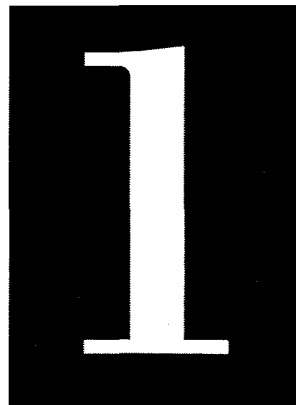


SLAVIA
rivista trimestrale di cultura



gennaio
marzo 1997

spedizione trimestrale
in abbonamento postale
50% - Roma
prezzo L. 25.000

slavia

Consiglio di redazione: Mauro Aglietto, Ignazio Ambrogio, Agostino Bagnato, Eridano Bazzarelli, Bernardino Bernardini (direttore responsabile), Sergio Bertolissi, Jolanda Bufalini, Piero Cazzola, Gianni Cervetti, Silvana Fabiano, Pier Paolo Farné, Paola Ferretti, Carlo Fredduzzi, Ljudmila Grieco Krasnokuckaja, Adriano Guerra, Claudia Lasorsa, Flavia Lattanzi, Aniuta Maver Lo Gatto, Gabriele Mazzitelli, Pietro Montani, Leonardo Paleari, Giancarlo Pasquali, Rossana Platone, Vieri Quilici, Carlo Riccio, Renato Risaliti, Nicola Siciliani de Cumis.

La rivista è aperta ai contributi e alle ricerche di studiosi ed esperti italiani e stranieri. Le opinioni espresse dai collaboratori non riflettono necessariamente il pensiero della direzione di Slavia

Redazione e Amministrazione: Via Corfinio 23 - 00183 Roma.

Tel. (06) 7006427

Fax modem (06) 7005488

La rivista esce quattro volte l'anno. Ogni fascicolo si compone di 240 pagine e costa lire 25.000. I fascicoli arretrati costano il doppio.

Abbonamento annuo

- per l'Italia: lire 50.000

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

- sostenitore: lire 100.000

L'importo va versato sul conto corrente postale 13762000 intestato a Slavia, Via Corfinio 23 - 00183 Roma.

L'abbonamento è valido per quattro numeri, decorre dal n. 1 dell'anno in corso e scade con il n. 4. Chi si abbona nel corso dell'anno riceverà i numeri già usciti.

SLAVIA

Rivista trimestrale di cultura

Anno VI numero 1-1997

Indice

<i>Nota al racconto di Chlebnikov</i>	p.	3
Velimir Chlebnikov, <i>Ka</i> (racconto)	p.	5
Simona Liberti, <i>Aleksandr Benois scrittore ed artista</i>	p.	27
Maddalena Trotto, <i>Amleto e l'intelligencija russa</i>	p.	39
Alessandro Mussini, Il "Vij" di Gogol' e le religioni indoeuropee	p.	60
Nicola Siciliani de Cumis, "Il Quarantesimo Orso"	p.	76
Renato Monteleone, <i>Le rusalki e il "Il Quarantesimo Orso"</i>	p.	86
Marina Itelson, <i>Parola di Lotman</i>	p.	91
Silvia Sichel, <i>Qualche osservazione sulla lingua di Lidija Sejfullina</i>	p.	99
Galina Smirnova, <i>Cinema e poesia nella Russia degli anni Dieci-Venti</i> ..	p.	103
Valeria Ferraro, <i>Sulla poetica dell'"Accompagnatrice"</i>	p.	126
Alla Krotova, <i>Un arbusto di lillà per il poeta Konstantin Bal'mont</i>	p.	143

PROBLEMI DELLA TRADUZIONE

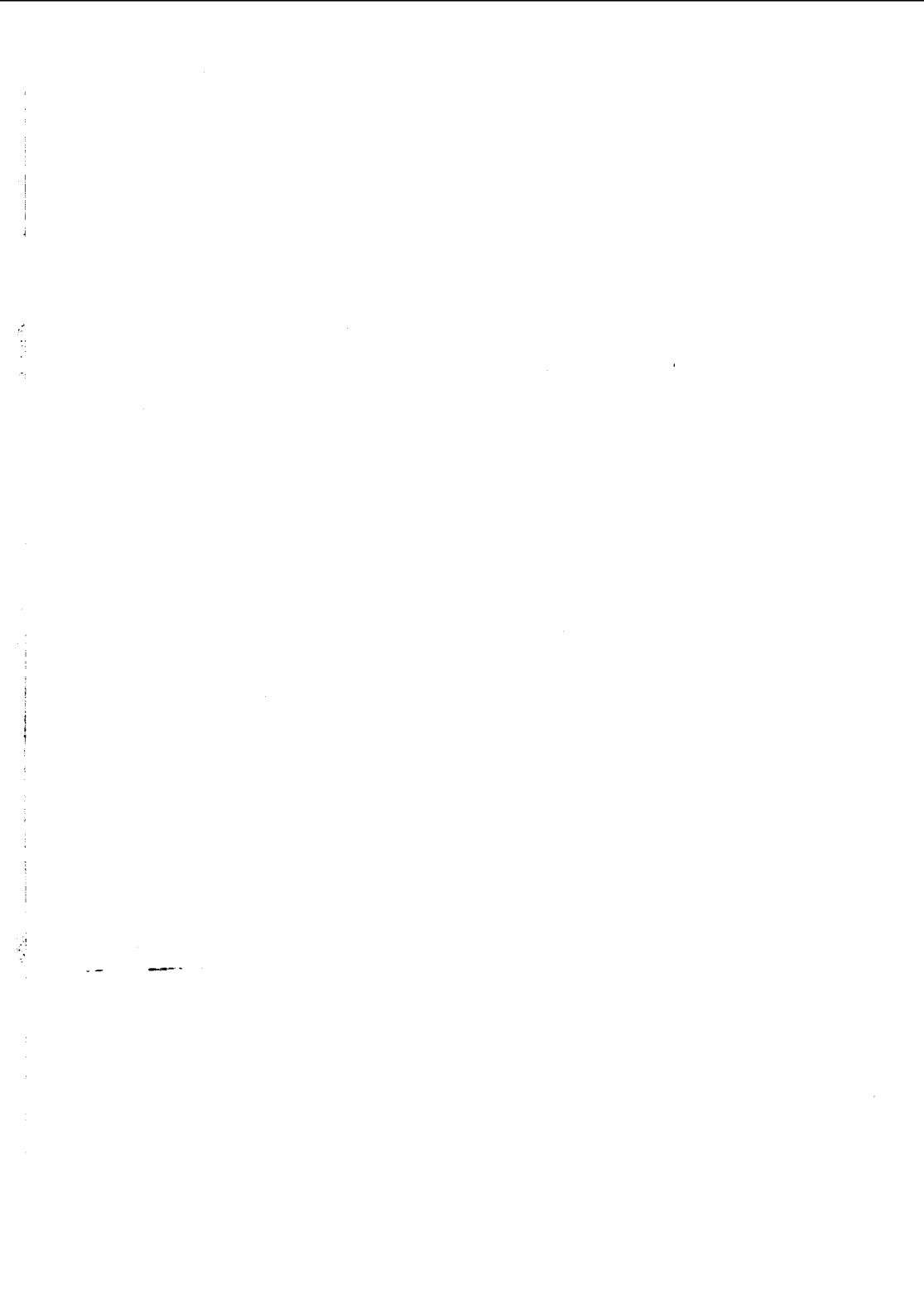
Evgenij Solonovič, <i>La traduzione letteraria dal russo all'italiano</i>	p.	147
Paolo Galvagni, <i>Traducibilità e unità lessicali</i>	p.	168
Natalie Malinin, <i>Vladimir Nabokov e l'arte della traduzione</i>	p.	177

PASSATO E PRESENTE

Piero Cazzola, <i>Ucraina 1916: la vita in campagna</i>	p.	185
Georgij Lukomskij, <i>"Michajlovka", la tenuta del conte Kapnist</i>	p.	187
Luca Calvi, <i>Nuovo passato e vecchio presente nell'Ucraina carpatica</i> ...	p.	199

RUBRICHE

<i>Schede</i>	p.	209
<i>Nella stampa italiana</i>	p.	227
<i>Reperti</i>	p.	235
<i>Convegni</i>	p.	238
<i>Corsi di lingua russa</i>	p.	240



NOTA AL RACCONTO DI CHLEBNIKOV

L'opera di Velimir Chlebnikov, una tra le più singolari del Novecento, accoglie anche racconti, saggi teorici, pièces teatrali; frammentaria e a prima vista caotica, si dispiega principalmente tra due poli: quello della sperimentazione linguistica per la creazione di una lingua universale e quello della dimostrazione di teorie numeriche applicate ad eventi storici, per rivelare la legge del tempo che regola i loro flussi.

"Ka" è un racconto scritto nel 1915, tra lo scoppio della Prima Guerra Mondiale e la fine dell'esperienza di V.Chlebnikov con il gruppo cubofuturista Gileja. Negli anni successivi Chlebnikov si affrancherà dai centri e dai movimenti letterari, per condurre una vita "provinciale" e di vagabondaggi solitari, dedicata alla elaborazione delle sue dottrine matematiche.

Questa prosa è il nucleo di una serie di frammenti a cui Chlebnikov ha atteso in quel periodo. "Ka" è il più concluso e l'unico ad essere stato pubblicato nel 1916 nella raccolta "Moskovskie Mastera".

La storia è segmentata attorno al "genio" Ka che rappresenta il doppio algebrico dello scrittore. Attraverso questo medium, dotato della facoltà di navigare nel tempo e di attirare come una calamita nella sua storia altre storie, la vicenda accumula personaggi, citazioni e situazioni fantastiche che con movimenti centrifughi suggeriscono ulteriori percorsi narrativi.

La prosa di Chlebnikov è scabra, essenziale, le sue parole sono oggettivamente allusive. La narrazione non ha concatenamenti logici e simmetrici. Come un collage procede per accostamenti e sovrapposizioni di immagini, e la storia, pur nella sua estrema semplificazione verbale, è densamente stratificata.

Molte sono le citazioni letterarie e storiche, equamente divise tra un Occidente utopico (Swift, Raspe, Wells) e un Oriente nordafricano e mediorientale che si staglia come un fondale da dove l'azione scaturisce e prende forma.

Nello spazio di poche righe Chlebnikov può far coesistere in un sincretismo anacronistico miti e figure apparentemente distanti, grazie alla straniante forza evocativa di un dettaglio che, eludendo staticità epocali e culturali, conferisce al mito una nuova immanenza.

I riferimenti autobiografici disseminati nel testo, che si integrano alle vicende di Ka, concorrono a caoticizzare l'io del protagonista, a farne perdere le tracce in una sorta di trasmigrazione continua, sostituendo il soggetto, frammentando gli spazi e i tempi, coagulati soltanto nella dilatazione del racconto.

Il faraone Amenofis, uno dei personaggi principali della storia, è considerato da Chlebnikov un proprio antesignano, poiché fa parte di quella schiera di "ordinatori" dediti alla ricerca di un divisore comune, di una legge che governi il mondo, unifichi l'universo. Averlo raffigurato nelle vesti di una scimmia e come sovrano decaduto della loro tribù, sembrerebbe voler beffare l'evoluzionismo darwiniano e il suo fluire progressivo della specie. L'ictus del racconto appare nell'episodio dove la Bianca, in un'atmosfera suggestivamente arcaica, suona una zanna di elefante su cui sono state fissate delle corde che corrispondono a un diagramma di date storiche suddivise per 317 anni. Le vibrazioni delle corde mettono in contatto le diverse epoche che, risuonando le une nelle altre, producono l'ineffabile tintinnio del destino.

All'esecuzione di questa musica, composta su uno spartito che possa avvolgere il mondo nella rete del tempo, l'opera di V. Chlebnikov si protende con tutta la sua vitalità e "Ka" ne rappresenta uno dei momenti compiuti e di precisazione che la scandiscono.

Ambrogio Previtali

Velimir Chlebnikov

KA*

Io avevo il Ka; ¹ ai tempi della Bianca Cina, ² quando Eva sbarcò dal pallone areostatico di André ³ e, udita la voce "Va!", lasciò sulle nevi polari le orme dei propri piedi scalzi - immaginate un pò! - si sarebbe stupita nel sentire questa parola. Ma il popolo di Masr ⁴ la conosceva migliaia di anni fa. E non si sbagliava quando divideva l'anima in Ka, Khu ⁵ e Ba ⁶. Khu e Ba sono la reputazione, buona o cattiva, dell'uomo. Ka invece è l'ombra dell'anima, il suo doppio, l'ambasciatore presso quegli uomini di cui sogna il signore che russa. Per Ka non esistono confini nel tempo; egli passa di sogno in sogno, attraversa il tempo e raggiunge i bronzi (i bronzi del tempo).

Nei secoli si trova comodamente a suo agio, come se sedesse in una sedia a dondolo. Non agisce così anche la nostra coscienza, quando accoppia le epoche come sedie e poltrone in un salotto?

Il mio Ka era vitale, aveva un aspetto avvenente, era abbronzato, delicato; possedeva i grandi occhi tiscici di un dio bizantino e aveva delle sopracciglia, come fatte di soli punti sottili, sul suo viso da egiziano. Non c'è dubbio, o noi siamo dei selvaggi rispetto a Masr, oppure esso ha dotato l'anima delle cose necessarie e favorevoli, per quanto estranee.

E ora chi sono io.

Vivo in una città dove si scrive "Bagni gratuiti", ⁷ dove il collegio municipale chiama i cittadini in soccorso alle guerre ⁸ e non ai combattenti, dove furbi selvaggi lanciano occhiate sospettose, dove sugli alberi ci si arrampica con l'aiuto di conigliere ⁹. Qui una selvaggia dagli occhi neri, dove brilla una fiamma d'argento, passeggia con un'egretta morta, a cui un furbo selvaggio già da la caccia nell'altro mondo, impugnando la lancia nella sua mano morta; per le vie pascolano greggi di uomini dal vello fine, e in nessun luogo come questo è dunque tanto impossibile sognare una scuderia di Chrenovskij ¹⁰ per l'allevamento di uomini di razza. "D'altra parte il genere umano perirà", tutti pensano. E così io scrivo il libro sull'allevamento di uomini purosangue e intorno a me vagano greggi di uomini dal vello fine. Posseggo il mio piccolo serraglio di amici che mi sono cari per la loro buona razza; dimoro sulla terza o quarta terra, a

cominciare dal sole, e con essa vorrei comportarmi come con un paio di guanti, sempre a disposizione per essere lanciati al gregge di conigli. Che cosa posso ancora raccontare su di me? Prevedo terribili guerre a causa del fatto che scrivono il mio nome con la "jat" o con la "e" ¹¹. Non sono fornito di mandibole unghiate, ne di un cefalotorace e neppure di vibrisse. La mia statura: sono più grande di una formica, più piccolo di un elefante. Ho due occhi. Non ho forse detto abbastanza?

Ka era mio amico; amavo la sua indole aviforme, ¹² la sua gaiezza, la vivacità del suo ingegno. Mi era confortevole quanto un impermeabile. Insegnava che esistono delle parole con cui è possibile vedere: le parole-occhi, e delle parole che permettono di creare: le parole-mani. Ma ora ecco alcune storie che lo riguardano.

II

Una volta conoschemmo un popolo che si sapeva autoabbottonare. Le loro viscere infatti si aprivano attraverso una cavità della pelle, e la pelle in quel punto era abbottonata con delle palline di materia cornea, che ricordavano dei bottoni. All'ora di pranzo attraverso questa cavità veniva acceso un forno pensante ¹³. Proprio così accadeva.

Mentre mi trovavo su di un grande ponte di ferro, gettai nel fiume una moneta da due copechi, dicendo: "Bisogna pensare alla scienza del futuro".

Chi sarà quel dotto idrovoro che scoprirà la mia offerta al fiume?

E Ka mi presentò allo scienziato dell'anno 2222.

- Ah! E' dell'anno successivo al primo, per quanto puerile, grido del superstato ASCU. ASCU! ¹⁴ - proferì lo scienziato, dopo aver guardato l'anno ¹⁵ della moneta di rame.- Allora si credeva ancora nello spazio e si pensava poco al tempo.

Lo scienziato mi diede l'incarico di compilare la descrizione di un essere umano. Completai tutte le domande e gli restituii il fogliettino. "Numero di occhi: due - leggeva -, numero di mani:due; numero di gambe:due; numero di dita: venti". Lo scienziato si infilò un levigato cranio fosforescente sul dito di ombra. Esaminammo i vantaggi e gli svantaggi di questo numero.

- Questi numeri possono mutare di tanto in tanto? - mi chiese, lanciandomi lo sguardo penetrante dei suoi grandi occhi intelligenti.

- Questi sono i numeri massimi - gli risposi -. Il fatto è che talvolta si incontrano degli uomini con un braccio o con una gamba sola. La quantità di tali individui aumenta sensibilmente ogni 317 anni.

- Ma ciò è sufficiente - replicò lo scienziato dell'anno 2222 - per

formulare l'equazione della morte. La lingua - osservò - è l'eterna sorgente della conoscenza. In che rapporto sono tra di loro la forza di gravità e il tempo? Non ci sono dubbi che la parola *vremja* [tempo] ¹⁶ è in relazione alla parola *ves* [peso], come la parola *bremja* [carico] lo è alla parola *bes* [diavolo]. Tuttavia vi pare possibile imbestialire sotto un pesante fardello? No. In quanto *bremja* [carico] assimila le forze di *bes* [demonio]. E quindi laddove esiste il primo non può essere presente il secondo. In altre parole *vremja* [tempo] assimila le forze di *ves* [peso] e dove c'è *vremja* [tempo] non vi pare che *ves* [peso] sia scomparso? Secondo lo spirito della vostra lingua *vremja* [tempo] e *ves* [peso] sono due diverse assimilazioni di una singola e identica forza.

Lo scienziato rimase assorto nei suoi pensieri.

- Sì, nella lingua sono state racchiuse molte verità.

A questo punto la nostra conversazione si interruppe.

III

Un'altra volta Ka mi tirò per il braccio, dicendomi: "Vieni, andiamo da Amenofis" ¹⁷.

Riconobbi Ay, ¹⁸ Shurura ¹⁹ e Nefertiti. Shurura aveva una barba nera inanellata.

- Salute - disse Amenofis con un cenno di capo e continuò: - Aton! Il figlio tuo, Nefer-Kepru-Ra, ²⁰ così parla: "Ci sono Dei che svolazzano, Dei che nuotano, Dei che strisciano. Sono Shu, Mnevis, Bennu ²¹. Ditemi, c'è forse ancora un topo sull'Hapi ²² che non abbia preteso le proprie orazioni? Essi non fanno che litigare tra di loro, e il pover'uomo non sa più a chi innalzare le sue orazioni. Ed è felice quando qualcuno gli annuncia: "Sono io", e gli richiede dei grassi montoni. Per i nove archi! Non tremate all'urlo di guerra dei miei padri? E se io sono qui, e Shesh tiene con la sua mano snodata la mia ombra, non dipende da me se la sua mano là protegge me qui? Non è forse mio il Ka che risiede ora tra le nubi e illumina con colonne di fuoco il glauco Hapi? Io qui ordino di adorare me lassù! E voi, stranieri, porterete le mie parole nel vostro tempo".

Ka gli presentò lo scienziato dell'anno 2222.

Amenofis aveva una corporatura gracile, gli zigomi sporgenti e i grandi occhi deliziosamente arcuati di un fanciullo.

Un'altra volta andai da Akbar ²³ e da Ašoka ²⁴. Al ritorno eravamo molto stanchi.

Ci tenevamo alla larga dai treni e in alto sentivamo il rombo dei Sikorskij ²⁵. Nascondendoci da questo e da altro, imparammo a dormire durante i nostri spostamenti. Le gambe camminavano da sole da qualche

parte, in modo indipendente dal dicastero del sogno. La nostra testa dormiva. Incontrai un pittore ²⁶ e gli chiesi se sarebbe partito per la guerra. Mi rispose: "Io sono già in guerra, solo che non combatto per lo spazio, ma per il tempo. Sto nella mia trincea e strappo al passato un brandello di tempo. Il mio compito è duro quanto quello degli eserciti che devono conquistare lo spazio". Egli dipingeva sempre uomini con un occhio solo. Fissavo i suoi occhi color ciliegia e i suoi zigomi pallidi. Ka mi camminava accanto. Pioveva a dirotto. Il pittore dipingeva un banchetto di cadaveri, un banchetto di vendetta ²⁷. I morti, illuminati dalla furia del loro dolore simile a un raggio di luna, mangiavano con grandezza e solennità dei legumi.

Un'altra volta, dietro suggerimento di Ka, mi rasai a nudo la testa, mi imbrattai con del succo rosso di mirtillo e presi in bocca un boccettino di inchiostro rosso per sputarlo nel caso mi fosse servito; a parte questo, mi avolsi con una fascia, mi infilai dentro dei robusti camicioni mussulmani e indossai un turbante, prendendo, così com'ero, le sembianze di un morto. Nel frattempo Ka produceva il fragore di una battaglia, lanciando una pietra in uno specchio, rimbombando con dei colpi in un vassoio, nitrendo selvaggiamente e urlando. Ah! Ah! AAAh!

Ebbene? Molto presto, volando verso di noi, accorsero stupefatte due incantevoli Uri ²⁸ dai meravigliosi occhi neri con le sopracciglia aggrottate dallo stupore; scambiato per un morto, fui preso sulle loro braccia e portato da qualche parte lontano.

Quando accoglievano i mussulmani, le Uri sfioravano con la punta delle labbra la loro fronte e in questo modo li guarivano dalle ferite. E' probabile quindi che sapessero riconoscere il sapore del sangue, tuttavia a causa della loro gentilezza non se ne accorsero. Insudiciandosi grottescamente di inchiostro le meravigliose boccucce, le tre Uri cancellarono rapidamente la mia finta ferita, ottenendo la guarigione del sedicente malato. Talvolta le Uri prendevano a danzare, e le loro chiome nere le incalzavano dietro le spalle come corvi giocosi, o come i Siracusani del tribunale dietro Alcibiade ²⁹, come uccelli, uno dopo l'altro. Era una danza di gioia. Sembrava un serto di testoline che vorticasse lungo un torrente. Più tardi la loro gaiezza si placò, ma esse continuarono come prima a lanciarmi degli sguardi estasiati, sussurrando e saettando con i loro occhi notturni.

Arrivò M[aometto] e, considerandoci con occhiate divertite e beffarde, commentò che al giorno d'oggi molte cose non sono più autentiche.

- Non c'è male! Non c'è male, giovanotto, proseguite con lo stesso spirito!

Al mattino mi svegliai un pò stanco; le Uri mi fissavano un pò stu-

pite, come se avessero notato qualcosa di strano. Le loro labbra erano completamente ripulite. Anche l'inchiostro rosso sulle loro mani era scomparso. Sembravano indecise, come se volessero dire qualcosa. Ma in quell'istante mi accorsi dell'iscrizione; su una di loro con il mio stesso inchiostro rosso era stato scritto: "E' severamente proibito l'ingresso agli estranei". Più sotto seguiva una firma complicata. Svani, ma serbai il ricordo dei loro capelli imbrattati di inchiostro rosso e delle mani di Gauri³⁰ e di molte altre cose ancora, e quella stessa sera navigavo insieme ai guerrieri di Vidžaj³¹ verso Sachalin, era l'anno 543 (a.c.). Le Uri mi sembravano simili a prima, ma vestite con abiti di ali di libellula o con pellicce di nontiscordardimé, scure e pesanti, composte da una mescolanza di terreno e di piante, - dei ricciuti cerbiatti turchini.

Molti di voi certamente sono dei buoni amici delle carte da gioco, qualcuno perfino vaneggia durante i sogni per tutti quei sette, per le donne di cuori, per gli assi. Tuttavia, non vi è mai capitato di giocare non con un'entità oggettiva, un qualsiasi Ivan Ivanovič, ma con un'entità collettiva, sebbene sia la volontà universale? Io ci ho giocato e una partita come questa la conosco. La considero più avvincente di quella i cui segni distintivi sono le candele, il gesso, il panno verde, la mezzanotte. Devo dire che nella scelta delle mosse non vi è stato posto nessun limite. Se la partita lo richiedesse, e ciò sarebbe nelle vostre possibilità, voi potreste, probabilmente, cancellare in un colpo solo tutte le costellazioni dalla volta nera del cielo, come da una lavagna di scuola si cancella un problema. Ma ogni giocatore deve sapere con una propria mossa come ridurre all'impotenza l'avversario.

Nonostante la sua natura universale, il vostro avversario è percettibile da voi in uno stato di eguaglianza, e la partita si svolge sulla base di un reciproco rispetto, e non è qui che forse risiede il suo fascino? Vi sembra di riconoscere il vostro avversario e sareste più attratti dal gioco se con voi partecipasse uno spettro sepolcrale. Ka era il mio confidente in questo passatempo.

IV

Ka sedeva tristemente sulla riva del mare, ciondolando le gambe. Attento, attento! Delle creature marine gelatinose, sfrangiate dalle onde, si erano ammucciate lungo le rive, sospinte laggiù dal vento, vagavano come un gregge morto e, luccicando debolmente, scivolavano dalle mani delle bagnanti, ora verdi scure, ora rosso scure, nelle stoffe che le rivestivano in modo attillato. Alcune di loro, sorprese da un'onda, ridevano sinceramente. Ka era magro, slanciato e abbronzato. Sul corpo completa-

mente nudo portava una bombetta. Lungo le spalle gli serpeggiavano i capelli anneriti dal mare. Le onde pallide con le creste scintillanti trasparivano attraverso di lui. Un gabbiano, volando dietro la sua ombra grigia, era visibile attraverso le sue spalle, ma perdeva la vivezza dei propri colori, per riprendere, una volta passato, il brillante piumaggio bianconero. Una bagnante con un costume da bagno verde costellato di chiazze d'argento lo attraversò. Ka ebbe un sussulto e di nuovo riprese i propri contorni. *Lei gli sorrise audacemente e lo guardò. Ka s'ingobbi.* Nel frattempo, chi da un bel pò stava nuotando nell'acqua, uscì dal mare sulla riva, ricoperto di schizzi, come da una pelliccia, ed era la bestia che usciva dall'acqua. Si gettò a terra e rimase immobile; Ka notò che due o tre lombrichi osservatori avevano scritto sulla sabbia il numero sei per tre volte di fila scambiandosi uno sguardo significativo. Un tataro mussulmano - che stava abbeverando dei bufali neri che si precipitarono verso l'acqua, spezzando le tirelle di cuoio, per allontanarsi a una tale profondità, dove soltanto i loro occhi scuri e le loro narici nereggiavano sulla superficie dell'acqua, mentre tutto il corpo, coperto da una crosta di fango intrecciata con i peli, era scomparso sott'acqua - improvvisamente sorrise e disse al pescatore-cristiano: "Masich al' Dedjal" ³². Quello capì, prese pigramente la pipa e, accendendola, pigramente rispose: "E chi lo sa. Noi non siamo mica istruiti. Dice così la gente", aggiunse. Un militare che stava spiando con il suo cannocchiale qualche raro nuotatore, lo agganciò alla correggia, rivolse al pescatore cristiano uno sguardo gelido, si voltò e prese per un sentiero segnato a malapena.

Frattanto imbruniva e un branco di serpenti marini nuotava nel mare. La spiaggia si stava svuotando, e soltanto Ka restava seduto come prima, con le braccia strette intorno alle ginocchia. "Tutto è vano, tutto è passato", pensava. "Ehi, ombra temeraria - sembrò aver gridato il vento -, attento!" Ma Ka rimase immobile. E un'onda lo trascina via. Si accosta un beluga e lo inghiotte. Nel suo nuovo destino Ka diventa un ciottolo arrotondato e vive in compagnia di conchiglie, di una cintura di salvataggio e della catena di un piroscifo. Il beluga aveva una particolare inclinazione per le cose vecchie. C'era laggiù perfino una cintura con l'iscrizione araba di Fathma Menneda, ³³ sin dai tempi in cui lui l'aquila della morte ³⁴ si ergeva tra picche, sciabole ³⁵, remi e mazze ³⁶, e lei si specchiava nelle acque, dondolando gli orecchini azzurri, gabbiano dai tristi occhi spalancati una volta per sempre, e l'ustrug, ³⁷ dopo un colpo di remi, si allontanava sempre di più, riflesso nelle acque notturne e, come le antenne di una farfalla notturna, i piedi di una candida nuvola sfioravano il suo ponte.

Ma ecco che il possente beluga sta per finire nelle reti dei pescatori.

V

Ka ritrovò la libertà.

Dei pescatori canuti cantavano con i polpacci nudi le Edda, ³⁸ il malinconico canto delle rive del mare, e tiravano, tendendo le braccia venose, una sciabica sottile, fitta, inzuppata, gremita di gocce, dove talvolta c'erano appesi dei gamberi neri con le chele impigliate nel refe; ogni tanto i pescatori si raddrizzavano e fissavano il mare eterno. Discoste, come imponenti cani da guardia, erano tranquillamente appollaiate delle aquile pescatrici. Un ridinbus ³⁹ di mare si posò sulla pietra in cui si trovava Ka e vi lasciò le impronte delle sue zampe bagnate. Il pesce, morto sulla riva, luccicava ricoperto di minuscoli scarabei.

Ma una fanciulla trovò la pietra e la prese con sé. Sopra ci scrive una tanka: ⁴⁰ "Se la morte avesse i capelli e gli occhi tuoi, io vorrei morire", mentre sull'altro lato disegna un ramo di semplici foglie verdi, che con il loro fregio accentuano la delicata superficie della piatta pietra biancastra. E il loro fregio verde scuro avvinghiò la pietra come una rete. Egli dentro provava i tormenti di Montezuma ⁴¹, quando tutto accadeva senza nubi o quando Leila ⁴², sollevando la pietra, la sfiorava con le labbra e silenziosamente la baciava, senza sospettare che contenesse un essere vivente, e nella lingua di Gogol' diceva: "A colui che sa ridere". Lì accanto c'erano un Tolstoj di ghisa, una conchiglia di mare di un rosso delicato, molto brillante, tempestata di punti, e dei fiori secchi con dei petali pietrosi. Ka allora fu preso dalla noia e andò a trovare il suo signore; quello stava canticchiando: "Mangiato abbiám l'en-sao ⁴³ di tistiche salangane e ora mangerem, mangerem fino all'en-sao dei loro amici". E ciò significava che era di malumore.

- Oh! - disse con tetraggine -. Su, parla, avanti, dove e che cosa.

Il racconto delle sue offese gorgogliava: "Lei era piena di quella celeste, ineffabile espressione..." e così via. Era insomma una dolente denuncia contro il destino, il suo nero tradimento, il suo voltafaccia.

Fu ordinato a Ka di ritornare e di montare la guardia.

Ka fece il saluto militare, accostando la mano alla visiera, e svanì, grigio e alato.

VI

Il mattino seguente Ka fece rapporto: "Si sta svegliando: io gli resto accanto di sentinella" (un fucile luccicò dietro le sue spalle). "Punto esclamativo; punto di domanda; puntini di sospensione ⁴⁴. E' da lassù, dove spira il vento degli Dei e dove risiede la dea Izanagi ⁴⁵, è da lassù

che proviene la semiargentea, serpiginosa stoffa grigio-cenere che la ricopre. Per comprenderla è necessario sapere che le sue striature argento-cenere, quasi nere, si avvicendano con quelle translucide, come una finestra o un calamaio. La bellezza di questa stoffa si coglie tuttavia solo quando è illuminata dalla debole fiamma di una giovane gioiosa mano. Allora sulle sue onde di seta d'argento la sfumatura del fuoco fluttua e nuovamente scompare, come l'erba della steppa. Così vibra sugli edifici della città l'incendio della sera. Grandi incantevoli occhi. Chiama sé stessa adorata, incantevole”.

- Non è così - dissi, interrompendo il flusso delle sue parole. - Ti sbagli - osservai severamente.

- Davvero? - ribattè Ka con studiata mestizia.

- Indovina - proferì un momento dopo già più allegro, come se volesse annunciarmi una buona notizia, - tre errori: 1) nella città, 2) nella via, 3) nella casa.

- Ma dove?

- Non lo so - rispose Ka e nella sua voce c'era un suono sincero.

Nonostante gli volessi molto bene, litigammo. Egli dovette andarsene. Battendo le ali, vestito di grigio, scomparve. Il crepuscolo palpitava ai suoi piedi, come se lui, il mio orgoglioso e splendido brodjaga, fosse un monaco danzante. “Ma è lui, l'occhiorago! - esclamaronο alcuni passanti. - “Ma dov'è allora Tamara, dov'è Gudal?”⁴⁶ - si chiesero, fornendo con il loro sgomento di cittadini il pretesto per inserire nella storia queste bazzeccole letterarie.

Nel frattempo camminavo su e giù per la banchina, e il vento mi ghermiva la bombetta e gettava gocce oblique sul mio viso e sul panno nero. Seguì con lo sguardo una nuvoletta risplendente d'oro e schioccai le dita.

Capivo che Ka era rimasto offeso.

Ancora una volta egli guizzò per un istante in lontananza, battendo le ali. A me parve allora di essere un solitario cantore e che l'arpa di sangue⁴⁷ fosse nelle mie mani. Ero un pastore; avevo dei greggi di anime. Ora non lo si vede più. Intanto un tipo aggrinzato e riarso mi si era avvicinato. Sbirciò attornò, mi fissò con gravità e, dicendo: “Accadrà! Presto!”, scosse il capo e scomparve. Lo seguì. Laggiù c'era un boschetto. Dei merli e delle capinere saltellavano nel fogliame. Come buoi arrochiti della steppa, dei leggiadri aironi grigi muggivano e mugghiavano, con il becco rovesciato verso il cielo, sul ramo più alto di una vecchia quercia rinsecchita. Ma ecco che tra le querce comparve per un momento un monaco tutto nero con un berretto alto indurito e spieggato. Il suo viso era stizzito e grinzoso. Una quercia aveva una cavità dove c'erano delle icone e

delle candele. La sua corteccia non c'era più, perché da molto tempo era stata rosicchiata via dai malati di denti. Nel bosco regnava una perpetua penombra. Dei cervi volanti correvano lungo i tronchi delle querce e, ingaggiato un duello, si trafiggevano a vicenda le ali, e tra le corna nere del vivo era possibile trovare la testa secca del morto. Ebbri di succo di quercia, essi venivano catturati dai ragazzi. Qui mi addormentai, e la più bella storia aramaica, "Leila e Magnum", venne ancora una volta a visitare il sonno dello stanco mortale. Stavo rincasando, camminando in mezzo al gregge degli uomini dal vello fine. In città era arrivata la fiera delle meraviglie, e là vidi una scimmia nera impagliata con della bava sulle labbra nere di cera; una cucitura nera era chiaramente distinguibile sul suo petto; nelle braccia teneva una donna di cera. Partii.

Una coincidenza ⁴⁸ singolare ed enigmatica mi colpì. Credo che prima dello scoppio di una gigantesca guerra, la parola vento ⁴⁹ abbia un significato particolare e spaventoso, così come la guerra di cui nessuno è ancora a conoscenza, sia dissimulata, come un cospiratore, come un'allo-dola migrata prematuramente, in questa parola affine alla radice del verbo spaventare. Ma accanto a me tra queste sterpaglie di rovi, tra questi salici ricoperti dalla fitta peluria rossiccia delle radici, dove tutto era lento e cupo, accigliato e grigio, dove un papiglione solitario si agitava nell'aria e gli alberi erano silenziosi e austeri, una specie di erba impolverata si avvinghiò alle mie gambe come supplicando e si contorse per terra, simile a una peccatrice che invochi il perdono. Con i miei passi lacerai rozza-mente i suoi fili, la guardai e dissi: "E implacabile diverrà il mio brutale passo per lacerare l'implorante solano" ⁵⁰.

Stavo andando a casa, laggiù già attendevano la mia venuta, lo sapevano; coprendo gli occhi con la mano, gli uomini mi uscivano incontro. Sul mio braccio una piccola vipera addomesticata pendeva elegantemente attorcigliata. L'amavo.

- Ho fatto come il corvo - pensavo, - ho dato prima l'acqua della vita e poi l'acqua della morte ⁵¹. Ebbene, una seconda volta non ne darò più.

VII

Pensando alla pietra su cui era stato dipinto il ramo di semplici foglie grigio-verdi e le parole: "Se la morte avesse i capelli e gli occhi tuoi, io vorrei morire", Ka volava nell'azzurro del cielo come una nuvola d'oro; tra monti scarlatti e velati di nubi, battendo felicemente le ali, confuso in uno stormo di cicogne rosse, che in quella prima ora del mattino somigliavano alla cenere rossa di una montagna eruttante fuoco, rosso

anche lui come loro e unito alla fiammeggiante aurora con dei fili rossi, dei turbini e dei filamenti.

Il viaggio era lungo e già delle gocce di sudore, anch'esse rosse per i raggi dell'aurora, luccicavano sul viso abbronzato di Ka. Ma da qualche parte più in alto, oltre la candida soffice mole delle nubi, ecco che cominciò a squillare la potente tromba di cicogna dei bellicososi antenati.

Ka ripiegò le ali e, cosparso dalla testa ai piedi di rugiada mattutina, si posò a terra. Da ogni sua piuma affiorava una perla di rugiada, grezza e nera. Nessuno aveva notato che si era posato in qualche punto alle sorgenti del Nilo Azzurro. Si scrollò e, come un cigno illuminato dalla luna, colpì per tre volte l'aria con le ali. Verso il passato non c'era più ritorno. Gli amici, la gloria, le avventure - tutto si stagliava dinanzi. Ka montò su un cavallo screziato d'oro, feroce e selvaggio, che non aveva mai subito il disonore di un cavaliere e, lasciandogli mordere le sue, per quanto splendide, ginocchia di ombra, si lanciò al galoppo per i campi. Un branco di ispidi lupi striati lo inseguiva con delle urla nasali. La loro voce somigliava a una rubrica di giovani talenti nella stampa quotidiana o periodica. Ma il corsiere dorato piegava caparbiamente la testa e con la stessa furia di prima mordicchiava il gomito di ombra di Ka. La galoppata selvaggia lo inebriava. Due o tre Njam-Njam gli scagliarono contro una freccia avvelenata e, assaliti da un superstizioso terrore, caddero al suolo. Ka salutava la terra agitando la mano. Vicino alla cateratta fermò la sua corsa. Qui si imbatté in una comunità di scimmie che con mondana disinvoltura si erano accampate sulle radici e sui rami degli alberi. Alcune di esse tenevano nelle mani paffute i propri cuccioli e li allattavano; altre più giovani ridevano, balzando rapidamente tra gli alberi.

La camicia nera, i crani possenti e schiacciati, i canini ricurvi conferivano a questa comunità di gente pelosa un aspetto terribile. Delle grida di violento piacere emersero per un istante dal buio. Ka fece il suo ingresso nel cerchio delle scimmie.

- Allora - sospirò un venerando vecchio dal viso calloso - tutto era diverso. Poi l'uccello Ruk⁵² è scomparso. Dove sarà? E noi non combattiamo più con Hannon⁵³, afferrando le spade e spezzandole contro le ginocchia, come legna putrefatta, ricoprendoci di gloria. Egli ha ripreso la via del mare. E l'uccello Ruk? Non potrò mai più avvolgermi in una delle sue poderose piume e dormire sopra un'altra! Eppure fino a poco tempo fa spiccava il volo dai monti innevati, svegliando ogni mattino gli elefanti con il suo grido. E noi dicevamo: "Ecco l'uccello Ruk!" Allora sollevava gli elefanti oltre le nubi, ed essi guardavano la terra in basso, e la loro proboscide ciondolava sotto le nubi, così come le gambe, mentre gli occhi, la fronte grigia e le orecchie sbucavano sopra i rilievi turchini delle

nubi. Se n'è andato via! oh Ruk, addio!...

- Addio - fecero eco le scimmie, alzandosi dai loro posti.

Qui, proprio accanto al falò, era seduta la Bianca ⁵⁴, avvolta in quel che restava di uno scialle. Probabilmente era stata lei ad accendere il fuoco e ciò le giovava una certa considerazione.

- Bianca - si rivolse a lei il vecchio - quando tu camminavi attraverso il deserto, noi lo sapevamo: abbiamo mandato i nostri giovani, e tu ora sei qui tra noi, anche se molti hanno guardato per l'ultima volta le stelle. Canta per noi nella lingua della tua patria.

La giovane Bianca si alzò.

- Scostati nonna! - disse la fanciulla dai capelli d'oro alla vecchia scimmia seduta sul suo cammino.

I suoi capelli dorati l'avvolgevano in una completa tenebra d'oro.

Sussurrando lievemente, essi scivolavano come acque fiammeggianti sotto le sue spalle, arrossate e intorpidite dal freddo. Insieme alla splendida tristezza che rivelavano i suoi movimenti, lei era sorprendentemente bella e meravigliosamente slanciata. Ka notò che sull'unghia dell'alluce del suo piede leggiadro e armonioso si specchiava tutta la radura della foresta, la moltitudine delle scimmie, il falò fumante e un frammento di cielo. Come in un microscopico specchio era possibile distinguere i vecchi, i loro corpi pelosi, i giovani cuccioli e tutto l'accampamento della tribù della foresta. I loro visi sembravano attendere la fine del mondo e l'arrivo di qualcosa.

Erano turbati dall'angoscia e dall'ira; per un istante un sordo grugnito scaturì dalle loro labbra. Ka sollevò in aria una zanna di elefante e sull'estremità superiore, come se fossero delle minuscole viti per corde, fissò gli anni 411, 709, 1237, 1453, 1871; mentre in basso, sulla parte inferiore, gli anni 1491, 1193, 665, 449, 31. Delle corde, debolmente tintinnanti, congiungevano in alto e in basso i cavicchi della zanna di elefante.

- Canterai? - egli le domandò.

- Sì - rispose lei e pizzicando le corde pronunziò: "Il volere di invide sōrti mi ha condotto in mezzo a voi; se tali sorti fossero state delle comuni sartine, ebbene io avrei detto a loro: male maneggiate il vostro ago e, liberandole da ogni incombenza, me stessa avrei posto all'opera. Noi costringeremo il ferro stesso a intonare: "Oh, mettetevi a ridere!" ⁵⁵

La Bianca lasciò scivolare la mani lungo le corde: queste emisero il suono ronzante di uno stuolo di cigni che stia per calare di colpo sopra un lago. Ka notò che ogni corda era composta di sei parti di 317 anni ciascuna, in tutto 1902 anni. Contemporaneamente vide che i cavicchi dell'estremità superiore indicavano l'invasione dell'Oriente in Occidente

e che quelli dell'estremità inferiore si riferivano al movimento dell'Occidente verso l'Oriente. I Vandali, gli Arabi, i Tatarsi, i Turchi, i Tedeschi si trovavano in alto; in basso c'erano invece gli Egiziani di Hatčepsut ⁵⁶, i Greci di Odisseo, gli Sciti, i Greci di Pericle, i Romani. Ka inserì ancora una corda: l'anno 78, l'invasione degli Sciti di Adja Saki ⁵⁷; e il 1980, l'Oriente.

Ka studiava il modo per poter suonare sette corde.

Nel frattempo Leila stava piangendo amaramente, lasciando ricadere a terra i suoi meravigliosi capelli d'oro.

- Male compite la vostra opera, con amarezza maneggiate il vostro ago - mormorava, singhiozzando amaramente.

Ka spezzò un ramo e lo mise accanto alla piangente.

Leila trasalì e disse: "Una volta nella mia infanzia senza nubi, possedevo una tonda pietra, su cui un ramo come questo c'era".

Ka si appartò nella penombra; un singhiozzare trattenuto lo soffocava; con delle foglie verdi si asciugò le lacrime e ricordò la soffitta bianca, i fiori, i libri.

- Ascolta - disse il vecchio - ti racconterò dell'ospite delle scimmie. Lei giunse un giorno da noi su di un Moa ⁵⁸. Una farfalla trafitta da un ago di porcospino, infilato nella sua acconciatura nera, le faceva da ventaglio. Nella mano teneva una verga di salice dalle gemme d'argento, nella sua mano di Venus ⁵⁸ delle scimmie; con il palmo nero si reggeva al Moa, alle sue ali e al petto. Il suo viso era nero, come un corvo, e la sua pelliccia nera e ricciuta le avvolgeva delicatamente il corpo come un vello notturno; seducente per il suo appassionato sorriso, simile a un adorabile agnello lei ci sembrò. E ridendo, rapidamente disparve attraversando il nostro paese. Dea dai seni neri, dea dai notturni sospiri.

Leila - "Se la morte avesse i capelli e gli occhi tuoi, io vorrei morire" - fuggè nel buio, incrociando le braccia sopra di sé.

- Ma dov'è Amenofis? - si sentì domandare.

Ka capì che mancava qualcuno.

- Chi è? - chiese.

- E' Amenofis, il figlio di Tei - gli risposero con particolare rispetto. - Noi crediamo. Egli vaga intorno alla cateratta e ripete il nome di Nefertiti.

Ay, Tutu ⁶⁰, Asiri e Shurura, il custode della spada, sono al suo fianco. Giacché il nostro sovrano prima della trasmigrazione delle anime era il sovrano del torbido Hapi. E Ank Senpa Aten ⁶¹ attraversa la città di Hut Aten ⁶² per andare sull'Hapi a raccogliere i fiori. Non è forse questo che lui sta sognando adesso?

Ma ecco arrivare Amenofis; il popolo delle scimmie ammutolì.

Tutti si alzarono.

- Sedete - proferì Amenofis, tendendo la mano.

Assorto in una profonda meditazione egli si lasciò sedere per terra. Tutti presero posto. Il fuoco divampava e attorno ad esso c'erano riuniti quattro Ka che conversavano tra di loro: il Ka di Ekhnatèn, il Ka di Akbar, il Ka di Asoka e il nostro giovanotto. La parola "superstato" affiorava sulle nostre bocche più di quanto fosse opportuno. Bisbigliavamo. Ma un terribile fragore ci stordì; come belve feroci dei branchi ci avevano assalito. Uno sparo. Fuoco a ripetizione.

- Amenofis è ferito, Amenofis è morto! - risuonò lungo le file dei combattenti.

Tutto si dava alla fuga. Molti con coraggio morivano, ma inutilmente.

- Va e il mio spirito trasmetti al più degno! - disse Ekhnatèn, chiudendo gli occhi al proprio Ka. - Dagli il mio bacio.

- Fuggiamo! Fuggiamo!

Lungo un cielo burrascoso nero-cenere i quattro spiriti corsero per lungo tempo; sulle loro braccia giaceva la Bianca caduta in deliquio, i capelli d'oro disciolti; solo una volta una farfalla protese la sua proboscide e nella palude un cavallo acquatico ⁶³ si mise a russare...

La loro fuga era riuscita: nessuno li aveva visti.

VIII

Ma cosa accadde nella foresta? In che modo fu ucciso Amenofis?

I - Amenofis, il figlio di Tei.

II - lo stesso, la scimmia nera (i lupacchiotti striati, un pappagallo).

1) Io sono Ekhnatèn.

2) E sono il figlio di Amon.

3) Cosa dici, Ay, padre degli dei?

4) Non mi concederai tu l'Ushepti? ⁶⁴

5) Io sono il dio degli dei; così mi glorificava il rometu ⁶⁵; e come dei comuni lavoranti, io ho licenziato Osiris, Hathor ⁶⁶, Sebek ⁶⁷ e tutti voi. Come un rabisu ⁶⁸, vi ho destituito. Oh sole, Ra Aten.

6) Suvvia Ay, modelliamo delle parole comprensibili per l'aratore. Il sacerdozio, voi sciame di moscerini appiccicato sul giunco di pietra dei templi! In principio era il verbo... ⁶⁹

7) Oh Nefertiti, aiutami!

Io ho inondato i campi arati dell'Hapi,

Io ti ho guidato incontro al Sole rometu,

Io inciderò sulla pietra dei muri

Che sono Ekhnatèn, il profeta del Sole.
Dalla superstizione delle nubi
Io ho liberato il limpido sembiante di Ra.
E con un lieve sussurro l'Ushepti
Ripete dietro di me: tu sei giusto!
Oh, Ekhnatèn, profeta del Sole dal debole petto!

8) Ora datemi il carapace. E le corde. Ay! C'è un topo sull'Hapi a cui non sia stato ancora edificato il tempio? Essi grugniscono, muggiscono, ragliano; essi masticano fieno, acchiappano scarabei, divorano schiavi. Intere città sacre sono nelle loro mani. Ci sono più dèi che non dèi. E' il disordine.

1) Chau-chau.

2) Žrabr čap-čap!

3) Uguum mchee! Mchee!

4) Bgav! Gchav ah! Ah! Ah!

5) Ebza čitoren'! Epsei kaj-kaj (passeggia in un tenebroso bosco di querce e coglie i fiori). Mguum map! Map! Map! Map! (mangia dei passerotti).

6) Mio bpeg; bpeg! Vjig! Ga ah! Mal! Bgchav! Gchav!

7) Egžizeu ravira! Mal! Mal! Mal! Maj maj! Chaio chao chiuciu.

8) R r r r a ga-ga. Ga! Grav! En'ma meenu-uiaj!

Amenofis nella pelle di un orangutan rivive la sua giornata di ieri. Mangia un frutto arboreo, suona il liuto ricavato dal cranio di un elefantino. Gli altri ascoltano.

Un pappagallo russo addomesticato: "Il cielo è diafano. Gli astri scintillano. Non lo avete udito? Non lo avete incontrato? L'aedo del proprio amore, l'aedo del proprio dolore?"⁷⁰

Le voci di tromba degli elefanti che ritornano dall'abbeveratoio. Una capanna russa nella foresta, vicino al Nilo. Il rientro del mercante con le bestie. Sui muri di trave: fucili (Čechov)⁷¹, corna. Un elefantino con la catena di ferro alla zampa.

Il mercante: Piuma, zanne; mica male, vecchio mio. Ordine di consegna: una scimmia, un maschio adulto. Compris? Non c'è bisogno che sia viva, una morta e impagliata va bene; gli faremo le sue cuciture, la sua bava di cera e il deliquio di cera nelle sue braccia. Per le città. Tse, tse!

Ci sono stato: è una piccina vivace, corre con la brocca sulle pietre. Tok-tok-tok. I suoi piedini. Non è caro. Su, vecchio mio, ancora un bicchiere di vino.

Il vecchio: Ascolta, mio venerabile signore, egli si infurierà e potrebbe sciupare l'acconciatura e il colletto al venerabile signore.

Il mercante: Addio! Non irritatevi! Eh-eh! E così andiamo a caccia

domani? Preparate i fucili, neri nell'agguato; lei andrà con la brocca a prendere l'acqua, quello verrà fuori e sarà morto. Mirate alla fronte e al petto nero.

La donna con la brocca: Ti compiango: avrai appena il tempo di apparire dietro il pino, e in quell'istante un colpo preciso di fucile ti darà la morte. Ma io lo sentivo che non eri soltanto una scimmia, e che eri invece Ekhnaten. Eccolo, ti guarderò dolcemente, perché morendo tu sia illuminato dall'autunno del desiderio. Mio adorato e mio terribile spasiante. Il fumo! Lo sparo! Oh, grido terribile!

Ekhnaten-la scimmia nera: - Meu! Manč! Manč! Manč! ⁷² (cade e si comprime la ferita con l'erba secca.)

Delle voci: Ucciso! Ucciso! Evviva, balliamo! Stasera baldoria!

La donna gli mette una mano sulla testa.

Amenofis: Manč! Manč! Manč! (Muore.)

Gli spiriti prendono Leila la portano via.

Antico Egitto

I sacerdoti tramano la vendetta.

- Egli ha calpestato le nostre leggi e ha popolato con eguaglianza il regno dei morti; ci ha delegittimati. A morte! A morte!

I sacerdoti balzano in piedi, sollevando le braccia.

Ekhnaten: Oh, quinta sera, molla gli ormeggi!

Naviga "la grandezza dell'amore"

E con i remi beccheggia

Come fossero ciglia.

Splendida e turbata Hathor

Singhiozza per il bellissimo Horo. ⁷³

La fronte bovina... le corna di giovenca...

L'ampia vita.

L'ampia sporgenza sopra la cintola.

E l'ombra capovolta di Hathor dalle corna bovine, che la luna inargenta nel fondo dell'Hapi, con la sua corazza seghettata un rapido arco-sauro tagliò a metà. Un compagno gli contendeva il cadavere di uno schiavo.

A capofitto nell'acqua, seducente, anche se morto, egli galleggiava scendendo lungo l'Hapi.

I sacerdoti (bisbigliando): Il veleno. Ehi! Bevi, Ekhnaten! Oggi fa molto caldo. Ha bevuto! (Si alzano in piedi.) Muore!

Ekhnaten (barcollando): Shurura dove sei? Ay, dove sono gli scongiuri? Oh Nefertiti, Nefertiti! (Cade per terra con la bava alla bocca. Muore, ghermendo l'aria con le mani.)

Ecco cosa accadde alla cateratta.

IX

Erano i giorni in cui gli uomini volavano per la prima volta sopra la capitale del Nord. Io abitavo in alto e meditavo intorno alle sette cadenze del tempo; (...) Egitto-Roma, sola Russia-Inghilterra, e nuotavo dalla polvere di Copernico nella polvere di Mendeleev sotto il rombo del Sikorskij. M'interessavo alla lunghezza delle onde del bene e del male, sognavo delle lenti biconvesse del bene e del male, in quanto sapevo che i raggi scuri e termici coincidevano con l'insegnamento del male, mentre quelli freddi e chiari con l'insegnamento del bene. Riflettevo sui frammenti di tempo che si disperdono nell'universale, sulla morte.

E tra gli astri per l'algida rotta

Io non partirò in volo con una preghiera,

Io partirò morto e minaccioso

Con il mio rasoio insanguinato.

Ci sono violini dalla gola tremolante, ancora giovanile, e dal gelido rasoio, c'è la lussuosa pittura del suo sangue annerito sui fiori bianchi. Un mio conoscente ⁷⁴, lo ricorderete, morì in questo modo; egli pensava come un leone, ma morì come una Lena ⁷⁵. Venne a trovarmi un amico ⁷⁶ con i suoi occhi neri, gioiosamente crudeli, venne con i suoi occhi e con un'amica. Portarono molto fieno di gloria, ghirlande e fiori. Io li osservavo come l'Enissej in inverno. Come i corvi, essi avevano portato del cibo. La loro affettuosa impertinenza giunse fino al punto che si baciarono in mia presenza, senza accorgersi del mio leone acquattato, i cari topini!

Se ne andarono poi nella Didova Chata ⁷⁷. Sopra una foglia di loto secca e avvizzita disegnai la testa di Amenofis; loto dalla foce del Volga ⁷⁸, o da Ra.

Improvvisamente il vetro della mia finestra notturna che dava sul Ka-mennoostrovskij si ruppe cadendo in frantumi, e la testa di Leila, che sembrava una morta serenamente distesa, passò attraverso la finestra, spinta all'interno come un paniere di legumi. Nel medesimo istante irrupero in casa i quattro Ka. "Ekhnaten è morto - dissero, annunciandomi la triste notizia. - Ti abbiamo portato il suo testamento". Mi diede una lettera sigillata con pece nera di abrakadaspa. Sul mio braccio un giovane boa arrotolava i suoi anelli; lo deposi e intorno al mio collo sentii le dolci braccia di Leila.

Il boa si contorceva e freddo e ostile mi scrutava con i suoi occhi immobili. Lei mi avvinghiò gioiosamente il collo con le sue braccia (forse io rappresentavo la prosecuzione del suo sogno) e disse soltanto: "Magnum".

