressione governativa che ne conseguì, dettero un indirizzo più radicale al suo atteggiamento politico. Scrive infatti due giorni dopo la domenica di sangue: «Il comportamento avuto verso i lavoratori manifestanti non può essere definito che come un massacro premeditato. Noi, davanti ai cittadini russi e all'opinione pubblica europea, accusiamo il ministro degli interni dell'uccisione insensata di migliaia di cittadini russi. E così Nicola II che, benché fosse stato informato sul carattere del movimento dei lavoratori, sulle pacifiche intenzioni dei suoi concittadini... ne ha permesso il massacro. Noi lo accusiamo dell'uccisione di pacifici cittadini russi»[8].

A seguito di questo appello, Gor'kij fu arrestato e rinchiuso nella fortezza di Pietro e Paolo. Questo arresto ebbe amplissime ripercussioni sull'opinione pubblica europea. In Germania e in Francia il «Berliner Tageblatt» e «l'Humanité», per la sua liberazione, raccolsero e inviarono alla autorità zarista migliaia di firme tra le più illustri del tempo nel campo delle scienze e delle arti. Anche a seguito di questa iniziativa, previo il pagamento di una cauzione di 10.000 rubli, fu liberato. Questi avvenimenti determinarono — ed era prevedibile — un ulteriore avvicinamento di Gor'kij alla fazione bolscevica del partito socialdemocratico.

Dopo la pubblicazione del «Manifesto di Ottobre», e la conseguente concessione della libertà di stampa, inizia la collaborazione del Nostro a «Novaja Žizn'» (Vita Nuova), primo giornale legale bolscevico. A ciò si accompagna un radicalizzarsi delle sue opinioni, con una profonda critica all'atteggiamento borghese. La borghesia non è vista più come un supporto indispensabile al progresso, essa appare piuttosto il ricettacolo delle indecisioni, delle paure, delle viltà che, in ultima analisi, si oppongono al processo rivoluzionario. «Indubbiamente nel petto del piccolo-borghese siede un qualche abominevole diavolo, che muta freddamente i moti del suo cuore... Se questo cuore sotto la pressione dell'orrore della vita, delle terribili sofferenze, dello spargimento del sangue del popolo barcolla sinceramente a sinistra, il diavolo, sghignazzando, sposta il cuore debole e vigliacco sempre più a destra». Ed ancora: «Meschini e vili sono le loro azioni, in esse si sente prima di tutto la paura e traspare la pietosa estenuazione. Questi piccoli uomini vivono nei giorni luminosi della collera del popolo»[9]. Ora i tempi apparivano pienamente maturi perché egli incontrasse Lenin, ciò di fatto avvenne il 27 novembre di quell'anno drammatico a Pietroburgo, in una riunione non legale dei bolscevichi. Quella sera Gor'kij parlò molto degli avvenimenti di Mosca, dei funerali di Bauman, della battaglia dei lavoratori e degli studenti, dei sentimenti della *intelligencija*, descrisse in maniera molto pittoresca le scene svoltesi sulla strada. Vladimir Il'ič lo ascoltava con grande interesse[10]. Al termine della riunione lo stesso Lenin propose che Gor'kij, il quale, come abbiamo visto, già collaborava alla «Novaja Žizn'», collaborasse anche al «Bor'ba» moscovita. La simpatia reciproca che si determinerà in questo incontro condizionerà per sempre le scelte e le collocazioni politiche di Gor'kij. E infatti anche quando vedremo, come nel periodo della scuola di Capri e nel '17, farsi più aspre e drammatiche le divergenze con Lenin, resterà pur sempre aperto fra i due un canale di umana comprensione e rispetto tale da non far mai precipitare del tutto il loro rapporto.

Qualche giorno più tardi Gor'kij torna a Mosca per assistere e descrivere gli scioperi del 9 e 10 dicembre. L'ulteriore repressione dell'esercito zarista lo conduce ad una critica estremistica del «Manifesto d'ottobre». In proposito, concordando con la parallela critica leniniana, Gor'kij disconosce il carattere di liberalità, di dono dall'alto delle concessioni imperiali. Ogni spiraglio di libertà che si apre non è dovuto alla capacità del regime di riformare se stesso, ma è una conquista del popolo in lotta strappata con la forza e pagata col sangue. «Il Manifesto» del 17 ottobre, scrisse infatti, «fu strap-

pato al governo dalla forza del proletariato. Questo atto non era in favore del popolo ma era una sua conquista. Questa è la verità»[11].

La critica alla società industriale americana

L'acquisizione di Gor'kij nei quadri di partito suggerisce una immediata utilizzazione all'estero della fama e del prestigio internazionali da lui goduti. Dopo un ulteriore incontro con Lenin, del 23 gennaio del 1906, gli viene affidato l'incarico di recarsi fuori della Russia per svolgere opera di propaganda e raccogliere fondi per le casse del partito. Dopo un breve soggiorno in Germania, Svizzera e Francia, il 23 marzo si imbarca per New York.

In America Gor'kij si imbatterà con realtà che erano fino ad allora sconosciute alla sua esperienza russa ed europea. In primo luogo deve fare le spese con il puritanesimo che gli viene agitato contro come un'arma da un'orchestrata campagna stampa. Lo scandalo dei moralisti di oltre oceano era determinato dall'essere Gor'kij sposato con la Peškova e di essere accompagnato invece dalla Andreeva. Ciò turbava ovviamente la mentalità americana, induceva letterati illustri ad evitare di incontrarsi con lui in pubblici ricevimenti. Tutto questo serviva probabilmente ad ostacolare la raccolta di fondi per il partito bolscevico. Inoltre Gor'kij dovè fare la conoscenza, più importante dal punto di vista strettamente politico, della avanzata realtà produttiva americana. Lo spiegarsi davanti ai suoi occhi di una New York brulicante di esseri senza pace e senza meta, in cui il lavoro sembrava essere l'unico valore di riferimento, non fu per lui uno spettacolo piacevole.

In un discorso alla gioventù, Emile Zola proclamò: «Io ebbi un'unica fede, un'unica forza: il lavoro... lavoro! Tenete presente, signori, che esso costituisce l'unica legge del mondo. La vita non ha alcun altro scopo, alcuna altra ragione di esistenza, e noi tutti nasciamo soltanto per dare il contributo nella nostra parte di lavoro e poi scomparire»[12].

Annota il Löwith che «soltanto spiriti rari come Nietzsche e Tolstoj hanno riconosciuto il falso pathos e l'implicito nichilismo che caratterizzano questa valutazione del lavoro»[13].

Tra questi «spiriti rari» saremo tentati di collocare il Gor'kij di *In America*. Nella terrificante descrizione del proprio impatto con New York, «la città del diavolo giallo», Maksim Gor'kij affronta, per la prima ed ultima volta, il problema del denaro, dell'oro che da

mezzo diventa fine, del lavoro appunto che da biblica maledizione si trasforma in unico valore morale e grigio comune destino. E' perfettamente ovvio, come nota il Löwith, che solo gli «spiriti rari» riuscissero a cogliere la povertà etica di un'impostazione che coinvolgerà tutte le società industrializzate contemporanee, al di là delle distinzioni di ideologia e di sistemi sociali. Dalle repubbliche democratiche alla stessa Unione Sovietica, dai cosiddetti «stati etici» per finire con il Giappone contemporaneo, ovunque il lavoro è divenuto principio e fine morale della vita degli individui e degli stati. Si ha la sensazione che nelle poche pagine dedicate all'America, Gor'kij, non certo con la presunta asetticità del sociologo, ma con l'enfasi alquanto espressionistica delle sue pagine peggio riuscite, abbia voluto intendere proprio lo sbalordimento annichilito del vecchio *intelligent* di fronte alla cieca frenesia che New York rappresenta ai suoi occhi: New York cioè non quale ombelico dello sfruttamento capitalista mondiale, bensì quale agghiacciante profezia di un destino comune a tutti. Per questo non crediamo di poter condividere l'opinione della critica sovietica, che attribuisce alle pagine dedicate all'America una forzatura di polemica politica anti-borghese[14].

L'economia come comune destino non può non essere messa in discussione e il pamphlet politico si confonde con lo stupore antropologico. Non a caso si è parlato di stupore antropologico: si prendano infatti in considerazione le seguenti annotazioni gor'kiane contenute in *America*:

a) la libertà in America è la libertà di strumenti ciechi nelle mani del diavolo giallo[15];

b) gli uomini della città del diavolo giallo sopportano con serenità tutto ciò che uccide l'uomo[16];

c) si è assopita e delira nel sonno la tenebrosa città del diavolo giallo[17];

d) un orribile sortilegio ottunde le loro anime e le tramuta in duttili strumenti del diavolo giallo[18].

Non possono sfuggire le sconcertanti analogie tra queste espressioni e quelle proprie della cultura sciamanica degli indiani d'America. Confrontiamo ad esempio queste frasi con il seguente passo: «Su, presso il Madison, i wasichu (visi pallidi) avevano trovato tanto di quel metallo giallo che essi adoravano e che li rende pazzi, e volevano fare una strada attraverso le nostre terre per raggiungere il luogo dove era il metallo giallo»[19]. Va ovviamente in proposito premesso che gli studi sulla cultura sciamanica incominciarono a diffondersi intorno al 1920. E' pertanto da escludere con ogni certezza

che Gor'kij nell'anno di composizione del suo saggio ne fosse a conoscenza. Proprio questo particolare rende impressionante e suggestiva l'identicità delle espressioni. Ciò significa che se una qualche comunanza culturale poteva darsi, — naturalmente in termini di strutturalismo antropologico — fra lo sciamano americano e *l'intelligent* russo, viceversa lo stravolgimento di ogni valore in nome della pazzia del lavoro e della ricerca dell'oro, non poteva non coinvolgere «spiriti rari», come direbbe il Löwith, a qualsiasi area o tradizione culturale appartenessero.

Lo stesso Gor'kij che, come vedremo, condannerà la rivoluzione per la soppressione delle cosiddette libertà civili, la rivaluterà per le realizzazioni del lavoro: e cioè per il fatto che, dopo l'ascesa di Stalin al potere, nel suo paese un tempo tranquillo, milioni di uomini si erano messi a correre forsennatamente come nella New York di 20 anni prima. E' difficile credere che essendo «il metallo giallo» pubblico, invece che privato, cambiasse l'alienazione dei ricercatori; è al contrario più semplice pensare di trovarsi di fronte ad una delle tante contraddizioni di Gor'kij che, se da un lato ne rendono lo studio così interessante, dall'altro testimoniano come sia disagevole e forzata una ricostruzione lineare e coerente del suo pensiero e della sua attività politica.

La scuola di Capri

Oggi l'idea che, agli inizi del secolo, proprio nell'isola di Tiberio, l'*intelligencija* russa dovesse andare ad aprire una scuola di partito non può non far sorridere e sembrare quasi una civetteria di intellettuali un pò folli. Le cose non stanno in modo così semplice, anche se un tantino strana la trovata dovette sembrare anche agli uomini che ne furono i protagonisti. «Quando ci venne l'idea di costituire la scuola di partito per gli operai e di farla all'isola di Capri... Tale idea poteva sembrare o una trovata romantica o una strana combinazione casuale. Infatti, quando gli operai delle diverse città dell'Impero russo giunsero sull'isola, rimasero sommamente sorpresi e tutto, intorno a loro, sembrò una fiaba. Uno di loro, un operaio di Sormov, sbalordito, guardava senza parole il mare più azzurro che il turchinetto della tinozza, gli scogli infocati dal sole simili ad immense macchie gialle,... le spine pungenti dei cactus, i ventagli delle palme, ed infine disse: "Ci hanno fatto viaggiare per migliaia di 'verste' per portarci ad un sassolino.

Questo sassolino venne scelto come sede della scuola di partito, perché su questo "sassolino" si trovava allora un grande uomo russo, Maksim Gor'kij, membro del nostro partito, prima collaboratore del "Vperëd" ed inoltre esule e scrittore. Anche se Gor'kij fu il tipico uomo russo, anzi un tipo russo-asiatico, ciò nonostante il "sassolino" pittoresco, non lontano da Napoli, gli faceva da cornice molto appropriata»[20]. Lunačarskij era un uomo troppo sensibile per ricordare, parecchi anni più tardi (la citazione è infatti di uno scritto del 1927), che non sarebbe bastata la presenza, per quanto carismatica, del grande artista ad attivare una così peregrina decisione. Occorrevano altri fattori e, non ultimo fra questi, la concreta generosità dello scrittore. Senza la disponibilità economica di quest'uomo, che «detestava la politica» ma che dei politici, come pochi altri, si fece mecenate fin troppo sollecito, nessun operaio avrebbe mai percorso le migliaia di «verste» necessarie per raggiungere il golfo di Napoli. Scrive infatti giustamente il Tamborra: «La ragione della presenza di Gor'kij a Capri era dunque all'origine di creare lì, in questa lontana isoletta, questa "scuola" di partito: il grande prestigio dello scrittore esule, la presenza sull'isola di un nutrito gruppo di intellettuali, legati da un unico filo ideologico, le possibilità di un aiuto materiale e finanziario da parte di Gor'kij, la posizione affatto marginale, infine, dell'isola rispetto ad altri centri di emigrazione, con possibilità peraltro relative, di sottrarsi al controllo della polizia zarista; tutto questo aveva contribuito alla scelta di Capri, come al luogo ideale, più lontano da occhi indiscreti»[21]. Queste furono indubbiamente le principali considerazioni che resero designabile e possibile quella scelta inconsueta.

Ma chi erano e cosa volevano gli uomini che intesero aprire in mezzo al mare una scuola politica per militanti rivoluzionari? Per capirlo occorre fare un passo indietro e, dal suggestivo «sassolino», andare a comprendere, nel loro costituirsi e nella loro dinamica, le molteplici correnti filosofiche e politiche che agli inizi del secolo XX si erano più o meno allontanate dal filone ortodosso del marxismo russo. Questi gruppi, per altro molto esigui, si erano raccolti attorno a posizioni diversificate fra loro da sfumature varie, ma accomunate da una visione sostanzialmente idealistica del marxismo. L'empirio-monismo di Bogdanov, la posizione dei cosiddetti otzovisti, rappresentati da Martin Ljadov e da Gregorij A. Aleksinskij, l'indirizzo dei costruttori di Dio (bogostroiteli), dei quali Lunačarskij fu certo l'esponente più prestigioso, «verso il 1907-1908, avevano trovato un punto di convergenza organizzativa nella rivista "Vperëd", sorta in

polemica con il "Proletarij" di Lenin e della corrente bolscevica ortodossa»[22]. Gran parte di queste personalità, rotanti intorno al fascino della figura di Gor'kij ed alla generosità dell'ospitalità sua e della sua compagna M.F. Andreeva, furono a Capri negli anni fra il 1906 ed il 1913.

L'empirio-monismo di Bogdanov era una applicazione alle scienze sociali dell'empirio-criticismo di Ernst Mach e Richard Avenarius. Gli empirio-criticisti consideravano come non verificabile, e come non appartenente quindi al dominio della scienza, tutto ciò che fosse esterno alla percezione umana. L'unica conoscenza non metafisica, per questa via, era fondabile sulla percezione e non sulla materia, riscoperta, in ultima analisi, come la kantiana «cosa in sé». Con queste premesse epistemologiche lo stesso materialismo, per gli empirio-criticisti neo-kantiani, veniva a porsi entro i confini della metafisica. Il tentativo di Bogdanov «era di applicare questa struttura concettuale alle scienze sociali e di sviluppare una scienza organizzativa della società e della coscienza sociale»[23]. Per questa via, Bogdanov giungeva a concludere che la realtà esterna non fosse altro che il prodotto della attività organizzativa della esperienza collettiva. La vita sociale era inseparabile dalla coscienza. Di conseguenza per «giungere alla eliminazione delle classi non era affatto necessario attuare la conquista del potere, trasferendo i mezzi di produzione nelle mani della classe operaia: una società senza classi si poteva raggiungere applicandosi alla educazione ideologica del ceto operaio, elevandolo per mezzo della cultura proletaria»[24].

Marx era ormai molto lontano. Né possiamo dire che esistono testimonianze di un'adesione di Gor'kij ai principi empirio-monisti. Tuttavia, se si è ritenuto dover, sia pure così sommariamente, accennare alla teoria sociale di Bogdanov, lo si è fatto non solo per la sua materiale partecipazione al cenacolo caprese. In effetti quella esigenza di elevazione culturale, di rieducazione delle masse, prioritaria anche cronologicamente, rispetto alla rivoluzione politica e sociale, quell'esigenza così drammaticamente sentita da Gor'kij, sì da essere una delle poche costanti ideologiche della sua esistenza, lo avvicinavano alle conclusioni ultime della visione bogdanoviana. In effetti la concezione di Bogdanov, come quella degli altri intellettuali raccoltisi a Capri intorno a Gor'kij, si inquadra nella delusione succeduta alle grandi speranze del 1905, e all'apparente allontanarsi «sine die» dello sbocco rivoluzionario. L'evasione dalla frustrazione sarà trovata in improbabili sincretismi fra Marx e Kant, come nel caso dell'empirio-monismo appunto, o piuttosto, come dice Gourfin-

kel, «nella filosofia religiosa, abbandonando il materialismo e l'azione. E' l'epoca della interiorizzazione della rivoluzione, elevata al livello spirituale, divenuta affare personale di ognuno»[25]. Chi, senza dubbio, è abbastanza vicino alla definizione del Gourfinkel è Anatolij Vasil'evič Lunačarskij. Personalità affascinante e complessa, «poeta della rivoluzione», secondo la sua stessa definizione[26], ingenuo e geniale al contempo, Lunačarskij, a diciannove anni, conversando con Plechanov, gli aveva parlato dei suoi filosofi preferiti: Herbert Spencer, Schopenauer, Nietzsche. Riscontrando come l'ideologo marxista nutrisse serie riserve sulle sue simpatie filosofiche, egli aveva concluso che Plechanov trascurava il lato emotivo ed etico dell'ideologia scientifica socialista[27]. L'aneddoto illustra esemplarmente l'estrosità culturale e caratteriale del Lunačarskij. Nei due volumi *Religione e Socialismo*, pubblicati fra il 1908 ed il 1911, egli sostenne che Engels e Plechanov nello sviluppare gli aspetti razionali e scientifici del marxismo avevano sottovalutato la forza dell'aspirazione emotiva ed etica di Marx al socialismo; Marx, affermava Lunačarskij, non era soltanto uno scienziato della società, ma anche un filosofo morale, addirittura un profeta, nella grande tradizione ebrea di Cristo e Spinoza, e il marxismo, se correttamente inteso, era una sintesi di scienza ed entusiasmo morale[28]. Secondo questa interpretazione, i bolscevichi, «marxisti volontaristi», erano i veri seguaci di Marx; volontaristi, ma non del tutto consapevoli delle implicazioni filosofiche della propria posizione. La loro propaganda, essenzialmente scientista, difficilmente poteva aver presa emotiva sia sull'*intelligencija* sia sui contadini. Essi invece, secondo Lunačarskij, avrebbero dovuto diffondere il marxismo come una vera e propria rivoluzione antropocentrica: una religione il cui Dio sarebbe stato costituito dalla rivoluzione, «il più grande e il più deciso atto nel processo di costruzione di Dio»[29].

Nello stesso anno in cui Lunačarskij pubblicava *Religione e Socialismo*, Gor'kij (esattamente nel 1908) dava alle stampe *Confessione*. Questo romanzo può essere considerato un'illustrazione della tesi della «costruzione di Dio». Lo stesso Lunačarskij così commentava il simbolismo etico del libro: «Cerchi Dio? Dio è l'umanità del futuro... una formula meravigliosa. E' espressa in termini che non sono nostri, ma la sua essenza è nostra»[30]. L'interpretazione non forzava, in nessun senso, il pensiero di Gor'kij. La stessa cosa egli stesso, infatti, aveva detto sin dal 15 aprile 1907, rispondendo, sulle colonne del «Mercure de France», ad una inchiesta giornalistica sulla questione religiosa.

Qui egli parte dalla premessa nietzschiana della morte di Dio: «l'idea di Dio è morta gradualmente e deve inevitabilmente morire». Solo il Socialismo avrebbe condotto alla «perfezione spirituale» attraverso «un commercio libero e largo... tra degli uomini la cui situazione sarebbe stata uguale»[31]. Afferma Gleb Struve che la posizione di Gor'kij nei confronti della rivoluzione fu tutt'altro che lineare[32]. Indubbiamente l'intervista al «Mercure de France» rappresenta uno dei momenti più negativi di questo altalenante e complesso rapporto.

Abbiamo dovuto fare sia pur sommario riferimento al pensiero degli intellettuali che tennero compagnia a Gor'kij nel suo soggiorno caprese e alle loro crisi spirituali, perché ovviamente il contrasto tra Gor'kij e la ortodossia bolscevica, del 1908 e 1909, apparirebbe incomprensibile senza il contesto del cenacolo intellettuale in cui si sviluppò e prese forma. E' certamente impossibile dire in quale misura l'empirio-criticismo di un Bogdanov, o il misticismo di Lunačarskij, abbiano influito sull'atteggiamento spirituale e politico di un uomo che, non dimentichiamolo, aveva da qualche anno perso ogni contatto fisico con la realtà russa; altrettanto impossibile dire in quale altra misura la generosa ospitalità caprese dello scrittore abbia permesso a singoli intellettuali di riunirsi stabilmente tra loro, trasformando in fenomeno di dissidenza politica ciò che probabilmente, senza il mecenatismo gor'kiano, sarebbe rimasto confinato nei limiti di singole personalità di intellettuali in crisi. Resta il fatto che, se nell'ambito della scuola caprese Bogdanov era l'uomo di maggior peso politico e Lunačarskij l'esponente di più fine e solida cultura, fu Gor'kij a rappresentare, agli occhi di Lenin e dell'ortodossia del partito, l'interlocutore con cui discutere e possibilmente ricomporre il *raskol*.

Certo fin dall'inizio quel che accadeva a Capri non poteva piacere a Lenin: «l'importanza dell'*intelligencija* pubblicistica nel nostro partito sta scemando: da ogni parte si ha notizia che l'*intelligencija* si allontana dal partito... Il partito si purifica così da questa spazzatura borghese»[33].

Si può capire come trattare da spazzatura borghese quella tipica forma di intellettualità russa, dovesse apparire come un'enormità anche a un uomo ormai politicamente impegnato come Gor'kij. Il fatto era che, mentre Gor'kij era un intellettuale e un sincero rivoluzionario del suo tempo, Lenin, con il difetto, se così si può dire, del genio anticipava decenni di cultura marxista, dando per scontata l'autocoscienza dell'intellettuale militante quale strumento

al servizio del partito. Ma Gor'kij evidentemente non era, né poteva essere Brecht. La sua reazione alla lettera del 7 febbraio dovette essere sdegnata. Non ne abbiamo notizia, ma possiamo immaginarla con verosimile approssimazione, se lo stesso Lenin, pochi giorni dopo sentì il bisogno di una rettifica diplomatica del giudizio per addolcire la reazione dello scrittore: «Penso — scrive infatti — che taluni problemi sollevati dalle nostre divergenze, non sono che un malinteso. Indubbiamente io non pensavo di cacciare l'intelligencija come fanno quegli stupidi sindacalisti o negare che essa sia indispensabile per il movimento operaio»[34]. Da quanto detto e da quanto diremo, sembra potersi affermare che lo scisma ideologico di Capri preoccupasse anche per la partecipazione ad esso di Gor'kij. Solo l'amplificazione che la personalità di Gor'kij avrebbe potuto dare alle «eresie» capresi poteva rappresentare un autentico pericolo per il partito. Proprio per questo, nonostante le ripetute condanne della scuola apparse sulle colonne del «Proletarij», l'11 dicembre del 1909 lo stesso giornale è pronto a respingere l'ipotesi che Gor'kij fosse uscito o si fosse allontanato dal Partito Socialdemocratico, attribuendo la paternità di queste voci ai cosiddetti partiti borghesi.

D'altra parte le preoccupazioni dei redattori del «Proletarij» erano giustificate, avendo la personalità dello scrittore determinato l'interessamento della stampa occidentale intorno alle frizioni sorte fra Lenin e la scuola caprese. Ed è interessante notare come, a distanza di pochi giorni, Gor'kij non smentisca la versione del giornale bolscevico. Con un'abilità e una diplomazia da politico consumato di cui non darà, a dire il vero, troppe altre prove nella sua vita, al «Corriere della sera» che lo intervistava circa i contrasti tra il gruppo di Capri e i bolscevichi, risponderà: «Col direttore del "Proletarij" sono in buoni rapporti, egli mi scrive spesso e qualche volta io gli mando qualche manoscritto. La scuola di propaganda fu fondata qui con il consenso del Partito centrale rivoluzionario»[35].

Era chiaramente una bugia, che dimostrava come lo stesso Gor'kij non intendesse accentuare le tensioni e come, in certi momenti, la razionalità politica del militante avesse il sopravvento sulla passionalità del carattere. L'importanza storico-politica dell'esperienza caprese non sta nella più o meno cosciente adesione gor'kiana alle misticheggianti teorie degli intellettuali che l'animarono. Ci pare piuttosto rilevante il fatto che Lenin, in un momento di intensa attività rivoluzionaria e politica, affrontasse ben due viaggi per raggiungere quel «sassolino» dove forse non si scrivevano pagine memorabili di filosofia marxista, ma dove viveva un uomo importante per i

destini della Russia e della rivoluzione. Ma se a livello pubblicistico Lenin riusciva a contenere i temi e le forme della polemica, a livello più propriamente dottrinario la condanna era già giunta, in termini quanto mai duri, con la pubblicazione nel 1909 di *Materialismo ed empirio-criticismo*. Quest'opera, rivolta essenzialmente contro Bogdanov che insidiava in quel momento la posizione di Lenin nel partito, non poteva però ovviamente non coinvolgere tutti i maestri della scuola caprese. Nella sua opera Lenin condanna duramente ogni possibile sintesi tra marxismo e neokantismo, anche se operata sul terreno della epistemologia scientifica. Con l'irruenza ed il terrorismo verbale che gli erano propri, giunge a bollare Mach, Bogdanov e i loro seguaci quali traditori del progresso e della scienza stessa.

La condanna ai toni leniniani determinò in Gor'kij una vivissima reazione di sdegno. Per lui, la cultura aveva confini che la politica non poteva permettersi di violare. Che una disputa filosofica potesse trasformarsi in un atto di guerra era davvero inconcepibile. Scrive perciò alla moglie di Bogdanov, nel 1909, il seguente sfogo: «Cara Natal'ja Bogdanova... ho ricevuto il libro di Lenin, ho cominciato a leggerlo e l'ho piantato lì con un senso di angoscia. Che impudenza! A parte il fatto che perfino a me, profano, i suoi excursus filosofici ricordano, per quanto strano possa sembrare, Sarapov e Jamorkin, con la loro incredibile conoscenza di tutto, l'impressione più penosa è provocata dal tono del libro, un tono teppistico! E' così, con questa voce, che si parla al proletariato? E' così che si educano gli uomini di "tipo nuovo", gli artefici di una nuova cultura?... tutta questa gente che grida Urbi et Orbi: "Sono un marxista", "Sono un proletario" e subito dopo mette i piedi in faccia al prossimo, sputandogli per di più addosso, mi è odiosa quanto tutti i lor signori... ma ci si può infuriare anche in buona fede: Lenin non ne è stato capace. Nel suo libro c'è il pubblicista inferocito, ma non c'è il filosofo: me lo vedo davanti come un individualista fatto e finito che difende innanzitutto le abitudini di pensiero che hanno improntato il suo Io in un certo modo e per sempre. E' un caso disperato. Probabilmente anche nella pratica egli sarà più angusto e peggiore. Insomma la sua opera sciatta, inetta, mediocre, suscita un'infinità di tristi pensieri»[36].

Materialismo ed empirio-criticismo, quando fu pubblicato, non destò certo una vasta eco in Europa. Si trattava in ultima analisi di una oscura disputa fra esuli. «Ora è un libro di testo ufficiale, che ogni studioso di filosofia in Russia deve studiare e almeno professare di credere»[37].

E' merito di Gor'kij averne intuito, a fiuto, l'inconsistenza filosofica. Ma, a prescindere da ciò, lo sdegno di Gor'kij è l'ennesima riprova di quell'ambivalente sentimento di amore e di odio, di stima e di repulsione che accompagnò per sempre i loro rapporti. Questa ambivalenza trovava forse il suo contrappunto nel contraddittorio atteggiamento di Lenin stesso nei confronti della letteratura e dell'arte in genere.

Come nota il Sabine, «Nel 1905 e nel corso della stessa disputa che culminò nel 1909, egli affermò: "La letteratura deve divenire un ingranaggio della grande macchina social-democratica"»[38]. Allo stesso tempo il suo atteggiamento verso l'arte era singolarmente ambivalente. Pareva avesse un sincero amore per la letteratura russa; aveva un sincero rispetto per gli uomini di lettere, sebbene avesse un'opinione pessimistica sulle loro capacità di rivoluzionari. Gor'kij, al contrario, da buon *intelligent*, voleva sì metter l'arte al servizio della causa politica, ma riservando alla cultura il senso geloso della propria autonomia. Nel rifiuto a compiere, almeno per gran parte della sua vita, il gran gesto del sacrificio intellettuale, è riassunta tutta la storia dei suoi tormentati rapporti col «moderno principe».

NOTE

1) M. Gor'kij, *Makar Čudra*, in *Polnoe Sobranie Sočinenij v tridcati tomach* (Raccolta completa delle opere in 30 volumi) Vol. I Moskva 1949, p. 15.

2) I. Novič, *M. Gor'kij v epochu pervoj revolucij* (M. Gor'kij all'epoca della prima rivoluzione) Moskva 1955, p. 17.

3) *Ibidem*, p. 29.

4) *Ibidem*, p. 29.

5) M. Gor'kij, *Scritti sulla rivoluzione*. A cura di Massimo Luppi. Cuneo 1952, p. 304.

6) K.D. Muratova, *M. Gor'kij. Seminarij* (Gor'kij. Seminari) Moskva 1981, p. 44.

7) *Ibidem*, p. 43.

8) M. Gor'kij, *K vsem Russkim graždanam i obščestvennomu mnenju evropejskich gosudarstv* (A tutti i cittadini russi e all'opinione pubblica dgli stati europei), in *Polnoe Sobranie Sočinenij v tridcati tomach* (Raccolta completa delle opere in 30 volumi) Vol. 23 p. 367 Moskva 1953.

9) M. Gor'kij, *Vpečatlenija* (Impressioni) art. cit. in «Novaja Žizn'» (La Vita nuova) n. 2, Pietroburgo 3 dicembre 1905.

10) B.A. Deniskij, *Gor'kij i Lenin* (Gor'kij e Lenin) art. cit. in «Oktjabr'» n. 6 p. 12, Moskva 1941.

11) M. Gor'kij, *Stat'i, reči, 1905-1928* (Articoli, discorsi, 1905-1928) Moskva 1953, p. 276.

12) Cit. in K. Löwit, Da *Hegel a Nietzsche*, Torino 1954, p. 430.

13) *Ibidem*, p. 430.

14) Cfr. N.E. Burenin, *M. Gor'kij v epochu revolucii 1905-1907 godov*.

15) M. Gor'kij, *V Amerike* (In America) in *Polnoe Sobranie Sočinenij v 30 tomach* (Raccolta completa delle opere in 30 volumi) Vol. VII, p. 20.

16) *Ibidem*, p. 30.

17) *Ibidem*, p. 32.

18) *Ibidem*, p. 53.

19) J.G. Neinard, *Alce nero parla*, Milano 1968, p. 47.

20) A.V. Lunačarskij, *O Gor'kom* (Su Gor'kij) in *Sobranie Sočinenij v vos'mi tomach* (raccolta delle opere in 8 volumi) Vol. I, Moskva 1964, pp. 36-37.

21) A. Tamborra, *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1907*, Bari 1977, pp. 129-130.

22) *Ibidem*, p. 131.

23) S. Fitzpatrick, *Rivoluzione e cultura in Russia*, Roma 1976, p. 25.

24) A. Tamborra, *op. cit.*, p. 132.

25) Gourfinkel, *Gor'kij par lui-même*, Paris 1954, p. 60.

26) Cfr. A.V. Lunačarskij, *Velikij perevorot* (Il grande rivolgimento), Pietrogrado 1919.

27) *Ibidem*, p. 17.

28) Cfr. S. Fitzpatrick, *op. cit.*

29) A.V. Lunačarskij, *Literaturnyj raspad* (La decadenza letteraria), S. Pietroburgo 1909, p. 92.

30) *Ibidem*, p. 94.

31) M. Gor'kij, *La question religeuse*, in «Mercure de France», n. 236, 15 aprile 1907, p. 3.

32) Cfr. G. Struve, *Storia della letteratura sovietica*, Milano 1977.

33) V.I. Lenin, A.M. Gor'kij *Perepiska* (Corrispondenza) Moskva 1958, p. 22.

34) *Ibidem*, p. 24.

35) M. Gor'kij cit. in A. Tamborra, *Esuli russi in Italia*, Bari 1977.

36) M. Gor'kij a N.B. Malinovskaja, lettera cit. in *Fede e Scienza*. (La polemica su *Materialismo ed empirio-criticismo* di Lenin) a cura di Vittorio Strada. Torino 1982, pp. 265-266.

37) G.M. Sabine, *Storia delle dottrine politiche*, Milano 1977, p. 635.

Osvaldo Sanguigni

DALLA GRANDE POTENZA URSS AL FANTASMA DELLA CSI

L'8 dicembre 1991 segna la fine dell'Unione Sovietica e la nascita della Comunità degli stati indipendenti (CSI). La decisione fu presa sulla base di calcoli politici precisi dei presidenti di Bielorussia, Ucraina e Russia. Dirà Boris El'cin in un'intervista a Repubblica del 19.12.91: «abbiamo fatto tutto in poco più di un giorno». La disinvoltura nell'accantonare i risultati del referendum pansovietico del marzo 1991, nel quale oltre il 70% dei votanti si era espresso a favore della conservazione dell'URSS, e la fretta con cui i tre presidenti hanno agito, saranno sempre motivo di forti dubbi circa il loro operato. Il vertice dei tre presidenti si svolse in un clima di grande segretezza circa i contenuti reali dei colloqui. Si riteneva che stessero discutendo del nuovo trattato dell'Unione proposto da M. Gorbačëv e, invece, si discuteva d'altro. Nell'intervista alla Komsomol'skaja pravda del 13.12.91, Gorbačëv ammette desolato: «Non sò perché hanno deciso di ignorare il Trattato dell'Unione alle spalle del presidente...». In compenso, del voltafaccia dei tre era a conoscenza il presidente americano G. Bush. Dirà Gorbačëv nella stessa intervista: «Mi telefonò Šuškevič (presidente della Bielorussia) l'8 e mi disse che avevano già telefonato a Bush che l'accordo era firmato...»; e sfogandosi: «E' una vergogna mettere al corrente il presidente solo dopo».

Il regista di tutta l'operazione sarebbe stato Gennadij Burbulis, eminenza grigia di El'cin. Egli avrebbe preparato il testo dell'accordo di costituzione della CSI. Ma i tre presidenti pensavano a una soluzione del genere già da oltre un anno, pur continuando nel contempo a negoziare con Gorbačëv sul progetto di Trattato della nuova URSS. Ecco come El'cin racconta la nascita dell'idea di creare la

CSI: «Per la prima volta se ne cominciò a parlare a dicembre dello scorso anno, quando il governo sovietico frenava le riforme. Allora Russia, Ucraina, Bielorussia e Kazachstan inviarono propri rappresentanti a Minsk per studiare la questione della creazione della comunità. Gorbačëv si oppose a questo piano ma i documenti rimasero e noi li prendemmo di nuovo in esame a Minsk l'8 dicembre. Per concludere l'accordo perciò abbiamo avuto bisogno soltanto di un giorno e mezzo».

Fino all'8 dicembre 1991 si erano scontrate due diverse concezioni della riforma dell'URSS. Una formulata nei vari progetti di trattato dell'Unione elaborati via via da Gorbačëv e dal PCUS; l'altra sostenuta dalle forze radicali e nazionalistiche che puntavano allo smantellamento dell'URSS considerata alla maniera reaganiana «l'impero del male». Tale posizione, che riteneva irriformabile l'URSS così com'era, veniva espressa nella forma più recisa da forze politiche radicali e da intellettuali, sovietologi. Come ad esempio il nostro Vittorio Strada, che al Convegno di Cortona organizzato dalla Fondazione Feltrinelli il 16-18 maggio 1991 sostenne la tesi dello smembramento dell'URSS.

L'argomento più forte portato a favore del mantenimento dell'Unione era che l'URSS era uno stato unitario da quasi un millennio. Non sarebbe stato possibile spezzare legami culturali, sociali, etnici e economici di così lunga data senza infliggere un duro colpo a tutta l'economia e alle condizioni di vita della gente. Difficilmente i singoli stati sorti dallo smembramento dell'URSS sarebbero riusciti a uscire dalla profonda crisi economica, sociale e politica in cui ciascuno di essi versava. La forza di questo argomento era che esso si basava su dati di fatto, sui processi reali economici e demografici che avevano avuto svolgimento nell'URSS. Soprattutto negli anni del potere sovietico si era avuto un rimescolamento etnico enorme, in forza del quale «circa la metà della popolazione dell'Unione Sovietica non vive laddove è nata» (V. Perevedencev, relazione al convegno di Tortona). Un aspetto importantissimo di questo rimescolio di gente è stata la migrazione interrepubblicana. Essa ha fortemente influito sulla composizione etnica delle repubbliche federate, tanto che nel 1991 Perevedencev poteva affermare che «Tutte le repubbliche federate sono plurinazionali. I cambiamenti nella composizione etnica delle repubbliche sono dovuti, soprattutto, al forte flusso migratorio della popolazione russa. In 30 anni, dal 1959 al 1989, il numero dei russi che vive oltre i confini della Russia è aumentato del 55,5%. Attualmente, i russi costituiscono l'81,5 della popolazione della Rus-

sia, il 22% dell'Ucraina, il 13% della Bielorussia, il 37,8% del Kazachstan, il 12,9% della Moldavia, il 34% della Lettonia, il 21,5% della Kirghizia, il 30,3% dell'Estonia. Negli ultimi anni, però, si è notevolmente intensificato il flusso migratorio di popolazioni del Caucaso e dell'Asia centrale verso la Russia, l'Ucraina, le repubbliche baltiche, in rapporto non soltanto all'aggravamento delle contraddizioni interetniche ma, anche, alla sovrappopolazione determinatasi in quelle regioni, che spinge i disoccupati a cercare lavoro altrove». A tutto ciò si deve aggiungere la pratica dei matrimoni misti, per completare un quadro assai intricato e complesso di relazioni interetniche che coprono tutto il territorio della ex Unione Sovietica e che è quasi impossibile lacerare senza provocare sofferenze, sacrifici e aspri conflitti.

La svolta dell'8 dicembre 1991 è stata definita un «colpo di stato costituzionale» (Pravda del 25.2.92). Essa è avvenuta in violazione agli accordi presi in precedenza dagli organi costituzionali dell'URSS. Ad esempio, il 14.11.91 al termine di un vertice a Novo-Ogarevo, località presso Mosca, i rappresentanti delle repubbliche avevano stabilito che il nuovo Trattato dell'Unione sarebbe stata parafato il 25 novembre. Ma la firma fu rinviata in seguito al rifiuto delle repubbliche. In compenso si decise di sottoporre il trattato all'esame ed al giudizio dei parlamenti delle repubbliche federate. Ma questa fase non era ancora conclusa quando i tre presidenti «slavi» decisero di sciogliere l'URSS, l'8 dicembre 1991. Era stato compiuto un colpo di stato costituzionale? Ecco alcune risposte a questo quesito. Per Burbulis «non c'è stato un colpo di stato. Si tratta di un processo». Gorbačëv non risponde direttamente ma considera lo scioglimento dell'URSS un'azione incostituzionale. In un'intervista a Paris-match il presidente ucraino Leonid Kravčuk ha alzato il sipario su quanto è accaduto a Minsk l'8 dicembre. Al giornalista che gli chiedeva: «Quando è venuta l'idea di organizzare l'incontro storico nel quale è stato annuciata la fine dell'URSS?», Kravčuk ha risposto: «Attorno al 15 di novembre». «Come si è svolto questo incontro nel bosco bielorusso?» chiede ancora il giornalista. E Kravčuk: «Adesso le dirò una novità. El'cin si era portato con sé il testo gorbacioviano sulla creazione dell'Unione. Gorbačëv ci faceva la seguente proposta: l'Ucraina ha il diritto di approvare qualsiasi modifica, di rivedere paragrafi interi, persino di fare una nuova bozza a una sola condizione: essa deve prima firmare questo trattato. El'cin posò il testo sul tavolo e riferì la domanda di Gorbačëv: "Firmerete questo documento con o senza modifiche"? Egli stesso disse che

avrebbe firmato solo dopo di me. In tal modo» — sostiene Kravčuk — il destino del trattato dipendeva interamente dall'Ucraina. Io risposi: "No". Subito si pose la questione della preparazione di un nuovo documento. Gli esperti lavorarono tutta la notte».

Tra gli argomenti portati a giustificazione dell'improvviso voltafaccia vi fu, innanzi tutto, il fatto che ormai era quasi impossibile concludere positivamente le lunghe trattative sul nuovo trattato dell'Unione. Dimenticando però che erano stati gli stessi tre presidenti a mandarle per le lunghe, chiedendo in continuazione rinvii ma, soprattutto, che avevano già un anno prima deciso di imboccare la via della disintegrazione dell'URSS. Contro questa decisione si erano infranti tutti i successivi tentativi di Gorbačëv di far firmare il nuovo trattato. L'altro argomento fu che «le dichiarazioni sulle sovranità del 1990 hanno cambiato radicalmente la situazione. Di fatto è stata posta la croce sul modello unitario dell'Unione». (El'cin, intervento al Soviet Supremo della Federazione Russa del 12.12.91, in Pravda 13.12.91). Si sottolineò, infine, che nel corso delle trattative otto delle 15 repubbliche federate avevano rifiutato di aderire alla nuova unione. Tra le otto vi era l'Ucraina, coi suoi oltre 50 milioni di abitanti e col suo grande potenziale economico, il cui popolo il 1° dicembre 1991 a stragrande maggioranza si era pronunciato nel referendum a favore dell'indipendenza della repubblica. El'cin approfittò del «momento ucraino» per dichiarare che le trattative per l'unione erano entrare in un vicolo cieco e che senza l'Ucraina non era pensabile la nuova Unione. In sostanza, si può convenire con Gorbačëv che El'cin e gli altri dirigenti delle repubbliche «hanno approfittato del momento ucraino» (Komsomol'skaja pravda 1.12.91) per sciogliere l'Unione Sovietica. Secondo Gorbačëv la questione dell'adesione dell'Ucraina doveva essere lasciata maturare: nel frattempo l'Ucraina avrebbe potuto aderire come paese associato all'Unione.

El'cin, invece, aveva preferito sfruttare fino in fondo le condizioni favorevoli create dal fallito colpo di stato dell'agosto '91 sia per consolidare il proprio potere che per portare avanti il proprio disegno di disintegrazione dell'URSS, nella convinzione che il fallimento del colpo di stato aveva inferto un colpo mortale all'Unione. Innanzi tutto, perché le repubbliche erano divenute sempre più timorose e ostili nei confronti delle strutture centrali di potere. Esse rifiutavano la formula «centro forte, repubbliche forti» coniata da Gorbačëv, che presupponeva, appunto, la presenza di strutture centrali forti. Ma, come aveva mostrato il tentativo di golpe, queste strut-

ture centrali non davano sufficiente garanzia che avrebbero rispettato l'indipendenza delle repubbliche: in qualsiasi momento potevano trasformarsi in autoritarie. Gorbačëv non sembrò tenere conto di questo importante momento e, stando a quanto dichiarato da El'cin al Soviet Supremo della FR il 12.12.91, «nella variante precedente di trattato dell'Unione si faceva passare sempre lo stesso modello col centro forte». Il golpe, in sostanza, accelerò di molto il processo di disfacimento dell'Unione anziché bloccarlo.

Difatti, dopo il 18 agosto '91 la «fuga delle repubbliche» dall'Unione prese un ritmo irrefrenabile. In breve tempo si dichiararono indipendenti 9 repubbliche. Ecco in ordine di tempo le date della loro indipendenza: Estonia 20 agosto, Lettonia 21 agosto, Ucraina 24 agosto (ma l'atto di indipendenza sarebbe entrato in vigore solo se al referendum del 1° settembre '91 la maggioranza del popolo si fosse espressa in senso favorevole all'indipendenza), Bielorussia 25 agosto, Moldavia 27 agosto, Azerbajdžan 30 agosto, Kirghizia e Uzbekistan 31 agosto, Tardžikistan 9 settembre. La Georgia si era dichiarata indipendente il 9 aprile del 1990 e la Lituania l'11 marzo 1991. Nel periodo successivo al 9 settembre '91, si dichiararono indipendenti anche il Kazachstan, la Russia, l'Armenia e il Turkmenistan. Poco dopo il fallito golpe le tre repubbliche baltiche uscirono dall'Unione.

Dopo il fallito golpe, la questione della riforma dell'URSS e della sua esistenza fu messa nelle mani delle stesse repubbliche federate. Ciò divenne evidente quando i lavori del Congresso dei deputati del popolo dell'URSS, iniziati il 2 settembre, vennero aperti da N. Nazarbaev presidente del Kazachstan, e non da Gorbačëv che in qualità di presidente dell'URSS avrebbe dovuto presiedere il congresso. Nazarbaev dette lettura del documento definito dei «10 + 1», firmato dai leader di 10 repubbliche federate (Russia, Ucraina, Kirghizia, Azerbajdžan, Armenia, Tadžikistan, Turkmenistan, Moldavia, Kazachstan, Uzbekistan) e da Gorbačëv quale presidente dell'URSS. I punti principali del documento erano: il passaggio del potere dal Congresso alle repubbliche federate, le quali collegialmente si assumevano il compito di gestire la transizione verso una nuova unione di stati; l'istituzione del Consiglio dei rappresentanti del popolo nominato dalle repubbliche (20 deputati per ciascuna repubblica); la formazione di un Consiglio di stato formato dal presidente del paese e dai leader delle repubbliche, col compito di coordinare gli aspetti della politica estera e interna riguardanti gli interessi comuni delle repubbliche; l'elezione del Soviet Supremo dell'Unione da par-

te delle repubbliche. Ai deputati era garantita la prosecuzione del loro mandato fino alla naturale scadenza: 1994. Poiché il Congresso dei deputati del popolo dell'URSS formalmente non è stato sciolto, attualmente su quasi la sesta parte del mondo esiste un parlamento fantasma che ogni tanto le forze nostalgiche dell'URSS cercano di far riapparire, senza successo. Al momento del suo pratico scioglimento, il 5 settembre 1991, il Congresso dei deputati del popolo dell'URSS approvò il suo ultimo documento: La dichiarazione dei diritti e delle libertà dell'Uomo, pubblicato in Italia da Nuova Rivista internazionale, 11-12/1991.

Il periodo di transizione si concluse l'8 dicembre 1991 con la nascita della CSI. Osservata sulla carta geografica, la realtà geopolitica della CSI appare mutilata, non coincide con quella dell'URSS. Da essa si sono staccate finora le tre repubbliche baltiche, la Georgia, la Moldavia, l'Azerbajdžan, mentre l'Armenia continua a dichiararsi membro della CSI ma è pronta ad uscirne non appena si creino le condizioni favorevoli. Per il momento, resta nella CSI perché ha bisogno dell'aiuto militare della comunità per il conflitto con l'Azerbajdžan.

Nell'accordo sulla costituzione della CSI gli stati firmatari si impegnavano «a sviluppare la collaborazione paritaria, reciprocamente vantaggiosa tra i loro popoli e stati in campo politico, economico, sanitario, ambientale, scolastico, scientifico, commerciale e a costituire organi comuni di coordinamento della comunità». Inoltre, veniva conservato uno spazio strategico militare comune e «il controllo centralizzato degli armamenti». Le norme dell'ex URSS e di stati terzi non potevano più essere applicate sul territorio degli stati firmatari. Minsk, capitale della Bielorussia, fu scelta come sede ufficiale degli organi di coordinamento della comunità.

I tre stati fondatori iniziali della CSI erano slavi. Per questo anche la nuova comunità inizialmente venne chiamata «slava». E', perciò, legittimo il sospetto che i tre stati firmatari dell'accordo intendessero «mollare» di un colpo tutte le ex repubbliche sovietiche asiatiche, sulle quali soffia forte il vento dell'islamismo, e quelle caucasiche. Così tra l'altro la loro scelta «occidentale» sarebbe stata più evidente. Per breve tempo, la speranza di un ritorno all'Occidente riscaldò i cuori di molti intellettuali russi e di certi gruppi sociali che avevano sempre guardato all'Occidente come a un modello di società da copiare in Russia. I tre presidenti slavi sembrò avessero fatto proprio l'appello di A. Solženycin a costituire una comunità di popoli slavi, lanciato poco più di un anno prima.

In un saggio apparso sulla Komsomol'skaja pravda del 19 settembre 1990, che piacque molto alla destra nazionalista russa e che Gorbačëv definì, invece, di contenuto reazionario, lo scrittore lanciò l'idea di una «Unione russa» da costituire al posto delle rovine dell'URSS. Alla base di questa proposta vi era la convinzione che l'Unione Sovietica sarebbe sprofondata poiché «in molte repubbliche periferiche le forze centrifughe sono forti» e avrebbero potuto essere arrestate solo col «sangue e la violenza». Una prospettiva da rifiutare, secondo Solženycin: «non dobbiamo pagare un prezzo così alto». Quindi: «occorre dichiarare subito con voce forte e chiara che le tre repubbliche baltiche, le tre repubbliche del Caucaso, le quattro dell'Asia centrale ed anche la Moldavia — se si sente più attirata dalla Romania — sono destinate a una secessione assoluta e irreversibile». In questa Unione russa non era prevista la presenza del Kazachstan, la cui popolazione è metà russa e metà kazacha. Così secondo Solženycin «rimarrebbe quello che si può chiamare con l'antico nome di Russia o, nel senso odierno, col nome di Unione Russa», alla quale avrebbero diritto di appartenere la Russia, l'Ucraina e la Bielorussia.

Per tutto questo, l'interrogativo che ci si poneva era il seguente: la CSI sarebbe rimasta una comunità «slava» oppure si sarebbe allargata a tutte le repubbliche ex sovietiche che avessero chiesto di aderirvi? Le reazioni negative alla comunità «slàva» provenienti soprattutto dalle repubbliche centro-asiatiche costrinsero i promotori della CSI a precisare che la comunità era aperta a tutti. Essi accolsero la richiesta di tenere il 21 dicembre a Alma Ata un vertice con i dirigenti delle altre repubbliche ex sovietiche. Oltre alle tre repubbliche slave, al vertice erano rappresentati l'Azerbajdžan, l'Armenia, il Kazachstan, la Kirghizia, la Moldavia, il Tadžikistan, il Turkmenistan e l'Uzbekistan. La firma di un protocollo sancì la nascita definitiva della Comunità degli stati indipendenti. Ad essa avevano aderito 11 delle 15 repubbliche federate dell'ex URSS. Ma dopo un anno dalla CSI è uscito l'Azerbajdžan. A Alma Ata fu anche firmato l'accordo che prevedeva la istituzione del Consiglio dei capi di stato e del Consiglio dei capi di governo degli stati comunitari. Il Consiglio dei capi di stato, riunito per la prima volta il 1.12.91, decise di chiedere all'ONU l'assegnazione alla Russia del seggio del Consiglio di sicurezza occupato fino ad allora dalla ex Unione Sovietica.

Ecco come El'cin, parlando al Soviet Supremo della Federazione Russa il 12.12.91 (Pravda 1.12.91), motiva il suo comportamento in questo frangente: «...Le trattative in Bielorussia sono state

la logica conseguenza dei processi che si sono sviluppati nel corso degli ultimi tempi. Il paese vive una profonda crisi della sua statualità. Era chiaro che le strutture federali non erano pronte al radicale rinnovamento. Le dichiarazioni sulla sovranità del 1990 hanno modificato radicalmente la situazione. Di fatto era stata posta una croce sul modello unitario dell'Unione. Nella precedente bozza del Trattato sull'Unione in sostanza si faceva passare lo stesso modello dell'Unione con un centro forte. Durante le trattative otto delle 15 repubbliche avevano già voltato le spalle all'Unione. Altre invece erano pronte al compromesso e a firmare il Trattato dell'Unione. Tale approccio è andato in pezzi nei giorni del putch di agosto.

Dopo agosto il disfacimento dell'Unione è entrato in una nuova fase, è iniziata la sua agonia. Nel contempo abbiamo cominciato ad annegare nei conciliaboli, nelle discussioni allargate e ristrette, nelle consultazioni. Tutto ciò aveva assunto la caratteristica di una opprimente infinità. Sullo sfondo di una acutissima crisi economica, della mancanza delle cose più necessarie, questi giochi irritavano sempre più il popolo. Il risultato di tale sviluppo poteva essere solo l'ulteriore disintegrazione del paese.

Il 1° dicembre il popolo d'Ucraina si è espresso per l'indipendenza. L'Ucraina si rifiutava di firmare il trattato... In queste condizioni non fare niente sarebbe stato da criminali.

Il risultato principale è questo. Tre repubbliche che sono state le promotrici dell'URSS hanno bloccato il processo caotico di disfacimento di questo spazio comune... E' stata trovata nelle nuove condizioni l'unica forma possibile di vita comune: la comunità degli stati indipendenti».

Pur di impedire lo scioglimento dell'URSS Gorbačëv cercò fino all'ultimo di mediare, cedendo anche su alcune posizioni di principio. Nell'appello rivolto il 4.12.91 ai parlamentari dei Soviet Supremi delle repubbliche federate che stavano esaminando il progetto di nuovo Trattato dell'Unione, egli rinunciava all'Unione quale stato federativo e si pronunciava per «Uno stato democratico confederativo» (in «Sovetskaja Rossija» del 4.12.1991). Estrema concessione ai nazionalisti e ai radicali di El'cin che, sin dall'inizio, avevano posto alla base del proprio progetto di riforma dell'Unione la concezione dello stato confederativo o di una comunità simile alla CEE.

Nell'appello Gorbačëv riassumeva in questi termini la propria posizione a proposito dell'Unione: «Più volte pubblicamente, nelle riunioni statali e nei forum ho illustrato la mia concezione della nuo-

va Unione. In questo appello voglio ancora una volta sottolineare: non si tratta di fare rinascere il vecchio centro in veste nuova. La vecchia Unione non c'è più e il ritorno ad essa è impossibile. Lo ha dimostrato anche il fallimento del putch di agosto. Si tratta di dar vita a una formazione statale e interstatale del tutto nuova, la cui natura è inequivocabilmente esposta nel progetto di trattato a voi presentato». E prosegue: «Due sono le idee fondamentali poste a base della concezione confederativa del trattato, concezione che determina il carattere di una statualità nuova, mai vista. E' l'idea dell'autodeterminazione, della sovranità nazional-statale, dell'indipendenza. E' l'idea dell'unionismo, della collaborazione, dell'interazione e della mutua assistenza».

L'appello rimase inascoltato. E non poteva essere diversamente. Innanzi tutto, perché nello schieramento più radicale e nazionalistico era prevalsa la tesi di El'cin della costituzione dell'unione «dal basso». Tesi che sottointendeva il seguente processo. Dapprima la trasformazione di tutte le repubbliche federate in stati indipendenti e la scomparsa delle istituzioni centrali, compresa la presidenza dell'URSS. In seguito, gli stati indipendenti avrebbero stabilito tra loro rapporti bilaterali tramite la stipulazione di accordi bilaterali. Dando vita a una ragnatela di relazioni «dal basso» che, in una terza fase, avrebbe potuto costituire la base per la formazione di una nuova unione alla quale avrebbero potuto aderire non soltanto le ex repubbliche sovietiche ma anche gli stati ex socialisti dell'Europa orientale. In questo disegno, condiviso anche da forze nazionalistiche repubblicane, El'cin attribuiva un ruolo particolare alla Russia: diventare il fulcro della ricostituzione dello stato multinazionale. Diventavano quindi superflue le strutture federali centrali, considerate espressione del sistema autoritario che aveva governato la URSS per 70 anni. Esse avrebbero dovuto lasciare il posto a semplici strutture di coordinamento dei rapporti interstatali nell'ambito della comunità.

Il progetto di Gorbačëv era, invece, radicalmente diverso: ricostituire su basi nuove l'Unione. Di qui le sue divergenze con El'cin su questa questione. «Le nostre divergenze — dirà in un'intervista al Times del 2.12.91 — riguardano concezioni fondamentali. Io sono per la conservazione dell'Unione in quanto stato. Sono contro ciò che si chiama dividere la torta a fette e mangiarla bevendo il tè. Chi ha diritto di tagliare a fette il nostro paese?». Anticipando la risposta al quesito di Gorbačëv, El'cin aveva dichiarato a Repubblica il 17.12.91: «Le trattative dell'anno trascorso mostrano che noi avremmo potuto continuare a discutere il nuovo trattato dell'Unione

anche nel prossimo anno, ma senza successo, come sempre. Nelle repubbliche è assai forte la paura nei confronti del centro».