Commosi, i Ka si erano tratti in disparte e in silenzio asciugavano le lacrime. Portavano degli stivali di campagna e dei pantaloni di cuoio d'alce. Piangevano. A nome dei suoi amici, Ka mi trasmise il bacio di Amenofis; e con un odore di polvere da sparo mi baciò. Eravamo seduti davanti a un samovar d'argento, e nelle sue curve d'argento (così almeno sembrava) ci specchiavamo io, Leila e i quattro Ka: il mio e quelli di Vidzaj, Asoka e Amenofis.

22 febbraio - 10 marzo 1915

Traduzione e note a cura di Ambrogio Previtali

NOTE

* Il racconto "Ka" fu pubblicato nella raccolta "Moskovskie Mastera" (Mosca 1916) e successivamente nelle opere complete "Sobranie Sočinenij" (Mosca 1928-1933), IV volume, con la correzione e la reintegrazione di una riga omessa. Per la presente traduzione abbiamo consultato anche il testo dell'antologia "Tvorenija", Mosca 1986), di cui ci siamo serviti anche per le note.

Il testo è stato raffrontato con la bozza di stampa originale intitolata: "Ka. Il palazzo di ferro e di vetro", conservata alla Biblioteca Saltykov-Ščedrin di S. Pietroburgo.

Le eventuali lacune sono state indicate con dei punti di sospensione (vedi cap.IX).

Per le note riguardanti l'Egitto, ho fatto principalmente riferimento al libro di B. de Rachewiltz, *I Miti Egizi*, Milano 1983 (n.d.t.).

1) Nella religione egiziana il Ka è uno degli elementi della natura umana, è la forza vitale, il secondo "io".

2) Nella religione buddista rappresenta l'era perfetta e utopica relativa al terzo periodo dell'universo che corrisponde al Buddha Futuro:

Maytreia, colui che siede sul trono del bianco loto.

3) Ingegnere svizzero (1854-1897), scomparve a bordo del suo aerostato durante un'esplorazione del Polo Nord.

4) E' il nome dato all'Egitto dagli antichi Ebrei.

5) Si tratta erroneamente del plurale di Akh: Aku. E' un altro elemento della natura umana, rappresenta l'incarnazione umana nel mondo dell'aldilà.

6) Ancora uno degli elementi della natura umana. E' la forza, la potenza che continua a esistere anche dopo la morte dell'uomo.

7) La parola è scritta secondo l'uso della vecchia ortografia russa.

8) Gioco di parole formato dai plurali di vojna: guerra e voin: combattente.

9) Ovvero: dove gli uomini fuggono come conigli sugli alberi.

10) Si tratta della scuderia per l'allevamento di cavalli di razza del Conte A. Orlov, nel governatorato di Chrenovij Voronež.

11) Vale a dire il nome di Chlebnikov secondo l'uso della vecchia e della nuova ortografia russa.

12) Nella religione egiziana l'anima si manifestava con l'aspetto di un uccello dalla testa antropomorfa.

13) Allusione alle *Avventure del Barone di Münchhausen* dove si legge:

"Quanto agli abitanti della luna (...) non meno di noi, preparano il cibo sul fuoco, ma non perdono tempo a mangiare: si aprono il fianco sinistro e introducono tutto il blocco nello stomaco, dopodiché lo richiudono fino allo stesso giorno del mese successivo". (R.E. Raspe, *Le avventure del Barone di Münchhausen*, Milano 1995).

14) (si pronuncia ASZU) E' l'acronimo usato da Chlebnikov per indicare

l'Eurasia, l'unione spirituale e culturale dell'Asia con l'Europa. Probabilmente risale alla parola assira "Asu": Oriente.

15) Secondo la prima redazione della "Legge del tempo" di Chlebnikov, gli avvenimenti storici avrebbero dovuto ripetersi dopo un periodo di 317 anni. L'anno 1905 della moneta di rame più 317 da l'anno 2222 dello scienziato.

16) "Paronomasia" formata dalle parole vremja - tempo, bremja - carico, ves - peso, bes - demone. "Bes" paradossalmente è una divinità egizia "grottesca e deforme a gambe arcuate, come se fosse schiacciata da un peso" (B. de Rachewiltz, *I Miti Egizi*, Milano 1983).

17) Si tratta di Ekhnaton (o secondo la grafia più comune Akhenaton), il faraone Amenofis IV. In uno dei suoi calcoli matematici contenuti in "Vremja mera mira" (Pietrogrado 1916) Chlebnikov lo descrive così: "Nell'anno 1378 il faraone Amenofis IV compì una rivoluzione, costringendo i suoi sudditi ad adorare, al posto di vaghe divinità, il grande sole. Dopo aver sostituito il culto di Aton al culto di Amon, Amenofis, il cui torace era incassato come quello di un soldato di seconda categoria, lo sposo circondato dalle cure di Nefertiti, l'amico del supremo sacerdote Ay e di Shurura, non è forse improvvisamente ricomparso in Chozroe che riconobbe la sua sacra fiamma (anno 533), e nell'anno 1801, con la venerazione del suo intelletto superiore?"

18) Ay "Il padre del dio" era intimo di Akhenaton a Tel el Amarna, dove si fece scavare una tomba. Divenne re alla morte di Tutankhamon, di cui sposò la vedova e usurpò la tomba iniziata per questi nella Valle dei Re.

19) E' il custode della spada di Akhenaton.

20) E' uno dei nomi del faraone Amenofis IV.

21) Sono divinità egiziane e compaiono rispettivamente sotto l'aspetto di un serpente, di un toro nero e di un airono.

22) Il Nilo.

23) Si tratta di Shâh Akbar, Gran Moghol dell'India (1542-1605). Proclamò l'uguaglianza di tutte le religioni.

24) Sovrano dell'antica India (III sec.a.c.). Ebbe un ruolo importante come promotore e instauratore della religione buddista.

25) E' il nome dell'aereo progettato da I.I. Sikorskij (1889-1972)

26) Una nota di Chlebnikov nella raccolta "Moskovskie Mastera" lo identificava con il pittore P.N. Filonov (1883-1941).

27) Probabilmente si tratta del quadro di Filonov: "Il banchetto dei re".

28) Adattamento della parola araba al-hur, propriamente: "Le fanciulle dagli occhi neri". Sono esseri femminili dalla verginità perpetuamente rinnovata che si accompagnano ai beati nel paradiso islamico.

29) Stratega ateniese (450 circa - 404 a.c.): nell'anno 415 a.c. intervenne contro Siracusa.

30) E' uno dei nomi della moglie del dio Siva; tuttavia non si esclude un refuso con la parola russa Gur - Uri. Nondimeno: "Gauri, la dea bianca, (.....) è la protettrice,

l'amica degli uomini, la buona fata. Presso i Greci la signora bianca (Leucotea) era la protettrice dei naviganti (...)" (A. Daniélou, *Siva e Dioniso*, Roma 1980).

31) (Vidjai, Vijaya, in sanscrito vittoria) E' il nome di un mitico re, primo conquistatore ariano (re Arya) dell'isola di Ceylon.

32) (al Masih al Dajjal) E' il nome arabo dell'anticristo.

33) E' la principessa persiana che secondo la leggenda fu annegata da S. Razin.

34) Si tratta di Stenka o Stepan Razin, «le cui gesta furono celebrate dal popolo con canti e racconti. Era il comandante di una banda di cosacchi sul Don, il quale dapprima attirò su di sé l'attenzione come audace "corsaro" per le incursioni che compiva in Persia e in altri paesi sulle rive del Mar Nero e lungo il basso Volga, e in seguito poiché nella primavera del 1670 con i suoi seguaci risalì il Volga, proclamando ovunque al suo passaggio la libertà dal dominio dei funzionari e dei proprietari terrieri». (N.V. Riasanovsky, *Storia della Russia*, Milano 1989).

35) In russo Končar: spada dalla lama stretta.

36) In russo Pernač: un tipo di mazza (probabilmente il mazzafrusto).

37) Da strug: barca. E' il battello di Razin.

38) E' il titolo di una raccolta di canti in antico islandese, o "Canti Norreni" (da norroen: nordico), contenuti in un codice del XIII secolo, scoperto nel 1643 in Islanda.

39) Larus ridinbus: gabbiano.

40) Forma classica della poesia giapponese.

41) Sovrano azteco imprigionato da Cortez (1485-1547).

42) "Lejli e Medžnun, o anche "Leila e Magnun", è una sorta di Romeo e Giulietta del mondo mussulmano cantato in numerosi poemi arabi, persiani, tagiki, uzbeki... Ricevette una forma definitiva nel poema di Nezami: "Leila-O-Majnun" composto nel 1188.

Lo stesso Chlebnikov abbozzò un poema intitolato: "Medlum e Lejli" di cui si conserva la prima stesura.

43) (propriamente jan-sao) Si tratta dei nidi di rondine, precisamente di nidi di salangane, apprezzatissimi in Cina come cibo.

44) Nella riunione del 10 gennaio 1914 della "Gilda dei poeti acmeisti" Chlebnikov lesse una strabiliante poesia costituita di soli segni d'interpunzione.

45) Nella mitologia giapponese la coppia Izanami e Izanagi rappresenta la suprema divinità dei cieli. Chlebnikov scambia per femminile il dio maschile Izanagi.

46) Tamara è la figlia del principe georgiano Gudal, l'eroina del poema di Lermontov "Il Demone".

47) Si tratta di un ciclo di canti dell'Antico Egitto connesso al culto dei morti e cantato da un suonatore d'arpa.

48) Nel testo: padenie sov, letteralmente: la caduta delle civette, ma si tratta di un'inversione della parola sovpadenie: coincidenza.

49) Traduciamo "imprecisamente" con vento, spavento, le parola "pugovica": bottone, "pugat" spaventare e "pugajuščij" spaventoso, dove Chlebnikov vi individua

una inquietante affinità semantica.

50) E' un tipo d'erba, di cespuglio appartenente alla famiglia delle solanacee. I suoi nomi popolari russi sono: voronjaga, voron'i jagody, gadjuč'i jagody (da voron e vorona: corvo, cornacchia, e gadjuka: vipera), che sono pressappoco traducibili con cornagera, bacca cornacchia, bacca viperina.

51) Nelle fiabe russe l'acqua della morte riattacca il corpo tagliato a pezzi, ma è solo l'acqua della vita che lo resuscita.

52) L'uccello Ruk è un animale mitico. Lo incontriamo nel secondo viaggio di Sindibad il marinaio: "Il sole era vicino al tramonto e l'aria si oscurò ad un tratto come se fosse stata coperta da una densa nube. Se io fui stupito da quell'oscurità, lo fui ancor di più quando mi accorsi che era causata da un uccello di straordinaria grandezza il quale, volando, avanzava verso di me.

Mi ricordai di un uccello chiamato Ar-Rukh di cui avevo sentito parlare dai marinai (...) Mi trovai davanti a una zampa dell'uccello che era grande quanto un tronco d'albero (...) Il rinoceronte combatte l'elefante, lo infilza con il suo corno al di sotto del ventre, lo solleva e lo porta sulla testa: ma siccome il sangue e il grasso dell'elefante gli colano negli occhi e lo accecano, esso cade a terra: allora viene il Rukh e li afferra entrambi con i suoi artigli e li trasporta via per nutrire i suoi piccini". (*Le mille e una notte*, Roma 1991)

53) Comandante della flotta cartaginese giustiziato a Cartagine nel 241 a.c., dopo la disfatta della sua flotta alle Isole Egadi.

54) Vale a dire Leila.

55) Sono i celebri versi della poesia di Chlebnikov "Zakljatie smechom"

56) Regina dell'Egitto (XV sec. a.c.).

57) Secondo un'antica fonte una delle tribù degli Sciti formò dei reparti nell'esercito persiano.

58) Era un grande uccello che viveva in Nuova Zelanda e che fu sterminato verso la metà del secolo scorso. La sua caratteristica era di non saper volare.

59) Venere o una regina egiziana della 18ª dinastia.

60) Probabilmente Tuti, l'architetto di Amenofis.

61) (Ankhes-En-Pa-Aton) Una delle figlie di Akhenaton.

62) (Hut-Aton) E' il nome della capitale fondata dal faraone Amenofis nei pressi dell'odierna Tel el Amarna.

63) Tarabuso. Uccello simile all'airone che emette un verso rimbombante che ricorda un muggito.

64) (Ushabti, Shawabti) Statuetta funeraria. Il suo nome deriva dal verbo ushab - "rispondere", nel senso di rispondente all'appello del padrone.

65) Popolo.

66) Si tratta della dea del cielo generatrice del sole. E' rappresentata con una figura muliebre, il cui capo è sormontato da corna, le quali sono un riferimento all'altra sua immagine: quella di vacca sacra. Il suo nome, letteralmente Hat-Hor, significa "la

dimora di Horo" (Horo il falco) cioè il cielo.

67) Dio dell'acqua e della "piena del Nilo" con testa di coccodrillo. E' comunemente associato alle potenze demoniache infere e tuttavia gli si riconoscono virtù commendevoli, tra le quali quella di aver salvato Horo fanciullo caduto in acqua.

68) Governatore.

69) Allude al trattato di Memphis in cui il dio Ptah crea il mondo per mezzo della parola divina. Il nome di Ptah deriva dal verbo pth - modellare. E' considerato il protettore degli artisti e dai greci venne identificato con Efesto. Ptah è definito il "Creatore della sua stessa immagine".

Cfr. anche l'incipit del vangelo di Giovanni.

70) Sono citazioni tratte dalle opere di Puškin "Poltava" e "Il poeta".

71) Chlebnikov allude alla massima čechoviana secondo cui se un fucile si trova sulla scena al primo atto, non c'è dubbio che sparerà prima che cali il sipario.

72) In "Svojasi" Chlebnikov ricorda che: «Mentre scrivevo il racconto "Ka", le parole zaum' di Ekhnaten morente: "Manč! Manč!" mi provocavano quasi del dolore; non le potevo leggere, senza intravedere tra me e loro un lampo; ora invece non rappresentano più nulla; il perché - neppure io lo so».

73) Il dio falco. Il suo simbolo è un disco solare con le ali spiegate e due serpi che pendono ai lati.

74) Si tratta di I. Ignat'ev, giovane poeta ego-futurista che si tagliò la gola nel 1914. La quartina è dedicata a lui. (Vedi anche il finale del poema di Chlebnikov: "Zangezi").

75) Traduciamo con Lena/Leena: leonessa, il gioco verbale che Chlebnikov ottiene dalla declinazione della parola lev, leone, con il cognome della poetessa N.G. L'vova (1891-1913), la quale, vicina alla cerchia simbolista e al gruppo ego-futurista "Il mezzanino della poesia", pose fine alla propria vita suicidandosi.

76) Questo episodio viene raccontato da G.C. Ščamardina (1894-1980) nei suoi ricordi inediti: «"Andiamo da Chlebnikov? - venite?" "Ma ora sta dormendo". Majakovskij mi assicurò che questo non aveva importanza. Non sapevo dove vivesse Chlebnikov. Quando arrivammo lo svegliammo. In un bicchiere infilammo qualche fiore bianco preso al "Cane". Obbligammo Chlebnikov a leggerci dei versi. Egli rassegnato lesse a lungo. Ricordo il suo viso gentile. Un certo sorriso molto sereno... Majakovskij mi parlava di Chlebnikov, di come fosse un poeta autentico, del suo amore per lui... Alle dieci del mattino - molto affamati poiché da Chlebnikov non c'era nulla da mangiare e neppure da me, e siccome Majakovskij non aveva denaro, - andammo a far colazione dai Burljuk".

77) E' il nome di una località della regione del delta del fiume Bug, dove nell'antichità vivevano gli Sciti; con questo toponimo Chlebnikov progettava di intitolare una delle sue raccolte poetiche.

78) Vedi anche i versi di Chlebnikov: Ra - vidjaši oči svoj: Ra - che vede i propri occhi. (V.Chlebnikov, *Tvorenija*, Moska 1986).

Simona Liberti

ALEKSANDR BENOIS SCRITTORE ED ARTISTA

La figura di Aleksandr Benois (1870-1960), personalità di spicco della cultura russa fra i secoli XIX e XX, pittore, critico e storico dell'arte influente, fondatore e fautore, insieme a S. Džagilev, della rivista "Mir Iskusstva" e dell'omonimo gruppo di artisti che sul finire del secolo contribuirono in maniera primaria al rinnovamento dell'arte russa, si staglia in maniera enigmatica sullo sfondo di quell'epoca di trapasso. Tale enigmaticità deriva sostanzialmente dalla difficoltà di valutare il ruolo effettivamente ricoperto dalla sua personalità artistica e critica nell'ambito della cultura del tempo, poiché egli fu insieme "occidentalista" e "slavofilo", fautore della "nuova arte" e conservatore della tradizione. La posizione di Benois, sia in campo artistico sia in campo critico, fu, cioè, sempre indipendente ed eclettica: si può dire che, in un'epoca in cui i raggruppamenti artistici nascevano e morivano, incalzati da altri, ad un ritmo frenetico, Benois fece sempre "gruppo a sé".

Ma è proprio da questa sua particolare posizione di indipendenza e di coerenza che forse bisogna partire per valutare gli effetti della sua influenza sul mondo artistico e culturale del primo Novecento, influenza che appare intuitivamente, se non esplicitamente, importante. Il modo migliore per verificare tale posizione dell'artista, di cui la coerenza agli ideali estetici della giovinezza è la caratteristica peculiare, è certamente il confronto fra la sua ampia e importante opera memoriale, i *Moi vospominanija*¹, e la sua opera artistica, o meglio, parte di essa, essendo stata volutamente tralasciata, o soltanto sfiorata, da chi scrive la sua produzione scenografica, tanto vasta e influente da meritare un discorso a sé stante.

I *Moi vospominanija*, la cui stesura occupò l'autore per più di venti anni, dal 1936 circa alla morte, rappresentano una delle più importanti opere memoriali scritte da un protagonista della cultura russa del Novecento, sia per la "quantità" sia per la "qualità" dei ricordi in essa contenuti. La volontà del loro autore, espressa esplicitamente nelle prime pagine dell'opera, è quella di tramandare ai lettori delle generazioni a venire l'essenza di un'epoca e della sua cultura, entrambe, secondo le sue

parole, "ingiustamente calunniate". L'autore rievoca così l'epoca a cavaliere dei secoli XIX e XX, cioè dai primi anni della propria infanzia al 1908-9, concedendosi poderosi salti indietro nel tempo, là dove ricostruisce le origini delle famiglie paterna e materna. L'autore assolve il proposito di ridarci questo tempo ormai lontano attraverso una descrittività minuziosa e particolareggiata, rivolta ai minimi aspetti della vita, in particolare a quegli "oggetti" in senso lato (dalle suppellettili di casa alle architetture della città natale, Pietroburgo) che in qualche modo "impressionarono" la sua coscienza infantile. Questa precisazione, pur sottolineando il valore di testimonianza storica e la qualità evidentemente "memoriale" dell'opera, introduce l'altra "faccia" dei *Moi vospominanija*, quella fortemente autobiografica, che origina da molteplici fattori: non solo l'autobiograficità assoluta delle cose narrate, ma soprattutto il concentrarsi di gran parte dello sforzo mnemonico dell'autore sull'infanzia e sull'adolescenza. Ciò è rivelato dalla struttura stessa dell'opera, che crea una bipartizione di quest'ultima in cui l'organicità e la compiutezza della prima parte rispetto alla seconda evidenziano un'attenzione tutta particolare dell'autore verso le epoche primigenie della propria vita, intese come punto di riferimento assoluto e imprescindibile; non solo, ma riflette un'impostazione di lavoro conforme a quella acquisita dall'autore durante il pluridecennale impegno in campo teatrale. La prima parte, infatti, dedicata agli affetti, ai luoghi nati, all'infanzia, ed a cui è affidato il compito di funzionare da "scenografia", "prologo", necessario "antefatto" di una "azione" che si svolgerà nella seconda parte, si impone al lettore come la parte senz'altro più interessante, essendo collegati ad essa i motivi autobiografici più intimi e rivelatori. Ad essa sono legati infatti i temi che immediatamente balzano all'attenzione del lettore dei *Moi vospominanija*: la città natale, Pietroburgo, le "impressioni" infantili, il rapporto con l'architettura e l'arte in generale. Questo è quanto Benois ci descrive con la già accennata minuziosità e quanto egli stesso "vuole" descrivere. Ma le tematiche profonde affioranti da tale narrazione ed intimamente legate ai temi appena accennati ci dicono molto di più sul nostro autore.

Una parola chiave per definire la prima di queste tematiche è "spazio". Essa riassume in qualche modo il principio che domina la prima parte dei *Moi vospominanija*. Nell'esatto "spazio" di quest'ultima, infatti, l'autore fa coincidere lo "spazio" rappresentato dall'amatissima Pietroburgo con lo "spazio" ("psicologico" e non "cronologico", si badi bene) della sua infanzia e adolescenza. Si tratta di uno "spazio" perduto e lontano in tutti i sensi, poiché Benois ne scrive ormai vecchio e in esilio a Parigi, ma chiaro, fermo e intangibile nella sua memoria. E' uno spazio

che ha "cristallizzato" dentro di sé il tempo, rendendolo impotente e inutile di fronte alla formidabile memoria dell'autore. Egli, infatti, pur rispettando "convenzionalmente" il tempo cronologico, lo caccia in un angolo, percorrendolo a piacimento avanti e indietro (come uno "spazio", appunto) ed immergendovisi fino a rasentare l'identificazione con il proprio io bambino, a dimostrare il potere di questo "spazio" sul tempo.

Al contrario, nume della seconda parte è proprio il "tempo". Caratterizzata da una cronologia quasi ossessiva, la seconda parte racconta le azioni del protagonista, ormai uscito dallo "spazio dell'infanzia", nel "tempo": adesso è quest'ultimo che comanda il gioco, che fa muovere ed agire il protagonista, che lo incalza e gli sfugge. Proprio a causa di questa totale "sottomissione" al tempo convenzionale, la seconda parte dell'opera appare, anche a giudizio di Ju. G. Sternin², assai vicina alle "memorie professionali" di altri protagonisti del Novecento artistico russo.

Si può affermare cioè che, nei *Moi vospominanija* così come nell'opera artistica, alla categoria dello "spazio", e più precisamente dello "spazio visivo", fa riferimento il principio più profondo e autobiografico dell'io dell'autore (tutto quel mondo di principi estetici, idee, emozioni formatosi nel suo "spazio dell'infanzia"), mentre alla categoria del "tempo" si riferisce, per così dire, l'io "professionale", che pure è inscindibile dall'altro. E' proprio quest'ultimo "io" che struttura ed organizza con straordinaria lucidità i *Moi vospominanija*, imprimendo loro quell'andamento strettamente cronologico che, nel complesso, li caratterizza. Ma nella prima parte, dove vengono rievocate l'infanzia e l'adolescenza, è quel principio profondo, "spaziale", a prendere il sopravvento e a contrastare il tempo cronologico convenzionale.

Se ora confrontiamo i *Moi vospominanija* con l'opera artistica di Benois, troveremo una sorprendente corrispondenza di temi "superficiali" e di tematiche "profonde" che ci rivela la singolare coerenza mantenuta dall'artista fino agli ultimi anni di vita. Le tematiche superficiali e profonde che ritroviamo nella produzione artistica di Benois fra la metà degli anni Novanta e la Rivoluzione, e oltre, corrispondono a quelle appena esposte: Pietroburgo, il passato, l'infanzia tornano costantemente nei guazzi e negli acquarelli benoisiani. Ma ritroviamo anche gli stessi principi profondi di "spazio" e di "tempo": come nei *Moi vospominanija* egli ricostruisce lo "spazio dell'infanzia", uno spazio fisico-psichico in cui egli subisce le "impressioni" formative della sua personalità, nella produzione artistica ritroviamo quello spazio, e nella sua "fisicità" (si vedano i numerosissimi lavori dedicati all'aspetto puramente monumentale ed architettonico di Pietroburgo e dei dintorni, Peterhof, Pavlovsk,

Oranienbaum), e nella sua sostanza psicologica, là dove viene superata l'identificazione precisa del luogo, per trascendere o essere proiettata su un altro luogo (leggi Versailles) e accogliere i "fantasmi", le "visioni" che però nascono proprio dall'esperienza dei luoghi nati. Essendo proprio quest'ultima ad aver dato origine, in Benois, a ciò che egli chiama "culto del passato", anche il "passato", altro tema dominante sia nelle memorie (come infanzia) sia nell'opera artistica, è per l'autore un concetto spaziale piuttosto che temporale. Ed è proprio l'identità dello spazio entro il quale l'autore concepisce il passato, ovvero Pietroburgo, a mettere in stretto rapporto, sotto un ulteriore punto di vista, i *Moi vospominanija* con l'opera artistica del loro autore.

Parrebbe una contraddizione, a questo punto, il fatto che una delle serie di guazzi e acquarelli più conosciute, nonché la prima serie importante, di Benois, sia *Poslednie progulki Ljudovika XIV* (1897), in cui l'artista fissa sulla carta impressioni e vere e proprie "visioni" avute in quegli anni nel parco di Versailles, migliaia di chilometri lontano da Pietroburgo. Parrebbe, ma non lo è. Possiamo notare, innanzi tutto, che queste "visioni", queste "fantasie storiche", sono ambientate in uno "spazio" ben preciso, il parco di Versailles, il quale, da vero protagonista, risucchia, facendone non altro che elementi della propria organica struttura, le "ombre" dei personaggi umani che Benois vi inserisce: queste ombre sono le "visioni" dell'autore, generate dallo spazio stesso. Questo è lo "spazio" di Versailles, come Benois lo ricorda nelle memorie:

«Non pensavo fosse così grandiosa e nello stesso tempo piena di una meravigliosa malinconia... Qualcosa di terribile e tragico appariva nel palazzo come nei giardini, in quella cupa sera di novembre... Mi colpirono soprattutto i con e i cubi neri delle tue patate e gli specchi delle piscine che riflettevano le nubi grigie e incombenti e le scure, lisce divinità di bronzo, riposanti sui piedistalli di marmo bianco di quegli specchi» (vol. II, pag. 120).

Nessuna descrizione delle opere di quella serie potrebbe essere più sinteticamente precisa di questo ricordo dell'autore.

Questa è la "visione" che da quello spazio si genera:

«...questa "visione" cominciò a perseguitarmi e, ovunque a Versailles dirigessi i miei passi, dappertutto mi sembrava di vedere questa curva e, tuttavia, maestosa figura» (Luigi XIV, N.d.T.)... (vol. II, pag. 183).

E' dunque Versailles lo "spazio" ispiratore di Benois, a dispetto di quanto si è detto finora di Pietroburgo?

In realtà nella Versailles benoisiana è facile vedere adombrata la Pietroburgo della fine del secolo. E' Benois stesso a porre in relazione

Versailles e le residenze Pietroburghesi:

«...in autunno capitai di nuovo alcune volte a Versailles e vi provai degli stati d'animo davvero particolari. In sostanza, questi stati d'animo erano in certo grado un rinnovamento o un proseguimento di quelli che mi pervadevano a Peterhof, a Oranienbaum, a Carskoe Selo». (vol. II, pag. 182).

E' perciò ancora più facile scorgere "in quel mondo, nei cui abiti, gesti e consuetudini così chiaramente si esprime la senile stanchezza dell'epoca" e che per Benois "si fece improvvisamente <...> qualcosa di natio, qualcosa di particolarmente vicino" null'altro che la proiezione dell'ormai prossimo destino di quelle residenze Pietroburghesi, allora ancora "vive", ma condannate a trasformarsi presto in monumentali gusci svuotati, abitati dai fantasmi dei loro passati proprietari.

In questo modo Benois avvertiva l'apocalisse imminente, che tanta parte della cultura russa fra i due secoli auspicava quale palingenesi rigeneratrice.

Uno "spazio", quindi, Versailles, diventò per Benois modulo di espressione inconscia di un'inquietudine diffusa. Ma tale spazio "psichico" ne presupponeva un altro, fonte primigenia di suggestioni, emozioni, idee, ovvero Pietroburgo, che, solo più tardi, venne coinvolto nelle inconse inquietudini dell'autore. Se infatti si guardano le varie versioni delle illustrazioni per il *Mednyj vsadnik* di Puškin, datate rispettivamente 1903, 1905 e 1916, si noterà una progressiva drammatizzazione dello scenario Pietroburghese e degli eventi che vi si svolgono, a dimostrare come le inquietudini dell'autore arrivino finalmente ad intaccare lo spazio "natio".

Soltanto lo "spazio" concreto, fisico di Pietroburgo, quello fatto di solide architetture di pietra e di marmo, poteva rappresentare per lui il rifugio, la salvezza da tale inquietudine, il necessario ancoraggio all'infanzia, di fronte al turbinio del "tempo". E' sintomatico, infatti, che negli stessi anni in cui in Benois maturava quell'inquietudine, egli si dedicasse con fervore alla causa della conservazione dei monumenti Pietroburghesi, come pubblicista, e alla loro rappresentazione grafica come pittore.

L'atteggiamento che troviamo nelle memorie, dove spessissimo Benois accarezza con lo sguardo della memoria i monumenti o, in generale, gli spazi che lo circondavano da bambino, come fossero punti di riferimento imprescindibili della sua infanzia, questo stesso atteggiamento lo ritroviamo nelle serie di acquarelli dedicate a Peterhof (1990), Oranienbaum (1901), Pavlovsk (1902), e perciò non ci stupisce riscontrare una perfetta continuità fra le impressioni infantili, "selezionate" dall'ormai anziano artista per essere ricordate, ed i soggetti, gli angoli, gli

scorci scelti anni prima per essere rappresentati. L'acquarello intitolato *Peterhof. La grande cascata (Peterhof. Bol'soj kaskad, 1901)*, ad esempio, trova preciso riscontro nella descrizione delle impressioni suscitate in lui bambino da alcune cascate della residenza:

«...quando mi incantavo rapito alla vista della gradinata d'oro della cascata di Marly (la cosiddetta Montagna d'oro), o quando, stando vicinissimo sotto la cascata della Grotta grande presso il Palazzo Grande, mi circondava la polvere d'acqua e, attraverso di essa, vedevo gli zampilli dei getti d'acqua lanciarsi verso l'alto fra le divinità dorate splendenti sotto il sole!» (vol. I, pag. 199).

E' notevole come, pur non essendo il soggetto del ricordo e dell'acquarello la medesima fontana, tuttavia siano identici gli effetti della luce solare e dell'acqua sulle statue descritti nell'opera visiva e nel pezzo scritto. Discorso analogo può essere fatto per l'opera intitolata *Presso Monplaisir a Peterhof (U Monplezira v Petergofo, 1900)*, in cui si riconoscono «... le casettine basse, decorate a mattoni, nascoste nell'ombra dei tigli piantati da Pietro in persona» (vol. I, pag. 287).

Così anche per l'acquarello intitolato *Oranienbaum (1901)*, che ripropone l'apparire della cupola che lo inquietava da bambino:

«Un'impressione ancora più forte, simile quasi al terrore, mi facevano i ricordati padiglioni panciuti (uno di essi viene chiamato Giapponese, l'altro serviva da chiesa di palazzo), con le cupole, molto fatiscenti, colorate entrambe di verde e terminanti con bizzarre "lanterne". Quando, alla svolta della strada, una di queste cupole emergeva dalla massa degli alberi, allora, Dio sa perché, mi invadeva una specie di panico e cercavo persino di non guardare da quella parte» (vol. I, pag. 24).

Anche la predilezione del giovanissimo Benois per gli angoli appartati dei parchi, per l'interno dei padiglioni, per le pergole, per i luoghi chiusi e raccolti e per gli interni architettonici in generale, che ritroviamo rispecchiata in alcuni lavori di queste tre serie, quali *L'ingresso del Palazzo Grande a Pavlovsk (Perednjaja Bol'sogo Dvorca v Pavlovske, 1902)*, *Monplaisir. Sala da pranzo (Monplezir. Stolovaja, 1900)*, *Chiosco a Pavlovsk (Besedka v Pavlovske, 1902)*, è ugualmente testimoniata da alcuni brani dei *Moi vospominanija*:

«...un piccolo cortile, diviso dal giardino vero e proprio da un rado pergolato. Questo luogo cintato, chiuso da tutti i lati, lo ottenni per me ed esso mi divenne particolarmente caro quando le piante delle fave, cresciute, coprirono completamente il telaio verde del pergolato e fu "come essere in una stanza". <...> Questo luogo riservato e accoglientissimo divenne la mia dimora abituale...» (vol. I, pag. 320).

Colpiscono in particolare alcuni passi in cui è la pura e semplice

sensazione di “essere” in uno spazio (sempre quello pietroburghese, naturalmente) ad essere ricordata dal Benois-memorialista come esperienza primaria, come ricordo eleggibile fra i moltissimi conservati nella propria memoria.

«La cosa più importante di tutte per me era che finalmente mi trovavo a teatro. <...> Era soprattutto straordinario e piacevole avvertire di essere dentro di esso, in quella sala circolare a cinque piani, ognuno con tanti palchetti» (vol. I, pag. 298).

«A Monplaisir non mi attirava solo l'antichità. Presso il palazzo e proprio sul mare si trovava la famosa Piazzetta di marmo, il cui pavimento era lastricato in marmo bianco. <...> mi piaceva sentire sotto i piedi il liscio marmo delle lastre e la bassa soglia marmorea che bisognava superare per raggiungerle. <...> Era piacevole passare dalla sabbia del vialetto alla superficie appena increspata della mattonata, e da questa, superata la soglia, sul marmo liscio: la sensazione di questa nobile pietra mi disponeva subito alla solennità» (vol. I, pag. 286).

Del resto è proprio lo spazio, inteso questa volta come “spazio visivo”, a rappresentare, secondo quanto confessato dall'autore stesso, il tramite necessario al riaffiorare dei ricordi:

«L'immagine dello zio Cesare è intrecciata in me, in modo strettissimo, con quella della sua abitazione. Io sono fatto così. Anche il Signore Iddio lo percepisco completamente solo nelle sue “case”, le chiese. Allo stesso modo, le persone più vicine le immagino non altrimenti che su un certo sfondo, sia esso una camera o un intero appartamento... Può darsi che questo in me esprima un tratto artistico, pittorico...» (vol. I, pag. 128).

Lo “sfondo” dunque, lo “spazio visivo”, è per Benois la condizione necessaria per ricordare, per fare tornare vivo alla memoria qualcosa o qualcuno:

«Vedo papà che, durante l'insonnia notturna, mi porta in braccio per tutto l'appartamento, cercando di calmarmi <...>. Vedo il suo sorriso buono, i suoi occhi grigio-verdi <...>. Ecco, si è seduto al pianoforte e suona ad orecchio una marcia militare <...>. Oppure, eccolo seduto nel suo studio, sulla sedia dallo schienale ricercato e il sedile di pelle, che scrive, scrive alla luce di quella particolare lampada a olio che ha conservato dai tempi della giovinezza» (vol. I, pagg. 44-45).

In questo senso la tematica profonda dello spazio si intreccia con quella della visione, dell'approccio puramente visivo a ciò che, nella memoria dell'autore, popola questo “spazio”. Si tratta di un approccio estetico che nasce nell'infanzia, informa la personalità di Benois artista e riaffiora nei *Moi vospominanija*, diventando una tematica unificante delle memorie. Essa, cioè, percorre l'intera opera, non dominandone una parte

o l'altra, ma rappresentando l'essenza dello sguardo retrospettivo dell'autore, sguardo che comunque rimane coerente al percorso di vita dell'autore stesso.

Non è un caso che tra i ricordi più vivi di Benois troviamo quelli in cui la vista svolge un ruolo fondamentale, ovvero qualsiasi genere di "spettacolo", da quello propriamente teatrale a quello rappresentato da una parata militare o da un'architettura. Proprio questi "spettacoli" sono spesso i soggetti di molte opere grafiche benoisiane. Talvolta la corrispondenza di particolari fra i due momenti di espressione dell'autore, divisi da un lasso di tempo di parecchi decenni, appare straordinaria, come avviene, ad esempio, nel caso di una delle illustrazioni per l'*Abbecedario illustrato* (Azbuka v kartinach, 1904), intitolata *Teatr*, e del ricordo di uno spettacolo di Arlecchino visto all'età di quattro o cinque anni:

«Pierrot e Arlecchino presto iniziano a litigare, a disturbarsi l'un l'altro, finiscono con l'azzuffarsi e, orrore!, il ridicolo e goffo Pierrot uccide Arlecchino. In più, fa a pezzi il povero compagno, gioca come ai birilli con la testa, le gambe e le braccia <...>. E qui accade il primo evento portentoso. Dalla collina trasparente appare, tutta splendente d'oro e di preziosi, una Fata, si avvicina al corpo ricomposto di Arlecchino, lo tocca e in un istante tutte le membra si rimarginano. Arlecchino si rianima <...>. Poi il seguito è davvero meraviglioso. Da un fitto oscuro bosco, in cui appare ancora la Fata, Arlecchino e Colombina conducono i propri persecutori né più né meno che all'inferno, rischiarato dalla luce rossa dei bengala; nuvole di fumo escono da dietro le quinte» (vol. I, pagg. 295-296).

La stessa cosa avviene con il ricordo, carissimo all'autore, dei balagany di Pietroburgo, che Benois aveva rappresentato in uno dei quadri del balletto *Petruška* (1911), da lui ideato insieme a Igor' Stravinskij. Se si confronta il bozzetto per la scena dei balagany di *Petruška* con il ricordo di essi nel capitolo omonimo dei *Moi vospominanija*, si ritroveranno gli stessi elementi: le bottegucce di dolciumi su un lato della strada e gli edifici più grandi sull'altro; fra questi ultimi la giostra coperta con il tipico *ded* circondato dalla Capra e dalla Cicogna; in un angolo il *raesnik*:

«Di fronte a noi c'è la via principale dei balagany. A destra si allunga una fila di grosse costruzioni <...>. Dall'altra parte casette più piccole e disperate sono sistemate in un disordine casuale. Le costruzioni più grandi sono i teatri, appartenenti a impresari i cui da tempo noti cognomi campeggiano a caratteri cubitali sui muri di ciascun balagan. Ecco Malafeev, ecco Egarev, e più in là Berg, Leifert. <...> Ma ecco anche il Nonno, il famoso Nonno dei balagany <...>. Sempre, insieme al

Nonno sul balcone, spuntavano <...> un paio di ballerine con le guance vivacemente arrossate e, sempre da lì, balzavano fuori come da sottoterra due strani figure che incutevano paura ai bambini: la Capra e la Cicogna. <...> Mi interessava molto ascoltare ciò di cui ciarlava e cantava il “nonnino”. Senza dubbio raccontava qualcosa di terribilmente divertente. <...> Altro grande fraseggiatore era il raesnik di cui ho già parlato a proposito dei giochi ottici. Il raesnik era un elemento della festa di Carnevale tanto immancabile e popolare quanto il Nonno...» (vol. I, pagg. 291-292).

Questi confronti dimostrano abbastanza chiaramente come l'ispirazione artistica di Benois sia sempre stata strettamente legata a profondi motivi autobiografici che in qualche modo sono riconducibili ad una poliedrica “emozione dello spazio” da parte del nostro autore. D'altra parte, anche la categoria del “tempo” affiora con una certa evidenza, specularmente allo “spazio”, nei *Moi vospominanija*. L'ossessione cronologica, che si manifesta soprattutto nella seconda parte dell'opera, e il tema del passato sono le manifestazioni esplicite di questa categoria. In realtà, come si è già accennato sopra, il “passato” che Benois resuscita (nei *Moi vospominanija* così come nei lavori pittorici), laddove sia legato alle motivazioni, profondamente autobiografiche, nate nell'infanzia (o meglio, nello “spazio dell'infanzia”), assume connotati più spaziali che temporali. Esempi ne sono i passi, e i relativi riferimenti pittorici, citati in precedenza. Ma questo passato, che ritroviamo fra i motivi dominanti dell'arte di Benois, nei *Moi vospominanija* si trova concentrato nella prima parte.

La seconda parte resuscita ugualmente un periodo del passato dell'autore, ma si tratta di un passato che, sintomaticamente, non ha cittadinanza nella sua produzione artistica. Altrettanto sintomaticamente, per questa seconda parte possiamo parlare di “ossessione cronologica” dell'autore, che ordina la materia del proprio passato entro una gabbia di riferimenti temporali cui nulla può sfuggire. L'impressione è che l'autore, descrivendo l'inizio e lo sviluppo della propria fiorente carriera professionale ed artistica, ovvero il periodo in cui essa si dispiegava trionfalmente (ci si riferisce naturalmente all'esperienza di “Mir Iskusstva”) e quello immediatamente successivo quando quell'esperienza veniva velocemente superata dagli sviluppi artistici del tempo, tenti di trovare, nei precisi riferimenti temporali, quell'unità, quell'organicità che al periodo precedente della sua vita conferiva lo spazio psicologico e fisico di Pietroburgo. Sembra quasi che Benois debba ricorrere a questa ossessiva referenzialità cronologica per tenere le fila di un tempo sfuggente, mentre ogni più piccolo particolare si conserva vivido e senza sforzo entro lo “spazio dell'infanzia”. In questo senso l'unica parte della produzione artistica di Benois accostabile a tale atteggiamento assunto dall'autore dei *Moi*

vospominanija è quella rappresentata dalla vastissima mole di schizzi e disegni con i quali Benois fissò innumerevoli avvenimenti e personaggi, da lui vissuti o incontrati. Si tratta, non a caso, di una produzione "minore", che, se talvolta tramanda momenti di quotidianità familiare, ci mostra soprattutto il lato più "professionale" della vita dell'artista, trattandosi soprattutto di ritratti schizzati di suoi colleghi o interlocutori nel campo dell'arte e della cultura o bozzetti di paesaggio realizzati durante i suoi innumerevoli viaggi. Caratteristica di questi disegni è proprio la loro precisa referenzialità temporale, il loro riferirsi, cioè, a momenti temporali precisi e precisamente annotati dall'autore. Nei ritratti dei personaggi, per altro molto vivi, lo spazio non esiste: essi esistono solo nel tempo, galleggiano nel bianco del foglio ancorati alla realtà dalla datazione apposta dall'autore.

In conclusione, si può affermare che l'universo mitopoietico di Benois è legato indissolubilmente alla categoria dello "spazio", in particolare allo "spazio pietroburghese". Uno spazio per altro concreto, definito, fatto di cose, nonché classicamente prospettico, ma anche generatore di visioni poetiche e trasfigurazioni mitiche. La categoria del "tempo", invece, rappresenta per Benois una variabile che acquista significato solo se fermata, cristallizzata nello "spazio": il suo movimento incessante rappresenta, invece, un allontanamento inesorabile da quello "spazio" (Pietroburgo, l'infanzia) e dunque un elemento negativo, che va imprigionato e dominato da una gabbia cronologica strettissima.

In questo modo si comprende l'irrigidimento di Benois di fronte all'evoluzione dell'arte a partire dai primi anni del nuovo secolo: essa andava incontro alla completa disgregazione delle due categorie, al loro completo sovvertimento.

Così la concezione dello "spazio" e del "tempo" nei *Moi vospominanija* non sembra aver risentito della modificazione intervenuta proprio nel modo di concepire le due categorie nel trapasso dall'Ottocento al Novecento. Tale modificazione, che tanti effetti ebbe sullo sviluppo culturale ed artistico dell'inizio del secolo, è ben esemplificata da Stephen Kern: "E' possibile indicare lo sviluppo più importante per ognuno dei due temi: l'affermazione della realtà del tempo privato e il livellamento di gerarchie spaziali tradizionali. La filosofia di Bergson costituisce il nucleo teorico dell'argomento in favore del tempo soggettivo e il cubismo nega vivacemente l'idea tradizionale che il soggetto di un dipinto, per esempio, sia più importante dello sfondo. Vedremo come questo livellamento <...> sia parallelo al livellamento della società aristocratica, all'ascesa della democrazia." ³

Se Benois non ignora il significato del "tempo privato", come si

rileva nella prima parte delle memorie, è pur vero che esso è, come abbiamo visto, reificato in uno "spazio" classico, prospettico, non deformato, ma anzi ben chiaro nella memoria dell'autore: la stessa cosa accade nelle sue "fantasie" pittoriche, dove la "conoscenza assoluta" del tempo tramite l'intuizione, la "simpatia" con il tempo rappresentato, è però chiusa dentro lo spazio tradizionale delle quinte e delle fughe prospettiche dei palazzi e dei parchi. D'altra parte i *Moi vospominanija* sono in generale dominati da una ossessione cronologica che rivela una concezione tradizionale del tempo, tutt'al più risalente a quella positivista (e suona strano parlando di un artista legato al simbolismo) di uno spazio atomizzato, fatto di istanti che è possibile fissare. Questa concezione, che, come si accennava in precedenza, potrebbe trovare il suo parallelo nella "cultura dello schizzo" benoisiana, nel suo vasto "diario grafico", che riproduce istanti di vita privata, o momenti del giorno e della luce, nei guazzi dedicati a parchi e residenze, richiama alla mente la ricerca degli impressionisti, ma si tratta in realtà di opere ad uso privato, per le quali si può solo parlare di una "sensibilità impressionista". Benois, invece, nelle opere per il pubblico, e questo sono anche i *Moi vospominanija* con la loro costante attenzione al lettore, si comporta come un artista tradizionale, ovvero ricostruisce "in studio" quello che ha fissato "dal vero", rivelando a tratti un gusto romantico, o meglio neo-romantico, a tratti un gusto realistico. Egli è in sostanza un uomo dell'Ottocento, casualmente trovatosi a vivere due terzi della sua vita nel Novecento. Questa "cesura affettiva" tra i due secoli si rispecchia nell'opera memoriale: la prima parte è tutta "ottocentesca", fatta del "piccolo mondo antico" formato dalla famiglia e da Pietroburgo, la seconda è "novecentesca", fatta di "azione", tanto da comprendere anche gli anni di formazione di Mir Iskusstva, facenti parte ancora dell'Ottocento, ma tutti proiettati verso la nuova epoca. Fu infatti in questo periodo l'unico tentativo dell'autore di "agire" sul Novecento, riconvertendolo al modello di un "mitico" Ottocento. Fallito questo tentativo, Benois non si allontanerà più dal secolo "natio", come mostra molto bene la sua produzione pittorica successiva, sempre imperniata su uno sguardo retrospettivo che trova la più completa espressione nell'ultima grande opera, i *Moi vospominanija*.

NOTE

- 1) A. Benuà, *Moi vospominanija*, Moskva, Nauka, 1990.
- 2) G.Ju. Sternin, "Moi vospominanija" Aleksandra Benuà i russkaja chudožestvennaja kul'tura, in A. Benuà, *Moi vospominanija*, cit.
- 3) Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio: la percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1988.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Le monografie più complete su Aleksandr Benois sono: Mark Etkind, *Aleksandr Benuà, 1870-1960*, Moskva, Iskusstvo, 1965; dello stesso: *A. N. Benuà i russkaja chudožestvennaja kul'tura*, Leningrad, Chudožnik, 1989.

Per l'analisi dei *Moi vospominanija* come testo autobiografico ci si è avvalsi di alcuni testi fondamentali sull'autobiografia: Georges Gusdorf, *Condition and Limits of Autobiography*, in *Autobiography. Essay Theoretical and Critical* (edited by J. Olney), Princeton, 1980; Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge, Harvard University Press, 1960; Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986; Zoja Vatnikova-Prizel, *O russkoj memuarnoj literature: kritičeskie analizy, bibliografija*, East-Lansing, Russian Language Journal, 1978.

Validissimo aiuto per l'analisi testuale è stato anche: Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna, 1978.

Maddalena Trotto

**AMLETO, PRINCIPE DI DANIMARCA:
ETERNA METAFORA DI UN RUSSKIJ INTELLIGENT**

*Hamlet should have been
a Russian, not a Dane.*
(William Morris)

Esiste un intero capitolo nella storia della letteratura e della cultura russa che si svolge sotto il segno di *Amleto*. La sua storia si dipana attraverso le varie tappe della cultura ottocentesca, varca la soglia della rivoluzione d'Ottobre e conduce - seguendo le fasi controverse del socialismo di stato - sin quasi all'alba della *perestrojka*. Le rappresentazioni della tragedia e il dibattito sulla figura dell'eroe hanno costituito talvolta per la Russia eventi culturali di grande significato sociale e di intenso impatto emotivo, tanto da creare un caso che non sembra trovare analogo riscontro nella cultura di altri paesi occidentali. Andando a colpire ben oltre il fatto puramente teatrale e letterario, la tragedia del principe di Danimarca si rivela uno scenario originale, e inaspettatamente illuminante, attraverso il quale osservare e interpretare la complessa cultura russa e sovietica e la condizione specifica della sua classe intellettuale ¹.

D'altro canto non solo *Amleto*, ma l'opera intera del drammaturgo inglese ha rappresentato per la cultura russa un fenomeno di dimensioni davvero notevoli. Shakespeare è stato per questo paese una fonte di stimolo continuo per lo sviluppo sia del teatro e della drammaturgia, che della cultura nazionale *tout court*. La sua opera è stata assunta a modello da poeti e drammaturghi che, a partire dall'epoca d'oro della poesia russa, si sono ispirati ad essa come a una fonte straordinariamente creativa di ispirazione originale. Se Karamzin, già nel 1787, sosteneva la superiorità di Shakespeare sui modelli classicisti francesi ² ed esaltava la sua magnifica capacità di imitare la natura (in aperta e ardita, per il tempo, polemica con Voltaire) ³, pochi decenni più tardi Puškin trovava nell'opera dell'inglese il modello ideale del suo *Boris Godunov*, l'ispirazione per le *Piccole tragedie* e per il poema *Angelo*. Da allora la fama di Shakespeare in

Russia crescerà gradualmente. Quando, in occasione del tricentenario della nascita del nostro, Ivan Turgenev pronunciava il suo celebre discorso commemorativo in lode a Shakespeare, le sue parole suonavano ormai come la conferma autorevole e definitiva di un fatto già acquisito e condiviso da tutti:

“Noi, russi, celebriamo la memoria di Shakespeare, e abbiamo il diritto di celebrarla. Per noi Shakespeare non è solo un nome suggestivo e altisonante, al quale ci si inchina solo di rado e di lontano; egli è diventato nostro patrimonio, egli è entrato nella nostra carne e nel nostro sangue” ⁴.

Con *Amleto*, in particolare, Shakespeare ha offerto al pubblico russo uno degli eroi letterari stranieri che più hanno agito sulla sua immaginazione e sensibilità. La problematica e la psicologia del principe danese, la vicenda e l'ambiente che fanno da sfondo alla tragedia, così come il “messaggio” racchiuso in essa, hanno trovato un contatto immediato ed estremamente significativo con lo spirito e con la storia di questo popolo.

L'influenza della figura di *Amleto* su molti dei maggiori poeti e scrittori russi dell'Ottocento e del Novecento (da Turgenev, a Blok, a Pasternak - per non menzionare che i casi più eclatanti) costituisce un fatto noto e ben documentato ⁵. Ma il suo ascendente investe, oltre a scrittori e poeti in senso stretto, un po' tutto l'ambiente dell'*intelligencija* russa. Nel 1837 Stankevič scriveva a Bakunin “abbiamo molto in comune con l'eroe del dramma” ⁶ e Vissarion Belinskij affermava: “*Amleto!* [...] è la vita umana, è l'uomo, è voi, è me, è ognuno di noi, chi più chi meno, in senso elevato o comico, ma sempre pietoso e triste” ⁷. I russi si sono perfino assegnati - come e più di quanto fecero i tedeschi - una bizzarra prerogativa a “sentirlo” *più loro* di quanto non sia lecito ad altre culture e ad altri popoli (compreso quello del suo autore). Così Turgenev, ancora nel discorso menzionato sopra, dava voce a un sentimento comune fra i suoi colleghi: “Non è la figura di *Amleto* più vicina, più comprensibile a noi, che ai francesi, - diciamo di più - che agli inglesi?” ⁸.

La critica occidentale, che pur ha dimostrato un interesse discontinuo nei confronti della fortuna dell'*Amleto* in Russia, non ha tuttavia mancato di rilevare con attenzione e sensibilità l'importanza che la tragedia e il personaggio hanno assunto in questo paese. Anche da questi scritti, infatti, traspare il medesimo trasporto dimostrato dai russi nell'affrontare un tema che si è evidentemente rivelato, strada facendo, straordinariamente vivo e veramente attuale - ben al di là di quanto possa giustificare l'ovvio argomento di un'opera di contenuto e di diffusione praticamente universali ⁹.

Ogni epoca e ogni cultura hanno trovato in *Amleto* - questo straor-

dinario *arch-play* (o dramma "totale"), come lo ha definito Jan Kott - materia sufficiente per plasmare il loro proprio "Shakespeare contemporaneo" ¹⁰, hanno scorto nei personaggi e nella vicenda narrata il riflesso della loro anima e della realtà attuale. Se la tragedia può offrire occasione di confronto e di identificazione a contesti e a soggetti tra i più svariati, indubbiamente per gli intellettuali russi e sovietici lo specchio *Amleto* è apparso popolato di immagini particolarmente vivide e concrete.

Le ragioni che spiegano ciò risiedono nel particolare quadro politico e sociale del paese, nelle caratteristiche storiche e psicologiche della sua classe intellettuale, nel clima culturale e nelle condizioni di vita del popolo russo.

L'intellettuale russo, dunque, identifica nella trama della tragedia il percorso essenziale della propria vita, e nel carattere del protagonista il nucleo della sua stessa psicologia. Ravvisa cioè nell'*Amleto* di Shakespeare la trasfigurazione artistica della propria condizione esistenziale prima nell'Impero zarista, poi nel regime sovietico.

Non è certo necessario soffermarsi a descrivere i fatti o a considerare le ragioni e gli esiti dell'incessante lotta dell'intellettuale russo contro il dispotismo dei regimi avvicendatisi al potere, contro gli eccessi della sopraffazione e del privilegio, la corruzione e l'arretratezza della società per affermare valori di libertà, di giustizia, di umanità, per il progresso e per l'integrità individuale. Né occorre ricordare la costante frustrazione di vedere ogni ideale e ogni impegno di miglioramento condannati alla mortificazione, la sottomissione - se non la fine - di chi si provasse in simili imprese, le vittime innocenti del sistema. E' evidente, nell'atmosfera civile dell'Impero Russo e dell'Unione Sovietica, la cupa affinità con la realtà fantastica di Elsinore. Per via di queste condizioni sociali e politiche l'identificazione dell'intellettuale russo con la vicenda descritta nell'*Amleto* avviene, sul piano della *fabula*, in modo immediato e diretto. E se è vero che questo senso di lotta comune e di comune sofferenza dell'intellettuale russo con *Amleto* non si distingue, in quanto detto fin qui, dal sentimento analogo vissuto dai suoi colleghi per esempio italiani o tedeschi di epoche storiche altrettanto problematiche e opprimenti ¹¹, non va sottovalutato il fatto che è proprio soltanto della classe intellettuale russa (almeno nel quadro europeo) l'aver vissuto in tali circostanze per così lungo tempo.

Ad un livello più intimo, il senso di identificazione dell'intellettuale russo con *Amleto* tocca il carattere e la psicologia tipici dell'eroe shakespeariano. Come *Amleto*, egli ha dovuto lottare con la propria anima, con quella parte di sé che avrebbe preferito lasciarsi trasportare dalla corrente - contro l'indolenza, il torpore - in quell'"apologia dell'orizzontalità", secondo l'efficace definizione della Böhmig ¹², che costituisce una parte

fondamentale dell'anima russa. Sono i russi stessi a paragonare il proprio carattere alla natura amletica. Herzen scriveva, in una lettera del 1852:

"Tessie says that I have the nature of a Hamlet and that this is very Slavic. Truly, this is an extraordinary vacillation, inability to act from the force of thoughts and thoughts carried away by a desire for action prior to their determination... a feeling of one's weakness, incompleteness, mental diffusion ... 13"

Il meditare senza sosta sull'esistenza, sull'uomo, sulla natura delle cose - senza per questo giungere a conclusioni definitive né, tanto meno, a risultati concreti - è senz'altro un tratto caratteristico del sentimento e del vivere russi. L'interpretazione del carattere di *Amleto* è cambiata in Russia con l'avvicinarsi delle epoche storiche, assumendo talora toni decisamente negativi; eppure, anche coloro che più duramente hanno criticato la sua mancanza di volontà, la sua debolezza, persino l'aridità dei suoi sentimenti, si sono immedesimati nel suo dubitare, nell'intensità della sua sofferenza, nell'eterno porsi domande sulla vita e sull'uomo ¹⁴. Sembra esserci insomma una qualità che avvicina Shakespeare e il suo più noto eroe al pubblico russo: quella sottile attenzione alle pulsioni interiori, alla vita spirituale, all'anima, sovente dimenticata dalla cultura occidentale più centrata su valori materiali e concreti, ma sempre presente e rigogliosa nella sensibilità dell'uomo russo. Il che conduce a un altro punto di fondamentale importanza: la cultura russa ha trovato nell'opera del drammaturgo inglese uno splendido esempio di ciò che per essa conta di più: valori profondamente umani, valori intensamente "popolari", espressi con raffinata poesia ma anche con grande realismo e acuta penetrazione psicologica, in un linguaggio adatto ad ognuno ¹⁵.

Data questa breve premessa, vediamo cosa ha portato a magnificare tanto il significato della tragedia in questo paese, venendo a determinare quello che si può ben definire l'"evento *Amleto* in Russia". Le ragioni, come abbiamo detto, sono storiche, psicologiche, culturali.

Amleto si radica nella cultura russa negli anni '30-'40 dell'Ottocento. Siamo in quello che Annenkov ha definito "il magnifico decennio" (1837-1847), l'epoca in cui si forma, prendendo coscienza del proprio ruolo, l'*intelligencija* russa ¹⁶. Momento di grande fermento culturale e ideale, il "magnifico decennio" è anche l'epoca caratterizzata dalla dura reazione di Nicola I: repressione politica, oppressione spirituale, controllo in ogni area dell'attività civile, e contemporaneamente la secolare arretratezza sociale, la miseria e l'ignoranza delle masse. Sottoposta alla costante azione di una censura rigidissima (ma certo anche cementata nella sua forza proprio da questa), la nuova *intelligencija* era unita da

qualcosa che trascendeva il normale interesse degli intellettuali per il mondo delle idee: essa si sentiva chiamata a servire la verità, la giustizia, la libertà, ad affrancare i fratelli "minori" oppressi da un'esistenza al limite dell'umano, a promuovere il progresso civile e l'elevazione spirituale dell'intera società. Mentre una nuova classe di intellettuali "plebei" - l'ala più radicale dell'*intelligencija* - faceva capolino sulla scena culturale, prendeva corpo tra i nobili letterati quel senso di responsabilità per il proprio popolo che qualche decennio più tardi, sviluppatosi in un vero e proprio complesso di colpa collettivo, avrebbe costituito le basi del populismo¹⁷.

Per l'*intelligencija* di allora - per quella "plebea" come per quella aristocratica, per gli occidentalisti come per gli slavofili - tutto questo costituiva una vera e propria missione.

E' Belinskji - leader dell'ala più radicale e più viva dell'*intelligencija* - a inaugurare la forma di critica divenuta più tipica in Russia: una critica "sociale" che tende a valutare e giudicare le forme artistiche e i personaggi letterari con gli stessi parametri con cui ci si pone di fronte alla vita e a uomini reali. Una critica che evita di proposito di tracciare confini troppo netti tra la vita e l'arte, fondata su criteri di valutazione squisitamente morali - una critica che esprimeva evidentemente l'atteggiamento di quella classe intellettuale nei confronti della vita¹⁸.

Questa critica sociale, d'altro canto, muoveva da una realtà concreta e dalla necessità di farvi fronte: il controllo esercitato dal potere in ogni campo della vita civile relegava la discussione dei problemi attuali (sociali, politici o morali che fossero) a un unico modo di espressione: la letteratura. Pensatori sociali e politici, filosofi e poeti - insomma: tutte le migliori menti del paese - impossibilitate ad impegnarsi ed esprimersi in altre aree di attività, riversavano la propria forza intellettuale - ma anche morale e ideale - nella letteratura. Quei pochi che non si provavano essi stessi a comporre romanzi realistici utilizzavano quelli scritti da altri per osservare, commentare, valutare la società contemporanea. La letteratura divenne così "un solo grande atto d'accusa"¹⁹ contro il sistema di vita esistente in Russia. Il seguente commento di Herzen, che risale pressappoco a quel torno di tempo, dovrebbe illustrare sufficientemente questo punto - punto che è di essenziale importanza per comprendere quel processo di continua commistione tra vita e finzione, tra esperienza umana e modello letterario che vedremo caratterizzare anche il modo in cui è stato accolto *Amleto* in Russia:

"Per un popolo che non ha la libertà politica la letteratura è l'unica tribuna da cui l'indignazione possa farsi aria di grido. In una società così costituita la letteratura acquista una diffusione come negli altri paesi

d'Europa non l'ha più da un pezzo."²⁰

Anche la letteratura era sottoposta alle strette maglie della censura, ma in quanto creazione artistica - e protetta dalla sottile tecnica di un linguaggio accortamente metaforico e allusivo - era più facile farla "passare". Poteva passare un classico come l'*Amleto* di Shakespeare: opera d'altri tempi e d'altri luoghi, essa appariva distante, accademica, dunque particolarmente "sicura". Che poi al pubblico di allora in realtà parlasse - forse inaspettatamente per il pubblico medesimo - degli ideali progressisti più attuali e più urgenti del paese, esprimendo l'indignazione più sincera per il potere dispotico che vi regnava, al censore non era dato sospettare.

Penetrato nella cultura russa dell'Ottocento, *Amleto* ne incontra dunque la vita. Seguiamo, sinteticamente, le tappe essenziali del suo percorso.

Shakespeare, in realtà, viene conosciuto in Russia nel XVIII secolo, ma in maniera indiretta, attraverso le versioni francesi e tedesche dei suoi drammi che, mantenendo il nucleo essenziale della *fabula*, alteravano notevolmente lo stile (ma anche la sostanza) dell'originale, ubbidendo ai canoni e alle unità classiche²¹.

Sono i romantici a scoprire la vera poesia del drammaturgo inglese e a diffondere la sua opera rispettando, e anzi esaltandone, lo spirito più autentico. L'anno 1837 rappresenta il culmine della fama di Shakespeare, che lo vede protagonista delle scene proprio grazie alla tragedia di *Amleto*. In quell'anno lo scrittore N.A. Polevoj pubblicava la prima traduzione della tragedia che fosse a un tempo fedele, viva e poetica²²; il grande tragico romantico Pavel Močalov debuttava nel ruolo del protagonista sul palcoscenico del Teatro Petrovskij di Mosca²³; Belinskij faceva la sua parte fornendo un'interpretazione critica - ancora oggi tra le più vivaci e interessanti - a un pubblico attentissimo e affascinato²⁴.

Močalov creò l'immagine titanica di un principe danese che lotta con grande passione e tenacia contro la tirannia e il male per affermare valori di giustizia sociale e di libertà individuale in un momento, come abbiamo visto, drammatico per la Russia proprio in questo senso: la tragedia di *Amleto* appariva al pubblico di Močalov spaventosamente reale e concreta. Una coincidenza fortuita concorse a rendere l'interpretazione del famoso attore un evento ancor più significativo: una settimana dopo il debutto moscovita moriva infatti in duello, a Pietroburgo, Aleksandr Puškin. Vittima costante della repressione di Nicola I - o del suo schiacciante "magnanimo favore" - Puškin era diventato il simbolo dell'oppressione spirituale dell'epoca. E il suo pubblico ammirato accusava tacitamente il sistema di aver permesso la fine così meschina di un uomo tanto nobile²⁵.

Amleto, Močalov, Puškin - un eroe letterario, un attore appassionato, un poeta dall'enorme carica vitale, legati dai medesimi ideali e da analoghi destini: nelle menti del pubblico di quel fine gennaio le tre figure si confondevano per divenire, una per l'altra, il grido di protesta della Russia democratica che esortava la sua gente a non dimenticare ²⁶. L'emozione degli spettatori era all'apice della tensione: "l'*Amleto* di Močalov li chiamava alla lotta contro tutto il sudiciume e la volgarità del mondo circostante" ²⁷. "Remember me" - implorava lo Spettro. "Remember thee?" - tuonava Amleto-Močalov. E il pubblico, più che a Elsinore, pensava al tempo uscito dai cardini nella sua Russia - e alla morte invendicata del poeta della libertà negata ²⁸.

Amleto appariva curiosamente vicino - per convinzioni, carattere, temperamento - anche a Vissarion "il furioso". Belinskij - "Savonarola del suo tempo" ²⁹, "incarnazione fisica e storica di un tipo di eroismo morale e intellettuale che è quanto mai russo" ³⁰ - e tutti i suoi discepoli e colleghi credevano fermamente che dovere primo e supremo dell'uomo fosse ricercare la verità con ogni strumento e affermarla a costo di qualunque tormento.

La loro missione, umana e sociale, era la stessa missione di Amleto.

Oltre un secolo più tardi il regista Kozincev rievocava così il significato - attuale anche per la sua generazione - dell'interpretazione del grande attore romantico:

"Ed ecco nell'epoca del mutismo forzato risuonò in tutta la sua forza - dai rombi di tuono al sussurro sibilante - una voce umana ribelle. [...] Una voce di incredibile bellezza diceva: non si può uguagliare un uomo a un flauto. [...] Ecco in cosa era racchiuso il grado talmente straordinario di influenza di quest'opera su quell'epoca. Essa era la violazione del silenzio. Tutto in essa era ribelle: sia il contenuto che lo stile³¹"

E' da questo momento che data l'avvio dell'identificazione dell'*intelligent* russo con la figura del principe danese ³².

Questi, in estrema sintesi, la società russa e gli uomini che hanno accolto per la prima volta nella cultura e nell'anima la tragedia di *Amleto*. Poiché quel sistema sociale, pur evolvendosi nelle epoche successive, ha sostanzialmente riproposto ai suoi membri la medesima situazione di oppressione e di censura, anche la figura di *Amleto* si è trasmessa - di generazione in generazione, fino nel cuore della cultura sovietica - come immagine centrale e profondamente affine all'uomo di cultura. Non per questo, tuttavia, la valutazione dell'eroe e del suo carattere è stata sempre positiva - così come non sempre positiva è stata la valutazione che l'intel-

lettuale russo ha dato di se stesso, del proprio operato, dei propri colleghi e compagni. La polemica si è fatta a tratti incandescente. Vediamo dunque la seconda tappa fondamentale della storia di *Amleto* in Russia.

Siamo nell'età delle riforme avviate da Alessandro II (1855): per la prima volta, l'*intelligencija* progressista si vedeva assegnato un ruolo attivo nell'opera di revisione democratica della società. Il paese stava cambiando volto: nel nuovo clima sociale la critica progressista enfatizzava e biasimava, nel principe danese, l'eccessiva riflessione che blocca la volontà e non consente l'azione. Riflettendosi nello specchio *Amleto*, gli intellettuali russi cominciarono a fare autocritica. Seguendo i criteri ormai consolidati della critica sociale, il principe danese, "licenziato" da Elsinore, veniva proiettato sempre più insistentemente sullo scenario russo contemporaneo, dove veniva giudicato come puro tipo sociale e umano, avulso ormai dal contesto letterario dell'originale. Nasceva l'"amletismo russo"³³.

Il processo di autocritica dell'*intelligencija* è lento e complesso. Se ancora nel 1836 Polevoj, leggendo la sua versione della tragedia agli attori, poteva affermare senza vergogna che "noi amiamo *Amleto* come un fratello di sangue, egli ci è caro anche nelle sue debolezze, perché le sue debolezze sono in fondo le debolezze nostre"³⁴, già pochi anni più tardi (1842) Herzen usava un tono vagamente perplesso: "Noi non vogliamo fare un passo senza averlo pensato fino in fondo, noi incessantemente ci arrestiamo come *Amleto*, e pensiamo, pensiamo"³⁵. Lo stesso Belinskij si trovava a modificare il precedente giudizio entusiastico sull'eroe inglese, riconoscendo che "egli sa cosa deve fare, a cosa l'ha chiamato il destino, ed egli [...] esita e parla soltanto invece di fare"³⁶. Quando, al tramonto del "magnifico decennio", il *Sovremennik* pubblicava il racconto di Turgenev *Un Amleto del distretto di Ščigry* (1849), il procedimento autocritico era compiuto. L'*Amleto* di Ščigry, cugino russo del principe di Danimarca, si autodefinisce egoista, privo di ideali, incapace di impegnarsi in qualche cosa, incapace di entusiasmi, in una parola: inutile, o "superfluo" - a se stesso come alla società. *Il Diario di un uomo superfluo* sarebbe uscito l'anno successivo, ma i *lišnie ljudi* già imperversavano sulla scena sociale: "di Amleti simili - afferma l'*Amleto* di Ščigry - ce ne sono molti in ogni distretto"³⁷. Come a dire che l'ambiente nel quale il personaggio si è formato - che è quello dell'autore, dei suoi colleghi e del suo pubblico: il vivace milieu del "magnifico decennio" con i circoli di Mosca, la filosofia tedesca, gli ideali progressisti - non ha prodotto altro che discorsi, parole, elucubrazioni sterili e inutili. Non è un caso che Turgenev componesse il racconto a Parigi dove, tra le barricate del '48 europeo, aveva trovato nuove forze capaci di impegnarsi attivamente nella

lotta, forze più vive e moralmente superiori, per un intellettuale russo della sua generazione, ai dubbi e alle riflessioni del principe di Danimarca 38.

E' evidente che anche qui, come già nel 1837, la critica muoveva dalla realtà attuale: che l'interpretazione di Turgenev - certo mutuata da Goethe 39 - mirava a colpire, attraverso l'eroe letterario, quella parte dell'*intelligencija* di allora che dimostrava un'attitudine spiccata a indulgere nei tratti più marcatamente "slavi" o "amletici" della sua anima. Gli eroi alla *Rudin* - uomini eloquenti, affascinanti, pieni di grandi ideali e di belle parole che non si traducono nella men che minima azione, incapaci di agire come di amare e di appassionarsi a qualche cosa - stavano diventando una piaga sociale. La Storia incalzava: non bastava più pensare, né parlare, bisognava assolutamente agire.

La discussione si allargava, coinvolgeva pensatori, critici, filosofi, attivisti di parti avverse. Il problema era serio 40. Sempre più inequivocabilmente affiorava che i peggiori tratti di Amleto costituivano una parte essenziale dell'anima e del carattere russi: l'Amleto di Ščigry, Rudin, il Bel'tov di Herzen (*Di chi la colpa*) erano, pur con i tratti che li distinguevano, uomini superflui quanto lo erano stati, prima di loro, l'Onegin di Puškin e il Pečorin di Lermontov. Tutti prodotti della stessa società, tutti - nell'anima - corrotti dalla stessa malattia: sfumature diverse dello stesso "amletismo". Qualcuno trovava palliativi e giustificazioni. Turgenev sottolineava il ruolo storico di questi uomini che, seppur incapaci di concretizzare i propri propositi, hanno tuttavia il merito di stimolare i giovani. Nel romanzo *Rudin*, Ležnev corregge il giudizio negativo sul dibattuto eroe:

"Ma chi ha il diritto di dire che non sia stato e non possa essere di alcuna utilità? che le sue parole non abbiano gettato molte buone sementi in anime giovani alle quali la natura non ha negato, come ha negato a lui, la spinta all'azione e la capacità di realizzare le proprie idee?" 41

Cernyševskij imputava il carattere di Amleto a cause sociali, più e prima che psicologiche 42, Herzen sottolineava che il tipo amletico appare in epoche "di dubbio e di riflessione", quando l'ignobile prevale sul nobile 43; insomma: se gli idealisti degli anni '40 si erano dimostrati troppo amletici, buona parte della colpa era certo del sistema che, vietando e reprimendo qualunque iniziativa, inibiva ogni slancio dell'anima.

Tuttavia nella Russia che mutava volto il problema incalzante era un altro: la nuova realtà sociale reclamava il *novyj čelovek*, l'"uomo nuovo" che costruisse e difendesse il nuovo mondo: eroe attivo, positivo, razionale, sicuro, tutto l'opposto di Amleto. La questione era tanto più grave in quanto era appena uscito l'*Oblomov* di Gončarov (1859), sintomo

che la malattia dell'uomo russo non solo non era sconfitta, ma dilagava più che mai negli strati alti della società. L'affinità tra il nuovo personaggio e il famigerato eroe shakespeariano - puntualizzata per primo da Saltykov-Ščedrin ⁴⁴ - saltava agli occhi destando ulteriori preoccupazioni. "Amletismo" e "oblomovismo" potevano anche diventare sinonimi.

Il termine "amletismo" entrò in uso soltanto negli anni '80 dell'Ottocento per designare gli scettici e i delusi del movimento di andata al popolo ⁴⁵. In senso più ampio esso designerà, in seguito, quella complessa condizione psicologica e caratteriale, certo anche incoraggiata da determinate circostanze sociali, che in uomini di grandi ideali e di nobili intenzioni consuma le forze e ogni reale capacità di tradurre i moti dell'anima in azione.

Non possiamo seguire qui le ulteriori tappe della polemica sull'amletismo in Russia. Certo è che, con la ripresa della reazione politica, le posizioni più estremistiche contro questo male interiore tenderanno a smorzarsi. Semplificando, possiamo dunque affermare che nelle fasi di allentamento della reazione, di riforma e ricostruzione (primo governo di Alessandro II, e fase post-rivoluzionaria) - quando agli uomini e alle forze sociali è dato qualche spazio per agire, per fare, per costruire - l'intellettuale russo tende a sottolineare in Amleto l'individualismo, lo scetticismo e l'immobilismo come fattori negativi che ostacolano il cambiamento. Nelle epoche caratterizzate da repressione, censura e conseguente crisi delle coscienze, l'intellettuale russo, al contrario, comprende e giustifica le riflessioni e i dubbi del principe danese, individuando la causa del suo disagio spirituale e della sua sconfitta finale nel conflitto tragico ideale-realtà ⁴⁶. Queste due tappe fondamentali dell'interpretazione ottocentesca segnano dunque le posizioni estreme sull'Amleto in Russia: da allora esse si alternano e si amalgamano secondo il fluire delle vicende politiche e sociali del paese.

La fortuna di Amleto nella cultura sovietica riflette la sua interpretazione ottocentesca.

Durante la costruzione del socialismo, in epoca staliniana, la critica sovietica non può che condividere la valenza negativa attribuita all'amletismo dagli uomini degli anni Sessanta. Accade però che, non volendo cancellare una figura tanto popolare e radicata nella cultura del paese come Amleto, ma non potendo del resto assecondare, né comprendere, quell'aspetto della sua problematica così ambiguo e inquietante, il realismo socialista inaugura un singolare, quanto edulcorato filone. In una sorta di *escamotage* esso impone il *sil'nyj Gamlet* - un Amleto "forte" a tutti i costi - l'immagine standardizzata e monolitica di un guerriero impavido e inflessibile. Il principe danese sovietico ha dunque accantonato dilemmi,

indugi e riflessioni, si è fatto un titano della guerra ai monarchi (ma anche ad ogni società "sfruttatrice", sia essa feudale o borghese), un partigiano delle masse popolari, un combattente dei mali sociali, in un'impostazione prettamente classista⁴⁷. L'ispirazione di quest'idea è evidente: secondo l'ideologia corrente il sogno di *Amleto* - di costruire una società migliore e più giusta - il popolo russo lo stava vivendo nella realtà dei rivolgimenti storici⁴⁸.

Tuttavia quest'interpretazione rifletteva soltanto una fase temporanea e imposta dall'alto: alla fine del tunnel staliniano l'intellettuale russo si riappropria della voce a lungo soffocata, liberando anche le note più intime e più autentiche di *Amleto*. La necessità vitale di ristabilire norme di verità e di giustizia nell'epoca di denuncia del regime staliniano, inaugurata da Chruščëv, faceva appello proprio al senso morale del singolo e alla sua responsabilità individuale⁴⁹. L'intellettuale sovietico riscopriva così, insieme a se stesso, gli aspetti più sottilmente umani del principe danese: la battaglia di Amleto, la sua sofferenza, la sua profonda sensibilità, corrispondevano allo stato d'animo più intimo di quell'*intelligencija*. Le eterne *cursed questions* del tormentato eroe ritornavano a disegnarsi come coscienza dell'intera collettività umana - ben lungi dall'apparire indice di debolezza di carattere e di aridità intellettuale.

*"Per l'Uomo è la lotta [di Amleto]. Per l'Umanitarismo. Per l'Umanità. [...] Questo è il profondamente commovente, politicamente militante, testamento spirituale di Amleto. Come una torcia esso illumina la storia tragica della lotta di Amleto contro la reazione, in qualunque abito essa si presenti, qualunque maschera essa indossi"*⁵⁰.

Così, nel 1955, il regista Ochlopkov riassumeva il significato dell'eroe shakespeariano per i russi della sua generazione. Concludendo: "Oltre la sua morte [di *Amleto*], oltre la sua sconfitta privata si colloca la vittoria storica dell'umanismo"⁵¹.

Nel corso della storia recente l'azione aveva finalmente vinto sulle parole: l'uomo nuovo auspicato e descritto da Černyševskij era venuto e aveva edificato il nuovo mondo senza tante chiacchiere, distruggendo il vecchio e rifacendo tutto daccapo. Ma poi, passate le speranze e le illusioni rivoluzionarie, tutto sembrava essere ritornato come prima, forse peggio di prima. E l'uomo nuovo, tanto orgoglioso e fiero di sé e del suo nuovo mondo, piano piano si era trasformato nel ben diverso *homo sovieticus*.

Così ci si ricordò di Amleto. Amleto come eroe della coscienza, del libero pensiero, della parola viva. Il dibattito, nella seconda metà degli anni '50, riprende inaspettato vigore. Certo non si tratta più della discussione a vastissimo raggio di ottocentesca memoria: l'interesse si sviluppa

in ambito più propriamente teatrale, letterario - intorno al significato e all'interpretazione dei classici nel mondo contemporaneo - ma tende ad allargarsi a vasti settori di pubblico e di critica.

L'Amleto che torna in auge somiglia - per analogie storiche - a quello del "magnifico decennio": è forse solo un po' più stanco, più avvilito. Non potendo far altro, utilizza di nuovo l'unico strumento di lotta che gli sia dato: ascolta la propria coscienza, si ostina - a fronte di tutto - a pensare i suoi pensieri, e parla, se può e come può; si rifiuta, in ogni caso, di sottomettersi alla consuetudine bestiale dello stato-prigione⁵³. "Agire! ma le parole, signori, sono azioni - gridava Herzen ai colleghi rivoluzionari ossessionati dal "che fare?" - è per delle parole che i tribunali dello zar ci deportano in Siberia!". Grido che - ahimè - non aveva perso di attualità. Mendel, studioso americano, sintetizza molto bene la situazione facendo riferimento proprio ad *Amleto* in Unione Sovietica:

*"Can there be any doubt [...] that the Soviet critics were practicing what, through Hamlet, they preached? They were speaking out against their own Elsinore in the only speech that tyranny permits, [...] the Aesopian language of literary criticism, traditional among the Russian intelligentsia, that ostensibly talks about other places and other times when the real subject is clearly here and now"*⁵⁶.

La critica sovietica più vivace di quegli anni non poteva comprendere le posizioni di certi colleghi occidentali che vagheggiavano in *Amleto* uno studio esistenzialistico sull'essenziale e immutabile assurdità dell'universo: una critica che sembrava onorare il silenzio e l'inazione come segni di una saggezza superiore di fronte all'ineluttabile. A simili posizioni Vercman risponde con determinazione:

*"coscienza lucida e silenzio sono cose incompatibili. La ragione si manifesta nella parola, e la coscienza deve immancabilmente "parlare" - non nel silenzio sono la sua forza, il suo pathos. Persino la balbuzie è meglio del mutismo"*⁵⁸.

Amleto torna a figurarsi come simbolo dei valori positivi dell'uomo, della volontà di resistenza e di lotta alle forze del male e dell'ingiustizia sociale. Tuttavia non dimentichiamo la sua indole ambivalente e contraddittoria - tanto intimamente russa - che risolve il suo slancio ideale in un atto, in fondo, di massima ed estrema disperazione: un atto coraggioso ma totalmente isolato (per quanto condiviso da molti), quasi folle, un martirio più o meno inconsapevole. Così agirono anche Radiščev e Čadaev - anime rivoluzionarie, protagonisti emblematici della storia russa - rivelando una sintomatica affinità, nella natura come nel comportamento, con il carattere del principe di Danimarca. Come loro, anche Onegin, Bazarov, Stavrogin, eroi universali della letteratura russa - uomi-

ni intelligenti, sensibili, raffinati, ma inequivocabilmente e inquietantemente oscuri e negativi nei confronti della vita - dimostrano quel fondo "nichilista", comune anche ad *Amleto*, che si rivela una componente essenziale dell'anima russa ⁵⁹.

Anikst, valente specialista shakespeariano del secondo dopoguerra, coglie puntualmente, insieme alla forza ideale, il lato più penoso - angosciante - dell'eroe Amleto:

"Amleto è la tragedia dei tempi duri, la tragedia di epoche di una tale onnipotenza del male, da generare repulsione non soltanto nei confronti delle condizioni di vita date, ma verso la vita in generale. Ma questa non è una tragedia di sofferenza passiva davanti al male. Anche in un'epoca in cui le mani della gente onesta sono legate, mentre sono libere quelle dei disonesti, la lotta non cessa. Essa va avanti nella sfera del pensiero. I guerrieri per l'umanità alla ricerca di strade verso la libertà conducono la lotta non solo con le sfavorevoli condizioni sociali che li circondano, ma anche con se stessi, poiché essi devono superare sia la debolezza spirituale, sia la disperazione che li assale con la coscienza che è lontano non soltanto il momento della vittoria finale, ma anche il momento dell'inizio della lotta reale. Forse soltanto essi, questi martiri dello spirito, avvertono la tragedia sofferta dalla società, mentre la maggior parte degli altri, pur soffrendo, non comprende né il senso delle sofferenze, né la necessità della lotta. Essi si può anche guardarli come dei radiati dalla vita, circondarli di odio o di disprezzo, ma è proprio in loro, nei loro cuori e nelle loro menti, che procede il progresso dell'umanità" ⁶⁰.

Eppure persino in tempi più recenti, nel corso degli anni '60 e '70 del Novecento, l'interpretazione della tragedia in Unione Sovietica colpisce per i tratti sostanzialmente positivi che continua a conservare: la lotta di Amleto, cioè, non cessa di essere un modello ideale cui ispirarsi ⁶¹. Sulle scene si esibiscono *Amleti* sempre più "brutali" e "senza lacrime" ⁶² - letture disilluse, implacabilmente lucide del mondo e dell'eroe, letture che hanno perso tutto l'alone "romantico" che caratterizzava ancora molte interpretazioni precedenti ⁶³. Ma nonostante abbia attraversato i peggiori mali storici e sociali e conosciuto un isolamento e un travaglio interiore senza precedenti, l'immagine del principe danese che ne esce conserva sostanzialmente intatta la forza dirompente del proprio slancio spirituale e dell'integrità morale. Pur in un mondo irrimediabilmente corrotto e, forse, ormai privo di speranza ⁶⁴. A questo, perlomeno, fa pensare la rispondenza di un pubblico che si è talora rivelato tanto appassionato quasi quanto quello di Močalov ⁶⁵.

La splendida traduzione di *Amleto* di Boris Pasternak (che come

uomo e poeta ha inequivocabilmente messo in relazione se stesso e i suoi eroi con la figura del principe danese), costituisce un veicolo che ha penetrato l'immaginazione di generazioni di lettori e di spettatori russi trasmettendo proprio questa idea fondamentale ⁶⁶. L'*Amleto* di Pasternak va tanto in là nell'evidenziare il senso del dovere, l'abnegazione e il significato assoluto della missione del protagonista, da instaurare un chiaro parallelo con la vita di Cristo ⁶⁷. Non potendo, in questa sede, sviscerare l'opera del grande poeta-traduttore, rimandiamo il lettore allo studio della France, che ben dimostra come Pasternak abbia diminuito alcune delle implicazioni tragiche dell'originale shakespeariano per enfatizzare la prontezza e la capacità dell'eroe a condurre a termine un compito di immensa difficoltà ed estrema elevazione. Associando Amleto alla figura di Cristo, il poeta russo sembra aver guardato "beyond the hard assumptions of tragedy to the Christian promise of redemption, atonement, and resurrection" ⁶⁸.

L'*Amleto* di Shakespeare è diventato dunque per i russi un confronto con l'eterno problema *čto delat'?* e come vivere? E, abbandonate le mura di Elsinore e le pagine scritte da Shakespeare, si è trovato a incarnare (persino alla lettera) la perenne condizione dell'*intelligent* russo, si è fatto suo "contemporaneo" in ogni fase di crisi ⁶⁹. Metafora sempre viva e attuale di un tormentato quanto vivo filosofo-poeta-militante della lotta contro l'oppressione dello zar e poi del Partito.

NOTE

1) Segnaliamo, a questo proposito, un'opera di notevole interesse e dal titolo esemplificativo: Eleanor Rowe, *Hamlet: a Window on Russia*, New York, University Studies in Comparative Literature, 1976, Vol.7. Un'analisi della vita e della cultura russe operata, spiega l'autrice, "through the perspective provided by Russia's reaction to *Hamlet* from 1748 to the present" (p.VII).

2) Fin dagli anni '80 del Settecento venne in auge il giudizio di Lessing secondo il quale il teatro di Shakespeare aiuta la costruzione di un teatro nazionale molto più di quanto non faccia la tragedia classicista (*Briefe die neueste Literatur betreffend*, 1759). L'avanguardia culturale russa trovò sostegno in quest'affermazione per opporsi all'egemonia culturale francese che non aveva ispirato altro che imitazione. (Cfr: Ju. D. Levin, *Šekspir i russkaja literatura XIX veka*, Leningrad, Nauka, 1988, pp.8-9).

Le traduzioni delle citazioni russe - nel testo come in nota - sono mie.

3) Karamzin fu tra i primi a riconoscere e proclamare la grandezza poetica di Shakespeare in Russia. La sua *Introduzione* alla traduzione del *Julius Caesar* (portata a termine nel 1787) costituisce una sorta di manifesto letterario in esaltazione al dramma-

turgo inglese e contro le posizioni sostenute da Voltaire: "Pochi scrittori - vi si legge - sono penetrati tanto profondamente nella natura umana come Shakespeare; pochi hanno conosciuto tanto bene tutte le molle più misteriose dell'uomo, i suoi impulsi più segreti, la particolarità di ogni passione, ogni temperamento e ogni genere di vita, come questo stupefacente pittore. Tutti i suoi magnifici quadri imitano direttamente la Natura" (N.M. Karamzin, *Julij Cezar': Tragedija Villiama Šekspira*, Moskva, 1787, p.4).

4) I. Turgenev, *Trechsotletie so dnja roždenija Šekspira*, in *Sobranie sočinienij v dvenadcati tomach*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1956, Vol.11, p.190.

Le traduzioni delle citazioni russe - nel testo come in nota - sono mie.

5) L'opera citata della Rowe offre un quadro esemplificativo dell'influenza di *Amleto* sui maggiori scrittori russi e sulle immagini dei loro eroi. Segnaliamo inoltre: Levin, *Šekspir i russkaja literatura XIX veka*, cit.; e M.P. Alekseev, *Šekspir i russkaja kul'tura*, Moskva, Nauka, 1965: un'opera dettagliata sulla presenza di Shakespeare e della sua opera in ogni aspetto della vita culturale e teatrale russa fino all'alba della Rivoluzione.

6) N.V. Stankevič, *Perepiska. 1830-1840*. Moskva, 1914, p.509.

7) V.G. Belinskij, "Gamlet". *Drama Šekspira. Močalov v roli Gamleta*, in *Sobranie sočinienij*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1977, Vol.2, p.8.

8) Turgenev, *Trechsotletie so dnja roždenija Šekspira*, cit, p.191.

9) Cfr. in particolare - oltre alla citata opera della Rowe - il saggio di Arthur P. Mendel, *Hamlet and Soviet Humanism*, "Slavic Review (American Quarterly of Soviet and East European Studies)", Vol.30, N.4, December 1971 (pp.733-747); segnaliamo inoltre di Anna Kay France, *Boris Pasternak's Translations of Shakespeare*, University of California Press, 1978, che, pur nell'ambito di un argomento più specifico, giunge a conclusioni analoghe sull'importanza dell'*Amleto* in Russia.

10) Jan Kott, *Hamlet of the Mid-Century*, in *Shakespeare our Contemporary*, (tr. B. Taborski), London, Methuen & Co, 1965, (pp.47-60).

11) Ancor prima di conquistare la Russia, *Amleto* si impose, per le medesime cause storiche e sociali, presso gli intellettuali tedeschi. Fin dagli anni '20 dell'Ottocento *Amleto* era visto come il simbolo del popolo tedesco che lotta ma non riesce a conquistare la propria libertà (vedi l'opera di L. Börne, *Hamlet*, 1829). Nel 1844 F. Freiligrath scrisse una lirica il cui primo verso intonava: "Deutschland ist Hamlet!" (Cfr: Ju.D. Levin, *Russkij gamletizm*, in *Ot romantizma k realizmu*, Leningrad, Nauka, 1978, p.193).

12) Michaela Böhmig, *Il sogno di Oblomov. Apologia dell'orizzontalità*, "Europa Orientalis", XII/1993:1 (pp. 33-48). La Böhmig si riferisce a *Oblomov*, certo il più noto e più inguaribile degli "indolenti" russi, che sviluppa fino al limite certe caratteristiche in seguito attribuite anche al tipo amletico: inazione e immobilismo (sollevati fino all'altezza di archetipo e mito); ozio e abulia (non solo fisica ma anche morale e spirituale) in un'apoteosi dell'"orizzontalità", appunto, e della "regressione onirica", contraria a qualsiasi forma di attivismo e praticismo "borghesi".

13) Da: Rowe, *Hamlet: a Window on Russia*, cit, p.60. Citazione indiretta. Rileviamo subito un problema: Herzen - che evidentemente ha avuto forti e frequenti espressioni di sdegno nei confronti del sistema di censura applicato in Russia agli intellettuali e alla loro attività - è stato anche frequentemente citato da chi, prima di oggi, abbia affrontato questo tema. Purtroppo tutti questi studiosi che hanno preso a esempio Herzen appaiono uniti nel non voler riferire la fonte precisa delle loro argomentazioni, pure in lavori di data recente. Non volendo rinunciare - per ovvi motivi di interesse e di chiarezza - a fare del pensatore ottocentesco la voce anche della presente esposizione, ci pieghiamo a utilizzare codeste fonti indirette.

14) Cfr: *Ibidem*, p.177.

15) A. Galachov redasse, in occasione del tricentenario della nascita di Shakespeare, uno dei primi saggi apparsi sulla fortuna del nostro in Russia e tra i primi osservò: "Per merito di chi, se non di Shakespeare, si osserva da noi libertà d'artificio e di forme letterarie? Da chi viene la capacità di sentire la bellezza di ogni sviluppo psicologico? Inoltre, il non disdegnare, proprio di Shakespeare, tutte le condizioni e tutti i ceti, l'amore per il favolistico, per gli elementi leggendari, per le credenze del popolo e per la fantasmagoria poetica (*Šekspir v Rossii*, "Russkaja Scena", N.4, Aprile 1864, p.84). In seguito il populista Lavrov - per fare un esempio che esuli dalla sfera puramente letteraria - indicava il valore profondo del drammaturgo inglese per l'uomo contemporaneo proprio nel suo comprendere e celebrare i meriti dell'essere umano senza distinzione di stato, di sesso, di nazionalità, di credo, di religione (Cfr: *Šekspir v naše vremja*, "Ustoi", 1882, NN.9-10, pp.61-99).

16) Su quale sia il momento della nascita dell'intelligencija russa i pareri sono, in realtà, discordi. C'è, per esempio, chi sostiene che essa nasca con la svolta "occidentalista" inaugurata dalle riforme di Pietro il Grande, e chi la considera già esistente in epoche precedenti come "codice genetico" - patrimonio del sostrato culturale russo - rimasto a lungo "silenzioso" a causa delle avverse circostanze storiche. (Cfr: ig. Gennadij Ejkalovič, Ponjatie russkoj intelligencii, "Novyj Žurnal", N.155, Giugno 1984, pp. 209-218). Conseguentemente anche il significato del termine è soggetto a interpretazioni diverse e contrastanti; anzi, molto spesso il termine non viene definito affatto, dando il suo significato per scontato.

E' indubbio comunque che l'intelligencija russa ha acquistato, nel periodo qui preso in esame, un ruolo sociale e culturale e una forza che prima non aveva saputo dimostrare. Accogliamo pertanto la definizione del Mirskij (in mancanza di fonti più specifiche) secondo il quale *l'intelligencija* costituisce - oltre e più che gli strati sociali colti o dediti alle arti liberali - un gruppo che, fra essi, è attivo nelle questioni sociali e politiche. Nel corso dell'Ottocento il significato si è andato infatti precisando e restringendo, denotando viepiù i settori di tendenza più radicale. Cfr: Dmitrij P. Mirskij, *Storia della Letteratura Russa*, Garzanti, (1° Ed. 1965) 1995, p. 280.

17) Per una descrizione sintetica ma raffinata dell'*intelligencija* russa dell'epoca si veda: Isaiah Berlin, Un decennio importante, in *Il Riccio e la Volpe*, Milano, Adelphi,

1986, (pp.207-340). Più in generale: Evel Gasparini, *Morfologia della Cultura Russa - Il Dramma dell'Intelligencija*, Padova, Cedam, 1940.

18) Cfr: Berlin, *Un decennio importante*, cit, pp.212-213. Ci asteniamo, in questa sede, dal discutere i meriti e i difetti della critica "sociale" di Belinskij, che esulano evidentemente dai nostri interessi contingenti.

19) Herzen, citazione indiretta da *Ibidem*, p.254.

20) Citazione indiretta da: Vinicio Araldi, *Cultura in Catene*, Milano, Pan, "Il Timone", Maggio 1975, N.44, p.27.

21) Esempio il *Gamlet* di Aleksandr Sumarokov (1748), il primo *Amleto* russo che, affermava orgogliosamente l'autore, "eccetto che per il monologo alla fine del terzo atto e la preghiera di Claudius, a stento somiglia alla tragedia di Shakespeare" (A.P. Sumarokov, *Polnoe sobranie vseh sočinenij v stichach i proze*, Moskva, 1787, Parte X, p.103). Modellando il suo giudizio su quello espresso da Voltaire (secondo il quale Shakespeare sarebbe "un genio pieno di forza e di fecondità, di naturalezza e di sublimità, senza la minima scintilla di buon gusto e senza la minima conoscenza delle regole"; *Lettres sur les Anglais*, 1734, dalla traduzione di Giancarlo Pavanello, Milano, SE, 1987, p.87), Sumarokov definiva il nostro "il tragico e comico inglese nel quale c'è molto di cattivo e molto di straordinariamente buono" (*Polnoe sobranie...*, cit, 1781, Parte I, pp. 335-355).

Per la prima fase di conoscenza del nostro in Russia (dal Settecento al Romanticismo) si veda: B. Ejchenbaum, *K istorii "Gamleta" v Rossii*, in AAVV, *Šekspirovskij sbornik*, Moskva, 1967, (pp.60-71); I.A., *Šekspir v Rossii*, "Biblioteka teatra i iskusstva", Sankt-Peterburg, 1914, N.4, (pp.3-21); Ernest J. Simmons, *The early History of Shakespeare in Russia*, in *English Literature and Culture in Russia 1553-1840*, Cambridge, Harvard University Press, 1935, (pp.204-236); Aurelio Zanco, *Shakespeare in Russia e altri saggi*, Torino, Gheroni, 1945.

22) Nella mente di Polevoj l'essenza della personalità di Amleto consisteva in "un pensiero proprio a tutta l'umanità [...] la debolezza della volontà contro il dovere" (un'idea evidentemente mutuata da Goethe che nel *Wilhelm Meister Lehrjahre*, 1795, definiva *Amleto* "una grande azione, imposta a un'anima che non è fatta per l'azione", traduzione di A. Rho e E. Castellani, Milano, Adelphi, 1976, p.255.): la sua traduzione risente di deformazioni apportate all'originale per far corrispondere il testo a questa idea guida. Idea che rifletteva, evidentemente, gli umori del tempo. "Nell'interpretazione di Polevoj - osserva Levin - il principe di Danimarca acquisì i tratti dell'intellettuale russo progressista, debole di fronte alla presenza della reazione politica, che si tormenta per la sua debolezza, che si corrode nella riflessione. [La tragedia...] sotto la penna del traduttore acquistò caratteristiche da melodramma romantico" (Cfr: Ju.D. Levin, *Russkij gamletizm*, cit, p.206).

23) Il debutto avvenne il 22 gennaio 1837. L'attore corresse notevolmente, sulla scena, l'immagine assai più meditativa foggata da Polevoj, animandola con il suo temperamento romantico, consona anche al gusto del pubblico. Per la vita e l'arte di

Močalov segnaliamo: R. Ben'jaš, *Pavel Močalov*, Moskva, Iskusstvo, 1976.

24) Si veda innanzitutto la sua testimonianza sull'interpretazione di Močalov nel saggio: "*Gamlet*". *Drama Šekspira. Močalov v roli Gamleta*, cit., (pp.7-92).

25) Il duello di Puškin è tornato recentemente tema di attualità grazie alla notevole opera di Serena Vitale, *Il bottone di Puškin*, Adelphi, 1995.

26) All'epoca mancava un vero e proprio repertorio drammatico nazionale, così *Amleto* finì per diventare l'autentico protagonista delle scene russe degli anni '30 (Cfr: Mirskij, *Storia della Letteratura Russa*, cit., p.128).

27) Ju.A. Dmitriev - A.P. Klincin (curatori), *Istorija russkogo dramatičeskogo teatra*, Moskva, Iskusstvo, 1978, Vol.3, p.101.

28) Un altro grande attore contribuì alla diffusione della fama di Amleto all'epoca: Vasilij Karatygin. Rappresentante della scuola di recitazione neoclassica, si esibiva al Teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo al cospetto dello zar e di un pubblico aristocratico e conservatore affatto diverso da quello moscovita di Močalov. Amleto era per lui anzitutto un principe spodestato in lotta per il potere, offeso e preoccupato per il trono e per la vita. Curioso e sintomatico il rapporto tra i due attori: tra di essi - e tra il pubblico dell'uno e dell'altro, e tra la critica che li sosteneva - si esprimeva una rivalità che, partendo dagli opposti stili recitativi (lo slancio passionale, la semplicità e naturalezza di Močalov contro l'immagine esteriore, statuaria, regale di Karatygin) esprimeva di fatto la dualità commessa della società del tempo: schierandosi con l'uno o con l'altro attore, pubblico e critica dichiaravano, oltre e più del proprio gusto estetico, posizioni politiche e sociali opposte, inconciliabili, e altrimenti, dati i tempi, inesprimibili. Cfr: la splendida testimonianza diretta di Belinskij, *I moe mnenie ob igre g. Karatygina*, in *Sobranie sočinenij*, cit. 1976, Vol.1, (pp.128-136), dove l'autore afferma: "Che m'importa del vostro attore-aristocratico? [...] Ah, no! Datemi l'attore plebeo", (p.136). Si veda inoltre: Alekseev, *Šekspir i russkaja kul'tura*, cit., pp.286-303; A.Ju. Al'tšuller, *Teatr proslavlennyh masterov*, Leningrad, Iskusstvo, 1968, pp.58-67.

29) Isaiah Berlin, *Padri e figli*, in *Il Riccio e la Volpe*, cit., p.425.

30) Berlin, *Un decennio importante*, cit., p.261.

31) G. Kozincev, *Gamlet, princ datskij*, in *Naš sovremennik Vil'jam Šekspir*, Leningrad - Moskva, Iskusstvo, 1966, p.154. (Corsivo mio).

32) Le celeberrime *cursed questions* di Amleto - o *prokljatye voprosy* - entrarono nel gergo comune dell'intelligencija ottocentesca per indicare i problemi più urgenti dell'uomo e della società.

33) Per l'"amletismo" russo si veda: B. Alpers, *Russkij Gamlet*, in *Teatral'nye Očerki v dvuch tomach*, Moskva, Iskusstvo, 1977, Vol.2, (pp.395-418); Levin, *Russkij gamletizm*, cit., (pp.189-236); E. Rowe, *Turgenev, Hamlet and Hamletism*, in *Hamlet: a Window on Russia*, cit., (pp.65-82).

34) Cfr: le memorie del regista S.P. Solov'ev: *Dvadcat' let iz žizni Moskovskogo Teatra*, "Teatral'naja gazeta", 8 Sett. 1877, p.266.

35) A.I. Gercen, *Kaprizy i razdum'i*, in *Sobranie sočinenij v 30-ti t.*, Moskva,

1960, Vol. 2, p.49.

36) V.G. Belinskij, *Stat'i o Puškine - N.5*, in *Sobranie sočinenij*, cit, 1981, Vol.6, p.259.

37) I. Turgenev, *Gamlet Ščigrovskogo uezda*, in *Sobranie sočinenij*, cit, 1954, Vol.1, p. 360.

38) Il critico Alpers afferma (*Russkij Gamlet*, cit, p.398) che Turgenev, con la critica ad Amleto, sostenesse una polemica personale contro la nuova redazione democratico-rivoluzionaria della rivista *Sovremennik*, orientata su posizioni sempre più estremistiche. Anche se il motivo biografico ha il suo peso nell'interpretazione dello scrittore, il problema dell'amletismo nella Russia dell'epoca presenta una complessità di ben altra portata. Non a caso Turgenev stesso definirà la sua teoria riguardo al tipo amletico nel saggio *Amleto e Don Chisciotte* (1860), dove alle caratteristiche negative del primo fanno da contraltare lo slancio ideale, l'altruismo, il dinamismo e l'ottimismo dell'eroe spagnolo, entrambi considerati come avulsi dal contesto letterario d'origine.

39) Vedi nota 22. Sebbene la versione russa dell'amletismo trovi davvero ispirazione nell'interpretazione goethiana, va notato, tuttavia, che essa si regge su un errore originario di Belinskij. Il critico russo, infatti, attribuisce a Goethe una frase che l'autore tedesco non ha mai scritto, secondo la quale la tragedia di Amleto consisterebbe nella "debolezza della volontà davanti alla coscienza del dovere". Cfr: B. Ejchenbaum, *K istorii "Gamleta" v Rossii*, in *AAVV, Šekspirovskij sbornik*, Moskva, 1967, pp.66-68.

40) Per un quadro panoramico si veda: Levin, *Russkij gamletizm*, cit, pp.222-234; Alekseev, *Šekspir i russkaja kul'tura*, cit, pp.407-472, 563-589).

41) I. Turgenev, *Rudin*, (a c. Giovanna Spendel), Milano, Mondadori, "Oscar classici", 1984, p.134. L'idea è ripresa e sviluppata nel saggio *Gamlet i Don Kichot* (vedi nota 38) dove l'autore afferma: "Uno dei meriti più importanti degli Amleto consiste nel formare e sviluppare persone simili a Oratio, persone che, ricevuti da essi i semi del pensiero, li fecondano nel proprio cuore e li diffondono poi per tutto il mondo" (I. Turgenev, *Gamlet i Don Kichot*, in *Sobranie sočinenij*, cit, 1956, Vol.11, p.186).

42) Cfr: N.G. Černyševskij, *Gubernskie očerki*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva, 1948, Vol.4, pp.290-291.

43) Gercen, *Byloe i dunny*, in *Sobranie sočinenij*, cit. Vol.9, p.37.

44) Lo scrittore ne scrive in una lettera ad Annenkov (29 Gen. 1959). Cfr: M. Saltykov-Ščedrin, *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva, 1937, Vol.18, p.142.

45) Cfr: Levin, *Russkij gamletizm*, cit, p.229.

46) Le contraddizioni di Amleto appaiono infatti il riflesso dei conflitti e dei mali che abitano il mondo. Cfr: Alpers, *Russkij Gamlet*, cit, pp.397-403.

47) Secondo questa concezione la tragedia del principe danese non risiede nella sua natura: è piuttosto la tragedia di un umanista rinascimentale, preso in un preciso momento storico del suo cammino, che ha preso coscienza dei mali del mondo ma non ha ancora compreso come sconfiggerli. Cioè: in lui non è ancora maturata la consapevolezza del ruolo che solo il popolo può avere nella lotta. Amleto compie la sua lotta da

solo, e in questo egli ha del titanico: volontà, coraggio, capacità. Ma la sua debolezza deriva proprio dalla sua incapacità di uscire dall'isolamento: egli conosce solo il duello, il combattimento "corpo a corpo" che, da solo, non può che condurre alla sconfitta. (Cfr: B.I. Zingerman, *Šekspir na sovjetskoj scene*, Moskva, Znanie, 1956, Serie 6, N.9, pp.14-15).

Sul periodo sovietico si veda inoltre: Joseph Mac Leod, *Shakespeare on the Soviet Stage*, in *The New Soviet Theatre*, London, George Allen & Unwin, 1943, (pp.208-218); Michail M. Morozov, *Shakespeare on the Soviet Stage*, London, Soviet News, 1947; Sofia Nel's, *Šekspir na sovjetskoj scene*, Moskva, Iskusstvo, 1960.

48) Cfr: Nel's, *Šekspir na sovjetskoj scene*, cit, p.264.

49) Cfr: M. Geller - A. Nekrič, *Storia dell'URSS dal 1917 a oggi*, Milano, Rizzoli, 1984, pp.664-678.

50) N.P. Ochlopkov, *Iz režisserskoj eksplikacii "Gamleta"*, "Teatr", 1955, N.1, p.73. L'articolo esiste anche in traduzione inglese: From the producer's exposition of Hamlet, in R. Samarin (edit.), *Shakespeare in the Soviet Union*, 1966, pp.182-203.

51) *Ibidem*.

52) Per l'argomento cfr: bibliografia nota 69.

53) Cfr: Mendel, *Hamlet and Soviet Humanism*, cit, p.742.

54) Citazione indiretta da: Gasparini, *Morfologia della Cultura Russa*, cit, p.133.

55) Per un quadro delle battaglie dell'intelligencija contro il regime sovietico si veda: Araldi, *Cultura in catene*, cit.

56) Mendel, *Hamlet and Soviet Humanism*, cit, p.746.

57) Cfr: *Ibidem*, p.745.

58) I. Vercman, *K problemam "Gamleta"*, in AAVV, *Šekspirovskij sbornik*, Moskva, 1961, p.131.

59) L'opera di Evel Gasparini (*Morfologia della Cultura Russa*, cit.) rimane un classico di valore attuale nell'argomentare sulla natura nichilista dell'anima russa.

60) A. Anikst, *Gamlet*, in AAVV, *Šekspirovskij sbornik*, Moskva, 1961, p.81.

61) Cfr: Maddalena Trotto, *Amleto nelle rappresentazioni sovietiche del secondo dopoguerra*, in corso di pubblicazione su "Europa Orientalis".

62) *Žestokij Šekspir e Šekspir bez slez* sono definizioni di Svetlana I. Mel'nikova che alle rappresentazioni shakespeariane degli anni '60 e '70 del Novecento ha dedicato, oltre alla dissertazione di dottorato (*Tragedii Šekspira na sovjetskoj scene 1960-1970-ch godov*, Dissertacija na soiskanie učennoj stepeni kandidata iskusstvovedenija, Leningradskij Gosudarstvennyj Institut Teatra, Muzyki i Kinematografii, 1984), un articolo intitolato appunto *Šekspir bez slez* (in corso di pubblicazione in Russia, per gentile concessione dell'autrice).

63) Ci riferiamo in particolare ai noti allestimenti di Kozincev (Teatro Puškin di Leningrado) e di Ochlopkov (Teatro Majakovskij di Mosca) entrambi del 1954.

64) Tali appaiono, infatti, persino le immagini create dagli attori Jurij Jarvet e

Vladimir Vysockij - per menzionarne due tra le più note - rispettivamente negli allestimenti di Vol'demar Panso (Molodežnyj Teatr di Tallin, 1966) e di Jurij Ljubimov (Teatro na Taganke di Mosca, 1971).

65) Pensiamo all'Amleto di Vladimir Vysockij (vedi nota precedente) che ha rappresentato un momento di protesta particolarmente viva e sentita. Naturalmente in questo ha avuto buon gioco il valore che l'uomo Vysockij incarnava per il pubblico e la sua morte prematura durante un periodo di replica dell'*Amleto* stesso.

66) Per la traduzione di Pasternak si veda, dell'autore: B. Pasternak, *Gamlet, princ datskij* (nota del traduttore), "*Molodaja Gvardija*", 1940, NN. 5 e 6, ripubblicato in AAVV, *Masterstvo perevoda 1966*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1968, pp.109-110.

Insieme a quello di Pasternak (1940) anche l'*Amleto* di M.L. Lozinskij (1933) ha una lunga e autorevole storia in Unione Sovietica. Traduzione rigorosa, dotta, per molti versi "difficile", essa si è rivelata adatta più per lo studio e la lettura a tavolino che per la recitazione sulla scena (Cfr: I. Čekalov, *Perevody Gamleta M. Lozinskim, A. Radlovoj i B. Pasternakom v ocenke sovetskoj kritiki 30-x godov*, in AAVV, *Šekspirovskie čtenija 1990*, Moskva, Nauka, 1990, pp.177-200; Ju. Gavruk, *Nužen li novyj perevod Gamleta na russkij jazyk?*, in AAVV, *Masterstvo perevoda 1966*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1968, pp.119-133).

67) L'accostamento tra Amleto e Cristo si fa particolarmente evidente nella lirica *Amleto* (pubblicata tra le poesie del *Dottor Živago*). Cfr: Kay France, *Four Tragedies. Hamlet, in Boris Pasternak's Translations of Shakespeare*, cit; Vittorio Strada, *L'Amleto di Boris Pasternak*, in *Le veglie della ragione*, Torino, Einaudi, 1986, pp.267-276.

68) Kay France, *Four Tragedies. Hamlet, in Boris Pasternak's Translations of Shakespeare*, cit, p.51.

69) Anche in Russia, come in occidente, il dibattito intorno al problema "Shakespeare - nostro contemporaneo" si è fatto talvolta acceso. Nel secondo dopoguerra, in particolare - sull'onda della famosa opera di Jan Kott da un lato, del teatro di Peter Brook in tournée in Russia dall'altro - esso ha coinvolto registi e critici di parti avverse.