La paura del centro: El'cin ci offre la chiave per comprendere l'andamento tortuoso e infruttuoso delle trattative sulla nuova Unione. Ma è una chiave di lettura degli avvenimenti limitata e poco convincente. Tra i principali motivi della fuga delle repubbliche non vi fu tanto la paura di un possibile ritorno dell'autoritarismo del centro, quanto le incaute dichiarazioni dei sostenitori di El'cin sulla necessità di rivedere i confini di numerose repubbliche. «La Russia — aveva dichiarato El'cin al V Congresso dei deputati del popolo della Russia, il 28.10.91, pubblicato in Rossijskaja gazeta del 29.10.91) — impedirà la rinascita di un nuovo centro di comando».

Quindi il «centro di comando» non esisteva più. In effetti, nei 2-3 anni precedenti la fine dell'URSS le posizioni del centro, del Cremlino si erano fortemente indebolite. Le leggi sulla proprietà dell'Unione e delle repubbliche, sull'autonomia economica delle repubbliche, la legge che concedeva larga autonomia alle imprese avevano portato a una nuova spartizione del potere a vantaggio delle repubbliche. Nel contempo, si acuiva sempre più la paralisi degli organi federali centrali. Sia i decreti emanati in continuazione da Gorbačëv che le leggi nuove approvate dal parlamento dell'Unione restavano inapplicati. Le repubbliche e le regioni trattenevano per sé la produzione, in particolare quella alimentare. Era divenuto persino difficile al centro acquistare il grano all'ammasso per sfamare la popolazione urbana: i sovchoz e i kolchoz si rifiutavano di consegnarlo, chiedevano prezzi più remunerativi. Le imprese industriali ignoravano largamente le disposizioni del centro in materia di prezzi e violavano costantemente e impunemente la disciplina dei contratti di fornitura delle merci ai propri clienti, i piani di produzione aziendali non venivano realizzati provocando deficit spaventosi di prodotti. Al centro si era creato un gravissimo vuoto di potere che screditava Gorbačëv e i comunisti. Quindi l'agitazione di El'cin contro il centro serviva a coprire altri fini. El'cin brandiva l'arma della lotta contro il centro per affermare il potere della Russia e quindi il suo.

El'cin non perdeva occasione per tuonare contro il centro, sia contro il «vecchio» centro che contro il nuovo proposto da Gorbačëv. Dirà nella già citata intervista a Repubblica: «Il nostro centro sarà assai piccolo, ridotto al minimo. L'errore grossolano di Gorbačëv è stato di volere creare un governo centrale ampio e potente».

Egli cade così in una palese contraddizione, poiché non può esistere una vera unione con un centro piccolissimo, le cui funzioni

siano ridotte alle questioni della difesa, della politica estera e a qualcos'altro. Una vera unione ha bisogno di un centro che sia in grado non solo di coordinare l'attività dei vari organi comunitari ma anche di prendere decisioni, elaborare una politica a livello dell'Unione.

L'esperienza di oltre un anno di lavoro della CSI mostra che essa non è in grado di funzionare efficacemente, priva com'è di un centro, di meccanismi centrali in grado di attuare le decisioni comunitarie. Gli oltre 200 accordi firmati nel 1992 dai capi di stato e di governo della CSI e riguardanti importanti aspetti della vita economica, sociale e politica della comunità sono rimasti quasi tutti sulla carta. I più importanti di essi sono: l'accordo sulla regolazione dei rapporti nel campo della collaborazione economica e commerciale; l'accordo sui principi concordati della politica fiscale; l'accordo sul meccanismo di servizio del debito interno; l'accordo sul coordinamento della politica doganale; l'accordo sul sistema monetario unico e sulla politica monetario-creditizia e valutaria degli stati che conservano il rublo quale mezzo legale di pagamento. In un articolo sul Corriere della sera del 22.8.92, Helmut Sonnenfeldt sostiene che «in meno di nove mesi dalla costituzione il ruolo della CSI negli affari economici e militari si è ampiamente dissolto». Un giudizio liquidatorio che sembra trovare conferma sia nei numerosi conflitti scoppiati nel 1992 che nell'aggravamento della situazione economica di quasi tutte le repubbliche aderenti alla CSI.

L'agosto 1991 segna il punto di svolta nella vicenda dell'URSS. Il tentativo del colpo di stato manda all'aria il disegno di Gorbačëv e rende impossibile la firma del nuovo trattato sull'Unione. Non ritengo, però, che al golpe si possa attribuire la fine dell'URSS. El'cin e i dirigenti di altre repubbliche, in primis dell'Ucraina, da tempo, come abbiamo visto, meditavano questa fine. Del resto non si può neanche sostenere che quello di agosto fu un vero e proprio tentativo di colpo di stato.

Tutto ebbe inizio alle ore 6 del 19 agosto quando la TASS diffuse il seguente decreto: «In relazione al fatto che Michail Gorbačëv è impossibilitato a svolgere le sue funzioni di presidente dell'URSS per motivi di salute, sulla base dell'articolo 127(7) della Costituzione dell'URSS ho assunto le funzioni di presidente dell'URSS a partire dal 19 agosto 1991». Il decreto era firmato da Gennadij Janaev vicepresidente dell'URSS e portava la data del 18 agosto.

Janaev agiva per conto di un Comitato per l'emergenza statale, composto da 8 persone. Oltre ad Janaev esse erano: Dmitrij Jazov ministro della difesa e maresciallo dell'URSS; Boris Pugo mini-

stro degli interni; Vladimir Krjučkov presidente del KGB; Valentin Pavlov primo ministro dell'URSS; Oleg Baklanov primo vice presidente del consiglio di difesa dell'URSS; Vasilij Starodubcev presidente dell'Associazione dei contadini; Aleksandrs Tizjakov presidente dell'Associazione delle imprese statali. Restava fuori dal comitato Anatolij Lukjanov, presidente del Soviet Supremo dell'URSS, il quale, però, in un comunicato emesso la mattina del 19 agosto sosteneva che il trattato non doveva essere firmato «perché in esso non si riflettono le posizioni del Soviet Supremo dell'URSS». Sui motivi immediati del golpe così si è espresso Gorbačëv: «Fu in sostanza una reazione al mio precedente colloquio con El'cin e Nazarbaev in cui c'eravamo accordati — con l'impegno di informare i dirigenti delle altre repubbliche — che subito dopo la firma del Trattato dell'Unione, senza aspettare il varo della nuova Costituzione, si sarebbero svolte le elezioni e si sarebbero formati i nuovi organismi. Volevamo cambiare gli uomini del potere ma quegli stessi uomini ricevettero sul loro tavolo il resoconto di quella conversazione... loro videro che c'era un pericolo reale. Perciò fu fatto di tutto per scongiurare la firma del trattato» (M. Gorbačëv. Intervista all'Unità del 24.1.1993).

Tuttavia, il testo del messaggio al popolo sovietico mette in evidenza che i golpisti non erano mossi soltanto dalla necessità di impedire la firma del nuovo trattato dell'Unione. In esso si afferma: «un pericolo mortale è venuto a incombere sulla nostra madrepatria. La politica di riforme lanciata da Michail Gorbačëv tesa ad assicurare lo sviluppo del paese è entrata in un vicolo cieco». «Traendo vantaggio dalla libertà — prosegue il messaggio — sono emerse forze estremistiche che hanno intrapreso la strada della liquidazione dell'URSS, della rovina dello stato e della presa del potere a ogni costo». Nel contempo, secondo i golpisti, si era affievolito il ruolo di grande potenza dell'URSS a causa della crescente destabilizzazione economica e sociale. Lo scopo dei golpisti era dunque, innanzi tutto, anche quello di arrestare il processo di trasformazione della società sovietica. Essi sostenevano che la proclamazione dello stato di emergenza era una misura temporanea e «non significa il rifiuto della linea di grandi riforme in tutte le sfere dello stato e della società»; ma nel contempo vietavano i comizi, gli scioperi, chiudevano i giornali invisi, ecc. Il golpe era chiaramente diretto contro la perestrojka e la politica centrista attuata da Gorbačëv. La Pravda del 12.10.92 nota ironicamente che la prima vittima del golpe è stato Gorbačëv e non gli estremisti democratici. Anzi, «i collegamenti erano stati chiusi col presidente del paese ma restavano aperti con la Casa Bianca, col

presidente della Russia. I golpisti formulano in sintesi estrema il loro programma d'azione che ha come presupposto che lo sviluppo del paese non deve essere costruito sul declino del tenore di vita del popolo. Essi in pratica chiedono che il popolo sia chiamato a pronunciarsi sulla bozza del Trattato dell'Unione, il ripristino della legalità e dell'ordine, la difesa della sovranità e della integrità territoriale» (in NRI, 11-12/91).

Seguì al messaggio il primo decreto. Una dichiarazione in 16 punti (NRI, idem). I principali dei quali erano: la sospensione dell'attività dei partiti politici, delle organizzazioni sociali e dei movimenti di massa ostili alla normalizzazione; il controllo sui mass media; l'annuncio di misure volte ad assicurare il normale funzionamento delle imprese e della presentazione entro 15 giorni di un piano d'emergenza di uscita dalla crisi.

Il 21 agosto i membri del Comitato d'emergenza furono arrestati. Gorbačëv rientrò a Mosca. Il golpe si era concluso con un fallimento totale. Perché il golpe fallì? Una risposta dovrà darla il processo ai golpisti che è cominciato nell'aprile 1993. Gorbačëv (22.8.91 alla TV) ha sostenuto che la causa principale del fallimento è che «il popolo in questi anni sia pure assai difficili è divenuto un altro. Esso ha respirato l'aria della libertà e nessuno più riuscirà a toglierliela». Ma ciò è vero solo in parte. Solo a Mosca e a Leningrado in quei giorni si sono avute manifestazioni che si possono definire di massa. Nel resto dell'immensa URSS il popolo era estraneo a quanto stava accadendo. I golpisti, inoltre, non riuscirono ad ottenere che l'esercito tutto intero si schierasse dalla loro parte. Come mai visto che nel comitato di emergenza vi erano il ministro della difesa Jazov e il capo del KGB Krjučkov? Gorbačëv sostiene (intervista a L'Unità già citata) che Jazov «in una certa fase dello sviluppo degli avvenimenti diede l'ordine alle truppe di non intervenire e non ascoltava più quello che gli si diceva». In sostanza, Jazov improvvisamente si sarebbe pentito di aver preso parte alla organizzazione del golpe. Gorbačëv descrive Jazov e gli altri golpisti «in preda allo smarrimento» dopo il suo rifiuto di firmare la lettera di dimissioni: «Erano già sbigottiti — dice — il 18 agosto... Poi si aggiunge la posizione del Presidente della Russia...».

Il ruolo svolto da El'cin nel fallimento del golpe divenne evidente quando egli, il mattino del 19 agosto al centro di Mosca presidiato dai carri Armati, in Piazza del Maneggio, arringò la folla da sopra una autoblindo dicendo che «quello che è avvenuto è un colpo di stato. La Russia non riconosce alcuna legalità ai golpisti». El'cin

chiese poi l'immediato ritorno di Gorbačëv al suo posto e invitò la popolazione alla disobbedienza civile ed allo sciopero generale. Rivolgendosi ai soldati: «...pensate ai vostri cari, alla vostra gente. Non dimenticate che avete giurato fedeltà al popolo, a quel popolo contro cui vogliono puntare le armi. Le nubi della dittatura e del terrore si addensano sulla Russia, in quest'ora tragica fate la scelta giusta. Non macchiate del sangue del popolo l'onore e la gloria delle armi russe».

Ma El'cin non si limitò a impedire che i golpisti vincessero. Egli in quei giorni febbrili adottò misure che accrebbero enormemente il suo potere quale presidente della Russia e indebolirono fortemente Gorbačëv, portarono allo smantellamento di numerose strutture centrali. Tanto che si può parlare di un golpe nel golpe (in NRI, idem, p. 73). El'cin durante il golpe con vari decreti si investì di numerose funzioni di competenza dell'Unione, di Gorbačëv. Egli subordinò a sé gli organi della difesa, il KGB, il Ministero degli interni dell'URSS, trasferì sotto la giurisdizione della Russia le proprietà dell'URSS, annunciò la formazione di una guardia nazionale russa e con un apposito decreto sostituì la bandiera rossa con falce e martello con la bandiera bianca rossa e blu della Russa. Gorbačëv definì diplomaticamente o per opportunismo questi decreti el'ciniani come dettati dalla situazione creatasi allora.

Vi sono però anche altre «letture» delle cause del fallimento del golpe. Anatolij Volskij ritiene che il rifiuto di Gorbačëv di mettersi a capo del golpe ha spinto gli 8 golpisti a tentare un'avventura alla quale non erano preparati e per la quale non avevano coraggio e forza sufficienti. Secondo un'altra ricostruzione, il fallimento del golpe sarebbe dovuto principalmente al fatto che i congiurati non erano riusciti ad ottenere l'appoggio pieno dell'esercito e che una parte consistente dei militari si era schierata con El'cin. In altri termini, la causa principale della sconfitta dei golpisti sarebbe la scarsità delle forze militari a loro disposizione che rendeva impossibile imporre l'ordine. Secondo fonti inglesi, il golpe era sostenuto soltanto dai reparti del ministero degli interni e del KGB. Gli ufficiali di grado medio e basso e i soldati sarebbero stati in grande maggioranza contrari al golpe. Coi golpisti non si schierò nessun comandante delle forze nucleari strategiche. Due divisioni schierate dai golpisti a Mosca si spaccarono e interi reparti passarono dalla parte di El'cin.

Le forze in campo durante il golpe erano rappresentate da tre personaggi chiave della situazione: i radicali e i «democratici» da El'cin, i conservatori da Janaev e i centristi da Gorbačëv. Janaev

uscì dalla scena politica il 21 agosto, Gorbačëv perse molto del suo potere e continuò a fare il presidente dimezzato fino al 1° dicembre 1991. L'unico vincitore dello scontro fu El'cin il quale ebbe l'appoggio di un vasto schieramento di forze sociali e politiche che comprendeva la nuova burocrazia russa, il blocco di «Russia democratica», importanti categorie operaie, come i minatori, i nuovi ceti imprenditoriali sorti con la perestrojka (operatori di borsa, imprenditori, cooperatori, commercianti). Per queste forze imprenditoriali, si può dire che l'esperimento sovietico socialista iniziato nell'ottobre del 1917 si sia concluso il 21 agosto 1991. Esse appoggiarono El'cin nei giorni del «golpe» elargendo milioni di rubli a difesa della Casa Bianca. Esse marciarono per le vie di Mosca portando una immensa bandiera tricolore. Era la bandiera della rivoluzione di febbraio 1917 e non quella dell'Ottobre, del quale Gorbačëv considerava la perestrojka la continuazione. Entro breve tempo, questa bandiera si sarebbe levata sul Cremlino a simboleggiare l'inizio di una nuova fase storica della Russia.

Questo processo poteva forse essere impedito dal PCUS. Ma questo partito non fu all'altezza della situazione nei giorni del golpe. Non solo perché una parte importante del suo gruppo dirigente era implicata nel golpe, ma anche perché la sua posizione di passività verso i golpisti non mobilitò le masse dei comunisti che pure si erano battuti durante la prestrojka per la democratizzazione della società. Esso perse così un'occasione forse storica per riproporsi come guida della società sovietica. Il suo gruppo dirigente non implicato direttamente nel tentativo di golpe era spaccato. In mancanza di un accordo sulla posizione da assumere nei confronti dei golpisti fu rinviata la riunione del CC convocata per le 18 del 20 agosto. Il PCUS riuscì a prendere le distanze dal Comitato di emergenza soltanto nella giornata del 21 agosto. Aleksandr Dzasokov e Sergej Kalašnikov, membri della segreteria del PCUS, tennero alle 17 una conferenza stampa all'albergo Oktjabrskaja. Dzasokov dichiarò ai giornalisti: Siamo stati messi di fronte al fatto compiuto; e Kalašnikov ammise: «Siamo ostaggi di una situazione». Prima della conferenza stampa il vice-segretario del PCUS Ivaško aveva chiesto al Comitato di emergenza di incontrare Gorbačëv perché in caso contrario la direzione del partito non sarebbe stata in grado di esprimere un giudizio sugli avvenimenti del 19 agosto. Inoltre, annunciò che si sarebbe tenuta una riunione del CC per esaminare il comportamento dei golpisti. Queste dichiarazioni resero ormai evidente ai golpisti che non avrebbero avuto alcun appoggio dal PCUS, anzi che il loro operato, ove si

fosse riunito il CC, sarebbe stato condannato. La situazione per essi si era fatto disperata: era ormai inevitabile la resa.

Questa sia pur tardiva dissociazione del PCUS dai golpisti non impedì che andassero in porto i tentativi di metterlo al bando. Il primo passo in questa direzione fu la firma del decreto di sospensione dell'attività del PCUS da parte di El'cin. La firma fu apposta platealmente su un decreto il 23 agosto durante l'incontro di El'cin e Gorbačëv coi parlamentari russi. Seguì poi la confisca dei beni del PCUS. Furono apposti i sigilli alle sedi del CC, del Comitato cittadino e dei comitati rionali del PCUS di Mosca. Furono chiusi i quotidiani comunisti. Gorbačëv con due decreti vietò ogni attività del partito nelle forze armate, nel KGB e negli altri organi statali. Egli stesso si dimise da segretario generale del PCUS e, in un comunicato del 23 agosto, chiese al CC di autosciogliersi. La decisione di Gorbačëv di dimettersi da segretario del PCUS era in contraddizione con la convinzione da lui stesso espressa il 22 agosto circa la possibilità del PCUS di diventare «una forza viva della perestrojka». A questo cambiamento repentino di posizione di Gorbačëv non sono state estranee forti pressioni esterne e interne all'URSS. Non è possibile dimenticare l'«augurio» espresso da Bush il 22 agosto che Gorbačëv si dimettesse da segretario generale del PCUS. E' possibile anche supporre che su di lui abbia esercitato forti pressioni El'cin e che egli stesso abbia ritenuto «utile» questo gesto ai fini del consolidamento della sua carica di presidente dell'URSS.

Il tentativo di colpo di stato era atteso. Voci di una sua imminenza erano circolate a più riprese sin dal 1990. Qualche mese prima del golpe un dirigente politico russo telefonò a George Bush, presidente americano, dicendogli che erano in corso preparativi di un colpo di stato. Nell'intervista a l'Unità del 24.1.91 Gorbačëv aveva rivelato che questo uomo politico era Gavriil Popov, già sindaco di Mosca, stretto collaboratore di El'cin. Attorno alla ipotesi di colpo di stato si erano formate due scuole di pensiero. L'una certa dell'esistenza di una trama eversiva volta alla difesa dei privilegi e degli interessi delle forze conservatrici, dell'apparato del PCUS. L'altra, sostenitrice della tesi della impossibilità di un colpo di stato nella realtà dell'URSS. Per vari motivi. Innanzi tutto perché l'esercito sovietico era privo di tradizione golpista, non si era mai intromesso nelle vicende politiche e non si considerava più «una creatura del PCUS»; e aveva perso il suo monolitismo. Inoltre, in un paese enorme e complesso come l'URSS, dove molte repubbliche si erano ormai proclamate indipendenti, sarebbe stato impossibile per l'esercito controlla-

re con efficacia l'immenso territorio. Infine, si sosteneva che i golpisti non sarebbero mai riusciti a crearsi una base di massa.

I fatti dimostrarono che la prima scuola di pensiero aveva visto giusto. Ciò perché probabilmente i suoi seguaci erano più attenti ai processi politici e sociali in atto. Il primo forte campanello di allarme circa la possibilità di un golpe fu lanciato nel dicembre 1990 da Eduard Ševardnadze durante i lavori del Congresso dei deputati del popolo dell'URSS. Il golpe, egli disse, sarebbe stato lo sbocco finale dello spostamento a destra dell'asse politico che, a suo parere, stava compiendo Gorbačëv.

Le dimissioni di Ševardnadze da ministro degli esteri dell'URSS annunciate nello stesso intervento suscitarono gran clamore. Le sue motivazioni apparvero a molti non convincenti. Il fatto che si stesse organizzando un colpo di stato non poteva essere motivo di dimissioni. Tuttora i motivi reali di queste dimissioni restano oscuri.

Nella confusa situazione politica creatasi dopo le dimissioni di Ševardnadze, una questione si pose con forza: con quali metodi fare uscire il paese dalla grave crisi? Talune forze erano per una risposta «forte», in parte restauratrice. Esse ritenevano inderogabili misure straordinarie. Era il partito dello stato di emergenza, al quale si iscrissero quasi tutti i golpisti dell'agosto '91. Esso considerava l'adozione di misure di emergenza anche un mezzo per riportare il paese al sistema politico esistente prima della perestrojka, ripristinare per via legislativa il ruolo guida del PCUS venuto meno con la soppressione degli articoli 6 e 7 della Costituzione dell'URSS. (M. Gorbačëv. Conclusioni al CC del PCUS del 26.4.91. In Pravda 27.4.91).

Il partito dell'emergenza fece la sua prima sortita all'aperto il 19 giugno 1991. Esponendo al Soviet dell'URSS il piano di stabilizzazione e di riforme dell'economia del suo governo, il primo ministro V. Pavlov[1] chiese in assenza e all'insaputa di Gorbačëv poteri speciali per la sua attuazione. La richiesta mirava, se non ad esautorare, a sottrarre a Gorbačëv una parte dei suoi poteri. Ed era motivata col fatto che sia il presidente dell'URSS che il governo sovietico «non hanno sufficientemente applicato tutte le leggi approvate dal Soviet Supremo e non hanno utilizzato i poteri istituzionali a loro disposizione né quelli supplementari concessi al presidente per stabilizzare l'economia del paese» (Pravda 20.6.1991).

La richiesta di poteri speciali avanzata da Pavlov non fu neanche messa in votazione al parlamento sovietico: lo stesso Pavlov la ritirò qualche giorno dopo. L'episodio restò però sintomatico e

allarmante. La stampa dette notizie di riunioni segrete tenute da Pavlov, Krjučkov e altri per concordare la richiesta di poteri speciali.

* * *

Sull'immenso palcoscenico politico qual è diventata la Russia degli ultimi tempi si agitano in continuazione personaggi di varia natura e statura politica. Talvolta alla ricerca di un facile successo o di prebende. Qui la lotta per il potere si svolge essenzialmente tra due estremismi: i radicali sostenitori di El'cin e i conservatori di vario colore. Ai tempi di Gorbačëv l'asprezza della lotta tra i due estremismi era mitigata in qualche modo dalla presenza di un centro politico, ora non più così forte e in qualche misura rappresentato solo dall'Unione civica di Volskij. In questa situazione, la messa in giro di voci su possibili tentativi golpisti è stata un'arma politica di cui si è fatto uso per combattere e mettere in difficoltà l'avversario. L'attuale responsabile del Centro di coordinamento dell'informazione Poltoranin, strettissimo collaboratore di El'cin, è giunto ad accusare (intervista a l'Unità) il presidente del parlamento russo Ruslan Chasbulatov di avere già tentato un colpo di stato nel dicembre 1992. D'intesa col ministro della difesa e col ministro degli interni della Russia, Poltoranin ha affermato ciò senza portare la più piccola prova a sostegno delle proprie accuse.

A sua volta è stato Ruslan Chasbulatov a sostenere (L'Unità del 2.2.93) che l'idea di un colpo di stato contro i diritti del parlamento la stavano coltivando i più stretti collaboratori di El'cin. Egli denunciava l'esistenza di un «invisibile Politbjurò» che «non c'era nemmeno ai tempi del Politbjurò». Di questo organismo avrebbero fatto parte molte persone «che si trovano al timone del potere». «Molte decisioni vengono prese — sottolineava Chasbulatov — sotto l'influsso di un ristretto numero di persone, di orientamento radicale di sinistra».

Tuttavia ciò non significa che in Russia il pericolo di un golpe o per lo meno di una svolta autoritaria non esistesse. La situazione economica e sociale, l'instabilità politica sono tali da determinare una svolta evidente nella coscienza di massa. Le «illusioni democratiche», la esaltazione della «rivoluzione d'agosto» stanno lasciando il posto alle illusioni autoritarie. Sono gli stessi democratici russi, i cui meriti per la democrazia sono noti, a mostrare una chiara propensione per la mano forte. L'ex sindaco di Mosca Popov ha dichiarato senza mezzi termini che per portare il paese fuori dalla crisi ci

vuole un regime autoritario, sia pure a termine. Ma un regime autoritario si sa quando inizia, forse, ma non si sa quando finisce. Un altro stretto collaboratore di El'cin, Sergej Šachraj, ora vice presidente del consiglio dei ministri e responsabile del comitato per le nazionalità, parlando al 6° congresso dei deputati del popolo della Russia, a primavera 1992, ha sostenuto che la Russia si trova di fronte a un dilemma: o eleggere un presidente aspirante alla «mano forte», con forti ed estesi poteri, oppure andare verso il fascismo con un colpo di stato militare. Non c'è dunque via di scampo per la Russia: o sceglie l'autoritarismo oppure il fascismo. Una terza via per i democratici non esisterebbe. Di qui il sospetto largamente diffuso che fosse proprio «la squadra del presidente» a pensare a come effettuare una svolta autoritaria (Pravda 28.11.92. Articolo di Oleg Smolin). Il sospetto viene aggravato anche da una chiara simpatia di El'cin e di una parte dei suoi seguaci verso l'esperienza della dittatura cilena di Pinochet. In Cile Pinochet riuscì a rilanciare l'economia attuando con mano ferrea le riforme economiche.

Vari sono i fattori che potevano portare a una svolta autoritaria in Russia. Innanzitutto, vi era l'evidente fallimento della terapia d'urto, delle riforme economiche. Ciò ha determinato non solo un forte calo della produzione (nel 1992 è stato del 20% in media) ma anche un fortissimo peggioramento delle condizioni di vita della popolazione a causa soprattutto della inflazione e del calo spaventoso degli investimenti. Esiste anche il pericolo che la Federazione Russa si sfasci o perda alcuni suoi importanti pezzi: si va rafforzando il movimento indipendentista siberiano, alcune repubbliche autonome come il Tartarstan mettono in discussione l'attuale rapporto di loro subordinazione al centro, c'è pericolo di una guerra civile tra ingusci e osseti. La Čečenia è in pratica fuori dalla Federazione Russa. Un fattore importante sono le tradizioni autoritarie consolidate nella cultura politica della società e nella cultura personale dei suoi leader. Da noi un conflitto tra governo e parlamento non porta a tentativi autoritari, le dimissioni di un governo sono considerate un fatto normale. In Russia no. El'cin dopo una sconfitta inflittagli dal parlamento russo aveva detto «Bisogna scioglierlo». Il ministro della difesa Gračëv aveva fatto sapere che era disposto a usare la forza militare per difendere il presidente El'cin dagli attacchi del parlamento e dell'opposizione. Ora si discute se i poteri ampi che El'cin vuole sanciti nella nuova costituzione russa grazie al referendum dell'11 aprile '93 non abbiano reso ancora più probabile la svolta autoritaria.

Concludendo su questo punto si può dire che il pericolo di

una svolta autoritaria proveniva sia dalla volontà delle attuali classi dirigenti di attuarla, nel tentativo di superare le difficoltà con cui si scontra, che dal desiderio della gente di essere tutelata da una mano forte contro il disordine economico e le ingiustizie sociali provocate dalla transizione all'economia di mercato.

Il Trattato dell'Unione che doveva essere firmato il 20 agosto 1991 dai rappresentanti di 7 delle 15 repubbliche ex sovietiche era il frutto di un lungo periodo di lavoro, di una dura lotta politica che ha costretto il centro, Gorbačëv, a cedere piano piano molte delle sue posizioni e ad accettare persino un profondo ridimensionamento del proprio ruolo nella nuova unione. I movimenti nazionalistici scoppiati nel 1987-1989 in numerose repubbliche sovietiche, innanzi tutto nelle baltiche, e i cruenti conflitti interetnici nel Caucaso avevano costretto Gorbačëv a porsi il problema di una revisione profonda dei rapporti tra il centro e le repubbliche e a riconoscere l'esistenza di una questione nazionale. La linea che fu scelta nel 1989 fu quella dell'avvio di processi di «autonomizzazione» delle repubbliche federate, espressa nel progetto di «Principi generali della perestrojka nella direzione delle sfere sociale ed economica delle repubbliche», presentato nel maggio 1989 al Parlamento sovietico, dopo che era stato approvato dal CC del PCUS del 20 maggio 1989. Nel progetto si concedeva alle repubbliche l'autonomia economica basata sull'autogestione e l'autofinanziamento. Il modello di relazioni proposto tra centro e repubbliche era basato su un decentramento delle funzioni del centro con delega di alcune competenze e funzioni alle repubbliche. Nelle mani di queste ultime doveva passare la gestione della sfera sociale, la tutela dell'ambiente e della natura. Alle repubbliche sarebbe passata la gestione di numerose imprese industriali in modo che la produzione da esse gestita salisse dal 5% del 1989 al 36%. Le repubbliche dovevano diventare «i veri padroni» del bilancio statale, «definire autonomamente l'uso delle risorse di bilancio, la loro composizione, l'entità e le priorità delle spese di bilancio». A favore delle repubbliche avrebbe dovuto essere operato un sostanzioso spostamento di risorse finanziarie. Nel contempo, il centro indicava quali dovevano essere gli indirizzi di spesa delle repubbliche e in tal modo metteva una remora allo sviluppo della loro autonomia economica. Nel progetto restava un forte elemento centralistico nel campo della pianificazione. La partecipazione delle repubbliche alla realizzazione degli obiettivi generali del piano economico non era definita dalle repubbliche bensì dagli organi centrali di pianificazione. I piani economici delle repubbliche dovevano, inoltre, essere formulati parten-

do dagli indirizzi fondamentali di sviluppo economico dell'URSS e non dalle esigenze di ciascuna repubblica. Era previsto un coinvolgimento delle repubbliche alla formulazione dei piani economici dell'URSS ma non si fornivano indicazioni circa i meccanismi attraverso cui le repubbliche avrebbero potuto far valere il proprio parere sulle scelte del centro o invalidare le scelte del centro che potessero ledere i loro interessi.

In sostanza, il progetto da un lato andava incontro alle rivendicazioni dei movimenti nazionalistici di riformare il vigente sistema di raccolta delle risorse in un unico fondo dell'URSS e di loro distribuzione centralizzata e di rendere così evidente l'apporto di ciascuna repubblica al fondo stesso. Dall'altro lato, mirava a responsabilizzare di più le repubbliche e a far dipendere il miglioramento delle condizioni di vita delle loro popolazioni dai risultati dell'attività economica conseguiti in ciascuna repubblica. Il progetto era chiaramente un compromesso tra le posizioni centralistiche e le posizioni autonomistiche, nel quale però prevaleva l'elemento centralistico secondo la formula coniata da Gorbačëv «Centro forte, repubbliche forti». Esso venne respinto dai movimenti nazionalistici e dai sostenitori più accesi dell'autonomia delle repubbliche, secondo i quali se il centro era forte, le repubbliche erano deboli. Inoltre, essi vedevano nel progetto il tentativo di proporre a tutte le repubbliche un unico modello di autogestione e autofinanziamento, senza tenere conto delle specificità di ciascuna repubblica. La democratizzazione avrebbe avuto più senso solo se ciascuna repubblica avesse avuto la possibilità di elaborare un proprio modello e operare conformemente alle proprie possibilità.

L'insoddisfazione per il modo in cui il PCUS affrontava i problemi dei rapporti interetnici e del centro con le repubbliche si manifestò in una riunione tenuta a Leningrado ai primi di settembre 1989 dai più importanti movimenti nazionali dell'URSS. Qui fu approvato un documento che, per la prima volta, poneva la questione della rifondazione dei rapporti tra le repubbliche sovietiche (allora regolati ancora dal trattato del '22 costitutivo dell'URSS) sulla base della stipulazione di un nuovo trattato dell'Unione.

La necessità di un nuovo trattato appariva evidente non solo per la inadeguatezza delle misure adottate sino ad allora dal PCUS per fronteggiare i conflitti etnici ma, anche, perché nel frattempo la situazione si era ulteriormente aggravata. Permaneva tesa la situazione nel Nagornyj Karabach posto sotto controllo di un comitato di amministrazione speciale insediato da Mosca, il quale però non era

riuscito a comporre il conflitto etnico-istituzionale tra armeni e azeri per il controllo di quella regione autonoma. In secondo luogo, si era riaperta con forza la questione di alcune nazionalità fatte deportare da Stalin durante la seconda guerra mondiale, come i tartari di Crimea e i tedeschi del Volga. C'era la richiesta dei turchi meshketi di tornare nelle loro terre d'origine in Georgia, dopo il massacro subito nel giugno 1990 a Fergana da parte degli uzbeki. In terzo luogo, c'era la questione delle repubbliche baltiche (Lituania, Estonia e Lettonia) nelle quali si era formato un forte movimento popolare che chiedeva piena sovranità e indipendenza economica e un nuovo trattato dell'Unione su una base di parità tra gli stati baltici e l'URSS.

(*Continua*)

Laura Ferrari

IL TEATRO MUSICALE DI D.D. ŠOSTAKOVIČ ISPIRATO A GOGOL' E A LESKOV

Dmitrj D. Šostakovič[1] fu un musicista versatile, programmaticamente versatile, come risulta anche dai suoi scritti, essendosi trovato a vivere e a operare in un periodo, quello degli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione d'Ottobre, in cui grande fu l'entusiasmo innovativo nel campo di ogni arte, pure con fecondissime interazioni tra i diversi settori artistici (Mejerchol'd e Majakovskij sono solo due tra i nomi più rappresentativi di questo clima). Šostakovič è autore di due ormai celebri opere liriche tratte da altrettanti racconti di autori russi ottocenteschi che, pur profondamente da lui diversi, egli sentì per certi aspetti affini e familiari al suo spirito, tanto da farne rivivere in musica i personaggi. Parliamo de *Il naso (Nos)* di N.V. Gogol' (1836) e di *Una lady Macbeth del distretto di Mcensk (Ledi Makbet Mcenskogo uezda)* di N.S. Leskov (1865).

Perché Šostakovič scelse questi soggetti?

Lo stesso musicista fornisce alcune spiegazioni circa la scelta di Gogol' e del *Naso*, anche se è necessario cercarne le ragioni e le motivazioni nel periodo storico e nel clima culturale in cui essa venne fatta:

«La prima idea del *Naso* mi venne nell'estate del 1927, e terminai l'opera nell'estate del 1928. Poiché ritenevo che nella nostra epoca un'opera con un soggetto classico si sarebbe rivelata attuale se avesse avuto un carattere satirico, cominciai a cercare un soggetto nei tre autori fondamentali della nostra satira russa: Gogol', Saltykov-Ščedrin e Čechov. Alla fine mi sono fermato sul *Naso* di Gogol'. Perché proprio sul *Naso*, e non sulle altre opere di Gogol'? E' sufficiente leggere questo racconto per convincersi che *Il naso*,

come satira dell'epoca di Nicola I, è il più incisivo di tutti i racconti di Golgol'.

In secondo luogo mi sembrava che questo racconto, come genere letterario non professionale, sarebbe stato più leggero e facile da trasporre in un'opera lirica, piuttosto che *Le anime morte:* mi è più semplice trasporre in scena una forma letteraria di dimensioni ridotte. In terzo luogo il testo de *Il naso* per la sua lingua è più chiaro ed espressivo degli altri *Racconti di Pietroburgo*, dotato qual è di una sua interessante "musicalità"; in quarto luogo fornisce l'occasione per situazioni sceniche interessanti[2]».

Quella del *Naso* è infatti una prosa musicale, ritmica e veloce, che nasconde dietro un'apparenza scherzosa una natura intimamente seria, addirittura tragica, con forti e profonde implicazioni nella realtà politica, economica e sociale di un momento storico determinato, nella vita quotidiana dell'individuo e di un'intera società.

Molte e diverse sono state, nel corso dell'evoluzione della cultura russo-sovietica, e più largamente europea, le interpretazioni dell'opera gogoliana e in particolare del *Naso*: interpretazioni che riflettono fedelmente lo sviluppo culturale europeo dalla seconda metà dell'800 fino ad oggi e che hanno visto a mano a mano l'applicazione di metodi e strumenti d'indagine nuovi. Si sono così avvicendate l'interpretazione realistica, che vede nel racconto una feroce satira della burocrazia; quella simbolista, che pone l'accento del racconto soprattutto sulla stranezza e inverosimiglianza dell'avventura del maggiore Kovalëv, sul misterioso itinerario del naso che si trasforma, compare, scompare, ricompare e alla fine ritorna come in un gioco di prestigio nel luogo dal quale era partito; l'interpretazione psicoanalitica, che tentò rischiose e talora cervellotiche letture applicando il metodo freudiano. Ci fu anche una chiave di lettura proposta dalla critica formalista, e questo fu anche il punto di vista di Šostakovič, che pure rifiutò questa «etichetta» quando se la vide affibbiare a proposito della sua opera: il surrealismo. Il critico Karlinskij[3] nel *Naso* vede appunto un primo esempio di Surrealismo, e in effetti confrontandolo con il *Manifesto* di Bréton (1924) e tentando un accostamento tra questo racconto ed alcuni esempi di letteratura e di pittura surrealiste, si scoprono analogie di procedimenti. Surrealista è un naso che parla, va in carrozza, si rivolge con sussiego al proprietario di rango inferiore; surrealista è la scena alla redazione del giornale con la serie di annunci strampalati e l'impiegato che offre al disgraziato Kovalëv una presa di tabacco da fiutare; surrealista

è la reazione alla vicenda dei vari personaggi che si comportano come se si trattasse della perdita di un oggetto qualunque, sia pure di valore.

Leggendo *Il naso* si pensa a certi quadri di Magritte, Dalì, Goya e persino di Hieronymus Bosch alla cui base sta un unico principio: l'accostamento di oggetti apparentemente inconciliabili tra loro e senza alcuna relazione «normale», su un piano che nella realtà quotidiana risulta ad essi completamente estraneo. Da questo incontro nasce una forza nuova e segreta che, impedendo il formarsi dei pensieri e delle immagini abitualmente collegati agli oggetti, li caricherà di un valore originale, «meraviglioso». Šostakovič nella sua opera tratta da Gogol' fu particolarmente attento a sottolineare gli accostamenti più inconsueti, le situazioni maggiormente surreali e, tanto nella partitura quanto nel libretto dell'opera, di cui ci occuperemo in particolare, realizzò le tecniche deformanti teorizzate dai Formalisti.

Va ricordato che, anche per queste caratteristiche, molte rappresentazioni teatrali e musicali del primo decennio del nostro secolo, nonché dei primi anni post-rivoluzionari, furono ispirate alle opere di Gogol', rivalutato appunto come scrittore politico, come oppositore ad un regime autocratico. Si pensi, ad esempio, alla memorabile rappresentazione del *Revisore* al Teatro d'Arte di Mosca, con la regia di Staniskavskij e Moskvin e gli scenari del pittore V.A. Somov, del 18 dicembre 1908 (ripreso poi dallo stesso Stanislavskij al Teatro d'Arte nel 1921, cercando di superare i canoni naturalistici da lui stesso formulati, per raggiungere, senza cadere nella caricatura, il senso del grottesco). Così come, tra gli allestimenti di opere gogoliane che maggiormente ispirarono Šostakovič nella scelta del soggetto, è da menzionare la messa in scena del *Revisore* di Mejerchol'd, del 9 dicembre 1926, rimasta famosa nella storia del teatro russo-sovietico per il taglio politico-satirico, le trovate sceniche (come la scena finale, con gli attori resi improvvisamente muti ed immobili come manichini), l'esasperazione grottesca di particolari, che richiamavano il mondo provinciale ed ottuso della burocrazia zarista; il tutto nell'ambito di quella mentalità piccolo-borghese intrisa di *pošlost'*, colta da Gogol' e ripresa e accentuata nel *Naso*. L'influsso di Mejerchol'd, dei Futuristi e delle Avanguardie è evidente sull'opera di Šostakovič: non bisogna dimenticare che il musicista quando scrisse *Il naso* aveva solo 21-22 anni, ed era perciò molto attirato dalle novità e dalle innovazioni in corso. Inoltre è noto che egli lo cominciò proprio in casa di Mejerchol'd, che nel 1928 lo

lo aveva invitato a Mosca affidandogli l'incarico di direttore del settore musicale del TRAM (Teatro della Gioventù Lavoratrice) e gli fu largo di consigli di carattere scenico, stilistico ed interpretativo. Nella primavera del '29 Šostakovič si trasferì di nuovo a Leningrado, scaduto il contratto con il TRAM, e si dedicò totalmente alla stesura del *Naso*, che terminò alcuni mesi più tardi.

La scelta da parte di Šostakovič del *Naso* si configura anche come una precisa scelta politica, il cui valore è stato messo in luce e più volte sottolineato da Rubens Tedeschi[4]. I Futuristi, gli Espressionisti avevano per programma deciso di spezzare le tradizioni che consideravano ormai stantie ed anacronistiche, e di esprimere nell'arte lo sconvolgimento del mondo contemporaneo. In genere, gli intellettuali e gli artisti d'avanguardia erano intimamente convinti che la Rivoluzione avrebbe permesso gli esperimenti più audaci in arte, «... perciò il loro teatro è, nella scintillante varietà formale, fortemente ironico e critico verso i ciarpami del passato, soprattutto quando riprendono a galleggiare nel presente. E' un teatro fantasioso e polemico, e un teatro gogoliano attualizzato nella forma e nella sostanza[5]».

Gogol' è per molti di questi artisti la libertà formale, la dilatazione degli spazi, dei tempi, delle possibilità «normali» dell'uomo, è la deformazione, la distorsione, il capovolgimento dell'ordine costituito, lo sbeffeggiamento delle convinzioni, degli stereotipi e dei luoghi comuni. Gogol' infine rappresenta il riso demolitore, arrabbiato, tragico, il grottesco, colui che seppellisce e fa affogare nel ridicolo i burocrati, i carrieristi, gli arrivisti, le persone «per bene». Con questo si spiegano le molte riprese e riletture di tutte le opere di Gogol', che soprattutto dopo la Rivoluzione conosce un suo momento estremamente fortunato.

Šostakovič recepisce perfettamente la dimensione politica dell'opera di Gogol', traendone un'opera che è caricatura dell'opera tradizionale, grottesca essa stessa, più che ispirata al grottesco.

«Il naso» di Gogol' e il libretto dell'opera

Nel rielaborare il testo gogoliano, nel prepararlo per la scena lirica, Šostakovič e i suoi collaboratori (A. Prejs, G. Ionin e E. Zamjatin) cercarono di evidenziare, attraverso espedienti di cui diremo, i due aspetti fondamentali nel *Naso*: il *taglio satirico*, il senso del gioco pur nella veste esteriore realistica, e la *dinamicità*, cioè la rapidità

quasi cinematografica dell'azione. L'effetto globale dello spettacolo doveva essere quello di una serie di movimenti velocissimi, di azioni che si susseguivano e addirittura si sovrapponevano, portando in scena i personaggi più disparati, ambientati in luoghi sempre diversi. *Il naso* doveva essere anche nel libretto, per la lingua e lo stile, una fantasmagoria, un vortice di immagini, di battute veloci, di assurdità; doveva essere «una danza surreale di automi stralunati (che ricorda) il moto implacabile dei films di Charlie Chaplin, col medesimo ritmo ballettistico e i procedimenti irrealizzanti suggeriti dalla tecnica cinematografica e dall'affinità col circo[6]».

Dal racconto di Gogol' Šostakovič e i suoi collaboratori trassero un'opera in tre atti e un epilogo. Lo stesso compositore[7] mette in rilievo la principale caratteristica formale del libretto, costruito secondo il principio del «montaggio letterario», tecnica già sperimentata da altri autori d'avanguardia alle prese con testi classici (il caso più famoso è quello del già ricordato *Revisore* di Mejerchol'd). Fin dall'inizio del lavoro, cioè, fu chiaro che per comporre il libretto dell'opera il solo *Naso* non sarebbe stato sufficiente, e perciò furono tratte frasi, espressioni e spunti da altre opere di Gogol' e persino di Dostoevskij; per dare a tutti questi elementi eterogenei un aspetto organico ed equilibrato fu interpellato Evgenij Zamjatin, che godeva già di una certa fama ed aveva esperienza di scrittore. Il soggetto fu distribuito in dieci irruenti scene concentrate, in cui i personaggi variavano continuamente, mentre presenza costante era Pietroburgo che, come nei racconti di Gogol', appariva non sullo sfondo, ma in quanto personaggio *sui generis*. La città era un punto fondamentale di riferimento, l'ambiente non solo geografico e topografico, ma anche e soprattutto sociale e politico.

A Pietroburgo Ivan Jakovlevič e Praskov'ja Osipovna vivevano in una casa sul Voznesenskij Prospekt, il barbiere poi si recava al ponte Isakievskij per gettare il naso nella Neva, a Pietroburgo il maggiore Kovalëv passeggiava per il Nevskij Prospekt insieme al bel mondo della capitale, mentre l'incredibile incontro con il Naso aveva come teatro la cattedrale di Kazan'; «la Pietroburgo di Gogol' era straordinaria nell'interpretazione di Šostakovič, con il suo fresco e giovane tono beffardo, il suo desiderio di burle, la sua capacità di vedere ovunque fatti e cose divertenti»[8].

B. Jarustovskij[9] a proposito del *Naso* sottolinea come suo protagonista debba considerarsi il riso, che secondo Šostakovič era uno degli elementi più importanti dello spettacolo; il riso in scena,

ma soprattutto il riso in sala, tra gli spettatori, che doveva annientare la struttura sociale con tutta la sua scala di falsi valori. Era questa una funzione demolitrice, di denuncia e accusa, quale l'aveva concepita anche Gogol', che ne aveva fatto il sostegno e il centro della sua arte, quasi la sua *Weltanschauung*.

«Riso — grande, grande cosa è il riso: esso non priva né della vita, né dei beni, ma davanti ad esso ci si sente colpevoli come una lepre presa al laccio...[10]»: questo scrive Gogol' nell'articolo *Note di Pietroburgo* del 1836, ed è proprio il riso altrui, il ridicolo che teme Kovalëv quando perde il suo naso (*Ekoj paskvil'nyj vid!* — «Che aspetto ridicolo, poco dignitoso!» — egli esclama stizzito davanti allo specchio alla fine del secondo atto).

Nel racconto di Gogol' i personaggi erano una ventina, oltre ai «gruppi»: i mendicanti davanti alla cattedrale di Kazan', i fedeli all'interno della chiesa (nella prima versione del racconto, dato che la censura di Nicola I fece cambiare la cattedrale nel *Gostinyj Dvor*, luogo non sacro, anzi di pubblico mercato, e quindi più adatto ad una storia del genere); gli inserzionisti che affollano la sala d'attesa alla redazione del giornale; la folla di curiosi presso il negozio di Junker e lungo il Nevskij Prospekt, quando si spargono le voci sulla presenza del Naso. Invece nel libretto il numero dei personaggi salì a 78, proprio per creare movimento, dinamicità e per offrire una ricca, varia ed espressiva galleria di ritratti tipicamente pietroburghesi.

L'opera si apre con la rasatura di Kovalëv da parte del barbiere Ivan Jakovlevič e la stessa scena nel racconto e nel libretto si ritrova verso la fine, quando la storia del naso si è già felicemente risolta. L'opera perciò si apre e quasi si chiude con la stessa scena, la stessa situazione in cui i personaggi pronunciano le stesse battute (Kovalëv: *U tebja, Ivan Jakovlevič, večno vonjajut ruki*; Ivan Jakovlevič: *Otčego ž by im vonjajut?*; Kovalëv: *Ne znaju, bratec, tol'ko vonjajut* — «A te, Ivan Jakovlevič, le mani puzzano eternamente», «Ma di che puzzano?», «Non so, amico, solo puzzano»); ne deriva un senso di circolarità, che nel racconto manca, come se la storia potesse ricominciare, anche perché la brutta avventura non sembra aver intaccato né le abitudini, né la mentalità piccolo-borghese del Maggiore.

Il libretto si attiene fedelmente al testo originale gogoliano, anche la lingua rispetta il tipo di espressività di Gogol', pure dove vennero introdotte interpolazioni e modifiche per evidenti esigenze sceniche. Si è detto che Šostakovič cerca di rafforzare l'elemento satirico nei confronti della burocrazia, dell'autorità, della «forza pubblica», e infatti alla fine del primo quadro, quando il barbiere e sua

moglie hanno scoperto il naso nel pane, la scena si oscura e compare per un attimo, come un parto della loro fantasia, un maresciallo burbero e dall'aspetto minaccioso, un vero spauracchio, che li «convince» a sbarazzarsi dell'oggetto indesiderato. Dove Gogol' era ricorso ad un espediente tipicamente teatrale e «cinematografico» nella cesura tra l'antefatto e la parte principale del racconto, avvolgendo di nebbia il barbiere, il ponte Isakievskij e la guardia di quartiere, Šostakovic inserisce l'Interludio n. 4, che gli permette di introdurre lo spettatore *in medias res*.

Nel racconto Gogol' si diverte a smascherare la meschinità del «Maggiore», descrivendo in toni ironici e pungenti il suo *habitus* mentale ed esteriore; va però detto che i suoi personaggi rimandano immediatamente ad una tipologia, in quanto rappresentanti di intere categorie di persone, attraverso espressioni, epiteti, allusioni, similitudini, mezze frasi o parole singole ecc.: ciò che nel libretto non si verifica, e per questo viene in parte a mancare quella forza caustica e corrosiva del riso gogoliano. Inoltre risponde alle sue esigenze di dinamicità l'omissione di alcune scene presenti nel racconto: l'ingresso di Kovalëv nella pasticceria per specchiarsi, il primo incontro con il Naso che, rivestito di un'elegante uniforme da alto funzionario, scende da una carrozza, la ben poco dignitosa corsa a piedi del «Maggiore» senza naso dietro al Naso in carrozza. Viene pure omessa la visita fatta da Kovalëv al commissario di quartiere, che ha la casa piena di pani di zucchero: la scenetta con questo personaggio avrebbe potuto essere un ottimo pretesto per nuove «frecciate» alla burocrazia e al clientelismo.

Già è stato detto che il libretto del *Naso* fu costruito secondo la tecnica del «montaggio letterario», essendo state interpolate nel testo del *Naso* frasi, piccoli brani ed espressioni di altre opere gogoliane e persino di diversi autori. Nel VI quadro infatti si vede e si sente Ivan, servo di Kovalëv, intonare una canzone, accompagnandosi con la balalajka mentre di tanto in tanto sputa verso il soffitto; è questo un richiamo ad un episodio dei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, in cui la stessa è cantata da «una voce tenorile da lacché, e da lacché erano le modulazioni della canzonetta»[11]: la voce è quella di Smerdjakov, il «quarto fratello», lacché e disgraziato, accomunato ironicamente al servo di Kovalëv per il suo ruolo sociale.

Tutto il terzo atto dell'opera si discosta alquanto dal racconto, dato che viene molto sviluppata e dilatata la scena della cattura del Naso, a cui Gogol' allude brevemente a cose fatte. E' questa la parte in cui maggiori sono le interpolazioni da altre opere gogoliane;

per esempio il quadro VII, della partenza della diligenza, è stato in gran parte costruito su una frase che nel racconto pronuncia il poliziotto nel riportare il naso al «Maggiore»: «Lo hanno acciuffato quasi in fuga; egli era ormai in una diligenza e voleva andarsene a Riga».

Tre sono infatti le parti di cui si compone il quadro: dapprima il maresciallo e gli agenti organizzano la cattura del Naso, con uno scambio di battute in un ruvido tono militaresco (parodia del gergo da caserma, in cui non mancano i luoghi comuni), e si mettono poi a cantare e ricantare dai loro appostamenti una canzone «da galeotti», le cui parole sono tratte dall'*Eneide* del poeta ucraino di fine '700 Kotljarevskij. Quindi i passeggeri prendono posto nella diligenza, avviene l'addio tra i genitori e i figli e il finale movimentato, coi poliziotti in azione, la Venditrice di ciambelle, la partenza della diligenza e la cattura del Naso. Per il testo di questo quadro sono state mutuate espressioni non solo dal *Naso*, ma anche da *Proprietari di vecchio stampo* (gli episodi della dama, del viaggiatore e della proprietaria con le sue parassite, un riferimento satirico, quest'ultimo, a categorie di persone tipiche dell'epoca zarista), dalla *Fiera di Soročinsk* (l'epigrafe tratta da Gogol' dalla citata *Eneide* di Kotljarevskij[12]), dal *Taras Bul'ba* (l'addio tra la madre e i figli)[13], nonché dalle *Memorie di un pazzo* e da *La notte prima di Natale*.

Anche l'analisi del quadro successivo può portare all'individuazione del metodo di lavoro seguito dai librettisti del *Naso*, che da una sola frase tratta dal racconto svilupparono uno scambio di battute nuove. Nel dialogo tra Kovalëv e il dottore, per esempio, dopo la frase gogoliana del medico: «*Kak davno slučilos' nesčast'e?* — Da quanto tempo è accaduta la disgrazia?», troviamo nuove battute: Kovalëv: «*Prosnulsja dovol'no rano i uvidel vmesto nosa preglupoe rovnoe i gladkoe mesto!* — Mi sono svegliato piuttosto presto e al posto del naso ho visto uno stupidissimo spazio, liscio e piatto». Dottore: «*A u Vas vsë, čto ne est' na svoëm meste?* — Ma ogni Vostra cosa è al suo posto, eh?», Kovalëv: «*A Vam kakoe delo, čto u menja est'?* — Ma a Voi che cosa importa, se lo è?».

Nel testo del libretto vengono anche sovrapposte le battute di alcuni personaggi che creano così dei brevi *ensembles*, qualche frase è ripetuta per sottolineare l'intensità emotiva di certi momenti. Una delle soluzioni sceniche più riuscite del libretto si trova nella seconda parte del quadro VIII, con l'episodio piuttosto complesso dello scambio di lettere tra Kovalëv e la Podtočina. Kovalëv e Jaryžkin (personaggio assente nel racconto) scrivono una lettera alle Podto-

činy intente a sferruzzare e a fare le carte; madre e figlia leggono la lettera e stilano la risposta, che viene pressoché immediatamente letta dai due. Anche in Gogol' i testi delle lettere sono presentati in modo particolare, cioè in stile «documentario», epistolare, uno dopo l'altro, ma Šostakovič quasi li sovrappone.

Jaryžkin fu probabilmente introdotto per due motivi: anzitutto è l'*alter ego* di Kovalëv, che in quel momento, essendo solo in scena, «pensa» con Jaryžkin, gli esprime le sue incertezze, le perplessità e i dubbi nutriti sulla responsabilità che la moglie del capitano ha di ciò che gli è successo; e così decide di scriverle una lettera, su consiglio di Jaryžkin, che appare dunque come una sua «voce interiore». Inoltre, l'amico ha la funzione di equilibrare perfettamente la scena, che viene perciò ad essere costituita da due gruppi antagonisti: da un lato quello maschile di Kovalëv-Jaryžkin, dall'altro quello femminile delle due Podtočiny.

Un'altra osservazione va fatta a proposito della figlia Podtočina, che nel racconto è presentata come un'ombra della madre, la quale vuole accasarla possibilmente con Kovalëv. Nell'opera Šostakovič dà una voce alla ragazza, ne crea un personaggio romantico-sentimentale, sdolcinato e un po' insulso, con atteggiamenti languidi, svenevoli; le battute del dialogo, pur non essendo tratte dal racconto, sono tipicamente gogoliane: è una conversazione annoiata, fatta di niente, di problemi che non sono problemi, tipica degli ambienti piccolo-borghesi dell'epoca zarista.

Un altro momento cruciale dell'opera di Šostakovič è l'Intermezzo n. 13, in cui prevalgono le dicerie, i pettegolezzi, basato qual è sulla laconica descrizione che Gogol' fa della rapida diffusione delle voci sull'avventura del naso.

Il già citato Jarustovskij[14] paragona l'azione di questo Intermezzo ad un «missile a tre stadi»: la prima fase «comincia sul proscenio con il sestetto dei signori che leggono sul giornale la notizia "Il naso del maggiore Kovalëv viene a spasso da queste parti"; quindi, come una scintilla che prende corpo e diventa una fiamma, l'azione si dilata e i piccoli borghesi corrono al negozio di Junker, curiosi di vedere il Naso; infine, come un fenomeno di psicosi di massa, provocata da una notizia sensazionale, l'episodio assume un aspetto semifantastico; così, per esempio, il Colonnello, vista in vetrina invece del naso una normalissima giacchetta, si mette a gridarlo ai curiosi lì radunati che, afferrando la battuta, la riprendono deformando la parola: "*Fufajka... fuk, fuk, cha, cha, chajka, fufajka... i nikakogo nosa* — Una giacchetta! Giac, giac, ha, ha, chetta, una

giacchetta... e nessun naso!". Ed ecco il fantasmagorico "terzo stadio": il corteo dei piccoli borghesi corre al Giardino d'Estate dove, secondo alcune voci, è comparso il Naso, mentre un potente coro ripete all'unisono la frase iniziale della scena: "Il naso del maggiore Kovalëv viene a spasso da queste parti". Si inserisce qui un nuovo personaggio — Chozrev-Mirza — che giunge sul posto accompagnato dai suoi eunuchi per vedere quello "scherzo della natura"».