Per l'argomento cfr: Ju. Dmitriev, *Klassičeskoe - vsegda sovremenno, "Teatr"*, N.6, 1974, (pp.80-86); M. Iof'ev, *O sovremennoj režissure*, in *Profili iskusstva*, Moskva, Iskusstvo, 1965, (pp.48-76); L.P. Klimova, *Režisserskie iskanija 1950-1970-ch gg.*, in AAVV, *Istorija russkoj sovetskoj režissury 1950-1970-ch godov, Sb. Naučnych Trudov*, Leningrad, LGCTMiK, 1985, (pp.5-21); I. Višnevskaja, *Klassika: granicy i bezgraničnost'*, "*Literaturnaja Gazeta*", 24 Mar. 1976; T. Zlotnikova, *O nekotorych tendencijach režisserskoj interpretacii klassiki*, in AAVV, *Teatr, muzyka, kinematografija, Sb. Aspirantskich Rabot*, Leningrad, LGITMiK, 1975, (pp. 87-100).

Alessandro Mussini

IL "VIJ" DI GOGOL' NELLO STUDIO COMPARATO DELLE RELIGIONI INDOEUROPEE

Il "Vij" di Gogol' non si lascia afferrare. Anche le interpretazioni più caute e rigorose non riescono e forse non devono presumere di sciogliere l'enigma. Si dice che i racconti di Kafka siano al di là d'ogni interpretazione, d'ogni chiarificazione del mito e del simbolo. Il Vij è per sua natura sfuggente: come l'Ungeziefer della "Metamorfosi", come Odradek. E' vano sondare il "Vij" per ricavare messaggi filosofici, ideologici o, addirittura pedagogici ¹.

Non esiste alcun criterio d'analisi che non comporti una riflessione metodologica sulla libertà e sul rischio della divagazione. Se il "Vij" è refrattario a razionalizzazioni inopportune, non si può evitare di fissare un limite e di rinunciare alle soluzioni univoche. La nostra riflessione, che mira solo ad ampliare qualche ipotesi senza perdere di vista il testo, si basa sul seguente quesito : è possibile che il "Vij", a partire dalle controverse e limitate notizie sull'antica religione dei popoli slavi, offra spunti per lo studio comparato di alcune figure mitico-folcloriche indoeuropee? Si potrebbe subito rinfacciare il rischio di un'eccessiva dispersione, il rischio d'attribuire al racconto connotazioni che non sono pertinenti alla volontà espressiva dell'autore. Tuttavia proprio questo è il terreno che vogliamo dissodare, ben sapendo che lo studio delle religioni può diventare il peggior sussidio dell'analisi letteraria, ove, come spesso accade, ci si lasci rapire dall'euforia delle grandi sintesi. Sarebbe un errore prescegliere certi archetipi mitici e piegare l'interpretazione del testo alle esigenze degli stessi. Occorre, invece, predisporre all'ascolto, lasciarsi cogliere dal mondo primordiale che viene sapientemente evocato.

Tale disponibilità per sé non esclude una ricerca comparativa ad ampio raggio, purché siano chiari gli strumenti e i margini della loro efficacia. Qualora l'indagine sia condotta con opportuna circospezione, non è detto che non aiuti a comprendere meglio la tecnica narrativa per rientrare, in fine, in un quadro morfologico più aderente al testo letterario.

L'analisi iconografica, che in questi casi è sempre un ottimo riferimento, non fornisce dati consistenti. Un conto sono le scarse tracce del

culto pagano (alcuni idoli litici policefali possono essere lontanamente accostati al Vij per la pluralità della visione); un altro le suggestioni della pittura accademica coeva a Gogol'. Specialmente l'opera di Brjullov, per i modelli femminili, potrebbe inserirsi in un parallelismo concernente la descrizione della rusalka ². Altri riferimenti compariranno per via, ma dall'eterogeneità delle fonti si comprende subito la difficoltà di reperire immagini dall'antico folklore pagano, considerando anche la vastità delle aree geografiche e la totale incertezza riguardo ai centri d'irradiazione dei culti e degli eventuali mitologemi.

La disciplina etimologica è in grado di fornirci appigli relativamente più sicuri. Essa ci tutela dalle speculazioni arbitrarie, problematizzando le nozioni accolte in modo scontato (non è casuale che uno dei migliori testi divulgativi in lingua italiana sulla religione baltoslava sia stato scritto da un insigne linguista) ³.

Donde ha tratto ispirazione Gogol'? E' già l'inizio d'una controversia... V.I. Abaev, in un articolo del 1958 ⁴, affronta con giusta cautela il problema. Lo stesso Gogol' afferma che il Vij è "una colossale invenzione della fantasia popolare". Inoltre, dopo avere elencato le peculiarità del demone, confessa d'aver raccolto e riportato la storia proprio così come l'ha sentita. E' senz'altro opportuno soppesare queste dichiarazioni, poiché alcuni esegeti non credono a una simile presentazione. La diffidenza è d'obbligo... Nulla esclude che Gogol' si sia "rifugiato" in una sorta di understatement per smorzare l'impatto del lettore con la sostanza del racconto o per esimersi ironicamente dall'aver partorito una sì strana creatura, attribuendola alla sbrigliata fantasia popolare. Nondimeno, pur nella straordinaria complessità dei motivi generatori dell'opera gogoliana, stentiamo a comprendere le ragioni per cui l'autore avrebbe dovuto mentire e ascrivere la sua invenzione a un generico sostrato folclorico. Perché fornirci un'informazione fuorviante? Più avanti vedremo che il Vij, nelle sue prerogative e nel suo comportamento, non è isolato, ma appartiene davvero al folklore ucraino e non è affatto "a folklore monster of Gogol's invention", come afferma in modo sbrigativo e un po' contraddittorio la storia della letteratura russa dell'Università di Cambridge ⁵.

Sostenere che Gogol' si sia ispirato a materiale preesistente (tra dizione orale?) non potrebbe sminuire la sua originalità, che qui si realizza non solo nella selezione e nell'organizzazione d'un intreccio da un patrimonio fiabesco, ma anche nell'accostamento di figure mitiche il cui ruolo e le cui funzioni, scambievoli e interdipendenti, riconducono all'unità ove costituiscono una manifestazione luminosa delle forze terribili ed elementari della natura. La struttura narrativa, regolata dalla crescita della suspense, è a suo modo una summa organica di motivi che nei rac-

conti "Le veglie alla fattoria di Dikan'ka " sono diversamente amalgamati.

Gogol' presenta le forze impure sul versante del demoniaco piuttosto che del demonico. Il Cristianesimo ha destinato le antiche potenze in parte all'oblio, in parte le ha conservate assimilandole. Il "sacro" pagano diviene nel "Vij" elemento diabolico. Al di là dei riferimenti storici (il seminario, i bursaki, le scene d'ambiente), che paiono collocare la vicenda nel secolo XVIII ⁶, il "Vij" trascende la puntualità storico-cronologica e s'immerge nel clima della "dvoever'e" ovvero la compresenza e la commistione di Paganesimo e Cristianesimo che dal IX/X secolo influenza i popoli slavi.

S'è, dunque, Gogol' riconosciuto in qualcosa d'oscuro, di primordiale che il Pisani definisce col greco "daimonia": "...non propriamente dei, ma esseri superiori all'uomo, i quali vivono e si manifestano nella natura agli uomini circostante: esseri ben noti a noi dalla mitologia greca e romana, e che senza dubbio avevano già corso nella mitologia indoeuropea; meno definiti nella loro natura che non gli dei appartenenti alla religione vera e propria e quindi più sottoposti a influssi da parte di credenze estranee, ma perciò anche maggiormente capaci d'adattamento e di gran lunga più vitali, talché, malgrado l'avvento del Cristianesimo e assai frequentemente d'accordo con esso, continuano ancora oggi, nei paesi aderenti alla Chiesa bizantina, ad avere un posto eminente nella coscienza religiosa popolare ⁷." Di fatto nel "Vij" tradizione colta e tradizione popolare, letteratura e folklore sono in simbiosi entro un analogo processo mitopoietico. L'autore, grazie alla libertà e alla sintesi dell'arte, è in qualche modo più fedele al mito originario rispetto a qualsiasi fonte orale che venisse recuperata a conferma delle sue intuizioni. Del resto non è nuovo il tentativo di rileggere la letteratura russa ottocentesca nei suoi aspetti antropologici, per far riemergere la memoria d'un passato che opera più o meno nascostamente negli autori. E' più d'una semplice sopravvivenza, è lo scorrere d'una vena di cultura pre- e protostorica che sgorga alla luce per mezzo della narrativa e della poesia.

«Nella sua genesi e nella sua epifania l'opera d'arte è sempre materiata di miti: chiedersi se l'arte sia sempre demonica, o se soltanto taluni artisti siano demonici e accettino o subiscano un "impuro potenziamento delle loro doti naturali", significa anche chiedersi se il mito genuino possenga un intrinseco fondamento orrido o se assuma parvenze orride solo subendo un'elaborazione terrificata e oscura da parte di taluni artisti» ⁸. Questa riflessione, che F. Jesi dedica a Thomas Mann, potrebbe estendersi anche a Gogol', che non a caso fu apprezzato da Mann non fosse altro per la capacità di spingersi fino al margine dell'abisso e di ritrarsi appena in

tempo, nonché per una certa ambiguità che non ci fa comprendere se la scrittura riesca a stornare la dimensione mostruosa evocata, ovvero se l'arte, a differenza degli occhi del Vij, mantenga una funzione apotropai-
ca.

Sicuramente non si salva "il nostro eroe": Chomà Brut. Il ritmo della vicenda è quello dell'iniziazione o meglio dell'iniziazione fallita e capovolta. Secondo V.J. Propp, durante i riti di passaggio il giovane eroe è sottoposto a una serie di prove che implicano il confronto con una figura femminile derivante da un'antica divinità lunare ⁹. L'orrida vecchia, mutila e zoppa (motivo attestato nelle culture più disparate e lontane) ci riporta alla Baba-jagà, poliforme demone che ricorda la greca Empusa. Non è difficile scorgere i tratti della Baba-jagà nella vecchia che nell'ovile della chata protende minacciosamente le braccia verso Chomà. Benché Gogol' non descriva tutti i suoi attributi, si tratta certamente della strega popolare. Non ha le zampe d'asino, d'osso o di legno, ma racchiude nella radice del suo nome la potenza dello sguardo (ved'ma "videt'") ¹⁰. Alla ved'ma, per repentina, quasi ovidiana metamorfosi, segue la rusalka e per ultimo il Vij. Tre le figure incontrate da Chomà; tre le notti; tre le prove da superare per farla franca. Il racconto è una climax, una gradazione ascendente. La crescita dell'elemento orrifico è sapientemente dosata fino all'apparizione del Vij. "Non sarebbe detto tutto, però, non ricordando il segreto della metamorfosi: una causa che accresce e moltiplica iperbolicamente se stessa fino a rendersi assurda" ¹¹. Da questo si comprende che nel "Vij" non esiste una vera e propria contrapposizione fra ambientazione realistica e digressione fantastica.

Il richiamo delle forze ossessive e soggioganti è evidente dai minimi particolari. Si tratta ovviamente della paura dello sguardo, del potere dell'occhio e della degenerazione ovvero crescita abnorme che consegue al suo influsso. La radice di "videt'" ("ved'ma") si può ricondurre al latino "videre" nel suo composto "invidere". Ernout e Meillet rimandano alla credenza del malocchio, comune superstizione delle culture indoeuropee. Lo slavo esprime l'idea dell'odio col verbo "nenavideti" ¹². La ved'ma si rivela a Chomà per una strana luce: "Al filosofo venne paura, specialmente quando notò che gli occhi della vecchia scintillavano d'un bagliore insolito" ¹³. "Glaz" è una delle parole chiave del racconto, senza escludere altri giochi etimologici. Non è necessario presupporre una marcata influenza di E.T.A. Hoffmann (si pensi al tema dell'occhio in "Der Sandmann", ove compare Coppelius). Nel "Vij" Gogol' dimostra d'operare in piena autonomia da suggestioni straniere, trovando subito un corrispettivo mitico alle ossessioni che riproporrà nel "Portret" (questo sì più vicino a Hoffmann).

Prima di tentare d'interpretare le peripezie di Chomà, occorre una osservazione sulla sostanza letteraria del personaggio. Se volessimo impropriamente applicare le categorie attanziali di Greimas, gli si potrebbe assegnare la funzione di soggetto in vista d'un oggetto (l'incolumità, il superamento delle prove, lo scampo) costantemente negato da un'articolata serie d'oppositori, che, ancora prima d'aggrederlo, creano l'impedimento della fuga per mezzo della paralisi panica. Chomà, nei momenti cruciali, è vittima di un'istintiva, involontaria curiosità che non sembra aver niente a che fare con l'hybris della conoscenza. Chomà, se potesse, vorrebbe evitare di "conoscere". Tragicomica è la sua capacità di rimuovere le esperienze spaventose senza riuscire a trarne lezione per le prove successive. Gogol' non indugia nella descrizione introspettiva del personaggio. Il filosofo viene delineato a brevi tratti, senza insistere su dispersive sfaccettature. Chomà è una creazione letteraria perfetta, perché è semplice, quasi bidimensionale. L'empatia del lettore nei suoi confronti è distolta dallo sfondo oscuro e intricato che lo soggioga.

Il racconto comincia con la gazzarra del seminarario, di tenore secentesco anche per l'uso distorto dell'allegoria (la teologia, la filosofia, la grammatica l'un contro l'altra armate...). La grottesca battaglia preannuncia la kermesse demoniaca finale, così come nel racconto la penitenza del gioco dei kragli riprende il tema della cavalcata della strega. E' un finissimo gioco di corrispondenze sostenuto da uno stile semplice e nel contempo lessicalmente vario.

I bursakì - parassiti s'allontanano dal loro ambiente arcimbollesco, rabelaisiano per esporsi all'assalto delle forze impure negli spazi della campagna. La loro voracità, il loro insaziabile appetito è solo una pallida copia rispetto all'aggressione divoratrice che incombe su di loro. La cannibalica minaccia s'annuncia ai viandanti con un lamento flebile che ricorda l'ululato d'un lupo. Hanno violato un recinto interdetto, tanto esteso quanto labirintico e oppressivo. Tale spazio appartiene alle forze elementari della fertilità, del mondo agrario. "La strada passava tra gruppi sparsi di querce e di noccioli, che coprivano un prato. Avvallamenti e piccole alture verdi e rotonde come cupole. Un campo di cereali..."¹⁴. Le rusalka sono presenti e latenti a rendere "sacro" lo spazio circostante, la terra, i seminati.

Come s'è detto, il primo passo nell'Unheimlich viene compiuto da Chomà quando, introdottosi nella chata con gli altri due compari, rimane solo a respingere le profferte della ved'ma. Lo sguardo della strega produce effetti onirici. Chomà non dispone più delle sue membra. La ved'ma lo manovra a piacimento, facendosi trasportare in una folle cavalcata. Non è del tutto azzardato osservare che una delle prerogative dell'incantatrice

primordiale è quella di fare regredire le sue vittime allo stadio zoomorfico. Al di là d'eventuali influssi hofmanniani ("Die Elixiere des Teufels"), siamo di fronte a un antichissimo tema mitico folclorico. E' quasi spontaneo pensare alla sorte dei compagni d'Odisseo al loro incontro con Circe. Circe, nell'interpretazione di Kerényi, è maga figlia del sole e ha il compito di tessere la luce del sole inteso come potenza ctonia¹⁵. L'incantatrice lunare e quella solare sono comunque legate da diversi aspetti. Come Circe per il canto è simile alle Sirene, che sono originariamente demoni meridiani; così la ved'ma e la rusalka, pur manifestando tratti del demone meridiano, sembrano maggiormente vincolate alla sfera della follia selénica, qualora la ved'ma non rappresenti la luna stessa nella sua fase più oscura. Su questa traccia sarà utile e piacevole rileggere alcuni passi del "Matriarcato slavo" di Evel Gasperini, il quale, trattando della Baba-jagà, ci preannuncia anche qualcosa del Vij.

Il Gasperini in primis ci ricorda che "raccontare fiabe è un atto evocativo e sacrale, come dipingere miti su rocce o dentro le caverne"¹⁶. E' un'operazione pericolosa, sciamanica, mediante la quale sono evocati i demoni e gli spiriti dei morti. La narrazione stabilisce un contatto con l'Aldilà. L'orrida figura femminile, che si trova sulla strada dell'iniziando, talvolta cede il posto a figure maschili equivalenti, talvolta a mostri zoomorfi, talvolta si presenta sotto forma di rusalka¹⁷. La maga della foresta misteriosa sottopone l'iniziando a dure prove che minano la sua incolumità o lo fanno cadere in uno stato di trance, di morte temporanea. Ora, l'incantesimo imposto a Chomà è una sorta di discesa agli inferi. La ved'ma, cavalcando, lo conduce nella natura meravigliosa che si palesa nel centro della notte, quando s'offre la visione d'una quiete indescrivibile. Gogol' parla del timido albore della mezzanotte emanato da una luna rovesciata. Procedendo carponi, Chomà vede la terra e l'erba tramutarsi in una superficie liquida, translucida. Un altro mondo è sotto i suoi piedi, un altro mondo ove riluce il sole dei morti. Un simile ribaltamento è frequente in molte mitologie, basti pensare a quella celtica. Un antichissimo mitologema mediterraneo disvela la polarità catactonia del sole. Metà del suo corso, infatti, dopo il tramonto, si svolge nell'oscurità che soggiace all'orizzonte terrestre. La mezzanotte corrisponde specularmente alla metà del giorno, tempo nel quale si manifestano tremende divinità che possono generare la follia nei malcapitati¹⁸.

La superficie lucida e acquorea annuncia la prima apparizione della rusalka, che Gogol', con estetico compiacimento, descrive in tutta la sua sensualità. L'acqua, il riso, i seni a mo' di nube, cosparsi di bollicine simili a perle, creano un'atmosfera alla "A Midsummer Night's Dream" che in questo punto oltrepassa il folklore e sintetizza limpide suggestioni

letterarie: l'ondina germanica; la *nympha* classica (come non pensare allo specchio d'acqua in cui viene rapito l'Illa teocriteo ¹⁹ ?); la faerie celtica; Melusina, la cui leggenda si diffonde nel folklore polacco e ucraino del secolo XVII grazie ad alcune traduzioni ²⁰. Qui s'esercita la particolare capacità di guardare di Gogol'.

"L. Pacini sostiene che la predilezione di Gogol' per le immagini rovesciate in uno specchio lacustre suscitavano in lui un particolare costume di guardare le cose" ²¹. Nel "Vij" la potenza dello sguardo del narratore si trasferisce in quella esiziale dei daimonia, talché Chomà è in primo luogo vittima del suo creatore che lo immette in un inestricabile percorso narrativo.

Con la trasformazione della strega in splendida fanciulla moribonda dalle ciglia lunghe come frecce l'intuizione gogoliana evidenzia la continuità archetipica fra ved'ma e rusalka. Nel mondo greco il chiarore lunare (*selas, selene*) si connette al regno catactonio per tre divinità. Infatti, la relazione madre - figlia (*Demetra - Persefone*) inerente al ciclo della fertilità si completa in triade con la dea *Hekate*. "Hekate, signora degli spettri, ricordava ugualmente ai Greci che la tripartizione doveva lasciar posto accanto al mondo ordinato di Zeus anche a una sfera caotica, in cui l'amorfità del mondo originario sopravvivesse, quale mondo degli inferi" ²².

L'interdipendenza fra la lunare *Baba-jagà* e la *rusalka* manifesta la complessità e la duttilità della figura mitica di quest'ultima. La "comparatio Graeca" con la *nympha*, in virtù della pluralità di funzioni, è spontanea e consolidata. Spirito delle acque, agente della fertilità, potenza della vegetazione e della germinazione, demone lunare, custode degli spazi circoscritti, limite, termine invalicabile: tutto questo si cela dietro il demone che semplicemente deriverebbe dalla trasformazione d'una fanciulla premorta alle nozze. Dunque la *rusalka*, così mitologicamente composita, è già un coacervo di problemi a partire dal nome. Il termine "rusalka" ci riporta a un antico rituale romano che, traversando i Balcani, s'è fuso con tradizioni slave preesistenti, confermando la somiglianza fra due religioni che traggono origine dall'ambito agrario. Un'ipotesi suggestiva, conservata dal Brückner ²³, fa derivare "rusalka" da "ruslo": letto, alveo, corrente fluviale. Il von Miklosich, tuttavia, rifiuta tale ricostruzione in quanto infondata ²⁴. "Rusalka" risale a "rusalje" (la Pentecoste) dal greco "rhousalia" a sua volta derivante dal latino "Rosalia". "Rosalia" o "Rosaria" sono a Roma la festa delle rose di carattere funebre. Rientrano nei "sacra privata" della famiglia per onorare e placare gli spiriti dei morti. Greci e Latini associavano in una medesima credenza l'effimero sbocciare dei fiori e il mistero della morte quale principio di rinnovamento

dell'esistenza. I fiori che spuntano dalle tombe continuano la vita del sepolto²⁵. La festa, situata nel periodo primaverile, non aveva data fissa. Il Pauly-Wissowa conferma che "...das Rosenfest ausserhalb Italiens nur auf der Balkanhalbinsel und in der angrenzenden Nordwestecke Kleinasiens festen Fuss gefasst hat.... Aber noch mehr, die R. leben als Volksfest bis in unser Zeit auf der Balkanhalbinsel und unter der Russen"²⁶. La festa doveva assumere risvolti carnascialeschi. Il tempo della quotidianità era sospeso nell'inversione e nel ritorno al caos primordiale. Gli spiriti della natura feconda non sono distinti dagli spiriti dei morti, che, racchiusi nella terra come semi, ripristinano il ciclo della vita.

La rusalka di Chomà è uno spirito implacato. La mesta atmosfera della festa romana (che segnava l'estremo congedo dalle fanciulle defunte) può rammentarci il dolore del sotnik, ma subito Gogol' introduce l'incontrollabile potenza della rusalka-vampiro. Chomà viene strappato alla sua labile tranquillità per l'offizio funebre della pannočka. Nonostante il veemente desiderio di fuga, prevalgono la soggezione al rettore del Seminario e il timore delle bastonate promesse. In seguito le minacce del sotnik, unite all'esca d'un compenso, costringono il malcapitato nell'area incantata del villaggio. Allora si moltiplicano gli oppositori, quelli che con espressione abusata e inesatta potremmo chiamare "figure minori". Doroš, Javtuch, costruiti con particolare maestria, sono ingranni inconsapevoli del meccanismo che s'appresta a stritolare il filosofo. Essi conservano qualcosa di stolido, di cupo, di surreale.

All'inizio della sua avventura, poco prima d'entrare nella chata della ved'ma, Chomà pronuncia in modo insulso una massima di consistente ambiguità tragica (o meglio: tragicomica): "non c'è scampo da quel che deve accadere". In effetti a Chomà s'offrono almeno quattro possibilità di fuga che vengono costantemente vanificate:

1. Chomà cerca d'esimersi dall'ufficio funebre, ma cede al rettore che gli promette una "ripassata" di legno di betulla.

2. Durante una sosta di viaggio, all'osteria, i cosacchi sarebbero pur disposti a lasciarlo andare, ma la petulanza di Doroš lo trattiene con sciocche domande.

3. Giunto ormai al villaggio, Chomà approfitta d'una viuzza per i campi, ma la mano d'un vecchio piagnone cosacco s'abbatte sulla sua spalla e lo trattiene.

4. Chomà ritenta di fuggire per un giardino abbandonato verso i campi. Una voce soprannaturale e poi Javtuch gli sbarrano la strada.

"L'eroe, per essere veramente tale, deve desiderare di vincere... Ora, la paura è l'oggetto della sua ricerca, mentre le prove cui egli va incontro sono tutte di natura tale da fargli paura. Nel corso di tali prove,

l'oppositore non può essere altro che l'eventuale destinatore" 27. Si conferma, quindi, il carattere atipico di Chomà quale antieroe che non desidera vincere e nemmeno affrontare la paura.

Il timore del ritorno del morto implacato è attestato in moltissime culture, a meno che proprio non lo si definisca un tratto archetipico dell'inconscio collettivo. Basti pensare ai già citati riti di propiziazione che si svolgevano in Roma, di cui i Rosalia erano solo un prezioso tassello. I Lemuria, p. es., imponevano al pater familias di levarsi nel mezzo della notte e di gettare fave nere alle sue spalle, per riscattare la casa dalla minaccia del morto irredento 28. Il particolare delle fave non è secondario. Queste, infatti, secondo la credenza pitagorica, accolgono l'anima del morto, come, nei Rosalia, il fiore riceve lo spirito delle fanciulle defunte. Se volessimo prolungare il confronto con la religione romana arcaica, dovremmo dire che nel "Vij" la rusalka non è neppure un lemure, ma una "larva", cioè qualcosa di più spaventoso: "larva" è, infatti, il defunto macchiato da un crimine o colpito da morte violenta 29.

La bellezza della rusalka, nonostante l'agonia, è incontaminata. L'incorruttibilità del corpo del defunto - in contrasto con le credenze popolari cristiane in cui è miracolosa santità rimanere intatti dalla putrefazione - è causa d'inquietudine nel folklore slavo 30. Donde anche il rituale dell'esumazione e della seconda sepoltura, che trova ancora lontano riscontro nel cerimoniale romano dei Parentalia ("con l'inumazione, invece, il cadavere viene prima sepolto provvisoriamente; dopo che le ossa del cadavere vengono ripulite ha luogo la nuova sepoltura") 31. Gogol' indugia sulla stranezza dell'incorruttibilità: "In effetti la sconvolgente bellezza della morta sembrava terribile. Forse non lo avrebbe capito con un tale terror panico, se non fosse stata meno bella. Eppure nei suoi lineamenti non c'era niente di fosco, di torbido, di morto. Il suo volto era vivo e al filosofo parve che lei lo osservasse, attraverso gli occhi chiusi" 32.

La pericolosità della pannočka è preannunciata per mezzo di due racconti nel racconto: gli interventi di Spirid e di Doroš. Il primo conferma la natura incantatrice della fanciulla: il bracciere Mikita si lascia ridurre allo stato ferino sino a consumarsi in cenere. Il secondo rivela la natura lunare-vampirica della fanciulla: la moglie di Šeptun, assediata dalla rusalka che raspa e ulula inferocita alla porta, commette l'errore di farla entrare a danno suo e del suo bambino.

Tutto questo non fa che alimentare la paura di Chomà. La terza notte gli è fatale a causa dell'apparizione del Vij, che è al contempo fastigioso e centro della narrazione. Non sono molte le pagine che riguardano il demone, ma è come se avesse sempre tessuto le fila della vicenda.

E' il "destinatore"... Gogol' ricorre a una prosa molto sintetica, non

si disperde in particolari ridondanti (anche se in una prima versione s'era soffermato sui particolari orrifici della deformazione demoniaca). Ciò non toglie, anzi aumenta il piacere e la sorpresa del lettore, ma complica la ricostruzione d'alcuni passaggi che sarebbero utili per intuire qualcosa di più riguardo all'origine e alle prerogative del demone. Cerchiamo di analizzare puntualmente le fasi dell'ultimo confronto.

a) Il vortice dei mostri si fa largo nella chiesa illuminata. Chomà viene circondato.

b) Nella parete sullo sfondo compare il mostro che ha i capelli sconvolti "come un bosco". Per quella fitta siepe due occhi esiziali sogguardano, ma lo sguardo non è totalmente libero.

c) La morta (che non si trasforma nel Vij, di cui, per altro, condivide la cecità) ordina al seguito degli "gnomi" di trasportare il Vij : s'ode un ululio di lupo.

d) Il Vij è trascinato: è claudicante, tarchiato. Ha il volto di ferro e le palpebre sono ancora abbassate.

e) Il Vij con "voce sotterranea" ingiunge agli aiutanti di sollevargli le palpebre. La paura suggerisce a Chomà di non guardare, ma alla fine non può resistere e guarda.

f) I demoni si avventano su Chomà, che muore per la paura prima del canto del gallo.

L'irruzione dei mostri (a) può legittimare interessanti paralleli con le arti figurative. Naturale è il riferimento a Bosch (cfr. "Il trittico delle tentazioni", "Le tentazioni di S. Antonio"), ma sarebbe utile appurare se Gogol' conoscesse l'arte tedesca del '500 e, segnatamente, "Le tentazioni di S. Antonio" di Mathias Grünewald, dipinto che bene illustrerebbe l'ultima scena del racconto per la mostruosa distorsione arboreo-ferina. Ovviamente non si potrà escludere che il tema della tentazione abbia influenzato Gogol' a livello di memoria letteraria più ancora che a livello figurativo, pur sempre, tuttavia, nel segno e nel senso contrario, nell'ottica, cioè, dello stravolgimento.

Il Vij compare innanzitutto sotto forma arborea (b). L'albero è qui manifestazione del demoniaco e sarebbe difficile risalire dall'immagine della sua contorta chioma allo "spirito dendrico" di cui parla M. Eliade³³: l'uomo, tramite la morte, risolverebbe la sua esistenza in un superiore grado ontologico che appartiene alla divina natura dell'albero. Più semplice sarebbe applicare il concetto di "spirito dendrico" ad alcune manifestazioni della rusalka. Tra l'altro sussiste una profonda continuità mitologica tra i demoni dell'acqua e quelli della vegetazione. Non abbiamo elementi per affermare che il Vij mantenga un benigno carattere dendrico originario... Ha sicuramente gli attributi d'un dio della foresta, tanto che

risulta inevitabile un confronto tra il Vij e il Lešij. Senza dubbio ci sono notevoli traits d'union.

Pare che in epoca preistorica una vastissima area, dalle plaghe siberiane sino alla Finlandia, sia stata dominata dal culto d'un venerando dio della foresta dalla primitiva purezza e benevolenza: propizio per le attività di caccia, dispensatore di preda. Questo nume - che nel "Kalevala" corrisponde a Tapio (Mielikki, sua sposa, è invocata nel Runo XIV quale donatrice di selvaggina) - acquisisce col tempo in Russia indole nefasta. Terrorizza, rapisce i viandanti; diviene morto impuro o vampiro; si degrada in un fantasma nocivo, ma, soprattutto, si rivela, in alcuni casi, privo di ciglia, privo d'una gamba, privo della testa o d'un orecchio. Torneremo su questo importantissimo dato della mutilazione nell'eventualità che il Lešij possa essere interpretato anche come spirito dei morti.

Le analogie fra il Vij e il Lešij non comportano, tuttavia, una reciproca identificazione. Pur sempre s'avverte una differenza di fondo, poiché il Lešij sorge quale dio di natura teriomorfica piuttosto che arborea: domina la foresta, ma è una divinità degli animali. Il Vij non presenta alcunché di propriamente fermo, anzi col suo volto e le sue unghie di ferro sembra regredire verso il mondo inanimato (d). In questo senso è molto più vicina al Lesij la pannočka, quando s'avventa sotto forma di cane o lupo contro le sue vittime (c). Ma veniamo al controverso punto (e) e all'eventuale scambio d'occhiate fra il demone e Chomà.

Il Vij è praticamente cieco. Le sue lunghe palpebre devono essere sollevate. Se accettiamo che "Vij" sia riconducibile alla radice di "vêko" ("palpebra": attestata in antico sloveno e in russo, nonché in altre lingue slave), grazie al von Miklosich risaliremo alla radice antico-indiana "vja": coprire, nascondere, avvolgere, inviluppare. Si può intuire l'accento a uno sguardo che non si schiude senza annientare colui che non può evitare di restarne incantato. Se le parole "Vij" e "ved'ma" si formano da radici differenti ("vêko" e "vid-"), un accostamento è scientificamente improponibile. Con tutto ciò non si può escludere che l'arte di Gogol' abbia creato un'attrazione magnetica fra i due termini. Si potrebbe cercare una conferma collegando "Vij" non più a "vêko" quanto alla parola antico-slovena "vêžda" ("palpebra"), che rientra nel sistema di "vid-"³⁴.

Si tratta, ovviamente, d'una pura illazione. Eppure l'Abaev³⁵ non si basa su elementi molto più consistenti per stabilire un confronto tra il Vij ucraino e il demone Vayu della religione indoiranica. Vayu è in principio un dio del vento; in seguito la sua potenza e i suoi attributi s'intensificano: diviene dio del cielo, della guerra e della morte. Nel Rg Veda e nell'Avesta ha una notevole importanza. Abaev cerca altrove le tracce di Vayu a causa dell'influenza esercitata su alcuni culti indoeuropei. La cor-

rispondenza di Wejo-patis antico lituano con Vayu indoiranico spinge l'Abaev a considerare che l'area slava intermedia debba aver conosciuto qualcosa di simile. Sul piano etimologico il ragionamento non regge. La radice "vā" di Vayu può risalire a "vē" di "veter" in russo, così come al gotico "vaian", al greco "wē", nonché all'antico-indiano "vā", "vāti", "vā-tas", "vājus"³⁶; ma non ha niente a che fare con "veko" e tanto meno con "vid". E, tuttavia, le supposizioni dell'Abaev non sono di per sé fuorvianti quando si sofferma su una comparazione generale delle funzioni, lasciando perdere improbabili speculazioni etimologiche. Allora le analogie diventano più interessanti e sorprendenti.

Nell'"Agēmodaēca", sezione del codice rituale del "Nirangestān" - ovvero la liturgia dei morti, uno dei testi principali del corpus dell'Avesta -, Vayu è un dio della morte di fronte al quale nulla può resistere. Purtroppo i versetti citati dall'Abaev non fanno riferimento alla potenza dello sguardo, ma a una generica potenza. Nondimeno la presenza del Vij in un rituale funebre potrebbe essere un indizio, ancorché vago, per risalire a un dio della morte, se non proprio a Vayu.

Altri studi inseriscono il Vij in un ambito forse meno solenne, ma più vicino alle scaturigini del folklore ucraino. V'è una figura simile al Vij ch' ha nome Kas'jan. Questi, secondo la tradizione, vive nelle spelonche evitando la luce. Giace in una fossa coperta di terra e possiede una cupa voce sotterranea. Kas'jan, Vij e altri loro simili hanno sguardo nocivo per l'uomo. Kas'jan ha ciglia lunghe che si sollevano a stento. Kas'jan è una personificazione dell'anno bisestile ed è legato al 29 febbraio³⁷. L'anno bisestile e il giorno aggiuntivo sono sempre stati tabù nella superstizione popolare. Il bambino nato il 29 febbraio è considerato un omen inquietante e diabolico, alieno alla comune percezione del tempo. Se poi rievochiamo le rusalki e la loro festa pagana al di fuori del calendario liturgico cristiano (il giovedì della rusalka, la festa di Pentecoste etc.), possiamo ipotizzare che a questi daimonia appartenga la capacità di determinare in qualche modo i cicli temporali annuali o, se in connessione con la luna mensili. "...the folklore of all the slavic peoples, notwithstanding the various superstrata, borrowings from abroad, and modifications, offer to a careful investigator many striking survivals, especially in demonology and in both calendary and family rites"³⁸. Certamente il Vij e Kas'jan rivelano un'origine ctonia, poiché sono ricoperti da nera terra e il nero si addice ai demoni sotterranei, mentre il bianco concerne le divinità celesti. Ma donde sorge la deformazione delle palpebre che tanto ha sollecitato la fantasia dell'autore?

Propp analizza con attenzione il motivo della cecità. La cecità caratterizza la maga primordiale e si comunica agli esseri che ne deriva-

no. La cecità della maga e dei demoni richiamerebbe, nel mondo dei morti, l'incapacità che i vivi hanno di vedere i defunti. I vivi e i morti si riconoscono a stento. Non solo: riferendosi puntualmente al racconto gogoliano, Propp sembra asserire che solo l'intervento del Vij consentirebbe al suo mostruoso corteo d'individuare la vittima. Il Vij, a fronte della sua deformazione, svolgerebbe per i demoni la medesima funzione che i veggenti e gli stregoni hanno per i vivi: riuscirebbe a vedere i viventi, come solo per un analogo e complementare dono sciamanico gli uomini possono intuire gli abitanti dell'Aldilà³⁹. Nonostante l'autorevolezza e l'originalità dell'interpretazione, non tutto è chiaro e convincente, anche se viene implicitamente riconosciuto che lo sguardo del Vij è dotato d'un qualche potere straordinario. Perciò faremo ancora ricorso al fondamentale volume del Gasperini, sottolineando un passo che ci sembra non sia stato sufficientemente ponderato: «E' soprattutto agli occhi che soffre la strega lunare. Il sudiciume glieli incolla ed essa è incapace di aprirli. In Slovacchia ježibaba chiede che si portino delle forche di ferro per alzarle le palpebre. Il medesimo motivo ricorre nelle saghe dell'antica Irlanda: Balor, dio dei Fomoré, ha abitualmente le palpebre chiuse. Ispadden Penkwar, che non può dare marito a sua figlia Owen senza morire lui stesso (con lo sparire della falce anche la luna scura cesserebbe di esistere), accoglie il giovane Kulwch che viene a chiedergliene la mano, gridando: "Alzate le forche di ferro sotto le mie ciglia che sono cadute sulle pupille, affinché io veda il mio futuro genero"»⁴⁰. E ancora: "L'occhio unico al centro della fronte è un simbolo solare, mentre il mancare di occhio è una diminuzione lunare. L'alterazione che il motivo solare del Mediterraneo ha subito in Russia è conforme al lunarismo eurasiatico"⁴¹ et cetera, con inevitabile riferimento a Polifemo.

Quali conclusioni trarre? Se gli occhi difettosi sono attributo della luna decrescente, se Baba-jagà rappresenta davvero la luna scura (cui segue la ripristinata luce sotto forma di splendida fanciulla); il Vij allora sarebbe un'ipostasi della strega lunare, un demone a essa correlato al punto da ripresentarne la zoppia e il difetto agli occhi?

Il Gasperini ci offre uno straordinario spunto comparativo evocando Balor e Polifemo⁴². La monoftalmia e la zoppia d'alcune divinità sono state approfondite dal Dumézil a partire dalle prerogative divinatorie e fascinatorie di Odhinn. Il dio celtico Lug, a sua volta monoftalmo, si scontra a più riprese proprio col mostruoso Balor dei Fomoiré, la primordiale genia che rappresenta il caos delle acque contrapposto al nuovo ordine dei Tuatha De Dannan. La palpebra grava sull'occhio chiuso, fuorché sul campo di battaglia, ove quattro guerrieri hanno il compito di sollevarla a neutralizzare i nemici. Da Balor al mito mediterraneo si può docu-

mentare una serie d'attributi attinenti ad alcune figure demoniche (Efesto, i Ciclopi, i Telchini) che provengono dalle viscere della terra e posseggono l'arte della lavorazione del metallo. La loro natura catactonia si completa nella cecità, nella monoftalmia o, per opposizione complementare, nella trioftalmia ⁴³. Talvolta il potere di fascinazione esprime la sua polarità positiva, sostituendo la capacità distruttiva a quella apotropaica. Lo sguardo apotropaico, che introduce la rappresentazione frontale, è frequentemente reperibile nella pittura vascolare greca arcaica in riferimento al Gorgoneion, ma anche ad altre divinità, come, p. es., Dioniso, ove non appaia quale motivo isolato e astratto. Il tema è presente anche in altre figure d'ambito egizio e fenicio, come il dio Bes, che converte il suo sguardo catactonio in una potenza benigna e iniziatrice. Ma questa trasformazione è del tutto assente nel Vij al punto che s'è pensato a una larvata risonanza del motivo del basilisco. A un simile livello non si può escludere alcunché a priori; e tuttavia, è difficile sostenere che questo rimando contenga dati concreti. Il mito del basilisco è d'origine egizia, ma in epoca cristiana assume un ben preciso valore allegorico: il basilisco rappresenta il peccato. Massimo Planude parla del serpente che "emette un veleno mortale dagli occhi" ⁴⁴, ma nulla induce a pensare a una derivazione ofidica del Vij da permettere un pur vago accostamento.

La precedente digressione dimostra ancora una volta che è necessario e inevitabile aggirare la materia a causa della difficoltà in cui Gogol' ci pone, lasciando in sospenso la definizione del processo che conduce Chomà a morte immediata. E. Bazzarelli sostiene che è la paura a uccidere Chomà (forse la stessa di cui parla Chaljava nell'enigmatica chiusa...) e che "un raffronto tra il Vij e gli esseri che uccidono o pietrificano con lo sguardo (come la Medusa e la Gorgone) non è accettabile" ⁴⁵. Sicuramente non esiste alcuna specifica relazione fra Medusa e Vij, ma è rischioso negare drasticamente il potere degli occhi del Vij. Anche il testo, seppure in modo sintetico e sibillino, sembra suggerirci qualcosa. Infatti, mentre in un primo momento Chomà rimane terrorizzato dal volto di ferro; in un secondo e decisivo istante, non appena il mostro si fa sollevare le palpebre, rimane esposto agli occhi di quello, liberi ormai d'emancipare il loro influsso. Chomà, ch'è sempre stato dominato da una paura volta alla fuga, è preso da uno strano desiderio di guardare, da una curiosità autolesionistica, che Gogol' evidenzia quale contraddizione dell'animo umano. Chomà non obbedisce all'inibizione interna e guarda. Quando il Vij lo indica ai demoni, egli ormai è annientato da qualcosa che lo scrittore non nomina, ma che, a nostro avviso, non è semplicemente la sua solita paura. E quand'anche questa lo avesse prevaricato al parossismo, resterebbe sempre da determinare perché sia esplosa proprio nell'attimo in cui vengono sollevate le palpebre del Vij...

NOTE

- 1) Cfr. E. Bazzarelli, introduzione a N.V. Gogol', "Il Vij", Milano 1994, pp. 14 - 15, n. 6.
- 2) N. Kauchtschischwili, "Gogol' pittore e ritrattista" in "Atti dei convegni lincei. Colloquio italo - sovietico. Gogol' e la sua epoca", Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1983.
- 3) Cfr. V. Pisani, "Il paganesimo balto-slavo" in "Storia delle religioni" a cura di P. Tacchi Venturi, Torino 1962, vol. II, pp. 805 - 857.
- 4) V.I. Abaev, "Obraz Vija v povesti N.V. Gogolja" in "Russkij fol'klor", vol. III, Moskva - Leningrad 1958, pp. 303 - 307.
- 5) AA. VV., "The Cambridge History of Russian Literature", Cambridge 1992, p. 167.
- 6) E. Bazzarelli, introd. a op. cit., p. 13.
- 7) V. Pisani, op. cit., pp. 828 - 829.
- 8) F. Jesi, "Germania segreta", Milano 1995, p. 10.
- 9) V.J. Propp, "Le radici storiche dei racconti di fate", Torino 1981, p. 83 e segg.
- 10) F. von Miklosich, "Etymologisches Wörterbuch der Slawischen Sprachen", Amsterdam 1970, sub voce "vid-", p. 391.
- 11) L. Pacini Savojo, "Vita e umori di N.V. Gogol' " in "Saggi di letteratura russa", Firenze 1978, p. 271.
- 12) A. Ernout - A. Meillet, "Dictionnaire etymologique de la langue latine", Paris 1951, s.v. "Invideo", p. 573. A conferma vedere anche:
A. Walde - J.B. Hofmann, "Lateinisches Etymologisches Wörterbuch", Heidelberg 1938, s.v. "Invideo", p. 713.
- 13) N.V. Gogol', op. cit., p. 49.
- 14) N.V. Gogol', op. cit., p. 41
- 15) K. Kerényi, "Figlie del sole", Torino 1991, pp. 61 - 77.
- 16) E. Gasperini, "Il matriarcato slavo", Firenze 1973, p. 634.
- 17) Cfr. E. Gasperini, op. cit., p. 635.
- 18) Cfr. R. Caillois, "Il demone meridiano", Torino 1988, pp. 17 - 25 e pp. 34 - 44.
- 19) Theocr., Hylas, vv. 36 - 54, rec. A.S.F. Gow, Oxford 1952, p. 50.
- 20) J. Le Goff, "Melusina materna e dissodatrice" in "Tempo della Chiesa e tempo del mercante", Torino 1977, p. 301.
- 21) N. Kauchtschischwili, art. cit., p. 137, n. 49.
- 22) K. Kerényi, "Kore" in "Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia", Torino 1976, p. 167.
- 23) A. Brückner, "Mitologia slowianska i polska", Warszawa 1985, p. 181.
- 24) F. von Miklosich, op. cit., p. 283.
- 25) C. Daremberg - M.E. Saglio, "Dictionnaire des antiquités grecques et

romaines”, Paris 1904, vol. IV, II partie, s.v. “Rosaria” p. 895.

26) A. Pauly - G. Wissowa, “Real - Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft”, Stuttgart 1914, Serie 2, I A 1, II Reihe, I Halb., s.v. “Rosalia”, col. 1115.

27) A. J. Greimas, “Del senso”, Milano 1996, p. 247.

28) Ovidio, Fasti, V 429 - 440.

29) C. Daremberg - M.E. Saglio, op. cit., s.v. “Larvae”, pp. 950 - 952

30) Cfr. E. Gasperini, op. cit., p. 606.

31) F. Della Corte, “L’antico calendario dei Romani”, Genova 1984, p. 88.

32) N.V. Gogol’, op. cit., p. 606.

33) M. Eliade, “Trattato di storia delle religioni”, Torino 1986, pp. 311 - 341.

34) F. von Miklesich, op. cit., p. 388 e p. 391.

35) V.I. Abaev, art. cit., p. 305.

36) F. von Miklosich, op. cit., p. 387.

37) AA. VV., “Enciklopedičeskij slovar’. Slavjanskaja mifologija”, Moskva 1995, s.v. “Vij”, pp. 90 - 91.

38) R. Jakobson, “Slavic Mithology” in “Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mithology and Legend”, New York 1949 - 1950 p. 1025.

39) V.J. Propp, op. cit., p. 645.

40) E. Gasperini, op. cit. p. 643.

41) E. Gasperini, op. cit., p. 645.

42) Cfr. anche: AA.VV., “Mify narodov mira”, Moskva 1980, s.v. “Vij”, pp. 235 - 236.

43) G. Camassa, “L’occhio e il metallo”, Genova 1983, pp. 71 e segg.

44) Massimo Planude, Frg. 56 citato in T. Klauser, “Reallexikon fur Antike und Christentum”, Stuttgart 1950, Band I, s.v. “Basilisk”, col. 1261.

45) E. Bazzarelli, introd. a op. cit., p. 12.

Nicola Siciliani de Cumis

**“IL QUARANTESIMO ORSO” DI RENATO MONTELEONE.
APPUNTI DA UNA LEZIONE DI STORIA ¹**

«Si era al tempo di Wrangel' e della guerra polacca. Wrangel era vicino, da qualche parte, nei pressi di Novomirgorod; non lontano da noi, a Čercassy, combattevano i polacchi; per tutta l'Ukraina vagavano banditi, e lì attorno molti vivevano nell'illusione “azzurro-gialla”. Noi invece, nel nostro bosco, con la testa poggiata sulle mani, provavamo a dimenticare il frastuono dei grandi avvenimenti e leggevamo libri di pedagogia». Così Anton Semënovic Makarenko, ancora all'inizio del *Poema pedagogico* ², a proposito di quell'autunno del 1920: di quegli stessi giorni in cui, cioè, Roman von Ungern Sternberg, il “barone pazzo” protagonista di *Il Quarantesimo Orso* di Renato Monteleone, marciava su Urga, capitale della Mongolia esterna. E fu l'occasione, questa degli assalti alla città, prima, e della sua presa, dopo, dell'ultimo tentativo di von Ungern Sternberg di sopravvivere a se stesso: «Ecco, ecco... Dall'oltretomba risuscitavano fantasmi perduti [...]. Così andava il mondo, allora, tempi cattivi, tempi cattivi [...]. L'esercito del barone si era così più che triplicato, 6 o 7.000 uomini poteva contare, o poco più. Qualcuno sparava una cifra di 10.000, ma era sicuramente una fantasia. Di certo, aveva rimesso assieme un'artiglieria di tutto rispetto. Un bombardamento con una cinquantina di obici non era più uno scherzetto, e l'idea mandava il barone in estasi, dopo l'umiliante cilecca del primo assalto a Urga» ³. Ma la conquista della città durò niente, nelle mani del barone; e, nel febbraio del '21, si era praticamente arrivati alla rotta finale delle armate bianche: sicché «dicevano che i capi se l'erano squagliata disonorevolmente: Judenič a Stoccolma, Denikin a Londra, Wrangel evacuato dai porti della Crimea su navi francesi...»; ed il quarantesimo orso ormai pronto a travolgere realisticamente, ben oltre la «fiaba cosmica di caccia e dannazione» che un giorno aveva impressionato Roman Fiodorovič, proprio lui, il barone pazzo, ormai alla fine della sua avventura sia umana che storica e politica...

Conviene pertanto incominciare con l'illustrare il titolo del libro di Monteleone, suggestivo, poetico, e misterioso quanto chiarificatore. Dal

momento in cui viene dallo scrittore spiegato per interposto personaggio (Ivan Maljavin, ma per bocca della figlia Darja): «- “L’orso è una bestia al servizio di Dio. Egli scorazza per i cieli cavalcando gli orsi e porta a spasso il sole, che è grande come uno stagno immenso, tutto d’oro zecchino. E Dio ha detto all’uomo: “Ucciderai l’orso finché vorrò io. Ma ricorda! Se ucciderai più orsi del lecito, allora il sole si leverà alto e io ti manderò contro il quarantesimo orso che ti ucciderà»⁴. Però anche il titolo di un romanzo, ed a maggior ragione se ne è autore uno storico, ha una storia, e questa, nell’opera di cui si parla, non a caso comincia per iniziativa della vecchia santona Marija Petričenko, venuta dall’Ukraina in tempi andati, e del medico erborista Kazimir Petrovič, che vede la malattia, sceglie la ricetta e profetizza «la guarigione, totale, parziale, minimissima, oppure la morte»⁵. Va quindi avanti, la stessa storia ursina, con tutta la sua forza evocativa e simbolica, nella rappresentazione dell’orso-totem, che spunta alla fine della prima parte del libro su *La giovinezza di Roman Fiodorovič* «Il babbino s’è svegliato», «Il babbino ne è ghiotto» «Il babbino... Il babbino...»⁶. Viene poi quasi dimenticata, del tutto, nel corso della seconda parte *L’orgia degli atamani*. Si ripresenta dunque nella conclusione dell’intero racconto, nella sua terza parte *I giorni di babilonia*, come motivo psicologico e sostanza profetica, come elemento culturale, linguistico, narrativo, escatologico ecc., e come configurazione metaforica di un’idea⁷.

Didatticamente parlando, d’altra parte, può già servire, serve senza dubbio riassumere la vicenda rievocata con grande cura ed effetto da Monteleone. E, tra le varie strade qui percorribili, si sceglie questa di prendere le mosse da un resoconto giornalistico ben riuscito ed in sé significativo. Per più di un motivo: perché né è autore un noto linguista⁸ (che però non si sbilancia proprio sull’argomento tecnico di sua maggiore competenza: non andando al di là del riconoscimento di una «scrittura tesa, a tratti anche felicemente saporosa e neologistica»); e perché l’articolo fornisce sinteticamente una istruttiva e forbita caratterizzazione del protagonista ed una descrizione del contesto storico-politico più ampio in cui si situa la sua azione. Di più, a leggere con attenzione il pezzo, viene fuori una ricca gamma di elementi di fatto e di valore, senz’altro adatti a restituire le linee generali dell’impresa letteraria nel suo farsi. E, d’altro canto, sarebbe esercizio storiografico ed educativo assai utile il provarsi a riassumere altrimenti la storia di *Il Quarantesimo Orso*: e magari, non soltanto nell’ambito di un ipotetico corso monografico universitario, ma pure a livello di Secondaria superiore, dove il romanzo di Monteleone si potrebbe leggere utilmente nelle ore di storia o/e di italiano, e pur sempre nel quadro di un insegnamento non eurocentrico delle suddette discipline:

ed adoperare come testo base per ricerche scolastiche "a partire da", giacché non sono pochi i capitoli che si prestano subito in tal senso: da quelli sui precedenti familiari e formativi di Roman, a quegli altri sulla «atamančina» e sul brigantaggio che vi si connette; dalle pagine sugli usi e costumi, sulle tradizioni popolari, a quelle che rinviano agli aspetti politici e sociali, religiosi e morali, ovvero relativi ad una ricostruzione d'ambiente.

Ma ecco il testo di Gian Luigi Beccaria, tecnicamente funzionale, e su cui ritornare tra l'altro con riferimento al *feed back* linguistico di detta prova narrativa di Monteleone: la prima sì, del genere, da parte di questo storico; che però, già con un precedente volume su Turati⁹, è stato giustamente apprezzato come biografo-scrittore¹⁰. E fa bene Beccaria a partire proprio da un dato siffatto, per introdurre appunto alla storia del personaggio di von Unger Sternberg: «Monteleone è uno storico, noto per gli studi sul movimento socialista, sul Risorgimento, su Turati e altro ancora. Ha ora scritto un romanzo, la storia di un barone di stirpe balto - tedesca, ma profondamente russificata, Roman Fiodorovic von Ungern Sternberg "il barone pazzo" lo chiamarono i contemporanei [...]. Un tristo figuro, ben noto agli storici, sul quale. Monteleone ha scovato nuove fonti d'archivio e testimonianze inedite che gli permettono di ricostruire la folle avventura di una vita, iniziando dai primi fantasmi di violenze che ribollono sin dal bozzolo della puerizia, i sintomi che già segnano gli istinti di un uomo crudele e rapace. Seguirà una gioventù anarchica, sfrenata, e le prime esperienze militari, dalla guerra col Giappone del 1904 all'arruolamento del 1908 nella divisione cosacca dell'Amur, sino a che la corte marziale non lo spedisce nell'ultimo dei paesi creati da Dio, ai confini con la Mongolia, il distaccamento cosacco di Kodbo».

Della quantità e della qualità delle proprie fonti, Monteleone informa sommariamente nella Premessa; ma è nel corso della narrazione che si coglie, sia l'evidenza della preparazione filologico-documentativa, che è alla base del racconto *lato sensu* biografico; sia l'ulteriorità dei debiti di memoria, su diversi piani, ben al di là delle lettere, delle testimonianze, dei ricordi, delle confessioni, dei resoconti, dei protocolli, delle carte di famiglia, degli atti di diplomazia ecc. Basti riflettere sull'attenzione prestata nella descrizione e invenzione della natura dei luoghi esterni; e considerare l'indugio dello scrittore sui dettagli della vita umana e animale e delle piante, essi stessi oggetto di narrazione e spesso di drammatizzazione; e sugli squarci visivi su momenti e moventi della quotidianità storicizzata, e e nondimeno enfatizzata nell'uso sapiente di neologismi e arcaismi, di analogismi e sperimentazioni linguistiche di vario di tipo: inverbamento del sostantivo, partecipazione di nomi e aggettivi, ibridazioni

radical-desinenziali, clonazione di semantemi, aggregazioni semi-onomatopiche, fusione-scissione di significati e carnevizzazione del significante ecc. ecc. Che è poi un modo, da parte dello scrittore, di rivolgersi espressamente ed espressivamente al lettore; e di intrattenersi dialogicamente con lui come nelle regolari, ricorrenti iterazioni verbali, nelle esplorazioni modulari del parlato, nel tentativo di dilatare-ampliare la temporalità del racconto.

La caratteristica psicologica e comportamentale propria dell'eroe, la peculiarità delle sue gesta spazieggianti esigevano per così dire una cifra stilistica conforme, o, almeno, una resa tendenzialmente palese dello sforzo comunicativo *off limits* del “problema” Roman Fiodorovič von Ungern Stermnerg, nei suoi termini ideologico-narrativi:

«Insofferente della disciplina, lascia un bel giorno l'esercito, sparisce verso il Nord, verso il confine siberiano. S'era comprato un falco ammaestrato che stazionava sulla sua spalla e la testa infilata nel cappuccio, un cane da caccia, una tenda di lana. Impara a far trappole, tagliole, lacci per catturare zibellini scoiattoli e ermellini, ne commercia le pelli, impara a cacciare pernici oche beccacce e allodole, a usare gli specchietti e le panie. Vivrà di caccia e rapina, e prende a vagare in strade percorse da una umanità bizzarra e miserabile, uomini di ventura, cacciatori solitari, pellegrini, penitenti, ladroni, puttane, santoni e guaritori, mentecatti e vagabondi, mercanti e faccendieri, cercatori d'oro e questuanti.

Segue la mappa delle bettole, i punti di ritrovamento di tutta l'umanità errabonda dell'Asia. Gli si aggregano le prime bande di masnadieri cui piace il saccheggio, il rischio e l'avventura. Nel 1911 il *cursus honorum* del sanguinario barone fa un passo notevole: la rivoluzione ha rovesciato la dinastia dei Ming, i mongoli si rendono indipendenti dalla Cina, la tribù nobile e fiera dei Khalkha gli affida il comando di tutta la cavalleria mongola. Poi il gioco si allarga, allo scoppio della rivoluzione d'Ottobre il barone entra nel reggimento delle armate di Kolcak, l'ammiraglio che s'era rifiutato di sottomettere la sua flotta al potere sovietico e si batte dalla parte della controrivoluzione per tutta la durata della guerra civile, dal 1911 al 1921.

Con gli “atamani” comincia un rapporto di solidarietà e di competizione, accanto ad essi primeggia come guerriero di inaudita ferocia. Spadroneggi in un'area assai vasta, si arricchisce col traffico di droghe e taglieggiando i mercanti in transito. Treni e carovane cadono nelle mani sue e degli altri capibanda cosacchi. Questi anni di devastazioni e saccheggi che lasciano cenere pianto e sangue nei villaggi della Russia asiatica sono descritti da Monteleone in pagine truculente. Storia e fantasia si fondono; le fonti d'archivio hanno certo fornito gli elementi per trattegg-

giare la figura del protagonista, ma Monteleone vi aggiunge di suo la capacità di disegnare minimamente i contorni della inquietante personalità di un uomo privo di alcuna vita interiore salvo la ferinità, rozza ed elementare, sfrenata e barbarica, assetata di sangue e di forti emozioni, con sullo sfondo l'universo siberiano ed asiatico dove il mitico e il carnale si compenetrano e confondono. E' un racconto epico intorno alla barbarie e alla sfrontatezza del malvagio, della mente malata, del mitomane che ha raccolto man mano sotto il suo vessillo larghe schiere di dannati per inseguire la follia di un sogno avventuroso e sanguinario: ormai preso in una spirale criminosa di pazzia principia a coltivare l'idea di un impero personale panmongolo. Intende capeggiare una crociata mondiale contro comunisti e semiti che purifichi l'Europa col ferro e col fuoco, e culmini con la fondazione di un grande Stato asiatico, dal Volga al Pacifico, il trionfo della religione di Buddha, la vittoria dello spirito.

Di qui l'ultimo folle atto: l'invasione nella Russia sovietica cominciando dalla parte dei Bajkal. Deposto l'abbigliamento mongolo, indossa la stinta divisa da campagna color verdigno dell'armata imperiale zarista, e attacca le truppe del generale Tuchacevskij. Sgominato, abbandonato da tutti, vaga in un delirio supremo tra le dune, ai margini del deserto del Gobi, in una terra lunare, nuda e spoglia, un labirinto sabbioso, dove lo scovano semimorto.

Terminano qui i sogni avventurosi, con un processo sommario e la fucilazione, e finisce un racconto bellissimo che è tutto un rapido susseguirsi di azioni, fughe, agguati, sfrenatezza e barbarie, vita erratica in spazi sconfinati, tra steppa, tundra, foreste immense, dove col disgelo i fiumi ribollono di acque torbide, i boschi a primavera prodigiosamente rinverdiscono. Il male, la degradazione fisica e morale, la progressiva caduta della ragione convivono con la beatitudine delle grandi distese vuote, i deserti aridi, bruciati dall'arsura e dal gelo, gli scenari selvaggi, le sterminate distanze ai bordi dell'universo. Sta qui, direi, in questo contrasto tra male e beatitudine la bellezza del romanzo di Monteleone, che proprio dall'opposizione tra paesaggio e personaggio attinge un suo respiro forte, corale [...].».

Fin qui la lettura indicativa del recensore citato: e la filigrana tematica di *Il Quarantesimo Orso*. Un modo buono di raccontarne la trama, tra gli altri possibili; e di esplicitarne la problematica, da un determinato punto di vista. Sennonché è proprio la incontenibile indole espansa della personalità del protagonista, ad avere «bisogno di spazi grandi, aperti alla corsa, per assalire o fuggire, non importa», lui «solivago negli spazi immensi dell'Asia» e sempre desideroso di «spazi invorticati in prospettive senza termini» ecc.¹¹; è la natura contronatura (la normale perversio-

ne) di Roman ad esigere ulteriori supplementi d'indagine: ed intanto, a stimolare interrogativi nel lettore, che in qualche modo valgono a spiegare cause ed effetti mentali e morali tipici del personaggio. In altre parole, *Il Quarantesimo Orso*, come saga di un “barone pazzo” tra le rovine dell'impero zarista, è in più d'un senso un romanzo di formazione (al limite di educazione). E vale forse la pena di spiegarne, quantunque unilateralmente, le ragioni. Alcune, almeno.

Basterebbero i capitoli dal II al IV della prima parte a fornire elementari, esplicite pezze d'appoggio in questa direzione: la giovinezza di Roman tra “matrice biologica” e “matrice culturale”; gli adulti, i maestri e i maestri dei maestri; gli «apoftegmi edificanti», i *curricula studiorum*, gli indottrinamenti, l'educazione alle storie ed il precedente storico-genealogico-formativo di Ralph Ungern che «se ne parti nella crociata dei bambini, per andare a liberare il sepolcro di Gesù Cristo dai maledetti turchi infedeli»; il calvario didattico degli insegnanti, dei «maestri appigionati» di Roman; présidi e bande di studenti; razzismo d'istinto e scuola di guerra; trasmissione del sapere venatorio e produzione di cultura negromantica; bibliofilia e istruzione; insegnamento e apprendimento del briganteggiare; l'orgia “pedagogica” degli atamani, e le sue incidenze educative; la scuola, la scuola, in un modo o nell'altro la scuola, e/o la controscuola ¹². E non è tutto.

Ché proprio nei luoghi in cui Monteleone interviene in prima persona, rivolgendosi più o meno direttamente al lettore (ed è una dimensione essenziale della sua scrittura), la lezione di storia si fa formativamente più ricca e pregnante: «E invece lui, roso dall'umiliazione e gonfio di nostalgia, intraprese un lungo viaggio, attraversò l'Europa già pencilante sul baratro, rientrò in Russia e se ne tornò in Siberia, a rivivere i giorni delle inebrianti emozioni» ¹³. «Eh no, fece male l'eminentissimo Vladimir Oskarovič a inoltrarsi nel Bajkal ghiacciato senza prima ascoltare il consiglio dei vecchi, di quelli che hanno vissuto, figliato, cacciato, mangiato, bevuto, rubato, sfidando le sue acque in tutte le stagioni della loro esistenza» ¹⁴. «Ai primi di ottobre il governo sovietico era stato avvertito che era giunto il momento buono per sbarazzarsi di quel criminale di Griša, sì proprio lui, Grigorij Michajlovič Semënov, che aveva già frustato abbastanza le gobbe di quella povera gente [...]. L'atamano Semënov, caro lettore, è uscito per sempre da questa storia, scordatelo»; ¹⁵. «E siccome i bifolchi non hanno misura, la solfa durò a lungo, e diventò stucchevole. Ma in realtà, quella era stata proprio una fantocciata, e nessuno se n'avvantaggiò, perché la vita corre sempre più in fretta dei buoni e dei cattivi proponimenti degli uomini» ¹⁶. «A scorno dei lama maghi e indovini, nessuno l'aveva informato che tra le vallate erbose

attorno al venerato santuario già stava per aggirarsi il quarantesimo orso. Ma lui, che s'era fatto un piano lì per lì, il più stravagante che potesse partorire la mente d'un folle, senza saperlo gli stava andando incontro»¹⁷. «Ma tutto questo il barone non seppe mai d'averlo vissuto, dunque non lo visse. La morte, quella vera, la morte dei sentimenti e della ragione, l'aveva raggiunto già quel mattino in mezzo al deserto, ai piedi del generale Bljucher e dei suoi lancieri dalla stella rossa, e gli era entrata negli spazi del cuore lenta e zuccherina come un bièccolo di melassa»¹⁸.

Tanto, per esemplificare: e per gettare un po' di luce, in qualche misura, sul *cantuccio* di manzoniana memoria che Monteleone si riserva strada facendo, per intervenire volontaristicamente nella storia *in progress*, che costruisce e racconta. Ragion per cui non è un male, è un modo giusto di rispondere, invece, alle sollecitazioni più vitali della testa e del cuore, guardare ai margini, e magari fuori, della pagina storico-romanzesca dell'autore: per tentare di vedere anche di più del suo discorso "altro" *hic et nunc*, e dei suoi termini intrinsecamente spaziosi e dialogicamente aperti. Che vuol dire? Questo intanto: che la lezione di storia da costruirsi dopo aver letto *Il Quarantesimo Orso* potrà giovarsi, forse, anche dell'esplicitazione di taluna delle "fonti" riferibili alla lettura del romanzo, non solo alla sua scrittura. E allora ti rivengono in mente, per analogia e per differenza, del Frankenstein di Mary Shelley, le alchimie genetiche, la nascita del mostro, il suo vagare negli spazi anche grandi, e russi, e la sua costitutiva doppiezza. E pensi pure, da un capo all'altro della storia dell'URSS, ai tempi tutto sommato ridotti di esistenza in vita dell'Unione, e ai suoi ex immensi confini: ed altrimenti, relativamente al periodo di circa sette anni in cui Monteleone ha lavorato proprio al suo romanzo¹⁹, all'enormità del pianeta Terra e alle sue «atamanščine» quotidiane in Africa, in Asia, nelle Americhe e a due passi dall'Italia, nell'ex Jugoslavia.

L'Italia, che è variamente presente nel libro di Monteleone²⁰. Noi stessi presenti. Noi, che sussultiamo due volte, per differenza e per analogia, quando nel romanzo vediamo funzionare le nagaike e i tashur (le frustre ammazzauomini); e quando apprendiamo il punto di vista teorico del sanguinario Roman Fiodorovič sulla pena di morte: « - "La pena di morte non è giusta, non è giusta [...]. Non dovrebbe neppure essere permessa dalla legge [...]. Quel che voglio dire... la pena capitale è un'altra cosa. Bisogna morire a un'ora stabilita... in un modo stabilito. Niente ritardi, niente scelte. Insomma... questa e cosa veramente contraria alla natura dell'uomo. Io non condannerò mai a morte, credo"»²¹. Ed interferiamo non altrimenti, con i pensieri di oggi, quando ci troviamo di fronte all'anticomunismo e all'antisemitismo viscerali di Roman; quando ci

aggregano l'integralismo, il panslavismo ottuso, la tossicodipendenza, la violenza fisica e morale, le nevrosi pazzosaliente del personaggio; quando nelle sue riflessioni sull'Anticristo, sulla rivoluzione, sui malefici cosmici del comunismo ritroviamo i toni di noti notissimi uomini politici e di chiesa e di cultura del passato e del presente (Turati, chissà)...

Su quest'ultimo terreno, per l'appunto, potrà forse servire chiedersi non tanto se le visioni di Urga e dintorni, rimandino o meno all'Urga di Nikita Sergeevič Michalkov (1991): quanto, piuttosto, se nelle pagine di *Il Quarantesimo Orso* su Ivan Maljavin (e su Maljuta Skuratov, il suo can mastino Bujan e Ivan il grande), ed in specie nelle altre suggestioni visive sull'inabissamento dell'esercito di Vladimir Oskarovič Kappel nel ghiaccio del lago Bajkal, vi sia o meno il ricordo di certe opere di Sergej Michajlovič Ejzenštejn (dell'*Aleksandr Nevskij*/1938, e dell'*Ivan Groznyj*/1944). Il romanzo di cui si dice, del resto, si presterebbe più che mai ad una trasposizione cinematografica (anche perchè, magari sbagliando, il lettore, mentre va leggendo, viene via via ricordandosi spettatore non solo di film di Akira Kurosawa o di Grigorij Najmovič Čuchraj, di Francesco Rosi o Gillo Pontecorvo, ma anche di sequenze alla John Ford o alla Sergio Leone e - bravura dell'uno o dell'altro a parte - alla Cecil Blount De Mille o alla Steven Spielberg). Cautela, cautela... Però quella Fiat rossa del barone la vedi, la vedi e pensi a Lawrence d'Arabia... E l'eventuale trattamento, e dunque sceneggiatura, non potrebbe non tenere almeno un po' conto, di certi indicatori genetico-formativi segnalati da Monteleone stesso. che so io, del *Sistema del mondo* e dei *Prolegomeni alla filosofia della natura* di Hermann Keyserling («Prego, signori, un po' di rispetto»); dell'opera narrativa di Mayne Reid (colla benedizione del generale Vrangel'); del *Poema del cuscino* di Utamaro, «il massimo genio della letteratura erotica giapponese», secondo Boris Golovin («Venite, venite»), ecc. ecc. Ed infine, per quanto fuori delle pagine di *Il Quarantesimo Orso*, della recensione antipedagogica del poematico Makarenko: «Quanto a me, l'effetto principale di quelle letture fu la certezza risultata chissà come ad un tratto salda e fondata, di non poter disporre di alcuna scienza ed alcuna teoria, e che una teoria, se mai, bisognava tirarla fuori da tutta la somma dei fenomeni reali che succedevano sotto i miei occhi. All'inizio non tanto capii, quanto mi avvidi che ciò di cui avevo bisogno non erano formule libresche, senza alcun riscontro nella realtà, ma un'analisi immediata ed un'azione diretta»²².

NOTE

(1 A proposito di R. Monteleone, *il Quarantesimo Orso. La saga d'un "Barone pazzo" tra le rovine dell'impero zarista*, Cavallermaggiore/Torino, Gribaudo/Paravia, 1995, pp. 282, L. 35.000. In copertina: foto del *Barone von Ungern Sternberz*, archivio della Hoover Institution, Stanford University, California; e *Paesaggio mongolo*, foto archivio privato del signor Uliano Albertinetti. Associazione Italia-Mongolia, Torino. All'interno, un'utile mappa dei luoghi nei quali si svolge l'avventura del protagonista, nel corso della vita.

Il testo di questo articolo riproduce alcune note d'interesse prevalentemente didattico, e funzionali ad un corso monografico di *Pedagogia generale* su *Anton Semëliovič Makarenko* e il "Poema pedagogico", per studenti di prima annualità della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università "La Sapienza" di Roma, nell'anno accademico 1995-1996.

2) A.S. Makarenko, *Sočinenija*. Tom pervyj. *Pedagogičeskaja Poema*, Mosca, Edizioni dell'Accademia delle scienze dell'URSS, 1950, p. 23. Per una considerazione iniziale del momento storico in cui si collocano i fatti romanzeschi però su base filologica, ricostruiti e raccontati da Monteleone, cfr. almeno E. H. Carr, *A History of Soviet Russia. The Bolshevik Revolution 1917-1923* (1950, 1952, 1953), trad. it. *La rivoluzione bolscevica 1917-1923*, Torino, Einaudi, 1964, 1277-1283 (con indicazioni bibliografiche ed emerografiche essenziali).

3) R. Monteleone, *op. cit.*, pp. 211-212 (e cfr. pp. 219 e sgg.; e 92 sgg.).

4) *Ibidem*, p. 94.

5) *Ibidem*, p. 77.

6) *Ibidem*, p. 92.

7) Cfr. J. Chevalier e A. Gheerbrandt, *Dictionnaire des Symboles* (1969), ediz. it. *Dizionario dei simboli. Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, volume secondo L-Z, Milano, Rizzoli, 1986, pp. 167-170.

8) G.L. Beccaria, *Il barone della steppa a cavallo delle Russie*, in *La Stampa/Tuttolibri* del 2 dicembre 1995.

9) R. Monteleone, *Filippo Tarati*, Torino, Utet, 1987.

10) Cfr. N. Siciliani de Cumis, *Filippo Tarati, Antonio Labriola e dintorni pedagogici. Riflessioni sul saggio di Renato Monteleone su Filippo Turati*, in *Ricerche pedagogiche*, aprile-giugno 1989, pp. 45-57 (poi in id., *Laboratorio Labriola. Ricerca, didattica, formazione*, Scandicci/Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 127-153, specialmente le note).

11) Cfr. R. Monteleone, *Il Quarantesimo Orso*, cit., pp. 32-33, 48, 61, 101, 128, 166 e *passim*.

12) *Ibidem*, pp. 19 sgg., 25, 28-29, 35-36, 40, 47, 50, 86, 94, 106-107, 111, 146, 232, 244 e *passim*.

13) *Ibidem*, p. 115.

14) *Ibidem*, pp. 148-149.

15) *Ibidem*, p. 205 (e cfr. p. 248).

16) *Ibidem*, p. 241.

17) *Ibidem*, p. 263.

18) *Ibidem*, p. 277.

19) Informazione raccolta nel corso della presentazione di *Il Quarantesimo Orso* a Roma, nella Libreria all'Olimpico, il 14 febbraio 1996, a cura di Piero Melograni e Lucio Villari, e con l'intervento dell'Autore.

20) Cfr. il romanzo alle pp. 119, 128, 224, 245, 237 sgg.

21) *Ibidem*, p. 60.

22) A. S. Makarenko, op. *cit.*, *ibidem*. E vale la pena di accennare qui che in *Il Quarantesimo Orso* ritornano, sebbene in altra veste ed in contesti narrativi affatto diversi, varie “cose” pur presenti nel *Poema pedagogico*: non solo Vrangeli, ma anche Anton Ivanovic Denikin, e Aleksandr Vasil'evič Kolčak; ed atamani e briganti; e l'antisemitismo, il panslavismo e l'antiamericanismo; la rivoluzione bolscevica e la controrivoluzione; e la pazzia, perfino la pazzia, in rapporto, in stretto rapporto con le *rusalki*, le ninfe dell'acqua...

Renato Monteleone

LE RUSALKI E IL QUARANTESIMO ORSO ¹

[...] Era di maggio, e in questi boschi il barone conobbe i riti muliebri della betulla e delle rusalki, le ninfe dell'acqua: le vide incarnate nelle ragazze scelte nei villaggi, tra le più belle, alte e forti, e gli tornarono di nuovo in mente le streghe di Lesozavodsk. Molta gente allora si riversò dai dintorni a Kabarovsk, dove la festa delle rusalki era più ricca e eccitante. Ci andò anche il barone, confuso nella folla con la famiglia di Maljavin, attento a non imbattersi in qualche ufficialetto dell'inclita guarnigione, dove l'eco dei suoi trascorsi in quel di Baglovescensk doveva essere ancor vibrante e poco lusinghiera.

La ragazza-rusalka di Kabarovsk! Non se n'era mai vista una così simile a quella fiabesca, pelle lunare, capelli serici, luce di smeraldo negli occhi. Apriva il corteo di donne e giovanette, vestita solo di lunga camicia bianca, tutta nuda di sotto: portava una croce in spalla e fingeva di cavalcare un attizzatoio, come fa una strega sulla scopa o i bambini sul cavalluccio di legno.

C'era stata una settimana intera di sfrenatezze, con folle di popolo sparse nei boschi, nelle sere plenilunari, a cercar fantasmi di ninfe acquisite nei tronchi di querce o di tiglio, o tra i rami a far l'altalena: in realtà, a amoreggiare, richiamandosi in coppie con fischi e gridi per poi ammucchiarsi godevolmente. Ora era arrivato il momento dell'addio a queste svergognate seduttrici e la processione trascinava la ragazza-rusalka fuori le mura, nei campi imbiadati e di segala, ipocritamente insultandola. I monelli l'irridevano: - "Rusalka, rusalka fammi il solletico, ih, ih, ih!"

Ma bada, ehi! gridavano le matrone, la rusalka ti può far crepare di riso convulso. Proprio per questo, nell'aperta campagna, ci fu grande mischia, per gioco, di gente che fuggiva per non farsi solleticare e morire. In quel grande arruffio la rusalka di bötto sparì, nascosta tra le spighe di segala, e per tutti fu il segnale convenuto della sua dipartita.

Al ritorno si banchettò, donne e uomini in costume cosacco, davanti a un pupazzo: lo chiamavano Farilo, era il simbolo della virilità, e aveva un membro e due palle in mostra ancor più invidiabili di quelli del pupazzo di carnevale.

Quando furono tutti ben intontiti dal troppo bere e mangiare ne celebrarono scurrilmente il funerale, in arruffata sepoltura. Neppure Romáan Fiodorovič, che è tutto dire, aveva mai visto tanta impudicizia trionfante. Maschi e femmine si abbracciavano, si baciavano tra di loro e gli uni con le altre in danze sguaiate, e si accoppiavano senza troppo badare a nascondere le pudende e i brividi degli orgasmi. Ancora una volta il barone era lì a guardare con sottile sconcerto quel doppio mondo, mitico e sensuale, confuso, rimescolato, per magica alchimia.

Due donne scarmigliate e ansanti gli furono addosso, e lo toccavano, l'accarezzavano di dietro e davanti, gl'infilavano le mani tra le cosce e lui dovette picchiarle, per liberarsene, benché fosse forte la tentazione di lasciarsi andare nel gorgo di quei giochi priapei.

Così finì in gloria la festa delle rusalki, tra le ghirlande di betulla e i riti del comaraggio e le mascherate contadine, capre, streghe, gobbi, coi nasi di barbabetola e le barbe di saggina, a ballare e cantare di isba in isba, ritornelli beffardi e gesti triviali, fino a notte inoltrata.

Fosse per i pruriti della primavera o per l'eccitamento di quella festa carnale, la notte medesima, nell'isba di Maljavin, Darja s'infilò nel letto del barone, di null'altro coperta che del suo camicione notturno, un po' grezzo. E subito gli mise le mani addosso, gli montò sopra, sollevata la veste, a fargli sentire tutto il turgore del suo corpo giovane.

- "Sono la tua rusalka, barone, la tua rusalka, e ti faccio il solletchino, ih, ih, ih" gli sussurrava, e intanto lo graffiava sulle chiappe, lo morsicava sul collo e sui pettorali; e anche lui, prima ritroso, prese a morsicarla e graffiarla con furore, sicché sarebbe stato difficile a quel punto sapere con sicurezza se tra loro c'era più rissa o copulazione. Si trastullarono per una buona parte della notte, e ogni volta che lo sentiva arrivare allo stremo Darja gli tappava la bocca con la mano, perché di là non arrivasse tutto quel suo anfanare e gemere.

Ma in quei giorni c'era qualcosa che incupidiva il barone sopra ogni altra. "Il babbino s'è svegliato" sentiva dire dai cacciatori e sapeva che si parlava così familiarmente dell'orso, perché non si infuriasse, e sapeva che cacciarlo era impresa da uomini intrepidi, faccia a faccia con la morte secca.

La sera che Maljavin gli disse: - "Domani cacciamo l'orso, quello bruno delle nostre foreste", Roman entrò in uno stato di esaltazione, che gli tolse sonno e appetito.

Partirono a cavallo, senza cani, e poi appiedati s'inoltrarono in un sottobosco ch'era tutto un tappeto di mirtilli neri. - "Il babbino ne è ghiotto - disse Ivan sotto voce, e si misero all'attesa.

Maljavih aveva portato con sé anche una lancia di legno duro di

cembro, di diametro doppio di quella normale, e in punta una lama affilatissima, cava e incurvata all'insù, come un cucchiaino allungato. Era usanza mongola, cacciare l'orso con la lancia, nei tempi in cui il fucile non era ancora apparso tra quelle genti. Maljavin era tra quelli che avevano ancora abilità e diletto nel giostrare col bestione con quell'arma primitiva e temeraria.

Quando cacciava parlava sempre somnesso, e massimamente lo faceva quel giorno, aspettando che l'orso apparisse.

- "Voi venite da terre lontane, non sapete queste cose - diceva al barone, e gli spiegava: "L'orso è un totem, bisogna avere per lui grande rispetto, non si può chiamarlo per nome se non a rischio di tremenda sciagura. Per noi è simbolo di sapienza e furbizia. Lui ti guarda con quelle pupille nere indemoniate, poi li storce e mostra il bianco degli occhi e finge smanie da pazzo furioso e ti parla il linguaggio della pazzia e tu stramazzi a terra senza senno e memoria".

In quel mentre ci fu un gran chiasso di frasche scosse e stecchi e sterpéti recisi e un respiro imbronciato, grugnosio. Dalla loro posta celata sottovento videro l'orso avanzare con incedere dondolante, in mezzo alla macchia dei mirtilli. Era un animale di mezza stazza, forse con ancora i segni del letargico annebbiamento.

- "Voi, Roman Fiodorovič - bisbigliò Maljavin - mettetevi alle mie spalle col fucile spianato e la pallottola in canna, prontissimo a sparargli, dritto sotto le orecchie, se mi vedete fallire con la lancia".

E uscì allo scoperto, incontro alla bestia che drizzò il testone e si limitò a indirizzargli un breve ruglio indispettito, come di chi è disturbato in certe sue urgenti faccende.

Ivan gli si avvicinò con la lancia ben salda nelle due mani e cominciò a provocarlo, fingendo avanzate e fughe repentine.

- "Ha! Ha! Bello dei boschi, rotondo piede di miele, vieni avanti, cuculo d'oro della foresta, vieni a prendermi!".

Lo minacciava con la punta della lancia, sempre più da vicino. Quel che voleva era di farsi caricare dall'orso eretto sulle zampe posteriori, e infine ci riuscì. Si fece inseguire per un breve tratto, accostandosi al barone che già era col fucile spianato. D'un tratto si voltò, piantò l'asta della lancia ben salda in terra e mirò la lama in punta all'altezza del collo dell'orso che correva contro di lui azzannando l'aria con le zampe anteriori.

Ahimé, babbino, babbino! Nella foga della corsa e dell'ira andasti dritto dritto a infilarti tra laringe e trachea in quella terribile lancia che sembrava fatta d'acciaio, perdio, e ti penetrò a fondo, punta, spigolo, collo, rosetta, fino alle prime bandelle, e la lama ricurva ti s'infilò nel cer-

vello e tutti i mirtilli di questo mondo si fecero neri.

Cadde a terra, all'indietro, con la lancia ancora infilzata nel gozzo, ma una zampa era ancora levata a annaspar l'aria, con gli artigli protesi.

“Non è bene far soffrire il nonnino inutilmente. Finitelo voi, Roman Fiodorovič, regalategli un pallettone lì, proprio sotto l'orecchio, come dicevo”.

E Roman così fece, e guardò anche lui, per la prima volta da vicino, quel bianco degli occhi, il colore della follia, il segno dolente della premorienza.

- “Ecco - concluse Maljavin - così è finito e il suo spirito non andrà in giro tormentato, a vendicarsi. I fucili parlano solo con la bocca, dicono da noi, e sono parole di morte”.

Arrivarono altri cacciatori, e l'orso fu scuoiato sul posto e la sua carne fatta a pezzi da uomini che sapevano farsi strada coi coltellacci tra muscoli, tendini, articolazioni, ben attenti a salvare il midollo degli ossi, che era prelibatezza contesa a spinte e strattoni, come il cuore e il fegato, del resto, che davano coraggio, forza e saggezza.

Poi tutto fu portato nel villaggio. La pelle fu tesa sui pali e la carne messa a bollire, secondo l'uso, e se ne fece luculliano banchetto, la sera, davanti ai fuochi. Antonuška si raccomandava, correndo a dritta e a manca:

- “Ehilà, voi, lasciatemi il fiele, che cura la sifilide. E' un diritto di Ivan, che l'ha ucciso, il povero babbino. E voglio anche il lardo, che guarisce la tubercolosi, e il cervello, almeno un poco, che ferma il sangue delle ferite”.

Roman era lì in mezzo, tra i paesani fracassoni e festanti, con la testa in fiamme, imbalordito dalle forti emozioni di quell'universo siberiano, dove il mitico e il carnale non cessavano di fondersi e confondersi. E lui continuava a sprofondarci anche filtrando attraverso le minime cose, come quel vasellame rituale (tutto di legno, con figure di orsi scolpiti sulle anse e gli orli dorati), con cui soltanto era lecito mangiare la carne del babbino, squartata e lessata, senza averne maledizione.

Quella caccia all'orso l'esaltò a tal punto che da allora quel genere venatorio restò per lui il preferito sopra ogni altro. Voleva tornarci coll'impavido Maljavin, ma lui rifiutò:

- “Non posso, barone, ne ho già ammazzati troppi di orsi in autunno, e anche quest'inverno, andando a stanarli coi bastoni. Non voglio correre il pericolo d'incontrarmi col quarantesimo orso”.

Il quarantesimo orso? Cos'era questa storia?

- “E' tutto scritto nei libri, Roman Fiodorovič, ecco qui - e tirò fuori da una panca un libro antico, con le pagine tutte arricciolate, la

copertina sbiadita e lacerata.

- "Io non so quasi leggere, ma può leggere Darja, che ha fatto la scuola". Allungò alla figlia, intenta alla cucina, quel rottame di libro:

- "Tieni, apri alla pagina con l'orecchietta".

Era una vulgata di riti e miti della Siberia, piena di illustrazioni popolari. Darja aprì e lesse compitando, seguendo il rigo con l'indice:

- "L'orso è una bestia al servizio di Dio. Egli scorazza per i cieli cavalcando gli orsi e porta a spasso il sole, che è grande come uno stagno immenso, tutto d'oro zecchino. E Dio ha detto all'uomo: "Ucciderai l'orso finché vorrò io. Ma ricorda! Se ucciderai più orsi del lecito, allora il sole si leverà alto e io ti manderò contro il quarantesimo orso che ti ucciderà".

Il barone ascoltò, travolto infantilmente da quella fiaba cosmica di caccia e dannazione. Ma andiamo! Lo sapevano tutti, per le terre della Siberia, che ognuno ha il suo quarantesimo orso in agguato, e che c'è un segnale premonitore del suo assalto incombente: il vento del nord. Questo è vento maligno, ha voce sibilante, ipnotica, addormenta i sensi e i ricordi al cacciatore che non s'accorge di averlo davanti, il quarantesimo orso, troppo tardi per attaccarlo, troppo tardi per sfuggire alle sue zampe granfianti e al morso che spezza l'osso del collo e toglie la vita. [...].

NOTE

1) Il brano qui su riprodotto corrisponde, con alcuni tagli, alle pp. 90-95 di *Il Quarantesimo Orso*, op. cit. In particolare, vale a spiegare il titolo del romanzo di Monteleone: e, quanto al tema delle *rusalki*, illustra un luogo del *Poema pedagogico* makarenkiano in argomento (a p. 30 dell'ediz. sopra citata).

Marina Itelson

PAROLA DI LOTMAN

Come convincere una persona di qualcosa senza essere categorici? Nei saggi di Jurij Lotman non si fa alcun cenno sull'argomento, tuttavia, l'autore riesce a darne sempre l'esempio con il proprio modo di fare: egli non cerca mai di convincere, si limita semplicemente ad essere convincente, anche quando si esprime con dei passaggi sintetici, quasi per aforismi. Prendiamone uno:

“La lingua è un codice più la sua storia”.

Iniziando un discorso, anche quello di contenuti assai complessi, con un aforisma, Lotman, secondo l'acuta osservazione di Maria Corti, spesso “promuove una sorta di ingegnosa equazione”. Infatti, l'aforisma iniziale con cui Lotman introduce il discorso sulla lingua e sui sistemi segnificativi potrebbe essere espresso con la seguente equazione:

$L \text{ (lingua)} = C \text{ (codice)} + S \text{ (storia)}$.

Dall'equazione deriva che la L non è uguale alla C, ma rappresenta qualcosa di più, ossia è arricchita di un elemento importante che è la S, quindi per eguagliare la C dovrebbe spogliarsi di quest'elemento, per il quale si distingue; se, invece, non lo può fare, allora sostituire l'elemento L con quello C sarebbe errato.

Si potrebbe dire che l'autore dell'iniziale aforisma, pur trattando un argomento umanistico, si esprime con precisione quasi algebrica.

Per quanto concerne la sua “strategia” di convincimento del lettore, va detto che Jurij Lotman, partendo da un modello di comunicazione tradizionale, perfezionato da Roman Jakobson, nota in esso una piccola “imperfezione”, ossia quel fatto che in quest'ultimo viene trascurata la realtà linguistica pratica, cioè l'impossibilità che un emittente ed un destinatario posseggano un'identità completa.

Due persone che parlano, fossero anche due fratelli gemelli monozigotici, possono avere in comune una perfetta conoscenza della stessa lingua, possono aver condiviso tutto nella vita ed avere una moltitudine di ricordi in comune, ciascuno di loro può sapere tutto sulla vita dell'altro, anche nei minimi dettagli, ma chi ci dice che il volume di memoria in entrambi sia identico? Anzi, non lo è mai, nella vita pratica non è mai

successo, come dice Evgenij Evtušenko:

... i pro otca rodnogo svoego,
my, znaja vsë, ne znaem ničego...

Ed è proprio grazie a questa "disparità", alla differenza di volume di memoria tra le parti che avviene la comunicazione, senza di essa la comprensione tra le due persone sarebbe perfetta, ma il valore dell'informazione sarebbe minimo, in altre parole, quelle di Lotman:

"Un emittente e un destinatario perfettamente identici si comprenderanno bene, ma ...non avranno di che parlare".

Ci sono molti modi di contrapporre la propria opinione a quella degli altri, cercando di ottenere ragione.

A. Schopenhauer, per esempio, ne elenca ben 37, chiamandoli stratagemmi, e alla fine, stanco di escogitarli, ricorre all'ultimo, non più attribuendogli il numero successivo, ma chiamandolo proprio così: "l'ultimo stratagemma". Dando la sistemazione formale agli "artifici nelle dispute", egli consiglia di ricorrere ad essi per "ottenere ragione". Di tali artifici Lotman non sembra proprio di aver bisogno.

Nei suoi saggi egli riconosce spesso il valore di alcune teorie, ancor più spesso, vorremmo dire, le critica, ma quest'ultimo non sarebbe un termine adeguato e, usandolo, faremmo torto a quest'uomo, geniale e mite, che, pur non condividendo alcune teorie, non ha mai cercato di smantellarle clamorosamente o di mettersi esplicitamente in contrapposizione con esse, e questo non perché gli mancasse la verve o perché non avesse degli argomenti sufficientemente convincenti, sicuramente no! Da come lo vediamo noi e come chiaramente traspare dalle pagine da lui scritte, Jurij Lotman non cerca affatto di aver ragione, cerca, invece, sempre di individuarla, ponendosi sullo stesso piano di coloro che credevano di averla colta.

Cerca di capire "le loro ragioni", seguendo il procedimento mentale e mostrando sempre la massima stima nei confronti dell'"avversario".

Per seguire i ragionamenti altrui con tanta abilità bisogna essere capaci di entrare nel profondo del loro pensiero, occorre calarsi nel loro "io" e, soprattutto, spogliandosi da ogni preconcetto, volerli capire. Poi, ad un certo punto, però (non è facile cogliere il momento esatto), uscendo dal labirinto del pensiero del soggetto analizzato, Lotman lo fa entrare (insieme al lettore) nel labirinto proprio, fornendogli, tuttavia, la mappa e dandogli persino delle indicazioni "architettoniche", cioè la possibilità - qualora non si trovasse d'accordo con il nuovo ragionamento - di uscirne, seguendo la stessa via d'entrata. Succede tuttavia che, una volta entrato e condiviso il pensiero di Lotman, per il lettore non è più così facile abbandonarlo poiché, suo malgrado, resta avvinto dal fascino di questo pensiero

lucido e penetrante, nonché dagli esempi forniti per illustrarlo. Tornando dopo queste esperienze alla constatazione iniziale, fatta da Lotman spesso sotto forma di un calzante aforisma, il lettore non può fare altro che convincersi, per l'ennesima volta, del fatto che difficilmente si potrebbe trovare un modo più sintetico e allo stesso momento così onnicomprensivo di quello scelto dall'autore.

Altrettanto sottile nelle opere di Ju. Lotman è il gioco di parole. L'esempio forse più lampante è costituito dalle ultime due raccolte di saggi, intitolate: "Kul'tura i vzryv" (La cultura e l'esplosione) e "Cercare la strada: modelli di cultura". Qui si potrebbe, piuttosto, dire che egli gioca con le parole. Come risultato di un tale gioco i personaggi in conflitto diventano gli anelli di un'unica catena, le parole di senso contrario si scoprono sinonimi, mentre tra i sinonimi si apre un abisso invalicabile che li pone ineluttabilmente in campi tra loro contrapposti. Essi vengono così collocati agli antipodi, saturi di un significato complementare, diventando "portatori di differenza di senso".

Per esempio, partendo dall'analisi di un concetto definito con un sostantivo astratto, Lotman passa ai verbi con i quali esso viene abitualmente abbinato, poi, prendendo in considerazione i vari derivati verbali, stabilisce, anzi, mostra che i verbi, per esempio *dare* e *prendere*, nonostante siano apparentemente antitetici, possono "presentare una certa sinonimìa".

Tutto ciò avviene nei saggi di Lotman con molta naturalezza, senza forzatura alcuna. La cosa che più balza agli occhi è la chiarezza delle definizioni che gli è propria, così manifesta e palese che, dopo averle percepite ed assimilate, il lettore rimane perplesso non solo per la complessità del pensiero, espresso in forma estremamente chiara, concisa e sintetica, ma anche per la sua apparente "ovvietà", tale che rimane difficile credere che prima di Lotman non sia stato espresso da nessuno. E' paragonabile alla sensazione che si prova, ascoltando alcuni brani di Beethoven o di Mozart: è quasi impossibile immaginare che ci fu un tempo quando essi non esistevano ancora.

Nonostante la loro consequenziale logicità ed apparente "ovvietà", i ragionamenti di Lotman non sono mai "scontati", c'è sempre in essi una punta di imprevedibilità.

Nella vita pratica l'imprevedibilità può essere temuta o ammirata, o tutte e due le cose contemporaneamente. Uno stratega o uno psicologo (difficile che il primo sia tale senza essere un po' anche il secondo) dovrebbe chiedersi: "Perchè l'imprevedibilità risulta quasi sempre efficace?" Anche a questa domanda Lotman risponde in modo aforistico:

"L'imprevedibilità è efficace perchè strappa l'avversario dalle azio-

ni a lui abituali”.

L'esempio con cui avvalorata questa tesi non è tratto da qualche famosa battaglia campale o da una vittoria clamorosa, che dovrebbe convincerci per la mera inconfutabilità dei fatti. Il suo esempio è tratto, invece, dall'ambito a lui più congeniale (perchè per antonomasia linguistico), quello del folklore; ma non per questo meno convincente.

Anzi, fornendo degli esempi altrettanto ben noti, presi dalla creazione folkloristica, in particolare quella delle fiabe, Lotman riesce persino a sovvertire il cosiddetto “buonsenso comune” in modo tale che il comportamento ritenuto universale, ossia quello comunemente accettato come norma, per meglio dire, il comportamento stereotipato risulta per lui (e gradualmente anche per il lettore) talvolta inefficace e persino...insensato. Ciò non vuol dire che il fatto di essere imprevedibili sia la condizione indispensabile per essere intelligenti, ma la *condicio sine qua non* per una persona intelligente è quella di “essere in grado di compiere delle azioni inaspettate, imprevedibili per i suoi nemici”. L'intelligenza, dunque, come l'astuzia, senza trascurare gli stati di “deviazione”, quello di “scemo” o di “folle”.

Un altro aforisma di Lotman dice: «Lo “scemo” ha meno libertà del normale, il “folle” ne ha di più». E prima ancora che uno sprovveduto gli chieda il perché, Lotman risponde: “Perché il folle possiede una certa razionalità sovrumana”.

Pur soffermandosi su numerosi argomenti, nei due volumi di saggi soprannominati, e particolarmente in quello intitolato “Kul'tura i vzryv”, Lotman tratta principalmente il tema della prevedibilità e imprevedibilità degli eventi, del futuro, dell'andamento della storia. Leggendolo, si crea un'impressione simile a quella caratteristica della pittura iconica con la sua prospettiva rovesciata (*obratnaja perspektiva*). In altre parole, si crea l'impressione che l'autore di questi aforismi si trovi all'interno del “pianeta Lingua” e del sistema segnico e che le sue impressioni e le informazioni che ci fornisce arrivino dall'interno, ragion per cui, se il lettore prima non riusciva a capire alcune definizioni (che dopo la spiegazione dell'autore gli sembrano talmente ovvie), ciò è stato proprio a causa della sua posizione esterna, rispetto a quella di Lotman, il quale con gli occhi della mente riesce a collocarsi all'interno di questo micromondo, e noi, seguendolo da vicino, riceviamo l'informazione dalla “prima fonte”. Forse per questo nella nostra prospettiva lineare e diretta il verbo prendere ha un solo significato, mentre visto mentalmente da un'angolazione diversa dalla nostra, appunto nella prospettiva rovesciata, esso lascia intravedere uno scorcio inatteso del proprio significato, facendo risultare che la persona che prende in quel preciso momento ci dà anche la propria dispo-

nibilità a ricevere, accettare. Da qui: "La sinonimia di alcuni verbi si chiarisce con l'ambivalenza dell'azione stessa".

E' proprio così, in questa luce, che forse devono essere percepiti gli "involontari" aforismi di Lotman, cioè con gli occhi, lo sguardo di chi sta all'interno delle cose e cerca di inquadrarle, capire e farle capire, descrivendole a beneficio di coloro che sono all'esterno.

Talvolta, forse proprio a causa della diversa prospettiva di cui disponiamo, dovuta alla linearità delle immagini da noi percepite, contrariamente al suo porsi "all'interno", che non sempre e non subito riusciamo a capire, e convenire con ciò che Lotman afferma, ma poi, leggendo la spiegazione che ci dà, i suoi ragionamenti approfonditi, non si può fare a meno di apprezzare il suo punto di vista, il suo modo sintetico di esprimere anche i concetti più complessi. L'aforisma iniziale con cui egli inizia il discorso è di solito la quintessenza dello stesso e, tornando a rileggerlo, dopo aver seguito tutte le spiegazioni dell'autore, ci si sorprende ancora una volta per la sua apparente ovvietà. Per questo pensiamo che potrebbe essere un ottimo esercizio, per chi volesse farlo, quello di cercare, leggendo alcuni dei suoi numerosi aforismi, di capire quali erano le vie e le argomentazioni che hanno indotto Ju. Lotman a dar vita ad essi. Li abbiamo chiamato "involontari" in quanto non era, a nostro modesto parere, intenzione di Lotman di scrivere appositamente un libro di aforismi, è stato semplicemente il suo modo di esprimersi - aforistico, allusivo e sintetico - a far sì che ora possiamo godere di queste chicche di pensiero condensato, dissaminate nei suoi libri e a ragione definite da alcuni dei suoi estimatori "*Pillole - salvamente*":

- Traduzione da una lingua a un'altra è la definizione del significato.

- La continuità è una prevedibilità compresa.

- Il rapporto tra passato e futuro non è simmetrico.

- Il futuro è lo spazio degli stati possibili.

- L'utilità del genio si nasconde nella prospettiva storica.

- La storia è un complesso intreccio di eventi determinati in maniera causale e di eventi casuali.

- La lingua modella la realtà.

- Il processo storico può essere paragonato a un esperimento, ma non è un'esperienza dimostrativa.

- La possibilità della menzogna trasforma la verità in un comportamento cosciente.

- "Io" e "l'altro" sono due lati di un unico atto di autocoscienza e sono impossibili l'uno senza l'altro.

- Sono i nomi propri a creare quella tensione individuale e generale che è alla base della coscienza umana.
- La separazione della parola dalla cosa: ecco il limite che crea l'abisso tra l'uomo e il restante mondo animale, e il bambino è la guardia di frontiera sull'orlo di questo abisso.
- Non vi è "io" senza gli "altri".
- La beffa è sempre legata al nome proprio.
- Il valore della storia sta nell'imprecisione dei suoi contorni.
- La cultura è una struttura che, immersa in un mondo ad essa esterno, lo attira a sé e lo espelle elaborato.
- Lo sviluppo dinamico della cultura è accompagnato dal fatto che il processo interno e quello esterno costantemente si scambiano di posto.
- Il sogno è uno specchio semiotico, ciascuno vede in questo riflesso il proprio linguaggio.
- Scienza e tecnica sono strettamente legate, ma non perché siano sinonimi, al contrario: esse sono antitetiche, in quanto lo sviluppo di una può stimolare il successo dell'altra, ma può anche arrestarlo.
- La tecnica con i suoi risultati visibili e la sua verificabile utilità può farsi aggressiva e pretendere di parlare a nome della scienza.
- La differenza cardinale tra il comportamento umano e quello animale consiste nell'imprevedibilità.
- Il presente è un attimo fuggente tra passato e futuro, un attimo che è quasi impossibile cogliere.
- Lo spirito dell'arte soffia dove vuole: certo, nella sfera della produzione cinematografica di cassetta non ha ancora soffiato.
- E' necessario tener conto del margine di tolleranza, superato il quale il pensiero scientifico si trasforma in metafora poetica.
- La possibilità di usare antonimi come sinonimi determina una straordinaria forza di sintesi, paragonabile solo alla forza dell'analisi che individua gli antonimi nei sinonimi.
- L'irruzione dell'arte nel modello storico ne modifica radicalmente il carattere.
- Tra il presente e il futuro scorre l'imprevedibilità.
- L'arte introduce nella vita quella libertà che va perduta nel momento in cui le idee si incarnano nella realtà.
- I concetti di "movimento" e di "immobilità" sono determinati dal contesto; se contrapposta alla stabilità, la ripetitività ciclica è movimento.
- Nella vita reale ciò che effettivamente è si arroga in genere la funzione di unica realtà possibile.
- L'arte non copia la vita vera, ma la ricrea, produce cioè una "realtà seconda" con una lingua seconda.

- Moda: quasi invisibile reincarnazione della novità immotivata.
- La storia assomiglia a un campo minato. Alcune mine esplodono subito, altre dopo molto tempo. Altre ancora sono sotterrate e non sappiamo se e quando esploderanno.
- Scelta è l'intersezione di dubbio e conoscenza. Suo fondamento è l'analisi di errori e delusioni. La memoria diventa la cronaca degli errori.
- Il segreto della storia è nel mistero della sua lingua.
- In genere noi consideriamo significante ciò che si ripete o, viceversa, ciò che è assolutamente irripetibile.
- Le prime descrizioni della specificità di un popolo sono sempre opera di stranieri.
- La novità è il risultato di situazioni imprevedibili.
- Ogni volta che la storia mette in gioco la probabilità noi ci troviamo a un bivio.
- La realtà muta a seconda del punto di vista da cui la osserviamo.
- La ben nota formula "chi non è con noi è contro di noi" riaffiora alla superficie ogni qual volta all'edificazione subentra la distruzione.
- Alla rivoluzione subentra la stasi e l'idea dell'individualità scompare, sostituita dalla uniformità.
- La cultura nel suo insieme può essere considerata come un testo, organizzato in maniera complessa, che forma un complesso intreccio di testi.
- Il testo è uno spazio di senso organizzato in maniera omogenea. L'imprevedibilità nell'arte è allo stesso tempo conseguenza e causa dell'imprevedibilità nella vita.
- Il salotto è un singolare sistema solare che gira intorno alla dama prescelta.
- I tentativi di lotta con la lingua sono antichi come la lingua stessa.
- Tutto lo spazio artistico di Charlie Chaplin può essere considerato come un'unica opera.
- I surrogati dell'arte sono nocivi per la loro aggressività. Essi hanno la tendenza ad avvolgere l'arte autentica e a eliminarla.
- Il testo artistico non ha un'unica soluzione. L'opera d'arte può essere usata un infinito numero di volte.
- Il sogno è una realtà irreali.
- La comunicazione: tesa intersezione di atti linguistici adeguati e inadeguati.
- L'arte è uno degli emisferi del cervello collettivo dell'umanità.
- Separare l'uomo dallo spazio delle lingue, dei segni, dei simboli è impossibile come strappargli la pelle di dosso.
- Il mondo dell'umanità è movimento da un passato scomparso a

un futuro non ancora cominciato.

- La più accurata imitazione della vita è sempre, finché rimane nell'ambito dell'arte, trasformazione del diverso nel simile.

- L'arte verbale non copia la vita, la ricrea.

- Quanto più forte è l'illusione di identità, tanto più profonda è la differenza.

- Il rifiuto della moda divenne subito moda.

- Nella realtà l'arte parla sempre più lingue, tra le quali esistono rapporti di traducibilità incompleta o di completa intraducibilità.

- Una domanda ben posta o anche solo un dubbio profondamente vissuto sono più fecondi di risposte consuete, espressione di consuete verità.

- Se si mettono insieme più bistecche non si ottiene un vitello, mentre tagliando un vitello si possono avere le bistecche.

Bibliografia

- Ju. M. Lotman, *La struttura del testo poetico* (1970), a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972.

- Ju. M. Lotman, *Il testo e la storia* (1975), Bologna, Il Mulino, 1985.

- Ju. M. Lotman- B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura* (1973), a cura di R. Facciani, Milano, Bompiani, 1975.

- Ju. Lotman- B. A. Uspenskij, *Semiotica e cultura*, a cura di D. Ferrari- Bravo, Milano- Napoli, Ricciardi, 1975.

- Ju. Lotman, *Testo e contesto*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.

- Ju. M. Lotman, *La semiosfera*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.

- Ju. M. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1993.

- Ju. M. Lotman, *Cercare la strada: modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994.

Silvia Sichel

QUALCHE OSSERVAZIONE SULLA LINGUA DI LIDIJA SEJFULLINA ¹

Nell'affrontare un discorso su Lidija Sejfullina dopo aver letto le sue opere più conosciute, *Virineja*, *I trasgressori della legge*, *Humus* (le uniche ad essere state tradotte in Italia, ad eccezione di alcuni racconti brevi pubblicati in raccolte diverse) bisogna scrollarsi di dosso la sensazione di obsoleto che il parlare di rivoluzioni, comitati, eroi, finisce col suscitare. Lidija Sejfullina fu una brava scrittrice, estremamente legata al suo tempo. Nei limiti delle possibilità che il periodo in cui visse le concedeva, fu una scrittrice onesta, compagna di strada, non completamente disposta a subordinare l'arte all'ideologia. I suoi protagonisti, *Virineja*, Sofron di *Humus*, Aleksandr Makedonskij, non perdono mai le loro caratteristiche individuali, non diventano eroi a tutto tondo, non cantano le glorie della rivoluzione, ma raggiungono la consapevolezza di essere uomini e non "anime", senza superare totalmente le proprie miserie, l'umana meschinità. Sono personaggi riusciti. Sono eroi per caso.

Certo l'opera di Lidija Sejfullina, rappresentativa dello scompiglio che la rivoluzione portò nelle città e nelle campagne, è ascrivibile alla linea proletaria neorealista, che sarebbe in seguito diventata quella più formalmente ortodossa. L'autrice naturalmente dichiara il suo amore per Tolstoj e il suo odio per Dostoevskij. Tipicamente realista per forma e scopo, l'opera di Sejfullina interessa un pubblico in via di acculturazione e tende quindi ad elevare l'esperienza comune a valore universale. Il suo linguaggio, anch'esso realista, attinge a espressioni dialettali, utilizza inversioni e traslati tipici del *prostorečie* e diviene lingua popolare, colorita, robusta, senza essere del tutto estranea alle sperimentazioni dell'avanguardia: non mancano infatti i giochi di parole, le riproduzioni onomatopiche dei suoni, le trascrizioni fonetiche dei dialoghi. Ma il registro che la scrittrice predilige è comunque quello basso, con una sfumatura comica.

La lingua resta la parte più viva, l'aspetto più interessante delle sue creazioni.

Sejfullina non dimentica di frequentare le "gor'kiane" università

della vita e tra la folla dei mercati di campagna e delle strade cittadine dice ² di aver ascoltato e assorbito il gergo dei vagabondi e dei ladruncoli e di amare la riproduzione autentica dei suoni, dei colori, addirittura degli aromi, infine della vita: il suo lessico è ricco ed eterogeneo, la sua sintassi rispetta raramente la norma. Così il periodo è spesso privo di soggetto o di predicato, mentre sono frequenti le formule popolari, le interiezioni, le espressioni del russo storpiato dei popoli dell'Asia (dei kirghisi ad esempio).

La riproduzione del parlato entra in un primo momento solo nei dialoghi, ad esempio, nei discorsi dei minatori kirghisi in "Quattro capitoli", poi invece riempie tutta la struttura linguistica delle sue opere.

Oltre al parlato entra il gergo burocratico, le espressioni "zakonno oformlennye".

La lingua e la maniera di Sejfullina furono ampiamente analizzate dai critici del suo tempo, con l'impostazione a suo modo "politically correct" dell'epoca e del luogo. Le componenti principali furono così riassunte da Prjanišnikov ³ :

a) L'elemento dominante della sua scrittura viene individuato nel *krest'janskoe prostorečie*. Sejfullina si appropria della lingua contadina. La lingua dell'autrice si fonde con quella dei personaggi. Viene riprodotto il *derevenskij govorok* con vocabolario, stile e sintassi tipiche del discorso orale: frasi inconcluse, mancanza di punteggiatura e di congiunzioni. Si ottiene uno *skaz* che costringe il lettore ad una lettura attenta e ripetuta.

b) *Obščeliteraturnaja reč'*. La prosa letteraria utilizzata da Sejfullina in alcune parti della narrazione, che interrompe il così detto mimetismo linguistico (per cui l'intellettuale parla da intellettuale e il contadino da contadino): il contadino utilizza una terminologia sofisticata (*proza amal'gamirovannaja*).

c) La lingua letteraria della Rus' prepetrina (*knižnaja archaika*), vicina allo slavo ecclesiastico, quella dei prologhi, delle vite dei santi, dei sermoni, tramandata attraverso i pellegrini, il clero, la massa dei devoti. Il popolo la sente più vicina del linguaggio dell'intelligencija, che viene percepito come lingua dei signori. La lingua del culto è invece ormai entrata a far parte della tradizione popolare e il popolo se ne appropria e la ama per il suo prestigio, la sua solennità. Sejfullina la usa per rendere l'avvicinarsi di stile alto e basso, pur restando nell'ambito di uno stesso sistema linguistico.

d) La lingua del folclore e delle fiabe (*fol'klornaja proza skazki*), la cui connessione con il divino si è persa nella notte dei tempi. Allentatisi i legami con gli antichi riti slavi, questa lingua, quella dei canti nuziali, della poesia delle feste agrarie, era stata sostituita nella sfera religiosa

dalla lingua ecclesiastica e aveva acquisito una sfumatura terrena. Per il contadino questa è la lingua delle sue tradizioni, è la sua lingua.

* * *

Altri hanno voluto leggere in questa sua lingua così attenta all'effetto sonoro l'influenza delle ricerche formali degli anni venti. In proposito Voronskij in un articolo del 1928 parla per Sejfullina di *zaum'* (involontario).

L'autore osserva che nelle sue *povest'* sono sempre presenti alcuni termini incomprensibili, comunque difficilmente conosciuti dal lettore medio, termini di uso comune utilizzati nel loro significato transmentale, che tuttavia per la loro intensità emotiva e la loro forma fonica ottengono un effetto particolarmente forte.