I poliziotti con i manganelli e i pompieri armati delle loro pompe fanno rinsavire la folla delirante e impazzita e sgombrano la strada. L'essenza di tutta questa scena è nel ritmo, nella dinamicità progressiva, nell'equilibrio delle tre ondate successive, che scaraventano in palcoscenico un numero sempre maggiore di personaggi e imprimono all'azione una velocità crescente, con brusche accelerazioni, in un movimento scenico globale «a valanga». Nell'opera di Šostakovič, come nel racconto di Gogol', numerosi sono i ritratti di piccoli borghesi della capitale che alla fine, di fronte alla cattura e alla bastonatura del Naso, rivelano la loro terribile, maligna essenza collettiva. Torna la calma, la vita ricomincia a scorrere nei suoi binari consueti, il Nevskij Prospekt si ripopola del bel mondo di Pietroburgo, la Podtočina rinnova le sue mire su Kovalëv come genero, e Kovalëv riprende la corsa alla carriera e al successo. E' questa una conclusione ironica, sarcastica di Gogol', ma il suo riso, come si sa, è amaro, «tra le lacrime», al pari di quello di Šostakovič.

* * *

La seconda opera del compositore sovietico fu ispirata, come si è detto, da un lungo racconto di N.S. Leskov, *Una lady Macbeth del distretto di Mcensk* e, ultimata nel 1933, venne rappresentata per la prima volta l'anno successivo. Anche in questo caso, le ragioni che indussero Šostakovič a scegliere un tale soggetto furono da lui stesso spiegate:

«Ho scelto il racconto di Leskov perché nell'ambito dell'opera sovietica la letteratura russa classica è tuttora poco utilizzata, ma soprattutto perché la *Lady Macbeth* è ricca di contenuto drammatico e sociale. Nella letteratura russa non c'è opera dall'espressività più ricca, che riesca a caratterizzare la condizione della donna nella vecchia Russia prerivoluzionaria meglio di questo racconto, anche se io ho interpretato la *Lady Macbeth* su un piano diverso da Leskov. *Una lady Macbeth del distretto di Mcensk*: nel titolo compare una

località di poca importanza, un piccolo distretto, in cui gli eroi sono in realtà figure piuttosto insignificanti, con passioni ed interessi insignificanti rispetto agli eroi di Shakespeare. Inoltre Leskov, quale esponente della letteratura prerivoluzionaria, non poteva interpretare correttamente gli avvenimenti descritti nel racconto. Per questo il mio compito, come compositore sovietico, è stato quello di accostarmi al racconto — per conservarne tutta la forza e potenza — in modo critico e dare una spiegazione dei fatti narrati dal nostro punto di vista sovietico[15]».

Šostakovič, allineandosi alle direttive ufficiali, inizia la stesura della *Lady Macbeth* nel 1930, quando in lui si va rafforzando il senso della «missione» del compositore sovietico, il senso della «missione» della musica come strumento di educazione e formazione della coscienza delle masse. Al pari di Leskov, anche Šostakovič aveva l'intenzione di scrivere una trilogia dedicata alla donna in epoche diverse della storia russa, la prima parte della quale doveva essere appunto *Una lady Macbeth*; di qui l'impegno sociale e politico del musicista, che con la sua arte voleva richiamare l'attenzione su alcuni aspetti terribili ed oscuri della Russia prerivoluzionaria e soprattutto sulla condizione della donna, che con la Rivoluzione d'Ottobre aveva subito un vero rivolgimento, un mutamento radicale. Però il progetto irrealizzato di Leskov parimenti rivelava l'impegno sociale dello scrittore di Orël, che Šostakovič volle riconoscergli solo in parte. Anche l'opera precedente, *Il naso*, era stata ispirata da ragioni politiche e andava interpretata, secondo le intenzioni del compositore, in tale chiave, come satira della burocrazia pre e post-rivoluzionaria, ma con la seconda l'ideologia si rafforza e si consolida dando vita ad un'opera essenzialmente politica, a differenza di molte altre dell'epoca sovietica, stereotipate e manichee. Šostakovič è cosciente della sua funzione rivoluzionaria, pur vivendo in un periodo storico che tende piuttosto a spegnere che ad accendere gli entusiasmi, e nei suoi scritti del 1932 annota:

«Il soggetto del racconto di Leskov stupisce per l'insolita espressività e ricchezza; è la rappresentazione realistica e tragica della sorte di una donna intelligente, dotata e capace, rovinata dalle terribili condizioni della Russia prerivoluzionaria... Maksim Gor'kij disse che bisogna studiare, bisogna conoscere il proprio Paese, il suo passato, presente e futuro; lo scritto di Leskov risponde nel modo migliore alle esigenze di Gor'kij: è la descrizione incredibilmente for-

te di una delle epoche più buie della Russia pre-rivoluzionaria e per un compositore *Una lady Macbeth* è veramente un tesoro[16]».

In un saggio di Sof'ja M. Chentova[17], invece, si insiste soprattutto sull'influenza che il pittore sovietico B.M. Kustodiev ebbe sul giovane musicista e sulla coincidenza che una protagonista femminile comparisse nell'opera di Šostakovič proprio mentre Nina Varzar entrava nella vita del compositore (si sposarono nel 1938). Narra la Chentova che il musicista conobbe Kustodiev in Crimea nel 1923, quando il pittore dipingeva paesaggi e ritratti di personaggi che Šostakovič conosceva: il pianista K.N. Igumenev, il prof. P.N. Sakulin, e che questo incontro lo spinse ad indagare sull'essenza dell'arte di Kustodiev. Più tardi Šostakovič lesse il racconto leskoviano illustrato da Kustodiev, che per tutta la vita era stato uno sviscerato ammiratore dello scrittore di Orël e nel 1922 aveva disegnato, per la casa editrice «Akvilon», 31 illustrazioni, la copertina e il frontespizio per *Una lady Macbeth*. Dopo la morte di Kustodiev, continua la Chentova, Šostakovič acquistò quell'edizione col racconto di Leskov, a ricordo del pittore. Molti anni dopo la stesura dell'opera Šostakovič racconta: «Gli aspetti grotteschi dell'arte spesso possono suggerire il tema di un'opera. Lessi "Una lady Macbeth", di Leskov... così nacque lo spettacolo "Katerina Izmajlova", così è nata quella musica nella quale è percepibile la plasticità dei disegni di Kustodiev[18]».

Nello stesso saggio è riportata anche la testimonianza della scrittrice Galina Serebrjakova, che all'inizio degli anni '30 frequentava Šostakovič:

«Egli desiderava ricostruire in un modo nuovo il tema dell'amore che non conosce barriere, suscitato, come nel *Faust* di Goethe, dal diavolo stesso. *Una lady Macbeth* lo colpì per il furore del suo amore[19]».

Anche B.V. Asaf'ev[20] sottolinea la novità costituita per Šostakovič dalla *Lady Macbeth*, con l'ingresso così prepotente nel suo mondo musicale di una protagonista femminile:

«Fino a quel momento c'era stato il sesso, l'erotismo, ma non la donna come essere umano, non la sua psiche, il suo affetto e le sue emozioni».

Per questo, secondo Asaf'ev, la *Lady Macbeth* rappresentava un progresso enorme per l'arte di Šostakovič.

Con quest'opera, dopo la fantasmagoria satirica del *Naso*, Šostakovič si rivolgeva ad uomini vivi, a passioni veramente umane, in cui ci si poteva e doveva immedesimare.

«Il destino di una donna infelice si fondeva con i destini del popolo e secondo Šostakovič anche le figure dei deportati dovevano suscitare comprensione, compassione e pietà... Il grottesco, la satira erano inscindibili dalla tragedia, così come non mancavano in Shakespeare. In quest'opera di Šostakovič si manifestano la poliedricità shakespeariana, la profondità della visione della psicologia umana, si fa luce il tema della coscienza, del castigo del male. Il principio shakespeariano entrò nello stile musicale di Šostakovič[21]».

Il musicista aveva senza dubbio intuito la responsabilità che un tema come quello leskoviano comportava, aveva percepito l'impegno che il soggetto richiedeva: il libretto scelto esprimeva e rifletteva, come scriveva Šostakovič nei suoi appunti[22], la grande lotta di classe in corso nel suo Paese, l'edificazione del socialismo. Šostakovič definì la sua *Lady Macbeth* un'opera «tragico-satirica»: Katerina nonostante i suoi delitti suscita compassione e persino simpatia:

«Ho cercato di imprimere a tutto l'ambiente che la circonda un carattere terribilmente satirico. Non intendo affatto la parola "satirico" come "ridicolo" o "burlesco", al contrario nella "Lady Macbeth" ho cercato di creare una satira che smascherasse, cioè strappasse la maschera e costringesse a prendere in odio tutta l'orribile prepotenza, l'arbitrio dell'ambiente dei mercanti[23]».

Sullo sfondo di questo ambiente, secondo Šostakovič, «i delitti di cui Katerina si macchia non sono delitti veri e propri, ma una espressione della sua rivolta contro il mondo che la circonda», e infatti tutta la musica che caratterizza Katerina è una sorta di «lunga arringa» in difesa di colei che «mi apparve come un raggio di luce nel regno delle tenebre[24]».

"Una lady Macbeth del distretto di Mcensk" di Leskov e il libretto dell'opera

Šostakovič cominciò a scrivere la sua *Lady Macbeth* nel 1930, quando unico canone estetico valido per «l'edificazione di uno stato

comunista» era considerato il «realismo socialista», visto come strumento di propaganda dei nuovi valori e di denuncia degli errori ed orrori del passato. Allora Šostakovič aveva acquisito una coscienza politica più matura rispetto agli anni del *Naso* (che aveva iniziato tre anni prima) e volle fare propria la nuova dottrina estetica, scegliendo un racconto-denuncia per trasformarlo in un'opera lirica quasi propagandistica. E il realismo socialista perciò ne è la chiave di lettura, il filtro attraverso il quale il compositore fece passare i personaggi, i caratteri, la storia scritta nell'800 da Leskov con intendimenti diversi.

Nella sua riduzione del racconto a libretto (lavoro a cui collaborò anche Prejs) spostò il fulcro originale della vicenda sulla figura della protagonista, Katerina L'vovna, ponendola in un contrasto a forti tinte e senza ambiguità con l'ambiente circostante. A questo scopo Šostakovič lavorò soprattutto sui personaggi, idealmente divisi in due blocchi opposti: le vittime dell'oppressione, del regime feudale della Russia pre-rivoluzionaria, e gli sfruttatori, i malvagi, i dominatori, in un dualismo di moda in URSS fin dai primi anni post-rivoluzionari. Il musicista se ne rendeva conto quando scriveva:

«Leskov rappresenta l'eroina del suo racconto come una figura demoniaca... Io ho inteso Katerina Izmajlova come una donna energica, ben dotata e bella che si spegne vivendo in una famiglia di mercanti, in un ambiente terribile e cupo della Russia zarista...[25]».

Al blocco dei «malvagi», nelle intenzioni esplicite di Šostakovič, appartengono il suocero e il marito di Katerina, il sergente e i poliziotti, le guardie che conducono i deportati, e il giovane amante Sergej. Alle vittime appartengono Katerina, i servi e i detenuti. In Boris Timofeevič (il suocero), il musicista volle ritrarre il tipico mercante della Russia feudale (*samodur*), despota ambizioso, abituato a comandare, a maltrattere quanti gli stanno vicino: sua caratteristica fondamentale è la brutalità, mentre gli sono estranei tutti i sentimenti nobili e profondi. Zinovij Borisovič, il marito di Katerina, è invece un personaggio succubo del padre, ma a sua volta arrogante con gli inferiori e con la moglie, un essere senza carattere, né volontà, miserabile e degenerato: «non avendo la forza per contrapporsi al potere dispotico del padre, cerca di imitarlo in tutto, ma è un uomo indeciso, incerto, gretto e vile[26]».

La famiglia degli Izmajlovy appare perciò retta dalle ferree leggi della gerarchia patriarcale, e la malvagità sembra identificarsi con il grado di potere che ciascuno possiede. Al di fuori della famiglia, anche il personaggio di Sergej, sebbene lui pure vittima del regime feudale, è visto in modo negativo:

«E' una nullità, è dolciastro e galante, un uomo avido, gli interessa sia adulare la padrona che avere una relazione con una bella donna[27]».

I personaggi maschili sono tutti negativi, chiusi in atteggiamenti gretti, meschini, rispetto alle forti e libere passioni dell'eroina.

L'opera di Šostakovič segue fedelmente il racconto leskoviano, ma vi sono alcune modifiche volte a sottolineare l'aspetto accusatorio e propagandistico cui mirava il musicista. La modifica principale, che interessa la struttura, è la eliminazione del terzo omicidio di Katerina, di cui così egli scrive:

«In Leskov questa donna assassina ha ucciso il marito, il suocero e il nipotino, e per questo appare particolarmente malvagia, perché l'uccisione del bambino ammalato era stata dettata unicamente dalla cupidigia, dal desiderio di sbarazzarsi del legittimo erede della sostanza degli Izmajlovy[28]».

Šostakovič elimina la figura patetica del bambino e la sua fine pietosa, per concentrare tutta l'attenzione dello spettatore sulla condizione di Katerina, che la porta ad uccidere per amore, a togliere di mezzo chi ostacola il corso libero della sua passione.

Non vi sono nell'opera altre modifiche strutturali, e il libretto ripercorre fedelmente i passaggi segnati dal racconto; cambia però totalmente l'atmosfera generale. La definizione di Šostakovič: «tragedia satirica» è piuttosto strana e apparentemente contraddittoria; ma leggendo il libretto la dimensione satirica si nota di continuo, soprattutto nello stile del linguaggio e nella parodia dei registri abilmente sfruttata. Il libretto è ricchissimo di spunti polemici, satirici e canzonatori nei confronti di toni, atteggiamenti, figure che escono dai confini cronologici della storia raccontata. Ad esempio è ben caratterizzato il linguaggio di Sergej, che deve incarnare la galanteria affettata e grossolana, e per questo usa espressioni da *soap-opera* o da fotoromanzo: si veda il primo incontro tra Katerina e Sergej (atto I, 2° quadro), con la sfida maliziosa lanciata dal servo alla padrona

di ingaggiare con lei una lotta corpo a corpo, oppure (atto II, 3° quadro) quando Sergej penetra nottetempo nella camera da letto di Katerina, e per circuire la donna le dice, a proposito della lotta: «E' stato il momento più bello della mia vita. Non volete provare ancora?» e abbraccia la padrona; o anche gli epiteti che Sergej rivolge a Katerina, senza contare i diminutivi, peraltro una caratteristica del linguaggio familiare russo: «vita mia», «gioia mia», «mia cara», «amore mio» ecc.

Il rapporto illegittimo Katerina-Sergej è presentato da Šostakovič secondo gli schemi dei drammoni romantici deteriori, con il solito triangolo «lui-lei-l'altro» e l'immancabile espressione: «Cielo! mio marito!»; la parodia è garbata, persino elegante, non compromette il carattere tragico della storia, la tensione drammatica che vive l'eroina. L'abilità di Šostakovič-librettista consiste proprio nel mantenere un tale difficile equilibrio, senza cadere nell'esagerazione, nella volgarità o nella farsa: il risultato è una tragedia autentica formata da tanti quadretti satirici, da tanti tocchi e pennellate parodistiche.

Rientra nel filone del «dramma romantico» la scena del congedo tra Sergej e Katerina (atto I, 4° quadro), coi molteplici saluti degli amanti:

S. - Addio, Katja, addio!
K. - Aspetta ancora un po'.
S. - Sta albeggiando...
K. - Prima le notti erano lunghe, e ora queste sette notti che abbiamo trascorso insieme sono passate come un soffio...
S. - E' vero. Addio, Katja.
K. - Addio, Serëža.
S. - Katja!
K. - Serëža, addio, addio!
S. - Katja, addio, addio!

Un'altra situazione tipicamente romantica, qui parodiata, è quella in cui i due amanti, superando le leggi degli uomini e le convenzioni sociali, riconoscono come unica legge valida e universale il loro amore, dopo l'occultamento del cadavere del marito in cantina:

S. - Ora è finito. Tutto è finito.
K. - Baciami! Baciami! Baciami! (e lo bacia)
S. - Katja!
K. - E ora tu sei mio marito. (Katerina e Sergej stanno abbracciati)[29].

Anche il tema dell'«orrore» viene sfruttato nella scena in cui i due amanti scendono in cantina, con il cadavere di Zinovij, giù per le scale, alla luce debole e tremolante di una candela, oppure nell'apparizione del fantasma di Boris, che invero è già presente nel racconto di Leskov, in cui Katja sogna il suocero trasformato in gatto (questa metamorfosi rende inoffensiva l'apparizione, relegata qual è nella sfera onirica):

«Il gatto fra un ronfo e l'altro le spinse il muso sull'orecchio e disse: "Ma che gatto e gatto! Tu, Katerina L'vovna, non sbagliavi mica a pensare che non fossi un gatto vero, perché in realtà sono l'onorato mercante Boris T. E sono diventato tanto brutto solo perché dentro mi sono scoppiate tutte le viscere per il trattamento di mia nuora... Beh, come ti va la vita, Katerina L'vovna? Osservi i comandamenti? Sono venuto apposta dal cimitero per vedere come tu e Sergej riscaldate il letto di tuo marito. Ma tanto io non vedo niente. Osserva: per il tuo trattamento mi si sono strabuzzati gli occhi[30]».

Qui, veramente, siamo più vicini al Gogol' del *Vij* e delle *Veglie* che al romanticismo del terrore, nel genere di quello spagnolo o di Poe, perché si tratta di uno spettro addomesticato che ama prendersi gioco dei vivi, impaurendoli. Lo spettro dell'opera di Šostakovič, invece, ricorda il fantasma del Commendatore del *Don Juan Tenorio* di Zorrilla, è più minaccioso e adirato, carico di rancore, di malvagità. Inoltre nel sogno di Katerina Leskov introduce l'elemento folcloristico (la donna fa spruzzare il letto con l'acqua benedetta per liberarsi del misterioso gatto), che Šostakovič non utilizza per aumentare la distanza tra i vivi e il morto, per rendere la presenza dello spettro più fredda e minacciosa.

Il racconto di Leskov è di stampo chiaramente romantico, di un romanticismo vicino a Dostoevskij, carico di pietà per le vittime delle proprie passioni, dell'ignoranza, dell'arretratezza culturale e sociale; mentre il libretto di Šostakovič, dal punto di vista strettamente formale e stilistico, sembra una parodia del romanticismo, dei

suoi aspetti orrifici, oscuri e truci, un romanticismo forse più europeo che russo.

Il musicista è molto attento a mantenere l'equilibrio tra tragedia e parodia, alterna, soprattutto nelle parti in cui avvengono i due omicidi, i toni cupi e tetri a momenti di rilassamento o addirittura di comicità. Così nel 4° quadro del II atto, di fronte a Boris Timofeevič rantolante negli spasimi dell'avvelenamento, il dialogo tra i servi ha la funzione di allentare la tensione:

Boris: - Prendete le chiavi (della cantina in cui è imprigionato Sergej)
2° servo: - Delira, non è vero?
3° servo: - Sì, senz'altro, sta delirando.
2° servo: - Vuol dire che sta molto male.
3° servo: - Ha un brutto aspetto.
2° servo: - Forse sta per morire.
3° servo: - Sì, muore.
2° servo: - E' quello che sto dicendo, muore.

La stessa funzione hanno le battute del prete, chiamato a confessare Boris (anche se qui subentra la satira contro il ceto ecclesiastico):

Prete: - Accidenti a questi funghi deliziosi, come diceva N. Gogol', il più grande scrittore della terra russa. Sì, che strane idee si fanno prima di morire. Boris T. ha detto che moriva come un topo, ma non può essere, un topo «muore», invece lui «esala l'anima». E' strano...

Allo stesso modo, simmetricamente, la tensione generata dal secondo omicidio e dall'imminente rinvenimento del cadavere di Zinovij Borisovič viene allentata dalla canzone del servo ubriaco, un vero inno bacchico, dove non mancano gli «hic! hic!» alla fine di ogni battuta (inizio atto III). La dimensione giocosa, questa alternanza di comico-tragico, le macchiette e gli spunti divertenti mancano in Leskov, che vuole esprimere tutta la tragicità della vicenda nella sua allucinante integralità.

Un discorso a parte merita la scena al Commissariato, che si proietta in un'atmosfera quasi majakovskiana: è forse la più gustosa

di tutta l'opera, e sembra tolta dal *Naso*. Si potrebbe dire da teatro di varietà, un numero di avanspettacolo, una farsa, con i poliziotti ridotti a comiche macchiette che rifanno il verso al loro sergente. Essi non hanno nulla da fare e stanno lì inerti, anche se si sentono investiti di un'enorme responsabilità:

Sergente: - La polizia fu creata nel tempo in cui già regnavano i faraoni egizi.
Come può ai nostri giorni un uomo vivere senza la polizia?

Sergente e poliziotti: - Siamo sempre fra i pericoli, vediamo solo tribolazioni, il nostro compenso è misero, le mance sono molto rare.

Per accentuare il carattere farsesco-parodistico di questa parentesi al Commissariato, Šostakovič inserisce la figura dell'insegnante nichilista con i suoi discorsi strampalati sull'esistenza di Dio e sull'anima delle rane:

Ho preso una rana, l'ho esaminata, e c'è l'anima.
Molto piccola, e non è immortale.

Questi poliziotti sfaccendati, ghiottoni e piuttosto stupidi accolgono la denuncia del ritrovamento del cadavere di Zinovij come una buona notizia: infatti è per essi il pretesto per andare, non invitati, al pranzo di nozze di Katerina e Sergej. Anche l'irruzione della polizia in casa degli Izmajkovy è comica:

(il cancello si apre ed entra la polizia)

Sergente: - Buon giorno! Non ci avete invitati, non siamo abbastanza buoni per voi? Ma siamo venuti noi. E' successa una cosetta. Ma quanti ospiti! E forse è stato bevuto molto vino. Sì? Una certa cosetta, sì, in una parola un affaruccio.

La parodia, l'aspetto comico e farsesco sono propri dei personaggi che appartengono alla sfera degli «sfruttatori», rappresentanti del potere della vecchia Russia: i due Izmajlovy, il pope, la polizia, e anche Sergej che, pur non investito di potere, vuole sfruttare Katerina per ottenere la ricchezza e soddisfare la sua vanità.

Le vittime non sono colpite dalla satira, sono integralmente tragiche, a volte di una tragica nobiltà. Pensiamo, per esempio, alla scena finale dell'opera, alle figure di alcuni deportati, che la critica ha avvicinato ai protagonisti della *Casa dei morti* di Dostoevskij; tutto l'orrore è qui condensato nelle parole della canzone del «vecchio deportato»: «Versta dopo versta, una dopo l'altra, lunga è la via, e dolorosa. Il sole è tramontato dietro la steppa. Desolata strada della Siberia, quanto pesanti catene hai trascinato, strada di sangue che è stato sparso, strada che riecheggia di un lamento di morte. Aspetteremo tutta la notte, e di nuovo con i primi raggi del sole ricominceremo a contare le verste, notti e giorni interminabili, i nostri pensieri sono disperati, e le guardie senza cuore.»

Questo personaggio conserva un'umanità che invece i «potenti» hanno perso, una nobilità d'animo che i nobili per convenienza sociale non hanno conosciuto, possiede la grandezza della sofferenza, l'eroismo del dolore cosciente e rassegnato.

Totalmente, integralmente tragica è la figura di Katerina, vittima della società patriarcale, isolata nella sua condizione di donna povera, arricchita con un matrimonio senz'amore. E continuamente di lei Šostakovič cerca di trasmettere non la passione sfrenata, l'istinto incontrollato, quasi brutale, (come avviene invece in Leskov), ma la generosità, l'abnegazione estrema cui è capace di giungere per il suo Sergej. Da ogni battuta traspare il suo temperamento vivace, forte, passionale, il desiderio di vita, ma soprattutto la capacità di amare e di negare se stessa per l'essere amato: così nel 9° quadro, si rivela il suo comportamento di fronte al tradimento di Serëža, la sua tenerezza e generosità quando si toglie le calze e gliele regala per risparmiargli il dolore dei ceppi ai piedi. Il tono tragico dell'opera riacquista la sua dimensione più pura nell'ultimo quadro, tanto da lasciare nello spettatore un'impressione di tragedia antica e da fargli dimenticare i quadretti umoristici e satirici, che appaiono qui marginali e incidentali, nella solennità dolente del finale.

Com'è noto, la *Lady Macbeth* di Šostakovič subì una stroncatura ufficiale il 28 gennaio 1936, con un articolo apparso sulla *Pravda* intitolato «Caos invece di musica», scritto materialmente da P. Kersenzev, ma commissionato dal Comitato Centrale del PCUS, e quindi espressione di decisioni unanimi dei dirigenti comunisti. L'attacco principale riguardava il preteso «naturalismo» dell'opera,

considerato come l'antitesi del «realismo socialista». Mentre questo, infatti, secondo le teorie del regime sovietico, doveva registrare la realtà, tenendo però sempre presente la società perfetta, l'uomo perfetto, cioè la realizzazione della società comunista e dell'uomo nuovo, il naturalismo, insistendo nella registrazione dei minuti dettagli della quotidianità più volgare, distoglieva dall'ideale, dalla ricerca della perfezione. Così, a detta dell'articolo, «naturalismo» era la sensualità di Katerina nelle varie manifestazioni, «naturalismo» il grande letto matrimoniale in scena, «naturalismo» l'adulterio non velato, ma cantato a voce spiegata: tutto questo era in contrasto con il «realismo socialista». E' probabile che, pur prendendo l'opera di Šostakovič come bersaglio diretto, si volesse attaccare un'intera maniera di fare musica e di fare arte in genere: ne seguì che la *Lady Macbeth* sparì da tutte le scene sovietiche per molti anni, e Šostakovič ne rimase talmente sgomento ed angosciato che da allora in poi scrisse solo musica strumentale, adattandosi al regime.

Solo molti anni dopo, in un clima politico di relativa e moderata distensione, il compositore riprese in mano quella sua opera sfortunata che, riveduta e in parte corretta, ribattezzata *Katerina Izmajlova*, fu eseguita per la prima volta ufficialmente l'8 gennaio 1963. Šostakovič riscrisse la *Lady Macbeth* epurandola delle parti che facevano diretto riferimento ai rapporti sessuali e alla sensualità prepotente di Katerina. E' interessante, per valutare anche il clima culturale del periodo, il confronto tra le due versioni del libretto dell'opera, che non subì mutamenti strutturali, ma unicamente di linguaggio, di lessico, secondo un criterio «moralizzatore». Furono sostituite espressioni considerate troppo prosastiche o volgari, come quella della prima scena, dove la battuta «Zinovij Borisovič non è capace di mettermi un figlio in grembo» diventò «Sarei più felice anch'io se nascesse un bambino».

Nel 2° quadro fu eliminata la parola «seno», pronunciata più volte, in quanto oggetto degli scherzi dei servi ai danni di Aksin'ja; allo stesso modo fu cancellata l'espressione volgare del portinaio riferita alla stessa: «dalle una frugatina», o gli inviti reciproci dei servi a toccare e pizzicottare il petto della cuoca; il seno fu sostituito con il naso e con la voce, che divennero il bersaglio principale di questi scherzi: «Che vocino, che nasino!».

E' interessante anche confrontare gli epiteti che nelle due ver-

sioni usa la cuoca Aksin'ja all'indirizzo dei servi: mentre nella *Lady Macbeth* troviamo espressioni più colorite e triviali come «diavolo spudorato, porco, canaglia, sfacciato, svergognato», nella *Katerina Izmajlova* la gamma si riduce e si «raffina»: «spudorato, diavolo, mattacchione».

La modifica più significativa, e anche quella che oggi fa forse sorridere di più, riguarda il monologo di Katerina nella 3ª scena; nella prima versione la protagonista si abbandonava ad uno sfogo disperato e piangeva sulla sua solitudine in termini chiaramente erotici:

«Il puledro rincorre la puledra, il gatto insegue la gatta, il colombo si precipita sulla colomba. Solo da me nessuno si affretta; il vento accarezza la betulla, il sole la riscalda con il suo calore, per tutti c'è qualche sorriso. Solo da me non verrà nessuno. Nessuno mi abbraccerà, il mio bianco seno, nessuno mi sposserà con la sua carezza appassionata!».

Lo stesso monologo nella seconda versione venne così «moralizzato»:

«Dalla mia finestra non molto tempo fa ho visto che sotto il tetto c'è un piccolo nido: in esso il colombo con la colomba vola e nel cielo svolazzano insieme; ora io li guardo spesso, spesso piango, piango d'invidia. Invidio i colombi per la loro felicità, li invidio per la mia vita senza nessuno, sempre chiusa a chiave. Ah, non ho libertà, non ho libertà. Non posso volare, ah, non ho un colombo tenero e caro. Non ho un amante...».

La stessa funzione hanno le modifiche, sempre e solo di linguaggio, e che non compromettono assolutamente la struttura dell'opera, nelle battute tra Sergej e Katerina: dove nella *Lady Macbeth* si leggeva:

Katerina: - Mi annoio.
Sergej: - E come non annoiarsi?
Katerina: - Se fosse nato un bambino!
Sergej: - Sì, un bambino. Scusate, il bambino è il risultato di qualcosa, non viene da solo...

nella *Katerina Izmajlova* il testo è in parte mutato:

Katerina: - Mi annoio.
Sergej: - E come non annoiarsi?

Katerina: - Se almeno fossi capace di leggere dei libri!

Sergej: - A volte i libri non sono in grado di sollevare uno spirito in pena. E se la lettura può dare la felicità, cosa ci potrà dare l'amore?

Il personaggio di Katerina nella seconda versione ha alcune sfumature psicologiche nuove e vediamo che prima di farsi coinvolgere nella relazione con Sergej essa ha maggiori remore morali, per esempio ricorda a Sergej di aver fatto un giuramento sulla sacra icona prima che Zinovij partisse, mentre nella *Lady Macbeth* la battuta corrispondente è «Non ho altro marito che te». Invece dopo l'inizio della sua relazione con il servo essa appare più sensuale (non certo nel linguaggio, ma negli atteggiamenti velati e solo intuibili) e perciò più condannabile da parte dello spettatore, più vittima della passione che non la «Lady Macbeth». Basta confrontare per esempio il V quadro della *Katerina Izmajlova*, dove la protagonista chiede con insistenza all'amante: «Sei mio?», mentre nella prima versione gli chiedeva semplicemente di svegliarsi; nello stesso dialogo furono cancellate le parole di Katerina: «Baciami (Sergej la bacia). Non così, non così. Baciami in modo che mi facciano male le labbra, in modo che il sangue mi scorra nella testa, che le icone cadano dai loro sostegni...».

Si assiste insomma ad un intervento moralizzatore che consiste da un lato nell'eliminare i riferimenti diretti al sesso e al rapporto sessuale e dall'altro, paradossalmente, nell'accentuazione della sensualità implicita e sottaciuta, solamente intuita della protagonista, allo scopo di sottolineare ancor più in quali bassezze poteva sprofondare un'anima grande nelle condizioni arretrate della Russia zarista. La stessa funzione di marcatura dell'aspetto sociale doveva avere anche l'aggiunta delle due ultime battute disperate che pronunciava il Vecchio Deportato, simbolo e sintesi delle vittime del passato regime «feudale» ed oscuro; alle parole: «Sempre camminare trascinandosi dietro le catene, contando verste all'infinito, sollevando polvere con i piedi...» Šostakovič aggiunge «Perché mai la nostra vita è così buia e spaventosa? Perché mai l'uomo deve nascere e condure una vita così?».

Nell'URSS la nuova versione dell'opera di Šostakovič ebbe il

successo che probabilmente l'autore si aspettava, date le premesse culturali e politiche che erano alla base della decisione stessa di rivedere e correggere l'opera. Nel 1963 *Katerina Izmajlova* fu rappresentata 33 volte con grande successo di critica e di pubblico, e anche in seguito comparve spesso nei cartelloni di molti teatri dell'Unione, come pure nei teatri stranieri. Pure recentemente il pubblico italiano ha potuto assistere ad una rappresentazione della *Lady Macbeth* alla Scala di Milano (giugno 1992) con l'allestimento dell'Opéra-Bastille diretta dal coreano Myung-Whun Chung, tornando così alla prima versione dell'opera. Motivi di attualità e sempre nuova freschezza hanno rivelato il valore dell'opera; la *Lady Macbeth* è entrata a far parte del teatro lirico classico e Katerina è quel personaggio tragico, oppresso ed umiliato, ma fiero e vitalissimo, nel quale Šostakovič ha incarnato l'insoluto e inscindibile binomio di *eros* e *thanatos*, che da sempre interroga e tormenta l'animo umano.

NOTE

1) Pietroburgo 1906-Mosca 1975.

Studiò al Conservatorio di Leningrado, si formò nell'atmosfera dell'Avanguardia rivoluzionaria (Prokof'ev, Majakovskij, Mejerchol'd...) accogliendo e rielaborando anche le novità occidentali: atonalità, politonalità, jazz; sperimentò tutte le forme, fino al grottesco e alla caricatura. Fu Direttore del Teatro della Gioventù Operaia di Leningrado. Dopo l'accusa di formalismo si adattò alle direttive del regime (V Sinfonia, e specialmente dopo la seconda autocritica in seguito al rapporto Ždanov (1948) si inserì nel sinfonismo tardo-romantico con toni celebrativi imposti dal regime (X-XI-XX Sinfonia) pur conservando l'originalità del suo linguaggio musicale. La sua produzione comprende operette, balletti, musiche di scena e da films, musica da camera. Riorchestrò *Boris Godunov* e *Chovanščina* di Musorgskij.

2) D. Šostakovič, *O vremeni i o sebe*, Moskva, 1980, p. 23.

3) S. Karlinskij, *The sexual labyrinth of N. Gogol'*, Cambridge Massachussets and London, England, 1966.

4) R. Tedeschi, *I figli di Boris*, Milano, 1980, pp. 195 sg.

5) Tedeschi, *Op. cit.*, p. 198.

6) *Id.*, p. 199.

7) Šostakovič, *Op. cit.*, p. 24.

8) S.M. Chentova, *Šostakovič v Petrograde-Leningrade*, Leningrad, 1979, p. 56.

9) B. Jarustovskij, *Vozroždenie opery* in «Sovetskaja muzyka», II, 1975.

10) N. Gogol', *Sobranie sočinenij v 6 tomach*, Moskva, 1959, t. IV, p. 118.

11) F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, Milano, 1964, vol. I, pp. 286-7.

12) Gogol', *Op. cit.*, t. I, p. 20. «Accidenti che giovanotto in gamba! Al mondo pochi sono come lui: si beve l'acquavite come una bibita!».

13) «Benedici tu, madre, i tuoi figli... e voi, avvicinatevi, o figli, alla mamma: la preghiera di una madre salva il corpo e l'anima» — «Possa custodirvi la Madre di Dio. Non dimenticate, figlioli, la vostra mamma. Mandatele almeno qualche piccola notizia di voi». Gogol', *Taras Bul'ba*, Milano, 1932, p. 30.

14) Jarustovskij, *Op. cit.*

15) Šostakovič, *Op. cit.*, p. 39.

16) *Id.*, p. 31.

17) Chentova, *Op. cit.*

18) *Id.*, p. 76.

19) *Id.*, p. 79.

20) B.V. Asaf'ev, *O tvorčestve D. Šostakoviča: ego opera «Ledi Makbet Mcenskogo uezda»* in «D. Šostakovič - stat'i i materialy», Moskva, 1976, p. 153.

21) Chentova, *Op. cit.*, p. 82.

22) Šostakovič, *Op. cit.*, p. 31.

23) *Id.*

24) *Id.*

25) *Id.*, p. 36 (anno 1933).

26) *Id.*

27) *Id.*

28) *Id.*, pp. 36-37.

29) Si veda, a mo' d'esempio, l'analogia delle battute della tragedia spagnola «Macìas» del romantico Josè de Larra (1836), in cui l'eroina Elvira proclama che l'unica legge è l'amore, e gli amanti sono gli unici veri sposi, senza però alcun intendimento satirico.

30) N.S. Leskov, *Novelle*, Torino, 1969, p. 49.

Marcello Cofini

«CULTO» ED «ETNICO»: IL PIANOFORTE RUSSO «IN TARANTELLA»

a) *Il dato e l'ipotesi dell'incontro «interculturale»*

La letteratura pianistica russa, e delle terre alla Russia limitrofe, presenta al suo interno un notevole repertorio dedicato alla propria cultura etnomusicale: in misura più evidente che in altre letterature pianistiche. L'immenso patrimonio etnico, dovuto alla estensione geografica ed alla conseguente diversità di popolazioni che tale estensione hanno abitato, determinò una estrema fecondità di realtà musicali, tale da causare la improvvisa affermazione, nella seconda metà del secolo XIX, della musica russa «professionale» e «non»; si diffuse in tutto il mondo allora recettivo a tali fenomeni culturali: nonostante essa avesse mosso i primi passi «ufficiali» solo alla fine del secolo XVII.

L'interessantissima confluenza di svariate, originali culture etno-musicali nella pratica professionale compositiva ed esecutiva, almeno a partire dall'*Ivan Susanin* (1836) di Michail Ivanovič Glinka, determinò anche una inconfondibile «denotazione» per la nuova, giovane musica russa, con particolari ed altrettanto inconfondibili «connotazioni».

La stretta interazione fra culture etno-musicali e cultura «professionale» è, ad esempio, confermata già da un significativo episodio avvenuto nel 1893. L'allora Società Geografica Imperiale commissionò lo studio e la tradizione della musica autoctona delle regioni di Vologda, Vjatka e Kostroma a tre musicisti quali Milij Alekseevič Balakirev, Anatolij Konstantinovič Ljadov e Sergej Michailovič Ljapunov.

Un'impresa interculturale che in realtà non è stata realizzata poi, su scala mondiale, in ogni gruppo di aree culturali autoctone, genericamente corrispondente a ciò che si intende per «nazionalità». Voglio dire che in Russia e terre limitrofe questa «ricognizione» fu resa possibile anche successivamente con l'avvento, in Unione Sovietica, dell'Unione dei Compositori dell'URSS, operante in ciascuna delle Repubbliche. Non altrettanto si può dire di altre «terre musicali» dove ancor oggi non è sancita la necessarietà di una disciplina come l'etnomusicologia.

Cosa immaginare se invece un elemento musicale a tradizione orale, ma non solo, nel suo propagarsi s'immette addirittura in processi di evoluzione di «altre» culture musicali, in questo caso quelle russe?

E' quanto avvenuto fin dagli esordi della musica russa «professionale» non religiosa.

L'elemento musicale in questione è la «tarantella», danza universalmente conosciuta (più per filtrato sentito dire, che per effettiva informazione e conoscenza coreutico-musicale); una danza prettamente italo-meridionale, e, ancor più propriamente, mediterranea in base alle recenti ipostesi di studio[1].

Premesso ora, in base a quanto detto prima, che la musica professionale russa, quella profana, deve il proprio incredibile sviluppo alla particolare attenzione prestata a componenti musicali «intrinseche», ovvero provenienti dalle proprie origini etniche, non sarà difficile dedurre che altrettante attenzioni essa avrebbe rivolto ad elementi musicali provenienti da «altre» origini etniche: anche assai distanti.

E ancora: come, quando sarebbe avvenuto l'«incontro»? Quale sarebbe stata la risultante di siffatta interazione? Come sarebbe potuto avvenire l'«innesto» fra rispettive, autoctone tradizioni musicali?

Questo è quanto cercherò di tracciare attraverso un primo studio della presenza di «tarantelle» nella musica pianistica russa (compresi gli autori di terre e culture limitrofe). Dall'acquisizione dei suoi elementi peculiari da parte della generale cultura musicale russa alla messa a confronto e fusione di esse, presentando ancor altri elementi peculiari, alla danza popolare (e non) russa: insomma, una ridda di originali presenze e compresenze, etniche e «culte», mai studiate fino ad oggi!

A San Pietroburgo, la vita musicale della prima metà '800 assisteva alla progressiva crescita del pianoforte, come strumento con-

certante e come strumento solista: quest'ultima caratteristica grazie alla presenza di John Field[2], compositore e pianista irlandese; e voglio qui ricordare che egli fu ed è considerato il creatore di una specifica forma musicale, chiamata «Nocturne» (alla francese).

Inoltre, la dichiarata e documentata nascita di un interesse e di un gusto ormai «ufficiale» verso le «arie nazionali» ben avveniva con il supporto strumentale del pianoforte, atto ad accompagnare ritmicamente, armonicamente e timbricamente qualsiasi melodia riproponibile sulla scala temperata, ovvero sulle sette note, con rispettivi cinque diesis e/o bemolli.

Le più importanti e corpose raccolte di «narodnye pesni»[3] sono proprio venute alla luce in questa prima metà del secolo XIX, scritte per voce e/o voci e pianoforte.

Non sarebbe poi un'ipotesi azzardata correlare la presenza e la scuola di John Field, il quale dà uno storico impulso alla melodia strumentale accompagnata attraverso la creazione della forma-notturno (in realtà una derivazione strumentale del «lied»), alla riproposizione in sede «culta» di «arie popolari russe», con il necessario sostegno del pianoforte. Questo strumento aveva da una parte la caratteristica di limare le specificità armonico-contrappuntistiche originali attraverso un corretto accompagnamento (in genere di scuola italiana), ma dall'altra la caratteristica di rendere fruibile l'ascolto e lo studio, in quanto il forte-piano e poi il pianoforte fungevano da «bancone di lavoro» per ogni sorta di musicisti: dall'aristocratico amatore al virtuoso professionista. Senza contare poi la versatilità di questo strumento ad ogni eventuale trascrizione su tema originale, variazione di esso o semplicemente ispirazione ad esso.

Quindi, se anche in quest'epoca ed in questa cultura musicale professionale appena agli inizi si tendeva a guarnire di buona veste ogni tema autenticamente etnico, è pur vero che erano già possibili al pianoforte trascrizione melodica, contrappuntistico e/o armonica, riproposizione in sede concertistica privata o pubblica, impressione e diffusione a stampa editoriale, e studio documentario di un tema autenticamente etnico, proveniente dalla Russia e terre limitrofe o no.

Ad un primo commento, posso già dire che i risultati di siffatto incontro «interculturale», tra nascente professionalità pianistica e «coltura» delle tradizioni autoctone e mediterranee, vedi «tarantella», furono sorprendenti ed inaspettati! Ad esempio, non è difficile immaginare che musicisti quali Michail Ivanovič Glinka o Pëtr Il'ič Čajkovskij, come viaggiatori in Italia, abbiano dedicato alla danza popolare più rappresentativa per questa Penisola qualche numero

della loro produzione; ma è altrettanto difficile immaginare come un Milij Alekseevič Balakirev, e proprio negli ultimi anni della sua vita, o un geniale siberiano come Vladimir Ivanovič Rebikov, abbiano dedicato non meno di un brano pianistico alla originale «tarantella» italiana, con mirabile resa che mi riservo di approfondire prossimamente.

b) *Cammino e incontri di due (o più) culture diverse o lontane: periodi e protagonisti*

Tracciare un profilo dell'incontro, interazione, fusione, riproposizione, diffusione e resa del fenomeno «pianoforte russo e tarantella mediterranea» significa innanzitutto rinvenire informazioni e dati su «tarantelle per pianoforte» di autori russi, reperire poi i rispettivi testi musicali, compararli infine con i rari, coevi documenti etnici di tarantella, e ancora (addirittura!) con alcuni documenti etno-coreutici russi.

Tale complessa operazione interculturale è stata da me effettuata in anni di ricerca. Ora sono in grado di poter descrivere le tracce comprovate di tale fenomeno sì da ricavarne anche linee di evoluzione storico-etnico-musicale abbracciando l'arco di due secoli di musica pianistica russa.

Sei sono i periodi storico-musicali lungo ed attraverso cui si possono raggruppare gli esempi di «tarantella pianistica russa», e di limitrofe terre.

Il primo assiste al nascere di tali esempi d'incontro «interculturale»: le fedeli trascrizioni di Michail Ivanovič Glinka, il raro documento di Aleksandr Ivanovič Dubuque (in russo Djubjuk), la geniale, bivalente (o trivalente?) *Slavjanskaja Tarantella* per pianoforte a tre (o quattro mani) di Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij, unica nel suo genere formale, ed infine la preziosa citazione «napolitana» di Konstantin Petrovič Villebois (in russo Vil'boa) in *Tarantelle de Ricci*, per pianoforte. Un periodo che abbraccia compositivamente gli anni che vanno dal 1840 al ventennio 1878-1898, ultimi momenti creativi di K.P. Villebois ed A.I. Dubuque.

Il secondo periodo più che storico si può definire «stilistico», ovvero caratterizzato da una poliedrica scuola compositivo-pianistica, e dico scuola non nel senso di discepoli, ma di vero insegnamento creativo: parlo della produzione ad opera dei fratelli Rubinštejn, Anton e Nikolaj, figli di Grigorij. La formano da soli, soltanto con ciò che hanno composto di proprio pugno, nonostante la precoce

morte di Nikolaj e la fama concertistica di Anton abbiano a tutt'oggi steso un velo di oblìo sulla maggior parte di ciò che hanno lasciato scritto.

Composero, dedicate all'Italia etno-coreutica, ben 8 «tarantelle per pianoforte, ciascuna degna di attento studio per l'alto valore pianistico innanzitutto, compositivo e poi etno-musicale: 5 ne compose Anton e 3 Nikolaj. Il tutto lungo un periodo che va dall'anno 1848, la prima *Tarantella* (op. 6) di Anton, fino all'anno 1882 che vide l'ultima *Tarantelle* di Anton, dal titolo *Vins d'Italie* (nel balletto *Vinogradnaja loza*).

Il terzo periodo, che si svolge poco dopo i precedenti, nella seconda metà del XIX secolo, assiste alle tarantelle coreografico-musicali di Pëtr Il'ič Čajkovskij, da una parte, ma anche a quelle didattico-illustrative (in senso musicale) di Gennadij Osipovič Korganov (scritto anche Karganov), e quelle ormai fusesi con una peculiare armonia russa ad opera di Charles van Ark (sic! russo fino in fondo) o di Juliusz Zarebski (nato e morto in Ucraina, ma considerato polacco).

Come durata temporale si può circoscrivere con il trentennio che va dagli anni '70 circa, ovvero gli inizi della maturità compositiva per la generazione nata dopo il 1840, fino alla fine del secolo.

Senza trascurare l'originale personalità ed opera di un ucraino ancor oggi oscuro: Mykola Vital'ëvič Lysenko.

Il quarto periodo, coevo al precedente, riguarda realmente la nascita di una nuova scuola compositiva, ovvero la definitiva, cosciente maturazione di un proprio linguaggio «professionale» (o «semiprofessionale» come poi spiegheremo). E qui non dico «culto» proprio in quanto l'acquisizione di una coscienza di musicale autenticità viene mutuata dal patrimonio etnico: in altre parole, assistiamo al nascere di una definita scuola nazionale russa, professionalmente «colta», grazie al recupero della propria tradizione «etnica».

Sto parlando naturalmente della nascita, crescita e successo, nazionale ed internazionale, del gruppo «Mogučaja Kučka»: Milij Alekseevič Balakirev, César Antonovič Cui (in russo Kjui), Modest Petrovič Musorgskij, Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov ed Aleksandr Porfir'evič Borodin, in ordine di entrata.

Proponendosi una stretta osservanza del rapporto fra creatività soggettiva e patrimonio comune (etnomusicale), non si sarebbero potuti esimere dal prestare attenzione ad un fenomeno come la «tarantella». Tutti i componenti del gruppo si cimentarono infatti in una riproposizione della «tarantella»; tutti tranne l'unico, vero im-

mune dal «morso della tarantola», troppo russo per non esserlo: Modest Petrovič Musorgskij.

Dalla *Tarantella* per pianoforte a 4 mani di Aleksandr Porfir'evič Borodin, che compose a Pisa nel 1862, alla sorprendente realizzazione di *Funiculì-funiculà* per pianoforte a 4 mani ad opera di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov nel 1910. Attraversando l'opera «tarantellistica» di Milij Alekseevič Balakirev e di César Antonovič Cui.

Il quinto periodo, a cavallo ormai tra il XIX ed il XX secolo, andrebbe diviso, per attenzione stilistica, in tre «sottoperiodi»: il primo, seguendo gli epigoni di «Mogučaja Kučka», il secondo, seguendo la generazione nata intorno agli anni '60 ed ormai attiva, sia in senso produttivo, che in senso riproduttivo (formando giovani allievi), nel ventennio a cavallo di secolo, il terzo, seguendo i primi numeri d'opus di giovani e giovanissimi compositori che, formatisi in scuole diverse, raggiunsero nel XX secolo una riconosciuta universalità per la loro geniale opera creativa, perché partiti da un'autoctona coscienza musicale si aprirono a linguaggi ed espressioni capaci di accomunare aree culturali ben oltre i confini della terra natìa.

Dagli allievi, e in tal senso epigoni, del gruppo «Mogučaja Kučka» seguiamo l'opera di Sergej Michailovič Ljapunov focalizzando l'«interculturale» *Tarantelle* op. 25, l'opera di Fëdor Stepanovič Akimenko, ucraino poi trasferitosi a Parigi, ponendo particolare attenzione alla sua *Tarantella* (sic) in do maggiore al ritmo di 4/8, ed infine l'ancor oggi sconosciuta, inedita *Tarantella* per pianoforte di Igor' Fëdorovič Stravinskij, la sua prima opera in assoluto (1898)! Allievo di N.A. Rimskij-Korsakov dal 1902, dedicherà alla «tarantella» anche *Napolitana*, quarto dei suoi *Cinq pièces faciles* per pianoforte a 4 mani composti nel 1917!

Dagli affermati, o meno, «maestri» a cavallo di secolo rinveniamo dedizione alla «tarantella» da parte di Anton Stepanovič Arenskij, nella sua «caractèristique» *Tarantelle* op. 36 n. 22, e più avanti, da parte di un suo allievo, quasi coetaneo, Georgij Eduardovič Konjus, compositore moscovita che annovera fra la sua produzione una interessantissima *Tarantella* in la maggiore, ovviamente per pianoforte. Una figura assai lontana, pressoché sconosciuta in Italia, ma fecondo per pianoforte, dedicandosi alla miniatura formale, è costituita dal siberiano Vladimir Ivanovič Rebikov: egli compose due tarantelle: una come «souvenir de voyage» (la *Tarantella* op. 9 n. 7) ed un'altra come parte di una *Petite Suite* per pianoforte a 4 mani. In ogni suo pur piccolo brano riuscì a trovare sempre delle

soluzioni armoniche nuove, fino ad abolire completamente la tonalità. Ma anche il vero «maestro» (in russo si usa così, come in italiano) della nuova scuola russa si dedicò alla «tarantella»: Reingol'd Moricevič Glièr compose una *Tarantella* a 4 mani che conclude i (24) *Pièces faciles* op. 38. Una formazione assai diversa ebbe invece il crimeano Samuil Moiseevič Majkapar, allievo di G. Molla a Taganrog e poi, a 18 anni, del nostro Beniamino Cesi al Conservatorio di San Pietroburgo: l'influsso di un compositore e didatta italo-meridionale fece sì, insieme alle motivazioni di cui abbiamo parlato nel precedente sottocapitolo *a.*, che anch'egli si dedicasse alla «tarantella» nel N. 4 dell'op. 6 per pianoforte.

Dai giovani emergenti, nati nella generazione dopo l'anno 1870, alcuni fra i quali assumeranno importanza «universale» nel XX secolo, troviamo Sergej Vasil'evič Rachmaninov che scriverà una indimenticabile *Tarantelle* op. 17 n. 4 per due pianoforti, ricavata da una rigorosa citazione di tema napoletano, e che userà ancora il movimento di «tarantella» nella *Rapsodia sopra un tema di Paganini* op. 43 per pianoforte e orchestra. E poi l'ingiustamente dimenticato Pavel Fëdorovič Juon, tardoromantico autore moscovita, il quale compose una *Kleine Tarantelle*, inserita come n. 8 nelle stupende *Intime Harmonien, 12 Impromptus* op. 30 per pianoforte.

L'ultimo periodo scorre la produzione pianistica attenta alla «tarantella», che fu scritta dopo la Rivoluzione d'Ottobre, ovvero dal 1917 in poi. Già nel 1919 nasce l'avveniristica *Tarantella* per pianoforte di Leonid Vladimirovič Nikolaev! Particolare trattazione merita l'aspetto «tarantolistico» di Sergej Sergeevič Prokof'ev, il quale, bambino, aveva già composto una *Tarantella* per pianoforte, e che poi, unico in questa operazione creativa (almeno nella letteratura pianistica russa) inserì questa danza etnica quale movimento di sonata. Fino a giungere alla «problematica» *Tarantella* per due pianoforti di Dmitrij Dmitrijevič Sostakovič, composta nel 1953. Senza tralasciare la divertente *Tarantella* in la maggiore di Nikolaj Petrovič Rakov, compositore ucraino allievo di R.M. Glièr, che si dedicò allo studio del canto popolare russo e ucraino, senza trascurare lo studio di canti popolari provenienti da altre terre. Anche la generazione dei musicisti russi emigrati poi in Europa o negli Stati Uniti non sarà immune dal «morso della tarantola»: infatti bisogna citare anche la produzione di un importante musicista, l'ucraino Leo Ornstejn, prima allievo del Conservatorio di San Pietroburgo e poi migrato a New York nel 1905. Nei primi decenni del secolo XX sbalordirono le sue ardite dissonanze e l'impiego di «clusters», e ciò non tolse a lui

la possibilità di scrivere nel 1970, in tempi quasi recenti, una *Tarantella* per pianoforte.

Tale periodo infine non può non comprendere uno sguardo sulla produzione pianistica contemporanea, che ancora si dedica alla «tarantella»: vedi la *Tarantella* nelle *Variacii v ritme tancev, Tanceval'naja sjuita* per due pianoforti di M. Magidenko. Esistono ancora delle motivazioni che possano ancora tramandare la «tarantella» attraverso il pianoforte e la «mano» dei compositori a questo strumento dediti, in Russia o «nazioni» limitrofe.

c) *Michail Ivanovič Glinka*

Non è un caso se iniziamo trovando una relazione fra «tarantella» e musica russa proprio con il delinearsi di una personalità, quale Michail Ivanovič Glinka è: nel senso di primo musicista russo cosciente e messo in grado di attuare l'affermazione compositiva di uno stile musicale «nazionale».

E' necessario un breve riepilogo sulla situazione in Russia della musica d'autore, prima di M.I. Glinka. A tal fine ritengo utile elencare una serie di protagonisti della nascita di una autoctona creatività.

Fëdor Grigor'evič Volkov[4] vanta il primo tentativo, e realizzazione melodrammatica, con *Tanjuša*, la prima opera di autore russo, rappresentata a Corte nel 1756; lo seguì Evstignej Ipatovič Fomin[5] con *Anjuta*, opera rappresentata nel 1772. Maksim Sozontovič Berezovskij[6] scrisse *Demofonte* in Italia, durante il soggiorno di studi, Daniil Nikitič Kašin[7] scrisse invece *Natalija*, melodramma rappresentato nel 1801. Aleksandr Aleksandrovič Aljab'ev[8] potè godere di fama internazionale per le sue romanze, e fu il primo ad introdurre e produrre «vaudevilles»[9] in Russia, scritti con Aleksej Nikolaevič Verstovskij[10], suo collaboratore nella stesura vera e propria del testo musicale. Aleksandr Egorovič Varlamov[11] fu invece il primo autore di un metodo per canto di scuola russa; Aleksandr L'vovič Gurilev[12], compositore moscovita, dedicò più di un quarto della sua produzione alla diffusione dei canti folclorici originali, cercando i fondamenti di uno stile musicale su di essi basato; citiamo infine la poliedrica figura del principe Vladimir Fëdorovič Odoevskij[13] che operò come musicologo, etnomusicologo e compositore.

Nello scorrere questi nomi si rileva che non furono soltanto i musicisti italiani a viaggiare fuori patria, fra il XVII ed il XIX se-

colo, come Francesco Araja[14], Baldassare Galuppi[15], Giovanni Paisiello[16], Giuseppe Sarti[17] e Domenico Cimarosa[18], i quali viaggiarono ed operarono proprio in Russia! Infatti, fenomeno assai interessante, anche giovani musicisti russi si spinsero oltre confine, per conoscere ed apprendere, proprio in Italia: è il caso di Evstignej Ipatovič Fomin e di Maksim Sozontovič Berezovskij, i quali si recarono a Bologna a studiare musica con padre Giovanni Battista Martini.

Allora, il contatto fra scuole musicali italiane, napoletana e bolognese, e nascente creatività russa «d'autore» era così instaurato: conseguenza sottintesa era l'esportazione, reciproca, di alcuni patrimoni etnici.

C'è poi da riconoscere che già nella seconda metà del XVIII secolo comparve in Russia la prima raccolta di canti popolari mai stampata: essi furono pazientemente ordinati da Vasilij Fëdorovič Trutovskij[19] negli anni fra il 1776 ed il 1795.

Ciò a dimostrare che l'incremento in Russia degli scambi musicali o la maturazione tecnico-compositiva dei musicisti locali, grazie ai contributi di scuola italiana, (ma non solo), non prescindevano e credo non abbiano mai prescisso, dalla contemporanea «coltivazione» di pratiche musicali d'origine popolare, distinte cultura per cultura.

E durante questi primi interscambi fra culture, ed aree culturali, avviene la maturazione musicale di Michail Ivanovič Glinka, nato nel 1804 a Novospasskoe, distretto di Smolensk.

A differenza degli altri tre musicisti di cui tratterò in questa sede, musicisti pressoché sconosciuti nelle sale e nei teatri italiani, per quanto riguarda le fondamentali notizie sulla sua vita e sulla sua opera musicale rimando ad un buon dizionario biografico-musicale, in quanto il Nostro è ormai conosciuto e trattato anche in Italia, anche se non per quanto realmente meriterebbe, ad esempio, la sua copiosa produzione pianistica.

Metterò qui in evidenza solo quei tratti salienti con i quali è possibile rapportare Glinka alla cultura musicale folclorica toutcourt; ma a quella italiana in particolare.