«La singolarità e l'incomprensibilità delle paroline gergali e regionali viene rafforzata dal fatto che insieme a loro sono presenti parole, puramente *zaumnye*, e addirittura intere righe:

“Cantavano delle canzoni. Ognuno cantava quella che sapeva e voleva. meglio di tutti cantava il piccolo baschiro. Le parole erano incomprensibili, non c'era verso di ricordarsele. Qualche cosa come:

Ahi, din bindi, dindi bindi,
Ahi, don bindi, dondi bindi,

Strano. Cantò cinque volte. I ragazzi lo pregavano. Egli chiudevano gli occhi, tirava sotto le gambe incrociate e dondolandosi cantava. Bene. Ancora cinque volte era pronto ad ascoltarlo Griška.”

(trad. Ettore Lo Gatto)

Qui si può parlare di un pieno trionfo dello *zaum'*. Le parole astruse sono le più espressive! Esse rallegrano, attirano l'attenzione e entusiasmano! La canzone nella lingua sconosciuta ancora cinque volte la vorrebbero ascoltare!»

Tuttavia:

“La *zaumnaja reč'* essa non la crea, ma qua e là origlia un termine concreto e, soprattutto, da non svilupparsi del tutto, con cui illuminare il proprio racconto.”⁴

Comunque sia, dimostrando grande attenzione per il suono, Sejfullina riporta con frequenza le parole nella loro valenza fonetica. I suoi racconti sono pieni di termini deformati dalla parlata popolare, dal

linguaggio infantile. Ottiene così diversi risultati, ad esempio i divertenti equivoci dell' "Instruktor krasnogo molodeža", basato sulla contrapposizione del lessico scientifico con quello russo popolare, oppure lo *skaz* di "Iz rasskazov Anny Maksimovny".

Talvolta di difficile lettura (ma non noiosa) per il lettore straniero, tradotta perde inevitabilmente parte del suo fascino.

Per concludere vediamo come esempio una parte di "Četyre glavy"⁵. "Quattro capitoli" fu pubblicato per la prima volta sul nr. 1 di "Sibirskie ogni" nel 1922.

E' una delle sue prime opere.

"Accanto alla porta della fabbrica guaisce, come un cane, un giovane kirghiso. Le mani sullo stomaco, prega con urlo ferino il suo dio selvaggio. Il giorno prima si era sentito male. Oggi è venuto a lavorare, non c'è riuscito.

- Ohi, che dolore... Ohi, la scheggia fa male...Ohi...Allah, ohi, ohi.

Gli passano accanto con indifferenza, sporchi, con i loro carichi. Guarda che novità! A tutti fa male.

Ne ha pietà solo il vecchio Kuržan. Se ne sta in piedi nel lungo, cencioso caffettano e dondola il turbante verde.

- Maledetti... Maledetti russi...

Avrebbe voluto raccontare che la steppa era kirghisa.

(cap. 2, p. 42)

NOTE

1) Lidija Nikolaevna Sejfullina nasce il 22 marzo 1889 a Varlamov. È figlia di un sacerdote ortodosso di origine tataara e di una contadina russa. Fu maestra, bibliotecaria e attrice dilettante. Fu scrittrice prolifica. Le sue opere migliori sono degli anni '20. Risalgono a questo periodo: *Pravonarušiteli* (I trasgressori della legge), *Peregnoj* (Humus), *Virineja*, *Noev kovčeg* (L'arca di Noè) e *Aleksandr Makedonskij*. Muore nel 1954 a Peredelkino.

2) "Fragmenty o literature" in *Sobranie Sočinenij*, vol. I, Mosca, 1927.

3) Prjanišnikov N., "Jazyk i manera L. Sejfullinoj" in *Krasnaja nov'*, nr.6, 1933, pp. 185-193

4) Voronskij A., "Lidija Sejfullina", in *Literaturnye portrety*, Mosca, 1928, vol. I.

5) "Četyre glavy" in L.N. *Sejfullina. Sočinenija v dvuch tomach*, Mosca, 1980.

Galina Smirnova

CINEMA E POESIA NELLA RUSSIA DEGLI ANNI DIECI-VENTI

Come è ormai ben noto, esiste una vasta produzione letteraria sui rapporti tra cinema e poesia, ma vi fu un tempo in cui parlare dei legami fra queste due forme d'arte apparentemente così diverse era considerato molto audace.

In genere i teorici paragonavano il cinema al teatro, alla fotografia, alla pittura, e perfino alla prosa, ma lasciavano fuori la poesia.

Tuttavia, a partire dagli anni Dieci, gli elementi comuni fra la struttura del linguaggio poetico e quella del linguaggio cinematografico, per quanto atteneva al metodo di conoscenza e di trasformazione della realtà, venivano avvertiti anche dai poeti e dai cineasti.

Fra i primi teorici del cinema che prestarono un'attenzione particolare a questi elementi comuni figurano Viktor Šklovskij e Jurij Tynjanov.

E' notevole l'attenzione con cui Viktor Šklovskij, in *Poezija i proza v kinematografe* (Poesia e prosa nel cinematografo), l'articolo che faceva parte della raccolta di saggi *Poetika kino* (Poetica del cinema)¹, sottoponeva ad analisi questo tema. "Più di una volta", egli scriveva, "mi è capitato di sentire, da parte dei professionisti del cinema, la strana opinione secondo la quale, tra i generi letterari sarebbe più vicina al cinema la poesia piuttosto che la prosa"².

Dal canto suo Jurij Tynjanov, nel suo articolo *Ob osnovach kino* (Le basi del cinema), inserito nella raccolta succitata, esaminando il problema del rapporto fra poesia e cinema, non trascurava il tema proposto da Šklovskij. "Per quanto possa sembrare strano", affermava, "se noi vogliamo stabilire un'analogia fra il cinema e le arti della parola, l'unica analogia legittima è con la poesia e non con la prosa"³.

Viktor Šklovskij dedicava il suo lavoro ad un tema specifico: quello dei generi del cinema sulla base del loro stile. Egli rilevava la presenza, nella produzione cinematografica del suo tempo, di due presenze marcate, di due poli: il cinema prosastico ed il cinema poetico. Questa contrapposizione rappresentava, secondo il suo pensiero, "una basilare distinzione di generi": essi si distinguevano fra di loro non soltanto per il ritmo ma

anche per la prevalenza dei momenti tecnico-formali (nel cinema poetico) su quelli del contenuto. I momenti tecnico-formali si sostituivano a quelli del contenuto risolvendo la contrapposizione⁴. Come esempio, l'insigne teorico esaminava tre film: *Donna di Parigi* di Charlie Chaplin ("una autentica prosa basata su una grandezza significativa circa cose dette sino in fondo"), *La sesta parte del mondo* di D. Vertov ("una poesia patetica", il cui principio di costruzione ricorda "la forma del trittico") e *La madre* di V. Pudovkin ("un singolare centauro...; il film comincia come prosa e finisce con una poesia puramente formale")⁵.

Viktor Šklovskij si limitava ad accennare ad una serie di problemi legati allo "specifico" del linguaggio cinematografico, mancando purtroppo di chiarire ciò che intendeva per "momenti tecnico-formali", la cui prevalenza sui momenti contenutistici rendeva il cinema poetico. I procedimenti ricordati *en passant* e che inseriva fra i "momenti tecnico-formali", quali, ad esempio, la struttura ritmica, l'aumento dei movimenti, il montaggio, il parallelismo, la doppia esposizione, avevano un carattere troppo vago.

Nel suo articolo Jurij Tynjanov andava molto più avanti. Egli determinava con molta precisione il carattere del linguaggio cinematografico, inteso come un "sistema di segni" nuovo e mai visto prima di allora. Per la prima volta veniva enunciato un importante principio teorico di analisi del cinema. Ogni elemento dell'immagine cinematografica doveva essere considerato portatore di una funzione significativa. Anche segni quali la "povertà del cinema", la sua "piattezza", la sua "mancanza di colore", la sua "doppia dimensione", erano per lui un principio costruttivo artisticamente significativo.

E' interessante notare come Tynjanov, ossia l'autore che si era proposto il compito di dimostrare la non "letterarietà" (per non parlare della non "pittoricità", della non "fotograficità" e della non "teatralità" del cinema), parlando della funzione del linguaggio cinematografico, si riporti costantemente ad analogie prese dalla teoria poetica. Così il primo piano nel cinema ha per lui lo stesso ruolo dell'epiteto nel linguaggio poetico; l'inquadratura e la fittezza degli oggetti o, secondo la sua definizione, degli "eroi", vengono paragonate con la teoria dell'unità e della "fittezza della serie poetica" da lui elaborata nel libro *Problema stichotvornogo jazyka* (Problema del linguaggio poetico)⁶; il soggetto della commedia cinematografica gli ricorda la costruzione di una poesia umoristica; l'alternanza delle inquadrature nel cinema, cioè il montaggio, lo fa derivare dall'alternanza di un verso con l'altro ("il cinema salta da una inquadratura all'altra così come la poesia da una strofa all'altra"); il ritmo del film, inteso come interazione di momenti stilistici e metrici, è analogo

al concetto di ritmo nella poesia, che non solo non viene esaurito dal metro ma è il riflesso di tutta la dinamica della poesia, il risultato della interazione del metro (segno dell'accento) con i legami linguistici (sintassi) e con i legami acustici (ripetizioni) ⁷.

Da tutto questo emerge che i meccanismi di rapporto del segno con la realtà sono molto simili per il cinema e per la poesia. Non a caso Ja. Mukaržovskij, nel suo saggio *K estetike kino* (Per una estetica del cinema), scritto sotto l'evidente influenza dell'articolo di Tynjanov, nota che anche lo spazio cinematografico è strettamente legato con le "proprietà spaziali della poesia più che con quelle del dramma" ⁸.

Questo paragone fra il segno cinematografico ed il segno linguistico, in particolare fra il segno cinematografico ed il segno poetico, si ritrova sviluppato anche negli scritti di S. Ejzenštejn, R. Jakobson, B. Ivanov, Ju. Lotman, I. Smirnov, N. Zorkaja, Ju. Civ'jan, I. Sepman e M. Jampol'skij. Ad esempio, Sepman, nel suo articolo *Kino i poezija* (Cinema e Poesia), dedicato al problema dell'uso di un testo poetico nel cinema sovietico degli anni Sessanta-Ottanta, si sofferma anche sul problema teorico della parentela fra il linguaggio poetico e quello cinematografico. Secondo la sua opinione, come la parola nella strofa poetica possiede un gran valore significante, così anche la realtà cinematografica è molto più ricca della realtà fisica. Il sistema dei mezzi stilistici della poesia (ritmo, melodia del verso, rima, ripetizione, metonimia e metaforicità del testo) si apparenta al sistema dei segni stilistici del cinema (montaggio, angolatura, illuminazione, grandezza del piano, carattere del movimento della macchina da presa, composizione dell'inquadratura). "Il legame profondo fra poesia e cinema", egli scrive, "risulta dal fatto che nell'elaborazione del soggetto cinematografico lo stile ha la stessa funzione significante che ha nell'opera poetica" ⁹.

Anche Civ'jan, nel suo saggio *Stanovlenie ponjatija montaža v ruskoj kinomysli 1896-1917 gg.* (La formazione del concetto di montaggio nel pensiero cinematografico russo degli anni 1896-1917)¹⁰, esamina alcuni importanti problemi della interazione fra poesia e cinema. In particolare, egli prende in analisi le enunciazioni di alcuni cineasti e teorici del cinema i quali, per bilanciare il concetto del cinema come arte del montaggio, propongono un'altra base strutturale del linguaggio cinematografico: il ritmo inteso come una determinata "percezione del tempo". Civ'jan riporta alcune citazioni di *O kinoobraze* (Immagine cinematografica)¹¹, il celebre articolo in cui Andrej Tarkovskij vede il ritmo cinematografico come un segno della personalità del regista, come un particolare tipo di trasformazione del tempo reale in tempo cinematografico, e indica la straordinaria somiglianza delle sue teorie con le idee cinematografiche di

V. Mejerchol'd, il quale, nel 1918, in una delle lezioni dedicate ai cineasti, affermava: "Tutto il problema consiste nel ritmo dei movimenti e delle azioni. Questo Ritmo, con la maiuscola, pone i massimi problemi di responsabilità sia all'operatore che al regista, sia agli scenografi che agli attori. Dobbiamo capire che lo schermo è qualcosa che si trova nel tempo e nello spazio e che sviluppare in se stessi la coscienza del tempo nella recitazione è un compito degli attori del futuro... L'istinto di conoscenza del tempo, la 'percezione del tempo' hanno un'importanza colossale per un attore del cinema"¹².

Non è necessario dimostrare che questa interpretazione del linguaggio cinematografico avvicina ancora di più il cinema alla poesia, per la quale il ritmo è la base di tutte le basi. Il testo poetico è un testo con segni di regolarizzazione particolarmente elevati¹³. Proprio il ritmo crea qui quelle caratteristiche strumentali che distinguono il linguaggio poetico da tutti gli altri tipi di linguaggio, linguaggio d'affari, prosastico, drammaturgico, ecc. In tutte le analisi teoriche che abbiamo fin qui esaminato le analogie fra la poesia e il cinema si scoprono nei metodi di trasformazione del materiale in immagine artistica. Per questo vengono presi concetti basilari di qualsiasi tipo d'arte, quali il ritmo, lo spazio, il tempo. Invece la natura stessa dei segni poetici e cinematografici è assolutamente diversa. Ma è curiosa la circostanza per cui ognuno di questi tipi d'arte cerca costantemente di compensare la mancanza naturale di quegli elementi strutturali che sono prerogative di un altro tipo d'arte.

Il cinema russo, fin dai suoi primi passi, ha tentato di adattare allo schermo i testi classici della poesia folclorica, ma nella maggior parte dei casi non è riuscito a creare nulla di notevole, pur se il tentativo merita ogni menzione. Nel cinema muto veniva attribuito un grande significato ai sottotitoli, e non di rado l'immagine veniva commentata con sottotitoli in versi. Inoltre l'accompagnamento musicale dei film comprendeva spesso romanze e canzoni molto note, che richiamavano l'attenzione degli spettatori ad analogie poetiche altrettanto note.

Dal canto loro i poeti russi dell'inizio del ventesimo secolo tendevano a riprodurre nei loro versi un mondo "visuale". Molti testi poetici sono facilmente analizzabili con l'ausilio di termini cinematografici, quali primo piano, inquadratura, montaggio, doppia esposizione, frammentarietà della composizione, etc.. E la critica letteraria non mancava di mettere in rilievo il fenomeno. Nel 1912 A. Serafimovič scriveva: "Le opere artistiche diventano straordinariamente intense, in questo modo vanno incontro al cinema, che riesce a rendere così bene il dramma, l'azione e non la stasi"¹⁴. Nel 1913 lo stesso Majakovskij si interessava a questo tema nel suo noto articolo *Kinematograf v literature* (Il cinematografo

nella letteratura)¹⁵.

La trasformazione dell'arte della parola verso la "visualità", la "quadrità", la "naturalità", la "fotogenia", avvenuta naturalmente non nel XX secolo, fu preceduta da un lungo periodo di accumulazione.

Altri sottolineavano la "cinematograficità" della poesia puškiniana. Ejzenštejn trasformò le strofe di *Poltava* in un foglio di montaggio per registi. Era rimasto stupito dalla varietà delle angolature per il personaggio di Pietro il Grande¹⁶. Tynjanov notava nelle *Piccole tragedie* elementi di sceneggiatura cinematografica¹⁷. J. Oleša si sorprende per un distico preso dal *Convitato di pietra*: "Quando qui su questa orgogliosa bara / Verrete a chinare il capo e a piangere", in cui coglieva una accentuata attenzione verso gli oggetti e la capacità di usare il "primo piano"¹⁸.

In effetti nell'opera di Puškin ci imbattiamo non di rado in brani che sembrano destinati alla ripresa cinematografica. La descrizione dello studio di Onegin e lo scorcio panoramico delle strade di Mosca nel momento dell'arrivo di Tat'jana nella città sono resi in modo tale che noi, educati al cinema, non possiamo non cogliervi delle analogie con lo schermo (nel primo caso salta agli occhi l'attenzione ai dettagli esterni, la dissolvenza, il graduale ingrandimento dei piani; nel secondo, un rapido alternarsi delle inquadrature, un audace montaggio delle "realtà visuali" di quel tempo). Non è casuale che lo stesso poeta paragonasse il proprio processo creativo a "vivi sogni" che lo inseguivano in "folla giocosa".

La presenza di un "approccio cinematografico" nella poesia è un determinato modo di rapportarsi alla realtà, una particolare qualità della visione che può essere posseduta da qualcuno e mancare completamente in qualcun altro. Lo sguardo sul mondo esterno come su una metafora sviluppata del proprio io, cioè del mondo interno, il tentativo di rendere attraverso i quadri o le inquadrature della realtà le realtà di una vita profonda e celata dell'anima, non è tanto un procedimento poetico, è un mezzo per conoscere un metodo di osservazione e un carattere di creazione che appartengono interiormente a questo o quel talento poetico.

Le discussioni, estremamente vivaci, che all'inizio del secolo avvenivano in Russia attraverso la stampa periodica, confermano che il cinematografo non era nato da una *tabula rasa* ma era stato preceduto dalle altre forme d'arte e accolto sia come un amico che come un nemico. Particolarmente curiose le reazioni dei poeti alla comparsa di questo nuovo mezzo espressivo, di questo "miracolo". Esse sono state analizzate dagli studi di Zorkaja, Civ'jan, A. Černyšev, B. Miljavskij, D. Duganov, V. Radziševskij¹⁹.

Gli esponenti del Simbolismo reagirono in maniera assai varia all'avvento del cinematografo. Molti di essi erano irritati dal fatto che il

nuovo mezzo espressivo andava incontro ai bassi gusti del pubblico e vedevano nel cinema un rapporto primitivo, ingenuo e sentimentale con la vita e con i problemi umani. K. Bal'mont scrisse nel "*Vestnik Kinematografii*" (Il messaggero della cinematografia): "Il cinema non ha futuro, per quanto possa essere perfezionato; se si deve fare un parallelo fra il cinema e la poesia, si può dire che il cinema consta di orribili versi"²⁰. Nello stesso numero della rivista Verhaeren non esita ad annunciare la morte del cinematografo, in quanto, secondo la sua opinione, "la realtà della vita riuscirà sempre ad annullarne il meccanismo"²¹.

Del tutto diversa fu la reazione al cinema da parte di A. Blok, A. Belyj, D. Merežkovskij, N. Teffi, N. Minskij. Se Belyj si attendeva dal cinema un effetto di "assemblaggio" ("il cinematografo è il teatro democratico del futuro, un *balagan* nel senso più nobile della parola")²², Minskij vedeva nel cinema delle straordinarie possibilità ("Io penso che soltanto il cinema ci può presentare brillantemente, realmente immagini di visione, stati d'animo e in genere tutto ciò che noi possiamo rappresentarci nei sogni e nell'immaginazione e che non può essere descritto efficacemente nella vita e sulla scena")²³.

Manca tuttavia, in queste prese di posizione, il riconoscimento che il cinema possiede un proprio linguaggio autonomo. In genere i poeti russi dell'inizio del secolo lo consideravano un'imitazione delle altre forme d'arte, una specie di surrogato della letteratura e del teatro. Neppure i simbolisti, che pure erano sensibili verso ogni minimo segno del reale, colsero quel processo di semiotizzazione della vita che si realizzava attraverso lo schermo.

Furono i futuristi a capire al volo che il cinema era una nuova forma d'arte dotata di un proprio linguaggio autonomo. Majakovskij scriveva che il cinema era "un nuovo campo di manifestazione della bellezza, ignoto a quasi tutti i classici dell'arte russa", e che esso "poteva diventare una nuova forma di creazione artistica"²⁴.

Sulla comunanza tra cinema e futurismo si disquisì ancora negli anni Dieci. A questo legame furono dedicati numerosi articoli nella stampa cinematografica²⁵. In uno di questi articoli si rilevava che "il cinema e il futurismo sembrano andare incontro l'uno all'altro"²⁶.

In effetti gli esponenti di questa tendenza letteraria, che proclamavano il primato della vita sull'arte, vedevano nel cinematografo uno dei mezzi di fusione dell'arte con la vita, uno dei metodi di rappresentazione della realtà nelle forme della realtà stessa. Il cinema rafforzava e attivizzava la loro propensione alla "iconizzazione del segno linguistico"²⁷. Se per i simbolisti alla base del sistema dell'arte v'era la musica, per i futuristi vi erano le arti visive (grafica, pittura, fotografia). Ai futuristi era sem-

pre stata stretta la verbalità della letteratura che essi cercavano di far “saltare” nei propri libri con l’ornamento dei caratteri tipografici, le illustrazioni, i *collages* di parole e immagini, le fotografie. Non a caso parecchi di essi scrissero per il cinema ed apparvero sullo schermo anche come attori. L’apoteosi dei futuristi per “il miracolo del ventesimo secolo” fu celebrata da A. Kručnych in *Govorjaščee kino* (Il cinema parlato), il volume di versi apparso nel 1928. Nella Prefazione l’autore scriveva: “In questo libro ho tentato di sposare il grande muto con la grande chiacchierona, la poesia. Bisogna sapere che per loro è abbastanza facile fare amicizia: l’inquadratura può essere contenuta in una poesia e la strofa può diventare un episodio di un film”²⁸.

Questo libro è un singolare diario poetico di uno spettatore cinematografico che conosce tutte le recensioni e i film degli anni Venti, le riflessioni su quanto ha visto sullo schermo, il libretto poetico e persino uno schizzo di sceneggiatura prosaica che si chiama *Vita e morte del Lef*. Benché la raccolta *Il cinema parlato* dal punto di vista poetico non rappresenti un fenomeno particolarmente degno di nota nella cultura poetica degli anni Venti, ed anche nelle opere dello stesso Kručnych, pur tuttavia è estremamente interessante per quanto riguarda il cinema. Accanto a giudizi vivaci e a volte spiritosi sul cinema parlato (*Tre Ergon*), sui generi della commedia cinematografica (*Tre epoche, Mitja - commedia cinematografica di Erdman*) e i melodrammi (*Amore a tre*), sul cinema di avventura (*Kat’ka ranetta di carta*), sui film storici (*I decabristi*), sui classici portati sullo schermo (*Katerina Izmajlova*), sul cinema documentaristico (*La caduta della dinastia dei Romanov*), spesso qui si interpretano anche i principi drammaturgici della sceneggiatura ed anche i procedimenti cinematografici relativi al soggetto: ritmo, suono, montaggio, fabula, recitazione degli attori. Ecco un esempio di una delle poesie più semplici della raccolta - *Da una commedia di Harry Lloyd. Libretto:*

Il coraggioso cacciatore
è pronto a tutto:
trascina una volpe per le orecchie
fuori dalla tana.
Vuole un leone con un argano
portare a casa
oppure saltare nel lago
dietro alle anatre.
Nei racconti
c’è molta fiducia.
Ed ecco che
all’eroe viene affidata

una pericolosa doppietta.
Tuttavia
ammazzare gli animali
non è così facile:
chi si nasconde nel bosco
e chi invece spaventa con il ruggito
ed anche le oche
si pizzicano
fino a farsi dei lividi.
Ridicolo
e svergognato
il cacciatore ritorna alla sua villa
e sente dalla fidanzata
deciso
un rifiuto. 29

E' importante che qui il poeta quasi non usa segni di interpunzione, cerca con la strofa poetica di inquadrare la fabula, di imitare il montaggio delle scene. Non sempre ci riesce, ma è notevole il tentativo di usare i mezzi del linguaggio poetico per rendere i principi dell'immagine cinematografica.

Il cinema come tema dei versi dei poeti russi degli anni Dieci-Venti è un fenomeno estremamente curioso. Oltre quelli su citati, hanno scritto del cinema in versi Majakovskij, Šeršenevič, Chodasevič, Nabokov, Grin, Saša Černyj, nonché una grande quantità di poeti da *boulevard*. Nel *Cinematografo* di Mandel'stam e nel *Giorno passava come sempre* di Blok la favola cinematografica nasceva dall'immagine tragica del mondo. A volte i poeti coglievano e fissavano sulla pagina un episodio concreto avvenuto durante la proiezione di un film. Nella letteratura poetica degli anni Dieci si possono incontrare versi quali:

La pellicola si è strappata
Erano due... Con la mano possente
L'amore aveva incatenato due giovani cuori.
Con una grandiosa ghirlanda di echi sacri
Il loro sentimento cresceva e fioriva.
Essi si donavano tenerezza
In uno slancio giovane, in uno slancio orgoglioso,
L'amore era una favola magica
E un sacro accordo sonoro.
E se nella loro vita vi era dolore
Esso veniva spazzato via dall'amore...
Essi combattevano in accordo con il sentimento

La felicità scorreva come un'ampia pellicola...

.....
La pellicola si è spezzata.. Scomparsi i colori,
E tutto è scomparso ciò che era sonoro,
Sono fuggite le ombre della favola magica,
E tutto è diventato vuoto... E tutto è diventato noioso...³⁰

In altri casi un qualche film o persino tutto un genere cinematografico serviva da pretesto per un *feuilleton* poetico oppure per dei versi umoristici. Versi di questo genere venivano spesso pubblicati nella stampa dedicata al cinema:

Stupidov corre a far visita alla fidanzata.

Anzi non corre, vola...

Ha bevuto e ad ogni passo i suoi pensieri

Ballano un can-can nel suo cervello³¹

Non di rado nei versi dei poeti più noti l'immagine del cinema simbolizza i bassi gusti del pubblico, come accessorio di una visione piccolo-borghese della vita. Nel tardo I. Severjanin c'è questo accenno al cinematografo:

...Foxtrot, cinema e lotto

Ecco le aspirazioni della gente!³²

Nella celebre poesia di V. Chodasevič *Ballata*, il cinematografo è interpretato più o meno nello stesso spirito:

Non posso essere me stesso,

Vorrei impazzire,

Quando con la moglie gravida

Va al cinema un invalido.

L'angelo mi porge la lira,

Il mondo per me è trasparente come un vetro,

Mentre lui invece adesso apre la bocca

Davanti alle idiozie di Charlot.

Per quale motivo nella sua vita insignificante

Vive in questo grigiore un uomo mite

Con la manica vuota?

Vorrei impazzire

Quando con la moglie gravida,

Un invalido esce dal cinema

E si dirige verso casa...³³

Questi inserimenti di fatti della vita cinematografica nelle poesie quasi sempre furono motivo di profonde generalizzazioni che servivano da punto di partenza di un più serio discorso sulla vita, sulla cultura, sul tempo. Lo rivela Majakovskij in un articolo del 1913 in cui scriveva che il

fatto stesso che i poeti riservino un ruolo speciale al cinematografo nel loro sistema di immagini artistiche testimonia il riconoscimento per la nuova arte del "diritto a un'esistenza razionale e autonoma"³⁴.

Ma il tema cinematografico in versi non esaurisce la serie dei problemi legati all'influenza del "grande muto" sulla "grande chiacchierona" (come Kručenyh chiama la poesia). Una vera e propria interazione fra queste due forme d'arte si realizza quando il cinema entra nella poesia come un nuovo genere di visione artistica, come un processo di trasformazione della realtà in immagine poetica, e a sua volta la poesia adotta gli stessi procedimenti del cinema.

Leggendo oggi le poesie degli anni Dieci-Venti in cui si sente un'alta concentrazione di "visualità", in cui l'affermarsi dei piani e delle angolature ricorda l'approccio cinematografico ed in cui, infine, la frammentarietà della realtà serve da principio costruttivo dell'opera, è difficile dire se siano state scritte sotto l'influenza del cinema in quanto tale oppure se siano state loro a creare quel contesto nella cultura, ovvero l'ambiente in cui è sorto e si è rafforzato il cinematografo di quegli anni.

Prendiamo, ad esempio, l'opera di I. Annenskij, questo esimio esponente del "Simbolismo psicologico"³⁵, che ha esercitato un'enorme influenza su poeti come Majakovskij, O. Mandel'stam, B. Pasternak, A. Achmatova. Il suo mondo poetico, così oggettuale, così dettagliato, alcune sue poesie, sono un esempio di novellistica lirica; le scansioni logiche, gli improvvisi collegamenti e le inaspettate sottomissioni di alcuni oggetti ad altri creano in essi un'atmosfera psicologica che è simile all'immaginazione cinematografica. A volte il monologo interiore dell'eroe lirico si perde completamente per cedere il posto alla visione poetica di un osservatore freddo, distaccato, come se fosse un operatore o un regista cinematografico:

Ballata

Il giorno nasceva in vapori lattiginosi,
Presto in cammino, rapido...
Sulla strada davanti al tiro dei cavalli
I fanali affumicavano ammiccanti.

.....
Dietro soltanto la dacia ormai morta...
Gialla e scivolosa...Dal balcone
Una tela inutile...ma in fretta,
Strappandola hanno spezzato le dalie.

.....
"Nel beato..." E i cavalli si sono mossi:
La mascherata delle tristezze li ha esauriti...

Il cane giallo accanto alla dacia abbandonata
Batteva con la coda sull'abete e abbaiva...

.....
Ma ora, stendendo le zampe,
Si è adagiato sulla sabbia come in un letto...
Soltanto noi, come ci siamo levati i cappelli nella paura
Così non abbiamo più osato rimmetterli...³⁶

In Anna Achmatova lo psicologismo delle situazioni del mondo spirituale degli eroi si evidenzia in sintomi laconici e avari del mondo visibile:

...Come farò a dimenticare? E' uscito ondeggiando,
Con la bocca penosamente storta...
Io sono corsa giù senza toccare lo scorrimento,
Sono corsa dietro di lui fino al cancello.

.....
Ansimando ho gridato: "E' uno scherzo
Tutto quello che è stato. Se te ne vai morirò".
Ha sorriso tranquillo e terribile
E mi ha detto: "Non prendere freddo"³⁷

Questa poesia è interessante anche perché l'eroina si osserva e osserva l'altro comprimario degli avvenimenti quasi dal di fuori. L'assenza di motivazione interiore nei rapporti tra i due protagonisti crea la sensazione di una descrizione diretta. La vita appare qui quasi colta di sorpresa. Questo testo può essere facilmente visto come un libretto per uno studio di attore. E' interessante anche il fatto che nella poesia della Achmatova il discorso diretto sembra un sottotitolo del comportamento pantomimico dei protagonisti. Nella succitata poesia di Annenskij lo stesso ruolo spetta alla improvvisa esclamazione del prete: "Nel Beato" (sonno, pace eterna). Analoga funzione di sottotitolo hanno anche le due repliche nella poesia di Pasternak *La voce libera*, del 1917:

Nella piazza biricchina di mezzanotte,
Nell'abisso bianco e fitto
A un invisibile a loro: "Cocchiere!"
Invisibile dal portone. Dal portone

.....
Buttarsi nella mezzanotte infiammata,
E udire attraverso le scure saldature
Dai baci di lei: "Aiuto!"
La mia voce chiama annegando...³⁸

In tutti questi casi il discorso diretto serve come procedimento o motivazione dell'azione oppure motivazione del comportamento dei pro-

tagonisti. Si tratta di nuovo di singolari sottotitoli che sostituiscono l'azione di decine di "metri di pellicola". In una poesia del primo Majakovskij il legame tra metafore distaccate e frammenti di narrazione viene stabilito attraverso queste parole-sottotitolo che hanno la funzione di saldatura del montaggio³⁹.

Quando parliamo della parentela fra pensiero poetico e quello cinematografico noi intendiamo spesso la somiglianza della convenzionalità spaziale e temporale che è tipica della natura di questi linguaggi. Come il tempo così anche lo spazio è qui estremamente complesso, abbreviato.

Tuttavia i metodi di trasformazione del tempo e dello spazio in queste due arti non sempre coincidono. Per la poesia è tipico un maggior grado di deformazione del mondo fisico. Del resto quando la riflessione poetica si basa sulla ricezione visuale, quando l'"occhio" del poeta assume la funzione di una macchina da presa cinematografica, quando l'"oggetto" della riflessione e della sofferenza della realtà è rappresentato nei suoi "parametri visuali" l'analogia con il cinematografo è evidente.

Nella poesia dell'inizio del ventesimo secolo una simile struttura di legami tra il soggetto e l'oggetto è diventata un importante principio estetico nella costruzione dell'immagine artistica. Una delle poesie di Mandel'stam del 1916 è costruita sulla dinamica dell'alternarsi di primi piani e inquadrature generiche: è come se il poeta filmasse il soggetto servendosi di numerose macchine da presa. Il quadro della realtà immaginata sorge agli occhi del lettore a volte dal punto di vista dell'eroe lirico, a volte invece dal punto di vista di un provvidenziale osservatore:

Sul carro rovine, coperto di paglia
Appena ricoperto da una fatale stuoia,
Dai Monti dei Passeri fino a una ben nota chiesetta
Attraversammo l'enorme Mosca.

.....
E a Uglič invece i bambini giocano a babki
E odora il pane lasciato nel forno.
Mi portano per strada senza cappello,
E tre candele ardono nella cappella.

.....
La slitta sprofondava nei neri dossi
E il popolo tornava da un baccano
Magri mužiki e baby incattivite
Sputavano semi accanto al portale.

.....
L'umida lontananza degli stormi di uccelli nereggiava
E le mani legate si gonfiarono.

Portano lo zarevič, il corpo si indolenzisce spaventosamente
E appiccavano il fuoco alla rossa paglia.⁴⁰

Sarebbe forzato pensare che questa poesia di Mandel'štam sia scritta sotto l'impressione del cinematografo. Il cinema muto a lui contemporaneo non si era ancora elevato al livello di questo modo di pensare figurativo e di montaggio. Ma lo stesso metodo di dimostrazione della sofferenza dell'eroe lirico, attraverso il contesto figurativo con il suo tempo reale e le sue coordinate spaziali, assume un rilievo possibile soltanto nell'epoca del cinematografo.

Ed ecco in una poesia di I. Severjanin, *Schizzo serale*, in cui, a confronto di altre opere del poeta sature di epiteti linguistici elevati e di metafore esotiche, c'è la presenza dello sguardo "prosaico" di un osservatore che nota concretamente i particolari del mondo fisico, e qui, l'influenza del cinematografo è possibile:

Cammina per il sentiero verso la montagna
Il riflesso del tramonto sul viso,
E sull'anello nuziale
Scivola arancione. E bianco il collo
Della sua camicia trasparente...
Incantata dalla primavera,
Essa va nella casetta lilla,
Pensierosa sul fiume.
La sua anima langue,
E sul volto è dipinta la pace
Tè intirizzito e panini col burro
L'accolgono sul tavolo.
E sul volto di lei spento
Nella terra prosaificata
Leggo un tenero risveglio,
E una tristezza lievemente maliziosa.
Ella si toglie lo scialle,
E mi investe di lilla.⁴¹

Ma di tutti i poeti russi degli anni Dieci-Venti quello che rappresenta meglio il mondo visuale alla stregua dei cineasti è Chodasevič, che può considerarsi una sorta di anticipatore della "Scuola della sguardo". La sua poesia viene spesso costruita sul contrasto della rappresentazione della realtà nella sua cornice concreta spaziale e temporale e nella reazione ad essa dell'eroe lirico. Proprio in questo passaggio da uno stato all'altro, dalle forme visuali esterne verso quelle interne, dalla realtà obiettiva alle sofferenze soggettive, è la molla segreta delle sue poesie, la loro potente carica energetica.

Il poeta si riferisce in continuazione a rappresentazioni visive: “Le necessità umane / Le cure, le passioni *osservo* dall’alto...”, “*Guarda*, come la nostra notte...”, “*Guarda*, come il sole...”, “*Guardate*... il vapore sulla tazza di tè...”, “*Guarda* amico mio: sull’erbetta dorata...”, “*Guardo* queste rocce...”, “*Guardo* in profondità, dove le stelle sono al lavoro”, ecc. Particolarmente interessante è il fatto che Chodasevič cerca sempre di incorniciare il quadretto che rappresenta la realtà, di indicare i limiti del descritto, di indicare i limiti del mondo visibile. A volte questa cornice è rappresentata dai confini incerti di una pozzanghera (*Marzo*), dalle pupille di un cieco (*Il cieco*), da uno specchio (*Davanti allo specchio*), dal vetro di un vagone tramviario (*Berlinale*), ma molto spesso si tratta della cornice della finestra. L’immagine della finestra, questo schermo della vita, è quasi ossessiva nella sua poesia: “*Guardo* sorridendo *dalla finestra*”, “Nella finestra, lontani orizzonti...”, “Avvicinatomi a una *grande finestra*...”, “*Guardo dalla finestra e vedo*...”, “*Guardo dalla finestra e disprezzo*...”, “*Dietro la finestra* conversazioni notturne...”, “No, non posso più *guardare* / *Là dalla finestra*...”, “Cotino a sedere *presso la finestra*”, ecc.

Alcune poesie si chiamano proprio così: *Dalla finestra*, *Finestre nel cortile*; molte potrebbero chiamarsi così, indicando lo scorcio scelto dall’autore (*Crepuscolo*, *Rondini*, ecc.).

In genere il concetto stesso di scorcio è importantissimo per la comprensione della poesia di Chodasevič. Esso diventa nella sua poesia un elemento estremamente significante della costruzione del soggetto del testo. A volte la poesia comincia da una posizione molto netta e determinata dal soggetto rispetto all’oggetto. Ma poi improvvisamente il soggetto e l’oggetto si fondono per un istante e poi si separano di nuovo. Vorrei chiarire questo concetto sull’esempio di una poesia del 1914, *Acrobata*:

Fra un tetto e l’altro è tesa una fune.

L’acrobata cammina calmo e leggero.

.....
Nelle sue mani un bastone, ed egli è una bilancia

Gli spettatori in basso hanno alzato il naso.

.....
Si affollano mormorando: “Adesso cadrà!”

E ognuno aspetta agitato qualcosa.

.....
A destra una vecchietta guarda dalla finestra.

A sinistra un fannullone con un boccale di vino.

.....
Ma il cielo è trasparente e la fune è solida.

L'acrobata cammina calmo e leggero.⁴²

Quando si parla dell'influenza della poesia sul cinema muto non si intende, naturalmente, tutta la produzione cinematografica dei primi decenni del XX secolo, ma quella parte piuttosto limitata che, per usare la moderna terminologia, viene definita espressione del cinema "d'autore". Senza dubbio la poesia ha influenzato S. Ejzenštejn, V. Pudovkin, A. Dovženko, D. Vertov e altri registi del periodo post-rivoluzionario.

Fra tutti questi registi ne abbiamo scelto uno: Dziga Vertov, in quanto non c'è studio a lui dedicato che non sottolinei lo stretto rapporto dei suoi film con la poesia. Inoltre lo stesso D. Vertov aveva più volte confessato di aver realizzato il "cinematografo poetico"; egli si definiva un "cinapoeta" e metteva in evidenza le analogie tra il suo metodo artistico e la poesia di V. Majakovskij⁴³.

La personalità di Dziga Vertov è particolarmente interessante: si tratta di un regista che avversava violentemente il cinema "letterario", ovvero un cinema che costruisce la sua poetica su quello che egli stesso chiamava "scheletro letterario" o "illustrazione cinematografica" (p.51). Egli detestava la sceneggiatura letteraria; nei titoli di coda della maggioranza dei suoi film più famosi era specificato che essi erano stati realizzati senza il supporto di una sceneggiatura e che non erano stati usati mezzi teatrali o letterari. Secondo il pensiero di D. Vertov, il vecchio cinema riteneva suo dovere "pulire con lucido cinematografico le scarpe letterarie di qualcuno"; in questo contesto il regista definiva se stesso "primo calzolaio della cinematografia russa" (p. 70).

Tuttavia per "letteratura" D. Vertov non intendeva tutta l'arte della parola, ma solo la prosa con il suo raccontare, con le sue frasi costruite secondo la ferrea legge di causa-effetto, con la sua "oggettività". Egli riteneva dannosa per il cinema la teoria delle "tre unità": la considerava un grande difetto della trasposizione cinematografica delle opere letterarie e si arrabbiava con coloro che esigevano da lui copioni dei suoi prossimi film. "Se dipendesse da me, io scriverei i film.....non con le parole, ma direttamente con immagini e suoni. Come il pittore, che crea il quadro non con le parole ma direttamente con la matita e i colori. Come il compositore, che crea la sonata non con le parole ma direttamente con le note o i suoni", scriveva il regista (p. 202).

L'ostilità verso la letteratura come base dell'opera cinematografica era talmente forte in D. Vertov, che nei suoi primi manifesti egli evitava addirittura di nominare la poesia, la cui influenza sul suo cinema non era stata negata né nei discorsi, né nei diari, né negli articoli della maturità. Era più semplice per lui intitolare un suo film *Tre canti su Lenin* (piuttosto che *Tre poesie...*), o *Sinfonia del Donbas* (piuttosto che *Poema del Donbas*).

Nonostante ciò, se era costretto a scrivere la domanda che voleva fare un film (cosa che esigevano da lui continuamente), il testo si avvicinava a un componimento poetico, e non a uno scritto in prosa.

Ecco, ad esempio, un brano della sceneggiatura del film *La ragazza suona il piano* (1939):

La ragazza suona il piano.

La osserva

Attraverso le finestre spalancate della terrazza
la notte stellata.

La luna illumina le sue mani.

La luna illumina i tasti.

E le sembra che non sono suoni,

ma raggi di mondi sconosciuti e lontani,

raggi di stelle scintillanti

che cantano attraverso le sue dita.

Ella ama la musica.

Ma ama anche l'astronomia

E questa scienza è così poeticamente attraente!

Ma non bisogna distrarsi.

Più vicino alla terra.

Più vicino alla terra.

Ecco un treno che corre.

Ecco un treno che corre attraverso la notte.

Ella dorme nello scompartimento di un vagone letto.

Stringe un libro nelle sue mani.

Si è addormentata mentre leggeva...

E' notte.

Un treno corre

La ragazza dorme nello scompartimento..." (p.

289).

Per un confronto riportiamo la nota più "prosaica" al film *L'uomo con la cinepresa*:

"S'incrociano le strade e i tram. Gli edifici e gli autobus. Le gambe e i sorrisi. Le braccia e le bocche. Le spalle e gli occhi.

Girano i volanti e le ruote. Le giostre e le mani dei suonatori d'organetto.

Le mani della sarta e la ruota della lotteria. Le mani delle aggomitolatrici e i piedi dei ciclisti.

S'incontrano uomini e donne. Nascite e morti. Divorzi e nozze. Schiaffi e strette di mano. Spie e poeti. Giudici e imputati. Propagandisti e ascoltatori. Contadini e operai. Studenti e delegati stranieri..." (p. 278).

Si nota a prima vista che questi testi sono formulati poeticamente. Nel primo caso l'espressione grafica (puramente poetica) è rafforzata dalla ripetizione di alcune frasi e dalle anafore. Nel secondo caso, a testimoniare lo stile poetico non è la grafica, bensì il parallelismo sintattico.

Tuttavia le note per la sceneggiatura che si sono conservate appaiono incredibilmente più povere dei film stessi. La sostanza poetica dell'opera cinematografica è molto più profonda, più ricca, più espressiva; i procedimenti artistici sono molto più funzionali e più raffinati.

Nei suoi film ci sono degli episodi che è impossibile rendere a parole. Se si prova a descrivere le innumerevoli metafore di Vertov, sulla carta esse appariranno eccessivamente ampollose e prolisse, mentre sullo schermo esse sono sempre al posto giusto, molto laconiche e precise. Facciamo anche in questo caso un esempio. Nel film *La sesta parte del mondo* (1926), in uno degli episodi vengono celebrati con grande pathos coloro che hanno abbattuto il potere del capitale. Dopo questo episodio sullo schermo appare una certa macchina che perfora con una grande quantità di trapani una spessa lastra di ferro. Nella scena tutto era legato: la caduta di una monarchia che sembrava intoccabile; la sostituzione, dopo la rivoluzione, del lavoro manuale con quello delle macchine; la bellezza e la poesia del lavoro in generale... Le metafore di Vertov restringevano la narrazione e, pur conservando intatta la ricchezza delle immagini, risultavano estremamente concise.

Uno dei principi più efficaci della cinematografia di D. Vertov era quello della "cinerima". Nei suoi ricordi su V. Majakovskij egli scriveva che un giorno, incontratosi con il poeta, avrebbe voluto raccontargli come nei suoi film "le frasi del montaggio sono in rima l'una con l'altra" (p. 183), ma purtroppo non ebbe modo di farlo. Anche nelle note, negli articoli e nei diari di Vertov che sono stati pubblicati non ci sono osservazioni a proposito. Ma nelle sue opere egli aveva dato una grande importanza alla rima.

Nei *Tre canti su Lenin* una delle rime, che percorrono tutto il film, consiste in quelle scene che mostrano la famosa panchina di Lenin a Gorki in diverse angolazioni e in diversi periodi dell'anno (ora ricoperta di foglie cadute, ora ricoperta di neve, ecc.).

Nell'*Uomo con la cinepresa* di simili rime ce ne sono a decine, se non a centinaia. All'inizio del film le scene che rappresentano la città notturna, le vie deserte, i manichini immobili nelle vetrine, le persone che dormono, si mischiano alle scene che rappresentano le nubi che corrono minacciose, le foglie che tremano sugli alberi scosse da un leggero venticello. In questo film ci sono anche delle "rime" più complesse, delle rime-metafore: nella parte dedicata al risveglio della città, la scena della

donna che si lava il viso di mattina è seguita da quella dell'uomo che lava l'asfalto, da quella degli uccellini che sguazzano, ecc. Inoltre, ci sono, in questo film, delle cinefrasi che si ripetono con un particolare *refrain*: i tram che schizzano da una parte all'altra, le porte che si aprono e si chiudono, la montatrice che lavora sul materiale filmato, l'uomo con la cinepresa, la pupilla-obiettivo della cinepresa e altre.

Rifiutando di raccontare nelle sue opere gli eventi in ordine cronologico (una caratteristica della prosa), D. Vertov sceglie un altro principio costruttivo: il segreto della sua architettura sta nel particolare modo di collocare gli eventi secondo la loro estensione nello spazio (una caratteristica della poesia). In un certo senso, nella sua metodologia, egli è vicino alle concezioni del quasi contemporaneo E. Bergson, il filosofo francese che non accettava il criterio della successione temporale e il legame di causa-effetto tra gli eventi, che opponeva al principio dell'eterna evoluzione della vita un sistema di eventi analizzati esclusivamente dal punto di vista dei loro legami interni. Tale era anche la posizione di D. Vertov: "tolto" il tempo, egli segue esclusivamente la concatenazione di cose che esistono liberamente e indipendentemente l'una dall'altra, motivando questa concatenazione con il principio delle corrispondenze interne, ovvero delle "rime".

Il racconto cinematografico, scriveva Vertov, si ottiene dalla somma di varie corrispondenze: quella dei piani, degli scorci, dei movimenti all'interno delle scene, dei chiaroscuri, della velocità di ripresa. Tutte queste cose sono in rima, si coniugano, si scontrano, si assimilano le une con le altre sulla base del complesso pensiero "fuori scena". Nei migliori lavori di Vertov il testo "nascosto" è molto più ricco di contenuto di quello apparente.

Nell'*Uomo con la cinepresa* D. Vertov, per rappresentare la ricchezza e la varietà del mondo circostante, non si accontenta di fornire le immagini dei diversi eventi tratti dalla vita di una città (pompieri, medici, operai, bambini, passanti, ecc.); egli cerca di portare "fuori dalla parentesi" le funzioni compiute da queste persone, specificando i loro compiti. Per questo mostra delle mani che affilano un rasoio, altre che puliscono delle scarpe, altre che cuciono, altre ancora che fanno il *manucure*, e poi quelle che tagliano i capelli, quelle che bendano una ferita, quelle che eseguono un gioco di prestigio, quelle che limano un oggetto, quelle che battono sui tasti di un pianoforte...

Ogni tanto la definizione viene raggiunta per mezzo della scoperta delle opposizioni con le quali l'uomo si scontra nella vita di tutti i giorni: vivo-morto, naturale-artificiale, sano-malato, pulito-sporco, sopra-sotto, destra-sinistra, avanti-dietro. Proprio su opposizioni di questo genere è

costruito tutto *L'uomo con la cinepresa*. Nell'organizzazione di tutto questo materiale l'autore viene aiutato dai procedimenti elaborati dalla secolare tradizione poetica. Migliaia, forse decine di migliaia di fatti, riuniti insieme, non scardinano la narrazione, al contrario, rafforzano la costruzione del mondo proprio del regista. Non a caso il regista, a proposito di questo film, disse che non si trattava solo di «una somma di fatti fissati sulla pellicola..., ma anche di un'opera di "alta matematica" di fatti. Ogni addendo o ogni fattore della moltiplicazione è un piccolo documento a parte. I documenti sono legati tra loro tenendo conto da una parte della necessità che nel film rimangano solo quelle corrispondenze di significato tra una scena e l'altra che coincidono con le corrispondenze visive, dall'altra della necessità che tali corrispondenze non abbiano bisogno di essere illustrate da sottotitoli; infine una terza necessità: che l'insieme di tutte queste corrispondenze costituisca un qualcosa di unitario e di organico» (p. 109).

Da queste affermazioni si può comprendere che non era solo la rima ad avvicinare il metodo di D. Vertov alla poesia. La rima, per lui, era solo uno dei mezzi con cui organizzare il ritmo e il significato dei suoi film, con cui realizzare un legame interiore tra gli eventi filtrato attraverso l'“io” dell'artista.

Se in poesia la parola tende inevitabilmente al valore simbolico, liberandosi di quello semantico, nel cinema “d'autore” il singolo fatto tende alla generalizzazione, al simbolo, liberandosi, durante il trasferimento sullo schermo, dei reali legami di causa-effetto. Per ottenere, ad esempio, un'immagine generalizzata, simbolica, della decadenza della campagna, Vertov aveva dovuto filmare la scena della danza delle donne ubriache (sullo schermo la scena aveva la durata di 30 secondi in tutto) in decine di paesi diversi (“Cineocchio”). Per la scena dei bambini che passano per un mercato egli aveva dovuto filmare i mercati di varie città. Come si fa a non ricordare a questo punto i versi, ormai famosi, di V. Majakovskij, in cui l'artista, per ottenere “un'unica parola”, aveva bisogno di “migliaia di tonnellate di materia prima letteraria”.

A quei tempi D. Vertov era “accusato”, a ragione, di fare del “simbolismo”. All'inizio degli anni '20 il termine aveva un'accezione fortemente negativa. E il regista doveva difendersi sulla stampa da questa accusa. Le motivazioni che adduceva per giustificarsi non suonavano convincenti: “Non ci appoggiamo al simbolismo. Se accade che alcune scene o parti montate, raggiunta la perfezione, assurgano al valore di simboli, ciò non ci provoca panico e non ci costringe ad escluderle dal film. Riteniamo che i film simbolici e quelle scene costruite opportunamente, ma che assurgono al valore di simboli, siano due cose completamente dif-

ferenti" (p. 104).

Coloro che accusavano Vertov di simbolismo pretendevano dall'arte i nudi fatti, non appesantiti dalla elaborazione artistica. Per Vertov (almeno negli anni '20) ciò era impossibile. Le mete che egli si prefiggeva erano diametralmente opposte. Come accade alla parola in poesia, in Vertov l'evento cinematografico si stacca dallo spazio concreto e si libera dalla dipendenza dal tempo per sottomettersi a un altro tipo di logica, ovvero alla logica del pensiero dell'autore e alla logica dell'opera.

Gli stessi concetti erano affermati da O. Mandel'stam nell'articolo *Parola e cultura* (1921). Egli scriveva: "Non pretendete dalla poesia la pura oggettività, la concretezza, la materialità...Perché mai bisogna sempre toccare con mano? E soprattutto perché far corrispondere la parola alla cosa, all'oggetto che definisce? La cosa è forse padrona della parola? La parola è Psiche. La parola viva non definisce un oggetto, ma sceglie liberamente, come per abitarvi, questo o quel significato oggettivo, una materialità, un bel corpo. La parola vaga liberamente intorno alla cosa, come l'anima vaga intorno al corpo che ha abbandonato ma che non riesce a dimenticare"⁴⁴.

Come si può vedere, le problematiche che si poneva D. Vertov erano molto simili a quelle che si trovavano ad affrontare i poeti. Lottando contro la dipendenza del cinema dalla letteratura, Vertov, in realtà, realizzava nelle sue opere delle strutture poetiche, usava quei procedimenti che erano stati acquisiti dalla cultura poetica dei secoli passati. Nello stesso tempo il regista, con le sue opere, ha dimostrato che, senza divenire schiavo dell'arte letteraria, era possibile creare un "cinelinguaggio" libero, altrettanto ricco ed espressivo di quello poetico.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMOV N., *Dziga Vertov*, M., 1962.
- ACHMATOVA A., *Stichotvorenija i poemy*, L., 1977.
- ANNENSKIJ I., *Stichotvorenija i tragedii*, L., 1959
- BELYJ A., *Arabeski*, M., 1911.
- ČERNYŠEV A., *Russkaja i dooktjabr'skaja kinožurnalistika*, M., 1987.
- CIV'JAN JU., *Stanovlenie ponjatija montaža v rusškoj kinomysli 1896-1917 godov*, Riga, 1983.
- CHODASEVIČ V., *Sobranie sočinenij*, Michigan, 1983.
- *Ejzenštejn, Feks, Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS*, a cura di P. BERTETTO, Milano, 1965.
- EJZENŠTEJN S., *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, M., 1964.
- *Futuristy na ekrane*, "Vestnik kinematografii", 1914, n. 8.
- *Futurizm i kinematograf*, "Kino-žurnal", 1815, nn. 13-14.
- *Futurizm na ekrane*, "Vestnik kinematografii", 1915, n. 116.
- GINZBURG L., *O lirike*, L., 1974.
- *Iz istorii kino. Dokumenty i materialy*, vyp. 6, M., 1965.
- *Kinematograf i poezija*, "Sine-fono", 1913, n. 25.
- *Kinematograf i sovremennaja poezija*, "Kino-teatr", 1918, n. 2.
- KRUCENYCH A., *Govorjaščee kino. Pervaja kniga stichov o kino*, M., 1928.
- LOTMAN JU., *Analiz poetičeskogo teksta*, L., 1972.
- MANDEL'ŠTAM O., *Slovo i kul'tura*, M., 1987.
- MANDEL'ŠTAM O., *Stichotvorenija*, L., 1974.
- MILJAVSKIJ B., DUGANOV P., RADZIŠEVSKIJ V., *Neizvestnyje stat'i Vladimira Majakovskogo*, "Voprosy literatury", 1970, n. 8.
- OLEŠA Ju., *Ni dnja bez stročki*, M., 1965.
- PASTERNAK B., *Stichotvorenija i poemy*, M.-L., 1965.
- *Poetika kino*, a cura di B. EJCHENBAUM, M.-L., 1917.
- "Russkie vedomosti", 1912, 1 gennaio.
- SEPMAN I., *Kino i poezija. Princip retransljacii poetičeskogo teksta na ekran. Zrimoe slovo*, L., 1985.
- SEVERJANIN I., *Stichotvorenija*, L., 1979.
- ŠKLOVSKIJ V., *Za 60 let. Raboty o kino*, M., 1985.
- "Sine-fono", 1914, n. 11.
- *Sinematograf i futurizm*, "Sine-fono", 1913, n. 23.
- SMIRNOV I., *Chudožestvennyj smysl i evoljucija poetičeskich sistem*, M., 1972.

- SMIRNOV I., *O roli slov-titrov v poezii V. Majakovskogo*, in IDEM, *Chudožestvennyj smysl i evolucija poetičeskich sistem*, M., 1972.
- TARKOVSKIJ A., *O kinoobraze*, "Iskusstvo kino", 1979, n. 3.
- TYNJANOV Ju., *Archaisty i novatory*, L., 1929.
- TYNJANOV Ju., *Poetika. Istorija literatury. Kino*, M., 1977.
- TYNJANOV Ju., *Problema stichotvornogo jazyka. Stat'i*, M., 1965.
- VERTOV D., *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. MONTANI, Roma, 1975.
- VERTOV D., *Stat'i. Dnevniki. Zapiski*, M., 1966.
- "Vestnik kinematografii", 1913 n. 2, 1914 n. 8.
- "Voprosy literatury", 1970, n. 8.
- ZORKAJA N., *Kinematograf v žizni Aleksandra Bloka*, in *Iz istorii kino. Materialy i dokumenty*, vyp. 9, M., 1974.
- ZORKAJA N., *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900-1910 godov*, M., 1976.

NOTE

- 1) Cfr. *Poetika kino. Pod red. B. M. Ejchenbauma*, M.-L., 1927.
- 2) V. Šklovskij, *Za 60 let. Paboty o kino*, M., 1985, p. 37.
- 3) Ju. Tynjanov, *Poetika. Istorija literatury. Kino*, M., 1977, p. 338.
- 4) Cfr. V. Šklovskij, *Op. cit.*, p. 38.
- 5) Ibidem, pp. 37-38.
- 6) Cfr. Ju. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka. Stat'i*, M., 1965.
- 7) Cfr. Ju. Tynjanov, *Poetika. Istorija literatury. Kino*, cit., pp. 327, 333, 337, 339, 341, 345.
- 8) Ibidem, p. 555.
- 9) I. Sepman, *Kino i poezija. Pincip retranslaccii poetičeskogo teksta na ekran. Zrimoe slovo. Sbornik*, L., 1985, p.99.
- 10) Ju. Civ'jan, *Stanovlenie ponjatija montaža v russkoj kinomyšli 1896-1917 gg.*, Riga, 1983.
- 11) A. Tarkovskij, *O kinoobraze*, in "Iskusstvo kino", 1979, n. 3, pp. 80-93.
- 12) *Iz istorii kino. Dokumenty i materialy*. Vyp. 6, M., 1965, p.24.
- 13) Cfr. Ju. Lotman, *Analiz poetičeskogo teksta*, L., 1972, pp. 23-92.
- 14) "Russkie vedomosti", 1912, 1 gennaio.
- 15) "Voprosy literatury", 1970, n.8, pp.178-179.
- 16) S. Ejzenštein, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, t.2, M., 1964, p.179.
- 17) Ju. Tynjanov, *Archaisty i novatory*, L., 1929, p.267.
- 18) Ju. Oleša, *Ni dnja bez stročki*, M., 1965, p.209.

- 19) N. Zorkaja, *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1990-1910 godov*, M., 1976; N. Zorkaja, *Kinematograf v žizni Aleksandra Bloka in Iz istorii kino. Materialy i dokumenty*. Vyp. 9, M., 1974; Ju. Civ'jan, *Op. cit.*; A. Černyšev, *Russkaja dooktjabr'skaja kinožurnalistika*, M., 1987; B. Miljavskij, R. Duganov, V. Radžiševskij, *Neizvestnye stat'i V. Majakovskogo*, "Voprosy literatury", 1970, n. 8, pp. 141-173
- 20) "Vestnik kinematografii", 1914, n. 8, p. 18.
- 21) Ibidem, p. 19.
- 22) A. Belyj, *Arabeski*, M., 1911, p. 351.
- 23) "Vestnik kinematografii", 1914, n. 8, p. 19.
- 24) "Voprosy literatury", 1970, n. 8, p. 180.
- 25) *Sinematograf i futurizm*. "Sine-fono", 1913, n. 23, pp. 16, 19; *Kinematograf i poezija*, "Sine-fono", 1913, n. 25, pp. 25-26; *Futurizm na ekrane* "Vestnik kinematografii", 1915, n. 116, pp. 38-40; *Futurizm i kinematograf*. "Kino-žurnal", 1915, n. 13-14; *Futuristy na ekrane*. "Vestnik kinematografii", 1914, n. 8, p. 32; *Kinematograf i sovremennaja poezija*. "Kino-teatr", 1918, n. 2.
- 26) "Sine-fono", 1914, n. 11, p. 22.
- 27) I. Smirnov, *Chudožestvennyj smysl i evolucija poetičeskich sistem*, M., 1972, p. 111.
- 28) A. Kručnych, *Govorjaščee kino. Pervaja kniga stichov o kino*, M., 1928, p. 3.
- 29) Ibidem, pp. 19-20.
- 30) "Vestnik kinematografii", 1913, n. 2, p. 16.
- 31) Ibidem, n. 3, p. 20.
- 32) I. Severjanin, *Stichotvorenija*, L., 1979, p. 386.
- 33) V. Chodasevič, *Ballada in Idem, Sobranie sočinienij. Pod redakciej Džžona Mal'mstada i Roberta Ch'juza*, t. I, Michigan, 1983, pp. 164-165
- 34) "Voprosy literatury", 1970, n. 8, p. 179.
- 35) L. Ginzburg, *O lirike. Izdanie vtoroe*, L., 1974, p. 314.
- 36) I. Annenskij, *Stichotvorenija i tragedii*, L., 1959, p. 118.
- 37) A. Achmatova, *Stichotvorenija i poemy*, L., 1977, p. 28.
- 38) B. Pasternak, *Stichotvorenija i poemy*, M-L., 1965, p. 84.
- 39) *O roli slov-titrov v poezii V. Majakovskogo* cfr. I. Smirnov, *Op. cit.*, p. 112.
- 40) O. Mandel'stam, *Stichotvorenija*, L., 1974, pp. 97-98.
- 41) I. Severjanin, *Op. cit.*, p. 202.
- 42) V. Chodasevič, *Op. cit.*, p. 77.
- 43) D. Vertov, *Stat'i. Dnevniki. Zapiski*, M., 1966, pp. 183-184, 200.
- Successivamente i numeri delle pagine sono dati nel testo.
- 44) O. Mandel'stam, *Slovo i kul'tura*, M., 1987, p. 42.

Valeria Ferraro

SULLA POETICA DELL'“ACCOMPAGNATRICE”

“Lei parlava. Io ascoltavo”¹

In queste due brevi frasi, che a mala pena si evidenziano nel corso della narrazione, è condensato il destino di Sonja, la protagonista dell'*Accompagnatrice* di Nina Berberova. Semanticamente interdipendenti, esse sottintendono due opposti atteggiamenti di fronte alla vita. L'uno esprime affermazione di se e forza attiva, l'altro è proprio di chi passivamente riceve, nega se stesso e non agisce.

L'*accompagnatrice* non è solo il titolo di un celebre racconto di Nina Berberova. E' anche una figura che, compiutamente delineata in quest'opera, compare poi in altri racconti della scrittrice, a confermare la sua centralità e la sua importanza come personaggio². La compostezza nella composizione e l'equilibrio impeccabile della scrittura poco sperimentale di Nina Berberova possono considerarsi in sintonia con lo spirito non aggressivo e arrendevole dell'*accompagnatrice*.

Nina Berberova si formò come poeta nella Russia dei primi decenni del XX secolo e portò con sé nelle terre d'esilio in cui visse dopo la rivoluzione gli splendidi insegnamenti e i brillanti esempi della letteratura classica russa. E' opinione diffusa che la letteratura russa dell'età d'argento abbia avuto una sua continuazione anche grazie a ciò che della sua tradizione riuscirono a salvare i poeti emigrati³. Formatasi come poeta in patria, Nina Berberova scrisse in esilio soprattutto prosa. I suoi primi racconti, pubblicati su riviste parigine dell'emigrazione, si distinsero per l'originalità del soggetto:

“Fra gli autori dell'emigrazione ero l'unica che scrivesse sugli emigrati proletari”.⁴

Nina Berberova collaborò attivamente soprattutto alla rivista “Ultime notizie”, una delle più note della vasta comunità parigina di letterati russi, e alla rivista settimanale “Il pensiero russo”.

Oltre alla forma breve dei primi racconti, la scrittrice si misurò anche con forme di media lunghezza come la *povest'* e con forme di più ampio respiro come il romanzo⁵ e il libro di memorie. Il suo indiscusso capolavoro appartiene a quest'ultimo genere e s'intitola *Il corsivo è mio*⁶.

Evidentemente si tratta di un genere a lei congeniale perché in forma di memorie Nina Berberova scrive anche l'*Accompagnatrice* ⁷.

Una prima chiave di lettura del racconto lungo l'*Accompagnatrice* verrà data dall'autrice proprio nel *Corsivo*, là dove dice:

“In una biografia si parla di sé, nelle memorie si parla degli altri” ⁸.

Sonja si accinge a scrivere delle memorie non solo per parlare della sua vita ma soprattutto per raccontare di Marija Nikolaevna Travina, la cantante per la quale ha lavorato come accompagnatrice. Le sue memorie si raccolgono infatti attorno ad un nucleo particolare del quale la protagonista non è lei, ma la cantante d'opera.

L'*Accompagnatrice* è un racconto in forma di memorie suddiviso in due parti principali: una breve introduzione al testo che svolge una funzione di attestazione e un corpo narrativo vero e proprio suddiviso in nove paragrafi. Nella prima parte ha voce l'editore e prende celatamente corpo l'ambientazione fondamentale di quasi tutti i racconti di Nina Berberova: il mondo dell'emigrazione russa a Parigi. Come per altri autori, l'esperienza dell'emigrazione ha lasciato tracce indelebili nell'opera della scrittrice. Quest'ultima ci presenta spesso personaggi i quali conducono nei paesi ospitanti una vita non migliore di quella che avrebbero condotto in Russia, fra miseria, solitudine e incomprensione ⁹.

La prima immagine che si offre allo sguardo nella breve presentazione iniziale, non del tutto avulsa dal testo che la segue, è già carica di significato. Il signor Z. R. è evidentemente un emigrato russo o un appassionato alla ricerca di oggetti di quella terra, la quale già si presenta come un “altrove” contrapposto spazialmente e temporalmente alla realtà di tutte e quattro le persone che compaiono in questa prima parte: la sconosciuta, il rigattiere, il signor Z. R. e l'autrice. La realtà russa lontana nello spazio e nel tempo è fatta rivivere attraverso pochi oggetti: un'incisione raffigurante la città di Pskov nel 1775, un lume a petrolio di bronzo e un quaderno rilegato di quelli sui quali un tempo i giovani usavano tenere il proprio diario intimo:

“Il rigattiere spiegò che, cinque anni prima, aveva acquistato quel quaderno per cinquanta centesimi, in blocco con alcuni spartiti e due o tre libri russi (che purtroppo non riuscì a ritrovare) in un albergo di infimo ordine dove era morta una russa che vi alloggiava. Per recuperare i soldi della camera, la padrona dell'albergo aveva dato via i vestiti, biancheria e altri oggetti, tutto quello che lascia una donna che muore” (A, 7-8: vedi nota 1).

Il personaggio dell'accompagnatrice riceve qui i suoi primi attributi: da una parte si dice della sua povertà, dall'altra del suo interesse per la musica.

L'autrice delle memorie non viene riconosciuta dal signor Z. R. Anche dopo la morte, prematura, improvvisa e forse voluta, suo destino è l'anonimità. In questo accaduto - il non riconoscimento - è anticipato un tratto essenziale dell'esistenza di questa donna: l'invisibilità, la riservatezza totale.

I nove paragrafi che seguono all'intervento dell'editore hanno circa uguale lunghezza. Soltanto l'ultimo è notevolmente più lungo, perché in esso si tirano le fila di tutta la vicenda e si compie il destino - ormai non più modificabile - dell'accompagnatrice.

Sonja inizia a scrivere nell'anniversario della morte della madre. Con l'annuncio della morte della madre si conclude anche il suo racconto, che acquista così un movimento perfettamente circolare.

Il primo paragrafo ruota in parte attorno alla nascita vergognosa di Sonja. Fin dalla nascita Sonja è macchiata dalla vergogna di non avere un padre legittimo ed è nascosta al mondo. La madre si guadagna da vivere dando lezioni di musica. Quasi tutte le lezioni vengono sospese quando si viene a sapere che l'insegnante di musica ha una figlia illegittima:

(...) "nessuno dei suoi allievi era stato messo al corrente della mia nascita, avevano soltanto saputo che se n'era andata da qualche parte per un anno, perché molto malata" (A, 11).

Un solo allievo, che si rivelerà un personaggio importante, continua a prendere lezioni:

"Ai genitori di Miten'ka non importava affatto che la mamma fosse o non fosse sposata e quanti figli avesse avuto e da chi" (A, 12).

I genitori di Miten'ka si distinguono da quelli degli altri allievi. Unico amico di famiglia, frequenta Sonja e la madre anche a Pietroburgo, dove queste ultime si trasferiscono per l'impossibilità di sopravvivere nel paese natale e dove Mitja invece studia composizione. Il trasferimento a Pietroburgo non influisce su Sonja, la quale solo più tardi capirà di come per la madre fu difficile lasciare il luogo dove era nata e cresciuta, figlia unica anch'essa di un insegnante di musica:

"Non mi veniva mai in mente di pensare a quello che doveva aver provato la mamma nel lasciare la sua città natale, dove un tempo era cresciuta, sola con sua madre, anche lei professoressa di musica" (A, 13).

Il trasferimento a Pietroburgo è solo il primo di una serie di spostamenti che porteranno Sonja definitivamente lontano dalla madre e dalla Russia. Anche alla madre mancò la figura paterna:

"Suo padre - mio nonno - era morto presto e loro due erano rimaste sole, come noi adesso, in una situazione simile ma senza doversi vergognare" (A, 13).

La parola "vergogna" viene ripetuta più volte nel primo paragrafo e

in quelli successivi. La vergogna di una nascita illegittima s'imprime dunque negativamente sull'esistenza di Sonja e la segna per sempre con ineluttabilità.

Sonja è l'ultima di una generazione di musiciste e donne sole:

"Non mi chiedevo mai come aveva vissuto da sola, dopo la morte della madre" (A, 13).

"Al conservatorio... non avevo fatto amicizia con nessuno"(A, 15). Musica e solitudine quasi si tramandano di madre in figlia. La prima quasi immancabilmente genera l'altra e Sonja sognerà spesso, per liberarsi dalla solitudine, di lasciare la musica, ad esempio quando a Rostov si innamora di uno studente:

"E io pensavo che mi sarei sposata con il mio studente universitario, avrei piantato i Travin - senza preavviso, senza salutarli, - avrei cominciato la mia vita, avrei avuto un figlio e avrei abbandonato la musica che mi aveva giocato questo brutto tiro" (A, 52).

Iniziando a parlare della sua vita, Sonja si sofferma su pochi avvenimenti: come si seppe della sua esistenza, come lei e la madre dovettero trasferirsi a Pietroburgo e come venne a sapere chi era suo padre. Nel raccontare quest'ultimo fatto la narrazione rallenta, i particolari abbondano:

"Erano circa le sei di sera e la mamma era uscita. Stavo sdraiata su un canapè e leggevo Tolstoj... oltre la parete qualcuno cantava" (A, 14).

Dopo aver saputo dell'unico amore di sua madre, Sonja la osserva e per la prima volta la descrive:

"Tornò la mamma: ormai aveva passato la cinquantina ed era minuta e bianca, come lo sono, del resto, quasi tutte le mamme. Non so perché, le erano venute delle macchie scure sulle mani" (A, 1).

In precedenza aveva dato di lei una caratterizzazione morale:

"Lentamente, tenacemente, essa mosse alla conquista di una vita per sé e per me, e fin dal primo inverno si mise a trottare tutto il giorno nella pioggia e nel gelo" (A, 13).

Nel ricordo di questo suo infaticabile correre nel freddo e nella pioggia è anticipata la sua fine:

"Mia madre era morta... Aveva preso freddo andando a procurarsi viveri da qualche parte" (A, 102).

Sonja non dice molto neanche della sua vita a Pietroburgo, così laconicamente ad esempio è riportato il passare degli anni:

"C'era la guerra. Diventavo adulta" (A, 15).

Ad un avvenimento così decisivo per la storia della Russia come la rivoluzione del '17 sono dedicate poche parole e poche ma pregnanti immagini. La rivoluzione mette fine ad una tappa della sua vita:

"Poi scoppiò la rivoluzione e per ognuno di noi, anche se in

momenti diversi, l'esistenza cambiò. Per qualcuno ciò avvenne quando salì a bordo di una nave a Sebastopoli, per altri quando i soldati di Budénnyj entrarono in un villaggio della steppa. Per me, nel bel mezzo della placida vita di Pietroburgot" (A, 15-16).

E' questa una breve sequenza che fa intravedere il tema dell'emigrazione. Attraverso il sud, attraverso Sebastopoli, molti intellettuali russi prenderanno la via dell'esilio. Alcuni di loro lo faranno di propria spontanea volontà, perché contrari al nuovo ordine stabilitosi, altri lasceranno la Russia "su invito", a seguito di una "scacciata" dall'alto.

Allo scoppio della rivoluzione la vita di Sonja subisce una svolta anche sul piano personale, al di là degli avvenimenti politici che coinvolgono tutti. In quello stesso ottobre nel '17 Mitja ricompare nella vita di Sonja. Mitja rappresenta l'artista che fa da tramite fra due mondi, veicolo attraverso cui certi suoni acquistano forma e realtà:

"Non aveva una vera e propria passione per la musica, era piuttosto il veicolo di una serie di suoni disordinati che, attraverso di lui, scaturivano dal nulla per diventare realtà" (A, 16).

Non gli costa nessuna fatica la sua genialità di "conduttore"; è indifferente a questo mondo:

"Era un ragazzo flemmatico, che aveva tre anni più di me e che manifestava la più completa indifferenza verso l'esistenza in generale e verso se stesso in particolare" (A, 16).

Alla capacità di carpire suoni si contrappone in lui la difficoltà di brillare nelle conversazioni:

"Nel corso di composizione aveva stupito tutti per le idee avanzate, rivoluzionarie, ma nella conversazione era un inetto, incapace di spiegare un concetto, di difendere un punto di vista" (A, 16).

Ne viene fuori una compiuta immagine dell'artista "folle e ispirato", con le sue stranezze:

"Era pieno di stranezze, sempre distratto e sonnolento... Ma nessuno metteva in dubbio la sua genialità" (A, 16-17).

Ciò che lo avvicina a Sonja è l'indifferenza e il fatto di non essere bello. Espressioni di indifferenza e giudizi sul proprio aspetto esteriore ricorrono spesso nelle memorie di Sonja:

"A me era indifferente" (A, 17).

"Non ero intelligente e neppure bella" (A, 19).

"Potevo vivere ma ero disposta anche a morire: tutto mi era, in un certo senso, indifferente" (A, 21).

Mitja compone corali su parole di Chlebnikov, il poeta che scriveva per dare vita propria e originaria alle parole: puri suoni, pure entità staccate dal mondo contingente. Anche Mitja prevedeva che la musica avreb-

be riempito e sostituito il mondo delle cose:

“... diceva che sarebbe venuto presto il tempo in cui non ci sarebbero stati più né strade, né ponti, né canali, ma solo musica” (A, 17).

Alla fine del primo paragrafo, in concomitanza con la rievocazione del suo primo sfortunato amore, è espressa una certa inquietudine di Sonja, che avrà più di una ripresa nel corso del racconto:

“... ero troppo preoccupata da quanto mi succedeva, mi preoccupava l'avvenire e soprattutto mi preoccupava un certo Evgenij Ivanovič...” (A, 17).

Così si conclude il primo paragrafo:

«Ma non pensiamoci più! Parliamo invece dell'incontro che mi fu “fatale”: nell'inverno del 1919, Mitenka mi fece conoscere Marija Nikolaevna Travina» (A, 18).

Questo “parliamo invece” è tipico non di chi scrive delle memorie, ma di chi narra a qualcuno una storia, un racconto, di chi sta per introdurre un personaggio nuovo, la cui presentazione viene ulteriormente ritardata nel corso del paragrafo successivo. *L'accompagnatrice* è dunque un racconto a focalizzazione interna omodiegetico, nel quale il narratore è uno dei personaggi.

Nel secondo paragrafo sono raccontati, sullo sfondo generale di eventi ripetitivi, essenzialmente tre avvenimenti particolari. Quasi tutto lo spazio della narrazione è dedicato dapprima al periodo in cui Sonja lavora per la prima volta come accompagnatrice di un vecchio cantante, poi alla serata in cui Mitja le propone di lavorare per la cantante Marija Nikolaevna Travina e infine all'incontro con quest'ultima. Da questo incontro in poi il racconto si fa più preciso, ha una linea ben definita da seguire, una linea che si modella non tanto sulla vita di Sonja ma su quella di una personalità ben più forte della sua.

Nel primo paragrafo erano stati dati alcuni chiari punti di riferimento cronologico: la rivoluzione, l'inverno del '19. Durante il terribile inverno del '19 si svolgono le vicende del secondo paragrafo, in cui Sonja continua il ritratto di sé, di Mitja, della madre e dà una prima descrizione della sua antagonista, la cantante Marija Travina. Sonja è conscia, ma probabilmente solo a posteriori, mentre scrive, della propria mediocrità:

“Non ero intelligente e neppure bella; non avevo vestiti costosi, non possedevo un talento eccezionale. Insomma non ero niente” (A, 19).

Questa caratterizzazione di sé, soprattutto attraverso la parola “talento”, è già formulata per contrasto con quella che darà di Marija Travina, la quale invece *ha* talento, è bella, sa quello che vuole.

Il secondo paragrafo è formato da due parti principali. Nella prima domina il clima di fame e miseria della Pietroburgo del '19. Esso è rap-

presentato tramite pochi sostantivi o sintagmi senza verbo di grande efficacia descrittiva:

“Pietroburgo, anno 1919: enormi mucchi di neve, silenzio, freddo e fame. La pancia gonfia di farinata d’orzo, i piedi non lavati da un mese, le finestre tappate con stracci, la fuliggine colante dalle stufe” (A, 23).

Nella seconda parte invece la nota dominante è il calore e la ricchezza dell’immensa casa sulla Furstatska dove abita la Travina.

Di fronte alla Travina Sonja comincia a sentire tutta la sua inferiorità di essere senza talento. Attraverso l’altra Sonja vede sè:

“Aveva dieci anni più di me, e, naturalmente, non lo nascondeva, perchè è bella e io no. Alta, con un corpo sano e robusto che si è sviluppato naturalmente e liberamente, mentre io sono piccola, rinsecchita e ho l’aria malaticcia, anche se non mi ammalò mai. Ha i capelli neri lisci e lunghi raccolti in uno chignon sulla nuca, io ho i capelli chiari, opachi, tagliati corti e un pò ricci. Ha un bel volto rotondo, bocca grande, sorriso affascinante, occhi neri con riflessi verdi, io invece ho gli occhi chiari, il viso triangolare, gli zigomi spongenti, i denti piccoli e radi. Lei si muove, parla e canta con grande sicurezza, accompagnando parole e movimenti con gesti calmi, misurati delle mani; sembra sprigionare una specie di calore, una scintilla - divina o diabolica -, non esita mai tra il sì e il no. Io mi sento, a volte, fasciata da una bruma di incertezza, d’indifferenza, di noia, nella quale mi dibatto come un insetto notturno si dibatte nella luce del sole, prima di accecarsi o paralizzarsi” (A, 24).

Durante il primo incontro con la cantante si fa avanti con prepotenza uno dei temi principali del racconto: il tema del successo, del talento e dell’ambizione:

“ Mi conoscono solo a Pietroburgo... Non mi basta. Sono molto ambiziosa. Senza ambizione non esiste il talento: bisogna essere ambiziosi, Sonečka, e io le insegnerò a esserlo” (A, 26).

Nei confronti di Sonja la cantante ha un atteggiamento materno:

«Mi fece sedere in una poltrona, mi prese le mani, mi sbottonò il colletto, perchè non avessi troppo caldo.

... “Conosco di nome sua madre da molto tempo, Sonečka,” diceva, “la chiamo così perché lei è ancora una bambina ed è questa, a essere sinceri, la sola cosa che, forse, mi spaventa, anzi no, non mi spaventa, ma mi preoccupa un pò. Non si annoierà con me? Non avrà voglia di tornare a casa, a Pietroburgo, perché potremmo andare lontano, lontanissimo”...» (A, 25-26).

L’amore che Sonja proverà per la cantante sarà un amore a metà lievemente filiale, a metà vagamente saffico. Le espressioni che usa nel parlare della Travina infatti ricordano a volte quelle di una persona fatal-

mente attratta:

“Non avevo mai incontrato nella vita una donna simile - sentivo emanare da lei un soffio di equilibrio, misterioso, ammirevole e trionfante” (A, 28).

Anche la parola “tradimento”, che nel terzo paragrafo compare già due volte e che costituisce un *Leitmotiv* del racconto, ci riporta in parte alla sfera amorosa.

Per evidenziare la differenza fra il mondo in cui vive la Travina e la fredda Pietroburgo, viene posta la cesura fra il secondo e il terzo paragrafo, che così inizia:

“Uscendo dalla casa di Marija Nikolaevna, vidi che si era fatto molto tardi, era buio e nevicava. Il vento, ghiacciandomi il volto bagnato, mi svegliò completamente” (A, 28).

Questa differenza risveglia in Sonja il sentimento dell’ingiustizia sociale e pone le prime basi della sua segreta avversione, del suo conflitto con la cantante:

“Ma quando pensavo ai giacinti, alla cameriera, al tepore e alla pulizia, provavo un moto di rivolta e mi chiedevo: è possibile che tutto ciò esista realmente e non ci sia modo di averne ragione? ... Mi sentivo avvampare il petto da tutti questi pensieri” (A, 28).

I sentimenti di Sonja per la Travina sono fin dal principio contraddittori:

“Devo rendermi indispensabile, insostituibile, estremamente fedele, senza pietà per me stessa... Oppure, un giorno, tradirla, lei con la sua bellezza e la sua voce, per provarle che ci sono cose ben più potenti di lei, che ci sono cose che possono farla piangere, che c’è un limite alla sua invulnerabilità” (A, 34).

Marija Nikolaevna Travina fa scoprire a Sonja, per la prima volta, la bellezza del canto. Il canto della Travina le sembra immortale, la fa sentire leggera, senza peso, dotata d’ali. Ben non si conosce il rapporto di Sonja con la musica prima di questa scoperta. Al ricordo si prodiga in riflessioni estatiche:

“Ma quando, dopo un’inspirazione (del tutto spontanea, come se respirasse aria di montagna dal finestrino di un treno), essa dischiuse le sue belle labbra, e un suono forte, possente e pieno, risuonò all’improvviso sopra di me, capii ad un tratto che quel canto era qualcosa di immortale e assoluto che stringeva il cuore e dava all’essere umano la sensazione di liberarsi da ogni pesantezza e levarsi in volo. Mi sentii invadere da una gioia commossa, le mie dita fremevano, si smarrivano fra i tasti neri” (A, 30-31).

Una delle riflessioni sul canto di Sonja è anche una riflessione sulla

poesia, sull'arte:

“So benissimo che a molti non piace il canto: una persona si mette in posa, spalanca la bocca (ed è brutto, se lo fa in nodo naturale; grottesco se lo fa in modo studiato) e, sforzandosi di mantenere sul viso un'espressione disinvolta, ispirata e pudica, grida (o ruggisce) parole che formano frasi contorte e che a volte sono accelerate senza ragione o spezzettate come in una sciarada, o ripetute più volte insulsamente” (A, 30).

Così come non si riconosce il canto, non si riconosce spesso neanche la poesia, anch'essa fatta di “frasi contorte... o spezzettate... o ripetute più volte insulsamente”.

Riguardo alla tematica dell'arte e del canto il terzo paragrafo contiene non poche reminiscenze del “complesso di Salieri”, che è anche, in minore, il complesso dell'accompagnatrice. Affiancato al complesso della gloria negata, esso compare più volte in tutto il racconto. Inanzitutto il “complesso di Salieri” - immortalato nella microtragedia di Puškin che Nina Berberova conosceva a memoria - trova la sua prima incarnazione nel tema dell'inganno di Dio. Si confrontino:

“Si dice che non c'è giustizia in terra.
Ma in cielo forse esiste?”¹⁰

“E Dio? Dov'è Dio? Perché non ci ha fatti tutti come lei?... io capii... che la cantante era lei e io non ero che l'accompagnatrice e... che lei ne ricavava gloria e felicità, mentre io mi sentivo raggirata, ingannata sul peso, e resa, da Dio e dal destino, lo zimbello di tutti” (A, 30, 42).

E ancora:

“Sei un Dio, Mozart, e lo ignori. Io,
Soltanto io lo so”¹¹

“Lei ... sembra sprigionare una specie di calore, una scintilla
- Divina o diabolica - [...]

[...] possedeva un diritto incontestabile, datole per sempre dall'alto” (A, 24, 37).

Un ultimo esempio:

“Ti aspetto! e non perderti per strada ...
Non posso oppormi oltre al mio destino:
è lui che mi ha chiamato per fermarlo
nel nome della musica - o per noi,
per tutti i sacerdoti del suo culto
sarà la fine”¹²

“Avevo scoperto il punto debole di Marija Nikolaevna, sapevo dove

potevo colpirla. E perché? Ma perché era unica, e invece come me ce n'erano a migliaia" (A, 71).

Come Salieri, anche Sonja prova una sofferta invidia nei confronti di colei che le sembra "una perfezione irraggiungibile" e come Salieri si sente offesa da Dio. A differenza di Miten'ka, che è un creatore di talento ma stravagante e un pò folle, la Travina è una magnifica esecutrice. Alla grande arte della Travina Sonja vorrebbe opporre proprio ciò di cui parla Mozart nella tragedia puškiniana. Mozart dice che se tutti si occupassero d'arte, allora chi si occuperebbe delle cose quotidiane?: è il sogno di Sonja: una casa, una famiglia, abitudini, quotidianità:

"E io pensavo che mi sarei sposata con il mio studente universitario, avrei piantato i Travin... avrei cominciato la mia vita, avrei avuto un figlio e avrei abbandonato la musica" (A, 52).

"Mi misi a sedere davanti a lui. Pensavo: se fosse mio marito, o anche soltanto un amico intimo... O, se non lui, qualcun altro, per non essere sola, sempre sola, ma essere in due, essere con qualcuno, perché, ogni tanto, sembri come ... Gli avrei lucidato le scarpe al mattino, gli avrei stirato i fazzoletti, asciugato il rasoio. L'avrei aspettato per la cena" (A, 83).

Nonostante la sua vicinanza alla quotidianità, Sonja è dotata di una profonda capacità di introspezione e di riflessione sul mondo. L'incontro con la cantante, da lei definito "fatale", accelera questa sua presa di coscienza. Sonja prende a conoscere sé e gli altri. L'"altro" per eccellenza è, per Sonja, Marija N. Travina. C'è senza dubbio nel racconto di Sonja una diffusa preoccupazione esistenziale, alla quale si è già accennato. Ritornano spesso nelle sue memorie espressioni del tipo:

"... corrovo, corrovo lungo la strada, senza saper più perché corressi, né dove andassi... senza sapere più chi fossi e dove, - a che scopo? E che cos'è la vita? E Dio? Dov'è Dio?" (A, 29).

Alla fine del terzo paragrafo prende avvio l'intrigo vero e proprio a cui per la maggior parte è dedicato il racconto. Dopo lo scioglimento dell'intrigo il racconto si farà più conciso e si arresterà senza abbracciare altri soggetti. Compagno due nuovi personaggi: Pavel Fedorovič, marito di Marija Nikolaevna, e Senja, amico di entrambi. Sonja in un primo momento crede che la cantante, a proposito di questo Senja, nasconda qualcosa al marito. Ma il vero protagonista dell'intrigo non sarà Senja, bensì un altro personaggio che qui per ora soltanto balugina come destinatario di una lettera di Marija Nikolaevna.

Più volte nel corso del racconto personaggi importanti vengono preceduti da loro "doppi" minori. Ogni avvenimento è anticipato da un avvenimento simile: il lavoro come accompagnatrice presso il vecchio

cantante anticipa quello presso la Travina; il corteggiamento di Senja preannuncia la relazione, comunque già esistente, della cantante con Ber. La lettera che la cantante consegna a Sonja costituisce il primo legame fra Sonja, Marija Nikolaevna e Ber. Nello spedire la lettera Sonja intuisce che lì sta il vero segreto della Travina e si spaventa di questa sua scoperta. Intuisce la tragedia futura, annunciata anche dalla parola "spari":

"... imbucai la lettera e rimasi lì, con il cuore che mi batteva a precipizio... Ad un tratto, verso il ponte, si sentirono due spari e mi misi a correre... Che ne sarebbe stato di noi tre in futuro?" (A, 36-37).

L'ultima frase di questo passo indica che per Sonja il destino dei Traviny e il suo sono uniti. Sonja in effetti a poco a poco si stacca dalla madre e il suo rapporto con Marija Nikolaevna si fa più intenso.

L'inizio del quarto paragrafo è costituito da un sommario sui primi due mesi di lavoro presso la Travina. Ritornano brevi accenni alle preoccupazioni della madre e all'inerzia di Miten'ka, che addirittura ama per inerzia:

"... si era innamorato unicamente per inerzia" (A, 38).

Parlando di Miten'ka, Sonja precorre gli eventi e nomina l'incontro che avrà con lui molto tempo dopo a Parigi. Si tratta di una prolessi che però viene subito interrotta:

"Ne parlerò quando sarà il momento" (A, 39)

Fraasi di questo genere fanno balzare in primo piano la figura del narratore.

Nel quarto paragrafo ha la sua continuazione il tema già evidenziato della solitudine e del silenzio di Sonja. Oltre a Mitja, Sonja non ha nessuno:

"Non c'era nessun altro che frequentasse la casa e al quale mi legasse un pò di calore" (A, 39).

La parola "calore" ritorna spesso nel corso del racconto, perché a Sonja mancherà sempre il calore umano:

"Mi misi a sedere davanti a lui. Pensavo: se fosse mio marito, o anche soltanto un amico intimo... L'avrei aspettato per la cena, qualche volta mi sarei stretta a lui, per sentirne il calore col mio corpo" (A, 83).

Dalle parole di Sonja non si capisce se questo calore le venga almeno da Marija Nikolaevna. Quest'ultima prende ad interessarsi di lei come nessun altro:

"Ormai, Marija Nikolaevna aveva fatto irruzione nella mia vita: mi aveva chiesto a che ora mi alzavo, su che lato dormivo, quale colore mi donava di più, se qualcuno mi aveva già corteggiata, se credevo in Dio. Insomma, ad un tratto sentii di non aver più nessuna difesa" (A, 40-41).

Marija Nikolaevna in tutto mette forza, opporlesi è impossibile,

tenerle testa è impossibile. In quel periodo Sonja ama solo lei:

“... se amavo qualcuno, era soltanto lei, Marija Nikolaevna” (A,41). La Travina ha una personalità talmente forte da non permettere che alcuno si distolga da lei. La sua naturalezza, il suo equilibrio, il talento, sono anche frutto di un duro lavoro. Sonja invece non vincerà mai il suo impaccio, la sua goffaggine, il suo senso di inferiorità nei confronti della cantante:

“In seguito, mi è successo parecchie volte di salire al suo fianco sul palco, ma non ho mai saputo come salutare, né da che parte guardare, né a che distanza tenermi” (A, 41).

Il ruolo che Sonja gioca vicino alla Travina è solo quello di un'ombra silenziosa:

“Rapida come un'ombra, senza guardare il pubblico, andavo a sedermi al piano ad occhi bassi e appoggiavo le mani sulla tastiera” ...

“Io me ne stavo taciturna in un angolo e di tanto in tanto Marija mi presentava quelli che arrivavano: li conoscevo quasi tutti, ma ritenevo più dignitoso non parlare e, del resto, non avevo niente da dire” (A, 41,42).

La sera della sua prima apparizione in pubblico è solo la madre, commossa, a congratularsi sinceramente con lei. Quella notte Sonja nuovamente intuisce la tragedia futura, mentre Pavel Fedorovič mangia da solo e Marija Nikolaevna telefona a qualcuno di nascosto, sussurrando. Sonja controlla sempre i movimenti della Travina. Il giorno della partenza per Mosca, durante l'addio alla stazione, la cantante cerca con gli occhi qualcuno, non le importa d'altro, né dell'arrivo di Senja né di ciò che va dicendo il marito, i cui discorsi sono sempre un pò leggeri e futili:

“Cercavo di capire se guardasse con più insistenza qualcuno” (A, 44). La corsa notturna del treno verso Mosca diventa per Sonja metafora del tempo e dell'ignoto che l'attende:

“La notte premeva contro il finestrino, il treno correva a precipizio, io sentivo la vita premermi addosso e mi precipitavo in essa, in quell'ignoto ovattato” (A, 46).

A Mosca Sonja assiste con apprensione alla rottura fra Senja e Marija Nikolaevna, risente il peso della gloria altrui e si rende conto della sua estraneità a tutti. Nella nuova capitale vige un ordine dispotico che non si confà né a Pavel Fedorovič né a Marija Nikolaevna, la quale è costretta a sottostare, per le sue apparizioni in pubblico, alle prescrizioni dei nuovi detentori del potere. Nel racconto di Sonja compare uno dei personaggi-chiave della politica culturale di quegli anni: Anatolij V. Lunačarskij. Il gesto della Travina, che rifiuta di sedersi accanto a lui ad una cena, ci dice che non intende sottomettersi alla sua volontà e prelude anche, come altri particolari - l'insofferenza stessa di Pavel Fedorovič -

alla prossima partenza e alla loro fuga dalla Russia Sovietica.

Dopo Mosca ci sarà una lunga sosta a Rostov. In questa città arrivano dopo faticose peripezie che durano un mese. Anche qui Pavel Fedorovič ha mille affari da sbrigare e Marija Nikolaevna raccoglie successi sulla scena. A Rostov Sonja si innamora di uno studente e sogna di abbandonare Marija Nikolaevna e di vivere una sua vita semplice e indipendente. Ma Sonja non riesce a procacciarsi la felicità. Quando la Travina le chiede di lasciarlo, Sonja non può opporre un rifiuto e capisce quanto forte sia il suo legame con la cantante:

“... avevo capito che nella mia vita non doveva esserci posto per nessun'altro, a parte i Travin” (A, 54).

Dopo Rostov i Travin lasciano la Russia per sempre. Arrivano a Parigi, attraverso Novorossijsk e Costantinopoli, nella primavera del 1920. Le occupazioni alle quali si dedicano a Parigi assomigliano a quelle della altre città, Sonja riserva loro solo un breve sommario:

“... uscivamo, andavamo alle feste, al ristorante” (A, 55),

Su di un solo evento Sonja si sofferma. Si tratta della visita di Ber. Questa visita la turba molto, la sconvolge quasi, perchè Sonja - ed è una sua caratteristica fondamentale - vive con più intensità la vita altrui che la propria:

“E quando se ne andò rimasi seduta lì, in anticamera, su uno sgabello di velluto e cominciai a piangere” (A, 56).

Sonja deciderà di non dire niente di Ber a Pavel Fedorovič, diventando così complice dell'inganno della Travina. Quando una sera la vede piangere, Sonja, identificandosi nella sua sofferenza, piange anch'essa. Ma la Travina riesce a dominare con fermezza il suo dolore, che Sonja vorrebbe vederle dipinto sul volto. L'infelicità della cantante passa presto, non dura.

La figura di Pavel Fedorovič, un pò ridanciana, volgare, contrasta evidentemente con la bellezza e la grande arte della Travina. Egli a Parigi inizia a condurre una vita disordinata, scapestrata quasi. La sua vita si fa opaca, torbida, mentre Marija Nikolaevna continua la sua brillante carriera, le vengono offerte scritture in America, alla Scala di Milano. La vita in comune per Marija Nikolaevna e Pavel Fedorovič diventa inautentica, si vedono solo la sera tardi, la loro casa è sempre piena di ospiti che continuamente cambiano. I due coniugi sono in realtà soli e anche Sonja in mezzo a loro lo è. Marija Nikolaevna diventa più silenziosa, vive un'altra vita, anche nei pensieri è più vicina a Ber - l'uomo che ama - che a tutti gli altri. Di qui il suo silenzio e il rifiuto di partirsene per l'America o per l'Italia, nonostante il successo e lo splendore che l'attenderebbero là:

“L'America, Milano, significavano il brio a cui lei aveva sempre

aspirato e ci rinunciava per amore. Voleva rimanere vicino all'uomo che amava e che l'aveva seguita a Parigi. Avere una vita in comune. Ma né io né mia madre abbiamo mai avuto una vita in comune con qualcuno" (A, 70).

Sonja segretamente non rimprovera alla Travina solo la ricchezza, la bellezza e il talento, ciò che le invidia è anche la fortuna di amare. Vorrebbe un giorno infrangere tutta la perfezione di quell'esistenza vicino alla quale lei sbiadiva:

"Per il momento sapevo una cosa sola: avevo scoperto il punto debole di Marija Nikolaevna, sapevo dove potevo colpirla. Perché? Ma perché era unica, e invece come me ce n'erano a migliaia, perché i vestiti che l'avevano tanto abbellita e che mi venivano adattati non mi stavano bene, perché lei non sapeva cosa siano la miseria e la vergogna, perché lei ama e io non so nemmeno che cosa significhi" (A, 71).

Anche un nuovo personaggio appartiene a quelle migliaia di persone che non riescono nella vita e si abbandonano all'inazione e alla vuota contemplazione, uno di quei mezzi sconosciuti che frequentano la casa della Travina: Ivan Lazarevič Nerserov. E' indubbiamente un personaggio vicino a Sonja e vicino anche a Pavel Fedorovič. Il decadimento di quest'ultimo si fa sempre più accentuato e apre la strada alla sua definitiva disfatta.

Ivan Nerserov rappresenta il tipo del ricco nobile russo emigrato che non si è integrato pienamente nella città d'esilio:

«L'aria», disse ancora. «Il sole. Un tempo, mi piaceva. Ora ho dimenticato» (A, 73)

Sonja è talmente sola a Parigi che anche il non più giovane Nerserov, solo anche lui e privo di vitalità, gli appare come colui al quale potrebbe dedicarsi e dal quale le potrebbe venire calore umano. Si riconsideri a questo proposito un passo citato in precedenza. L'ossessiva ripetizione della particella "se" e del condizionale allude purtroppo all'inverosimiglianza, nella vita di Sonja, di una tale prospettiva. Per ora Sonja è presa nelle reti di una vita altrui, la segue e attende il momento della sua rivalsa, del regolamento dei conti:

"Aspettavo. Spiavo" (A, 77).

Sonja segue la Travina nelle sue uscite e scopre il luogo degli incontri con Ber: un caffè buio e dall'aspetto dimesso. Assistere ad uno di questi incontri la sconvolgerà a tal punto che progetterà di uccidere Pavel Fedorovič:

"Uscii come inebetita, non c'era nessuno al mondo con cui potessi piangere. Non c'era nessuno al mondo... Strade, incroci, lampioni... Avevo deciso di uccidere Pavel Fedorovič quella notte stessa" (A, 82-

83, 84).

Naturalmente Sonja si rende conto che un simile pensiero le è venuto in mente solo per la debolezza di un momento e che lei avrebbe dovuto liberarsi non di Fedorovič ma di Marija Nikolaevna:

«“Domani”, dicevo a me stessa. “Poco importa chi dei due ucciderà. Là regolerà i conti e ne sarò io la causa, io che nessuno nota, io senza nome e senza qualità... Domani saprà tutto”» (A, 86).

Sonja inconsciamente sente che tutto avverrà molto presto, ma non sa che gli eventi la oltrepasseranno come sempre, come se lei non esistesse:

“... quello che era accaduto, era accaduto senza di me, al di fuori di me, come se non fossi neppure mai esistita” (A, 94).

Pavel Fedorovič scoprirà da sé l'inganno e si ucciderà. Sonja assisterà soltanto a tutta la scena immediatamente precedente il suicidio, vedrà i due al caffè e Pavel Fedorovič, stravolto, seduto su di una panchina poco distante dal caffè stesso.

Dopo il tragico accaduto, che la scuote fin nel profondo, Sonja torna ad essere, nella vita, quella di prima. Ma la sua coscienza muta. Un certo senso di inutilità si aggirava in lei:

“Ricominciavo da capo, con una insormontabile stanchezza nel cuore e la consapevolezza della mia totale inutilità” (A, 94).

Inizia per Sonja dopo il suicidio di Pavel un processo di ulteriore introversione che la porterà a monologare fra sé e sé e che la porterà alla scrittura. Questo suo atto di scrittura le permetterà di partecipare retrospettivamente a quell'evento della sua vita che le è passato accanto. Rivivendolo nella scrittura ricorda anche tutta la sua precedente, sorda esistenza:

“Esseri umani e passioni mi erano sfilati davanti, dal mio cantuccio li vedevo e anelavo di raggiungerli, per far danno a qualcuno, per aiutare qualcuno, per affermarmi in quell'atto, invece ero stata evitata, non mi avevano lasciato partecipare al gioco che era finito col suicidio di Pavel Fedorovič... Mi sembrava di vedere la vita andare avanti senza di me, attaccare e macinare gli essere umani, senza prendermi, qualunque cosa facessi per impormi” (A, 94, 95).

Il suicidio di Pavel non segna fortemente Marija Nikolaevna, perché incapace di sentirsi in colpa e di essere infelice. Con Ber la sua carriera si farà ancora più brillante. Ber, come lei, è una persona fuori del comune, tutto protratto anch'egli verso il futuro:

“Era tutto proteso verso l'avvenire... guardandolo, si aveva l'impressione (e non ero solo io ad averla) che lo aspettasse uno straordinario destino” (A, 99).

Siccome Ber diventerà non solo impresario ma anche accompagnatore della Travina, Sonja dovrà lasciarla. Non c'è posto per tutti e due vicino a lei. Sonja rimarrà a Parigi mentre Ber e Marija Nikolaevna partiranno per l'America:

“Rimasi sul marciapiede del binario, spezzata e sfinita dal passato che era fuggito, senza presente e con un oscuro e vuoto avvenire” (A, 100).

L'ultima parte dell'ultimo paragrafo si riallaccia all'inizio del racconto e chiude così la composizione ad anello della quale si è già parlato. Sonja fa le valigie, prende con sé i suoi spartiti e pochi libri. Di questi spartiti e di questi libri si parlerà nella presentazione dell'autrice.

Domina l'ultima parte il tema della morte. Muore Nerserov, che l'aveva aiutata a trovare lavoro in un cinema. Mitja le porta la notizia della morte della madre. Con il ricordo della madre torna anche il tema dell'offesa che Sonja fin dalla nascita ha subito e che ha determinato l'infelice corso della sua esistenza.

Dopo la morte di Pavel Fedorovič, quella della madre e di Nerserov, avverrà - fuori del testo delle memorie ma come preannunciata in esso da tutta questa serie di morti - anche la morte dell'accompagnatrice. I personaggi che escono di scena sono simili a lei, perdenti. Rimangono in vita i vincitori: marija Travina, Ber, Mitja.

Come se avvertisse la fine imminente, Sonja pone fine alle sue memorie in un momento dell'esistenza in cui ci si dovrebbe aspettare di vivere ancora a lungo. Le sue memorie verranno rese note per dare voce ad una vita senza peso, perché “qualunque moscerino ... ha diritto di pretendere allo splendore universale” (A, 103).

Parsdossalmente, chi continua a vivere è l'artista, che, secondo una tradizione consolidata, muore anzi tempo, privo di quello spirito di auto-conservazione che solitamente hanno i non-artisti. Il racconto della Berberova è inquietante proprio per questo: soccombono i non-creatori, chi non mirava ad alte conquiste, ma solo ad un pò di felicità e ad una quieta esistenza.

Ma da questa pessimistica visione non ne escono trionfatori nemmeno i personaggi-artisti, egoisti inseguitori del successo, soli e incapaci di comunicare al di fuori del loro mondo.

NOTE

1) Nina Berberova, *L'Accompagnatrice*, Milano Feltrinelli, 1995, pag. 26 (ed. originale *Akkompaniatorša*, Actes Sud, 1985). Nelle citazioni successive il testo dell'*Accompagnatrice* ora citato verrà indicato con la lettera A, alla quale seguirà il numero della pagina.

2) Si veda ad esempio *Il giunco mormorante*, uno straordinario racconto in cui nella figura dell'assistente del vecchio professore è celata un'altra "accompagnatrice", anch'essa schiva, pensosa, infelice.

3) Cfr. E. Etkind, G. Nivat, V. Strada, *La Letteratura Russa del Novecento. Problemi di Poetica*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1990, pp. 13-33.

4) In F. Medvedev, *Posle Rossii*, Moskva, Izdatel'stvo Respublika, 1992, p. 78.

5) Fra i suoi romanzi si possono ricordare: *Gli ultimi e i primi*, *Senza tramonto*, *La donna di ferro*.

5) Fu pubblicato dapprima in lingua inglese a Londra e New York. La prima edizione in russo fu quella di Monaco del 1972. La seconda quella di New York del 1983. Come molti altri scrittori emigrati e per lungo tempo non pubblicati in Urss, dopo la svolta gorbačëviana Nina Berberova ha potuto rivedere la patria. Il *corsivo è mio* è stato recentemente pubblicato a Mosca. Soprattutto ad esso si è rivolta l'attenzione della critica.

7) *L'accompagnatrice* fu dapprima pubblicato sulla rivista "Annali contemporanei" di Parigi ed uscì in volume assieme ad altri cinque racconti nel 1943 con il titolo *L'addolcirsi della sorte. Sei racconti*. Così ne scrive Nina Berberova nel *Corsivo*: "... alla metà degli anni Trenta cominciai a capire che la forma a me più congeniale era il racconto lungo. Nel mio libro *L'addolcirsi della sorte...* sono raccolti i miei scritti migliori di quel periodo" (N. Berberova, *Il corsivo è mio*, Milano, Adelphi, 1989, p. 382).

8) Nina Berberova, *Il corsivo è mio*, op. cit., p. 16.

9) Si veda a questo proposito il racconto *Il lacchè e la puttana*.

10) A.S. Puškin, *Piccole tragedie*, Milano, Bur, 1987, p. 95

11) *Ibidem*, p. 105..

12) *Ib.*, p. 105

Alla Kretova (Università di Orel)

UN ARBUSTO DI LILLA' PER IL POETA KONSTANTIN BAL'MONT

Konstantin Bal'mont (1867-1942), famoso poeta, uno dei fondatori del Simbolismo, fu un appassionato viaggiatore per il mondo intero, ma amò soprattutto l'Italia e la sua arte. Però egli non avrebbe potuto prevedere che alla fine del XX secolo uno slavista italiano, che si occupa di cultura russa da circa cinquant'anni, avrebbe piantato un arbusto di lilla nel luogo dove era nato il poeta.

Ma andiamo con ordine.

Nel settembre scorso all'università di Ivanovo, nella Russia Centrale, ha avuto luogo un convegno scientifico dal titolo "Konstantin Bal'mont, Marina Cvetaeva e l'indagine critica del XX secolo", al quale fu invitato Piero Cazzola, già docente per molti anni all'università di Bologna.

I nomi dei letterati russi, sulla cui terra natale si svolse il convegno, sono legati strettamente all'Italia. Il padre della poetessa Marina Cvetaeva, infatti, Ivan Cvetaev (1847-1913), fu il fondatore del famoso Museo di belle arti "A. Puškin" di Mosca e visse a lungo in Italia, della quale conosceva alla perfezione la lingua, la storia e l'arte e negli anni '70 fu persino docente di filologia classica all'università di Bologna. In seguito Ivan Cvetaev scrisse tre grossi volumi, *Viaggi in Italia 1875-1880*, editi a Mosca nel 1883.¹

Instancabile viaggiatore e raffinato poeta, Bal'mont, secondo la sua insolita espressione poetica, "baciò tutto il mondo". Così dice di sé nella poesia *Destino (Sud'ba)*:

E come uccello, vento e vagabondo
per tutto il mondo terrestre son volato.

Però, anche se "baciava il mondo intero" (*Io*), speciali sentimenti Bal'mont nutrì proprio per l'Italia, alla quale dedicò una serie di liriche tra le più belle: *Due sonetti dall'Italia, I toni perlacei dei quadri veneziani...*, *Dante, Michelangelo, Leonardo da Vinci*, ecc.

Nella poesia *Lode all'intelligenza (Pochvala umu)* il poeta paragona il carattere dell'intelligenza italiana al volto delicato di una Madonna:

L'ingegno italiano è dolce come gli inganni,
delicato come un volto di Madonna. ²

Nei suoi sogni egli spesso si trasferisce nella benedetta Italia:
Il mio pensiero va lontano. Io sono nel cuore stesso di Roma.
(Ricordo)

Nel sonetto *Italia* Bal'mont crea delle squisite immagini poetiche, enumerando le caratteristiche di gloriose città italiane:

Napoli, immutabile tripudio del sole,
Firenze, azzurro serafino,
Venezia, dove lo spirito arde e spasima,
ma la pittura ha il colore imperituro dell'oro.

Esteta raffinato, per il quale le ricerche sulla bellezza furono sempre lo scopo e il senso della vita, Bal'mont prova un lirico entusiasmo dinanzi all'arte italiana:

Dal mosaico maestoso di Ravenna
ai marmi, che Roma sottrasse a morte,
noi adoriamo le tue creazioni,
Italia, corda d'arpa e coppa colma di schiuma.

Questa concezione romantica dell'Italia Bal'mont la condivise con altri celebri scrittori e poeti russi, suoi contemporanei.

Appunto a questo tema fu dedicata la relazione al convegno di Ivanovo di Piero Cazzola: "Venezia nell'opera dei poeti del 'secolo d'argento' A. Blok, A. Achmatova, N. Gumilëv e B. Pasternak".

Egli tenne anche una lezione agli studenti di Ivanovo, nella quale illustrò il problema dei rapporti culturali russo-italiani nei tre ultimi secoli. Gli interventi di Cazzola trovarono nell'uditorio un'eco favorevole, il prof. Leonid N. Taganov, che insegna letteratura russa all'università di Ivanovo, improvvisò persino in onore dell'ospite un indirizzo poetico:

Eppure, eppure non è un'anomalia
ecco, questo nostro convegno; perché qui ci sorrise l'Italia,
qui ci apparve in sogno Venezia.

Il programma culturale del convegno comprendeva un'escursione nell'antica città di Suzdal', che al pari di Vladimir, Jaroslavl', Rostov la Grande e altre fa parte del cosiddetto "anello d'oro": un vero museo all'aria aperta, famoso per le sue antiche chiese e monasteri. Non lontano dalla città sorge il piccolo cimitero della Trinità, dove ritrovammo una tomba comune; sulla stele di marmo nero, in caratteri russi e italiani, leggemo la scritta: "Qui riposano degli italiani scomparsi in Russia". A ricordo dei suoi connazionali Cazzola recitò la preghiera *In pace coi santi (So svjatymi upokoj)*,³ tutti i russi ne furono commossi sino alle lacrime.

Più oltre l'itinerario dell'escursione prevedeva una sosta alla patria della poetessa Marina Cvetaeva, nel villaggio di Novo-Talicy, dove appena un anno fa è stata inaugurata la Casa-Museo della famiglia Cvetaev. Qui si ammirano, coi ritratti del padre e degli zii di Marina, tutti uomini dell'*intelligencija*, i molti oggetti che ci parlano delle "predilezioni italiane" del filologo e storico dell'arte Ivan Cvetaev.