La formazione pianistica fu curata da John Field, il quale, come ho già accennato, era allora protagonista della vita musicale e pianistica di San Pietroburgo; il contatto, purtroppo, fu però assai breve.

Ma un altro particolare della formazione musicale di Glinka riesce assai probante per il nostro discorso, ovvero per mettere in evidenza quegli elementi che possano aver condotto il giovane Glinka a

porre una specifica attenzione a fenomeni folclorici, e loro derivati, appartenenti alle tradizioni musicali italiane: e soprattutto alla «tarantella».

Suo maestro di teoria musicale fu Carl Mayer[20], pianista e compositore tedesco trasferitosi e rimasto a Mosca e poi San Pietroburgo; la produzione creativa fu abbastanza feconda, annoverando numerosi brani per pianoforte, oltre 351 numeri d'opus[21]; risultano affatto «de genre», armonicamente interessanti e tecnicamente efficaci: spicca fra questi una serie di *Tarantelles*, ben diversificate l'una dall'altra.

Eccone i titoli:

(1) *Tarantelle* op. 74;
(2) *La Sicilienne, tarantelle* op. 111;
(3) *Tarantella, Character-Studie* op. 121 n. 2;
(4) *Souvenir de Naples, grand étude de concert en forme de Tarantelle* op. 128;
(5) *Souvenir de Naples, grand étude de concert en forme de Tarantelle* arrangiato per pianoforte a 4 mani da Friedrich Gustav Jansen op. 128;
(6) *Tarantella, morceau de caractère* op. 140 n. 13;
(7) *Die Tarantel*, romantische Stück op. 166 n. 16;
(8) *Tarantelle* per pianoforte a 4 mani op. 231;
(9) *Tarentelle* op. 277;
(10) *Tarentelle-Etude* op. 348;
(11) *Tarentelle* senza numero d'opus.

Un tale cimento direi che può escludere da parte del Compositore un mero interesse di ripetitiva celebrazione nei confronti del fenomeno «tarantella», ma che, anzi, denota verso di esso una consapevole curiosità creativa, finalizzata ai risultati di «riproposizione strumentale».

Quando il giovane Glinka studiava con Carl Mayer, questi aveva già chiara, in mente, la possibilità di riproporre una siffatta danza popolare, se non addirittura aveva già composto la sua prima *Tarantelle*[22]. Possibile, quindi, l'ipotesi di trasmissione da maestro ad allievo di simili interessi e simili composizioni.

L'avvenimento che decisamente comprova l'interesse di Glinka per le tradizioni musicali italiane, scritte ed orali, è il viaggio compiuto in Europa, segnatamente in Italia, dove giunse nel settembre del 1830 e andò via nell'agosto del 1833. Questo lungo soggiorno gli permise di conoscere le realtà «ufficiali e non» in città come Milano, Torino, Napoli, Roma, Venezia e Varese, ed altri piccoli centri che visitò.

La vita popolare di Roma e di Napoli gli avrà senz'altro fornito episodi di contatto con la «tarantella»; tantopiù a Napoli, per la presenza in teatro dell'opera buffa in dialetto, verso cui Glinka si sentiva forse più attratto che non dall'opera seria in versi italiani.

Verità è che Glinka, sia in Italia che poi in Spagna, porrà una particolare attenzione alla musica di tradizione orale, oltre che per un esperienziale repertorio, per un progressivo discostamento dall'onnipresente, imperante, «ufficiale» musica melodrammatica italiana; sarà proprio tale tendenza centrifuga a provocargli, negli anni di studio e di contatti musicali in Italia, il desiderio di uno stile compositivo di pura matrice russa, che esprimesse appieno la sentita differenza con lo stile italiano predominante.

In *Zapiski*[23] sarà egli stesso a riportare come, durante il soggiorno italiano, si delineasse in lui una idea di musica autenticamente russa: scriverà con le proprie parole ed espressioni di «sentire» diversamente dagli italiani, quale «abitante del Nord» e, precisamente, di non conoscere che «l'allegria violenta o le lagrime amare», aggiungendo che «l'amore, da noi, è sempre accompagnato a qualcosa di triste».

La produzione compositiva dei tre anni trascorsi in Italia non contempla «Tarantelle» vocali o strumentali, che invece scriverà diversi anni dopo, ma assiste invece al nascere di tre interessantissimi brani «d'incontro fra culture», e culture di area ben diversa! quella creativa russa, nella persona di Michail Ivanovič Glinka, quella di scuola musicale italiana, e quella popolare lagunare in Venezia. La «barcarola», il canto dei gondolieri veneziani, e dei «barcajoli» italiani per estensione, viene in lui tesaurizzata per la realizzazione delle romanze per voce e pianoforte *Venecianskaja Noč'* (su versi di I.I. Kozlov[24]) composta nel 1832 ed *Il desiderio* su versi di F. Romani[25], composta nel 1832 ed un *Impromptu en galop sur la barcarole favorite de l'opéra Elisir d'amore de Donizetti* per pianoforte a 4 mani, composto nel 1832: tutte queste tre opere hanno un «referente» legame con il canto popolare «a barcarola», soprattutto la seconda romanza, *Il desiderio*, che gli servirà anni dopo come idea di partenza per un altro brano, ovvero la *Barkarola* per pianoforte, composta nel 1847 a Smolensk[26].

L'atteggiamento di Glinka, avviato dunque fin da giovane ad una educazione musicale «professionale» completa, (che poi egli non sfruttò forse abbastanza, intrattenuto com'era da una certa vita di società), rispetto alle esperienze di viaggiatore in Europa sarà quello di attento ascoltatore e tesaurizzatore di alcuni fenomeni et-

nomusicali (e, perché no? di attento trascrittore), nonché di mediato ripropositore nelle composizioni a creazione «soggettiva». Mi spiego meglio: nella produzione del Nostro non si scorgono preziose raccolte di canti e/o danze popolari, russi o stranieri, come alcuni suoi predecessori annoverano, vedi l'attività di V.F. Trutovskij e del principe V.F. Odoevskij, prima citati. O, come vedremo più avanti, quelle che pazientemente scrissero Aleksandr Ivanovič Dubuque e Konstantin Petrovič Villebois. Il materiale «di base» in Glinka viene riproposto così com'è, (come poteva essere, invero), oppure viene variato od elaborato in forme musicali proprie allo «spettacolo». Nasce così il melodramma *Ruslan i Ljudmila*, anno 1842, in stretto rapporto con alcuni canti popolari russi; nasce così il *Capriccio brillante sulla jota aragonesa* per orchestra, in stretto rapporto con le danze per chitarra ascoltate a Valladolid, durante il suo viaggio in Spagna dal 1845 al 1847: infatti fu composto proprio nel 1845.

Nasce così anche la *Tarantella* per voce recitante, coro e orchestra, composta negli anni 1840-1841. Già l'organico in sé appare innovativo, poiché prevede la stretta interazione fra poesia declamata e musica eseguita; appare poi interessante lo spunto d'origine, che sembra addirittura contraddire le ipotesi di cui abbiamo prima parlato: il testo è tratto da una vera e propria composizione in versi di I.P. Mjatlev[27], intitolata appunto *Tarantella*, e l'organico del brano musicale risulta essere «dlja čteca, chora i orkestra». L'innovativa «prescrizione», indicando l'esplicito intervento di una voce recitante su versi poetici scritti, aggancia l'opus di Glinka al poema drammatico *Manfred* op. 115 di Robert Alexander Schumann, creato nel 1848 (7 anni più tardi!), che prevederà, oltre i solisti e l'orchestra, ben 9 voci recitanti e «Sprechchor».

E poi, idealmente, si riaggancia all'oratoria *A guardia della pace* di S.S. Prokof'ev, composto nel 1950, che prevede la voce recitante, un mezzosoprano, un coro misto ed un coro di voci bianche, l'orchestra.

Ma, che io sappia, nessun autore russo ha scritto danze strumentali con voce recitante, come invece creò Glinka in *Tarantella* del 1840-41!

Sorprende comunque l'originale applicazione della voce recitante, su testo poetico russo, ad una forma musicale «in tarantella»: infatti, secondo le più antiche tradizioni la tarantella mediterranea era suonata, cantata, danzata ma, per quanto ne so, non prevedeva mai interventi vocali recitati, già pensati o «a braccio», come invece altre usanze etnomusicali italiane prevedevano.

Una motivazione si potrebbe trovare nella diffusa e profonda considerazione che la poesia russa ebbe, (ed ha,) presso le classi «acculturate», ma non solo, anche presso il popolo illetterato: vedasi a tale proposito il fenomeno rilevante della poetica popolare nelle «byline»[28].

Un'altra motivazione si potrebbe trovare nell'uso non raro del testo poetico in frontespizio di un brano musicale, pianistico ad esempio, uso che permarrà fino agli autori russi di questo secolo[29].

Ad ogni modo, parlo della *Tarantella* di Glinka per voce recitante, coro e orchestra, anche quale brano pianistico, poiché nel 1862 comparve per i caratteri della casa editrice musicale Stellovskij, scritta in versione a due ed a quattro mani, agile e d'effetto; la versione fu curata da A. Evgeniev[30]. La partitura originaria vide la luce in caratteri editoriali solo dopo l'anno 1900 ad opera della casa editrice P. Jurgenson, con la redazione di due grandi cultori di tradizioni autoctone, e di tradizioni mediterranee «a tarantella», come vedremo nei prossimi saggi ai quali ho intenzione di dedicare: Milij Alekseevič Balakirev e Sergej Michailovič Ljapunov.

Tornando alla versione pianistica, è innanzitutto importante riportare la completa intestazione di copertina, che trovo assai significativa:

T A R A N T E L L A
(1, Chor. 2, Deklamacija. 3, Tancy)
SLOVA I. MJATLEVA
muzyka
M. I. G L I N K I

Incredibilmente, si nota che gli elementi musicali fondamentali sono proprio i tre elencati: «coro, declamazione, danze». L'orchestra od il pianoforte vengono indicati in piccolo giù, in fondo. Testo poetico e danze s'incontrano dunque attraverso la musica!

In *Zapiski*, Glinka scrive appena: «Opravjas', ja snova načal pisat' Rusalku, a v to že vremja po pros'be Mjatleva napisal Tarantellu»; in una lettera a V.F. Širkov del 18 dicembre 1840 accenna appena: «... v polovine janvarja muzyku na Tarantellu (slova Mjatleva)». Sulla partitura autografa sono riportate le date «29 dekabrja 1840 goda» e «5 janvarja 1841 goda»[31]. Fu poi immediatamente eseguita il 13 gennaio 1841 al Teatro Aleksandrinskij di San Pietroburgo.

Ma la vera, incredibile sorpresa è nel testo musicale del brano[32]. Esso è tripartito, constando di una «Introduzione» (sic), prima strumentale e poi corale-strumentale, della vera e propria «Tarantella», di una ripresa del tema introduttivo strumentale, e

della «Coda», svolta sul tema introduttivo corale. La tonalità d'impianto è la maggiore, il ritmo in C.

Ciò che salta subito all'occhio (e che colpirebbe immediatamente l'orecchio), è il lungo tema della «Tarantella», identicamente ripetuto per quattro volte e mezzo, in la minore, e poi armonizzato in do maggiore, trasportato in re minore e poi armonizzato in fa maggiore, con codina in cui ricompare la prima frase del tema, di nuovo in la minore.

Ebbe, questo tema nella sua prima frase è esattamente il tema di *Saltarella Romana* (per pianoforte) contenuta nella fondamentale raccolta etnomusicologica *Passatempi Musicali*, risalente agli inizi del secolo XIX[33]. C'è una sola, grande diferenza fra i due temi: quello originale è in 6/8 e questo di Glinka è in 2/4!

Da una simile implicazione vedremo le interessanti ipotesi di corrispondenza e di ricerca trattando della seconda *Tarantella* di Michail Ivanovič Glinka: ovvero «tarantella» in 2/4 o in 4/4? in 6/8 o in 12/8?

La fedeltà trascrittiva, la sobrietà armonica e l'interazione fra linguaggi d'arte (poesia, musica, danza ed arte visiva), fanno della *Tarantella* di cui abbiamo ora trattato un «unicum» nel suo genere, posando una pietra miliare quale «segno» di avvenuta comunicazione fra linguaggi d'arte in aree culturali e grandi culture, diverse e lontane tra di esse; eppur raggiuntesi.

Ma ciò che risulta essere ancora più sorprendente è che questo tema compare anche nella *Tarantella* per Piano-Forte di Muzio Clementi[34], il celebre virtuoso dell'allora Forte-Piano e poi Piano-Forte, nonché fecondo compositore di musica pianistica, da camera, sinfonica, ma anche di un oratorio e di musica vocale-strumentale, nato 52 anni prima di Michail Ivanovič Glinka!

Nonostante la meritata fama che ancor oggi gode tale musicista, ahimé! la *Tarantella* ci è pervenuta in edizione a stampa solo nel 1972, per le edizioni Bèrben di Ancora, curata da Pietro Spada. In realtà, il manoscritto era, ed è, conservato presso la Library of Congress di Washington, e fino al 1972 non aveva mai visto la pubblicazione.

Anche se la celebrità di Muzio Clementi poteva nel secolo scorso, ai suoi inizi, aver raggiunto la Russia, Glinka non poteva certo conoscere quest'«opus minus». E allora?

Secondo me, l'anello di congiunzione può trovarsi, primo, nel fatto oggettivo che Muzio Clementi nacque e visse a Roma la sua infanzia, secondo, nel fatto documentato che nei primi decenni del

secolo scorso quel tema di tarantella era tramandato e diffuso come *Saltarella Romana* (vedi nei *Passatempi Musicali*, precedentemente citati), terzo, nel fatto altrettanto comprovato che Michial Ivanovič Glinka realmente soggiornò qualche mese a Roma ed a Napoli. Qualche mese, è vero! ma quanto bastava per venire a contatto con le più tipiche tradizioni autoctone.

Non bisogna poi trascurare i due filoni culturali che determinarono la formazione musicale del giovane Glinka; non gli unici, d'accordo, ma importantissimi! E parlo della scuola e dell'influenza compositiva di Carl Mayer, da una parte, e della preponderante presenza nella Russia d'allora del melodramma italiano, di scuola prevalentemente napoletana, dall'altra.

Attualmente non posso definire quando e come avvenne l'incontro fra il Nostro e quel tema «a tarantella», ma posso affermare con buona probabilità che nel processo d'interazione fra le culture ora esposte, e fra le aree culturali ad esse culture appartenenti, lì è avvenuto il contatto.

Circa due anni dopo la prima *Tarantella*, nasce la seconda *Tarantella*: composta espressamente per pianoforte, vede la luce nel 1843, dieci anni dopo aver lasciato l'Italia! Ma l'approccio etnico rimane puro, in quanto si tratta di una «tarantella» sul canto popolare russo *Vo pole beriozon'ka stojala (C'era nel campo una betulla)*! più etnica di così!!

D'altro canto, sappiamo già che nulla si può obiettare alla coscienza «tarantularia» di Glinka, e l'abbiamo visto nel brano precedente!

Che sia una vera e propria «tarantella» non c'è dubbio: in *Zapiski* troviamo: «Okolo togo že vremeni (1843) napisal dlja fortep'iano v tarantellu a-moll v 2/4»[35]. Purtroppo non dice nulla di più, ma l'indicazione della forma musicale è ben esplicitata; a ciò si aggiunga che l'autografo del brano è andato perduto[36]. L'editore M. Bernard lo pubblicò nel 1850 sul N. 12 della rivista culturale *Nuvellist*.

Questa breve *Tarantella* consta di due pagine, uniche, anche qui, nel genere pianistico «interculture», poiché contiene, non due, ma tre elementi musicali, fra di essi ben distanti, eppure, anche qui, accomunati in mirabile integrazione e riproposizione «pluri-culturale».

Il primo elemento si rileva dall'espressa indicazione *Tarantella*, quale breve forma pianistica, in questo caso «romanza senza parole», (all'uopo sarebbe meglio dire «danza senza parole»), con

struttura A B A. In verità si conoscono altre «tarantelle pianistiche» bipagina, ma questa è comunque eccezionale perché presenta, per tutta la durata, il «ritmo binario semplice» 2/4![37]

Val la pena di specificare che le riproposizioni pianistiche di questa tipica danza popolare, che sono fiorite dalla seconda metà del secolo XVIII fino ai nostri giorni, presentano in genere il ritmo binario; ma non «semplice», bensì «composto», ovvero 6/8, alcune volte il «ritmo quaternario composto» 12/8, ma assai raramente compare il 2/4, come nel caso di Glinka.

Però, (incredibile coincidenza o appassionata, intuitiva fedeltà etnica?) la originaria «tarantella pugliese», quella danzata, cantata ed accompagnata dallo «schioccare» delle «castagnette»[38], dall'arpeggiare della «chitarra battente» e dallo scandire ritmante del tamburello, ebbene, è realmente in «ritmo binario semplice»! Come anche il nostro etnomusicologo Diego Carpitella[39], recentemente scomparso, affermava, disquisendo sul frequente dilemma: «tarantella» in 6/8 o in 2/4? o addirittura in 12/8? No, il ritmo fondamentale è il 2/4.

Allora, Michail Ivanovič Glinka conosceva il modello ritmico originale, il 2/4 della «tarantella pugliese»?

Cercherò di rispondere poco più avanti, dopo aver trattato degli altri due importanti elementi musicali, contenuti nel brano.

Il secondo elemento musicale è di fondamentale rilevanza poiché è costituito dal primo tema, dato nel registro medio-acuto del pianoforte: e si tratta proprio del tema popolare russo *Vo pole beriozon'ka stojala* fedelmente trascritto.

Questo canto popolare «simbolizzava» talmente il folclore russo, che lo ritroviamo, anche qui fedelmente trascritto, nelle *6 arie russe per pianoforte*[40], composte da Muzio Clementi (proprio lui!) non si conosce quando. Tale doppia corrispondenza[41] crea un incredibile «parallelismo» fra i due Compositori.

Non credo sia una scelta casuale enunciare un canto popolare russo dopo aver annunciato nel titolo di un brano «*Tarantella*», ma, d'altra parte l'associazione è talmente distante da far sgorgare il quesito: qual è la comunanza sonora che Glinka realizza fra un andante canto popolare russo e una briosa «tarantella», magari «alla pugliese»?

Un altro interrogativo evidenziato a cui cercherò ugualmente di rispondere fra poco.

Il terzo elemento musicale che caratterizza il brano è la scrittura pianistica. Oltre al fatto evidente che qui il pianoforte funge da «intermediario» tra due culture etnomusicali, quella della «taran-

tella» e quella del «canto russo», bisogna riconoscere che il pianoforte, in *Tarantella* di M.I. Glinka, viene reso protagonista come strumento musicale, attraverso la «mediazione creativa» di uno dei musicisti fra i primi in terra russa ad operare «professionalmente», (invero, dal successo del suo melodramma *Ivan Susanin* nel 1836), e proprio per questo iniziatore di uno «stile nazionale».

La scrittura pianistica di questo breve brano è nuova, ritmicamente incalzante ed armonicamente ben salda sulle basi tonali, ma appunto per questo efficace quando le nega con una improvvisa «transizione»[42] nella sezione centrale, cioè quando va improvvisamente dal la minore in fa minore.

L'accordo poi di sesta napoletana[43], che il Compositore introduce dopo aver armonizzato il tema russo, nella seconda frase del brano, e l'ostinata scansione ritmica, suddivisa al basso, producono auditivamente una sorta di «rendez-vous» etnico, su un terreno musicalmente «colto», come la produzione pianistica di Glinka poteva già essere considerata.

Ora, alla domanda se Michail Ivanovič Glinka conoscesse la «tarantella» nella vasta tipologia formale in cui essa danza si è manifestata, sia nella cultura popolare che nella riproposizione e reinvenzione «colta», posso rispondere senz'altro di no, altrimenti si sarebbe forse dedicato alla composizione di altri numeri d'opus «a tarantella», come faranno altri musicisti russi poco dopo. Invece, posso affermare che, se melodia e armonia nella sua prima *Tarantella* (1840-41) sono identiche alla *Saltarella Romana* contenuta nelle *Tarantelle* della raccolta *Passatempi Musicali*, risalente al primo quarto di XIX secolo, (e si tratta di una raccolta in cui vengono riportate trascrizioni dei vari esempi di tarantella meridionale-centrale, fra queste anche una *Tarantella Pugliese*) ebbene, non si può escludere che lo stesso Glinka sia personalmente che attraverso l'ascolto da un altro musicista (o «musicante» popolare italiano, perché no?) sia venuto in contatto con quella raccolta, od un'altra.

In tal modo, scorrendo in rassegna alcuni tra i «modelli di tarantella», egli avrebbe avuto sufficienti elementi, senza tema di italiana smentita, per comporre una «Tarantella per pianoforte» in 2/4!

Inconfutabile è comunque il valore di un prezioso documento quale la *Tarantella* per pianoforte del 1843 è: in siffatta danza s'incontrano tre culture: quella mediterranea della tarantella, quella nordica del canto popolare russo, e quella professionale di scuola compositivo-pianistica neo-russa; così fu reso possibile, dall'anno di composizione di questo breve brano, il pulsare di alcune particolari

esperienze, umane ed «interculturali» che Michail Ivanovič Glinka visse grazie ai linguaggi musicali, gettando un «ponte» lunghissimo fra culture tradizionali così distanti. Ma proprio questo «ponte ideale» avrebbero percorso molti altri musicisti russi, o provenienti da terre limitrofe, dopo Glinka, e grazie a Glinka.

d) *Aleksandr Ivanovič Dubuque*

In tale contesto di rivalutazione etnica, «nazionale» e non, vive ed opera Aleksandr Ivanovič Dubuque, (in russo Djubjuk), musicista nato a Mosca nel 1812 e ivi morto nell'anno 1898: quasi un secolo di vita musicale! Il cognome denota un'assai probabile discendenza francese[44].

Anch'egli fu allievo di John Field e divenne a sua volta pianista, insegnante e compositore. Tra i suoi migliori allievi: Milij Alekseevič Balakirev, fondatore del gruppo «Mogučaja kučka», e Nikolaj Sergeevič Zverev[45], a sua volta insegnante di Sergej Vasil'evič Rachmaninov e di Aleksandr Nikolaevič Skrjabin.

L'evoluzione tecnico-virtuosistica allo strumento, nonché compositiva, lo portò a pubblicare a Mosca nel 1862 il metodo *Technika fortepiannoj igry*, considerato il fondamento della scuola pianistica moscovita proveniente da Field. Egli stesso, Dubuque, fu nominato insegnante presso il neo-Conservatorio di Mosca nell'anno 1866 e vi tenne una cattedra fino al 1872.

Queste poche notizie, ci portano già ad alcune importanti considerazioni, riguardanti il tema trattato: innanzitutto Dubuque va inquadrato come uno dei primi musicisti russi «di professione», ovvero nati, formatisi ed operanti in Russia, poi va tenuta in conto l'influenza compositiva di John Field, il quale creando la forma pianistica del «notturno — lied ohne worte», comunicò senza dubbio al giovane Aleksandr Ivanovič una particolare attenzione nel trattare al pianoforte la melodia accompagnata. Infatti Dubuque svilupperà tale pratica in direzione folclorica, attraverso la pubblicazione a Mosca, prima nell'anno 1855, e poi nel 1865, di *130 russkich narodnych pesen*[46]. La stima nutrita nei confronti del Maestro e la coscienza di aver fondato una tradizione pianistica, porta Dubuque, su consiglio dello stesso M.A. Balakirev, a scrivere *Vospominanija o Fil'de*[47], che saranno pubblicati per la prima volta nel dicembre del 1898 in *Knižki nedeli* e poi ristampati in *Russkaja muzykal'naja gazeta* (nu-

meri 34, 35, 38 e 39) l'anno 1916, sotto il titolo *Iz vospominanij o muzykal'noj žizni staroj Moskvy*.

La sua produzione pianistica è veramente sconosciuta in Italia, sia concertisticamente che discograficamente[48] e ci è stata unicamente tramandata grazie alle indicazioni elencate nella monumentale, preziosissima opera di Franz Pazdirek *Universal-Handbuch der Musik-literatur aller Zeiten und Völker*, stampata a Vienna tra il 1904 ed il 1910[49].

Eccezione fanno naturalmente le indicazioni relative, contenute negli oggi rarissimi cataloghi di edizione M.P. Belaieff (in russo Beljaev) e P. Jurgenson.

Fra le opere pianistiche riportate da Pazdirek, cito significativamente *Le Carnaval de Venise* op. 83, stampato a Mosca dall'editore. A. Gutheil, quale brano «referentesi» alla lagunare «barcarola italiana», e *Tri salonnyja pesy*:

1. *Priznanie*
2. *Pesn' gondol'era*
3. *Rasskaz staruški njani*,

fra i quali il secondo costituisce un altro omaggio al «canto lagunare» italiano. Ma, soprattutto, una *Tarantella* pubblicata a Mosca dall'editore Pëtr Ivanovič Jurgenson.

(E cito i suddetti brani solo per evidenziare il suo interesse alla cultura popolare italiana, ma elencherò poco più avanti le sue fondamentali e «pionieristiche» raccolte di «canti e danze "nazionali" e "popolari" russi» per pianoforte e per voce e pianoforte, e non solo russi).

Purtroppo, non mi è stato ancora possibile conoscere la sua *Tarantella* per pianoforte, in quanto non ho mai trovato il testo musicale, né conservato in biblioteche italiane o straniere, né mi è pervenuto dalle biblioteche russe, né è stato mai da me reperito sul mercato antiquario.

Cosa posso dire allora?

Le indicazioni sulla sua opera pianistica pongono comunque, già, almeno un interrogativo: qual è la motivazione che spinge un moscovita «integrale» come Dubuque, nel senso che lì operò e, per quanto ne so, non viaggiò mai in Italia, musicista fondatore di una tradizione pianistico-interpretativa e compositiva in loco (infatti le due discipline musicali, esecuzione e creazione, erano allora quasi sempre compresenti), ad annoverare fra i suoi brani una danza popolare dell'Italia Meridionale? (Anche Centrale ed Insulare).

Forse un omaggio alla scuola di tradizione partenopea, per-

venuta in Russia attraverso i maestri italiani del XVIII e XIX secolo presso la corte degli zar?

Può darsi, ma tratterò questo interscambio fra «culture di scuola» fra poco, in Konstantin Petrovič Villebois.

La *Tarantella* di Dubuque potrebbe allora essere considerata come «dance de salon», quelle che allora, anche in Russia, andavano in voga nelle feste aristocratiche e/o borghesi? (presso la Russia di cultura europea, quella che parlava francese in «palazzi» e «case»).

No, dal momento che assai raramente la «tarantella» veniva inserita come «dance de salon» nei carnet di ballo o negli *Album des damoiselles* per pianoforte, a causa del peculiare carattere coreutico-virtuosistico, e poi a causa della troppo inconfondibile origine mediterranea, invero assai distante dalla rispettiva cultura etno-coreutica russa.

Dunque, per rispondere all'interrogativo, dai dati in mio possesso sento di poter seguire questa ipotesi: quella di un cimento creativo-virtuosistico, che, così come nella danza originaria, anche attraverso il Piano-forte si andava inavvertibilmente diffondendo nella giovane musica russa, che poi a sua volta reinventava stilemi etnicamente nuovi, per arrivare fino a ... chissà dove?

Un'astratta forma-tarantella di stile «russo-colto»?

Un confronto coreutico-musicale fra tradizioni diverse e lontane, ma tra di esse assimilabili?

O un affascinante esperimento di riproposizione pianistica dalla vorticosa ipnosi ritmico-melodica, propria alla solare «tarantella mediterranea»?

Studiare l'excursus della presenza di una siffatta danza nella letteratura musicale russa, e segnatamente nella letteratura pianistica russa significa anche cercare una risposta all'interrogativo che tale fenomeno fa sgorgare: come mai la «tarantella mediterranea» fu così presente? e perché «solo» la «tarantella mediterranea» fra le danze popolari di tale area?

Un altro dato che risulta evidente dalla biografia di Aleksandr Ivanovič Dubuque, e da quelle dei suoi allievi, è quello che questi ultimi, nella persona di Milij Alekseevič Balakirev, e gli allievi di questi ultimi, nella persona di Sergej Vasil'evič Rachmaninov, allievo di Nikolaj Sergeevič Zverev, sentiranno l'esigenza creativa di lasciare un brano pianistico «a tarantella», di miliare importanza in ambedue i casi: parlo sia della virtuosistica, «pregnante» *Tarantella* che Balakirev scriverà negli ultimi anni della sua vita, sia della meravigliosa, fedele *Tarantella* op. 17 n. 4 per 2 pianoforti che Rachmaninov scriverà proprio all'affacciarsi del nuovo secolo.

Una pratica coreutico-pianistica dunque che si tramandò da maestro russo ad allievo russo (o di terre limitrofe) e così via..., lungo il nascere, lo stabilirsi e lo svilupparsi di una delle grandi scuole pianistiche, quella «Field-Dubuque e prosecutori».

Per mera eccezionalità di dedizione, da parte del Nostro, al folclore russo, limitrofo e di terre lontane, tutto riportato sul pianoforte, voglio elencare qui le raccolte più importanti:

130 russkich narodnych pesen
30 russkich starinnych derevenskich pesen
50 Malorossijskich pesen
Malorossijskija pesni i pljaski (pianoforte a 4 mani), tutte stampate dall'editore A. Gutheil in Mosca,

e

50 malorossijskich pesen s legkimi variacijami,
35 Chansons nationales russes, variées
Eti že 35 russkich pesen
Pesni i romansy moskovskich cygan: čast 1-ja 25 pesen, 2-ja 25 pesen, 3-ja 25 pesen, 4-ja 25 pesen,
tutte stampate dall'editore P. Jurgenson in Mosca.

e) *Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij*

L'uomo ed il compositore Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij rappresentano l'evoluzione della figura sociale del musicista nella Russia del XIX secolo: il passaggio dall'artista «part-time» con onorate cariche o mansioni di Stato all'artista «full-time» con esclusive occupazioni compositive. E' un po' ciò che accadrà a Modest Petrovič Musorgskij, prima Ufficiale della Guardia e poi impegnato musicista.

Dargomyžskij nacque a Troickoe nel distretto di Tula, l'anno 1813. Il padre era un illegittimo figlio della nobiltà, e fece prendere al piccolo Aleksandr lezioni di musica, in quanto al tempo una buona educazione di base prevedeva una pedagogia artistica; infatti, anche i suoi fratelli furono avviati allo stesso tirocinio. Aleksandr cominciò a parlare solo all'età di cinque anni, e la sua voce era acuta e gracula.

Nel 1817 la famiglia si stabilisce a San Pietroburgo dove incomincia a studiare il pianoforte, dapprima con la governante, la tedesca Louise Wohlgeboren, e poi con Danilevskij[50], il quale pare non considerasse la composizione attività «addicevole» per un giovane

aristocratico (come Aleksandr veniva considerato); ma, nonostante ciò, i suoi primi brani pianistici, soprattutto danze, e le sue prime romanze vedono la luce già nell'anno 1820.

Proseguì gli studi con Franz Schoberlechner, allievo di Johan Nepomuka Hummel, e studiò anche il violino con Voroncov[51] dal 1822, ma in seguito, per problemi d'intonazione mai risolti, lasciò perdere questo secondo strumento.

Così come si conveniva, entrò nell'autunno del 1827 al servizio del Governo, nel quindicesimo anno di vita.

In realtà l'interesse e la pratica musicali erano allora per Lui una dilettevole occupazione, nonostante il fatto che diverse sue composizioni cominciavano ad essere editate, alcune su periodici e giornali, altre a proprie spese.

Fino a quel momento non si poteva dire che Dargomyžskij avesse ricevuto le basi della composizione, e per questo motivo verrà introdotto a Glinka, che lo metterà sotto la guida di Siegfried Dehn, dandogli personalmente un quaderno di musica con esercizi per l'armonia ed il contrappunto.

Il contatto con Glinka gli permise un'analitica conoscenza del repertorio orchestrale di Ludwig van Beethoven e di Felix Mendelssohn-Bartholdy nonché la rara fortuna di assistere alla nascita del primo melodramma di «scuola russa», l'*Ivan Susanin*, nel 1836.

Infatti, dall'anno successivo, nel 1837, pose attenzione ad un libretto preparato dallo stesso Victor Hugo per Louise Bertin, tratto dal romanzo dello stesso Hugo *Nôtre-Dame de Paris*. Ne completò la traduzione in russo e la messa in musica nel 1841, titolandolo *Esmeralda*, e ne diede la partitura al direttore degli Imperiali Teatri. Attese fino al 1847 perché venisse data la prima, che ebbe un discreto successo, nonostante avesse sorpreso il pubblico per la potenza dei passaggi drammatici e la sicura condotta delle scene corali, inattese per un compositore di non provata esperienza: ciò avvenne al Teatro Bol'šoj di Mosca.

L'opera, nonostante il soddisfacente successo, non fu ripetuta che nel 1851, a San Pietroburgo stavolta.

Val qui la pena di soffermarci su un particolare aspetto di Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij, che torna biograficamente utile per il discorso d'origine: quello sul rapporto fra stile e scuola russi e scuola e tradizioni italiane. Anche non «culte».

Egli tendenzialmente soffriva per il mancato successo, (in realtà non adeguato alle sue aspettative), cosa che gli produceva una depressione psico-fisica caratterizzante: il continuo raffronto con il

successo che invece veniva tributato a Glinka, il ritardo con cui riuscì ad ottenere l'esecuzione della prima, dovuto, (come abbiamo già visto in Glinka), all'imperante moda dell'opera italiana, erano cose che lo segnavano!

Una sana e risentita concorrenza creativa all'«italianismo» in voga produrrà infatti l'effetto, sia sull'uno che sull'altro, di cercare una strada propria ed «autosufficiente», legata all'autoctona cultura «non ufficiale», tanto dal punto di vista linguistico-strutturale, quanto dal punto di vista produttivo-realizzativo.

Curiosa consolazione a tali difficoltà di affermazione era per Dargomyžskij il porre e ricever attenzioni dalle sue allieve, maritate e non, poiché, come riporta Nikolaj Aleksandrovič Sokolov[52], usava dare lezione solo a donne, senza prendere compenso alcuno. Egli stesso poi affermerà che senza donne al mondo non sarebbe mai diventato compositore e che esse furono la sua costante ispirazione, lungo tutta la vita!

Tornando un attimo indietro, cogliamo nell'anno 1843 un passo decisivo nella carriera di musicista: il Nostro lascia il servizio governativo con la carica di «Tituljarnyj Sovetnik», ovvero il titolo che Lui stesso darà ad una romanza scritta nel 1859 su versi di P.I. Weinberg!

Curiosità a parte, questa nuova situazione gli permette di realizzare un viaggio attraverso l'Europa, fermandosi nelle due capitali musicali: Bruxelles e Parigi. Nella prima città conobbe François-Joseph Fétis[53], nella seconda, trattenendosi per soli sei mesi, Daniel-François-Esprit Auber[54], Giacomo Meyerbeer[55] e Jacques François Fromental Élie Halévy[56]. Fu l'occasione per svelare a se stesso ed agli altri la scoperta della unicità ed importanza della propria cultura musicale, in senso lato, di quella russa, etnica e neo-professionale: in una famosa lettera da Parigi scrive «... čto net v mire naroda lučše russkogo i čto eželi sušestvujut v Evrope elementy poezii, to čto v Rossii».

E cioè: «... non c'è nazione al mondo migliore della Russia, e se gli elementi della poesia esistono in Europa, esistono in Russia».

Lo slancio a rinvenire nella propria terra gli elementi di autoctona poetica musicale lo induce a studiare gli elementi caratteristici del folclore russo, quell'inflessione melodico-linguistica peculiare al canto popolare russo. Tali anni di ricerca producono il delinearsi di uno stile imitativo, realizzato soprattutto nelle tre romanze per canto e piano-forte *Dušečka-devica*, su testo tradotto e scritta negli anni 1849-50 e pubblicata nel 1851, poi arrangiata per voce e coro

femminile, *Lichoroduška*, su testo tradotto, scritta anch'essa negli anni 1849-50 e pubblicata nel 1851, e *Mel'nik*, da Aleksandr Sergeevič Puškin, composta negli anni 1850-51 e pubblicata nel 1851; tutte queste romanze, come buona parte delle altre, vengono «stese» per soprano e pianoforte, senza dubbio anche per la predilezione del nostro Dargomyžskij nei confronti delle giovani, e non più giovani, allieve!

La linfa etnomusicale russa, la sua fecondità creativa e lo strato musicale «acculturato» dell'epoca, che tendeva a preferire ancora il genere melodrammatico, assistono al nascere di *Rusalka*, opera in 4 atti di Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij, su libretto proprio tratto da Puškin, scritta fra il 1848 ed il 1855. Fu rappresentata per la prima volta a San Pietroburgo, nel 1856, e lo spartito fu pubblicato lo stesso anno; invece l'edizione in partitura fu pubblicata solo recentemente; nel 1949 a Mosca.

Per la ricerca di uno stile autoctono, fondato sulla immensa ricchezza etnomusicale della terra russa, l'opera viene allineata, come pilastro musicale di «nuova scuola», all'*Ivan Susanin* (1836) ed al *Ruslan i Ljudmila* (1842), entrambi di Michail Ivanovič Glinka.

Andando avanti nella sua vita, ma rilevando in questa sede solo i tratti più salienti che tendano a dimostrare l'interesse da parte di Dargomyžskij ad una nuova «riscoperta» del patrimonio etnico, quello russo, (ma non solo quello), dobbiamo ricordare il contrastato rapporto con il gruppo «in fieri» «Mogučaja kučka», che allora si stava saldando intorno a Milij Alekseevič Balakirev; soprattutto dopo l'ulteriore viaggio in Europa tra la fine del 1864 e l'inizio del 1865 che il Nostro compì.

Per motivi di produzione musicale frequentò dal 1859 in poi Balakirev ed «i suoi», ma avendo rifiutato la proposta di alcuni soggetti d'opera non godette, già dopo breve tempo, di una degna attenzione da parte degli Stessi; i musicisti di «Mogučaja kučka» non frequentarono più le sue soirées colpiti dalla sua ipocondria: e soprannominarono il suo giro «Les Invalides» (alla francese).

Tuttavia, i personali problemi d'insoddisfazione artistica presenti in Dargomyžskij non cancellarono il positivo, e nutrito, interesse verso la nuova ricerca musicale di «Mogučaja kučka»: discordanze creative ed antipatie caratteriali non inficiarono l'attiva partecipazione del Nostro ad una nuova produzione compositiva, basata, per quanto possibile, su una nuova professionalità musicale, su elementi stilistici originati dal patrimonio etnico russo, ma non solo, e per una immediata realizzazione sulle scene dei Teatri nazionali, e

con la diffusione in Europa attraverso il «centro di smistamento» per la nuova musica russa, qual era Bruxelles.

Proprio in questa città Dargomyžskij, durante il viaggio in Europa degli anni 1864-65, ottiene un successo con un lavoro orchestrale creato su elementi etnocoreutici russi: si tratta di *Kazačok*, fantasia per orchestra (così definita dall'Autore), completata appunto nel 1864 ed eseguita a Bruxelles il 26 dicembre dello stesso anno. Il brano consta realmente di una serie di variazioni su tema popolare.

In verità, egli aveva già scritto un'altra fantasia per orchestra, completata nel 1862, ma eseguita per la prima volta a San Pietroburgo nel 1870: si tratta di *Baba-Jaga*; è anch'essa basata su variazioni da tema popolare, stavolta supportate da un «programma sinfonico», la storia di *Baba-Jaga*.

Un'ulteriore curiosità etnica, scorrendo la vita e l'opera di Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij, si ritrova nel fascino che sul Nostro esercitò, come su Glinka, il folclore spagnolo: la differenza tra i due fu però nel fatto che Dargomyžskij non toccò mai questa terra, ma sentì ugualmente l'esigenza nel 1830 di creare un *Bolero* per orchestra, eseguito per la prima volta nell'estate del 1839, e pubblicato nello stesso anno in versione pianistica. A questa danza spagnola dedicherà anche una romanza: *Odelas' tumanami Sierra-Nevada* per voce e pianoforte, su versi di Širkov, con l'esplicito sottotitolo di *bolero*, composta fra il 1839 ed il 1840, e pubblicata nel 1843.

L'interesse di Dargomyžskij spaziava dunque sulle terre mediterranee, soffermandosi sulle forme musicali di «arte incolta».

Questo è quanto provoca nel 1864-65 la creazione di un'opera pianistica unica nel suo genere, ed originalissima sotto più di un aspetto: *Slavjanskaja Tarantella* per pianoforte a 3, o 4, mani, pubblicata negli anni successivi dall'editore P.I. Jurgenson[57].

Non esiste nel repertorio pianistico russo, ed universale, un titolo simile, ossia, nessun compositore ha mai esplicitamente dedicato alla «tarantella pianistica» un tale innesto, ad eccezione di Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij! Le due parole del titolo, *Slavjanskaja* e *Tarantella*, esplicitano già in frontespizio la fusione musicale oggettivo-soggettiva di due grandi aree etnoculturali, quella mediterranea e quella slava, congiunte dalla mediazione «culta» di uno strumento evoluto ed attraverso la «riproposizione creativa» ad opera di un musicista professionalmente «acculturato».

La tarantella svolge se stessa su un ampio brano pianistico, all'incessante ritmo di 6/8 su un andamento «Allegro».

Costituisce un originalissimo esempio musicale dalla triplice importanza.

Innanzitutto dal punto di vista etnomusicale, per ciò che riguarda la dichiarata fusione tra elemento mediterraneo ed elemento slavo: tale fusione si rende musicalmente possibile attraverso due temi principali (il primo nel modo minore di «la», il secondo nel modo maggiore di «re», anche se trattati assai insolitamente), ambedue di chiara ispirazione tarantellistica, fondati su di un basso ostinato, e sempre uguale ... fino alla fine! Tale particolarità conferisce al brano un'atmosfera di monotonica ed oscillante gravitazione sonora, tipica di una certa musica slava, suonando su una corda grave dalla nota fissa e sulle corde più acute melodizzanti: vedi la ghironda che ancora si usa in Ucraina, o il «gusli», altro antico strumento a corda, tipico della musica slava nei Balcani, che però veniva suonato anche a Corte. (Vedi nota su V.F. Trutovskij).

Il brano è poi importante per la struttura compositiva in sé. L'ipnotica ripetizione del basso, oscillante dall'inizio alla fine sui due unici suoni «la-la», che scandiscono le due unità della misura in 6/8, determina da sola in realtà tutta la struttura, permettendo la classificazione di questo pezzo per pianoforte come un eccezionale «basso ostinato», che all'ascolto non risulta mai modulante. Eccezionale perché io non conosco un brano così lungo, dal basso identico a se stesso ed immutabile, in tutta la letteratura pianistica!

Tale unicità e caratterizzante proiezione verso esempi consimili, ma mai così ossessivamente insistenti, che troviamo nelle letterature del XX secolo: ad esempio *Stéle pour le tombeau de Paul Dukas* op. 87 I di Florent Schmitt[58].

E, a pensarci bene, proprio una prassi mutuata dalla tradizione etno-musicale, o in questo caso dalle tradizioni etno-musicali, ha permesso la creazione di *Slavjanskaja Tarantella*, e per la sua intrinseca essenza pluriculturale ne ha determinato la sua futuribilità, nel senso di possibile datazione ben oltre gli anni in cui fu composta!

Infine, tale brano riveste particolare importanza per un triplice rapporto di creazione/esecuzione/fruizione in cui si viene a trovare. Considerando la veste sotto cui apparve nell'anno 1900 per le edizioni D. Rather di Lipsia, possiamo notare subito delle suppletive indicazioni dopo il titolo principale: *Slawische Tarantella, zum vierhänden Spiel mit Jemandem, der gar nicht Clavier spielt*. Ovvero, un pezzo a 4 mani che può essere eseguito, nella parte del basso ostinato, anche da chi non conosce né pianoforte, né teoria musicale. E questo, non per facilitare o utilizzare a fini didattici una creazione

musicale, ma per proporre un diverso modo di fruizione, nell'esecuzione e nell'ascolto: un espediente che estendesse la fattibilità del brano ad un pubblico suonante ed ascoltante il più vasto possibile, imperniando la struttura del brano su un polo sonoro il più elementare possibile. Forse, ciò è stato concepibile riferendosi all'autentica origine ispirativa: quella popolare di due culture, che in ambedue i casi escludevano interventi professionali «culti». *Slavjanskaja Tarantella* tornerebbe così, idealmente e fattivamente, ad un tipo di eseguibilità «popolare».

Ad ogni modo, si tratta di un capolavoro pianistico, unico nella letteratura pianistica universale, ed unico nella letteratura dello stesso Autore, sconosciuto nelle sale concertistiche, e sconosciuto dall'editoria musicale, non solo italiana[59]. Cosa tanto più incredibile se si considera, come per Glinka, la lunghezza del «ponte gettato» fra due culture etniche così diverse e distanti, grazie alla mediata riproposizione di un allora «giovane» strumento quale il percussivo pianoforte era.

Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij, ucraino, morì a San Pietroburgo nell'anno 1869, lasciando incompiuto uno dei suoi capolavori melodrammatici: *Kamennyj gost'*, ovvero *Il convitato di pietra*.

f) *Konstantin Petrovič Villebois*

Un brillante esempio di «dilettantismo compositivo», fenomeno culturale a cui l'allora giovane musica nazionale russa molto doveva, è riscontrabile nella vita, nelle tendenze creative, nella produzione musicale di Konstantin Petrovič Villebois (in russo Vil'boa), nato a San Pietroburgo nel 1817, anch'egli dal cognome originale di provenienza probabilmente francese.

Bisogna subito premettere che, fra la da noi sconosciuta, pionieristica musica russa, «professionale» e «semiprofessionale», Villebois occupa una posizione ancor più ignorata di quella che occupano i precedenti compositori qui trattati, poiché non è addirittura menzionato neanche nei dizionari più completi e più recenti[60].

Le notizie da me reperite sono poche, ma sufficienti a dimostrare la sua non estraneità a quei fenomeni interculturali di cui stiamo trattando.

Nel 1837 divenne Ufficiale delle Guardie Imperiali; la sua formazione musicale fu discontinua fin dagli inizi.

Possiamo comunque rammentare che lo stesso Modest Petro-

vič Musorgskij all'età di 23 anni non esercitava la professione di musicista ma quella di ufficiale di carriera presso il famoso reggimento Preobraženskij, e, come ricorderà poi lo stesso Aleksandr Porfir'evič Borodin, usava dilettare al pianoforte gentili ed appassionate signore durante notabili conviti, palesando un'ostentata eleganza esecutiva.

Nella stessa città dove si trovavano Musorgskij e Villebois, operava come prezioso musicologo e timido compositore «non professionale» il principe Vladimir Feodorovič Odoevskij; egli costituiva un illustre esempio di «dilettantismo musicale» del primo '800 russo.

Infatti, abbiamo già detto, a proposito di Dargomyžskij, come la esclusiva professione di musicista, ed in particolar modo quella di compositore non si addicesse alle regole convenute all'interno della «aristokracija» e «intelligencija» borghese, più o meno illuminate.

Questo dato di fatto produsse un fenomeno intellettuale di estremo interesse, creando cerchie intere di menti artistiche, dedite da una parte ad un'occupazione «ufficiale», dall'altra ad una pratica perseguita con cognizione e passione. Siffatti «dilettanti» si mossero alla ricerca di una propria, nuova espressione artistico-musicale, che mutuasse il bagaglio tecnico dalla scuola straniera importata, ma coniasse stile, carattere e capacità espressiva da quei patrimoni etnici autonomamente esistenti «in loco».

In questa direzione si muove la produzione di Konstantin Petrovič Villebois.

Tre sono i suoi melodrammi, come era cimento prediletto e gradito dall'allora mondo musicale: *Nataša* (rappresentata a Mosca nel 1861) il cui vero titolo è *Nataša ili Volžskie razbojniki, Taras Bul'ba* e *Cygan*.

Ma, contemporaneamente, compaiono romanze e brani vari per voce e pianoforte e danze per pianoforte solo, stampato dagli editori moscoviti A. Gutheil e P. Jurgenson. Come compaiono intere raccolte di canti popolari che qui voglio elencare:

Russkija narodnyja pesni (25)
100 russkich pesen, zapisannych s narodnago napeva
Russkija narodnyja pesni (6)

ed infine

150 Russkich narodnych pesen,

composti questi ultimi, prima per pianoforte, e poi per tutta una serie di altri strumenti, che ne garantissero la divulgabilità, un po' in quell'ottica che abbiamo già notato nella composizione di *Slavjanskiaja Tarantella* ad opera di Dargomyžskij: compaiono versioni per

violino e cornetta a pistoni, oppure per violoncello, per flauto, per clarinetto, per chitarra, per cetra[61], per fisarmonica[62], per arpa, e ancora per violino e pianoforte, oppure per violoncello e pianoforte! Tutte le suelencate raccolte e le suddette versioni dell'ultima raccolta furono edite da P. Jurgenson a Mosca.

Come interpretare in Villebois una simile, accentrante produzione compositiva? Scolorizzazione di un repertorio dalle tradizioni popolari, o applicazione di professionali nozioni per una «riproposta» di musica etnica?

Per rispondere sicuramente dovrei prima reperire ed esaminare questi introvabili brani, e, dietro la conoscenza dei «modelli» etnomusicali a cui si riferiscono, darne una valutazione di «densità etnica»[63].

Va comunque il merito ad una siffatta letteratura, dalla storia musicale russa considerata «minore», da noi neanche menzionata, di aver fornito un diffuso supporto e materiale per uno scambio esperienziale ai musicisti coevi e futuri della «grande» scuola nazionale russa[64].

La ricerca e la riproposizione di brani provenienti dal repertorio folclorico porta Villebois ad inserire nella sua produzione un unico, bastante brano dedicato alla «tarantella»: *Tarantelle de Ricci*, edito da A. Gutheil a Mosca.

Apparentemente, risulta dal titolo un classico pezzo proveniente dal melodramma, in questo caso da *La Festa di Piedigrotta*, opera di Luigi Ricci[65] musicista di scuola napoletana quasi coevo di Villebvois. Ma ... la mia è una pura supposizione in quanto, non avendo reperito il brano da nessuna parte, ho di sicuro solo l'Autore a cui Villebois si è riferito. Penso comunque che si tratti proprio della versione «russa» della celeberrima *Tarantella* tratta da quell'opera di Luigi Ricci, che ancor oggi da molti di noi italiani sarebbe subito riconosciuta come proprio patrimonio etnico, più o meno dimenticato. Assai interessante sarebbe stato in questa sede riprodurre in facsimile tale brano, purtroppo oggi non mi è ancora possibile in quanto il brano risulta introvabile.

Speculando su ipotesi allora, tale pezzo costituirebbe una delle tante «réminiscences d'opéra» per pianoforte, così in uso nella letteratura musicale ottocentesca, oppure una segnata citazione musicale, collocabile tra la originale musica folclorica «di riferimento», «la tarantella», e la «dance de caractère au piano»?

Data la scarsità rilevata di dati sulla biografia di Villebois e sulla sua produzione, posso soltanto confermare che un tale, unico,

esplicito riferimento all'Italia popolare in un musicista così lontano, diverso ed «in altre faccende affaccendato» si erge, nonostante tutto, a pietra miliare in mezzo ad una sconosciuta letteratura pianistica, per tramandare uno dei «referenti semiotici» più «pregnanti» dell'800 musicale: la «tarantella» «segno» del «simbolo» «Italia».

Altro dato significativo su questo brano è che, in tutta la letteratura pianistica russa da me reperita in anni di ricerca, due soltanto sono le «tarantelle per pianoforte» dichiaratamente riferite ad una *Tarantella* italiana d'autore di provenienza: *Tarantelle de Ricci* di Konstantin Petrovič Villebois e *Canzonetta napolitana (Funiculì-funiculà)* in do maggiore op. 63 composta da Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov nel 1907, in una curiosissima versione per pianoforte a quattro mani[66].

Tutte le altre *Tarantelle per pianoforte* d'autore russo o di terre limitrofe sono implicite, nascoste citazioni di documenti etnici (come abbiamo visto in Glinka), o riproposizione creativa da temi trasmessi in ambienti «professionali» e «semi-professionali», o addirittura, come vedremo, fusione pianistica di due modelli etnici (come nella seconda *Tarantella* di Glinka) o come in *Tarantella* di Balakirev, dove l'ipnotica danza mediterranea ad un certo punto si nutre e si riconferma attraverso una «simile» (con tutti i dovuti distinguo) danza caucasica: la «lesginka».

Villebois morì a Varsavia nel 1882.

g) *Tipologia del musicista russo ed apologia della tarantella mediterranea*

1898: la data di morte di Aleksandr Ivanovič Dubuque ci delimita, temporalmente, il breve «zoom» sul lungo periodo compositivo ottocentesco ora trattato, seppur attraverso questi soli quattro Autori. Dalle giovanili composizioni di Glinka nel secondo decennio del secolo, alle ultime composizioni di Dubuque, quasi a ridosso di fine-secolo, affiora la presenza della «tarantella», grazie soprattutto alla riproponibilità sul versatile pianoforte. Nonostante le migliaia di chilometri di distanza, nonostante la diversità delle culture in cui essa danza si ritrova, vive, assume nuove «connotazioni» formali ed a noi contemporanei ritorna, tramandata e scritta anche dal genio russo, per testimoniare l'«altra» Italia, quella folclorica, meno «ufficializzata» ma più ricca di umano interesse. E non solo, ma anche a testimoniare la evoluzione di una forma etnomusicale in senso inter-

culturale e tra aree appartenenti ad una stessa cultura. Quanto differisce la *Tarantella* di Glinka, composta fra il 1840 ed il 1841, dalla originante *Saltarella Romana*? Importante è il cogliere queste differenze musicali e culturali, ma è comunque importante che la comunicazione sia avvenuta, rendendo possibile un reciproco arricchimento, fra etno-culture e fra culture tout-court, nello spazio geografico e nel tempo storico.

In tal modo anche chi non viaggiò in Italia, poté tramandare in Russia e al mondo musicale una tipica fenomenica etnica quale la «tarantella» è.

I quattro musicisti ora trattati rappresentano una prima epoca di musica «nazionale» russa, non solamente perché vicini tra loro come data di nascita, ma anche perché esponenti di una casistica musicale relativa alle «figure» attivamente operanti nell'800 musicale russo. Infatti, fra di loro notiamo il musicista di «professione» ed affermato, quale Glinka fu, il musicista di «professione» compositore-concertista-insegnante, meno affermato, quale Dubuque fu, il rampollo educato agli «addicevoli» incarichi ed occupazioni di Stato, ma costante e fedele appassionato delle arti musicali, quale Dargomyžskij fu, ed infine il musicista-militare, sempre diviso tra carriera ed arte, dalla non metodica formazione di studi ma dalla infaticabile vena creativa, tesa nella ricerca di un accomunante risultato musicale, fondato su condivise tradizioni, quale Villebois fu.

E' quasi completo il quadro della tipologia musicale russa nell'800: mancano solo le figure del musicista critico e letterato, alla Vladimir Vasil'evič Stasov[67], e del mecenate-musicista-musicologo, alla principe Vladimir Feodorovič Odoevskij. Oltre al «pubblico», naturalmente.

Non è dunque il professionismo musicale a permettere un interesse verso l'espressione etnomusicale della «tarantella», bensì un «amatoriale» ed appassionata ricognizione di fenomeni musicali diversi, in terra natìa ed altrove; non è dunque la feconda produttività di un musicista di successo a permettere la «riproposizione» di una danza popolare tanto lontana, ma così accattivante, quale la «tarantella» è, bensì essa è potuta sopravvivere grazie anche allo sconosciuto manoscritto, od alla dimenticata copia editoriale di un musicista «minore».

La tarantella fu perciò attraverso il pianoforte (non dimentichiamolo!) uno dei punti di riferimento etno-coreutici nella scoperta dell'universo costituito dall'espressione musicale tout-court, da parte di questa prima generazione di musicisti russi. Questa danza pene-

trò poi e si ripropose come fecondo risultato di un innesto creativo e come prezioso documento etnico per questa stessa prima generazione, e per quelle successive.

Proprio nel momento dell'allontanamento creativo dalle forme e dagli stili di scuola italiana, prevalentemente melodrammatica, spontaneamente e necessariamente «sentito» da Glinka, da Dargomyžskij, così come da altri, e proprio nel momento in cui si riescono, faticosamente, a gettare le basi per un'autosufficiente scuola musicale russa, gli stessi musicisti russi si sentono spinti a non tralasciare la perpetuazione e la rivitalizzazione di un fenomeno musicale italiano sì, ma appartenente a quell'«altra Italia», quella delle aje, delle piazze, delle strade.

Più fondavano modelli di stile nazionale e più si sentivano «centripetati» dal vortice ipnotico che la tarantella creava.

Non solo quindi un «culta» referenza semiotica all'Italia. Ed è soprattutto l'«altra» Italia, e il «qualcos'altro» che la tarantella musicalmente riproponeva, che affascinerà fino ad oggi intere generazioni di compositori e di musicisti russi. Come potrò dimostrare nelle successive trattazioni.

«Tarantella», «pianoforte», «russicità» sono tre attivi elementi di un complesso fenomeno interculturale, ancora tutto da studiare.

NOTE

1) Mi riferisco soprattutto al saggio di M. Cornoldi *La Tarantella e le danze della Magna Grecia* (Bologna, 1971).

2) John Field: nacque a Dublino nel 1782 e morì a Mosca nel 1837; pianista e compositore irlandese; viaggiò in Italia: infatti proprio a Napoli si ammalò gravemente e da lì fu ricondotto in Russia, a Mosca, dove rimase ad insegnare ancora, fino alla morte.

3) *Pezzi popolari*, o meglio *Pezzi nazionali*, nel senso di appartenenza etnica.

4) Fëdor Grigor'evič Volkov: nacque a Kostroma nel 1729, morì a Mosca nel 1763.

5) Evstignej Ipatovič Fomin: nacque a San Pietroburgo nel 1741, ivi morì nel 1800. Era uno schiavo che fu poi reso libero.

6) Maksim Sozontovič Berezovskij: nacque a Gluchov, in Ucraina, nel 1745, morì a San Pietroburgo nel 1777, suicida per disperazione artistica.

7) Daniil Nikitič Kašin: nacque a Mosca nel 1773, morì ivi nel 1844. Era anche lui, come Fomin, uno schiavo.

8) Aleksandr Aleksandrovič Aljab'ev: nacque a Tobolsk nel 1787, morì a Mosca nel 1851.

9) Genere musicale importato in Russia all'inizio del secolo XIX dalla Francia: era infatti un tipo di «chanson» che nel secolo XVIII si fuse con l'opéra-comique. Famoso in Russia il cosiddetto «vodevil s pereodevaniem» («vaudeville con travestimento») in cui i «couplets» si trasformavano in numeri staccati.

10) Aleksej Nikolaevič Verstovskij, nacque nel governatorato di Tambov nel 1799, morì a Mosca nel 1862. Divenne direttore dei Teatri Imperiali a Mosca nel 1824 e più tardi direttore del Dipartimento del Teatro.

11) Aleksandr Egorovič Varlamov: nacque a Mosca nel 1801, morì a San Pietroburgo nel 1848.

12) Aleksandr L'vovič Gurilev: nacque a Mosca nel 1802, morì ivi nel 1856. Fu allievo di Giuseppe Sarti.

13) Principe Vladimir Fëdorovič Odoevskij: nacque a Mosca nel 1803, morì ivi nel 1869. E' considerato uno tra i primi musicologi della storia musicale russa. Fu direttore presso il Museo Rumjancev ed assistente-direttore della Biblioteca Pubblica a San Pietroburgo.

14) Francesco Araja: nacque a Napoli nel 1709 e morì a Bologna (o forse a Napoli) nel 1770; compositore di scuola napoletana ed impresario teatrale. Si recò a San Pietroburgo nel 1735 e fu nominato maestro di cappella e direttore della compagnia d'opera italiana. Tornò in patria dal 1740 al 1742, ma riprese nell'autunno dello stesso '42 l'attività a San Pietroburgo, e vi rimase fino al 1750, anno in cui ottenne di tornare ancora in Italia. Richiamato dallo zar Pietro III nel 1761, lì rimase fino all'attentato del 1762, allo stesso zar.

15) Baldassarre (o Baldassar, o Baldissera) Galuppi, detto il Buranello: nacque a Burano nel 1706 e morì a Venezia nel 1785; compositore di scuola veneziana, si trasferì nel 1765 a San Pietroburgo, chiamato da Ekaterina II, e lì rimase fino al 1768 come maestro di cappella e direttore della compagnia d'opera italiana.

16) Giovanni Paisiello: nacque a Roccaforzata, Taranto, nel 1740, morì a Napoli nel 1816. Compositore di scuola napoletana, fu musicista alla Corte di Ekaterina II dal 1776 al 1784, dove fu trattato con la massima generosità, soprattutto economica.

17) Giuseppe Sarti: nacque a Faenza nel 1729, morì a Berlino nel 1802; compositore di scuola bolognese, allievo di padre Martini. Fu alla Corte di Ekaterina II dal 1784, succedendo a Giovanni Paisiello, al 1786, poi in Ucraina al servizio del principe Potëmkin, infine riabilitato a Corte nel 1793. Qui rimase infine sino al 1802.

18) Domenico Cimorosa: nacque ad Aversa nel 1749, morì a Venezia nel 1801; compositore di scuola napoletana, assai fecondo e degno di meritatissima fama, all'estero ed in patria. Giunse alla Corte di Ekaterina II nel 1787 dove ottenne subito entusiastico successo e fu nominato maestro di cappella. Lasciò la Corte nel 1791, ma le sue opere raccoglievano in Russia, e continuavano a raccogliere, successo. Tanto che le allora biblioteche dei Teatri Imperiali allestirono «in loco» un museo a Lui dedicato.

19) Vasilij Fëdorovič Trutovskij: nacque a Ivanovskaja Sloboda, Bel'gorod, in Ucraina, morì a San Pietroburgo nel 1810. Fu noto virtuoso di «gusli» strumento ad arco di antiche origini.

20) Carl Mayer: nacque a Königsberg nel 1799, morì a Dresda nel 1862. Si trasferì a San Pietroburgo con la famiglia, in tenerissima età; lì divenne allievo di Jaohn Field ed ultimò gli studi di perfezionamento, come pianista (e compositore), nel 1812. Iniziò una carriera concertistica per l'Europa, e tornò a San Pietroburgo nel 1819, dove risiedette fino al 1850, come virtuoso ed insegnante di pianoforte.

21) Si tramanda musicologicamente, (e pianisticamente), la leggenda per cui gli vengono attribuite ben 900 opere per pianoforte, quasi unicamente, e circa 800 allievi. (Da H. Parent, *Répertoire Encyclopédique du Pianiste*, Paris 1926).

22) In realtà, quando Michail Ivanovič Glinka conobbe Carl Mayer, intorno al 1820, questi era sì reputato, ma ancora assai giovane, e cioè aveva allora 21 anni. Può darsi che avesse già composto la *Tarantella* op. 74, ma non mi è dato di saperlo. Così come può darsi che già ventunenne avesse composto altre *Tarantelle* per pianoforte perdute, o a noi sconosciute.

23) *Zapiski (Memorie)*, costituisce il testo biografico fondamentale sull'Autore; è conservato in manoscritto autografo e copia manoscritta presso Gosudarstvennaja Biblioteka di San Pietroburgo. Negli anni 1870, 1871, 1887, 1930, 1950, 1952, comparvero varie edizioni, ma la migliore, anche perché ampiamente commentata, è la seguente: *Michail Ivanovič Glinka. Literaturnoe nasledie*. T.I. «Avtobiografičeskie materialy pod red. V. Bogdanova-Berezovskogo», Moskva-Leningrad, 1952, Gosudarstvennyj naučnoissledovatel'skij institut teatra i muzyki.

24) Ivan Ivanovič Kozlov: poeta russo nato a Mosca nel 1779, morto a San Pietroburgo nel 1840. Scrisse ballate, poemi romantici e liriche.

25) Felice Romani: poeta, scrittore e librettista, nato a Genova nel 1788, morto a Moneglia nel 1865. Scrisse libretti per un nutrito numero di compositori, molti dei quali per Gaetano Maria Donizetti. Pubblicò saggi di critica letteraria e raccolte di versi, in una delle quali si trova la romanza *Il desiderio*, che ispirò Glinka per l'omonimo brano vocale e per la *Barkarola* pianistica.

26) Questo stupendo brano per pianoforte fa parte della raccolta *Privet otčizne (Saluto alla patria)*, che comprende *Vospominanie o mazurke, Barkarola, Molitva* e *Variacii na šotlandskuju temu*. In alto, come frontespizio, sono riportati i primi due versi della romanza di Felice Romani: «Oh se tu fossi meco / Sulla barchetta bruna», che Glinka musicò integralmente nella romanza per voce e pianoforte *Il desiderio* (conosciuta anche con il titolo *Želanie*).

Un particolare studio che mette in relazione la romanza in versi di Felice Romani, *Il desiderio*, per voce e pianoforte e *Barkarola* per pianoforte, entrambi di Glinka, fra di loro è contenuto in *Atti del convegno «Letteratura e musica russa dell'800-900»*, Università di Camerino, 1985: in questa pubblicazione risulto relatore e saggista con *Transduzione di elementi formali tra linguaggi d'arte. «Il Desiderio/Barcarolle» dalla poesia di Romani al pianoforte di Glinka. «Terek»: verso lermontoviano e frase pianistica in Ljapunov*.

27) I.P. Mjatlev: poeta a cui Glinka s'ispirò soltanto per questo brano: infatti non compare nel nutrito elenco di poeti a cui s'ispirò per libretti d'opera e liriche da romanza.

28) Le «byline» sono componimenti epici in versi, la cui tradizione appartiene alla cultura popolare russa, ma non solo: infatti con buona probabilità erano diffuse anche in Bielorussia ed Ucraina.

29) Ad esempio, la stupenda *Fantaisie (Tableaux)* opera 5, per due pianoforti che Sergej Vasil'evič Rachmaninov compose nel 1892; comprende:

I) Barkarola su versi in frontespizio da Lermontov;

II) I noč', i ljubov' su versi in frontespizio da Byron;

III) Slezy su versi in frontespizio da Tjutčev;
IV) Svetlyj Prazdnik su versi in frontespizio da Chomjakov.

30) Non mi è dato di conoscere notizia su questo musicista.

31) Tener presente la differenza tra il calendario giuliano rimasto in adozione in Russia ed il nostro calendario gregoriano, da noi adottato, con bolla pontificia del 1582: la loro datazione corrisponde alla nostra se aggiungiamo i 10 giorni che furono soppressi.

32) La macro-struttura musicale è realmente sorprendente! Consta di una introduzione strumentale e poi corale, della «Tarantella» (sull'autografo della partitura «Tancy») strumentale, di una ripresa «[Tempo I]» che sfocia in una corona di sospensione su cui è scritto «Deklamacija» (sull'autografo «Dialog (ue)»), di una falsa ripresa di frase corale che sfocia subito anch'essa in una corona di sospensione dove è ripetuto «Deklamacija» (sull'autografo, anche qui «Dialog (ue)»), la ripresa dell'introduzione strumentale che, a sorpresa, viene anch'essa sospesa da una corona, su cui ancora una volta è scritto «Deklamacija», ed infine la «Coda» che riprende l'episodio corale introduttivo, e conclude.

Si provi ora a dare una definizione formale di un simile brano coreutico, orchestrale, corale!

Con moto (introduzione), orchestrale, corale-orchestrale;
«Tarantella» orchestrale;
[Tempo I] orchestrale;
«Deklamacija»;
Un poco meno [mosso] corale-orchestrale;
«Deklamacija»;
(stesso tempo) orchestrale;
«Deklamacija»;
«Coda» corale-orchestrale.

33) Furono stampati a Napoli dall'editore di musica G. Girard nel 1824 stampato grazie ad una sottoscrizione associativa dall'«Ottobre 1824 ad Ottobre 1825». Il titolo completo è

PASSATEMPI MUSICALI
O SIA
RACCOLTA

Di Ariette e Duettini per camera inediti, Romanze francesi nuove, Canzoncine, Napolitane e Siciliane, Variazioni pel canto, piccoli Divertimenti per Pianoforte, Contradanze, Walz, Balli diversi etc.

34) Muzio (Filippo Vincenzo Francesco Saverio) Clementi: nacque a Roma nel 1752, morì ad Eversham, nel Worcestershire l'anno 1832. Importantissimo compositore e pianista, scrisse, solo per Cembalo, Forte-piano e Piano-forte 71 *Sonate*, applicando nel loro primo movimento la nuova struttura della «forma-sonata». Fu portato giovanissimo a Londra, nel 1766, per continuare e perfezionare gli studi musicali. La sua fama fu tale, che a Vienna patrocinarono, fra il 1781 ed il 1782, la leggendaria gara tra Lui e Mozart! Londra fu la sua seconda patria; fondò ivi una propria casa editrice, la Longman, Clementi & Co. e fondò una «Philarmonic Society» nel 1813 che doveva proporsi il compito di eseguire e diffondere la nuova musica! Dagli studi che il biografo Leon Plantinga ha sul Nostro compiuto, consultando per lo più inediti documenti, pare che Clementi viaggiò in Russia almeno tre volte: fu a S. Pietroburgo nel 1778, tra la fine del 1802 ed il luglio del 1803, e poi nel mese di ottobre dell'anno 1806. John Field, suo allievo, giunse in quella città proprio nel 1803!

35) «Intorno a quel periodo [1843] scrissi per pianoforte una Tarantella in la minore ed in 2/4».

36) Secondo quanto riportato in «Ot redakcii», «Tom 5» di «M.I. Glinka *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Moskva 1958, Muzgiz».

37) Secondo la nostra scuola di teoria musicale i «ritmi» si dividono in «ritmi semplici» e «ritmi composti»: quelli «semplici» possono essere, (a seconda delle «unità di misura» in essi contenute), «binari», «ternari», «quaternari», «quinari», et. ..., ma le rispettive «unità di misura» si suddividono sempre binariamente; quelli «composti» possono essere anch'essi (a seconda delle «unità di misura») «binari», «ternari», «quaternari», «quinari», etc. ..., ma le rispettive «unità di misura» si suddividono sempre ternariamente. Infatti, per ottenere il «composto» di un «ritmo semplice», lo si moltiplica per 3/2: ad esempio il «composto» del «ritmo semplice» 2/4 è 2/4 3/2 = 6/8.

38) Veramente, in Italia l'uso della parola «castagnette» non è sinonimo di «nacchere». Infatti come ancor oggi si usa nella «Tarantella Pugliese», ballata nel Salento, le «castagnette» risultano essere più strette ed allungate delle spagnole «nacchere»: vengono artigianalmente incise ed ornate, legate poi fra loro con un laccio, ma, soprattutto, vengono applicate sopra il dito medio, e non all'interno della mano come le «nacchere»; in tal modo, alzando ed abbassando il dito, a cui sono legate, insieme alle altre dita, esse «schioccano» ritmicamente, battendo fra loro.

39) Diego Carpitella: etnomusicologo italiano, (mio incoraggiatore negli «studi tarantellistici»), nato a Reggio Calabria nel 1924, morto improvvisamente a Roma nel 1990. A Lui si deve la raccolta di migliaia di documenti sonori etnomusicali lungo l'Italia, particolarmente nel Sud ed Isole: ha in tal modo fondato, insieme a Giorgio Nataletti, il «corpus» di documenti etnomusicali oggi raccolti presso l'Archivio Etnico Linguistico-Musicale presso la Discoteca di Stato in Roma. Ha tenuto la cattedra di Etnomusicologia presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma «La Sapienza».

40) Anche queste sono state stampate per la prima volta dalla casa editrice Bèrben di Ancora, nella stessa edizione della *Tarantella*, curata da Pietro Spada nel 1972. Il manoscritto è conservato presso il British Museum di Londra per cinque di esse (e si tratta dell'autografo!); per quella mancante la sede è presso la Library of Congress di Washington. L'intestazione delle *Arie* autografe è «Arie Russe. Dal n. 7 al 39 incluso le Arie che sono copiate dalla raccolta stampata con parole russe (Pietroburgo 1778)». Le arie n. 40, 41, 42, 43 e 44 portano l'iscrizione: «Tutte le seguenti Arie sono adattate da Clementi». Naturalmente la prima, ovvero la n. 40, corrisponde a *Vo pole beriozon'ka stojala*.

Ed ecco aprirsi a questo punto una genealogia più lunga di quanto abbiamo trattato: il legame di scuola deve necessariamente prevedere anche il copostipite! Ovvero il maestro di John Field: Muzio Clementi! Ecco dunque delinearsi la genealogia pianistico-compositiva Clementi-Field-Glinka!

41) Quasi una ideale figura retorica di «parallelismo»: Clementi

Muzio Clementi	=	Michail Ivanovič Glinka
Tarantella		*Tarantella* (1840-41)

Muzio Clementi	=	Michail Ivanovič Glinka
Aria russa		*Tarantella* (1843)

42) La «transizione» è un procedimento d'armonia che consente di legare fra di essi due accordi tonalmente distanti, attraverso una sola nota comune.

43) Celebre e caratteristico accordo che ha interessato per almeno due secoli e mezzo compositori e teorici dell'armonia: è costruito sul IV grado della scala minore, in posizione di primo rivolto 6/3 (terza e sesta), presentando la sesta abbassata di un semitono, poiché la sesta di questo accordo corrisponde al II grado della scala minore, ma abbassato di un semitono; la scala minore con questo II grado abbassato viene a formare quello che qualche volta è stato detto «modo napolitano». Usato in maniera caratterizzante dalla musica folclorica «intermedia» e «colta» a Napoli.

L'accordo di «sesta napoletana» costituisce in genere uno degli elementi che confermano, ma non decidono, se un brano musicale può essere definito «a tarantella».

44) Ad eccezione di moderni dizionari o edizioni musicologiche sovietiche, oggi russe, viene sempre scritto con l'originario cognome di provenienza francese.

45) Nikolaj Sergeevič Zverev: nacque a Mosca nel 1832, morì a Mosca nel 1893. Professore presso l'Università della sua città natale dal 1870 all'anno della morte. Tra i suoi allievi «di casa» Aleksandr Il'ič Ziloti, Sergej Vasil'evič Rachmaninov ed Aleksandr Nikolaevič Skrjabin.

46) *130 pezzi popolari russi*, o meglio *130 pezzi nazionali russi*, in senso etnico.

47) *Ricordo di Field*.

48) Non mi risulta a tutt'oggi alcuna esecuzione ed incisione o registrazione italiana dedicate a Dubuque.

49) Monumentale opera di catalogazione, che preziosamente documenta tutta la musica a stampa fino al 1910, anno di edizione. Quest'opera è stata ristampata, inalterando l'originale, nel 1967 ad Hilversum (Olanda) dalla casa editrice Frits Knuf, in 12 volumi.

50) Non mi è dato di conoscere notizia su questo musicista.

51) *Ibidem*.

52) Nikolaj Aleksandrovič Sokolov: nacque a San Pietroburgo nel 1859, morì ivi nel 1922. Fu allievo di Johansen e di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov presso il Conservatorio della città natale.

53) François-Joseph Fétis: nacque a Mons nel 1784, morì a Bruxelles nel 1871; musicologo, compositore e didatta belga, la sua *Biographie Universelle*, punto di arrivo del suo pensiero storico, estetico e musicale lo ha reso famoso fino ad oggi, a scapito della effettiva produzione compositiva.

54) Daniel-François-Esprit Auber: nacque a Cannes nel 1782, morì a Parigi nel 1871. Compositore che seppe evolvere il melodramma francese dall'opéra-comique al «grand-opéra». L'opera *La Muette de Portici (Masaniello)* (1828) ha tramandato universalmente, grazie al successo, una indimenticata *Tarantelle*, su cui quanti compositori si sono cimentati in trascrizioni, parafrasi, variazioni!

55) Giacomo Meyerbeer (propriamente Jakov Leibmann Beer): nacque a Tasdorf nel 1791, morì a Parigi nel 1864. Compositore tedesco stabilitosi in Francia, fu autore di «opéra-comique» e di spettacolari «grand-opéra».

56) Jacques François Fromental Élie Halevy (Fromentin, originalmente Elias Levy): nacque a Parigi nel 1799, morì a Nizza nel 1862. Compositore, autore di «grand-opéra», emulo di Meyerbeer.

57) L'opus, indicata nel *New Grove Dictionary of Music and Musician*, 20 voll. London 1980, Macmillan Publishers Ltd., alla voce «Dargomizhsky» nel catalogo delle sue composizioni, viene contrassegnata dalla data «1866» e dal luogo «Paris» quali data e luogo di prima edizione. A me risulta, da altre fonti, che la prima edizione, ed i diritti, furono acquisiti da P. Jurgenson di Mosca. Forse una edizione parigina della casa Jurgenson?

58) Florent Schmitt: nacque a Blamont, Meurthe-et Moselle, nel 1870, morì a Neuilly-sur Seine nel 1958; compositore dalle audacissime soluzioni armoniche, ingiustamente ignorato in Italia. Il brano appartiene al ciclo *Chaîne brisée, Suite pour piano* comprendente altri due brani. La «nota ostinata» è in questo caso anch'essa un «la» («la_2», che viene poi raddoppiato in ottava con il più grave «la_1»), ma comunque non è mantenuta per tutta la durata del brano, e soprattutto non ne costituisce l'immutabile «basso»!

59) L'unica ristampa in edizione moderna è apparsa un po' di anni fa negli U.S.A., in «Alexander Dargomizhsky. *Collected Piano Works*», stampata a Melville dalla Belwin Mills Publishing Co.

60) Lo stesso *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, citato alla nota 57, non lo menziona neanche!

61) La cetra è uno strumento dalle antichissime origini; nell'Evo Moderno subì una evoluzione nella Mittel-Europa, dove è in uso ancora; nel secolo scorso aveva il nome di «Cister», attualmente viene chiamato «Zither», in russo «Citra».

62) Anche se in russo esiste il vocabolo «fisgarmonija», esso non corrisponde al nostro strumento: infatti il «bajan» russo usa sia per la mano destra che per la mano sinistra tastiere a bottoni.

63) Nel mio lavoro *Un incontro di culture: LA TARANTELLA PER PIANOFORTE* in corso di stampa presso il Corso D.A.M.S. nella facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi a Bologna, espongo la teoria per una valutazione di un brano pianistico, (o semplicemente musicale), rispetto ai propri «originanti etnici», se ne ha. E' il caso senz'altro delle «Tarantelle per pianoforte». La valutazione avviene attraverso una scala che va dalla massima «densità etnica» (con ipotetico valore 0 (zero) di elementi «colti»), alla minima «densità etnica» (con valore 0 (zero) di elementi «etnici»). Naturalmente, i due valori estremi sono puramente teorici.

64) Uso qui l'aggettivo «grande» con le dovute riserve di significato e di adesione soggettiva a tale significato. In realtà, per me, vanno molto ridimensionati e ridiscussi gli aggettivi «grande» e «minore» applicati ai musicisti ed alla musica in generale.

65) Luigi Ricci: nacque a Napoli nel 1805, morì a Praga nel 1859. Compositore melodrammatico di scuola napoletana, ma figlio di un pianista fiorentino. Compose anche melodrammi insieme al fratello Federico. Scrisse *La festa di Piedigrotta* su libretto di M. D'Arienzo, e venne rappresentata, (ovviamente), a Napoli nel 1852. La *Tarantella* contenuta in quest'opera è diventata e continua ad essere ancor oggi uno dei temi di tarantella più rappresentativi ed universalmente riconosciuti.

66) Quest'opera pianistica è stata stampata per la prima volta nel 1979 in *The Complete Works of Nicolai Rimsky-Korsakov, Piano Duets*, vol. 2, a Melville, dalla casa editrice Belwin Mills Publishing Co.

67) Vladimir Vasil'evič Stasov: nacque a San Pietroburgo nel 1824, morì ivi nel 1906. Critico musicale, e d'arte in generale, prezioso etnografo, sostenne Glinka e la sua opera, si fece poi portavoce letterario del gruppo «Mogučaja Kučka».

Luigi Verdi

SKRJABIN A BOGLIASCO

Aleksandr Skrjabin soggiornò a Bogliasco dal giugno 1905 al febbraio 1906, per circa 8 mesi; questo periodo, uno dei più intensi nella vita del compositore russo, vide buona parte della composizione de «Il Poema dell'Estasi» e dei suoi taccuini di appunti, la definitiva rottura con la moglie Vera, l'idillio con la sua musa ispiratrice Tatiana de Schloezer e la nascita della loro primogenita Arianne, l'amicizia con Georgij Plechanov e gli esiliati russi durante la rivoluzione del 1905, i turbolenti rapporti con la sua casa editrice dopo la morte di Beljaev.

E' necessario ricordare brevemente gli avvenimenti che precedettero il soggiorno italiano di Skrjabin, per meglio comprendere le motivazioni che ne furono all'origine.

Quando nel novembre 1902 conobbe Tatiana de Schloezer (1883-1922), sorella del suo allievo ed amico Boris de Schloezer (1881-1969), Skrjabin aveva 30 anni ed era sposato dal 1897 con Vera Ivanovna Isakovič (1875-1920), brillante pianista, che gli aveva dato 4 figli: Rimma (1898-1905), Elena (1900), Marija (1901) e Lev (1902-1910). Dal settembre 1898 insegnava pianoforte presso il Conservatorio di Mosca, circondato da allievi che lo ammiravano con entusiasmo e che in seguito gli avrebbero fornito preziosi aiuti finanziari.

La sua personalità era affascinante: fanciullo prodigio dai lineamenti angelici, era cresciuto coccolato dalle zie Ida e Ljubov', due sorelle del padre avviato alla carriera diplomatica, e dalla nonna Elisabeth; la madre era morta giovanissima.

Skrjabin si era subito imposto come pianista, mentre come compositore non si era molto discostato dai modelli di Chopin e Liszt, sostenuto dall'influente amicízia del proprio editore-mecenate Mitrofan Beljaev.

Tatiana de Schloezer era una giovane e brillante pianista; aveva ascoltato nel 1901 la Terza Sonata in fa min. di Skrjabin e, secondo la sua stessa affermazione, «fu la più forte impressione della mia vita. Il seguito non volli suonare altro che musica di Skrjabin. Io sognavo di vedere il compositore»[1].

L'incontro fra Skrjabin e Tatiana avrebbe dovuto cambiare entrambe le loro vite: in essa infatti il musicista vide la musa ispiratrice di cui aveva bisogno la sua arte; ella l'avrebbe aiutato a liberare il messaggio che portava dentro di lui. Tatiana si sentiva chiamata a questa sorta di missione: «Sotto il fascino della sua personalità creativa ben presto abbandonai tutte le mie idee sulla composizione... Il mio scopo non era più quello di trovare il modo per esprimere me stessa, ma quello di arrivare a capire meglio le sue composizioni»[2].

Nonostante le precarie condizioni economiche, nella primavera del 1903 Skrjabin decise così di dimettersi dal Conservatorio di Mosca per potersi dedicare completamente alla composizione; in attesa che si rendesse possibile il suo trasferimento in Svizzera, prese in affitto una stanza in campagna a circa 100 chilometri da Mosca e si mise al lavoro.

Nacquero così una trentina di pezzi per pianoforte (Op. 30-42) fra cui la Quarta Sonata op. 30, che segnano l'inizio di un più maturo e personale stile compositivo: gli accordi alterati di undicesima e tredicesima preludono alle sue più avanzate sperimentazioni armoniche. Nel frattempo Skrjabin continuava a lavorare alla Terza Sinfonia «Il Poema Divino»: «Sto orchestrando la Sinfonia», scrisse a Boris de Schloezer, «e componendo alcune cose per pianoforte... Devo finire trenta composizioni durante l'agosto oppure non potrò realizzare il mio viaggio in Svizzera; e questo è tutto quanto occupa i miei pensieri»[3].

Skrjabin poté partire per la Svizzera soltanto nel febbraio 1904, grazie soprattutto al finanziamento della sua ricca allieva e mecenate Margarita Morozova (1873-1958), vedova di un grande proprietario terriero di cui aveva ereditato la fortuna. Ella gli promise 2400 rubli annui, per permettergli di dedicarsi completamente alla composizione. Nel mese di marzo la moglie Vera ed i suoi quattro figli lo raggiunsero per istallarsi a Vezenas, presso Ginevra, in uno chalet denominato «Ville des lilas». Dopo pochi giorni arrivò anche Tatiana, che prese alloggio a Bellerive presso Vezenas.

Secondo il loro amico Jurij Engel, che si recò a trovarli, «Tatiana era sempre presente quando Skrjabin suonava le sue composizioni. Ella conosceva ed amava la sua musica, ne anticipava ogni

nota. Era lei che attirava l'attenzione su questo o quel dettaglio del brano. Era lei che rispondeva per prima quando gli si faceva qualche domanda. Ebbi l'impressione che ella avesse preso a cuore la sua causa, come se quelle composizioni fossero sue»[4].

All'inizio Vera sembrò non comprendere la situazione, negando l'evidenza. Quando suo marito le rivelò tutto, ella chiese del tempo per riflettere; poi, senza difendere la propria posizione di sposa legittima, raggiunse suo padre in Italia. Durante l'assenza di Vera, Tatiana si installò così alla «Ville des lilas». Da quel momento Skrjabin cercò in ogni modo di ottenere il divorzio da Vera. Eppure il loro matrimonio sembrava nato sotto i migliori auspici: ella si adoperava con abnegazione per diffondere la musica del marito, anche se aveva una concezione realistica del mondo e si mostrava scettica nei riguardi delle fantasticherie del marito. Più tardi Skrjabin avrebbe confessato a Modeste Altschuler che già nel 1897, ai tempi del loro viaggio di nozze, egli aveva capito di non amare la moglie: «Subito vidi di fronte a me un essere che mi era totalmente estraneo. Era con questa sconosiuta che avrei dovuto passare la vita?»[5].

Al suo biografo Leonid Sabaneev avrebbe detto in seguito che era stata sua zia Ida a sollecitare il matrimonio e che egli si era sposato per convenienza, perché alla sua età era tempo di sposarsi. «Con Vera tutto era terra-terra. Non c'era neanche il conforto materiale. Immaginatevi che io non potevo neanche lavorare, perché non avevo un posto tutto per me»[6].

Quando nel mese di novembre Vera rientra a Vezenas, suo marito è appena partito per Parigi con Tatiana; i parenti di lei si erano opposti a questo legame, ma ella non se ne era curata. I primi mesi del 1905 vengono quindi trascorsi nella capitale francese dove Skrjabin riuscì a fare eseguire la Sinfonia n. 3 op. 43 «Il Poema Divino», grazie ancora soprattutto ai contributi di Madame Morozova. La prima ebbe luogo il 29 maggio 1905 al Teatro Chatelet per i Concerti Colonne, sotto la direzione di Arthur Nikisch, con esito incerto.

Il mese di giugno Skrjabin si trasferì quindi a Bogliasco insieme a Tatiana che era incinta: qui infatti era certo di trovare le condizioni ideali per lavorare alla sua nuova opera, il «Poema dell'Estasi».

Egli era stato in Italia già due volte, nell'estate 1895 a Genova e nella primavera 1896 a Roma, dove tra l'altro aveva iniziato la composizione della sua prima opera per orchestra l'«Allegro Sinfonico». Ai soggiorni italiani si era ispirato nella sua Seconda Sonata op. 19 per pianoforte «Sonata-Fantasia»; iniziata nell'aprile 1895, doveva essere terminata a Roma nel maggio 1896. In una nota in

calce alla Sonata-Fantasia leggiamo: «La prima sezione rappresenta la quiete della notte meridionale sulla riva del mare. Il mi maggiore a metà sezione mostra il chiarore della luna che sorge nel buio della notte. Il secondo movimento "presto" rappresenta l'ampia distesa del mare agitato tempestosamente»[7].

Il soggiorno di Skrjabin a Bogliasco ci è documentato soprattutto dalle lettere che egli scrisse in quel periodo. Esse furono pubblicate a Mosca nel 1965 a cura di A.V. Kašperov. Importante fonte documentaria è pure il numero speciale della «Gazzetta musicale russa» edita nel 1916, che comprende fra l'altro due articoli di Jurij Engel e Marija Nemenova-Lunc, due allieve di Skrjabin che si recarono a fargli visita durante il suo soggiorno a Bogliasco.

Proprio la Nemenova-Lunc gli aveva trovato l'appartamento in via Avanzino al numero 38, presso la stazione. Secondo Engel[8] si trattava di un piccolo appartamento di tre camere; la casa era a fianco della ferrovia e i treni, che passavano con frequenza, riempivano l'appartamento di rumore e di fumo. Il solo pianoforte che Skrjabin aveva potuto procurarsi era scordato e suonava un tono sotto. Gli abitanti del piccolo borgo guardavano con curiosità il giovane «maestrino» russo, che in quel periodo si trovava tra l'altro in precarie condizioni economiche: «Ho vissuto in una grande miseria quest'anno, ho avuto momenti di disperazione», avrebbe scritto nell'ottobre del 1906 a Ljadov. Nonostante ciò, quel periodo fu sostanzialmente felice; Tatiana de Schloezer avrebbe detto più tardi che Bogliasco era per lei «veramente un paradiso sulla terra, con dei cipressi, degli aranci, dei cactus»[9].

Skrjabin continua a mantenere una fitta corrispondenza con la moglie Vera, ma i loro rapporti vanno progressivamente deteriorandosi. Per di più la loro primogenita Rimma si ammala gravemente. La madre disperata la porta all'ospedale di Ginevra, ma la bambina muore il 15 luglio 1905. Avvertito telegraficamente, il compositore accorre da Bogliasco per assistere al funerale. Resta qualche giorno con Vera per consolarla, forse si fa dei rimproveri. Tuttavia si sente obbligato a dare delle spiegazioni a Tatiana sulle ragioni del suo ritardo, e le scrive: «Vera mi ha implorato di restare con lei; dice che rimanere sola in un momento così triste le spezzerebbe il cuore, soprattutto pensando che forse è l'ultima volta che siamo insieme; naturalmente questa non è la ragione principale del mio ritardo. La mia presenza qui è necessaria per aiutarla a curare i bambini che hanno la pertosse, ma non è il caso di preoccuparsi. Probabilmente è l'ultima volta che sto con Vera, perché ella ha deciso di tornare a

Mosca in agosto. Ha già scritto a Safonov per domandargli del lavoro al Conservatorio. Sono sicuro che tutto andrà bene»[10].

Il 26 luglio Skrjabin ritorna a Bogliasco e scrive alla moglie: «Il viaggio è andato bene, mi sento solamente un po' stanco e debole forse a causa del caldo. Come stai, mia piccola amica? Cerca di lavorare durante il giorno! Non perdere un momento»[11]. Qualche giorno dopo le scrive: «Impregnati di impressioni nuove, non dimenticare di lavorare. Studia molto al pianoforte. Non devi essere pigra!... Anch'io lavoro molto»[12].

Il 6 agosto Skrjabin scrive a Vera una lettera che lo turba: «Cara Voucha, ho appena ricevuto una tua lettera che devo ammettere mi ha un po' vessato. Hai di nuovo dei momenti di debolezza. Ancora una volta cominci a lamentarti invece di realizzare il progetto che abbiamo messo a punto insieme... Ti prego di non fare un dramma per il tuo viaggio e non pensare che non ci rivedremo più. Non ho nessuna intenzione di rompere con la Russia e ci tornerò molto prima di quanto tu creda. Il mio sentimento per te non morirà mai. Mi occuperò di te e ti consiglierò sempre... Mi chiedi se mi sento la coscienza tranquilla. Se ricevo lettere così piene di incertezze allora naturalmente non posso essere sereno. La pace, te lo dico francamente, mi è attualmente indispensabile per la riuscita dell'opera che ho intrapreso. Non voglio con questo che tu debba nascondermi i tuoi sentimenti. Al contrario voglio che i nostri rapporti siano totalmente sinceri. Per aiutarmi devi farti forza, tirarti su di morale e dimostrare di essere una persona seria. Tu mi capisci! Meriteresti qualche rimprovero ma per questa volta passiamoci sopra. Ti abbraccio affettuosamente. Spero che tu abbia buon senso e ti auguro con tutto il cuore ogni bene»[13].

Una lettera all'amica Morozova ci documenta lo stato d'animo di Skrjabin in quel periodo: «Ormai non vivo più con Vera. Ogni tanto le faccio visita, a lei ed ai bambini... Ognuno di noi organizza la propria vita più armoniosamente, in accordo con i propri gusti. Ci siamo separati da amici e continuiamo a scriverci... Da qualche tempo ero così esaurito ed i miei nervi erano così tesi che avevo bisogno di un periodo di riposo. Ho faticato tutta la mia vita ed ora, in questa pace, la mia immaginazione sboccia come un fiore. Sono qui con la mia amica Tatiana Fëdorovna. Ella capisce esattamente ciò di cui ho bisogno per comporre e veglia su di me con abnegazione e tenerezza. Spande l'aria di cui io ho bisogno per respirare. Mi spiace che non siate ancora diventate amiche. Quando vi conoscerete meglio avrete senza dubbio il più grande rispetto e affetto reciproco»[14].

Vera non capirà mai veramente il motivo per il quale il marito l'ha lasciata. In una lettera del 4 luglio 1905 all'amica Zinaida Monighetti leggiamo: «Saša è venuto per una settimana in tutto. Se potessi credere come voi che mi rivedrà un giorno! Ma potrebbe accadere soltanto se io non avessi una rivale. Lei se lo tiene stretto e non lo lascia mai... Comunque lui mi tratta con amore e tenerezza. Si preoccupa molto di me e dei bambini. Può darsi che tutto questo sia per il meglio, io sarò obbligata a diventare qualcuno. Ho lavorato tutto l'anno al pianoforte e ho fatto tali progressi che Saša mi consiglia di esibirmi in pubblico questo autunno. Naturalmente non suonerò che musica sua, perché il mio scopo è di glorificarlo»[15].

Alla fine di agosto Vera riceve finalmente notizia della nomina a professore di pianoforte presso il Conservatorio di Mosca. Skrjabin le invia il denaro per il viaggio e lei parte immediatamente perché deve prendere servizio il primo settembre.

Il 26 ottobre 1905 il compositore scrive all'amica Morozova che Tatiana ha partorito: è nata una bambina a cui è stato dato il nome di Arianna. Questa figlia di Skrjabin morirà poi in tragiche circostanze durante la resistenza francese nel 1944.

In quei giorni Skrjabin mette a punto i Tre Pezzi op. 49 (Etude, Prelude, Rêverie) e li invia alla propria Casa Editrice Beljaev. Nel mese di dicembre riceve una lettera di risposta nella quale si comunica che l'editore può pagare solo 50 rubli per ogni pezzo, data la loro brevità. Furibondo, Skrjabin risponde il 24 dicembre: «Mi sento insultato dalla vostra ultima proposta per le mie composizioni. Considerando questo atteggiamento come volontà di rompere i rapporti con me, colgo l'occasione per chiedere la restituzione immediata dei manoscritti»[16].

Dopo la morte di Mitrofan Beljaev, mecenate ed amico di Skrjabin, avvenuta il 28 dicembre 1903 (c. giuliano), l'importante casa editrice da lui fondata nel 1884 era passata nelle mani di Nikolaj Arcybašev e Fëdor Groes, i quali nutrivano scarsa simpatia per Skrjabin. Sarebbe così nata una serie di equivoci che avrebbe infine provocato la rottura dei rapporti con Skrjabin.

Il 2 gennaio il comitato di lettura delle Edizioni Beljaev risponde con una lettera firmata da Rimskij Korsakov, Ljadov e Glazunov: «Avete preso la nostra proposta di onorario per un insulto... Come troviamo giustificato pagare 2000 rubli per un'opera complessa come la Terza Sinfonia, così non pensiamo di avere il diritto di aumentare i vostri onorari per dei pezzi tanto corti... Vi preghiamo di tornare sulla vostra decisione: non avevamo intenzione di offen-

dervi né di rompere i nostri rapporti con voi. In attesa di una vostra risposta ci prendiamo la libertà di conservare qui i vostri manoscritti»[17].

Gli editori commisero allora una leggerezza: senza attendere la risposta del compositore inviarono i manoscritti alla stampa. Il 5 febbraio 1906 Skrjabin, avendo ricevuto le bozze dei Tre Pezzi rispose indignato: «Sono sorpreso, dopo la vostra lettera, di ricevere le bozze della mia ultima opera; evidentemente eravate sicuri che io avrei accettato le vostre condizioni... Date le circostanze, mi sento obbligato a prendere contatti con un altro editore, per avere un trattamento migliore»[18].

Intanto i problemi economici assillavano sempre più il compositore. Giunse quindi provvidenziale da Mosca la notizia che il 10 dicembre 1905 la giuria della Fondazione Glinka, composta da Rimskij Korsakov, Ljadov e Glazunov, aveva assegnato a Skrjabin il Primo premio di mille rubli per la sua Seconda Sinfonia.

I soldi tardavano però ad arrivare ed il musicista era sempre più pieno di debiti. Così scriveva a Vera il 5 gennaio 1906: «Posso dirti solamente che ho difficoltà finanziarie a causa degli scioperi. Sono stato obbligato a telegrafare a papà per chiedergli un prestito per qualche tempo. Appena arriveranno i soldi ne spedirò anche a te»[19].

In questo frangente Skrjabin ebbe la comprensione del proprietario dell'appartamento in affitto a Bogliasco, il signor Canessa, che non fu pagato regolarmente. La lettera seguente è molto importante come documento degli ultimi giorni di Skrjabin a Bogliasco: «Allego 150 franchi per Madame Calendret. Le spedirei volentieri tutti e 300 i franchi che mi ha prestato, ma al momento, non posso. Ho ricevuto i soldi del premio Glinka ma la maggior parte è stata utilizzata per saldare i debiti che si erano accumulati: fatture, levatrice, medico, 500 franchi di papà. Inoltre voglio mettere da parte una somma sufficiente per trasferirmi in Svizzera: pensiamo di andarci a vivere in modo permanente. Negli otto mesi che siamo stati a Bogliasco non abbiamo avuto soldi per fare alcunché. Per questo ti chiedo di spedire a Madame Calendret i 150 franchi che restano durante l'inverno; le ho già scritto a questo proposito. Prima di partire da Bogliasco devo pagare l'affitto dell'appartamento dalla fine dell'anno scorso, almeno 200 franchi. Ho appena ricevuto la lettera in cui mi parli del tuo passaporto permanente. Domani andrò a Genova per fare i documenti necessari e te li spedirò immediatamente. Arrivederci. Abbraccio te e i bambini. Saša»[20].

La lettera appena riportata è l'ultima che Skrjabin scrisse alla moglie. Pochi giorni dopo infatti avrebbe ricevuto una lettera in cui Vera gli rifiutava per l'ennesima volta il divorzio. Il 18 marzo 1906, poco dopo il suo trasferimento a Servette in Svizzera, così scriveva Skrjabin alla solita Morozova: «Non mi sono più interessato di Vera, perché le sue ultime lettere e le sue azioni degli ultimi mesi mi hanno convinto che è incapace di provare un sentimento profondo per chicchessia... L'atteggiamento di Vera nei riguardi di Tatiana dimostra che non ha nessuna amicizia per me. Ella sa molto bene, e me l'ha detto più di una volta, che non si potrebbe trovare da nessuna parte una coppia meglio affiatata della nostra; anche voi, conoscendo meglio Tatiana dopo Bogliasco, potrete certo confermare questo. Vera agisce senza cuore verso Tatiana; non mi ha neppure domandato come stava dopo la nascita di nostra figlia... Vera vuole avere rapporti amichevoli con me e rimanere in contatto ignorando completamente la sola persona che mi rende felice. Dov'è dunque l'amicizia? Vorrei saperlo...»[21].

Vera non avrebbe mai accordato il divorzio a Skrjabin, ma fra i due non ci fu più alcun rapporto. Tuttavia ella continuò a diffondere, con il suo impegno di insegnante e concertista, la musica del marito.

Passiamo ora brevemente ad analizzare quali furono i maggiori frutti artistici maturati da Skrjabin durante il suo soggiorno a Bogliasco.

Oltre a buona parte della composizione del «Poema dell'Estasi», di cui ci occuperemo tra poco, Skrjabin redasse in quel periodo tutta una serie di appunti a carattere filosofico, nei quali andò precisando una sua propria ed originale concezione del mondo, intrisa di elementi idealistici ed misticheggianti.

I manoscritti originali di questi appunti sono conservati al Museo Skrjabin di Mosca. Raccolti dopo la morte del compositore sotto la responsabilità di Tatiana e Boris de Schlozer, questi testi, di una scrittura rapida e poco leggibile, sono stati pubblicati nel 1919 in «Propilei Russi» vol. VI, a cura di M.O. Gerschenson; vi è compresa anche la mala copia del poema in versi «Il Poema dell'Estasi», nato come compendio dell'omonima composizione sinfonica, pubblicata poi a Ginevra nel 1906, a spese dell'autore.

Una esauriente trattazione di questi scritti richiederebbe un capitolo a parte e per questo rimandiamo al nostro saggio «Skrjabin tra musica e filosofia», pubblicato presso Passigli di Firenze. E' necessario ricordare che, nell'elaborazione di una propria concezione

filosofica, fu per Skrjabin di grande stimolo l'amicizia con Plechanov, il fondatore del marxismo russo, conosciuto proprio a Bogliasco: qui nel 1905, mentre in Russia era in atto la prima drammatica rivoluzione, egli si trovava con la moglie Rosalia ed una piccola colonia di emigrati russi in attesa di eventi. Marija Nemenova-Lunc ci ha lasciato una descrizione del loro incontro: «Plechanov si rivolse a Skrjabin prendendo un'aria di condiscendenza. Con la sua grande erudizione riduceva a nulla le speculazioni intuitive di Skrjabin. Il compositore non era abituato a discussioni che potevano portare facilmente allo scontro. Chiunque abbia conosciuto l'interesse di Skrjabin per le ultime tendenze della filosofia e per ogni campo dello scibile, sa anche in che modo sorprendente egli fosse capace di cogliere il senso di una idea complessa. La sua velocità di comprensione sorprendeva spesso Plechanov, che me ne parlò a più riprese»[22].

Plechanov simpatizzò subito con Skrjabin e la loro amicizia sarebbe durata ben oltre il soggiorno di Bogliasco. Entrambi erano felici di discutere con qualcuno che li contraddiceva e ognuno difendeva con passione la propria visione del mondo.

La necessità di tenere testa a Plechanov nei loro incontri filosofici spinse Skrjabin a leggere Marx e quasi tutti gli scritti dell'amico. Di queste letture non troviamo però traccia negli appunti del periodo: «Noi creiamo il mondo con la nostra anima volitiva, con il nostro desiderio. Non ci sono ostacoli al manifestarsi della nostra volontà. La legge di gravità non esiste: posso scagliarmi da questo ponte ma il mio capo non si spaccherà sulle pietre. Fluttuerò nell'aria grazie al mio volere»[23].

Ragionamenti del genere facevano adirare Plechanov: «Aleksandr Nikolaevič, quello che hai or ora sviluppato è per noi puro misticismo. Hai letto e persino studiato, come tu stesso hai detto più di una volta, Marx ed il marxismo. E' un peccato che questa lettura non abbia avuto alcuna influenza su di te: rimani un incorreggibile mistico-idealista»[24].

Tutto ciò non pregiudicava però la sua stima ed ammirazione per Skrjabin: «Che uomo simpatico e dotato! La sua musica mostra uno slancio grandioso. Essa è lo specchio della nostra rivoluzione, vista attraverso il temperamento di un idealista. Ma è un mistico incorreggibile»[25].

Secondo Rosalia Plechanova, Skrjabin era molto interessato agli avvenimenti della rivoluzione del 1905 in Russia e si proclamava solidale con gli operai. Durante un incontro con i Plechanov suonò al pianoforte il «Poema dell'Estasi», che stava allora componendo.

Rosalia così ne parla: «Era una musica meravigliosa che ci trasportò nel mondo del sublime e fece una forte impressione su tutti noi, soprattutto su Plechanov. Quando noi manifestammo la nostra ammirazione, Aleksandr Nicolaevič, visibilmente compiaciuto, disse che il suo ideale era lo stesso per il quale lottava il popolo russo e che per questo avrebbe messo come epigrafe alla sua opera: "In piedi, dannati della terra", la prima frase dell'Internazionale»[26].

Secondo il pianista A. Drozdov (1883-1950), Skrjabin asseriva che la propria formazione musicale aveva avuto culmine durante il suo soggiorno a Bogliasco, in coincidenza con la rivoluzione del 1905; la sua adesione ai moti rivoluzionari era però meramente emotiva. In una lettera del 1906 leggiamo: «La rivoluzione politica in Russia nella sua fase attuale ed il rovesciamento che io voglio sono due cose diverse, sebbene certamente questa rivoluzione come qualsiasi agitazione affretti l'avvicinarsi del momento desiderato... Io aspiro all'eterna esaltazione dell'attività creativa che sarà evocata dalla mia arte»[27].

Vediamo bene come Skrjabin veniva orientandosi verso una concezione messianica della propria arte, totalmente avulsa da problematiche sociali. Purtuttavia socialismo e messianismo in molti casi sembravano coincidere in lui, tanto che il «Poema dell'Estasi» fu considerato da Pavchinskij il più significativo lavoro russo nel clima rivoluzionario del 1905, sintesi trionfante del significato di arte e rivoluzione.

L'interpretazione di Pavchinskij è un poco azzardata. Il «Poema dell'Estasi» si intitolava originariamente «Poema orgiastico» e tale titolo mostrava chiaramente una preminenza di inflessioni mistiche e sensuali all'interno dell'opera. I primi schizzi risalivano al 1904 ma la quasi totalità della composizione fu elaborata a Bogliasco. Appena giunto nella ridente località ligure, Skrjabin scriveva, il 19 giugno 1905, alla moglie Vera: «Ho cominciato a comporre. Il caldo non mi disturba affatto. In un certo senso è una quarta sinfonia»[28].

Così molte delle lettere che il compositore scriveva in quel periodo contengono alcuni riferimenti al «Poema Orgiastico»; in una del luglio alla moglie Vera leggiamo: «Sto sostituendo il secondo tema del poema con un altro più appassionato. E' eccezionalmente bello e ampio»[29].

Un mese più tardi egli menziona nuovamente l'opera in una lettera alla Morozova: «Sto lavorando ad un poema per orchestra. E' addirittura più importante della mia terza sinfonia e prepara il terreno alle composizioni successive»[30].

In una lettera del 29 agosto, indirizzata ancora alla Morozova, leggiamo: «Al momento del vostro arrivo, forse avrò terminato il Poema Orgiastico e lo suonerò per voi»[31]. Tuttavia il 5 novembre scriverà ancora alla Morozova: «Non ho ancora terminato il Poema Orgiastico. A volte penso che non riuscirò mai a venirne a capo»[32].

Secondo la sua allieva Nemenova-Lunc, «Skrjabin lavorava con una ferocia inabituale e mi sorprese per la sua perseveranza. Delle qualità molto virili si accordavano con la sua apparenza fragile. Quando spiegava gli elementi extramusicali dell'opera, Aleksandr Nikolaevič si eccitava, il suo viso si trasformava e ripeteva: Questo non somiglierà a niente di ciò che ho scritto prima d'ora. Sarà il riflesso di quello che sento e che vedo oggi: una gioia incontenibile, una festa grandiosa»[33].

Naturalmente la composizione del Poema Orgiastico si protrasse oltre il soggiorno del compositore a Bogliasco. Il testo in versi fu terminato nell'aprile del 1906 e fu solo al momento della pubblicazione che Skrjabin decise opportunamente di cambiare il titolo in «Poema dell'Estasi». La composizione della musica subì un rallentamento dopo la partenza da Bogliasco. Il musicista riprese infatti l'attività concertistica che lo avrebbe portato poi ad una lunga tournée negli Stati Uniti. Gli ultimi ritocchi al Poema dell'Estasi furono dati soltanto nel dicembre 1907 in Svizzera.

Crediamo di avere dato un'idea abbastanza esauriente circa l'importanza del periodo trascorso a Bogliasco nello sviluppo della personalità artistica di Skrjabin e nella sua vita personale. E' auspicabile che anche in Italia possano crearsi le condizioni per un rinnovato interesse verso questa straordinaria figura di musicista, attualmente considerato in Russia come caposcuola di tutta la musica russa del XX secolo.

NOTE

1) Neville H., «Il Poema divino», Disco Melodija 3 CO65-90821.
2) *Ibidem*.
3) *Ibidem*.
4) Engel J., *Muzykal'nyj Sovremennik*, in «Russkaja Muzykal'naja Gazeta», IV (1915) pag. 61.
5) Stanley L., *Scriabine in America*, in *Musical America*, LXXIV (1954), pag. 178.

6) Sabaneev L., *Vospominaija o Skrjabine*, Moskva (1925), pag. 259.
7) Bowers F., *Scriabin. A. Biography of the Russian Composer*, Tokio and Palo Alto (1969) I, pag. 226.
8) Danilevič L., *A.N. Skrjabin*, Moskva (1953), pag. 68.
9) Engel J., *op. cit.*, pag. 62.
10) Kašperov A.V., *A.N. Skrjabin. Pis'ma*, Moskva (1965), lettera di Skrjabin a T. de Schloezer del 18/7/1905, pag. 381.
11) *Ivi*, lettera del 26/7/1905 a Vera Skrjabina, pag. 384.
12) *Ivi*, lettera del 3/8/1905 a Vera Skrjabina, pag. 385.
13) *Ivi*, lettera del 6/8/1905 a Vera Skrjabina, pag. 386.
14) *Ivi*, lettera del 6/8/1905 a Margarita Morozova, pag. 388.
15) *Ivi*, lettera del 4/7/1905 di Vera Skrjabina a Zinaida Monighetti, pag. 388.
16) *Ivi*, lettera del 24/12/1905 di Skrjabin alla Casa editrice Beljaev, pag. 402.
17) *Ivi*, lettera del 2/1/1906 di Rimskij Korsakov, Ljadov e Glazunov a Skrjabin, pag. 405.
18) *Ivi*, lettera del 5/2/1906 alla Casa editrice Beljaev, pag. 404.
19) *Ivi*, lettera del 5/1/1906 a Vera Skrjabina, pag. 401.
20) *Ivi*, lettera del 10/1/1906 a Vera Skrjabina, pag. 403.
21) *Ivi*, lettera del 18/3/1906 a Margarita Morozova, pag. 410.
22) Nemenova-Lunc M., in *Musykal'nyj Sovremennik*, cit., pag. 105.
23) Bowers F., *op. cit.*, II, pag. 96.
24) *Ivi*, II, pag. 118.
25) Danilevič L., *op. cit.*, pag. 68.
26) Bowers F., *op. cit.*, II, pag. 96. L'episodio è citato anche da Stravinskij nella sua «Poetique musicale», Parigi (1945), pag. 70.
27) Kašperov A.V., *op. cit.*, lettera del 1/5/1906.
28) *Ivi*, lettera del 19/6/1905 a Vera Skrjabina, pag. 375.
29) *Ivi*, lettera del 3/7/1905 a Vera Skrjabina, pag. 378.
30) *Ivi*, lettera del 6/8/1905 a Margarita Morozova, pag. 388.
31) *Ivi*, lettera del 29/8/1905 a M. Morozova, pag. 391.
32) *Ivi*, lettera del 5/11/1905 a M. Morozova, pag. 398.
33) Nemenova-Lunc M., *op. cit.*, pag. 104.

CRONOLOGIA DEGLI AVVENIMENTI ARTISTICI (ARTI PLASTICO-SPAZIALI, 1906-1937)

(Tra parentesi i nomi degli artisti e degli autori che di volta in volta si segnalano nella formazione dei Gruppi, nella partecipazione ai concorsi, ecc.)

— 1906 e oltre. Raccolta di opere moderne francesi (tardo Impressionismo, Simbolismo, Divisionismo, Fauvismo e Cubismo) da parte dei collezionisti moscoviti Morozov e Ščukin.

— 1907. Mostra moscovita di *Golubaja Roza* (La Rosa Azzurra), prima manifestazione di estetismo simbolico sotto l'influsso delle Secessioni di Vienna e di Monaco, del Divisionismo e dei Nabis (Kuznecov, Sapunov, Sarjan).

— 1907, apr. Mostra dell'Associazione degli Artisti di Mosca. Tendenze neo-primitivistiche. (Gončarova, Larionov, Malevič, Morgunov, Rožděstvenskij, Ševčenko, Jakulov).

— 1907-'08 e 1909. Formazione dei primi Gruppi e «Società» per le Esposizioni di pittura. D. Burljuk e Larionov organizzano le mostre della *Stefanos* (Ghirlanda, in russo *Venok*). «Ogni quadro era come un fiore e l'insieme doveva comporre una ghirlanda pittorica» (Larionov).

— 1908 e 1909-'10. Mostre del Gruppo moscovita *Zolotoe Runo* (Il Vello d'Oro), rappresentato dalla rivista omonima (dal 1906). Energico primitivismo.

— 1909-'16. Numerose pubblicazioni di testi sul e del Futurismo italiano.

— 1909-'17. Pubblicazione della rivista simbolista «Apollon».

— 1910. Prima pubblicazione a S. Pietroburgo di *Sadok Sud'ej* (Il vivaio — o la trappola — dei giudici), Almanacco curato da D. Burljuk. Un secondo Almanacco sarà pubblicato nel 1913.

— 1910. Kul'bin pubblica la miscellanea *Studija Impressionistov* (Studio degli Impressionisti). Il gruppo degli «Impressionisti» comprende, oltre allo stesso Kul'bin, la Guro, Matjušin e altri rappresentanti della tendenza pietroburghese a forme soggettive e intuitive d'arte. La miscellanea è considerata il primo censimento della giovane avanguardia russa. Essa comprende due scritti di Kul'bin: *L'arte libera come fondamento della vita* e *La musica libera*. I riferimenti alla musica e gli scambi con la pittura, nella tradizione simbolista, sono assai frequenti. Nello stesso periodo: composizioni pittoriche e musicali di Čiurlionis (le «Sonate») e musica come «giochi astratti di luce colorata» di Skrjabin.

— 1910, feb. Si costituisce formalmente a Pietroburgo la *Sojuz Molodeži* (Unione della Gioventù), sotto l'impulso della Guro, di Matjušin e della Rozanova. In marzo-aprile si inaugura la prima mostra del Gruppo (tra cui Burljuk, Gončarova, Larionov). Altre mostre nel 1911 (Burljuk, Gončarova, Larionov, Malevič, Rozanova, Tatlin e al.); nel 1912 (Markov, Rozanova e al.); nel 1914 (Burljuk, Malevič, Matjušin, Morgunov, Puni, Rozanova, Tatlin e al.).

— 1910, dic.-1911, gen. Prima mostra a Mosca del Gruppo *Bubnovyj Valet* (Il Fante di Quadri) organizzata da Larionov e dai Burljuk. Presenza dei russi della *Neue Kunstlervereinigung* di Monaco, fra cui Kandinskij, Javlenskij e al., e di Malevič. Influsso del cubismo francese (Lentulov, Končalovskij, Fal'k, Moskov). Altre mostre, sempre a Mosca, nel 1912 (D. e V. Burljuk, Ekster, Kandinskij, Léger, Matisse, Picasso e al.); nel 1913 (D. Burljuk, Ekster, Tatlin, Braque, Derain, Picasso e al.); nel 1914 (Ekster, Malevič, Morgunov, Popova e al.); nel 1916 (Chagall, Ekster, Kljun, Malevič — con sessanta opere suprematiste —, Popova, Rozanova, Puni e al.) e 1918, a Pietrogrado.

— 1910-'11. D. Burljuk, promotore del *Bubnovyj Valet* e vicino al Gruppo pietroburghese del «Triangolo», riunisce attorno a sé un gruppo di artisti e poeti (Chlebnikov, Majakovskij, Kručenich, Livšic) che si costituirà come primo gruppo futurista russo (o dei Cubofuturisti, o dei *Budletjane*), che, a partire dal 1912, si riconoscerà attorno al nome di *Gileja* (dalla greca *Hylaea*, regione della Tauride, sul Mar Nero, dove i Burljuk possiedono una residenza estiva).

— 1911. Pubblicazione a Pietroburgo di *Tertium organum* di Uspenskij.

— 1911, dic. Kandinskij e Marc fondano il Gruppo *Der Blaue Reiter* (Il Cavaliere Azzurro).

— 1912. Kandinskij pubblica, a Monaco, *Ueber das Geistige*

in der Kunst (Lo spirituale nell'arte). Il testo viene letto in russo da Kul'bin, per conto dello stesso Kandinskij, al Congresso degli artisti russi a Pietroburgo nel dic. 1911.

— 1912, mar. Mostra dell'*Oslinyj chvost* (La coda d'Asino), Gruppo secessionista de Il Fante di Quadri, a Mosca (Larionov, Gončarova, Malevič).

— 1912, dic. Pubblicazione ad opera del Gruppo Gileja di *Poščečina obščestvennomu vkusu* (Schiaffo al gusto corrente): «Annuncio della Nuova Futura Bellezza della Parola Autosufficente». La Prefazione-manifesto è firmata da D. Burljuk, Kručënych, Majakovskij e Chlebnikov.

— 1913. Pubblicazione a Mosca del Manifesto del linguaggio transmentale *Slovo kak takovoe* (La parola come tale), ad opera di Kručënych e Chlebnikov.

— 1913. *Pervyj vserossijskij s''ezd bajačej budušego (Poetov Futuristov)* (Primo Congresso panrusso degli scrittori del futuro — dei poeti futuristi). Manifesto firmato da Matjušin, Kručënych e Malevič.

— 1913, giu. Congresso futurista in Finlandia (Burljuk, Kručënych, Matjušin).

— 1913, lug. Pubblicazione a Mosca di *Lučisty i buduščniki. Manifest* (Raggisti e Futuristi. Manifesto), nella miscellanea *Oslinyj Chvost i Mišen'* (La Coda d'Asino e Bersaglio).

— 1913, dic. Rappresentazione della «prima opera futurista», *Pobeda nad solncem* (Vittoria sul Sole), di Kručënych, con musiche di Matjušin e scene di Malevič (per la prima volta appare il «Quadrato nero su bianco»).

— 1913-'14. Mostre raggiste di Larionov e Gončarova, *Mišen'* (Il Bersaglio) e «N. 4» (Sottotitolo: «Mostra di dipinti futuristi, raggisti e primitivisti»).

— 1914. Pubblicazione a Mosca di *Futuristy — Pervyj žurnal russkich futuristov* (Futuristi — Prima rivista dei Futuristi russi).

— 1914. Pubblicazione a Pietroburgo di V. Markov, *Principy tvorčestva v plastičeskich — Faktura* (Principi della creazione nelle arti plastiche — la Faktura).

— 1914. Larionov recita nel film futurista *Drama in Kabaret 13* e vi appare con la Gončarova. Ambedue hanno i volti coperti da simboli.

— 1914, gen. Su invito di Kul'bin, Marinetti in Russia. In feb. a Pietroburgo, dove nel corso della serata, intitolata «La nostra risposta a Marinetti», Livšic espone pubblicamente i princìpi del-

l'avanguardia russa, polemicamente contrapposta e quella europea. Ekster, Kul'bin e Rozanova invitati alla mostra futurista della Galleria Sprovieri, nel mese di apr.-mag., a Roma.

— 1915. Si fonda il Circolo linguistico di Mosca *Moskovskij lingvističeskij Kružok* con Jakobson, Bogatyrev e al.

— 1915, mar. Mostra di pittura «1915» a Mosca. Il Rajonnismo di Larionov e Gončarova viene *superato* dall'esibizionismo futurista di D. Burljuk, Majakovskij, Kamenskij (Al'tman, Chagall, Kandinskij).

— 1915, mar. Mostra *Tramvaj V — Pervaja futuričeskaja Vystavka* (Tramvai V — Prima mostra futurista) a Pietrogrado, organizzata da Puni (opere cubofuturiste di Malevič e Tatlin).

— 1915, giu. Malevič pubblica *Dal Cubismo e Futurismo al Suprematismo*.

— 1915, dic.-1916, gen. Mostra *O. 10-Poslednjaja futuričeskaja Vystavka* (O. 10-Ultima mostra futurista), a Pietrogrado, organizzata da Puni. Malevič presenta opere intitolate *Krasočnye massy v 4om izmerenii* (Masse coloristiche nella 4ª dimensione) e *Dviženie živopisnych mass v 4om izmerenii* (Movimento di masse pittoriche nella 4ª dimensione). Tatlin presenta i suoi Controrilievi e Rilievi angolari.

— 1916. Si forma la «Società per lo studio del linguaggio poetico» di Pietroburgo, OPOJAZ (*Obščestvo izučenija teorii poetičeskogo jazyka*), con Šklovskij, Brik, Jakubinskij, Ejchenbaum, e, poi, Tynjanov, Tomaševskij.

— 1916, feb. Mostra a Mosca *Magazin*, organizzata da Tatlin (opere di Bruni, Kljun e Tatlin da un lato; di Popova, Udal'cova e Malevič dall'altro. Rodčenko vi espone le sue composizioni grafiche astratto-geometriche (eseguite con riga, squadra e compasso).

— 1917. Viene creata la *Sojuz dejatelej iskusstva* (Unione centrale delle Arti), in cui sono rappresentate tutte le tendenze, con pari diritti. Sono istituite tre Federazioni, la Vecchia (o «di destra», con i *Peredvižniki*), la Centrale (con i membri del *Mir Iskusstva* e del Fante di Quadri) e la Giovane (con i Cubofuturisti, i Suprematisti e i Non-oggettivisti).

— 1917. Žoltovskij viene chiamato a dirigere la Sezione di architettura della Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca. Tra gli studenti che ne frequentano i corsi, Mel'nikov e Ladovskij.

— 1917. Decorazione del «Kafe pittoresk» a Mosca (Tatlin, Jakulov, Rodčenko).

— 1917. Concorso per il Monumento alle Vittime della Rivoluzione a Helsingfors (Rudnev, Ščuko).

— 1917, ott. Prima Conferenza delle Organizzazioni della Cultura Proletaria (poi sotto la sigla Proletkul't). Nel 1920 il Proletkul't conterà 1.381 organizzazioni periferiche, 400.000 operai iscritti, 80.000 attivisti. Principali esponenti: Bogdanov, Poljanskij, Pletnev.

— 1918. Creato a Pietrogrado il sindacato dei Pittori della Nuova Arte.

— 1918. L'Accademia pietroburghese viene abolita e sostituita dai Liberi Laboratori di Stato per l'Educazione artistica di Pietrogrado (*Pegoschuma*, poi *Svomas*). Vi insegnano Al'tman, Puni, Šterenberg e Tatlin (inizialmente a Mosca).

— 1918. Prima serie delle *Costruzioni spaziali* «Sculture bianche e a colori» di Rodčenko.

— 1918. Ščusev e Žoltovskij formano il Laboratorio di architettura presso il *Mossovet* (Soviet di Mosca). Collaboratori Mel'nikov e Ladovskij.

— 1918, mar. Pubblicazione del *Decreto n. 1 sulla Democratizzazione delle Arti* in «Gazeta Futuristov», primo e unico numero.

— 1918, mar. Il Narkompros si trasferisce, insieme al governo, a Mosca. Il Dipartimento delle Arti (*Otdel Izobrazitel'nych Iskusstv Narkomprosa RSFSR — Izo.NKP*), con Lunačarskij, rimane in un primo periodo a Pietrogrado. Lo dirige Šterenberg. Žoltovskij ne guida la Sezione di Architettura. Il Dipartimento crea un Ufficio per i Musei e i fondi per l'acquisto di opere d'arte (direttore Rodčenko). In un testo ufficiale del 1920, si legge: «I musei sono concepiti in base al principio dell'evoluzione delle forme espressive puramente pittoriche e plastiche (...)». Alla metà degli Anni Venti sono acquisite allo Stato 1.200 opere, tra quadri e disegni, e 106 sculture. Il più importante dei musei realizzati è quello di Mosca, ospitato nei locali degli Svomas-Vchutemas (opere di Drevin, Kandinskij, Malevič, Popova, Rodčenko, Rozanova, Tatlin, Udal'cova, Kljun e al.).

— 1918, apr. Conferenza degli studenti di Pietrogrado: «L'arte e gli artisti debbono essere assolutamente liberi in ogni loro manifestazione creativa ... gli affari dell'arte sono affari dei soli artisti».

— 1918, mag. Celebrazioni del Primo Maggio sulla Piazza Rossa a Mosca, con addobbi di A. e V. Vesnin.

— 1918, ott. Celebrazioni del primo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre nella piazza *Dvorcovaja* (del Palazzo) a Pietrogrado, con scenografie di Al'tman.

— 1918, ott. L'Istituto Stroganov per le Arti Industriali e la Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca vengono trasformati nei Primi e Secondi Liberi Laboratori Artistici Statali (SGChM). Nei Secondi Laboratori vengono organizzati Studi individuali di Žoltovskij, Ščusev, Ryl'skij.

— 1918, dic. L'IZO inizia la pubblicazione di «Iskusstvo Kommuny» (L'Arte della Comune), durata fino all'aprile del '19. Collaboratori Majakovskij, Šterenberg, Al'tman, Punin, Chagall, Malevič.

— 1918-'19. Piano di decongestionamento di Mosca mediante Città-satelliti (*Atelier* di architettura del MOSSOVET diretto da Ščusev e Žoltovskij).

— 1919. «Inluentogramma di Mosca, città centro della Regione economica centrale, elaborato in contrapposizione a Howard». Pubblicato in *Gorod budušego* (Sakulin).

— 1919. Progetto della Torre-monumento alla III Internazionale di Tatlin. Nel 1920 viene eseguito il primo modello.

— 1919. Concorso per il Palazzo dei Lavoratori a Pietrogrado (I. Golosov, Fomin).

— 1919. Concorso per il Crematorio di Mosca (I. Golosov, Kolli, Kokorin).

— 1919. Museo di cultura pittorica a Mosca, inizialmente diretto da Kandinskij, poi sostituito da Rodčenko. Nuovo museo anche a Pietrogrado.

— 1919, gen. *Programmnaja Deklaracija* (Dichiarazione programmatica) del KOMFUT — Gruppo futurista diretto da Kušner — cui aderiscono Brik (responsabile ideologico), Punin, Al'tman, Majakovskij, Šterenberg. La Dichiarazione è pubblicata sul n. 8 di «Iskusstvo Kommuny».

— 1919, feb. *I Gosudarstvennaja Vystavka* (I mostra di Stato) a Mosca (opere postume di Rozanova).

— 1919, feb. Viene creata l'Unione panrussa degli Artisti-Pittori della Nuova Arte (*Sovet Masterov*), di cui fanno parte Drevin, Kandinskij, Rodčenko, Roždestvenskij, Rozenfel'd, Udal'cova, Franchetti. L'Unione si riunisce quattro volte, fino agli inizi del 1920. Nella quarta seduta, su proposta di Šterenberg, l'organizzazione decide di attribuirsi la nuova denominazione di Istituto di Cultura Artistica, INChUK (cfr. 1920, 13 mar.).

— 1919, feb. Apertura della prima *Rabfak* (Facoltà operaia) a Mosca, presso L'Istituto Commerciale *Zamoskvoreckij*.

— 1919, primavera. Prima mostra dell'OBMOChU, *Obščestvo Molodych Chudožnikov* (Unione dei Giovani Artisti). Membri fondatori: Denisovskij, Komardenkov, Kostin, Eremichev, Zamoškin, Meduneckij, Naumov, Perekatov, Prusakov, Svetlov, G. e V. Stenberg. L'Associazione organizza quattro mostre, tra il '19 e il '23.

— 1919, apr. *X Gosudarstvennaja Vystavka — Bespredmetnoe Tvorčestvo i Suprematizm* (X mostra di Stato — Creazione non-oggettiva e Suprematismo) a Mosca. Malevič vi espone la sua opera «Bianco su Bianco». Rodčenko la sua *Belaja bespredmetnaja skul'ptura* (Scultura non-oggettiva bianca) e l'opera pittorica «Nero su Nero».

— 1919, mag. Creazione del Sinskul'ptarch *Sintez skul'pturno-architekturnij* (Sintesi scultoreo-architettonica), presso la Sottosezione di Scultura (in seguito presso la Sottosezione del Lavoro artistico) della sezione Arti Figurative (IZO, *Otdel Izobrazitel'nych Iskusstv*) del Narkompros, Commissariato del Popolo per l'Istruzione. Membri: lo scultore Korolev e gli architetti Dombrovskij, Iscelenov, Krinskij, Ladovskij, Rajch, Ruchljadev e Fidman.

— 1919, dic. Un gruppo di scultori, architetti, e studenti appartenenti ai Secondi Liberi Laboratori Artistici di Stato, cui si aggiunge I. Golosov, con Korolev, Iscelenov e Ladovskij, forma una cooperativa di scultori.

— 1919-'20. Progetti architettonici di Rodčenko (Chioschi e *Sovdep*).

— Fine 1919-'20. Attività dello Živskul'ptarch, *Živopisno-skul'pturno-architekturnij Sintez* (Sintesi della pittura, scultura, architettura), nuova sigla del Sinskul'ptarch. Stessi membri, cui si sono aggiunti per cooptazione Rodčenko, Ševčenko e Mapu.

— 1919, dic.-1920, genn. *XVI Gosudarstvennaja Vystavka: K.S. Malevič* (XVI mostra di Stato: K.S. Malevič) a Mosca (sottotitolo: «Dall'Impressionismo al Suprematismo»; vi sono esposte 153 opere del maestro).

— 1919-'21. Primi PROUN (*Proekty Utverždenija Novogo*) di El Lisickij.

— 1919-'22. Attività del Gruppo UNOVIS a Vitebsk (Malevič, Ermolaeva, Časnik, Suetin, Chidekel, Kohen, Judin, Leporskaja, Vorob'ëva, Nojov, Cejtlin, Klucis (nel primo periodo) e El Lisickij e Senkin (fino alla fine del 1921).

— 1920. Primi *Architektony* di Malevič.

— 1920. Progetti di Rodčenko per la «Facciata superiore» della città.

— 1920. E. Zamjatin pubblica *My* (Noi), in cui viene descritta una realtà del futuro totalmente regolata da automatismi e dove gli individui sono soggetti alla volontà di uno Stato unico.

— 1920, 13 mar. Prima riunione dell'INChUK, *Institut Chudožestvennoj Kul'tury* (Istituto di Cultura Artistica) di Mosca. Vi aderiscono pittori (tra cui Rodčenko, Popova, Stepanova, G. e V. Stenberg), scultori (tra cui Babičev, Korolev, Lavinskij) e teorici dell'arte produttivista (Arvatov, Brik, Gan, Kušner e al.). Membri attivi (dodici) guidati da un *Presidium* diretto, in successione, da Kandinskij (dal mag. all'aut. del 1920 la sua Sezione dell'Arte Monumentale caratterizza l'attività dell'Istituto), Rodčenko (dal gen. '21, con l'emergere del Gruppo produttivista), Brik, Arvatov e, ancora, Brik. Tra i membri, Babičev ne costituisce l'elemento di maggior continuità. Alla fine del 1921 l'Istituto viene associato alla RAChN, Accademia russa delle Scienze artistiche. L'Istituto è attivo fino al 1924.

— 1920, est. Mostra dello Živskul'ptarch a Mosca.

— 1920, 5 ago. Manifesto del Realismo (*Realističeskij Manifest*) di Gabo e Pevzner.

— 1920, 2 ott. *XIX Gosudarstvennaja Vystavka* (XIX Mostra di Stato) a Mosca. Rodčenko vi è rappresentato nella duplice veste di pittore e di architetto (progetto di Chiosco e *Sovdep*). Vi espongono anche Krinskij, Ladovskij e Ruchljadev (disegni architettonici).

— 1920, 5 ott. Primo Congresso panrusso del Proletkul't. Lenin dà istruzioni a Lunačarskij «di dire esplicitamente (...) che il Proletkul't deve essere posto sotto il controllo del Narkompros e deve considerarsi un suo Organo».

— 1920, nov. Fusione dei Primi e Secondi Liberi Laboratori Artistici di Stato e fondazione del VChUTEMAS (*Višie Gosudarstvennye Chudožestvenno-techničeskie Masterskie* (Laboratori Tecnico-Artistici Superiori di Stato).

— 1920, nov. Formazione del Gruppo di Lavoro per l'Analisi Oggettiva presso l'INChUK (Rodčenko, Stepanova, Babičev, Popova, Ladovskij e al.).

— 1920, 13 dic. Formazione del I Gruppo di Lavoro dei Costruttivisti presso l'INChUK (Rodčenko, Stepanova, Joganson, G. Stenberg, che decidono di cooptare Gan, Medunecki e V. Stenberg).

— 1920 e segg. Žoltovskij Presidente della Commissione Materiali della facoltà di Architettura del VChUTEMAS.

— 1920-'21. Fase contraddittoria della Sezione di Base del VChUTEMAS (rifiuto dell'«Arte da cavalletto», cui, però, contemporaneamente, si riferisce il lavoro teorico di analisi del linguaggio pittorico). Già in questa fase Rodčenko, nella disciplina «Grafica», elabora programmi basati sui princìpi della «Costruzione piana». Il metodo psico-fisiologico di Ladovskij è posto alla base dell'insegnamento della disciplina «Spazio».

— 1920-'21. Seconda e terza serie delle Costruzioni spaziali (*Prostranstvennye Konstrukcii*, o *Veščì*) di Rodčenko.

— 1920-'23. Formazione di tre gruppi di Laboratori presso la Facoltà di Architettura del VChUTEMAS: quelli accademici, guidati da Žoltovskij, con Ščusev, Norvert, Kokorin, Ryl'skij, L. Vesnin; l'OBMAS (Laboratori Uniti di Sinistra), con Ladovskij, Krinskij, Dokučaev e l'ingegnere Kuzmin; infine quelli indipendenti, di architettura sperimentale («Novaja Akademija»), con I. Golosov e Mel'nikov. Successivamente l'OBMAS godrà di uno status autonomo e la Facoltà si organizzerà in due Sezioni, ognuna con una propria Commissione curriculare. La Sezione di Base (Corso fondamentale), diretta da Krinskij, assumerà nel corpo docente Balichin, Turkus, Koržev, Lamcov, Glagolev e Spasskij, i primi diplomati dell'OBMAS.

— 1921. Pubblicazione dell'Almanacco *Iskusstvo v Proizvodstve* (L'Arte nella Produzione), con scritti di Brik e al.

— 1921. Inizio delle pubblicazioni di «Krasnaja Nov'» (Il Novale Rosso), redattore-capo Voronskij, di ispirazione plechanoviana, carattere di interdisciplinarità e di apertura alle varie correnti, con l'appoggio di Lunačarskij, della Krupskaja e di Lenin (in funzione di recupero della vecchia *Intelligencija*). Dal 1925 al '27 Voronskij incontra sempre maggiori ostacoli dovuti alla pressione dei gruppi «proletari». Nel 1927, anno della messa sotto accusa di Trockij, a lui culturalmente vicino, lascia definitivamente la rivista.

— 1921. Inizio delle pubblicazioni di «Pečat' i Revoliucija» (Stampa e Rivoluzione), redattore-capo Polonskij. Del collettivo redazionale fa parte anche Lunačarskij. Funzione critico-bibliografica, punto di riferimento comune della giovane letteratura sovietica. Dibattito sul Formalismo. Polemiche con «Na Postu».

— 1921. Progetto di costruzioni teatrali di A. Vesnin (poi affidate ad A. Ekster) per «Romeo e Giulietta» al *Kamernyj Teatr* di Tairov.

— 1921, gen.-apr. Riunioni all'INChUK, con discussioni sul tema «Analisi del concetto di Costruzione e Composizione e loro definizione».

— 1921, 23 feb. Prima riunione organizzativa del Gruppo di Lavoro dei Costruttivisti presso l'INChUK. Stesura del primo *Protocollo*. Deliberata la formazione di un Sottogruppo di studenti del VChUTEMAS (ne faranno parte A. Achtyrko, A. Borisov, N. Smirnov, L. Sanina, G. Miller, G. e O. Čičagova, V. Šestakov e al.). Nel testo del *Protocollo* appaiono per la prima volta i termini di «Costruttivismo» e «Costruttivisti».

— 1921, 18 mar. Riunione plenaria del Gruppo di Lavoro dei Costruttivisti presso l'INChUK. Pubblicazione del *Programma*. Discussioni fino al mese di maggio sui temi della *Tektonika*, della *Faktura* e della Costruzione.

— 1921, mar. Formazione del Gruppo di Lavoro degli architetti presso l'INChUK, attivo fino al '23. Membri: Ladovskij, Efimov, Krinskij, Petrov, Dokučaev e Mapu.

— 1921, apr. Formazione del Gruppo di Lavoro degli Oggettivisti presso l'INChUK (Drevin, Popova, Udal'cova e, dal mese di marzo, A. Vesnin).

— 1921, 1 mag. Previsto uno spettacolo di massa al *Chodinskoe Pole*, regia di Mejerchol'd, costruzioni sceniche di A. Vesnin e L. Popova.

— 1921, 22 mag. 2ª Mostra primaverile dell'OBMOChU (Meduneckij, G. e V. Stenberg, con Joganson e Rodčenko).

— 1921, giu. L'ex-Accademia imperiale viene ribattezzata RAChN (*Rossijskaja Akademija Chudožestvennych Nauk*, Accademia russa delle Scienze dell'Arte), in seguito GAChN (da *Gosudarstvennaja*, statale).

— 1921, set. Mostra «5 × 5 = 25» a Mosca (Ekster, Popova, Stepanova, A. Vesnin, Rodčenko). Rodčenko sostiene per la prima volta la riduzione della pittura all'uso dei tre colori fondamentali.

— 1921, 24 nov. Nella Sezione plenaria dell'INChUK la maggioranza degli associati sostiene il «valore assoluto dell'arte industriale e del Costruttivismo come unica forma di espressione». Le attività dei vari membri dell'Istituto si indirizzano verso il *design* dei tessuti, le scenografie teatrali, la fotografia, la grafica.

— 1921, dic. Tre sedute dell'INChUK particolarmente rivelatrici della fase cosiddetta «Dall'immagine alla Costruzione», in cui si scontrano le *vecchie* con le *nuove* generazioni del Costruttivismo. Polemica di Meduneckij nei confronti di Tatlin.

— 1921 e oltre. Attività presso il VChUTEMAS degli studi di Pittura e di Disegno (Drevin, Udal'cova e A. Vesnin, Popova).

— 1921-'22. Costruzioni teatrali di A. Vesnin per «Fedra» di Racine al *Kamernyj Teatr* di Tairov.

— 1921-'24. Progetti per la *Novaja Moskva* (Nuova Mosca) elaborati dalla Commissione per la pianificazione di Mosca presso il MOSSOVET sotto la direzione di Žoltovskij e Ščusev (coordinatore).

— 1921-'25. Progetto di piano per la *Bol'šaja Moskva* (Grande Mosca) di Šestakov.

— 1922. Pubblicazione di *Konstruktivizm* di Gan.

— 1922. Schema di distribuzione della popolazione nei territori europei dell'URSS, di Sakulin (connesso al Piano di elettrificazione GOELRO).

— 1922. Pubblicazione a Berlino della rivista «Veščʼ» (n. 1-2), diretta da Erenburg e El Lisickij.

— 1922. Formazione del gruppo letterario *Oktjabr'*.

— 1922. Formazione del gruppo letterario *Molodaja Gvardija* (Giovane Guardia).

— 1922. Si forma la sede distaccata pietrogradese dell'INChUK, l'IChK, divisa in quattro Sezioni: Cultura pittorica (Malevič); Cultura organica (Matjušin); Cultura materiale (inizialmente Tatlin); Ideologia (Punin). Matjušin, nello stesso periodo, si applica alle sperimentazioni sullo *Zor-ved* (Visione allargata), percezione globale e simultanea di spazio e tempo. L'Istituto pietrogradese cessa le attività nel 1927.

— 1922. Grande mostra dell'Unione delle Nuove Tendenze in Arte organizzata dall'IChK di Pietrogrado (Malevič, Mansurov, Matjušin, Tatlin e al.).

— 1922. Prima mostra del Gruppo NOŽ (*Novoe Obščestvo Živopiscev*, Nuova Società tra i Pittori), formato da ex-allievi di Malevič, Tatlin, Ekster, tornati alla «pittura da cavalletto».

— 1922. Attiva, per breve tempo, la Società «Makovec», guidata da V. Čekrygin, la cui opera è caratterizzata da forme simboliche, fantastiche e oniriche.

— 1922. Costruzioni teatrali di Stepanova per *Smert' Tarelkina* (La morte di Tarelkin), di Suchovo-Kobylin, regia di Mejerchol'd, al *Gitis teatr*.

— 1922. Costruzione della Torre della Radio a Mosca, di Suchov.

— 1922. Un gruppo di giovani guidati da G. Kozincev, L. Trauberg e S. Jutkevič fonda la FEKS, Fabbrica dell'Attore Sperimentale.

— 1922, gen. Lavinskij espone la sua «Città sulle molle».

— 1922, gen. Mostra «I Costruttivisti» a Mosca (Meduneckij e fratelli Stenberg).

— 1922, gen.-feb. Malevič scrive *Suprematismus. Die Gegenstandlose Welt* (Suprematismo. Il mondo della non-oggettività).

— 1922, 29-31 mag. Congresso delle Avanguardie a Dusseldorf. H. Richter scrive in «G» (1924, n. 3) che in quell'occasione Van Doesburg, El Lisickij e lui stesso usano correntemente il termine di «Costruttivismo».

— 1922, giu.-lug. Prima Mostra ufficiale dell'AChRR (*Associacija chudožnikov revoljucionnoj Rossii*), il cui *Manifesto* costituisce un esplicito richiamo al realismo in pittura. Vi aderiscono vecchi pittori realisti (Archipov, Kasatkin, Juon) e giovani artisti (Brodskij, Gerasimov, B. Joganson). Dal 1928 l'Associazione assume la sigla AChR (*Associacija Chudožnikov Revoljucii*), con una Sezione giovanile, l'OMAChR (*Ob''edinenie Molodeži AChRR*).

— 1922, ott. Mostra dell'arte russa a Berlino (*Erste Russische Kunstausstellung*), alla Galleria Van Diemen (oltre a un cospicuo gruppo di opere di Malevič, vi sono esposte numerose opere costruttiviste, tridimensionali (Joganson, Meduneckij, Rodčenko, G. e V. Stenberg, Tatlin) e pittoriche (Klucis, Meduneckij, Popova, Rodčenko, Stepanova).

— 1922-'23. Costruzioni teatrali di A. Vesnin per *Celovek kotoryj byl Četvergom* (L'uomo che fu Giovedì) di Chesterton per il *Kamernyj Teatr* di Tairov.

— 1922-'23. Costruzioni teatrali di Popova per *Velikodušnyj Rogonosec* (Il magnifico cornuto) di Crommelynck, regia di Mejerchol'd.

— 1922-'23. Lavoro della Sezione architettonica della RAChN sull'«Utilizzazione della massa in architettura in rapporto ai nuovi compiti dell'edilizia» (Bakušinskij tiene una relazione sul tema «Lo sviluppo della forma artistica»; Sidorov e Vipper studiano «Il problema dello spazio nell'architettura classica»; A. Nekrasov riferisce su di una ricerca svolta su «L'organizzazione della massa in architettura»).

— 1922-'23. Concorso per il Palazzo del Lavoro a Mosca (Belogrud, Buryskin, Ginzburg, I. Golosov, Ljudvig, Mel'nikov, Toropov e Kuznecov, Trockij, fr. Vesnin, e al.). La gestione del concorso è affidata alla MAO (*Moskovskoe Architekturnoe Obščestvo*, Associazione degli Architetti di Mosca), creata prima della rivoluzione.

— 1922-'23. Concorso indetto dalla MAO su invito del MOSSOVET per quartieri-modello a Mosca, nell'area dell'ex-monastero Simonovskij (L. Vesnin, I. e P. Golosov) e alla *Serpuchovskaja ulica* (Mel'nikov, Parusnikov, Ridman, Fufaev, Belogrud, S. Černyšev).

— 1922-'23. Formazione del Gruppo OST (Società degli Artisti da Cavalletto).

— 1922-'23. Fase produttivista della Sezione di Base (Corso fondamentale) del VChUTEMAS. Quattro Unità didattiche (*Koncentr*) per le discipline: Grafica, Superficie e Colore (che comprende Pittura), Volume, Spazio. Dal '24 la disciplina Pittura si rende autonoma (fino al '24 A. Vesnin e Popova: *Dal colore in pittura al colore nella produzione*).

— 1922-'24. Primi progetti di Chidekel, allievo di Malevič. Il suo progetto di Club operaio, del '26, costituisce un esempio di «Costruttivismo suprematista».

— 1923. «Piano schematico di Mosca con il sistema dei sobborghi-giardino per una popolazione di 1.800.000 abitanti» (Sakulin).

— 1923. Ristrutturazione della Sezione di Base del VChUTEMAS. Favorskij rettore. Crisi dei princìpi produttivistici e rafforzamento delle tendenze «realistiche» (soprattutto all'interno delle discipline Colore e Volume). Programma per la disciplina Pittura di Istomin, basato sul principio della *figuratività*. I Razionalisti rafforzano le loro posizioni. Le tendenze produttivistiche, specie all'interno della Rabfak, dove sotto la guida di Babičev si preparano gli studenti-operai che debbono entrare nel VChUTEMAS, premono per una maggiore aderenza alle necessità della produzione industriale.

— 1923. Mostra panrussa dell'Agricoltura e dell'Artigianato a Mosca (Žoltovskij, Ščuko, con Ekster, Gladkov, Kolli, fr. Stenberg e al.; Mel'nikov, I. Golosov).

— 1923. Ginzburg pubblica *Ritm v Architekture* (Il ritmo nell'architettura) e i suoi primi editoriali sul periodico «Architektura».

— 1923. In occasione della *tournée* del *Kamernyj Teatr* di Tairov, vengono esposte a Parigi alcune *Costruzioni volumetriche* degli Stenberg e di Meduneckij.

— 1923. Formazione del Gruppo letterario del LEF (*Levyj Front Iskusstva*, Fronte di Sinistra delle Arti) e pubblicazione dell'omonima rivista (direttore Brik, principale ispiratore Majakovskij). Viene pubblicata fino al 1925. Il primo numero esce nel mese di marzo. In uno dei primi editoriali si ammoniscono i vari Gruppi

aggregatisi — Futuristi, Costruttivisti, Formalisti — a non eccedere nelle «innovazioni dilettantesche». Viene proclamato il principio dell'arte come *Žiznestroenie* (Costruzione della vita). Prevalgono gli interventi dei teorici del Produttivismo (Čusak, Brik, Arvatov, Tret'jakov). Appaiono anche interventi dei Formalisti (Tynjanov, Šklovskij, Jakubinskij, Tomaševskij). Nel periodo 1927-'28 la rivista riapparità sotto il titolo di «Novyj LEF».

— 1923. Formazione delle Associazioni degli «Scrittori proletari»: MAPP, moscovita; RAPP, russa; VAPP, panrussa.

— 1923. Ejzenštejn pubblica il suo primo Manifesto *Il Montaggio delle Attrazioni* sulla rivista «LEF».

— 1923. Costruzioni teatrali di Popova per *Zemlja dybom* (Il mondo sottosopra) di Tret'jakov, regia di Mejerchol'd.

— 1923. Rappresentazione di *Zangezi* di Chlebnikov, promosso dall'IChK, costruzioni teatrali di Tatlin.

— 1923. *Vystavka kartin petrogradskich chudožnikov vsech napravlenij* (Mostra di quadri di artisti di Pietrogrado di tutte le tendenze). Malevič partecipa con il Gruppo UNOVIS. In occasione della mostra appare il Manifesto maleviciano *Suprematičeskoe zerkalo* (Lo specchio suprematista).

— 1923, 23 lug. Fondazione dell'ASNOVA (*Associacija Novych Architektorov*, Associazione dei Nuovi Architetti). Membri fondatori: Ladovskij, Dokučaev, Krinskij, Ruchljadev, Efimov, Fidman, Močalov, Balichin, con gli ingegneri Loleit e Kuzmin. A capo dell'Associazione: Ladovskij. Altri membri: Bolbaševskij, Borisovskij, Budo, Bunin, Bykova, Varencov, Volodko, Gel'feld, Zalesskaja, Koržev, Kruglova, Krutikov, Lavrov, Lamcov, El Lisickij, Mel'nikov, Petrov, Popov, Prochorova, Silčenko, Spasskij, Travin, Turkus). Nella prima fase delle sue attività (1923'25), l'Associazione comprende la maggior parte dei giovani architetti «progressisti».

— Dal 1923. Malevič si dedica ai progetti e alla realizzazione di modelli dei suoi *Architektony* e *Planity*.

— 1923-'25. «Grattacielo orizzontale» per Mosca di El Lisickij.

— 1924. Pubblicazione di *Stil' i Epocha, problema sovremennoj architektury* (Lo stile e l'epoca, il problema dell'architettura contemporanea), di Ginzburg.

— 1924. Concorso per il Padiglione dell'Unione Sovietica all'Esposizione delle Arti decorative di Parigi (Fomin, Ginzburg, I. Golosov, Ladovskij, Mel'nikov, Ščuko).

— 1924. Concorso per la sede della società ARCOS a Mosca (Fomin, I. Golosov, Krinskij, Mel'nikov, fr. Vesnin).

— 1924. Concorso per la sede moscovita della «Leningradskaja Pravda» (Ginzburg, I. Golosov, Mel'nikov, A. e V. Vesnin).

— 1924. Concorso per la Casa del Popolo «Lenin» a Ivanovo-Voznesensk (I. Golosov).

— 1924. Formazione del Gruppo letterario *Pereval* (Il valico).

— 1924. Malevič lancia un Manifesto in cui afferma: «Il Suprematismo sposta il centro di gravità della sua azione verso l'architettura».

— 1924. Fondazione a Mosca del *Literaturnyj Centr Konstruktivistov* (Centro letterario dei Costruttivisti), con Inber, Sel'vinskij, Zelinskij.

— 1924, mag. Si tiene al VChUTEMAS la *I-ja Diskussionaja vystavka Ob'edinenij Aktivnogo Revoljucionnogo Iskusstva*, I Mostra-dibattito dell'Unione dell'Arte Attiva Rivoluzionaria a Mosca. I Costruttivisti, guidati da Gan, vi espongono opere legate alla vita quotidiana e pubblicano una loro *Dichiarazione* nel Catalogo.

— 1924, dic. *Nota esplicativa* al Piano della *Bol'šaja Moskva* di Šestakov. Il Piano è dichiarato «adeguato» dal Soviet di Mosca il 19 gen. 1925.

— 1924-'25. *Anatemplanset* — o *Anatelplansistema* — (Rete analitica di pianificazione economico-matematica dei trasporti, di Sakulin. Applicazione a Mosca nel 1930.

— 1924-'25. Soggiorno italiano di Žoltovskij. Al suo ritorno promuove l'uso di forme neo-rinascimentali col sostegno di alcuni suoi collaboratori e di altri, formatisi con A. Vesnin al VChUTEMAS (Gol'c, Parusnikov, Sobolev, Kozim, detti «La Quadriga di Žoltovskij». L'attenzione rivolta all'architettura industriale e allo stesso Costruttivismo porterà al cosiddetto «Costruttivismo armonizzato».

— 1924-'25. Concorso per la sede del Telegrafo Centrale a Mosca (Ščusev, Vegman, fr. Vesnin).

— 1924-'25. Concorso per la *Dom Gospromyšlennosti* (Casa dell'Industria) a Char'kov (Dmitrev, Felger, Kravec, Serafimov).

— 1924-'30. Progetti e realizzazioni del Mausoleo di Lenin sulla Piazza Rossa a Mosca, di Ščusev (a Mel'nikov, nell'estate del '24, viene affidata la progettazione del sarcofago; nel '25 viene indetto un concorso cui partecipa, tra gli altri, Rudnev).

— Metà Anni '20. Pubblicazione delle riviste «Stroitel'stvo Moskvy» e «Stroitel'naja Promyšlennost'».

— Seconda metà Anni '20. Accanto ai diplomati del VChUTEMAS si vanno creando gruppi di diplomati al MVTU (*Moskovskoe Vyssee Techničeskoe Učilišče*, Istituto Tecnico Superiore di Mosca, docenti Kuznecov, V. e L. Vesnin), tra cui Movcan, Nikolaev, Fisenko.

— 1925. Concorso per la Casa dei Tessili a Mosca (Ginzburg, I. Golosov con Ulinic).

— 1925. Concorso per Tribuna con schermo (Lavrov).

— 1925. Concorso per un Mausoleo a Lenin e agli eroi della Rivoluzione a Odessa (Langbard, Samojlov, Ščuko).

— 1925. Concorso per la Casa della Cultura al *Moskovskij-Narvskij Rajon* di Leningrado (Gegello e Kričevskij, Trockij).

— 1925. Viadotto di Krasin alla centrale elettrica di Šatura.

— 1925. Viene prodotto il film *Aelita*, dal racconto di A. Tolstoj (1922). I costumi sono disegnati da E. Ekster, le scene sono di I. Rabinovič e V. Simov.

— Fine 1925. Fondazione dell'OSA (*Ob''edinenie Obščestvo Sovremennych Architektorov*, Associazione degli architetti contemporanei). A. Vesnin, presidente; Ginzburg e V. Vesnin vice-presidenti. Tra i membri sono compresi, tra gli altri: Barščˇ, Burov, Vegman, L. Vesnin, Vladimirov, Gan, I. Golosov, Krasil'nikov, Komarova, Leonidov, Loleit, Nikol'skij, Nikolaev, Sokolov, Sobolev, Fisenko, Cholostenko, Chiger, Jalovkin. La prima *Dichiarazione* dell'Associazione è del feb. 1926.

— 1925-'27. Complessi di abitazioni cooperative alla *Traktornaja ulica* e nel Distretto di Narva a Leningrado (Gegello, Nikol'skij, Simonov).

— 1926. Concorso per l'Università di Minsk (Ginzburg, Vegman, Vladimirov e Krasil'nikov).

— 1926. Concorso per il RUSGERTORG (Ginzburg, I. Golosov).

— 1926. Concorso per l'Elektrobank (I. Golosov).

— 1926. Concorso per il mercato Smolenskij (Ginzburg e Vladimirov, I. Golosov).

— 1926. Concorso per un Club operaio-tipo (Leonidov).

— 1926. Concorso per il Palazzo dei Soviet a Machačkala, nel Dagestan (Ginzburg, Žoltovskij).

— 1926. Pubblicazione dell'unico numero di «Izvestija ASNOVA» (Notizie dell'ASNOVA), curato da Ladovskij e El Lisickij.

— 1926-'28. Seconda fase dell'attività dell'ASNOVA, duran-

te la quale molti membri si trasferiscono all'OSA. L'Associazione si divide in due gruppi, guidati rispettivamente da Ladovskij (che fonderà l'ARU) e Balichin.

— 1926-'30. Pubblicazione della rivista «Sovremennaja Architektura - SA», direttore Ginzburg.

— 1927. Prima Conferenza dell'OSA.

— 1927. Il VChUTEMAS assume la sigla VChUTEIN, fino al 1930, anno della sua chiusura.

— 1927. Pubblicazione del volume dedicato alla produzione del VChUTEMAS, intitolato *Architektura VChUTEMASa*. Vi sono pubblicati, per lo più, progetti eseguiti sotto la guida dei Razionalisti.

— 1927. Ladovskij organizza presso il VChUTEIN il Laboratorio psico-tecnico di ricerca scientifica sulla percezione, la famosa «Stanza nera», dove si misurano gli impatti delle forme architettoniche sugli osservatori in base a parametri psico-fisiologici.

— 1927. Concorso interno (organizzato dall'OSA) per edifici d'abitazione collettivi (Ginzburg, Ol', Ivanov e Ladinskij, Vegman, Vladimirov).

— 1927. Concorso per il Club operaio «Zuev» (I. Golosov, Mel'nikov).

— 1927. Concorso per l'Istituto Politecnico di Ivanovo-Voznesensk (Ginzburg e Milinis).

— 1927. *Grosse Berliner Kunstasstellung* (Grande mostra berlinese d'arte), dove vengono esposte numerose opere di Malevič. Al suo ritorno in patria inizierà, per l'artista, un nuovo periodo creativo, caratterizzato da una figuratività semplificata, ma non più astratta.

— 1927, giu. Prima mostra di architettura moderna organizzata dall'OSA a Mosca. Comitato promotore composto da Fedorov-Davydov del GLAVNAUKA, Gan (responsabile), Ginzburg, Orlov, Vegman, A. Vesnin, V. Vesnin. Gli inviti sono estesi ai maggiori architetti dei paesi europei. Viene esposto il progetto per l'Istituto Lenin di Leonidov.

— 1927-'28. Club operaio Rusakov a Mosca (Mel'nikov).

— 1928. Primo Congresso AChR.

— 1928. Concorso per la Biblioteca Lenin a Mosca (Markov, Fridman e Fidman, Nikol'skij, Ščuko, Ščusev, fr. Vesnin).

— 1928. Concorso per la sede del *Centrosojuz* (Unione centrale delle Cooperative di consumo) a Mosca (Leonidov, Nikol'skij, Samojlov, poi Le Corbusier, su invito).

— 1928. Viene creata l'OMA (*Ob''edinenie Molodych Architektorov*, Associazione dei Giovani Architetti), Sezione giovanile dell'OSA.

— 1928. Ginzburg interrompe la sua attività presso l'OSA e guida un gruppo di ricerca che si definisce «Sezione tipologica del Comitato delle Costruzioni della RSFSR» (*Sektor Architektorov Socialističeskogo Stroitel'stva* - SASS), con Baršč, Vladimirov, Pasternak, Sumsik. Vengono elaborate soluzioni-tipo per alloggi minimi (tipi A-F).

— 1928, apr. Prima Conferenza dell'OSA.

— 1928, nov. Prima riunione e prima *Dichiarazione* dell'ARU (*Ob''edinenie Architektorov-urbanistov*), frazione dell'ASNOVA, guidata da Ladovskij. La *Dichiarazione* viene sottoscritta da Fridman, Zazerskij, Lavrov, Gluščenko, Grinberg, Krutikov, Lopatin, Saišnikov, Sakulin, dagli esperti di medicina sociale Nekrasov e Kovalev e dall'economista Zmudskij. Tra i membri sono compresi tra gli altri: Barutčev, Gilter, Grjuspun, Dlugač, Jokeles, Kalykov, Kaplun, Meerzon, Osipov, Popov, Rubančik, Ševcov.

— 1928-'30. Edificio del Narkomfin sul *Novinskij Bul'var* a Mosca (Ginzburg e Milinis).

— 1929. Organizzazione della VOPRA (*Vserossijskoe Ob''edinenie Proletarskich Architektorov*, Associazione degli Architetti di tutta l'Unione). *Dichiarazione* firmata dai fondatori-membri: Alabjan, Babenkov, Baburov, Vlasov, Derjabin, Zaplatin, Zaslavskij, Zilbert, Ivanov, Kozelkov, Kočar, Krestin, Krjukov, Kupovskij, Mazmanjan, Maca, Michajlov, Mordvinov, Poljakov, Terechin, Simbircev, Solodovnik, Faifel. Il Direttorio comprende: Maca, presidente; Zaslavskij, vice-presidente; Baburov, segretario.

— 1929. Casa di Mel'nikov al *Krivoarbatskij Pereulok*, a Mosca.

— 1929. Comune d'abitazione («Città volante», progetto di diploma al VChUTEIN), di Krutikov.

— 1929. Il Presidium dell'OSA ipotizza la fusione delle Associazioni di architettura in un'unica Federazione degli Architetti Rivoluzionari.

— 1929. Concorso per il monumento a Cristoforo Colombo a Santo Domingo (Krinskij e Ruchljadev, Ladovskij, Ljudvig, Mel'nikov).

— 1929. Concorso per un insediamento abitativo nella Città Socialista (*Socgorod*) di Stalingrado (A. e L. Vesnin, I. Golosov, Semenov). Per l'occasione: proposta di soluzione secondo lo schema «funzionale a catena» di Miljutin.

— 1929, mag. Primo Congresso dell'OSA.

— 1929-'30. Concorso per la Casa dell'Industria a Mosca (Leonidov; Zalesskaja, Koržev, El Lisickij, Prochorova).

— 1929-'30. Concorso per Comune d'Abitazione studentesca (Knjazev, Rubanenko, Fromzel, Chidekel e vari studenti di Leonidov al VChUTEIN).

— 1929-'30. Costruzione della Comune d'Abitazione per studenti dell'Istituto Tessile a Mosca (Nikolaev).

— 1929-'30. Costruzione dell'edificio del MOSSOVET, esempio compiuto di «Classicismo proletario», di Fomin.

— 1929-'31. Diga e Centrale idroelettrica sul Dnepr, *Dneproges* (V. Vesnin, Kolli, Orlov, Andrievskij).

— 1930. Concorso per il Palazzo della Cultura a Mosca (Leonidov).

— 1930. Concorso per il Palazzo pansovietico delle Arti a Mosca (Gruppo ASNOVA: Balichin, Borisovskij, Krinskij, Petrov, Tichomirova; Gruppo OSA, sotto la direzione di Burov).

— 1930. Concorso per la sede della «Pravda» a Mosca (P. Golosov, Kurovskij, El Lisickij).

— 1930. Concorso per Comune d'Abitazione a Leningrado (Gruppo LOVOPRA: Baranov, Krivickij).

— 1930. Concorso per la *Socgorod* di Magnitogorsk (Gruppo OSA-*Magnitogor'e*: Ochitovič, Barščˇ, Vladimirov, Sokolov; Gruppo OSA-Leonidov, con Aleksandrov, Ermilov, Kuz'min, Kuznecov, Kibirev, Maksimov, Pljankov, Samarin; Brilling, Semenov). Per l'occasione: proposta di sistema «funzionale a catena» di Miljutin.

— 1930. Concorso per la *Zelenij Gorod* (Città verde) a Mosca (Barščˇ e Ginzburg, Fridman, Ladovskij, Mel'nikov. Per l'occasione Le Corbusier elabora una proposta alternativa nota come *Réponse à Moscou*.

— 1930. Concorso per la *Socgorod* di Avtostroj (Gruppo OSA: Žirov, Komarova, Krasil'nikov, Sinjavskij, Jalovkin; Gruppo ARU: Krutikov, Lavrov, Popov; Gruppo di studenti guidati da Mordvinov).

— 1930. Si forma presso i Sindacati una nuova organizzazione artistica di massa, la VANO (*Vsesojuznoe Architekturno-naučnoe Obščestvo*, Associazione architettonico-scientifica pansovietica), alla cui Sezione moscovita (MOVANO) aderiscono la MAO, l'ASNOVA, l'ARU e l'OSA. Una parte consistente dell'OSA si costituisce in Settore distaccato, SASS (*Sektor Architektorov Socialističeskogo Stroitel'stava*, Settore degli Architetti dell'Edifica-

zione Socialista), che aderirà alla VANO nel 1931. La VOPRA manterrà la propria autonomia fino al 1932.

— 1930. Costituita la FOChS (*Federacija ob''edinenij Sovetskich rabotnikov prostranstvennych iskusstv*, Federazione delle associazioni sovietiche dei lavoratori delle arti spaziali), che comprende la RAPCh, l'AChR, l'OChK (*Obščestvo Chudožnikov Knigi*, Società degli artisti del libro) e l'ORP (*Obščestvo revoljucionnych plakatistov*, Società dei pittori rivoluzionari di manifesti).

— 1930. Pubblicazione di *Socgorod-Prolema Stroitel'stava Socialističeskich Gorodov* (*Socgorod* - Il problema della costruzione della città socialista), di Miljutin.

— 1930. Concorso per il teatro dell'Opera e di Prosa a Rostov sul Don (Ščuko e Gel'frejch).

— 1930-'31. Concorso per il teatro musicale di massa a Char'kov (Gruppo ASNOVA: Bolbaševskij, Bunin, Kruglova, Turkus, Zalesskaja; Ljudvig; fr. Vesnin; Vlasov e numerosi architetti occidentali, tra cui Breuer, Gropius, e gli italiani Ortensi, Villa e Visontai, il cui progetto viene pubblicato in *La nuova architettura*, a cura del futurista L. Fillia, Torino 1931.

— 1931, Mosca-Leningrado. *Deklaracija ob''edinenija «Oktjabr'»* (Dichiarazione dell'Associazione «Ottobre»), in P. Novickij, *Izofront. Klassovaja bor'ba na fronte prostranstvennych iskusstv* (Il fronte dell'IZO. La lotta di classe sul fronte delle arti spaziali). Firmatari, tra gli altri: A. Vesnin, Ginzburg, Gan, Klucis, Maca, Ejzenštejn.

— 1931. Concorso per il Palazzo dei Soviet a Mosca, primo grado (Gruppo ARU: Beseda, Krutikov, Lavrov, Popov; Gruppo ASNOVA: Balichin, Budo, Prochorova, Turkus, Jodko, Sevortjan; Gruppo SASS: Aleksandrov, Kuznecov, Pavlov; Gruppo VOPRA: Alabjan, Karra, Mordvinov, Revjakin, Simbircev; Ladovskij; Ljudvig; Nikol'skij). Secondo grado (Golubev; Hamilton; Jofan; Lamcov; Vajnstein, Komarova e Musinskij; Žoltovskij; Perret; Gropius; Le Corbusier).

— 1931. Concorso per il Palazzo della Cultura nel Distretto Proletario di Mosca (Gruppo ARU: Krutikov, Lavrov, Lopatin, Popov; Gruppo ASNOVA: Bykova, Korževv, Korobov, Spasskij, Turkus; Leonidov; fr. Vesnin).

— 1931. Concorso per il Parco centrale della cultura e dello svago a Mosca (Ginzburg; Mazmanjan; Gruppo del Laboratorio di Ladovskij al VChUTEIN; Mel'nikov).

— 1931. Concorso per il teatro per azioni di massa a Ivanovo-Voznesensk (I. Golosov, Vlasov).

— 1931. Concorso per il teatro con panorama e planetario a Novosibirsk (Grinberg).

— 1931. Formazione della RAPCh (*Rossijaskaja Associacija Proletarskich Chudožnikov*, Associazione russa degli artisti proletari).

— 1931. Si tiene al Museo statale della Nuova Arte Occidentale di Mosca la mostra «Bauhaus-Dessau. Periodo della direzione di H. Meyer 1928-1930».

— 1932. Concorso per il Palazzo dei Soviet a Mosca. Terzo grado (Ginzburg, Gassenpflug e Lissagor; I. Golosov; Ladovskij; fr. Vesnin; Žoltovskij). Fuori concorso il progetto di Mel'nikov («Palazzo dei Popoli»).

— 1932. Concorso per un teatro multiuso («Sintetico») a Sverdlovsk (Gruppo ASNOVA: Koržev, Prochorova, Turkus, Zalesskaja; Ginzburg; I. Golosov; Ladovskij).

— 1932. Concorso per un nuovo Piano di Mosca (Kratjuk; Ladovskij; Gruppo VOPRA e gli occidentali K. Meyer, H. Meyer, May). Le Corbusier ha già formulato la sua proposta nel 1930; Gornyj ha prefigurato un'ulteriore soluzione nel 1931.

— 1932, apr. Decreto del CK del VKP(b) sulla ristrutturazione delle Organizzazioni artistico-letterarie (*O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij*). Nel decreto si legge: «Attualmente (...) si sono fatti avanti nuovi scrittori ed artisti dalle officine, dalle fabbriche, dai kol'choz. I confini delle Organizzazioni artistico-letterarie proletarie esistenti si sono fatti angusti e frenano un serio slancio della creatività artistica (...)». La proposta di unificarle in un'unica organizzazione, l'Unione degli Artisti dell'URSS (*Sojuz Chudožnikov SSSR*) verrà attuata solo nel 1957. Nel lug. del '32 si forma l'Unione degli Architetti sovietici (*Sojuz Sovetskich Architektorov*).

— 1932-'33. Concorso per il teatro del MOPS - Consiglio dei Sindacati di Mosca (Kornfel'd e Milinis; Ladovskij; Mel'nikov).

— 1933. Concorso per il Palazzo dei Soviet a Mosca. Quarto grado (Jofan, fr. Vesnin).

— 1933. Concorso per il teatro Nemirovič-Dančenko a Mosca (Ginzburg).

— 1933. A Mosca, Leningrado e nelle altre maggiori città dell'URSS si creano Collettivi di progettazione sotto la guida di architetti di fama. A Mosca: Ščusev, Žoltovskij, Kolli, Fomin, Semenov, I. e P. Golosov, Mel'nikov, Černyšev e al.; a Leningrado: Il'in, Rudnev, Levinson, Ol' e al.

— 1933-'35. Varianti del progetto per il Palazzo dei Soviet (Gel'frejch, Jofan, Ščuko).

— 1934. Primo Congresso pansovietico degli Scrittori, presieduto da M. Gor'kij. Proclamazione del Realismo socialista in arte.

— 1934. Concorso per il NARKOMTJAŽPROM (Commissariato del Popolo per l'Industria Pesante) sulla piazza Rossa a Mosca (Leonidov; Mel'nikov; Ginzburg e Lissagor, con A. e V. Vesnin consulenti; A. e V. Vesnin, con Ginzburg consulente).

— 1934. Pubblicazione di *Žiliščе-Die Wohnung-L'habitation. Opyt pjatiletnej raboty nad problemoj žiliščа* (L'alloggio. Cinque anni d'esperienza di lavoro intorno al problema dell'alloggio) di Ginzburg (con un Collettivo formato dallo Strojkom dell'RSFSR, Sezione della Tipizzazione, 1928-'29; dal GOSPLAN dell'RSFSR, Sezione dell'Insediamento socialista, 1929; da «Città Verde», Gruppo dell'Insediamento socialista; dal GIPROGOR, Sezione dei lavori in Baskiria, 1932).

— 1935, mag. Entra in funzione il primo tratto della metropolitana di Mosca. Alla realizzazione dell'opera collaborano, tra gli altri, Bykov, Duškin, Vilenskij, Ladovskij, Kolli, Fomin.

— 1936. Terminato il progetto del Piano generale per Leningrado, sotto la direzione di Il'in e Vitman.

— 1937. Padiglione sovietico all'Esposizione Internazionale di Parigi, opera di Jofan e Muchina.

(A cura di Vieri Quilici)

Andrey Liamine

LE FARMACOPEE RUSSA ED ITALIANA: UNA ANALISI COMPARATA

Nel nostro secolo, il secolo del «villaggio globale», della informatica, delle telecomunicazioni, il secolo della velocità di trasferimento di uomini, mezzi ed informazioni, la collaborazione internazionale assume sempre maggiore importanza, diventando, in alcuni campi, indispensabile per il progresso della scienza, dell'industria e, in definitiva, della vita stessa del Paese.

In particolare, prendendo in considerazione il settore farmaceutico, l'importanza della collaborazione internazionale fu sancita dalla firma, il 22 luglio 1964, della «Convenzione relativa alla elaborazione di una Farmacopea Europea». I lavori, partiti e basati su tale convenzione, hanno apportato un notevole contributo alla elaborazione della Farmacopea Ufficiale Italiana IX Edizione uscita nel 1986, come si evince dalla frase:

«Le variazioni quindi nel numero e nel tipo di prodotti descritti dalla Farmacopea sono molte ed importanti e riflettono una tendenza comune a molti Paesi, derivanti soprattutto dai lavori della Farmacopea Europea...» (pag. XI, I Vol. F.U.I. IX).

La crescente importanza degli «intensi lavori di armonizzazione europea» ed il valore di questi lavori sono evidenti nell'ambito dello sviluppo che ha avuto «la Farmacopea Ufficiale della Repubblica Italiana IX Edizione» dalla data della sua approvazione al giorno d'oggi. Tale circostanza, infatti, è ben rappresentata da quanto si legge nel I Supplemento 1988 della F.U.I. IX: «La Farmacopea Europea, ora alla sua seconda edizione, pubblica i propri aggiornamenti ogni anno e questo Supplemento, in accordo con le risoluzioni del Consiglio d'Europa, recepisce integralmente i testi degli aggiornamenti...». Nel II Supplemento 1991 della F.U.I. IX, inoltre, si legge:

«Questo Supplemento recepisce integralmente i testi della Farmacopea Europea pubblicati fino al 1988 e, in alcuni casi, anticipa testi non ancora entrati in vigore»[2].

Il Mercato Unico Europeo impone, con la libera circolazione di beni e di servizi, una ancora più stretta unione tra i Paesi membri della CEE[3] ed inevitabili ripercussioni sulle Nazioni a loro geograficamente vicine ed economicamente collegate.

Negli ultimi anni i profondi sconvolgimenti avvenuti nel mondo, ed in particolare nel nostro continente, hanno determinato una radicale mutazione della geografia politica, ma anche economica, commerciale e sociale del pianeta.

Si aprono nuovi spazi, nuovi orizzonti.

L'integrazione del Continente Europeo ha sempre meno ostacoli di carattere ideologico sul suo cammino, ma restano gli ostacoli pratici, determinati da anni di isolamento politico, economico, commerciale e scientifico di quasi la metà dell'Europa.

Questi ostacoli devono essere abbattuti, superando decenni di chiusure, migliaia di chilometri di distanza, le differenze linguistiche.

Tornando al settore farmaceutico, ho considerato interessante porre al confronto la Farmacopea Ufficiale della ex Unione Sovietica con la Farmacopea Ufficiale Italiana, tentando di mettere in evidenza le differenze e le similitudini tra di esse, che poi, in un futuro, possono essere utili per cercare una strada che porti all'unione due mondi non più così distinti, ognuno comunque con le proprie peculiarità.

Nell'ambito dei vari testi del settore la scelta è caduta sulla Farmacopea in quanto, usando le parole di Francesco Antonio Manzoli, direttore dell'Istituto Superiore di Sanità, questa svolge la fondamentale funzione di «documento ufficiale di riferimento, di raccolta e di classificazione sistematica dei farmaci. La Farmacopea, quindi, è «garante» della salute pubblica e punto di riferimento di un Paese nell'approccio al farmaco ed alla sua evoluzione. Questo studio infatti è nato dall'esigenza di trovare dei punti di incontro concettuali che permettano una più semplice risoluzione di quelle che fino ad oggi sono considerate delle inevitabili divergenze di carattere tecnico-normativo.

Nel momento storico attuale tale confronto assume ancora maggiore importanza.

La ex Unione Sovietica si trova in una fase di cambiamenti radicali in tutti i campi della sua vita politica, economica e sociale.

E' stato superato il decennale isolamento nel quale l'Unione Sovietica ha vissuto fino ad adesso. Questo fatto e la sempre più pressante necessità di integrazione ha spinto la ex Unione Sovietica a stringere contatti a livello internazionale, partecipando come «uditore» a molte conferenze e sedute degli Organi Comunitari[4]. L'allora Ministero della Sanità dell'URSS aveva intrapreso tutta una serie di contatti a livello internazionale tesi a stabilire rapporti di collaborazione del servizio sanitario in genere e di quello farmaceutico in particolare, contatti sia a livello della Comunità Europea che a livello dei singoli Paesi membri. Tali rapporti proseguono, dando vita a fruttuosa collaborazione dell'attuale CSI con le massime organizzazioni internazionali del settore[5].

L'attuale Edizione della Farmacopea Ufficiale Sovietica, la X, risale al 1968; dall'anno della sua approvazione, stando alle notizie in possesso, l'attuale Farmacopea non ha subito sostanziali modificazioni e non sono stati editi Supplementi ad essa, prescindendo da Direttive ed altre pubblicazioni del Ministero della Sanità della ex URSS, comunque «a latere» della Farmacopea stessa.

Le nuove esigenze in campo farmacologico ed organizzativo impongono una revisione dell'attuale Farmacopea Sovietica.

Tale revisione fu fatta, dando come risultato l'elaborazione della XI Edizione, completata nel 1989, ma che a tutt'oggi, stando alle fonti conosciute, non è ancora entrata in vigore. Questo ritardo è causato dai considerevoli sconvolgimenti interni avvenuti nell'ex Unione Sovietica che hanno comportato un vuoto decisionale. Il precipitoso evolversi dei fatti comporta notevoli ritardi nell'ambito dell'elaborazione della Farmacopea, nonché continui adattamenti e modifiche della stessa, con il concreto pericolo che questa si riveli già superata dalle nuove esigenze. Sicché, seppure intere sezioni della nuova Edizione della F.U.S. hanno avuto il nulla osta ufficiale ad entrare in vigore o comunque ormai non dovrebbero più subire variazioni di rilievo, altre parti di questa sono soggette a continui cambiamenti determinati dalla burrascosa evoluzione socio-politica e ancora di più da quella economico-gestionale.

Nell'ottica di questi fatti, quindi, è molto probabile che la XI Edizione della F.U.S. nella sua stesura integrale non vedrà mai luce, e l'unico testo facente attualmente fede è la X Edizione, per quanto possa essere sorpassata.

Oltre alle suddette circostanze, ulteriori ostacoli dipendono dal fatto che il Ministero della Sanità dell'URSS al momento è stato

sciolto, e tutti i poteri sono stati demandati ai Ministeri della Sanità delle singole Repubbliche.

Questa è la stessa difficoltà che si è incontrata nella stesura di questo lavoro, continuamente rivisto ed aggiornato.

I propositi iniziali erano di prendere in analisi la XI Edizione della Farmacopea Ufficiale Sovietica, ponendola prima a confronto con la precedente, la X, per definire i progressi fatti nel lasso di tempo che dividono le due edizioni, e quindi confrontate la XI con la Farmacopea Ufficiale della Repubblica Italiana IX Edizione, per mettere in evidenza le differenze e le similitudini tra di esse.

Ciò non è stato possibile, in quanto della XI Edizione della F.U.S. ha visto luce, al momento attuale, solo il volume dedicato alle Metodiche generali di Analisi ed alle Materie prime medicinali di origine vegetale, mentre tutte le parti restanti sono in via di elaborazione, sempre stando alle suddette fonti di informazione.

Nonostante ciò, si ritiene comunque di estremo interesse proseguire in questo confronto, con lo scopo di mettere in evidenza non soltanto le differenze o gli aspetti comuni, ma di tentare anche di capire quali possano essere le future linee di sviluppo della Organizzazione del Servizio Farmaceutico nella ex URSS o nelle sue singole Repubbliche.

La generale riorganizzazione del Servizio Sanitario della ex URSS, con la comparsa delle prime strutture ospedaliere e delle prime farmacie a gestione privata, con necessità di flessibilità organizzativa e distributiva fino ad ora sconosciute, impone una revisione di tutti i Testi Normativi e Legislativi del Settore.

L'evoluzione di molte branche della scienza medica sottolinea ancora di più l'inadeguatezza della attuale Farmacopea. Ne sia esempio l'enorme progresso avutosi nel settore della diagnostica, dove vengono utilizzate apparecchiature sempre più precise e sofisticate, che sfruttano principi analitici mai prima utilizzati e che hanno bisogno di preparati di supporto, come i radiofarmaci, non previsti invece dalla Farmacopea dell'URSS.

Il vorticoso progredire della Farmacologia al giorno d'oggi mette a disposizione preparati sempre più efficaci e sicuri, ma nel contempo impone stretti contatti internazionali nel campo economico e sempre una maggiore integrazione nel campo industriale e legislativo per poter mettere a disposizione del paziente un servizio a livello degli standard dell'Euroa Occidentale.

Inoltre, l'approfondimento di molti aspetti della Tossicologia e l'evoluzione delle tossicodipendenze comporta una revisione del-

l'attuale Farmacopea Ufficiale Sovietica allo scopo di adeguare alle attuali esigenze l'intero ciclo di vita delle sostanze di interesse di questo settore, particolarmente per quanto riguarda la loro dispensazione al pubblico, la responsabilità della quale è demandata quasi esclusivamente al farmacista.

Per completare le considerazioni generali relative alle motivazioni che imposero agli organi competenti sovietici la revisione della F.U.S., c'è da dire che i Testi Normativi Sovietici riguardanti il campo farmaceutico e farmacologico non sono organizzati in una struttura unica, bensì sono estremamente frammentari e spezzettati, rendendo così difficoltoso operare nei suddetti settori, essendo difficile individuare una linea-guida organica e consequenziale. Tale situazione è stata ulteriormente esasperata dalla comparsa di imprese private nel campo dell'assistenza sanitaria e farmaceutica, un tempo di esclusiva pertinenza dello Stato. L'organizzazione della Legislazione Farmaceutica in una struttura unitaria è necessaria per un corretto funzionamento del settore sanitario di un Paese. Tale riorganizzazione dei testi normativi del settore farmaceutico in una struttura più omogenea è necessaria, oltre che per fornire un servizio migliore al paziente, al fine di elevare l'importanza normativa ed il raggio di azione del testo principe di questo settore, la Farmacopea.

La conoscenza della Farmacopea Sovietica può rivelarsi inoltre di estrema importanza dal punto di vista prettamente commerciale, in considerazione della enorme potenzialità del bacino di utenza della ex Unione Sovietica e dell'intero Est Europeo, affamato non già di beni di consumo, ma di beni di prima necessità, tra cui medicamenti e servizi terapeutici di elevata qualità. Questo è un ambiente che oltre ad essere una formidabile valvola di sfogo per l'industria farmaceutica europea[6], operante in un ambiente ormai saturo, offre la possibilità di disporre di mano d'opera con un buon livello medio di preparazione a costi tutt'altro che elevati.

Le attuali possibilità di trasferimento delle informazioni e dei prodotti, unite all'esigenza di offrire un servizio di elevato livello al paziente, creano le condizioni per l'apertura di un enorme mercato nei paesi dell'ex blocco comunista. Alla luce di questi fatti la conoscenza della Legislazione Sanitaria della ex URSS in genere e della sua Farmacopea in particolare può rivelarsi di estrema utilità per la comprensione delle richieste delle autorità competenti verso le sostanze medicinali in termini di standard di qualità, degli indici di purezza e della classificazione di queste dal punto di vista legislativo.

Altro motivo di interesse nell'analisi della F.U.S. potrebbe

essere rappresentato dalle numerose sostanze vegetali da essa trattate, la cultura delle quali si sta perdendo nell'Europa Occidentale industrializzata, mentre nella ex Unione Sovietica è continuata a vivere, tanto da poter raffigurare attualmente un certo interesse[7].

In conclusione, questo lavoro tratterà dei seguenti argomenti:

1. Analisi comparativa generale tra la Farmacopea Ufficiale dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche X Edizione e la Farmacopea Ufficiale della Repubblica Italiana IX Edizione.

2. Analisi comparativa delle sezioni delle due Farmacopee dedicate alle Monografie, confronto dell'impostazione di queste e delle sostanze ivi trattate. Nell'ambito dell'analisi comparativa delle sezioni dedicate in maniera specifica alle Monografie verranno fatte delle considerazioni sulle preparazioni galeniche e sulle droghe vegetali con un breve esame dei relativi testi.

3. Analisi comparativa delle sezioni delle due Farmacopee dedicate ai Metodi analitici ed esame dei metodi di analisi previsti dalla F.U.S. XI.

E' stato scelto questo tipo di impostazione del lavoro considerandolo il più chiaro e completo possibile. Seguendo un preciso filo logico, cioè partendo da un confronto generale e quindi analizzando parti sempre più specifiche, si ritiene di dare una rappresentazione abbastanza completa della Farmacopea Ufficiale della ex Unione Sovietica in paragone con la Farmacopea Ufficiale Italiana. Di volta in volta verranno sottoposti ad analisi determinati particolari che si suppongono essere di interesse o comunque rappresentativi di una realtà diversa da quella italiana e quindi europea in genere, essendo la Farmacopea Ufficiale Italiana strettamente collegata con la Farmacopea Europea.

In ogni caso, pur analizzando parti specifiche della Farmacopea Ufficiale Sovietica X Edizione, saranno fatte delle considerazioni generali su tutta la Farmacopea e sulla funzione di questa nell'ambito della generale organizzazione del Servizio Sanitario della ex Unione Sovietica, prendendo di volta in volta spunto da determinate peculiarità poste ad esempio di specifiche situazioni.

Tale lavoro non può essere completo e totalmente esauriente, e d'altronde nemmeno ha la pretesa di esserlo, bensì vuole solamente rappresentare uno spunto per un futuro approfondimento, necessario ai fini di una inevitabile integrazione, resa ora più vicina, anche se più difficile da raggiungere, dai fatti che stanno accadendo in ciò che fu l'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche.

Capitolo primo

Confronto generale tra la Farmacopea Ufficiale dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche, X Edizione, anno 1968, e la Farmacopea Ufficiale della Repubblica Italiana, IX Edizione, anno 1985.

1.1. Confronto generale tra la F.U.S. X e la F.U.I. IX

La Farmacopea Ufficiale della Repubblica Italiana IX edizione, anno 1985, approvata con Decreto Ministeriale del 26 aprile 1985, è composta da:

I Volume, che contiene: informazioni di carattere generale relative alla compilazione, uso e corretta interpretazione della Farmacopea stessa; prescrizioni e metodi generali, apparecchiature; metodi di analisi generali fisici e chimico-fisici; metodi generali di farmacognosia e metodi biologici di valutazione dell'attività di determinate sostanze, cioè, più in generale, tutti i dati ed i codici necessari per la definizione della qualità dei medicamenti; informazioni di carattere particolare inerenti determinate classi di farmaci (come antibiotici e preparazioni radiofarmaceutiche); procedimenti dei saggi e tutte le informazioni tecniche necessarie alla loro corretta esecuzione; Tabelle (dalla n. 1 alla n. 8); Appendici con specifiche relative a particolari procedimenti tecnologici (come la microscopia elettronica analitica) o ai mezzi per realizzarli (come i vari tipi di terreni di coltura).

II Volume: diviso in due tomi e interamente dedicato alle monografie generali per le forme farmaceutiche ed alle specifiche monografie per le singole sostanze medicinali.

III Volume: il Formulario Nazionale, che riporta le monografie relative alle preparazioni galeniche della Farmacopea Ufficiale della Repubblica Italiana IX Ed.; è diviso in due tomi, di cui il primo comprende i Galenici Officinali generici e le soluzioni di grande volume, mentre il secondo i Galenici Tradizionali di derivazione magistrale.

Dal 1985 a oggi la F.U.I. IX ha subito molteplici modifiche ed aggiornamenti[8] che resero necessaria l'elaborazione del I Supplemento della F.U. IX nel 1988, approvato con Decreto Ministeriale del 29 gennaio 1988[9], e del II Supplemento nel 1991, approvato con Decreto Ministeriale del 17 aprile 1991[10].

Nel II Supplemento è importantissimo l'accenno fatto agli

«intensi lavori di armonizzazione europea» (cfr. nota 2, pag. 2), che coinvolgono interamente la F.U.I., essendo l'Italia uno dei paesi firmatari della «Convenzione relativa alla elaborazione di una Farmacopea Europea», alla quale però non ha mai aderito la ex URSS. In relazione agli stretti legami ed alla interazione della F.U.I. nei confronti della Farmacopea Europea è interessante fare un raffronto con una Farmacopea che ha seguito linee di sviluppo diverse le quali, però, non necessariamente portano a risultati decisamente divergenti.

Ultimo ed importante aggiornamento della F.U.I. IX è il Volume «Droghe vegetali e preparazioni». Quindi, nonostante la posizione espressa nella F.U.I. IX, cioè che «numerose sono le droghe di origine vegetale e animale, loro parti o preparazioni, eliminate, riflettendo così la tendenza di affidare sempre più la terapia a preparati ad efficacia certa, controllata e controllabile»[11], si è resa improrogabile l'elaborazione del Volume in questione in quanto «...l'uso consolidato di preparazioni vegetali in Farmacia rende necessaria la definizione di una qualità farmaceutica dei loro componenti per garantire al produttore e al consumatore la disponibilità dei prodotti di qualità accettabile»[12].

Avendo ora illustrato la struttura di massima della Farmacopea Ufficiale della Repubblica Italiana IX Edizione si passa all'analisi della Farmacopea Ufficiale Sovietica X Edizione, pubblicata nel 1968.

La Farmacopea Ufficiale Sovietica X Edizione anno 1968 è composta da un unico volume di 1079 pagine, il cui contenuto verrà illustrato in seguito. Non sono stati elaborati o pubblicati supplementi o aggiornamenti della X Ed. della F.U.S., almeno stando alle notizie in mio possesso, fino all'elaborazione nel 1989 della XI Edizione della F.U.S., che a tutt'oggi, sempre in base alle informazioni delle fonti citate, non è ancora entrata in vigore.

Passando ora all'analisi più dettagliata dei contenuti dell'unico volume di cui la F.U.S. X Ed. è composta, si rileva che esso è suddiviso in quattro parti fondamentali, le seguenti:

1) *Parte Introduttiva*

Tale Parte contiene:

— Composizione delle Commissioni Reponsabili per la Redazione della Farmacopea.

— Tutte le indicazioni necessarie per una corretta consultazione ad uso della Farmacopea.

— Elenco delle monografie per la prima volta comprese nella X Ed. della F.U.S.

— Elenco delle monografie per la prima volta comprese nella IX Ed. ma non più nella X.

— Elenco delle variazioni di nomi russi e latini delle sostanze medicinali.

— Elenco «A»: Sostanze medicinali velenose da conservarsi in armadio apposito chiuso a chiave.

— Elenco «B»: Sostanze medicinali con spiccata attività farmacologica che devono essere conservate con cautela e separate dalle restanti sostanze medicinali.

Per quanto riguarda l'indice della Parte Introduttiva e di tutta la F.U.S. X vedi Allegato A.

2) *Parte I* - «Preparati» (Monografie singole e di gruppo).

3) *Parte II* - Metodi di analisi generali chimico-fisici, chimici e biologici.

4) *Appendici* - Tale parte contiene le tabelle necessarie per l'esecuzione delle preparazioni galeniche, come le tabelle delle gocce, degli equivalenti in NaCl di varie sostanze, la tabella dei pesi atomici, la tabella delle densità delle soluzioni acquose di acidi o basi ed altre sostanze, tabelle alcoolimetriche etc. Contiene inoltre le dosi massime singole e giornaliere pediatriche e per l'adulto delle sostanze velenose e delle sostanze con spiccata attività farmacologica[13] e le dosi singole di più frequente utilizzazione delle sostanze medicinali per uso veterinario.

1.2. Parte Introduttiva della Farmacopea Ufficiale Sovietica, X Edizione. Analisi Generale

Allo scopo di comprendere un qualsiasi testo o documento del tipo della Farmacopea è necessario conoscere almeno per sommi capi la sua storia, la filosofia della sua elaborazione, gli eventuali legami con le Edizioni precedenti e la posizione occupata nell'ambito generale della Legislazione Sanitaria.

A tale fine si considera di particolare importanza rivolgere l'attenzione alle parti iniziali della Farmacopea Ufficiale Sovietica X Edizione: la Prefazione e l'Introduzione.

1.2.1. Prefazione della Farmacopea Ufficiale Sovietica X Edizione — anno 1968

La Prefazione della X edizione della F.U.S. dà dei brevi cenni

storici sulla Farmacopea Ufficiale della ex Unione Sovietica, tra cui di particolare interesse appare il seguente:

«La presente (decima) Edizione della Farmacopea Ufficiale dell'URSS è stata preceduta dalle seguenti Edizioni della Farmacopea in lingua russa[14]:

— I nel 1866
— II nel 1871
— III nel 1880
— IV nel 1891
— V nel 1902
— VI nel 1910
— VII nel 1925
— VIII nel 1946
— IX nel 1961».

Si sottolinea che l'Edizione della F.U.S. attualmente in vigore, la X, è uscita nel 1968.

1.2.2. Introduzione della Farmacopea Ufficiale Sovietica, X Edizione, anno 1968

Nell'Introduzione della F.U.S., X, sono contenute molte notizie utili, se non indispensabili, per una corretta interpretazione e comprensione della F.U.S., X.

Considerando superfluo riportare una traduzione integrale dell'Introduzione, essendo contenute in essa molte notizie di carattere strettamente tecnico (come vari tipi di simbologie chimiche, generi delle denominazioni latine di cationi ed anioni etc.[15]), verrà riportata solamente la traduzione di alcuni suoi passi salienti.

L'Introduzione si apre con la definizione della F.U.S.: «La Farmacopea Ufficiale dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche rappresenta una raccolta di standard e di principi governativi obbligatori, che regolano la qualità dei preparati medicinali».

Inoltre:

«La Farmacopea Ufficiale ha carattere legislativo. I requisiti verso le preparazioni medicinali riportati nella Farmacopea sono obbligatori per tutte le imprese e le istituzioni dell'Unione Sovietica che operano nei settori della produzione, conservazione, controllo ed utilizzazione delle preparazioni medicinali».

Successivamente alla definizione della Farmacopea e delle sue funzioni viene riportato il contenuto della stessa e delle Parti che la

compongono con una breve descrizione di ognuna di esse, che verranno riportate nel paragrafo relativo alla Parte in questione.

Per quanto riguarda l'impostazione di massima e la suddivisione generale della F.U.S. X Ed., nell'Introduzione si trova:

«La Decima Edizione della Farmacopea Ufficiale è composta da una Parte Introduttiva, da due Parte Principali[16] e dalle Appendici».

Nell'Introduzione, inoltre, è riportata tutta una serie di informazioni di carattere generale, quali il numero delle monografie della X Edizione, della IX Edizione, la precedente, i capitoli sottoposti a revisione, quelli di nuova introduzione etc.

Tali informazioni saranno riportate nei paragrafi che trattano in maniera più dettagliata gli argomenti cui si riferiscono.

1.3. Elenco A ed Elenco B della F.U.S. X Edizione

Particolare importanza nell'ambito dell'esercizio della professione del farmacista[17] per quanto riguarda l'idonea dotazione strumentale della Farmacia ed una corretta dispensazione al pubblico di medicinali rivestono le Tabelle della F.U.I.

Essendo riportate nella Parte Introduttiva della F.U.S. X due liste di sostanze farmaceutiche, l'Elenco A e l'Elenco B, la funzione dei quali è assimilabile da un punto di vista concettuale a determinate Tabelle della F.U.I. IX, si considera di estremo interesse fare un raffronto più particolareggiato tra i suddetti Elenchi della F.U.S. X e le relative Tabelle della F.U.I. IX.

1.3.1. Elenco A della Farmacopea Ufficiale Sovietica, X Edizione, anno 1968. «Sostanze velenose da conservarsi in armadio apposito chiuso a chiave»

Il testo integrale dell'Elenco A è riportato in Allegato B.

Nell'Introduzione della F.U.S. X, a pagina 16, troviamo la definizione di tale Elenco:

«Nell'Elenco A sono riportate le sostanze medicinali le cui indicazioni, modalità di uso, dosaggio e conservazione sono da effettuarsi con particolare cautela in relazione alla loro elevata tossicità. Nello stesso Elenco sono incluse le sostanze medicinali che inducono narcomania».

Come esempio di tali sostanze si possono riportare l'idrocodone, la morfina cloridrato, l'oppio polvere etc. L'Elenco completo di tali sostanze viene riportato in seguito.

Le sostanze ad attività narcotica e stupefacente contemplate dall'Elenco A della F.U.S. X, sono contrassegnate con un simbolo particolare (un quadratino messo ad esponente accanto al nome della sostanza).

Per tali sostanze, in calce all'Elenco A, è presente una nota che rimanda a speciali direttive del Ministero della Sanità della ex URSS per quanto riguarda la loro dispensazione al pubblico[18] (v. la successiva nota 23 per la sua traduzione integrale).

1.3.2. Elenco B della Farmacopea Ufficiale Sovietica, X Edizione, anno 1968. «Sostanze medicinali con spiccata attività farmacologica da conservarsi con cautela e separatamente dalle restanti sostanze medicinali»

Nell'Introduzione della F.U.S. X, a pagina 16, troviamo la definizione di tale Elenco:

«Nell'Elenco B sono riportate le sostanze medicinali le cui indicazioni, uso, dosaggio e conservazione sono da effettuarsi con cautela in dipendenza dalla comparsa di complicazioni causate dalla loro utilizzazione senza il controllo medico».

Il testo integrale dell'Elenco B è riportato in Allegato C.

1.3.3. Analisi comparata degli Elenchi A e B della F.U.S. X Edizione

In considerazione del fatto che gli Elenchi A e B della F.U.S. X comprendono sostanze che nella F.U.I. IX sono incluse nella Tabella n. 3, nella Tabella I della Tabella n. 7 o classificate in maniera completamente differente, si considera irrazionale fare una analisi separata per ognuno di essi, in quanto all'atto del loro confronto con le Tavelle della F.U.I. IX si verificherebbero innumerevoli sovrapposizioni, richiami e ripetizioni, con il risultato di rendere difficoltosa e frammentaria l'esposizione.

Quindi, almeno per il genere di lavoro che si è stabilito di fare, si propone una analisi unica per entrambi gli Elenchi della F.U.S., con delle parti specifiche dedicate ad ognuno di essi.

Facendo un confronto appena più approfondito non già degli Elenchi o Tabelle che siano, ma delle due Farmacopee in toto, si rivela che sono molte le sostanze medicinali trattate dalla F.U.S. X e non incluse nella F.U.I. IX e viceversa (ulteriori informazioni su tale argomento verranno riportate in seguito).

Altra differenza fondamentale è che nella F.U.I. IX non esiste una suddivisione delle sostanze potenzialmente pericolose in sostanze «velenose» (Elenco A della F.U.S.) ed in sostanze «con spiccata attività farmacologica» (Elenco B della F.U.S.).

Più in generale si può dire che l'approccio alle sostanze medicinali della F.U.I. IX tramite le proprie Tabelle è concettualmente diverso ed alquanto più articolato rispetto alla trattazione delle medesime sostanze da parte della F.U.S. X.

Tralasciando le Tabelle della F.U.I. IX quali la Tabella n. 1, la n. 6 e la n. 8[19], le restanti Tabelle della F.U.I. considerano il ciclo di vita delle sostanze medicinali da tutti i punti di vista: dalla minima dotazione strumentale obbligatoria della Farmacia ai fini preparativi ed analitici (Tabella n. 2) alle modalità di conservazione di queste fino a tutti gli aspetti legislativi dei vari passaggi di tali sostanze dal produttore alla farmacia fino al paziente.

Nelle Tabelle n. 3, n. 4, n. 5 e n. 7 della F.U.I. IX sono riportate precise indicazioni con riferimenti ai relativi Testi Legislativi (quali Leggi, Decreti Legislativi e Circolari Ministeriali etc.) inerenti ogni aspetto della dispensazione del farmaco al pubblico, giustificando quanto si legge a pagina XXXIII del I Volume della F.U.I. IX, dove, trattando del significato e dello scopo della Farmacopea, è riportato:

«...essa costituisce, pur sempre, un indispensabile strumento di lavoro e di continua consultazione del Farmacista, per l'esercizio pratico del servizio farmaceutico».

Per quanto riguarda più specificatamente le Tabelle della F.U.I. IX, sempre a pagina XXXIII di questa si legge:

«Ma è soprattutto nelle Tabelle n. 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8 che tale funzione della Farmacopea si applica».

Negli Elenchi A e B della F.U.S. X, invece, non esiste una regolamentazione così precisa e dettagliata. Pur riportando le modalità di conservazione delle sostanze medicinali appartenenti all'Elenco A (da conservarsi in armadio apposito chiuso a chiave) ed all'Elenco B (da conservarsi separatamente dalle altre sostanze medicinali), tali

Elenchi danno solamente delle indicazioni di massima relative alla dispensazione delle sostanze trattate. Tali indicazioni rimandano alle direttive del Ministero della Sanità dell'URSS senza ulteriori specificazioni, e questo tipo di impostazioni è per lo meno lacunoso ed impreciso con inevitabili possibilità di errore o disinformazione in un settore così importante per la salute pubblica come la gestione della dispensazione e quindi della circolazione dei farmaci. C'è da aggiungere però che l'impostazione generale e la dilosofia stessa dell'organizzazione dei servizi pubblici nella ex Unione Sovietica era notevolmente diversa da quella italiana. Una di tali differenze è l'estrema settorializzazione dei vari Testi Normativi, che vanno a riferirsi a specifici e ben delimitati campi di competenza. Quindi, nell'ottica di un'organizzazione di questo genere di tutto il settore sanitario della ex URSS le suddette lacune non sono delle vere e proprie mancanze della Farmacopea, bensì sono indice di una sua diversa collocazione, e quindi funzione, nell'ambito della generale regolamentazione di tale settore. Da ciò si può tentare di evidenziare la vera funzione della F.U.S., indirizzata prevalentemente al settore farmacologico e tecnico-analitico del Servizio Farmaceutico e meno alla definizione e regolazione dell'attività della Farmacia, intesa come punto di contatto tra gli utenti ed il Servizio Farmaceutico stesso nell'ambito della dispensazione dei farmaci e della preparazione dei medicamenti semplici, ma non per questo meno utilizzati[20]. Tale fatto è ulteriormente comprovato dall'assenza dei corrispettivi delle Tabelle n. 2 e n. 6 della F.U.I. IX.

Tornando ora ad una analisi più specifica delle due Farmacopee, in particolare degli Elenchi A e B della F.U.S. X, si rileva che molte delle sostanze comprese nella Tabella n. 3 della F.U.I. IX, trattate anche dalla F.U.S. X, sono incluse da quest'ultima sia nell'Elenco A che nell'Elenco B (per un confronto vedere gli Elenchi A e B della F.U.S. X riportati rispettivamente negli Allegati B e C e la Tabella n. 3 della F.U.I. IX, pagg. 794-795 I Vol.).

Alcuni esempi di sostanze incluse nella Tabella n. 3 della F.U.I. IX e presenti nell'Elenco A della F.U.S. X possono essere:

- Apomorfina
- Argento nitrato
- Atropina solfato
- Digitossina
- Fisostigmina
- Omatropina
- Reserpina

— Sodio arsenato
— Strofantina K
— Scopolamina.

Altre sostanze, invece, comprese nella Tabella n. 3 della F.U.I. IX, sono inserite nell'Elenco B della F.U.S. X, per esempio:

— Adrenalina
— Amile nitrito
— Belladonna estratto
— Cloralio idrato
— Efedrina
— Emetina
— Iodio
— Nor-adrenalina.

Il tipo di suddivisione proposto dalla F.U.S. X caratterizza le sostanze sia dal punto di vista della loro attività farmacologica che dal punto di vista legislativo (questo aspetto comunque verrà discusso più dettagliatamente altrove), fatto che comporta degli aspetti pratici, come la dispensazione al pubblico e la conservazione nell'ambito della farmacia di tali sostanze.

Il fatto che le sostanze appartenenti agli Elenchi A e B devono essere conservate separatamente da altri medicinali, di cui quelle comprese nell'Elenco A in armadio chiuso a chiave, certamente garantisce una maggiore sicurezza nella custodia ed evita eventuali errori, potenzialmente dannosi, nella loro dispensazione al pubblico. Ciò vale sicuramente per i veleni e per le sostanze stupefacenti, iscritte nell'Elenco A della F.U.S. X.

Macchinosa, invece, anche se con innegabili vantaggi ai quali si è precedentemente accennato, appare la conservazione in armadio separato dei medicinali appartenenti all'Elenco B. Tale approccio conferisce, a mio parere, una maggiore complessità della Farmacia sia all'atto dell'immagazzinamento, del controllo delle date di scadenza e della disponibilità di farmaci, che all'atto della loro dispensazione, considerando in particolare che tale Elenco comprende molti farmaci di uso comune o perlomeno frequente, tra cui anche le sostanze cosiddette «pericolose» causa la loro spiccata attività farmacologica. Questo tipo di organizzazione interferisce, seppure in modo superabile con l'adozione delle moderne tecnologie gestionali attualmente disponibili, con l'indirizzo di linearità e semplicità di gestione della Farmacia, atta ad assicurare un risparmio di tempo (e quindi del personale) ed un miglior servizio offerto[21].

Oltre ad una classificazione dei farmaci differente e duplice

da parte della F.U.S. X rispetto a quella della F.U.I. IX, si nota che nella F.U.S. X non esiste una netta separazione delle sostanze ad azione psicotropa e stupefacente da sostanze aventi altra attività farmacologica. Mentre nella F.U.I. IX tali sostanze sono raggruppate nelle Tabelle n. 4, n. 5 e particolarmente nella Tabella n. 7, che è composta dalle 6 Tabelle della Legge n. 685 del 22-12-1975, integrata con il D.M. 309/90, nella F.U.S. X tale evidenziazione, se non parziale, non esiste.

Infatti nella F.U.S. X le sostanze stupefacenti sono incluse nell'Elenco A, dove si trovano:

— Etilmorfina cloridrato
— Cocaina cloridrato
— Oppio estratto secco
— Idrocodone fosfato
— Morfina cloridrato
— Omnoponum (miscela dei cloridrati degli alcaloidi dell'Oppio)
— Oppio polvere
— Metadone cloridrato
— Amfetamina solfato
— Fenatina
— Trimeperidina cloridrato
— Morfina soluzione 1% o 5% iniettabile
— Omnoponum soluzione 1% o 2% iniettabile
— Trimeperidina cloridrato soluzione 1% o 2% iniettabile
— Ossicodone cloridrato soluzione 1% o 2% iniettabile
— Etilmorfina cloridrato compresse 0,01 o 0,015 g.
— Idrocodone fosfato compresse 0,005 g.
— Morfina cloridrato compresse 0,01 g.
— Oppio compresse 0,01 g.
— Metadone cloridrato compresse 0,0025 o 0,005 g.
— Amfetamina solfato compresse 0,001 g.
— Trimeperidina cloridrato compresse 0,025 g.
— Ossicodone cloridrato compresse 0,005 g[22].

Tutte le sostanze sopraelencate sono contrassegnate nell'Elenco A della F.U.S. X con apposita simbologia, mentre nelle note a piè di pagina all'Elenco è riportato che le sostanze così indicate appartengono alla categoria degli stupefacenti e sono soggette alle Norme Speciali del Ministero della Sanità dell'URSS per quanto concerne la loro dispensazione al pubblico[23].

Come è noto, la Tabella I della Legge n. 685 comprende le seguenti classi (vedi pag. 802 I Vol. F.U.I. IX):

— Oppio ed oppiacei
— Amfetamina e derivati ad azione stimolante del Sistema Nervoso Centrale
— Cocaina e derivati.

A tali classi appartengono anche tutte le suindicate sostanze contenute nell'Elenco A della F.U.S. X.

Per concludere la trattazione dell'Elenco A della F.U.S. X, si rileva che in questo sono comprese due sostanze non contemplate invece dalla Tabella n. 3 della F.U.I. IX; si tratta di:

— Carbacolo
— Mercaptopurina.

Viceversa, nella Tabella 3 della F.U.I. IX sono comprese delle sostanze non incluse negli Elenchi A e B, ma comunque trattate dalla F.U.S. X. Queste sostanze sono:

— Chinina
— Cresolo
— Eparina
— Etilbiscumacetato
— Imipramina
— Neostigmina
— Pilocarpina
— Tetracaina cloridrato.

La Tabella n. 3 della F.U.I. IX contiene il Mercurio ossido giallo ed il Piombo acetato. La F.U.S. X non prevede tali sostanze ma, rispettivamente, il Mercurio ossido rosso ed il Piombo ossido quale unico composto inorganico contenente Piombo. Comunque nessuno di questi ultimi due composti è incluso negli elenchi A e B della F.U.S. X.

Analizzando più in dettaglio l'Elenco B, è da notare che anche le sostanze comprese nell'elenco B della F.U.S. X sono sottoposte a particolari normative per la loro dispensazione al pubblico emesse dal Ministero della Sanità dell'URSS, anche se tali norme sono meno restrittive che per i principi attivi contemplati dall'Elenco A.

Passando all'analisi delle sostanze comprese in tale Elenco, si rileva che esso include sia le sostanze contemplate dalla Tabella n. 3 della F.U.I. IX, sia sostanze classificate in maniera completamente diversa. Per esempio, l'Elenco B comprende sostanze affatto inserite nelle Tabelle della F.U.I., come l'Acido cloridrico e l'Acido nicotinico[24].

Tornando su un piano più generale, si sottolinea la notevole difficoltà nell'impostare un confronto tra le due Farmacopee in maniera fluida e lineare in quanto la classificazione delle sostanze da parte della F.U.S. X è alquanto complessa, se non a tratti contorta.

A questo punto si impone una breve digressione dallo specifico argomento qui trattato per introdurre nuovi elementi nel discorso.

Come è già stato detto in precedenza, la F.U.S. X è datata 1968, ma la scienza medica, diagnostica e farmacologica non si è affatto arrestata, facendo al contrario enormi passi avanti, sviluppando tutta una serie di nuove sostanze medicinali che l'esigenza di fornire un migliore servizio sanitario ha obbligato ad immettere in circolazione.

Tali farmaci, oltre a dovere essere soggetti a vincoli di purezza, identificazione etc., devono essere sottoposti a regolamentazione per quanto riguarda le modalità della loro circolazione durante le varie tappe della loro distribuzione, principalmente per quanto riguarda la loro dispensazione al pubblico, rimandando ad altri luoghi la discussione della importanza di tale fattore per la salute pubblica.

In precedenza è stato detto che non sono stati editi Aggiornamenti alla F.U.S. X, e questo enorme gap, dal 1968 fino ad oggi, è stato colmato, almeno dal punto di vista farmacologico-legislativo, dall'uscita di testi redatti ed editi a cura del Ministero della Sanità dell'URSS. Tali testi riportano i nuovi farmaci entrati in uso, indicando le loro caratteristiche medico-farmacologiche, legislative e di conservazione, tra cui il testo «Sostanze Medicinali utilizzate nella pratica medica dell'URSS». Questo è giunto ormai alla seconda edizione, uscita nel 1989, ed ha enorme valore sia nell'individuazione dei farmaci attualmente in uso nella ex URSS, sia nella loro classificazione nell'ambito degli Elenchi A e B della F.U.S.

Il testo in questione verrà analizzato più dettagliatamente nei capitoli successivi[25], ma qui di seguito vengono riportate delle indicazioni di massima relative alla sua impostazione generale.

Il testo è composto da brevi «articoli»[26] per ogni sostanza trattata, contenenti varie notizie di carattere medico-farmacologico, relative al dosaggio, conservazione etc. fino all'indicazione delle forme farmaceutiche in commercio con i relativi prezzi e dell'eventuale paese estero da cui tali medicamenti o farmaci vengono importati[22].

Nella voce «Condizioni di conservazione» di tali Articoli, oltre alla modalità della conservazione vera e propria, c'è l'indicazione dell'eventuale appartenenza della data sostanza medicinale ad uno dei due Elenchi della F.U.S.

Nonostante gli innegabili vantaggi derivanti dalla consultazione di tale testo, esso però concorre a creare ulteriore confusione nella già non chiara classificazione delle sostanze medicinali da parte della Farmacopea Ufficiale dell'ex URSS.

Le sostanze medicinali di nuova introduzione sono ognuna soggetta a specifica classificazione, ma in nessuna parte del testo sono riportate delle Tabelle riassuntive oppure gli Elenchi A e B stessi così aggiornati.

Il metodo di classificazione delle sostanze medicinali adottato dal Ministero della Sanità dell'URSS considera, in linea di massima, le sostanze in base alla loro classe terapeutica di appartenenza, ma innumerevoli sono le eccezioni.

Come esempio prendiamo la classe degli antibiotici, che nella F.U.I. IX sono trattati nella voce 13 «Antibiotici e chemioterapici» della Tabella n. 4[28].

Si premette che, in linea di massima, gli antibiotici sono inclusi nell'Elenco B della F.U.S. X, ma con una eccezione.

Qui di seguito vengono riportati alcuni degli antibiotici inclusi nell'Elenco B:

— Benzilpenicillina potassica
— Benzilpenicillina sodica
— Benzilpenicillina-novocaina
— Clortetraciclina cloridrato
— Eritromicina
— Rifampicina
— Griseofulvina
— Kanamicina monosolfato
— Cloramfenicolo e Cloramfenicolo stearato
— Meticillina sodica
— Neomicina solfato
— Novobiocina sodica
— Oxacillina sodica
— Ossitetraciclina diidrato e cloridrato
— Fenossimetilpenicillina (Penicillina V)
— Streptomicina solfato
— Tetraciclina cloridrato.

La sostanza non compresa nell'Elenco B è la Gramicidina S soluzione 2%. Tale esclusione è forse spiegabile con l'uso topico di tale sostanza (ma anche la Neomicina ha uso prevalentemente topico), anche se tale motivazione è tutt'altro che sufficiente per escludere tale sostanza da un controllo più rigoroso, soprattutto in conside-

razione degli altri antibiotici inclusi nell'elenco e dei gravi effetti collaterali (come le discrasie ematiche) che tale farmaco provoca se somministrato per via parenterale, pur essendo inattivo per via orale.

Fino ad ora sono stati presi in considerazioni solo gli antibiotici inclusi nella F.U.S. X.

Tra gli antibiotici compresi nella F.U.S. X non si trovano le seguenti classi di antibiotici, molti membri delle quali sono attualmente di ampio uso (e contemplati dalla F.U.I. IX):

— Cefalosporine
— Rifamicine
— Antibiotici polipeptidici[29].

Però, nel testo «Sostanze medicinali, utilizzate nella pratica medica dell'URSS», che aggiorna l'Edizione della F.U.S. attualmente in vigore dal punto di vista dei principi attivi attualmente utilizzati, tali classi di antibiotici sono comprese e le relative sostanze trovano una propria classificazione nell'ambito delle Tabelle della Farmacopea.

Anche in questo caso le incongruenze non mancano.

Tra le sostanze di nuova introduzione (sempre relativamente alla F.U.S. X), dell'Elenco B fanno parte i seguenti antibiotici:

— Ampioxum[30]
— Ampicillina sale sodico e Ampicillina triidrato
— Bicillinum-1[31], Bicillinum-3[32] e Bicillinum-5[33]
— Rubomicina cloridrato
— Carfecillina
— Cefalessina
— Unguentum ditetracyclini ophtalmicum[34]
— Dossiciclina cloridrato
— Viomicina solfato
— Griseofulvina
— Lincomicina cloridrato
— Monomicina
— Morfociclina
— Oleandromicina fosfato
— Polimixina A solfato e Polimixina B solfato
— Ristomicina solfato
— Rifampicina
— Rubomicina cloridrato
— Sisomicina solfato
— Morfociclina (N-metilmorfolintetraciclina)
— Oletetrinum[35]

— Streptomicina complessa con cloruro di calcio e Streptomicina solfato
— Cloramfenicolo stearato e Cloramfenicolo succinato
— Gentamicina solfato.

Al contrario, tra le sostanze di nuova introduzione comprese nel testo «Sostanze medicinali utilizzate nella pratica medica dell'URSS», nell'Elenco B non son inclusi i seguenti antibiotici:

— Carbenicillina sale bisodico
— Cefazolina
— Bleomicina
— Adriamicina
— Amicacina
— Cefalotina
— «Hyoxysonum» unguentum[36]
— Laevovinisolum[37] Aerosol
— Laevovinisolum unguentum[38]
— Neomicina solfato
— Metaciclina cloridrato
— Oxyciclosolum[39] aerosol
— Sintomicina
— Tobramicina
— Unguentum «Iruxol»[40].

E' da notare che per alcune sostanze medicinali, tra cui anche diversi antibiotici (vedi in seguito), classe presa ad esempio per descrivere le modalità di classificazione delle sostanze medicinali adottata dal Ministero di Sanità dell'URSS, nell'Articolo del testo «Sostanze medicinali utilizzate nella pratica medica dell'URSS» relativo ad esse è del tutto assente la voce «Condizioni di conservazione», presente invece nell'impostazione standard di ogni Articolo[41]. Tale voce è di estrema importanza in quanto è proprio nell'ambito di questa che viene indicata l'appartenenza di una determinata sostanza medicinale all'Elenco A o B, oltre alle altre modalità di conservazione della sostanza stessa.

La mancanza delle indicazioni relative alle modalità di conservazione di determinate sostanze medicinali trattate nel testo «Sostanze Medicinali utilizzate nella pratica medica dell'URSS» è inspiegabile, almeno in base ai testi ed alle informazioni possedute.

Qui di seguito vengono riportati alcuni esempi di articoli relativi alle sostanze medicinali di varie classi farmacologiche nei quali è assente la voce «Condizioni di conservazione»:

— Amidopirina 0,125 g. e Butadione 0,125 g. compresse

— Angiotensinamide
— Barbitale
— Bario solfato per endoscopia
— Gastrozepina
— Spironolattone
— Deferossamina ß-metansulfonato
— Indigocarmina
— Insulina
— Insulina Zinco Amorfa sospensione ed altri complessi dell'Insulina con lo Zinco
— Cortisone acetato
— Ossiferriscorbone sodico
— Durabolin
— Cefotaxima
— Cloramfenicolo succinato.

Da notare che in questo elenco sono comprese alcune sostanze, quali il barbitale, un barbiturico ad azione lunga, categoria farmacologica inclusa dalla F.U.I. nella Tabella n. 5 (farmaci da dispensarsi dietro presentazione di ricetta medica da rinnovare volta per volta). Nella regolamentazione stabilita dalla Tabella n. 5 della F.U.I. rientrano due tabelle della Legge 685/75[42], la IV e la V-lista positiva. Più precisamente, il barbitale fa parte della tabella IV della Legge 685/75; ciò significa che l'acquisto da parte della farmacia di specialità medicinali o di preparazioni galeniche a base di barbitale come unico principio attivo deve avvenire tramite uno speciale buono di acquisto conforme ad apposito modello del Ministero della Sanità, che la consegna di questi è vietata a persone minori di 18 anni o manifestatamente inferme di mente, che tale consegna deve avvenire dietro presentazione di ricetta medica non ripetibile che rispetti determinati formalismi[43] e da conservarsi per 5 anni, che ogni movimentazione di tali farmaci deve essere riportata su apposito Registro di carico e scarico, vidimato dall'Autorità Sanitaria competente.

Quindi, vista la regolamentazione prevista dalla Legislazione italiana per la movimentazione del farmaco preso ad esempio, il barbitale, è assolutamente impensabile che il Legislatore della ex URSS non abbia previsto alcuna modalità per l'esecuzione delle predette operazioni. E' ipotizzabile, piuttosto, che tale regolamentazione sia contenuta in documenti specificatamente riferiti alla legislazione di questo aspetto del servizio farmaceutico, evidentemente diversi dalla Farmacopea della ex URSS.

Per completare la panoramica sul modo di classificare le so-

stanze medicinali da parte del Ministero della Sanità dell'ex URSS si riportano alcuni farmaci, sempre appartenenti alla classe degli antibiotici, trattati nel testo «Sostanze Medicinali utilizzate nella pratica medica dell'URSS», che vengono attribuiti all'Elenco A:

— Bruneomicina
— Actinomicina D
— Carminomicina
— Olivomicina.

Tutti questi antibiotici hanno azione antitumorale con i conseguenti noti e pericolosi effetti collaterali, che motivano l'attribuzione di tali sostanze all'Elenco A — «Sostanze velenose da conservare in armadio apposito chiuso a chiave» della F.U.S.

Sempre nello stesso Testo vengono contemplati altri antibiotici antitumorali, classificati però in maniera differente. In particolare ci si riferisce alla Rubomicina cloridrato inclusa nell'Elenco B ed alla Bleomicina e l'Adriamicina non incluse in nessuno dei due Elenchi.

Tale differenza di classificazione sarebbe spiegabile solo con una diversa tossicità dei farmaci in questione.

Analizzando però la voce relativa agli effetti collaterali dell'Articolo inerente la Adriamicina del Testo «Sostanze medicinali utilizzate nella pratica medica dell'URSS» (si ribadisce che l'Adriamicina non è inclusa in nessuno dei due elenchi) e dell'Articolo relativo alla Bruneomicina[44] (inclusa nell'Elenco A) non si è riuscito a dare una motivazione valida ed inopinabile per una tale differenza di classificazione, essendo gli effetti collaterali di entrambi i farmaci gravi e comunque dannosi.

Prendendo spunto da queste ultime considerazioni sulla classificazione dei vari antibiotici antitumorali si tenterà di dare una svolta conclusiva alle considerazioni relative a tutta questa classe terapeutica, che si ribadisce essere stata presa ad esempio per rappresentare alcune circostanze evidenziate nell'ambito dell'analisi comparata delle Farmacopee Sovietica ed Italiana.

In generale, gli antibiotici trattati nel testo «Sostanze Medicinali utilizzate nella pratica medica dell'URSS» appartengono ai seguenti gruppi:

a) Gruppo delle Penicilline e delle Cefalosporine
b) Gruppo delle Tetracicline ed Ossitetracicline
c) Gruppo della Streptomicina
d) Gruppo della Levomicetina
e) Gruppo degli Antibiotici Amminoglicosidici
f) Gruppo degli Antibiotici Macrolidi

g) Antibiotici appartenenti a diversi gruppi chimici

h) Antibiotici Antitumorali.

La classificazione del gruppo degli Antibiotici Antitumorali è analizzata precedentemente.

Per quanto riguarda i gruppi restanti, si propone di procedere in maniera schematica tramite i seguenti quadri riassuntivi:

A) *Gruppo delle Penicilline e delle Cefalosporine.*

Tutti gli Antibiotici di questo gruppo appartengono all'Elenco B con l'esclusione dei seguenti farmaci non appartenenti a nessuno dei due Elenchi:

— Carbenicillina bisodica
— Cefazolina
— Cefalotina.

Per quanto riguarda la Cefotaxima, l'Articolo relativo ad essa non riporta affatto la voce «Conservazione».

B) *Gruppo delle Tetracicline ed Ossitetracicline.*

Tutti gli Antibiotici di questo gruppo appartengono all'Elenco B con l'esclusione della Metaciclina cloridrato, che non è inserita in nessun elenco.

C) *Gruppo della Streptomicina.*

A questo gruppo appartengono solo due sostanze, la Streptomicina solfato e la Streptomicina complesso cloropotassico, ed entrambe fanno parte dell'Elenco B.

D) *Gruppo della Levomicetina.*

Di questo gruppo solo il Cloramfenicolo ed il Cloramfenicolo stearato fanno parte dell'Elenco B, mentre per il Cloramfenicolo succinato non vi sono indicazioni relative alla sua classificazione. Tutte le altre preparazini a base di Cloramfenicolo come unguenti, aerosol e linimenti non sono incluse in nessun elenco.

E) *Gruppo degli Antibiotici Amminoglicosidici.*

Nell'ambito di tale gruppo appartengono all'Elenco B i seguenti farmaci:

— Gentamicina solfato
— Kanamicina solfato
— Monomicina
— Sisomicina solfato.

Non appartengono invece a nessuno dei due Elenchi i seguenti farmaci:

— Amicacina
— Tobramicina
— Neomicina solfato.

E' interessante notare inoltre che la Neomicina solfato faceva parte dell'Elenco B riportato nel testo della F.U.S. X (vedi Allegato C), mentre non è più inclusa in tale elenco dal testo «Sostanze Medicinali utilizzate nella pratica medica dell'URSS».

F) *Gruppo degli Antibiotici Macrolidi.*

Tutte le sostanze facenti parte di tale gruppo appartengono all'Elenco B.

G) *Antibiotici appartenenti a diversi gruppi chimici.*

Anche in questo caso alcune delle sostanze riportate fanno parte dell'Elenco B, come la Gramicidina C, la Lincomicina cloridrato, la Polimixina B ed M, mentre altre sostanze non rientrano in nessuno dei due Elenchi della F.U.S.

In conclusione, si ritiene di avere dato un quadro sufficiente della classificazione delle sostanze medicinali da parte della F.U.S. e del Ministero della Sanità dell'ex URSS, avendo riportato un discreto numero di esempi, eccezioni, incongruenze[45] e mancanze[46], avendo preso come esempio una determinata classe di farmaci, gli Antibiotici.

Come conclusione non si può che considerare estremamente complessa, contorta[47] ed a volte anche contraddittoria la classificazione delle sostanze medicinali adottata dal Ministero della Sanità dell'URSS, soprattutto a paragone con la linearità della F.U.I. IX, la quale, prendendo ad esempio sempre gli antibiotici, li contempla tutti alla voce 13 della Tabella n. 4.

Come è già stato accennato precedentemente, questo genere di classificazione delle sostanze medicinali impone una notevole complessità organizzativa delle strutture di distribuzione. Impone, inoltre, un notevole lavoro mnemonico da parte del Farmacista all'atto della dispensazione. Tale lavoro, pur potendo essere fortemente ridotto con l'acquisizione della necessaria esperienza, è comunque notevole, con conseguenti inevitabili perdite di tempo, dato che, come si legge a pagina 3 del testo «Sostanze Medicinali utilizzate nella pratica medica dell'URSS»:

«Attualmente nella pratica medica delle istituzioni sanitarie dell'URSS vengono utilizzate circa 2500 denominazioni delle varie sostanze medicinali...».

E' importante notare comunque che, con tutte le diversità ed incongruenze che si possono riscontrare, considerando anche la differenza cronologica tra le Edizioni delle Farmacopee attualmente in vigore nei rispettivi Paesi, le linee generali che guidano la Farmaco-

pea Italiana e quella della ex URSS nel modo di trattare le sostanze farmaceutiche è fondamentalmente convergente.

In conclusione, si precisa che i nomi delle sostanze medicinali utilizzati in questo Capitolo sono i nomi in latino, impiegati per tali sostanze dalla F.U.S., con l'esclusione dell'utilizzo delle denominazioni italiane per i farmaci di maggior diffusione al fine di rendere più chiara possibile l'esposizione.

(*continua*)

NOTE

1) P. XIX, I Supplemento, 1988 della F.U.I., IX.

2) P. XXI, II Supplemento, 1991 della F.U.I., IX.

3) Il Mercato Unico Europeo prevede una libera circolazione dei medicinali, fatto che comporterà una sempre maggiore armonizzazione e liberalizzazione del settore. Per superare tutta una serie di problemi di carattere normativo, sono state recentemente approvate delle Leggi Comunitarie inerenti il settore. Alcune di queste riguardano le procedure uniche per l'autorizzazione e la sorveglianza dei medicinali ad uso umano e veterinario, l'istituzione di una «Agenzia Europea per la valutazione dei farmaci» ed il ravvicinamento delle disposizioni legislative ed amministrative nazionali in campo farmaceutico.

4) Nell'ambito delle Commissioni CEE per l'assistenza alla nuova Comunità degli Stati Indipendenti non è da escludere la specifica costituzione di una Commissione o Gruppo di lavoro per l'assistenza nel campo dell'industria farmaceutica. Già esistono peraltro delle joint-venture tra società occidentali ed organismi dell'industria farmaceutica della CSI per la produzione e commercializzazione di farmaci.

5) Basti pensare che diverse individualità della ex URSS occupano cariche di assoluto rilievo nell'ambito delle più importanti organizzazioni internazionali, tra i quali l'accademico Andrej Mešhovskij, uno dei massimi rappresentanti dell'Organizzazione Mondiale della Sanità, essendone il Responsabile dell'Ufficio per il controllo di qualità dei farmaci.

6) Basti pensare che l'industria farmaceutica europea è un colosso con 62 mila miliardi di fatturato e 400 mila addetti.

7) Relativamente a tale argomento è necessario tener conto dell'inversione di tendenza nella considerazione delle droghe vegetali da parte della F.U.I. IX, comprovata dalla pubblicazione nel 1991 del Volume «Droghe vegetali e preparazioni», parte integrante della F.U. stessa. Per quanto riguarda gli altri Paesi occidentali, basti dire che la Farmacopea Svizzera contempla 80 monografie relative alle droghe vegetali, la Farmacopea Austriaca circa 100, la Farmacopea Tedesca 60, numerose sono tali monografie nella Farmacopea Francese etc. (cfr. pag. XIII del Vol. «Droghe vegetali e preparazioni» della F.U.I. IX).

8) Tra cui un primo aggiornamento, pubblicato come Supplemento Ordinario della Gazzetta Ufficiale nel giugno del 1987.

9) L'elaborazione del I Supplemento della F.U. IX si è resa necessaria in quanto «... la rapida evoluzione nel numero e nella qualità dei medicamenti disponibili, nonché il procedere dei lavori della Farmacopea Europea, ha reso necessario l'elaborazione di un primo supplemento che aggiorni, rivedendola in alcuni punti e completandola, la edizione suddetta» (pag. XIX, I Supplemento, 1988, F.U.I., IX).

10) Tale Supplemento si è reso necessario in quanto «la definizione della qualità dei medicamenti, con il proseguire degli intensi lavori di armonizzazione europea, richiede continui aggiornamenti nelle metodologie di controllo, mentre l'introduzione sul mercato di nuovi medicamenti rende necessario includere nella Farmacopea le corrispondenti monografie» (pag. XXI, II Supplemento 1991, F.U.I., IX).

11) P. XXXV, I Vol., F.U.I., IX.

12) P. XI, Vol. «Droghe vegetali e preparazioni» della F.U.I., IX.

13) Cioè delle sostanze comprese negli Elenchi A e B della F.U.S., X Ed.

14) Come specificato dalla stessa F.U.S. X, cfr. pag. 5 della stessa.

15) Tali informazioni, comunque, saranno riportate nelle parti del presente lavoro che trattano argomenti specifici cui tali informazioni sono destinate.

16) Le parti principali della F.U.S. X sono la Parte I, «Preparati», e la Parte II, «Metodi di analisi».

17) Inteso come quell'operatore sanitario che non solo effettua la funzione di dispensazione del farmaco, quindi di farmacovigilanza, ma che possiede anche un primario ruolo di collegamento tra il Servizio Sanitario e l'utente sia dal punto di vista sanitario che amministrativo.

18) Cfr. con le tabelle n. 4 e n. 5 della F.U.I. IX (le quali contemplano le sostanze medicinali da dispensarsi dietro presentazione di ricetta medica ripetibile o da rinnovarsi volta per volta) e con la Tabella n. 7, composta dalle 6 tabelle della Legge 685/75, con le relative modalità di dispensazione.

19) Le Tabelle n. 1 e n. 8 della F.U.I. IX verranno trattate nel Cap. 4 «Appendici della F.U.S. X».

20) E ciò soprattutto nella realtà della ex URSS, considerando l'attuale situazione dell'industria farmaceutica di questa ed il generale indirizzo della farmacoterapia verso l'utilizzo delle preparazioni magistrali.

21) Queste considerazioni sono condivise anche dal Testo «Applicazione dei metodi della teoria della Gestione del Servizio Farmaceutico», V.F. Martynenko, V.A. Lotockij, Ju. V. Popov, A.S. Mendel', Ed. «Medicina», Moskva, anno 1989.

22) Le sostanze sono riportate nello stesso ordine in cui si trovano nell'Elenco A della F.U.S.

23) Di seguito si riporta la traduzione integrale della Nota dell'Elenco «A»:

«Le sostanze velenose non comprese nella Farmacopea ma presenti nelle Farmacie o in altre strutture sono da conservarsi secondo le stesse regole delle sostanze velenose incluse nell'Elenco A.

Con apposita simbologia sono contrassegnate sostanze ad attività narcotica ed altre la cui dispensazione al pubblico nelle Farmacie è da effettuarsi in conformità con indicazioni speciali del Ministero della Sanità dell'URSS».

24) Fatto da cui si evince un differente modo di valutare la potenziale pericolosità delle sostanze citate da parte del legislatore italiano e della ex URSS.

25) Cfr. la successiva nota n. 31.

26) Verrà usato il termine «Articolo» per indicare la breve descrizione dei farmaci riportata nel testo in questione; ciò al fine di evitare delle possibili confusioni con ciò che sottintende il termine «Monografia», di esclusiva pertinenza della Farmacopea.

27) Tali paesi sono generalmente gli ex paesi socialisti, anche se non mancano paesi occidentali dai quali vengono importati determinati medicamenti, per es. la adriamicina.

28) Pp. 796-798 della F.U.I. IX.

29) Tale affermazione non è comunque perfettamente rigorosa, appartenendo la Gramicidina, contemplata dalla F.U.S. X, alla classe degli antibiotici polipeptidici.

30) Preparazione contenente il sale sodico dell'Ampicillina ed il sale sodico dell'Oxacillina nella proporzione 2:1.

31) Benzatin-penicillina.

32) Miscela di Bicillinum-1 con il sale sodico (potassio) della Benzilpenicillina e con la Benzilpenicillina-novocaina.

33) Miscela del Bicillinum-1 con la Benzilpenicillina-novocaina nel rapporto 4:1.

34) Il principio attivo dell'unguento è il derivato semisintetico della Tetraciclina, la N, N' (Dibenziletilendiammino) - Dimetil-tetraciclina.

35) Composizione: Tetraciclina 2 parti - Oleandromicina 1 parte.

36) Composizione per un grammo di unguento:
— Ossitetraciclina cloridrato 0,03 g
— idrocortisone acetato 0,01 g.

37) Composizione:
— Cloramfenicolo 0,136 g
— Alcool Etilico 95% 2,9 g
— Vinilina 13,5 g
— Citrale 0,1 g
— Linetolo 13,4 g
— Propellente q.b. a 60,0 g.

38) Composizione:
— Cloramfenicolo 1 g
— Polietilenossido-2500 17,6 g
— Sulfdimentossina 4 g
— Polietilenossido-400 q.b. a 200 g
— Metiluracile 4 g
— Trimecaina 3 g.

39) Composizione:
— Ossitetraciclina cloridrato 0,3 g
— Prednisolone 0,1 g
— Propellente 70,0 g.

40) Composizione per 1 g. di unguento:
— Clostidiopeptidasi A 0,6 g
— Cloramfenicolo 10 mg.

E' interessante notare che tale unguento riporta il medesimo nome commerciale e la medesima composizione di un prodotto della Knoll Farmaceutici, Svizzera.

41) L'impostazione degli Articoli e delle voci in essi contenute viene discussa più dettagliatamente in seguito, nel Par. 2.3.4., specificatamente dedicato alla trattazione delle monografie per le sostanze medicinali.

42) La Legge 685/75, così come modificata ed integrata dal D.P. 309/90, prevede VI tabelle o liste di principi attivi farmacologici, che nel loro insieme for-

mano la Tabella n. 7 della F.U.I. (occorre sottolineare che tali «liste» vengono periodicamente aggiornate; le ultime revisioni delle tabelle della Legge 685/75 sono state effettuate con i D.M. del 4 marzo 1992 e del 27 luglio 1992).

Per i farmaci inclusi in ognuna di queste liste sono previste delle particolari modalità di distribuzione a partire dal produttore fino alla farmacia e delle particolari modalità di dispensazione al pubblico, via via meno restrittive dalla I alla VI Tabella.

43) La ricetta medica «Non ripetibile» deve riportare:

— cognome, nome e domicilio del medico prescrivente o del veterinario;

— cognome, nome e domicilio dell'ammalato o del proprietario dell'animale ammalato;

— indicazione in tutte lettere del dosaggio, della quantità da dispensare da parte del farmacista, della dose e della frequenza di somministrazione riferita ad un tempo definito;

— data di prescrizione;

— firma per esteso del medico o veterinario.

44) I testi integrali originali in lingua russa degli articoli relativi alla Adriamicina ed alla Bruneomicina vengono riportati in Allegato G rispettivamente ai punti n. 1 e 2.

45) Quale può essere quella della neomicina solfato, inserita nell'Elenco B nella F.U.S. X ma non nel Testo «Sostanze medicinali utilizzate nella pratica medica dell'URSS» 2ª Ed., a meno che questa non sia una incongruenza, bensì una modifica dell'Elenco B mal segnalata, peraltro non riscontrata per nessuna altra sostanza.

46) Come l'assenza della voce «Condizioni di conservazione» in alcuni Articoli del Testo «Sostanze medicinali utilizzate nella pratica medica dell'URSS».

47) Considerando, in particolare, casi come quello del Retinolo acetato, non incluso in nessuno dei due Elenchi della F.U.S., e della Soluzione oleosa di Retinolo acetato al 3,44%, 6,88% e 8,60%, contemplata al contrario dall'Elenco B. Logica appare, invece, l'introduzione della Reserpina nell'Elenco A, mentre le compresse di Reserpina da 0,0001 g. sono inserite nell'Elenco B, considerando la pericolosità relativamente minore di una quantità inferiore del principio attivo.

CRONOLOGIA

Dal 1° aprile al 30 giugno 1993

3 aprile. **Azerbaigian**: le truppe armene conquistano la città di Kelbagiar in territorio azero. Il presidente dell'Azerbaigian, Abulfaz Elcibey, decreta lo stato d'amergenza nel paese.

3-4 aprile. A conclusione del **vertice di Vancouver** tra i presidenti **Clinton** e **El'cin** gli Stati Uniti annunciano un programma di aiuti a sostegno delle riforme di El'cin.

6 aprile. **Russia**: grave incidente in un impianto nucleare a **Tomsk** in Siberia con fuga di materiale radioattivo.

6 aprile. **Bosnia**: le autorità musulmane di Srebrenica impediscono l'evacuazione dei feriti da parte dell'ONU. Il convoglio umanitario arrivato in città con cibo e medicinali riparte vuoto.

8 aprile. La **Macedonia** viene ammessa all'ONU con il nome provvisorio di «ex Repubblica jugoslava di Macedonia». E' la prima volta che le Nazioni Unite riconoscono uno Stato senza nome e senza bandiera.

8 aprile. **Germania**: la Corte Costituzionale di Karlsruhe autorizza le forze armate tedesche a partecipare a missioni militari in Bosnia. E' la prima volta dal 1945 che militari tedeschi potranno essere impiegati all'estero.

14 aprile. **Polonia**: dopo dieci anni di polemiche tra la comunità ebraica e la chiesa cattolica Giovanni Paolo II dichiara ufficialmente che il convento delle carmelitane di Auschwitz verrà trasferito in altra località.

14-15 aprile. I ministri degli esteri e delle finanze del gruppo **G7** riuniti a **Tokio** approvano un piano di aiuti a sostegno della **Russia**.

16 aprile. **Bosnia**: i croati lanciano un'offensiva in grande stile contro la città musulmana di Jablanica.

16-21 aprile. Il Consiglio di sicurezza dell'**ONU** approva la risoluzione 819 che chiede ai serbi di togliere l'assedio a **Srebrenica**, dichiarata «zona di sicurezza». Il 18 aprile viene inviato un battaglione di caschi blu canadesi. Un corridoio aereo

permette di evacuare i feriti. Il 21 aprile il territorio viene dichiarato «zona smilitarizzata».

17-18 aprile. Il Consiglio di sicurezza dell'**ONU** approva la risoluzione 820 che aggrava le sanzioni economiche contro la **Serbia.**

18-19 aprile. **Polonia**: alla presenza del premier israeliano Rabin viene celebrato il cinquantenario dell'insurrezione del ghetto di Varsavia.

18-19 aprile. Il leader dei croati di **Bosnia,** Mate Boban, firma il 18 aprile a Zagabria un armistizio con Alija Izetbegovic, presidente bosniaco. Il 19 aprile i combattimenti tra croati e musulmani riprendono con maggiore intensità nella Bosnia centrale.

22 aprile. Riprendono a Pechino e colloqui tra Cina e Gran Bretagna «senza precondizioni» sul futuro politico di **Hong Kong,** che tornerà alla sovranità cinese nel 1997. Il negoziato si era interrotto in marzo dopo che il governatore britannico aveva presentato un pacchetto di riforme volto a permettere agli abitanti della colonia di eleggere democraticamente nel 1995 i loro rappresentanti politici.

25 aprile. Giovanni Paolo II visita l'**Albania.** E' la prima visita di un papa nel paese.

25 aprile. **Russia**: Boris El'cin vince il referendum ottenendo la fiducia del 58 per cento dei votanti.

26 aprile. Il parlamento dei serbi di **Bosnia** respinge il piano Vance-Owen.

29 aprile. **Russia**: El'cin annuncia un progetto di revisione costituzionale in senso presidenziale. La maggioranza del Congresso dei deputati del popolo è decisamente contraria.

29 aprile. Per la prima volta dopo il 1949 la **Cina** popolare e Taiwan firmano a Singapore una serie di accordi bilaterali.

1-2 maggio. Riunione ad Atene di tutte le parti in conflitto in **Bosnia.** Sotto la minaccia di un intervento militare occidentale, Karadzic firma il piano Vance-Owen, ma avverte che il parlamento dei serbi bosniaci lo respingerà.

6 maggio. Come era nelle previsioni, il parlamento dei serbi di **Bosnia** riunito a Pale boccia la proposta di ratificare il piano Vance-Owen e rimette la decisione finale a un referendum da tenersi il 15 e 16 maggio.

6 maggio. La **Jugoslavia** (Serbia e Montenegro) decreta l'embargo economico contro i serbi di **Bosnia** dopo la mancata ratifica del piano Vance-Owen da parte del loro parlamento.

6 maggio. Il Consiglio di sicurezza dell'**ONU** adotta la risoluzione 824 con cui altre cinque città della **Bosnia-Erzegovina** (Sarajevo, Tuzla, Zepa, Gorazde e Bihac) vengono dichiarate «zone di sicurezza».

14 maggio. **Polonia**: muore lo scrittore Andrzej Kusniewicz.

15-16 maggio. Si svolge il referendum dei serbi di **Bosnia** sul piano Vance-Owen. Il 96 per cento dei votanti respinge il piano e si pronuncia a favore dell'indipendenza della «Repubblica serba».

22 maggio. I serbi di **Bosnia**, che controllano ormai il 70 per cento del territorio dell'ex repubblica jugoslava di Bosnia-Erzegovina, proclamano la loro vittoria militare.

22 maggio. I rappresentanti di Stati Uniti, CEE e Russia riuniti a **Washington** stabiliscono un «programma di azione comune», che prevede la creazione di sei zone di sicurezza (Bihac, Gorazde, Sarajevo, Srebrenica, Tuzla e Zepa) e il dispiegamento di osservatori internazionali alla frontiera tra la **Serbia** e la **Bosnia**.

22 maggio. **Afghanistan**: termina con un armistizio la «quarta battaglia di Kabul», iniziata il 6 maggio, in cui da una parte erano schierate le truppe governative appoggiate dal generale uzbeco Rashid Dostom e dall'altra gli integralisti islamici di Gulbuddin Hekmatyar.

27-31 maggio. **Polonia**: il presidente Lech Walesa respinge le dimissioni del governo minoritario di Hanna Suchocka, provocate da una mozione di sfiducia presentata dal gruppo parlamentare di Solidarnosc. Il 31 maggio Walesa scioglie il parlamento.

1° giugno. Dobrica **Cosic**, presidente della nuova **Jugoslavia** dal 15 giugno 1992, viene destituito con un voto del parlamento federale che vede alleati i sotenitori di Milosevic e i nazionalisti di Vojslav Seselj.

2 giugno. **Serbia**: Vuk Draskovic, leader dell'opposizione, viene ferito e arrestato nel corso di violente manifestazioni.

4 giugno. **Bosnia**: il Consiglio di sicurezza dell'**ONU** approva la risoluzione 836 che au-

torizza i caschi blu all'uso delle armi in caso di aggressione contro le sei zone musulmane dichiarate zone protette (Sarajevo, Srebrenica, Tuzla, Bihac, Zepa e Gorazde).

6 giugno. **Lettonia**: Anatolijs Gorbunovs, ex dirigente del partito comunista, vince le prime elezioni legislative libere del dopo URSS.

6 giugno. **Mongolia**: il presidente uscente Punsalmaagiyn Ochirbat, comunista passato all'opposizione, viene rieletto nella carica per un secondo mandato di quattro anni.

8 giugno. **Bosnia**: dopo violenti combattimenti tra croati e musulmani, questi ultimi conquistano la città di Travnik.

10 giugno. Il Consiglio di sicurezza dell'**ONU** approva la risoluzione 837 che autorizza l'invio di osservatori internazionali lungo il confine tra la **Bosnia** e la **Serbia**.

10 giugno. In una riunione dei ministri degli esteri della Nato ad Atene, gli Stati Uniti annunciano l'invio di 300 militari in **Macedonia** «per prevenire un'estensione del conflitto».

15-24 giugno. Il presidente serbo Slobodan Milosevic e quello croato Franjo Tudjman auspicano a **Ginevra**, presenti i mediatori internazionali David Owen (per la CEE) e Thorvald Stoltenberg (per l'ONU), la divisione della **Bosnia** in tre entità etniche (serbi, croati e musulmani) nel quadro di uno stato federale o confederale. Il presidente bosniaco Alija Izetbegovic, musulmano, si oppone e il 23 si rifiuta di partecipare ai colloqui di Ginevra. Questo progetto segna comunque la fine del piano Vance-Owen. Il 24 giugno, sempre a Ginevra, esso viene sottoscritto anche dai leader serbo e croato di Bosnia, Radovan Karadzic e Mate Boban.

15-30 giugno. **Azerbaigian**: l'ex dirigente sovietico Gejdar Aliev diventa presidente del parlamento. Il 18 giugno il presidente Abulfaz Elcibey ripara nel Nachicevan. Nella nottata tra il 24 e il 25 giugno il parlamento lo destituisce ed elegge Aliev presidente ad interim. Il colonnello ribelle Surat Guseinov, che il 4 giugno si era impadronito della città di Gancia (ex Kirovobad) nel Nagornyj Karabach settentrionale, riconosce il nuovo potere e il 30 viene nominato primo ministro.

16 giugno. **Cambogia**: dopo la vittoria elettorale del FUNCINPEC, capeggiato dal figlio Norodom Ranariddh, il

principe Norodom Sihanuk forma un governo «provvisorio di unione nazionale» con l'accordo dei khmer rossi, nel quale la maggioranza e la minoranza si spartiscono i ministeri.

17 giugno. Gulbuddin Hekmatyar, capo del partito integralista islamico Hezb-i-Islami, assume la carica di primo ministro dell'**Afghanistan**.

19-20 giugno. I serbi della **Krajina** si pronunciano con un referendum per l'unificazione della loro repubblica con la Serbia.

24 giugno. Il comando della Forza di protezione delle **Nazioni Unite** per l'ex Jugoslavia (FORPRONU), che conta circa 25 mila caschi blu, viene riorganizzato. Dal 1° luglio il generale francese Jean Cot sostituirà il generale svedese Lars Eric Wahlgren nel comando della FORPRONU, mentre il generale Philippe Morillon lascerà il comando dei caschi blu dislocati in **Bosnia**.

25 giugno. Zoran Lilic, serbo, considerato un tecnocrate, viene eletto presidente della **Federazione Jugoslava** (Serbia e Montenegro).

28 giugno. Muore il basso **Boris Christoff**, bulgaro naturalizzato italiano, grande interprete del *Boris Godunov*.

SCHEDE

AA.VV., *Anna Achmatova (1889-1966). Atti del Convegno nel centenario della nascita. Torino, Villa Gualino, 12-13 dicembre 1989*, a cura di M.L. Dodero Costa, Alessandria, Ediz. dell'Orso 1992, pp. 275.

Il volume raccoglie le relazioni e le comunicazioni, in italiano, inglese e russo, presentate al Convegno giubilare in onore della poetessa russa nel 1989. Esso merita di essere segnalato non solo perché si tratta dell'unico convegno tenutosi in Italia nel centenario della sua nascita, ma pure per la ricchezza e varietà dei contributi critici. Alla partecipazione degli slavisti italiani Dodero, Maver Lo Gatto, Cazzola, Spendel, Pessina Longo, Simčić, Rossi Varese, Luxardo, Calebich Creazza si è infatti aggiunta quella, numerosa e qualificata, di studiosi e critici russi, da Fridlender a Lesnevskij, da Černych alla Potapova, da Solonovič a Najman; senza dire di quei nostri docenti, d'origine russa, che da anni illustrano la slavistica italiana (N. Kaučišvili, T. Nicolescu), o che danno un valido apporto agli studi russistici nelle università italiane (Dokukina e Obuchova), né dimenticare il contributo di Wendy Rosslyn, una studiosa inglese profondamente impegnata.

Molti sono gli argomenti trattati: dall'esame di singole poesie e cicli poetici di «Anna di tutta la Russia», al confronto con poeti suoi contemporanei (la Cvetaeva, N. Kljuev, O. Mandel'štam), alle influenze «italiane» (Dante, Leopardi), al destino degli inediti e dei cicli «dimenticati»; e ha pure la sua parte la memorialistica (Lesnevskij e Najman). Una particolare segnalazione per le relazioni della Rosslyn (*Don Juan feminised*) e della curatrice del volume, M.L. Dodero (*L'ultima Chersonide*), entrambe «achmatoviste», mentre non possono non venire almeno menzionati gli interventi della Maver Lo Gatto (*«U menja segodnja mnogo dela»: un verso, uno stile*), della Dokukina (*NOX Anny Achmatovoj*) e della Calebich (*Anna Achmatova: Animus e Anima*), per l'emozione poetica che li ha ispirati. In complesso il volume, in nitida veste editoriale, è uno strumento di lavoro necessario per quanti, studiosi della poesia dell'Achmatova, ne vogliono fare oggetto di ripensamento critico.

Piero Cazzola

Piero Cazzola, «*La città dei tre giusti. Studi leskoviani*», 1992, Editrice CLUEB, Bologna, pp. 156, L. 20.000.

Piero Cazzola presenta in questo volume una nuova riflessione su una parte rilevante dell'opera di Nikolaj Leskov.

Lo scrittore di Orël, 1831-1895, per la «sfortuna» di un suo articolo sulla rivista «Severnaja pčela», abbandonò il campo della pubblicistica e, durante il soggiorno in Francia, pubblicò la prima opera che lo proiettò sul palcoscenico della letteratura.

«Il Pecorone», questo il titolo del racconto, contiene già i tratti caratteristici dell'universo artistico leskoviano come si articolerà in trent'anni di attività.

L'incontro di Cazzola con Leskov avvenne nell'immediato dopoguerra e da allora ha iniziato l'attività di traduzione ed analisi critica dei testi leskoviani; nel 1981, insieme a Cavaion, Cazzola organizzò nell'Università di Bologna un convegno di studi internazionali, in parallelo con una analoga iniziativa dell'Institut d'études slaves di Parigi.

Il fervore di studi suscitato dall'iniziativa di Cazzola ha consentito il fiorire di scoperte e riflessioni ulteriori di cui sono preziose testimonianze le pagine dedicate da «Rassegna sovietica» nel 1987 e nel 1988, rispettivamente con «Il prodotto della natura», tradotto da G. Zucconi e commentato dallo stesso Cazzola, e con «L'immortale Golovan», tradotto e commentato da C. Piovene Cevese.

Nel volume presente vengono analizzate le opere che si riferiscono al «ciclo dei giusti», che sintetizzano, secondo Cazzola, lo spettro delle posizioni ideologiche dell'autore e tutte le sue opzioni artistiche.

I «segni» che marcano il percorso letterario di Leskov sono il gusto della memorialistica intesa come recupero delle situazioni storiche e personali del passato, la eccentricità dei personaggi al limite della follia, il gusto ritrattistico per il paesaggio russo unito all'amore per l'arte iconografica, la ricerca sulla ricca varietà della lingua popolare ed arcaica, il profondo rispetto per le figure meditative, monastiche, ascetiche.

Pier Paolo Farné

Boris Pasternak, *L'infanzia di Ženja Ljuvers*, Milano, Oscar Mondadori, «I Gabbiani», 1993, pp. 214, lire 15.000.

Esistono delle qualità (creatività, ispirazione, forza evocativa) in grado di farci distinguere, nei romanzi, lo scrittore ordinario da quello di talento, l'onesto mestierante dal ge-

nio. Queste capacità costituivano per Pasternak una sorta di discrimine, di pre-requisito per chiunque intendesse scrivere, sia in versi che in prosa. E proprio queste qualità attualizzate troviamo ne «L'infanzia di Ženja Ljuvers», una delle sue opere giovanili, in cui sono già presenti temi (natura, caso) e luoghi (Urali) che ricorreranno nella produzione più tarda e in particolare nel «Dottor Živago». Tale abilità era data, secondo Pasternak, da una forza superiore che l'artista non era in grado di controllare, al cui richiamo non poteva resistere e che doveva guidarlo in un'opera in cui si fondessero lirica e prosa, dove non ci fosse spazio per artificiosità tematiche e sofisticatezze stilistiche.

La trama, l'intreccio del racconto è pressoché inesistente: si narrano, infatti, vicende di vita quotidiana di Ženja, ragazzina che si appresta ad entrare nel mondo degli adulti, i suoi tentativi di apparire già «matura», lo stupore di fronte alle piccole ipocrisie e dissimulazioni dei «grandi», lo sforzo di capire la loro mentalità e di entrare in sintonia con procedimenti logici a lei estranei. L'autore riesce a decontestualizzare avvenimenti apparentemente banali, quotidiani, a universalizzare un fatto individuale, riuscendo a isolare e focalizzare l'attimo in cui l'oggetto insignificante acquista un suo valore particolare, indipendentemente dalle circostanze contingenti in cui è inserito.

Questa età di transizione, la scoperta di una nuova realtà, è vissuta e raccontata come un sogno, con tratti confusi, indistinti, misteriosi. Sono proprio gli aspetti sfuggenti, imperscrutabili della vita uno dei temi ricorrenti di Pasternak, sia a livello soggettivo («Quello che scorgeva non si può descrivere») che a livello universale («L'avvenire non si può pronosticare»). L'enigmaticità della vita, delle persone, della natura rappresenta il limite oltre il quale non ci è consentito di andare, che si può tentare di oltrepassare e di decifrare solo con una particolare sensibilità, con l'intuito e con la creatività, abbandonando verità preconcette e rigidi schematismi.

E' una vita in cui regna il caos, il disordine, e dove i rapporti umani sono dominati dal caso e dalle coincidenze, che lasciano poco spazio a previsioni e spiegazioni razionali. Ma nonostante questo, l'atteggiamento di Pasternak è decisamente ottimistico, convinto com'è della possibilità di superare delusioni, dolori e difficoltà quotidiane attraverso una costante spinta verso la conoscenza e la comprensione, con un amore incondizionato per la vita in tutte le sue manifestazioni. L'arte, e la letteratu-

ra in particolare, costituisce per il nostro scrittore il mezzo più efficace per esprimere questi sentimenti, per ritrovare equilibrio e serenità e per raggiungere una simbiosi con il mondo e con la natura, una natura che nel romanzo è vivificata, rumorosa, in continua tensione. E quello che più colpisce ne «L'infanzia di Ženja Ljuvers è proprio la levità, la semplicità e l'armonia che sprigiona il racconto, la capacità dell'autore di abbandonare e far dimenticare l'Io narratore, la voce fuori campo, e di immedesimarsi in un'adolescente, di guardare alla realtà, alla vita con i suoi occhi e di trasmetterci curiosità, meraviglia ed emozioni.

Maurizio De Caro

Nikolaj Gogol', *Il matrimonio*, Ippocampo Editrice, Venezia, 1992, pp. 218, lire 25.000

Quando il 9 dicembre 1842 questa commedia del giovane Gogol' andò in scena al teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo, il pubblico l'accolse «con scetticismo e freddezza», secondo una cronaca teatrale dell'epoca. Per alcuni critici ciò fu dovuto alla scarsa qualità della recitazione, per altri la causa dell'insuccesso andava ricercata nella mancanza di quell'intreccio «regolare» cui il pubblico era abituato. Manca infatti nella commedia uno scioglimento finale. Protagonisti dell'opera sono una giovane ereditiera figlia di mercanti, che vuole assolutamente sposarsi con un nobile, e i suoi pretendenti, che Gogol' si diverte a dipingere fornendo una galleria di caratteri ridicoli. Tra questi Podkolësin, che in seguito diverrà presso la società colta russa il simbolo di quel genere di persone eternamente indecise che non sanno mai fare una scelta, giusta o sbagliata che sia. E la commedia termina senza che il matrimonio abbia luogo, lasciando nello spettatore e nel lettore l'impressione di qualcosa di incompiuto.

A quanto ci risulta, finora in italiano era disponibile una sola traduzione del *Matrimonio*, pubblicata da Mursia nel secondo volume delle opere di Gogol'. Questa nuova edizione si caratterizza per una serie di pregi che vale la pena segnalare. C'è innanzi tutto la buona qualità della traduzione, con testo russo a fronte, di Alessandro Romano, che è riuscito nella non facile impresa di fornire al lettore un testo italiano di agile lettura e al tempo stesso fedele allo spirito dell'originale. Particolarmente pregevole è l'apparato critico, ricco di note, schede, una variante del testo in appendice e, soprattutto, una dotta e penentrante introduzione di Emilia Magnanini.

d.b.

NELLA STAMPA ITALIANA

Gli intellettuali nella Russia post-comunista

Dopo la rivoluzione politica ed economica che ha distrutto l'Urss, molto è cambiato nel mondo letterario russo. Chi scrive da Mosca racconta dell'angoscia diffusa tra i diecimila e più scrittori che prosperavano serenamente nella vecchia Unione, la cui vita è stata letteralmente sconvolta dalla riforma in corso per introdurre un'economia di modello capitalistico. Il prezzo della carta è salito alle stelle. Le case editrici hanno perso le loro ricche sovvenzioni statali, cosicché ora molte sono sull'orlo della bancarotta e tutte sono costrette a tagliare radicalmente il numero delle opere da pubblicare. I mensili letterari come *Novyj Mir*, attesi con ansia e divorati da milioni di lettori negli anni della perestrojka, chiudono per mancanza di carta, di nuovi temi e di lettori. Gli scrittori, pagati mediamente 400 rubli per 24 cartelle dattiloscritte, si sono ritrovati poveri dalla mattina alla sera. I più fortunati pubblicano con i primi editori privati, che pagano meglio di quelli di Stato: ma anche loro sono alle prese con un mercato ristretto, con costi in perenne ascesa, e con una concorrenza esasperata. Perciò stanno sul sicuro: pubblicano quasi esclusivamente romanzi gialli, fantascienza, western, erotismo, pornografia, manuali «fai da te». E soprattutto pubblicano opere di autori stranieri.

Questo il quadro che risulta da una corrispondenza da Mosca di Enrico Franceschini (*la Repubblica*, 18/7/1992). Ora, per i letterati russi, la «bella vita» è finita. «La crisi — scrive il giornalista italiano — non è solo economica. Lo scrittore era sempre stato, in Russia, una figura centrale nella vita politica, sociale, artistica della nazione, che fosse un sostenitore del regime, o un dissidente. Ma oggi non ha più identità. Gli ex-comunisti o neo-comunisti non riescono più a pubblicare, sono senza soldi e senza mestiere. Anatolij Pristavkin racconta di avere visto suoi vecchi colleghi chiedere l'elemosina nel sottopassaggio di Piazza Puškin. Qualcuno cerca di arrangiarsi, vendendo i propri libri, stampati in proprio, sulle bancarelle dell'Arbat, in mezzo agli ambulanti che espongono matrioški e bandiere rosse offerte come souvenir. Qualcun altro protesta: un appello firmato da Vasilij Aksënov e Andrej Voz-

nesenskij (che vivono all'estero e guadagnano molto meglio degli scrittori rimasti in patria) afferma che i prezzi liberi stanno uccidendo mensili letterari e case editrici. Si chiedono a Boris El'cin sovvenzioni pubbliche, altrimenti "la grande letteratura russa morirà di un male che si chiama *economia di mercato*". Si dice che il capitalismo "rischia di diventare la tomba della cultura russa, che la privatizzazione della cultura è la privatizzazione dell'anima". Il più duro è Evtušenko: "Di questo passo — dice — il Bolscioj diventerà un music-hall. Le nostre arti, e la poesia in particolare, stavano meglio quando erano controllate dallo Stato, anche se tutti sanno che il partito comunista utilizzava la censura per controllarle. Ma ora si è passati all'indifferenza. Lo Stato ha smesso di censurare l'arte, ma ha cominciato a ignorarla"».

Non tutti, però, scrive ancora Franceschini «condividono il parere di Evtušenko. "Oggigiorno la vita è difficile per professionisti, insegnanti, operai, perché non dovrebbe esserlo per gli scrittori?" commenta Vitalij Babenko, un piccolo editore privato. E aggiunge: "Letteratura e cultura non sono in pericolo. Gli scrittori veri continueranno a scrivere senza badare a queste polemiche. La sfrenata passione per i libri più *commerciali* è passeggera. E in fondo è una passione naturale, dopo settant'anni in cui queste cose erano proibite, e i gusti del pubblico erano decisi da qualcuno chiuso nei corridoi del Cremlino". *Alla Latynina*, uno dei più autorevoli critici letterari, è cautamente ottimista. "E' vero, la nostra letteratura sta vivendo momenti difficili. E il lettore sta perdendo interesse per i libri. Ma, in parte, si tratta di un fenomeno generale, che non riguarda soltanto la Russia. Gli autori di talento esistono, e non hanno smesso di scrivere: col tempo produrranno opere di valore. La letteratura russa non può improvvisamente morire". Di queste cose si parla con animazione fra le betulle di Peredelkino, il villaggio alle porte di Mosca dove gli scrittori sovietici abitavano in dacie eleganti e sontuose, ricevute quasi gratis dallo Stato sovietico, e dove abitano ancora quelli che la dacia non l'hanno venduta o affittata a qualche giornalista o diplomatico straniero. Sono per lo più discorsi pieni di amarezza: quest'anno niente vacanze sul Mar Nero, il mio libro non uscirà e ci ho lavorato tre anni, alla Fiera di Francoforte non ci vado, non mi invitano più. Ma c'è anche chi sostiene che lo "scrittore russo" non è morto, e non si è nemmeno addormentato, citando i successi di un esule come Viktor

Erofeev, il cui romanzo *La bella di Mosca* è diventato un best-seller internazionale; o le pagine piene di vitalità e inventiva prodotte da autori giovani e meno giovani, come Vjačeslav Pecuch, Vladimir Krupin, Fazil' Iskander, Tat'jana Tolstaja e tanti altri, raccolti qualche anno fa da Bompiani nel volume *Narratori russi contemporanei* a cura di Elena Kostjukovič. "Oggi finalmente sappiamo tutto sui nostri letterati: le menzogne meschine *per il bene della causa*, le denunce, la corruzione, la tendenza mafiosa, la brama di arraffare i privilegi e non cederli mai indietro, e poi macchine, dacie, case, viaggi all'estero, valuta", commenta Feliks Svetov, uno scrittore imprigionato per anni nel Gulag. "Si, è meglio avere una macchina per scrivere che una matita. Ma il vero scrittore non lavora meglio solo perché, attraverso la menzogna e l'ingiustizia, ha avuto una casa, una dacia, un'auto e la possibilità di girare il mondo gratis. E adesso non scriverà meglio solo perché gli onorari gli saranno pagati non più in rubli, ma in dollari. Con i dollari potrà comprare tutto, tranne il suo onore di letterato"».

La continuità di Tolstoj

Un luogo comune critico dei più abusati, scrive Piergiorgio Bellocchio (*l'Unità*, 16-11-1992), è quello che vorrebbe dividere l'opera di Tolstoj in due parti contrapposte e inconciliabili, prima e dopo la «conversione». Da un lato, il sommo artista di *Guerra e pace* e *Anna Karenina*; dall'altro il moralista, il predicatore, il riformatore politico e religioso, in lotta con lo Stato, la Chiesa, la classe proprietaria, la famiglia, la stessa letteratura: una specie di santone, oggetto di culto per milioni di fedeli, in ultima analisi un teorico velleitario e un narratore scadente. Questo schema, già diffuso quando Tolstoj era in vita, non avrebbe smesso di essere praticato e sarebbe tuttora radicatissimo, nelle versioni più grossolane come in quelle più sofisticate.

Si tratta di uno schema falso, a giudizio del critico italiano, anzitutto sul piano della valutazione estetica. «Perché, se *Guerra e pace* è superiore a *Resurrezione*, capolavori quali *La morte di Ivan Il'ič, Il divino e l'umano, La sonata a Kreutzer, Padre Sergio, La cedola falsa, Il padrone e il bracciante* sono la dimostrazione di una fertilità ininterrotta e di un magistero artistico sempre più alto. Né va trascurato il valore anche letterario, non solo ideologico e pratico della produzione saggistica e dei testi di denuncia. Parlare di involuzione e decadenza del "secondo" Tolstoj non ha senso.

Ma lo schema, prima che nelle conclusioni, è falso e errato nelle premesse. La famosa "crisi" testimoniata dalle *Confessioni* (1880) non esplode all'improvviso. Rappresenta semmai la maturazione di problemi spirituali ed esistenziali strettamente connessi alla crisi che svonvolse la società russa, problemi da sempre presenti in Tolstoj e ai quali nel suo ultimo trentennio darà espressione sempre più esplicita e radicale. *Guerra e pace* è certo il frutto di una stagione particolarmente felice della vita di Tolstoj, ma sarebbe da ciechi non vedere anche in quest'opera i segni di una personalità tormentata e problematica. Si pensi solo alle famigerate digressioni sul senso della storia che interrompono la narrazione. Ma quei critici che aborrono il Tolstoj "impegnato" hanno deciso che, nel caso di *Guerra e pace*, si tratta di elementi molesti e deprecabili, ma infine accessori, che possono essere tranquillamente saltati, espunti dal romanzo (mentre è ovvio che ne sono parte organica), permettendosi così di continuare a sognare di un Tolstoj in armonico accordo con se stesso e col mondo, che non è mai esistito, e rimpiangere che non abbia continuato a scrivere romanzi come *Guerra e pace*».

«E' dunque la stessa opera narrativa, dalla giovanile *Mattinata di un proprietario di terre* ed *Anna Karenina*, a smentire lo schema dei due Tolstoj» — conclude Bellocchio. «La sostanziale continuità di una vita e di un'opera, conflittuali certo, ma da sempre, e dove non è tanto questione di fratture ma di sviluppo, viene ulteriormente confermata dai *Diari* che Tolstoj cominciò a scrivere non ancora ventenne (1847) e che con diversa frequenza tenne fino alla morte (1910). Il Tolstoj che ci viene incontro fin dalle prime annotazioni è già subito l'uomo che cerca di connettere la prepotente vocazione letteraria con l'esigenza dell'autoperfezionamento morale, la ricerca della felicità personale con le responsabilità sociali. "Svolgere una grande azione per il bene a vantaggio degli uomini" scrive il 29 marzo 1852. E il 3 agosto dello stesso anno: "Nel mio romanzo spiegherò il male dello Stato russo" e pensa di dedicare la vita allo studio di un piano di governo. Due mesi dopo: "Scrivere la storia autentica, veridica dell'Europa di questo secolo, ecco uno scopo per tutta una vita". Il 27 dicembre il ventiquattrenne Tolstoj giudica la letteratura "una sciocchezza" e considera prioritario stendere un progetto per l'amministrazione delle sue proprietà».

Una biografia di Michail Bulgakov

Ne *la Repubblica* (7-1-1993) Ennio Caretto recensisce

una biografia di Michail Bulgakov uscita negli Stati Uniti. Il libro si intitola *I manoscritti non bruciano*, frase tratta da *Il maestro e Margherita*, una sfida dell'arte alla politica, ed è frutto di dieci anni di lavoro di una studiosa inglese, J.A. Curtis, docente di letteratura russa al Wolfson College di Oxford, editore la Overlook Press di Woodatock nello Stato di New York. Più che una biografia, scrive Caretto, esso è una cronaca: «una cronaca serrata e straordinaria di idee ed eventi personali nel tempo del Maligno, ricostruita da diari e lettere in gran parte inediti in Occidente. Il diario di Michail Bulgakov, confiscatogli nel 1926 e restituitogli qualche anno più tardi dal Kgb, da lui distrutto per prudenza: nel dopo Pcus, ne è emersa una copia segreta dagli archivi dell'onnipotente polizia politica sovietica. Il diario di Elena Bulgakova, la sua terza moglie, l'ispiratrice de *Il maestro e Margherita*, una testimonianza lacerante dell'ultimo decennio di vita del grande romanziere. Le lettere di entrambi agli amici e ai familiari e viceversa, molte stilate con un occhio alle spie o al censore. Qualche gelido e succinto documento ufficiale. Tutto raccolto e ordinato, giorno per giorno, anno per anno, con una passione e conoscenza impareggiabili dello scrittore e della sua opera. Una passione e conoscenza che si trasmettono al lettore, aprendogli uno squarcio sul tormento di un uomo che forse meglio di ogni altro seppe preservare nello stalinismo la propria integrità e indipendenza intellettuale».

«Dalla giovinezza lontano dalla nativa Kiev fino alla morte a Mosca tra atroci sofferenze (1891-1940) attraverso la rivoluzione bolscevica e la persecuzione staliniana, Michail Bulgakov — annota Caretto — riassume in sé la grandezza e la miseria della "madre Russia". Sullo sfondo, si muovono i protagonisti della cultura e della storia, Stanislavskij e Gor'kij, Šostakovič e Pasternak, Lenin e Stalin. Bulgakov è descritto in tutto il suo genio e sregolatezza: la coscienza della propria vocazione e la debolezza per le donne, l'eroismo di fronte alla tirannide e l'egoismo nei rapporti personali, lo spirito di sacrificio e l'ossessione del successo. Affascinante è la sua quotidianità, fatta di debiti, di troppe sigarette, di evasioni fiscali, di speranze e disperazioni, un calvario ora nobile ora desolante».

La biografia della Curtis si apre nel 1917. «Il giovane Bulgakov, ventisei anni, primo di sette figli di un professore di teologia, è al fronte come ufficiale medico. In quella veste trascorrerà il quadriennio successivo nella provincia profonda, al ser-

vizio prima dei bianchi poi dei bolscevici. E' un nemico della rivoluzione: in un articolo del '19 sul giornale di Groznyj nel Caucaso settentrionale, denuncia la dittatura comunista. La moglie Tatjana lo porterà a Mosca nel '21, e gli darà una nuova identità di scrittore. Nella Mosca della Nep, la nuova politica economica di Lenin, Bulgakov mette mano al suo primo splendido romanzo, *La guardia bianca* [...]. Per il romanziere è un'età felice. *Rossija* pubblica a puntate *La guardia bianca*, ed egli scrive *Cuore di cane* ispirandosi a Gogol', senza sospettare che per sessantadue anni non vedrà le stampe. Nella defenestrazione di Trockij e nella morte di Lenin all'inizio del '24 Bulgakov ha scorto un segno premonitore delle sventure che si abbatteranno sulla Russia. Ma è troppo assorbito dalla carriera e dalla nuova moglie per pensarci [...]. Il risveglio è penoso e brusco: la censura gli boccia sia *I giorni dei Turbin*, adattamento teatrale de *La guardia bianca*, sia *L'appartamento di Zojka*, una pièce ambientata nella Mosca della Nep. Il 7 maggio del '26 il Kgb, che ha chiuso *Rossija* pochi giorni prima, gli piomba in casa e gli confisca tutto. Bulgakov è costretto a riscrivere i due lavori, che vengono messi in scena l'ottobre successivo. E' un trionfo, che dura tuttavia poco. Il febbraio del '29, in una lettera a un giornale, Stalin critica l'autore. Le pièces di Bulgakov vengono messe al bando. Alla speranza subentra in fretta la disperazione. Commenta J.A. Curtis che il 1919 è un anno fatale per il romanziere. Quasi contemporaneamente si affacciano infatti al suo orizzonte Stalin e la terza moglie Elena. Alla fine dell'anno Bulgakov scrive a Gor'kj, disperato: "Non mi pubblicano nulla, non ho un soldo in tasca, nessuno risponde alle mie lettere, la mia opera è stata cancellata". Nel marzo del '30, scrive a Stalin: "Su 301 recensioni dei miei lavori, 298 sono state ostili: la *Pravda* mi ha definito un piccolo borghese, che sputa veleno sul partito. Le chiedo di emigrare"... Bulgakov ignora che Stalin è un grande ammiratore de *I giorni dei Turbin*, e lo ha visto almeno 15 volte. La telefonata del dittatore il 18 aprile del '30 lo coglie di sorpresa. "Davvero ve ne volete andare?" incomincia Stalin. "Non credo che uno scrittore russo possa vivere fuori del suo paese" risponde Bulgakov. "Rivolgetevi al Teatro dell'arte", è il consiglio del segretario del partito. Il teatro lo assume a maggio, e nel '32 *I giorni dei Turbin* torna in cartellone. Elena, che in quell'anno, sposerà lo scrittore dopo i divorzi dai rispettivi coniugi, rileva nel suo diario che forse Stalin ha salvato

Bulgakov dal suicidio. Ma è un salvataggio che pagherà a caro prezzo. Il dittatore gioca con lo scrittore come il gatto col topo. Non risponderà più alle sue numerose lettere, ne autorizzerà solo i lavori riveduti e corretti secondo le norme del partito e gli impedirà qualsiasi viaggio all'estero».

L'avventura di un grande storico russo

Nel gennaio del 1988 il medievalista russo (allora sovietico) Aaron Gurevič, nato nel 1924, arrivava per la prima volta in Occidente: grazie alla perestrojka, era stato finalmente rilasciato un passaporto al grande storico che aveva dedicato tutta la sua carriera scientifica all'Occidente medievale, ma che aveva il duplice torto di dichiararsi non marxista — pur svolgendo coscienziosamente il suo lavoro all'Istituto di storia dell'Accademia delle scienze di Mosca — e d'essere ebreo.

In Occidente l'Italia fu il primo Paese ad accoglierlo, e anche il primo a tradurre le sue opere (vari saggi in *Rassegna Sovietica* negli anni '70 e poi i volumi *Origine del feudalesimo*, 1982; *Le categorie della cultura medievale*, 1983; *Contadini e santi. Problemi di cultura popolare nel Medioevo*, 1986). Nel 1988, Gurevič tenne tre conferenze — due all'Università La Sapienza di Roma e una all'Università di Torino — pubblicate recentemente dalla Piccola Biblioteca Einaudi con il sottotitolo *Antropologia e cultura medievale*, un'introduzione di Girolamo Arnaldi e un saggio di Clara Castelli.

Sulle tre lezioni di Gurevič scrive ampiamente nel *Corriere della sera* (10/3/1993) lo storico francese Jacques Le Goff, sottolineando come Gurevič, nel singolare contesto del passaggio dall'Urss alla Russia attuale, «incarni l'idea della conoscenza storica come componente importantissima dell'autocoscienza della società, quella forma intellettuale nella quale una civiltà prende coscienza del suo passato e, di conseguenza, di se stessa».

«Gurevič — scrive Le Goff — fa riferimento alle concezioni storiche degli *Annali* francesi, il cui spirito guidò, a suo tempo, la resistenza di un gruppo di storici sovietici di fronte al dogma marxista ufficiale, e oggi guida in maniera abbastanza generale l'uscita degli storici russi dal marxismo e la transizione verso forme originali di pensiero e di pratica della storia, soprattutto nella rivista *Ulysse*. Ma definisce l'antropologia storica alla sua maniera. Nella ricerca di una storia *totale*, egli insiste, ancora più di Bloch,

di Fèbfre e dei loro eredi, sul carattere *umano* di questa storia. Per lui "l'antropologia storica consiste nella scoperta del contenuto umano della storia in tutte le manifestazioni — senza eccezioni — dell'uomo sociale e, soprattutto, nel raggiungere su questa base una sintesi storica qualitativamente nuova". Per Gurevič, "la storia delle mentalità" non è soltanto un nuovo territorio, un nuovo luogo della storia, ma il principio da seguire per ricostruire tutto l'edificio: "Non si tratta di aggiungere al precedente edificio della scienza storica una nuova ala, ma di ricostruire in profondità tutto quell'edificio, in tutte le sue componenti". E insiste sulla necessità di una storia-problema che si rinnovi ad ogni epoca e generazione. La conoscenza storica non è passiva. E' fatta di domande nuove ai documenti, recenti e antichi. Ad ogni generazione di storici capaci di porre loro nuove domande, questi documenti scoprono nuovi lati della realtà che li ha generati».

Per Gurevič — scrive ancora Le Goff — «la storia è la scienza dell'individuale e da buon lettore di Marx, pur non essendo marxista — infatti ha anche l'intelligenza di non buttare alle ortiche un autore che è sempre illuminante, a meno che non se ne faccia un dogma — ricorda che Marx ha detto: "La storia sociale degli uomini è sempre soltanto la storia del loro sviluppo individuale, ne abbiano o no coscienza". Ma per Gurevič l'uomo è soggetto quanto oggetto della storia. La storia stessa è un processo nel quale "libertà e necessità interagiscono in modo dialettico". E significa anche sforzo di capire quell'*altro* che è sempre l'uomo del passato. "Il Medioevo è l'epoca del dominio del rituale, del gesto dimostrativo convenzionale, dello scongiuro o della benedizione, della rigida etichetta in tutte le funzioni sociali dell'uomo". Lo stesso uomo medievale è diverso, secondo la sua eredità culturale e le epoche, e Gurevič s'interessa particolarmente dell'uomo nordico, del vichingo, componente originale dell'umanità medievale, che probabilmente lo attira ancora di più dal momento che, essendo precipitato nella cristianità occidentale latina, si è anche interessato della nascita di questa Russia che, invece, è attirata nella sfera della cristianità ortodossa greca. Secondo Gurevič, soprattutto due temi definiscono il mestiere e i doveri dello storico. Uno è il servizio dei valori morali umani: "L'antropologia storica è la disciplina più direttamente legata al contenuto morale della conoscenza umanistica". L'altro è l'obbligo di partire dal presente per interrogare il passato: "La storia come disciplina

scientifica non può svolgere positivamente la sua funzione sociale se non pone alla cultura del passato le domande essenziali del presente''».

A cura di Alfonso Silipo

NELLE LIBRERIE ITALIANE

Continuiamo a segnalare la presenza sul mercato italiano di opere prodotte nel mondo slavo o aventi ad oggetto argomenti e temi, di interesse letterario, storiografico, politico-sociologico, vertenti sui paesi che di quel mondo fanno parte.

La lista dei libri che segue è organizzata secondo la distinzione tra opere di carattere letterario (suddivise a loro volta in base al paese di provenienza) e volumi dedicati alla saggistica.

In seguito abbiamo intenzione di dare informazione a proposito di iniziative editoriali quali la nascita di case editrici con prevalente interesse slavistico, l'attivazione di nuove collane, l'ampliamento o il rinnovamento di quelle esistenti da parte delle case editrici già presenti sul mercato.

Con l'occasione, invitiamo pertanto tutti i gruppi editoriali a darci notizia delle iniziative che intraprendono e dei volumi che intendono dare alle stampe.

Pianto sulla distruzione di Rjazan', a cura di E.T. Saronne, 1992, Pratiche, Parma, pp. 321, L. 22.000.

Varlam Šalamov, *Nel lager non ci sono colpevoli*, 1992, Theoria, Roma, a cura di Laura Salmon, pp. 174, L. 24.000.

Lev Tolstoj, *Romanzi brevi*, 1992, Mondadori, Milano, a cura di Igor Sibaldi, trad. di Serena Prina, Gianlorenzo Pacini, Elisabetta Bruzzone, Nadia Cicognini, pp. 608, L. 22.000.

Lidija Zinov'eva Annibal, *Trentatre mostri*, 1993, Edizioni del Vascello, Roma, trad. di Daniela Di Sora, introd. di Sergio Trombetta, pp. 120, L. 16.000.

Ljudmila Petruševskaja, *Dopo le favole*, 1992, Il Melangolo, Genova, pp. 142, L. 10.000.

Pavel A. Florenskij, *Sale della Terra*, 1992, Edizioni Oiquajon, introd. di Nina Kauchtschischwili, pp. 154, L. 16.000.

Vladimir Nabokov, *La vera vita di Sebastian Knight*, 1992, Adelphi, Venezia, saggio di Giorgio Manganelli, pp. 330, L. 25.000.

Andrej Tarkovskij, *Andrej Rublëv*, 1992, Garzanti, Milano, pp. 205, L. 33.000.

Michail Zoščenko, *Novelle moscovite*, 1992, Passigli, Firenze, trad. di Nicola Odanov, pp. 154, L. 18.000.

* * *

Karel Čapek, *Racconti tormentosi*, 1992, ed. orig. 1921,

Sellerio, Palermo, trad. dal ceco di Wolfango Giusti, pp. 123, L. 22.000.

Jiri Weil, *Una vita con la stella*, 1992, ed. orig. 1948, Rizzoli, Milano, trad. dal ceco di Giuseppe Dierna, pp. 239, L. 32.000.

Zbigniew Herbert, *Rapporto dalla città assediata*, 1993, Adelphi, Venezia, a cura di Pietro Marchesani, saggio di Iosif Brodskij, pp. 269, L. 35.000.

Karel Čapek, *Dašenka, ovvero la vita di un cucciolo*, 1993, Edizioni del Vascello, Roma, a cura di Giancarlo Fazzi, pp. 96, L. 20.000.

Slavenka Drakulič, *Balkan express*, 1993, Il Saggiatore, Milano, trad. dal serbo-croato di Isabella Vay, revisione a cura di Nicole Janigro, pp. 166, L. 16.000.

* * *

Claus Offe, *Il tunnel: l'Europa dell'Est dopo il comunismo*, 1993, Donzelli, Roma, pp. 180, L. 16.000.

Stravinskij, a cura di Gianfranco Vinay, 1992, Il Mulino, Bologna, pp. 319, L. 40.000.

El Lisitskij, a cura di Sophie Lisitskij Kuppers, 1992, Editori Riuniti, Roma, pp. 396, L. 75.000.

Sergio Romano, *I falsi protocolli. Il complotto ebraico dalla Russia di Nicola II a oggi*, 1992, Corbaccio, Milano, pp. 219, L. 25.000.

Aleksej Adamovič, Daniil Granin, *Le voci dell'assedio. Leningrado 1941-1943*, 1992, Mursia, Milano, pp. 448, L. 42.000.

Tiziano Terzani, *Buonanotte, signor Lenin*, 1992, Longanesi & C., Milano, pp. 422, L. 32.000.

Maurizio Guadalini, *Mercanti dell'Est*, 1993, Edizioni Associate, Milano, pp. 110, L. 14.000.

INDICE DELL'ANNATA 1993

LETTERATURA E LINGUISTICA
Boris Uspenskij, *Simbiosi e interazione nella poesia di Puškin* n. 1
Boris Uspenskij, *La cultura russa nel XVII secolo* n. 1
Scheda di Boris Uspenskij n. 1
Bibliografia di Boris Uspenskij n. 1
Aleksandr Puškin, *La Dama di picche* n. 1
Jurij Nagibin, *Ženja Rumjanceva* n. 1
Jurij Nagibin, *Lo sposo novello* n. 1
Scheda di Jurij Nagibin n. 1
Lorenzo Pompeo, *Viaggio nella prosa di Jurij Trifonov* n. 1
Bibliografia di Trifonov n. 1
Jakov Lotovskij, *«Hitler»* n. 2
Jakov Lotovskij, *Nota autobiografica* n. 2
Alessandro Savini, *Vita e opere di Maksimilian Vološin* n. 2
Maksimilian Vološin, *Le poesie del ciclo «Pariž»* n. 2
Profilo di Maksimilian Vološin n. 2
Silvia Cannella, *Liriche di Maršak inedite in Italia* n. 2
Samuil Maršak, *Poesie* n. 2
Janna Petrova, *Leskov e l'Ucraina* n. 2
Daniela Liberti, *I sillabari russi* n. 2
Ljiljana Banjanin, *Le figure femminili nei racconti di Ivo Andrić* n. 3
Introduzione a Baratynskij n. 3
Evgenij Baratynskij, *L'anello* n. 3
Renzo Rabboni, *Zoščenko: tre racconti da «Golubaja kniga»* n. 3
Michail Zoščenko, *Come una moglie non diede al marito il permesso di morire* n. 3
Michail Zoščenko, *Come rubarono una valigia* n. 3
Michail Zoščenko, *La cattura di un ladro* n. 3
Paolo Galvagni, *Turgenev tra Pietroburgo e Pechino* n. 3
Elettra Palma, *La madre di Octavian* n. 3
Lorenzo Pompeo, *Motivi e figure della poesia polacca contemporanea* n. 3
Venedikt Erofeev, *Vasilij Rozanov visto da un eccentrico* n. 4
Notizia bio-bibliografica di Venedikt Erofeev n. 4
Georgij Šachnazarov, *Obiettivo Imfa* (racconto) n. 4
Nota al racconto di Šachnazarov n. 4
Paola Cioni, *Gor'kij tra letteratura e politica* n. 4

FILOSOFIA
Giovanni Mastroianni, *Solov'ëv e Dostoevskij* n. 4
Vladimir Solov'ëv, *L'ideale nazionale russo* n. 4

CINEMA
Nicola Siciliani de Cumis, *In memoria di Pudovkin, Ejzenštejn, Dovženko e gli altri* n. 3
Un inedito Anni Sessanta n. 3
Guido Aristarco, *Peso del cinema sovietico in Italia. Ieri e oggi* n. 3

TEATRO E MUSICA
Alessio Bergamo, *Piotrovskij teorico del teatro agit-prop* n. 2
Laura Ferrari, *Il teatro musicale di Šostakovič* n. 4
Luigi Verdi, *Skrjabin a Bogliasco* n. 4
Marcello Cofini, *«Culto» ed «etnico»: il pianoforte russo «in tarantella»* n. 4

ARTE
Agostino Bagnato, *Ritratto e paesaggio nella pittura russa* n. 1
Vieri Quilici, *Cronologia degli avvenimenti artistici in Russia dal 1906 al 1937* n. 4

ECONOMIA E LAVORO
S. Boldyrev, P. Vorob'ëv, *La transizione al mercato* n. 2
V. Ivanov, *Aspetti del mercato agroalimentare* n. 2
J. Žuravlëv, J. Mel'nikov, *La convertibilità del rublo* n. 2
L'organizzazione del lavoro e il sistema previdenziale nella ex URSS n. 1

SOCIOLOGIA
Cristina Carpinelli, *Primi risultati di una ricerca* n. 3

STORIA
Antonin Benčik e Vaclav Kural, *L'invasione della Cecoslovacchia nel 1968* n. 1
Un documento inedito sulla preparazione dell'intervento militare sovietico n. 1
A.V. Antonov-Ovseenko, *Stalin e il suo tempo (parte VI)* n. 1
Guglielmo Parasporo, *Per una storia del Cominform* n. 2
A.V. Antonov-Ovseenko, *Stalin e il suo tempo (parte VII)* n. 3
Giovanni Gravina, *Per una storia dell'Associazione Italia-URSS* n. 3
Osvaldo Sanguigni, *Dalla grande potenza URSS al fantasma della CSI* n. 4

DOCUMENTAZIONE
Paolo Massa, *I documenti costitutivi della CSI* n. 2
I documenti della riunione di Minsk (testi integrali) n. 2
I documenti della riunione di Alma-Ata (testi integrali) n. 2
Andrey Liamine, *Le farmacopee russa e italiana* n. 4

TRIBUNA DI DISCUSSIONE
V.S. Manin, *Formazione e sviluppo del realismo socialista* n. 2
Vieri Quilici, *Nota al saggio di Manin* n. 2
Nicola Siciliani de Cumis, *Su Russia e dintorni* n. 2

Istituto di Cultura e Lingua Russa
Via Mario de' Fiori, 96 - 00187 ROMA

L. 20.000