E infine, non lontano dalla cittadina di Šuja - antico possedimento dei nobili principi russi Šujskie, - c'è il luogo dove un tempo sorgeva la tenuta dei genitori di Konstantin Bal'mont: Gùmnišči. Per vero, è rimasto solo "il luogo", cioè il vecchio parco in abbandono, un piccolo stagno, la modesta tomba dei genitori del poeta e una stele-memoriale sul ciglio della strada: "Qui nacque e trascorse gli anni della gioventù il poeta Konstantin Bal'mont".

Ed ecco che qui, proprio su questa strada deserta, venne incontro ai partecipanti al convegno Michail Bal'mont, discendente del poeta. Michail è un semplice meccanico, vive nella cittadina di Šuja, dove ancora si è conservata la solida casa dei suoi avi, ora di proprietà di terzi. E bisogna aggiungere ch'egli non è l'ultimo Bal'mont, perché ha due figli giovinetti.

Presso la stele-memoriale di Konstantin Bal'mont, insieme al suo nipote Michail Bal'mont, piantò dunque un arbusto di lillà il professore italiano Piero Cazzola. Proprio una tale qualità di lillà cresceva un tempo nel giardino di Bal'mont, ad essa il poeta dedicò alcuni versi pieni di sentimento lirico:

"Ama!", cantano le stromenti betulle (...)

"Ama!", canta il lillà (*Ama*).

Al pari della betulla, il lillà è per Bal'mont legato a nostalgici ricordi della sua gioventù e della Russia (visse in emigrazione 21 anni, morì ed è sepolto presso Parigi).

Betulla natale, dall'argenteo tronco,
per te io ho sospirato nelle giungle dei tropici.
Del lillà in fiore io sospirai e di lui, l'usignolo canoro,
di tutto ciò che nell'infanzia sposavo col sogno (...)
Oh, primaverili temporali!
L'infanzia con un ramo di lillà, nella calma
serale l'usignolo, l'ondeggiare e il sussurro del fogliame
di questa cara betulla piangente,
l'incanto dei sogni - dei giorni che fioriscono solo una volta!
(*La betulla*)⁴

NOTE

1) Vedi H. Pessina Longo, *Ivan Cvetaev e l'Italia*, in "L'Est europeo e l'Italia. Immagini e rapporti culturali", a cura di E. Kanceff e L. Banjanin, Genève-Moncalieri, ed. Slatkine-CIRVI 1995.

2) Konstantin Bal'mont, *Stozvučnye pesni. Sočinenija*, Verchne-Volžskoe Knižnoe Izdatel'stvo 1990, p. 88.

3) Nella liturgia cattolica la preghiera corrisponde al *Requiem aeternan*.

4) Bal'mont, *Stozvučnye pesni. Sočinenija*, cit., p. 111.

Evgenij M. Solonovic

LA TRADUZIONE LETTERARIA DAL RUSSO IN ITALIANO

a cura di Maria Grazia Pioli

Nei giorni 19 e 20 Marzo 1996, Evgenij Michajlovič Solonovič ha tenuto due conferenze presso il Dipartimento di Linguistica dell'Università di Roma Tre. La prima conferenza riguardava la traduzione letteraria dal russo in italiano, la seconda riguardava la traduzione letteraria dall'italiano in russo.

Riportiamo la registrazione della presentazione di Claudia Lasorsa e della prima delle due conferenze, cui facciamo seguire la bibliografia essenziale di Evgenij Michajlovič Solonovič.

Presentazione di Claudia Lasorsa

Evgenij Michajlovič Šolonovic è docente nel seminario di traduzione dall'italiano in russo presso l'Istituto di Letteratura "Gor'kij" di Mosca, istituto dove si formano i traduttori nelle lingue delle varie repubbliche ex sovietiche, è membro dell'Unione degli scrittori, membro del collegio redazionale della popolare rivista "Inostrannaja Literatura". Per noi è uno dei più apprezzati e preziosi ambasciatori della cultura italiana in Russia. Da oltre trent'anni traduce opere italiane sia di prosa che di poesia, a cominciare da Dante. Vi nominerò brevemente, come una sorta di scorribanda cronologica le sue traduzioni: le Rime di Dante, i sonetti del Canzoniere del Petrarca, le poesie del Boccaccio, del Boiardo; il Trionfo di Bacco e Arianna di Lorenzo de' Medici, le Stanze del Poliziano. Della letteratura del Cinquecento ha tradotto Nicolò Machiavelli, i Canti carnascialeschi, un'ampia selezione dell' Orlando Furioso dell'Ariosto; sonetti di Michelangelo, frammenti dell' Adone di Giambattista Marino; Bacco in Toscana di Redi; del Settecento ha tradotto l'Oreste e Mirra dell' Alfieri; dell'Ottocento: Manzoni, Giusti, Carlo Porta e i sonetti di Giuseppe Gioacchino Belli (come potete immaginare, tradurre Belli e Porta in russo sarà stata un'impresa ardua!); del Novecento: D'Annunzio, Pavese, Pasolini, Ungaretti, Montale,

Quasimodo, Mario Luzi, Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici, Maria Luisa Spaziani, Edoardo Sanguinetti. Per la prosa si è occupato di Beppe Fenoglio, Una questione privata, di L. Sciascia ha tradotto : Morte dell' inquisitore e La morte di Stalin.

Questa bibliografia, benché sommaria, è imponente. Non possiamo che esprimergli la nostra gratitudine per la divulgazione della nostra letteratura non solo in Russia, ma anche in tutti i paesi dell'ex URSS - 250 milioni di potenziali lettori - e, come mi faceva notare ieri, anche molte traduzioni dall'italiano in lingue dell'ex Unione Sovietica, per esempio in moldavo, sono mediate dalla sua traduzione russa.

La conferenza di oggi a me pare molto stimolante in quanto ci introduce in quello che i russi chiamano il laboratorio creativo del traduttore.

Colgo l'occasione per informare i presenti che il nostro Corso di Laurea ha attivato dall'anno scorso un indirizzo di teoria e pratica della traduzione.

In particolare menzionerò due tesi in cantiere, dedicate alla traduzione: quella di Dina Mastrovalerio, che si occuperà della traduzione delle *Canzonette* (Pesenki) dell'Achmatova in italiano, con cui si intende illustrare praticamente il modello traduttologico integrato (modello Arcaini); e quella di Valentina Benigni, che si occuperà della traduzione del romanzo *Il tempo e luogo* di Trifonov (contesti aspettuali temporali). Penso che i consigli del Prof. Solonovič saranno per noi tutti preziosi.

La conferenza dal professor Solonovič

1. La conversazione che oggi penso di condurre con voi, e insisto proprio sulla parola conversazione, perché aspetto vostre domande alle quali cercherò di rispondere, vorrei che fosse una specie di dibattito, di discussione, essendo io più un pratico della traduzione che traduttologo, teorico. Sì, si può parlare veramente di un laboratorio, di una esperienza creativa. Parlerò della mia esperienza di traduttore, dell'esperienza di un insegnante che tiene un suo seminario di traduzione letteraria, a Mosca, all'Istituto di Letteratura "Gor'kij", dove si tengono regolarmente seminari di poesia, di prosa, di drammaturgia, di critica letteraria e anche diversi seminari di traduzione. Oltre al corso teorico di traduttologia, abbiamo seminari di traduzione dall'inglese, il seminario di uno dei nostri migliori traduttori dall'inglese, Viktor Golyšev (traduttore tra l'altro di Faulkner), poi, attualmente, il seminario della traduzione dal tedesco. Dico attualmente perché le lingue cambiano nel corso degli anni. Ora, per cinque anni, tengo questo seminario di traduzione dall'italiano in russo, adesso

sto con i miei studenti al terzo anno, la maggior parte di loro ha cominciato lo studio della lingua italiana da zero, avendo due insegnanti di altissimo livello - il secondo anno già si traducevano cose abbastanza difficili. Una di queste docenti già la conoscete, perché è Anna Jampol'skaja, che ha compiuto lo stage qui l'anno scorso e anche quest'anno, presso la cattedra di Linguistica applicata del prof. Arcaini; l'altra è la sua collega più giovane, anche lei molto brava, Elena Kasatkina. Anna cura maggiormente la parte teorica, mentre Elena si occupa soprattutto della conversazione e svolge la parte pratica.

Abbiamo cominciato così: dato che solo una persona del seminario conosceva l'italiano e io non volevo perder tempo ad aspettare che loro imparassero l'italiano per cominciare ad occuparci di problemi pratici di traduzione, ho preso all'inizio un racconto di Moravia, in traduzione inglese, perché a scuola tutti hanno studiato l'inglese e così tutti traducevano dall'inglese; mentre la studentessa che conosceva l'italiano traduceva dall'italiano. Così ci esercitavamo nella traduzione e allo stesso tempo si faceva un'analisi comparativa e contrastiva delle traduzioni.

2. Vorrei dirvi ora qualcosa dell'attività di traduzione in Russia oggi.

C'è un verso del nostro poeta Evgenij Evtušenko (prescindo qui dal mio atteggiamento verso questo poeta) che dice: *poet v Rossii bol'she čem poet*, il poeta in Russia è più che un poeta.

Parafrasando questa frase, si potrebbe dire che un traduttore in Russia è più che un traduttore. Mi riferisco soprattutto a tempi non remoti, ai tempi dell'URSS, quando con la censura politica e di costume che incideva sulla letteratura, un traduttore, fungendo da tramite tra l'autore straniero e il pubblico russo, si poteva permettere il lusso di dare voce a un autore, il quale diceva al pubblico russo quello che non avrebbe potuto dire un autore originale. Perciò dalla scelta del traduttore dipendeva moltissimo.

Quando parlerò del Belli, vi mostrerò con gli esempi i paralleli che poteva istituire un lettore sovietico tra la Roma papalina, la capitale dello Stato Pontificio, e la Russia autoritaria, la Russia sovietica. E si può parlare non solo del contenuto, ma anche di una componente essenziale della traduzione, della parte formale di un testo letterario, perché molti nostri scrittori che voi avete letto, apprezzato, soprattutto delle nuove generazioni, sono stati influenzati dalle scelte dei traduttori, hanno avuto aperti nuovi orizzonti dal contatto con letterature prima sconosciute. Basta citare l'esempio del romanzo di J. Salinger¹, del racconto di Salinger, *Il giovane Holden*, per spiegare il nostro narratore Vasilij Aksënov, che in Italia

è stato tradotto moltissimi anni fa non con le sue opere più note oggi, come *Ustione*, ma con *Il biglietto stellato*, un'opera dove lui imitava questo allora giovane autore americano.

Parliamo del verso libero nella poesia : nonostante che nella poesia russa ci fossero dei versi liberi, prima ancora dei futuristi - c'erano in Blok, nell'acmeista Michail Kuzmin, in Chlebnikov - ma siccome i versi liberi venivano considerati come una delle forme decadenti della poesia, non si componevano in Russia, dopo la metà degli Anni Venti e, al contatto con la poesia occidentale, i nuovi poeti, i poeti delle nuove leve russe hanno cominciato a fare anche loro dei versi liberi. Bisogna dire che la nostra tradizione poetica è molto più giovane di quella italiana, francese, anglosassone e perciò la poesia russa non si sente stanca ancora delle forme chiuse e continua ancora quel filone classico che le è stato proprio da sempre. Però i giovani poeti cercano forme nuove. Alcuni di questi poeti vengono tradotti e sono conosciuti in Occidente, per esempio il poeta Ajgi² che è stato tradotto in francese e adesso anche in italiano.

In questa funzione, missione del traduttore, un ruolo importante ha svolto la rivista "Inostrannaja literatura" e, per un traduttore, pubblicare su questa rivista, che nei suoi tempi migliori tirava più di 500.000 copie, voleva dire arrivare dappertutto, perché, tra abbonamenti e biblioteche, questa rivista veniva letta da decine di milioni di persone. Oggi la tiratura non è alta, ma supera comunque la tiratura delle riviste più famose, di "Novyj mir", di "Znamja", e quando ho parlato della tiratura di mezzo milione di copie, era una tiratura imposta dall'alto, perché avrebbe potuto tirare molto di più in quanto la richiesta era molto più elevata. Ecco perché io ci tenevo tanto a pubblicare le mie cose su questa rivista prima che uscissero in volume: perché è chiaro, non c'è paragone tra un Montale di ventimila copie in volume e un Montale letto da dieci milioni di lettori .

Anche i nostri editori ci tenevano tanto a che i nostri testi fossero pubblicati prima su riviste, in maniera che ci fosse già una specie di pubblicità.

Oggi, quando il mondo culturale russo è capovolto e i nuovi editori con la liberalizzazione del mercato librario, mirando a un guadagno istantaneo, pubblicano - sia come opere originali ma soprattutto come traduzioni, - romanzi gialli, romanzi rosa, romanzi erotici se non addirittura pornografici; per la letteratura seria il momento non è favorevole, assolutamente. Questa rivista, che continua a essere una rivista d'avanguardia, seguita a pubblicare soltanto cose serie per ora e perciò il pubblico russo che vuole essere al corrente di quello che succede nelle letterature straniere, non solo occidentali ma anche orientali, legge, segue con attenzione questa rivista.

Parlando delle ultime pubblicazioni dall'italiano su questa rivista, si può citare *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, apparso due anni fa in una buona traduzione di un traduttore abbastanza giovane, Gennadij Kiselëv. Quest'opera di Calvino è arrivata con molto ritardo perché, ai tempi sovietici, chiesero a Calvino dei tagli che lui giustamente si rifiutò di apportare, non permise che venissero fatti, perché si stimava come autore e ci teneva a non perdere nulla delle sue opere nelle traduzioni in altre lingue.

Parlando di questo romanzo, va detto che si tratta di un caso particolare, perché se si fossero operati dei tagli, non sarebbe rimasto niente, giacché tutto il romanzo è fatto di frammenti.

Quest'anno la rivista ha pubblicato nella mia traduzione una scelta di poesie di Padre Davide Maria Turolto, per la prima volta si pubblica l'opera di un religioso, un poeta cattolico, e poi ho presentato, nel numero di febbraio, un autore che forse voi non tutti conoscete, uno dei finalisti del Premio Campiello del '93 con il volumetto di racconti *Navi in bottiglia*, Gabriele Romagnoli. Libro molto interessante, un esempio di post modernismo, ma fatto con molta ironia, veramente un testo molto ironico. Non so ancora come è stato accolto perché è appena uscito, prima della mia partenza, ma spero che ai lettori questa pubblicazione piaccia.

Concludo questa breve premessa, che è anche una premessa alla conferenza di domani, giacché non penso che verranno domani molti italianisti, ma, immaginando che qualche russista verrà anche domani, ho ritenuto utile questa introduzione per entrambi i miei due interventi.

3. Adesso vorrei passare ad illustrare alcune traduzioni dal russo in italiano, basando questo discorso su alcuni esempi.

La traduzione non è altro che una lettura attenta, una lettura critica di un testo letterario e la traduzione comincia con un'analisi stilistica. Dal successo, dalla profondità dell'analisi dipende il successo del traduttore.

Per mostrarvi un esempio pratico di analisi, ho voluto presentarvi un testo molto semplice di Edmondo De Amicis *La circolazione dei libri*, che io ho analizzato con i miei studenti a Mosca. Esso serve come introduzione all'analisi di un testo più complesso, perché è anche un testo straniero, un testo russo, di Bulgakov.

LA CIRCOLAZIONE DEI LIBRI

Comprò il mio libriccino un giovanetto
Che lo imprestò il dì dopo al professore,
Dove passò per man d'otto signore

Di cui ciascuna ha un mezzo milionetto;

L'ottava un giorno lo imprestò al Prefetto,
Dei libri d'altri fervido lettore,
E dal Prefetto andò a toccare il core
Di tutti gli impiegati di concetto.

L'ultimo a cui cascò sul tavolino
Lo spedì a Siracusa a la sua Fille,
Che lo mandò a un marchese di Torino;

E questi oggi mi disse : - Eh! lei fa banco,
Lei vende i suoi volumi a mille a mille... -
(Ladri! Fra tutti m'hanno dato un franco!)

Prima di tutto in questo sonetto è da notare il numero elevato dei sostantivi diminutivi: sono quattro - libriccino, giovinetto, milionetto, tavolino.

Ma forse per il fatto che due di essi fanno rima, chiudendo i versi rispettivi, sembra che siano più numerosi. Dato che l'italiano non fa un uso frequente dei diminutivi, questo diventa un importante particolare stilistico del sonetto e contribuisce a creare un tono ironico, ciò che deve essere tenuto ben presente dal traduttore in una lingua straniera.

Sto tentando di analizzare un componimento che non ho tradotto e non ho intenzione nemmeno di tradurre, perciò non è un'analisi forzata la mia, come potrebbe essere l'analisi di un traduttore che volesse basarsi sulla propria traduzione. In quest'ultimo caso infatti l'analisi della traduzione - processo caratterizzato, come è noto, da perdite e compensazioni - non sarebbe stata obiettiva.

Parlando del corredo di informazioni dei destinatari di una eventuale traduzione della poesia di E. De Amicis in russo, bisogna tener presente i *realia*³, di cui uno è designazione di carica di autorità, due sono toponimi e uno è un nome proprio. Quanto al primo dei *realia* - *Prefetto* - nei dizionari russi è registrato come il calco dal francese *Prefect*, con il significato tra gli altri di *načal'nik policii, v nekotorych kapitalističeskich stranach*, cioè capo della polizia in alcuni Paesi capitalistici. Per il nome Fille, le proposte di traduzione, parlando sempre di una traduzione in russo, potrebbero essere due: sostituire il nome con un iperonimo - *milaja, milka, ljubimaja, krasavica, krasotka, kralja*, privilegiando, dato il carattere ironico del componimento, *milku, krasotku, kralju*; oppure sosti-

tuirlo con un altro nome femminile più conosciuto in Russia, come il nome italiano Laura, che, facendo ricordare il suono di quei sospiri “onde nudriva il cuore” il Petrarca, assumerebbe nel contesto ironico una connotazione importante.

Dei due toponimi, il primo è Torino, che andrebbe conservato nel testo di arrivo, mentre Siracusa, che il corredo di informazioni di un eventuale destinatario russo disorienterebbe, facendolo pensare alla Grecia, sarebbe lecito sostituire con un'altra città siciliana più conosciuta da tutti, come Palermo o Messina o, sempre con un iperonimo, Sicilia. Sia la prima che la seconda scelta avrebbero conservato l'idea della lontananza.

Un'attenzione particolare meriterebbero “lei fa banco”, “a mille a mille” e “m'hanno dato un franco”, che sono tre singole unità di traduzione, tre elementi del testo, ciascuno dei quali andrebbe considerato separatamente per cercare un'espressione adeguata nella lingua d'arrivo.

4. Adesso v'invito a prendere Bulgakov, *Chankal'skoe uščel'e* (*La gola di Chankal'*)⁴, che è uno dei racconti del primo Bulgakov .

Il racconto che io ho scelto di esaminare con voi è importante, perché il contesto storico di questo racconto purtroppo è tornato alla ribalta ai nostri giorni con l'attuale guerra in Cecenia e, conoscendo il contesto, ci sarà più facile analizzare il testo.

La moglie, la vedova di Bulgakov, Elena Sergeevna, ricordava che quando lei scriveva il testo sotto la sua dettatura, lui spesso la fermava e le chiedeva di rileggere ciò che aveva scritto. Bulgakov dettava abbastanza in fretta, le frasi scorrevano lisce sul foglio, ma spesso restava insoddisfatto di ciò che leggeva Elena Sergeevna e diceva: - Non va bene - E lei replicava: - Ma perché no? E' scritto bene.

- Non c'è musica, precisava. E sceglieva lentamente le parole, le cambiava di posto, chiedeva di rileggerle di nuovo per sentire come suonava il periodo.

Queste memorie riguardano *Il Maestro e Margherita*, ma possono essere allargate a tutta l'opera di Bulgakov, perché, quando noi leggiamo il racconto di Bulgakov *Chankal'skoe uščel'e*, sentiamo vivamente, percepiamo la musica che c'è in questo racconto, perciò le memorie si riferiscono, a parer nostro, anche a tutta l'opera di Bulgakov.

Vremenami mne kažetsja, čto eto son. Bog groznyj navorotil gory. V uščel'jach plyvut tumany. V prorezach gor grozovye tuči. I burno pleščet po kamnjam

...mutnyj val.

Zloj čečen polzet na bereg.

Točit svoj kinžal.

Qui mancano le note perché non le ho fotocopiate, ma questa è la citazione di una famosa poesia di Lermontov ⁵.

Anche le prime righe del racconto sembrano una poesia. Fin da queste prime righe, non si può non osservare che la maggior parte delle frasi sono brevi, in alcune manca il verbo, il che le rende ancora più stringate e compatte.

Per esempio : *V prorezach gor grozovye tuči* - manca il verbo, "Negli anfratti dei monti nubi minacciose", come è tradotto in italiano.

Poi, la prima riga dopo la citazione di Lermontov: *Uzun - Chadži v čečen - aule*, anche qui manca il verbo .

La quinta riga dopo la citazione di Lermontov: *Na vytoptannyh kukuruznych poljach baterei* - ancora una volta, ellissi del verbo.

Poi, la prima riga (pag. 78): *Vse tiše, tiše strel'ba. Gušče sumrach, tainstvennee teni. Potom barchatnyj polog i beskrajnij zvėzdnyj okean.* Tre frasi senza verbo.

Poi ancora : *Čem černej, tem strašnej i tosklivej na duše - Lica kazakov v trepetnom svete izmenčivye, strannye. - V nočnyh barchatach neizvestnost'.*

Ovunque ellissi del verbo.

Prima, all'inizio del racconto si riflette la dinamica della battaglia, poi a pagina 78, nel capitoletto intitolato *Notte*, l'aspettativa degli avvenimenti del giorno dopo.

Anche questo racconto è intessuto di *realia* :

- *Čečenec*, ceceno . Ormai, purtroppo, grazie, se si può dire grazie, ai recenti avvenimenti, la Cecenia e i Ceceni sono ben conosciuti.

- *Aul*, che ha una nota nel testo.

- *Saklye* e poi *Čerkesy* .

Tutti questi *realia* sono accompagnati alla fine del testo dalle note, in quanto *aul* è un villaggio del Caucaso settentrionale; *saklja* è una casa rurale dei montanari, una capanna - casupola caratteristica del Caucaso del Nord.

La cirkassa (in russo *čerkeska*), che viene da Circasso, è un abito tradizionale, una specie di pastrano, di lunga giacca. Come si può tradurre?

Simone: "Circassa" ⁶

Solonovič: - Ah, si chiama cirkassa ?! Interessante. Allora, a me è perdonabile, ma uno che traduce un testo dal russo dovrebbe cercare se esiste la parola nella lingua d'arrivo. Questo è un errore grave, perché è dovuto alla pigrizia del traduttore. I traduttori fanno sempre errori, li facciamo tutti, li ho fatti anch'io e continuerò a farli, però c'è errore ed errore. Ci sono errori dovuti all'ignoranza, perché anche la persona che non

cerca può essere definita ignorante, dal momento che ci sono dizionari, vocabolari, ci sono strumenti di lavoro, e poi esistono gli specialisti, cui un traduttore può rivolgersi.

Quando traducevo l'*Orlando Furioso*, ho telefonato e preso appuntamento all'Armeria del Cremlino, perché volevo cercare l'equivalente dell'armatura italiana. Poi, quando traducevo la famosa scena del duello tra Adone e l'Usignolo, dove c'è un elenco infinito di uccelli, ho consultato gli ornitologi. Quando incontro nei testi nomi delle piante che non conosco, che non esistono in Russia, nel territorio russo o sovietico, chiamamolo come vogliamo, allora mi rivolgo ai botanici.

La prima ricerca si fa con i dizionari, i vocabolari, gli atlanti, ma poi quando uno alla fine non ci arriva, allora ci si rivolge agli specialisti. Non c'è niente di vergognoso.

Picchianti: - Hai trovato qualcuno che ti traduce *finocchio*?

Solonovič: - Questo vocabolo lo conosco da lungo tempo e ora finalmente è stato registrato nel vocabolario di VI.Kovalev ⁷. La prima cosa che ho guardato quando ho visto questo vocabolario, per vedere fino a che punto era buono, è stata appunto la parola finocchio e, con mia grande soddisfazione, l'ho trovata. I traduttori russi dall'italiano, tutti, traducevano finocchio *ukrop* che invece è un'altra cosa, cioè, quella che comunemente si chiama la finocchiella.

Lasorsa: - Si sta parlando della pianta, per chi non avesse capito. Il termine *fenchel'* (botanico mirride N.d.T) viene dal tedesco, perché la pianta non è conosciuta in Russia. La finocchiella, in russo *ukrop*, invece è molto popolare in Russia e spesso si aggiunge alle insalate estive. Nelle traduzioni dell'Ottocento dal tedesco, e perciò nei dizionari russi di un tempo, esisteva questa parola, ma il vocabolario russo-italiano non registrava il vocabolo. ⁸

Grieco: - Anche orata viene tradotto *zolutaja rybka* ossia pesciolino d'oro, nel vecchio vocabolario italiano-russo. ⁹

Poi, per questi *realia* che la traduzione italiana riporta in traslitterazione, la traduttrice del racconto introduce una nota. E qui non c'è da discutere. Altrimenti come si fa? Io, che sono nemico naturale delle note, riconosco che questo è uno dei casi in cui non si può fare a meno della nota. Tanto più che si tratta di un testo in prosa, perché in poesia è anche più difficile. In poesia qualche volta il traduttore può cavarsela anche senza traslitterazione.

I caratteri distintivi di questo testo sono: i *realia* e il linguaggio molto conciso, da reportage, come fossero appunti per uso personale, per un diario.

Esaminando il livello linguistico, troviamo qui un pasticcio di lin-

gua letteraria, lingua parlata, di russo popolare, di gergo, alcune parole del gergo militare.

Per sparare, Bulgakov usa le seguenti espressioni:

- *b'jut šrapnel'ju*, cioè sparano con granate. La traduttrice rende "piovono granate".

- *pulemety gremjat*

- *šparjat iz aula*, questo è lingua popolare che la traduttrice non ha capito e ha tradotto come se fosse *vychodjat iz aula* o qualcosa del genere. "I Ceceni si slanciano fuori dell'aul", invece *šparjat* è la stessa cosa che *streljajut*, però è molto popolare. Perciò si dovrebbe cercare un sinonimo adeguato.

Allora, per sparare : *b'jut*, *šparjat*, poi *zastročili pulemety* e poi c'è il sostantivo *strel'ba*, sparatoria.

Ci sono poi dei particolari molto importanti per lo stile, che vanno conservati nella traduzione. Per esempio, quando Bulgakov scrive : *Čečency kak čerti deruťsja s belymi čertjami*, non si può non cogliere l'allitterazione. Nella traduzione si legge: "si battono furiosamente con i diavoli bianchi". L'espressione: *kak čerti ... čertjami*, è un particolare stilistico molto importante, un colore che non va perso.

Riportando questi campioni di interpretazione da parte del traduttore, non voglio assolutamente dire che la traduzione sia una cattiva traduzione, non voglio esprimere una valutazione, perché in alcuni momenti, in alcuni punti la traduzione è abbastanza felice, in altri, secondo me, pecca e ve lo mostrerò attraverso alcuni errori più specifici. Se volessi valutare questa traduzione, io naturalmente prenderei in esame non i casi di errori, perché nell'errore può cadere qualsiasi traduttore, ma proprio le omissioni stilistiche, le perdite stilistiche, che per un autore come Bulgakov sono una cosa grave.

Gli errori non cambiano il contenuto di questo racconto, perché il contenuto è la battaglia che viene descritta con particolari talora capovolti, eppur tuttavia non decisivi per il contenuto. Ma siccome una traduzione non è un riassunto, è tutta l'informazione semantica, come l'informazione stilistica, che va rispettata e conservata nella traduzione. Alcuni errori sono più gravi, altri meno gravi, però ci sono errori che generano altri errori e perciò un errore diventa più grave di un altro.

Vediamo il testo russo a pag. 77 : *B'jutsja otčajanno. No ničego ne vyjdet. Voz'mut aul i zažgut*. Poi più in basso: *No podsypali kubancy, opjat' zastročili pulemety i zagnali naezdnikov za kukuruznye polja na plato, gde vidny v binokl' obrečennye sakli*.

L'errore della traduzione è a pag. 202 : ... "l'aul è preso e incendiato".

Il secondo errore è causato dal primo: ... “da dove s’intravedono col binocolo le rovine fumanti delle saklie”. Cioè la compensazione di una perdita imperdonabile porta a una deformazione del testo.

Lasorsa:- E come tradurrebbe lei?

Solonovič:- In che lingua?

Lasorsa:- In italiano.

Solonovič:- ...” da dove s’intravedono col binocolo le *saklie* condannate (che saranno cioè incendiate)”.

Lasorsa:- La traduttrice ha sbagliato il tempo : l'*aul* sarà preso e sarà incendiato e quindi le *saklie* saranno incendiate anch'esse.

Come pratico di traduzione, posso testimoniare che un traduttore, quando non capisce qualcosa, può inventarla e l'avrò fatto anch'io. Ricordo il caso di un errore, errore che noi chiamiamo *zritel'naja ošibka*, ossia errore visivo, una svista. Per molto tempo io ho letto nella *Dora Markus* di Montale ¹⁰, *capra* come *carpa* o *carpa* come *capra*, non ricordo adesso, e così ho aggiunto il “contorno “per questo animale, pesce o mammifero che sia, il contorno di mia invenzione e per fortuna si è trovata una persona, la redattrice del volume di Montale (giacché anch'io una volta ho pubblicato questo testo, *mea culpa!*), una giovane redattrice che molto modestamente, con delicatezza, mi disse:

- *Evgenij Michajlovič, vam ne kažetsja*, non le sembra ...

- *Konečno, kažetsja*, certo che mi sembra!

Naturalmente corressi questo errore, ma da allora in poi ho cercato di inventare il meno possibile.

Quando un traduttore perde, anche una perdita è significativa, come dice il vostro professore, o meglio, il nostro professore Enrico Arcaini. E questa è una frase che io inciderei sulla scrivania di molti traduttori. Se perde, deve sapere che cosa perde; se perde, deve essere una perdita cosciente: perde non perché non sa, ma perché si può permettere il lusso di perdere, giacché non tutto può entrare nella traduzione poetica.

Per esempio, mi ricordo che, traducendo uno dei poemetti di Mario Luzi *Su fundamenta invisibili* ¹¹, non riuscivo a capire cosa volessero dire *te buchē* pontai e vi devo dire che nessuno degli italiani ai quali ho chiesto il significato dell'espressione, fuorché l'autore della poesia, è stato in grado di spiegarmi che cosa fossero.

Per fortuna nella poesia ci stavano, ma se non fossi riuscito a inserire e conservare questo particolare, che non era molto significativo per altro, ma se l'avessi dovuto perdere, avrei dovuto sapere che cosa avrei perso.

C'è un esempio molto interessante di una invenzione, di una licenza poetica, che la traduttrice ha concesso a se stessa. Altro che le licenze

poetiche che si permetteva Aldo Palazzeschi.

Allora, a pagina 78 del testo russo, se *aul* che qui è al singolare, è traslitterato come *aul* al singolare, c'è una traslitterazione strana del plurale *saklie*, che non dovrebbero traslitterare così o con l'aggettivo o con l'articolo. Traslitterando questo vocabolo si doveva lasciare il singolare, la forma singolare, cioè la forma del vocabolario.

Lasorsa: - E come allora: delle *saklia*?

Solonovič: - Sì, altrimenti questo plurale non è un plurale russo.

Lasorsa: - Infatti, è misto come per esempio le *izbe*, le *burke* ¹².

Solonovič: - Sì, le *burke*, anche. *Izba* è registrata nei dizionari italiani ¹².

Questo è un caso singolare, mi sembra più giusto traslitterare nella forma nominativa singolare, indicando il numero o con l'articolo o con l'aggettivo.

Allora, analizziamo la frase :

- *Poručit'sja nel'zja, - filosofski otvečæet na koj-kakie diletanskie moi soobrazenija odnositel'no nepročnosti i kaverznosti etoj noči sidjaščij u kostra terskogo 3-go konnogo kazačok, - zaskočut' s chlangu. Byvalo.*

Nella traduzione: “ Non ci si può fidare - filosoficamente ribatte, a certe mie dilettantesche osservazioni sulla durata e sulle insidie della notte, un cosacco del terzo reggimento di cavalleria di Terek, seduto dinanzi al fuoco. Potrebbero saltar fuori dal nulla. E' accaduto altre volte”.

Nepročnost' non è “durata”, perché la notte ha la durata che ha. *Byvalo*, nella traduzione: “è accaduto altre volte”.

In questa unità traduttiva, che si dovrebbe tradurre isolatamente, cioè pensarci, prenderla isolatamente, c'è il verbo in una forma strana che potrebbe far pensare al traduttore, alla traduttrice ad una trappola.

Zaskočut' c'è il segno dolce alla fine, il che è sgrammaticato. Questo è il discorso di uno del popolo, è *prostoreče tipičnoe*, cioè è russo popolare tipico, con una connotazione locale, meridionale.

Flang è il fianco. Invece c'è *chlang* che è la deformazione locale meridionale.

Lasorsa: - Dei Caucasici?

Solonovič: - No, è russa, cosacca, ucraina, malorossijskaja, del Sud della Russia, dei cosacchi, non solo cosacca, anche del Kuban, del Terek.

Zapiski vrača (*Appunti di un medico*) è una delle opere minori di Bulgakov, che, durante la guerra, è stato lì come medico con le truppe dell'esercito dell'Armata rossa.

Perciò *belye čerti* non è il colore dell'Armata ma *belye* come bianchi perché i Ceceni sono meridionali, sono scuri, sono olivastri, perciò

con *belye čerti*, Bulgakov allude al colore della pelle.

Kazačok, che sarebbe cosacchino, cosacchetto, non è spregiativo, è vezzeggiativo.

Lasorsa: - Da noi con questo termine oggi indichiamo una danza.

Solonovič: - Cosaccuccio come cristianuccio, non so, non sono convinto, non si dovrebbe tradurre, si dovrebbe lasciare così.

Ma c'è un elemento importante dello stile su cui ho attirato la vostra attenzione, quando ho fatto l'analisi preventiva di questo testo, cioè della *kratkost'*, della straordinaria concisione della scrittura di Bulgakov. Perciò per questo *Byvalo*, mettere tante parole, quante sono: "è accaduto altre volte "è troppo lungo. "E' già successo", "è già capitato", si dovrebbe scegliere un verbo almeno più compatto.

Di questi esempi potrei citarne anche altri.

Per i diversi linguaggi, i livelli del linguaggio, vorrei attirare la vostra attenzione sulla pagina 77 del testo russo all'inizio della frase: *No podsypli...* - è a metà strada tra lingua parlata e lingua popolare, come *podospeli, podošli, prišli na pomošč'*... non so, ma in modo semplice. Perciò non è che "(i Ceceni) sono stati incalzati dalle truppe del Kuban", perché dopo si ripete "li hanno respinti", praticamente ripete la stessa cosa nella stessa frase, diventata anche più lunga per questo, la traduzione ripete la stessa cosa. "Sono arrivati, sono sopraggiunti", bisognerebbe cercare un sinonimo, un verbo con una connotazione più vicina. Non so, ma in ogni modo non così come viene tradotto.

Ancora un esempio dello stesso genere: *A noč' narastaet bezgraničnaja, černaja, polzučaja* - "E la notte è infinita, nera, strisciante." Qui la traduttrice se la cava bene, sebbene naturalmente si perda *noč' narastaet*. Il verbo: inquieta, atterrisce, soprattutto inquieta, rende bene la brevità della frase di Bulgakov.

Però questo *šalit*, che cosa significa? Primo significato è: fare il biricchino, scherzare. Ma, nell'antica lingua russa, *razbojniki šaljat na dorogach (šaljat, pošalyvajut)*. Di che cosa si tratta in Bulgakov? Si parla di una battaglia, però c'è un intervallo fino alla mattina nella battaglia, perciò la notte è inquieta. *Šalit*, è inquieta, è terrificante, sì, va bene ma non rende, sì, è difficile, ma la traduzione è difficile. Bisogna cercare. No, "scherzare", non va bene. Se mai, "non scherza", sì, "la notte non scherza", ecco, potrebbe essere una soluzione abbastanza felice, anzi felice.

In ogni modo, questa soluzione dimostra la possibilità di trovare una traduzione adeguata. Diciamo infatti spesso che la traduzione non è facile, diciamo che la traduzione è impossibile, eppure la facciamo.

La cucina del traduttore è una cucina infernale, ma il lettore questo inferno non lo vede ed è per questo che un traduttore si batte per giorni

interi su una parola, si sveglia la notte, come un autore originale.

E' il traduttore che sceglie il testo da tradurre ^{12 bis}. Egli sa, fin dall'inizio, se è un'impresa fallita; e, se è un traduttore onesto, rinuncia a tradurre perché ci sono tanti altri testi da tradurre.

Come diceva una poetessa italiana che ha tradotto molto, Margherita Guidacci: "Io traduco le poesie che vogliono essere tradotte da me". Mi è piaciuta molto questa frase, questo slogan della poetessa.

E infatti la mia fortuna è quella di avere tradotto con poche eccezioni i testi che volevano essere tradotti da me. Testi e non poeti che volevano essere tradotti da me, perché in Italia c'erano tanti poeti che volevano essere tradotti da Solonovič. Se il testo non voleva essere tradotto da Solonovič, allora non c'era niente da fare.

E molti poeti italiani contemporanei, che conoscevo di persona, si sentivano un po' offesi, e, alcuni di loro, che poi ho tradotto, non è che li abbia tradotti perché eravamo amici, ma perché un giorno, leggendo, ho trovato il punto che mi chiedeva di essere tradotto. Per non nascondere i nomi, posso dire che questo è stato il caso di Giovanni Giudici, che conosco da alcune decine di anni, di cui non avevo mai tradotto una poesia. Ad un certo punto, o lui ha cominciato a scrivere meglio o io ho letto meglio una sua cosa vecchia, ma mi è venuto un desiderio spontaneo di tradurre le sue poesie e tra queste almeno una è tra le mie traduzioni in assoluto più felici.

Di solito, siccome è una poesia in rima, noi ricordiamo bene le nostre traduzioni perché le traduzioni, se si traduce un testo in rima, noi lo traduciamo in rima conservando anche l'ordine delle rime. Nella mia pratica di traduttore, una volta soltanto non sono stato fedele alla regola di seguire l'ordine delle rime dell'originale.

Traducendo i sonetti del Belli, a un certo punto, ho cominciato a rimare le terzine non al modo del Belli, in modo italiano. Ci sono tanti modi, cominciando da Dante, ma ho preso lo spunto dai sonetti romani di Raffael Alberti e ho cominciato a rimare i primi due versi della terzina, rimati tra loro, i due primi versi della seconda terzina rimati tra loro poi i terzi rimati tra loro, perché l'effetto immediato di un testo ironico, satirico, della rima rende questa satira molto più evidente.

E questo è stato un trucco con cui so di avere violato una delle regole che ho imposto a me stesso, però questo mi è sembrato quasi necessario.

Perciò nelle traduzioni di Belli ci sono quelli che conservano l'ordine delle rime dei sonetti romaneschi originali e alcuni in cui contravengo a questo ordine delle rime, per essere più vicino allo spirito del poeta.

5. Ci sono dei testi che vogliono essere tradotti da un traduttore, ma ci sono dei testi che non vogliono essere tradotti da nessuno. E qui vorrei citarvi l'esempio, uno degli esempi di questo testo: si tratta di una poesia postmodernista, con tanti elementi che possono essere capiti soltanto nel contesto socioculturale non tanto russo quanto sovietico.

Il sovietismo è una particolare categoria di *realia*, la più difficile da tradurre. So che in Italia esistono due libri dedicati ai sovietismi da Giorgio Maria Nicolai¹³. Sono una specie di enciclopedia che come strumento di lavoro dovrebbe essere molto utile, ma lui può spiegare i *realia* registrati nel vocabolario della lingua russa, mentre un elemento caratteristico che è legato al contesto della vita russa è comprensibile solo per i lettori in lingua originale, per i lettori che appartengono alla stessa cultura dell'autore. Non so come si potrebbe altrimenti.

Per esempio, prendiamo una poesia di Timur Kibirov, un poeta molto interessante, questa poesia è apparsa nella rivista "Ritmica"¹⁴ dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza, nel numero dedicato ad alcuni poeti nuovi della Russia, tradotti da Carlo Riccio.

Siccome parlando con Carlo Riccio gli ho fatto notare un caso della sua incomprensione, non mi sento in imbarazzo nel citare questo caso, altrimenti non l'avrei mai fatto, non mi sarei mai permesso, ci conosciamo da tanto tempo. Non sto facendo una recensione.

Allora, ecco l'esempio : *Popytka osinovyj kol prinesti v Mavzolej / zaranee obrečena. / ...*, nella traduzione è reso:" Il tentativo di infilare un palo di frassino nel Mausoleo è destinato in anticipo a fallire". Qui prima di parlare di un palo di frassino, bisogna capire il contesto politico-sociale.

Alcuni anni fa si è cominciato a parlare di una sepoltura normale di Lenin, e per la prima volta la persona che sollevò il problema fu, mi sembra, Sobčak, l'attuale sindaco di Pietroburgo. Ne parlò ad una seduta del Soviet Supremo, e naturalmente suscitò delle proteste, lo sdegno di molte persone. Adesso ci si è abituati, cioè ci sono quelli che non vogliono, che vanno a depositare i loro fiori negli anniversari della nascita e della morte di Lenin, però adesso se ne parla. Ne scrivono i giornali, se ne discute.

Allora che cosa è l'*osinovyj kol*? E' un palo di frassino, perché sulla tomba, secondo il costume cristiano, si mette una croce, invece sulla tomba di un cattivo, di un brigante si metteva solo un palo, che era di frassino, perché è il legno meno pregiato che esista in Russia. Al tempo della guerra si scriveva : *...osinovyj kol v mogilu Gitera*, un palo di frassino sulla tomba di Hitler.

Perciò "il tentativo di portare un palo di frassino nel mausoleo,

suscitò lo sdegno del pubblico” vuol dire che suscitò lo sdegno del pubblico il tentativo di seppellire Lenin come un normale cristiano - cioè in un cimitero - e per di più come un cattivo.

Questo non è un esempio di intraducibilità, è letteralmente traducibile, però il senso dell'espressione è incomprensibile a un lettore non russo.

Prendiamo un altro esempio da un altro testo sempre dello stesso Timur Kibirov. Linguisticamente è traducibile, però, che cosa può dire a un lettore comune italiano?

Consideriamo la frase: *reč' tovarišča K. U. Černenko na jubilee pravlenija Sojuza Pisatelej SSSR 25 S.1984 g.* Il primo verso: *Vot gul zatičh.... On vyšel na podmostki...prokašljav on načal - Dorogie tovarišči...* Mi fermo qui.

Il primo verso cosa vi dice?

Il primo verso è di Pasternak¹⁵, allora un lettore russo capisce che è una parodia: “Il rombo tacque, è uscito sulla ribalta... e Černenko cominciò a parlare...” E segue un elenco di poeti e scrittori russi e tra questi ci sono Evtušenko, Rasputin, che ha dimenticato *na minutku* il suo Bajkal. Nagibin e Šukšin, ma Šukšin era già morto ... Poi altri che erano già morti, come l'autore del poemetto su Lenin all'estero, che era già morto; Simonov che era già morto; Erenburg, che era già morto; Blok e poi Puškin, Kantemir, Lomonosov, Dante e Omero. Per questi ultimi si capisce, ma per gli altri, chi si ricorda quando è morto Erenburg e che Gamzatov è un poeta che scrive in lingua avara?

Perciò il contesto di questa poesia la rende intraducibile, perché questa è una presa in giro di Konstantin Ustinovič Černenko, che è stato segretario del PCUS per due anni o per uno e mezzo e che era arrivato ammalato, nessuno l'ha visto mai, nessuno ha mai sentito i suoi discorsi in pubblico, salvo poche eccezioni, quando leggeva soffocandosi, perché soffriva di enfisema e di tanti altri malanni. Bisogna conoscere questo contesto anche quando dice: *kak on vygljadit!* cioè “che bella cera, e dicevano che era ammalato, invece!”

Provo a tradurre :

«Il brusio si è calmato, è uscito sul palcoscenico; dopo aver tossicchiato, ha cominciato: - Cari compagni, il vostro plenum è dedicato al cinquantenario di un avvenimento molto importante . Michalkov - padre dei due registi, Nikita Michalkov e Michalkov-Končalovskij e uno dei due autori dell'inno dell'Unione Sovietica - chinandosi sul suo vicino bisbigliò : Che bella cera che ha, e correvano voci che era ammalato. Ssst!! Lasciatemi sentire. Poi Černenko continua il discorso in questo Congresso. Per guardare oggi indietro, per esaminare tutto il cammino

glorioso della nostra letteratura, ecc. ecc... Allora la sala scoppiò in applausi. Proskurin - che era uno scrittore ufficiale, e così pubblicava milioni di copie solo perché era uno scrittore ufficiale, ma ormai è caduto nell'oblio - si infuriava, si esaltava. Le lacrime spuntavano negli occhi di uno dei segretari dell'Unione degli scrittori sovietici. Gamzatov gridò qualcosa in lingua avara, ma subito tradusse: "Che bravo!". Sorridendo involontariamente, Konstantin Ustinovič continuò il suo intervento...»

Questo testo, tutto infarcito, dopo la citazione iniziale di Pasternak, di nomi di scrittori russi ufficiali e meno, vivi e defunti, più conformisti o meno conformisti, non può sortire il giusto effetto. D'altra parte inserire note a piè di pagina, note più lunghe di una poesia, non è possibile.

Come con altri scrittori postmoderni, questo testo non presenta difficoltà nella traduzione, ma se il lettore non sa che cosa hanno rappresentato nella nostra letteratura russa sovietica questi scrittori e poi se non ricorda le date delle morti, il testo diventa intraducibile.

Io ho tradotto molti anni fa dei testi di poeti italiani della neoavanguardia. Anche loro intessevano i loro testi di citazioni che io non sempre riuscivo a indovinare, ma quando non erano così determinanti, come qui, quando non si trattava del contesto in senso così stretto come qui, non commettevo nessun errore, anche se non indovinavo. Però, di solito, se c'è il minimo sospetto di una citazione, allora vado alla ricerca.

Per esempio c'è un testo in russo del poeta italiano Lamberto Pignotti, che del russo conosce solo due parole - *vnimanie i samolet*, attenzione e aereo - perché per due giorni, anni fa, rimase bloccato all'aeroporto di Tbilisi con una delegazione di scrittori italiani e, per motivi meteorologici, gli aerei non partivano e allora, ogni tanto, si sentiva "Attenzione! Il volo viene rimandato..." e allora, *vnimanie samolet*, attenzione l'aereo! Adesso quando lo vedo o quando gli telefono, io non lo saluto ma gli dico *vnimanie samolet* e allora lui capisce immediatamente che sono io.

Allora Pignotti, componendo poesia visiva, e anche poesia a collage, con *pastiches* sui testi degli altri, una volta, chiese a un russista, a un amico russista o a un'amica russista italiana di cercargli su un testo tradotto in italiano e rispettivamente nel testo originale, delle frasi e poi ha aggiunto alcune indicazioni precise.

Voleva cioè delle frasi che trattassero di argomenti letterari, della scrittura di un poeta, di un letterato, così questo amico o amica russista gli ha fatto delle schedine con a fianco il testo italiano, perché lui potesse capire. Così, basandosi sulla traduzione italiana, lui ha scelto delle frasi e l'ordine delle frasi, e ha composto un poemetto parola per parola, e non ha mai detto a nessuno da che testo provenivano queste citazioni, però ha

scritto nella prefazione o nella postfazione che si trattava di un testo di un noto scrittore russo del Novecento.

Prima ancora che i poeti russi cominciassero a fare le stesse cose (e adesso le fanno), ma in ritardo di trent'anni e più, io progettavo di pubblicare questo poemetto di Pignotti sulla rivista "Inostrannaja literatura", ma alla redazione non ne volevano sentir parlare perché dicevano: - Questo è formalismo, questo è decadentismo, lui non sa il russo, questa è una profanazione, non sapendo nemmeno la provenienza dei testi.

Con la perestrojka, quando le possibilità si sono ampliate, visto che già i poeti russi lo facevano a destra e a manca, ho voluto pubblicare questo testo, precisando che era stato composto, non scritto, in Italia, trent'anni fa. Volendo fare la prefazione, nella quale ho sottolineato il fatto delle precedenze, volevo sapere da dove venivano queste citazioni.

Allora: famoso scrittore russo del Novecento, tradotto in italiano, perché sapevo il modo in cui sceglieva queste citazioni ... prosa ... era Pasternak, *Il dottor Živago*.

Prima ho cominciato a vedere altri autori, sfogliai i libri, anche Čechov può essere considerato autore del Novecento. Pensavo a tutti, anche Solženicyn, ma poi, a un certo punto, l'illuminazione mi venne dalla data della composizione del poemetto che era proprio poco dopo la pubblicazione del *Dottor Živago*, e allora ho trovato, non è che leggevo, sfogliando e guardando attentamente queste citazioni, che erano duecento, trecento e man mano sono riuscito a ricomporre il mosaico, perché erano prese da diverse parti del testo. Potevo anche farne a meno ma ero prima di tutto incuriosito e poi, volendo mostrare l'esempio di un'operazione letteraria, volevo mostrarne anche la "cucina", che in questo caso non poteva essere "infernale". Ma la ricerca è stata infernale, sì !!

In questo caso anche se il lettore italiano non avesse conosciuto la fonte, non sarebbe cambiato nulla, perché questo *pastiche* era stato composto in modo intelligente.

A questo punto concludo, ma con dei puntini di sospensione, dandovi appuntamento a domani, per trattare la traduzione dall'italiano in russo.

NOTE

1 - Jerome David Salinger (1919 -)

2 - Gennadij Ajgi, *I canti dei popoli del Volga. I. Antologia ciuvascia*, a cura di Gianroberto Scarcia e Alessandra Trevisan, Venezia 1986 (Quaderni del Seminario di Iranistica, Uralo-Altaistica e Caucasologica 23, Università degli Studi di Venezia)

3 - Il termine russo *realija*, assai usato, indica qui ogni elemento specifico di una cultura.

4 - Michail Bulgakov, *Zapiski na manžetach, Rannjaja avtobiografičeskaja proza (Neobyčajnye priključenija doktora)*.

Traduzione italiana: Michail Bulgakov, *Racconti*, Milano 1993, vol. I Trad. di Nadia Cicognini (*Le straordinarie avventure di un medico*)

5 - Si tratta di una parziale trasposizione della famosa *Ninna nanna cosacca* di M. Ju. Lermontov, *Kazač'ja kolybel'naja pesnja*, in *Sočinenija, Opere*. Kiev 1956. (...*Po kamnjam struitsja Terek, / Plešet mutnyj val; / Zloj čečen polzet na bereg, / Točit svoj kinžal; / ...*)

6 - *Il Nuovo Zingarelli*, Bo. 1988:384, dà del vocabolo la seguente spiegazione: Circassa - stoffa di lana e cotone a spine usata per vestiti da donna.

7 - Vl. Kovalev, Dizionario russo-italiano e italiano-russo, Zanichelli, Bo. 1995.

8 - Viceversa il Dizionario italiano-russo di B. Majzel' e N. Skvorcova 1977: 325, registra finocchio, ma lo traduce: 1- *Tmin*; finocchio selvatico, *ukrop*; 2- *finokk'o*, *s''edobnyj koren' tmina*.

9 - Dizionario russo-italiano e italiano-russo di B. Majzel' e N. Skvorcova.

10 - Eugenio Montale, *Le occasioni. Raccolta di versi (1896 - 1981)*, Mondadori M. 1982

11 - Mario Luzi, *Su fondamenti invisibili*, Poesia italiana e straniera, Rizzoli 1971.

12 bis - Se questa affermazione corrisponde al vero, la Russia sarebbe il paese ideale dei traduttori (n. d. r.).

12 - *Burka*, specie di mantello di feltro di lana di pecora o capra, usata nel Caucaso.

13 - Giorgio Maria Nicolai, *Le parole russe. Storia, costume, società della Russia, attraverso i termini più tipici della sua lingua*. Bulzoni, Roma 1982, e dello stesso, *Viaggio lessicale nel paese dei Soviet. Da Lenin a Gorbačev*, Bulzoni, Roma 1944

14 - "Ritmica", Semestrale di analisi dei linguaggi estetici, 1993, 10-11: 59

15 - E' la poesia intitolata *Gamlet* del ciclo di poesie "Stichtovorenija Ju. Živago. 1946 - 1953". La prima strofa è la seguente:

Gul zatich. Ja vyšel na podmostki.

Prisonjas' k dvernomu kosjaku,

Ja lovlju v dalekom otgoloske,

Čto slučitsja na moem veku.

**BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
di EVGENIJ MICHAJLOVIČ SOLONovič**

1 . Traduzioni poetiche

Trecento

Dante *Rime in Dante Alighieri, Malye proizvedenija (Opere minori) Moskva 1968.*

Quattrocento

Petrarca Francesco Petrarca, *Izbrannaja lirika (Liriche scelte), Moskva 1970*

Lorenzo de' Medici, *Nencia da Barberino, Il Trionfo di Bacco e Arianna, una scelta di sonetti, in: Evropejskije poety Vozroždenija, Moskva 1974; Ital'janskaja poezia v russkich perevodach, Moskva 1992*

Cinquecento

Niccolò Machiavelli, dai *Capitoli (Dell'ingratitude e Della Fortuna)*; dai *Canti carnascialeschi*; dalle *Rime varie*; Canzoni e Prologo dalla *Mandragola*; Canzoni della *Clizia*, in : Nikkolo Mak'javelli, *Izbrannye sočinenija, Moskva 1982.*

Ludovico Ariosto Dall'*Orlando Furioso* (frammenti dei canti XXIII, XXIV e XXXIV) e *Satira terza*, in : *Evropejskie poety Vozroždenija. Moskva 1974.*

Michelangelo Una scelta di Rime in: *Evropejskie poety Vozroždenija, Moskva 1974.*

Seicento

Giambattista Marino Dall'*Adone* e dalla *Lira*, in: *Evropejskaja poezia XVII veka, Moskva 1977.*

Francesco Redi Dal *Bacco in Toscana*, in : *Koleso Fortuny. Iz evropejskoj poezii XVII veka, Moskva 1989.*

Settecento

Vittorio Alfieri *Oreste, Mirra, Bruto Secondo*, in : *Karlo Gol'doni,*

Komedii. Karlo Gozzi, Skazki dlja teatra. Vittorio Al'f'eri, Tragedii. Moskva 1971.

Ottocento

Giuseppe Gioacchino

Belli

10 *Sonetti romaneschi*, in: *Evropejskaja poezija XIX veka, Moskva 1977.*

Novecento

Umberto Saba,

Giuseppe Ungaretti,

Kniga pesen, Moskva 1974.

Una scelta di liriche in: *Zapadnoevropejskaja poezija XX veka, Moskva 1977*

Una scelta dell'*Allegria*, in: "Inostrannaja literatura", 3, 1988..

Eugenio Montale,

Salvatore Quasimodo,

Izbrannoe Eudženio Montale, Moskva 1979.

Sal'vatore Kvazimodo, Izbrannaja lirika, Moskva 1967.

Mario Luzi,

39 poesie, il poema *Zybkaja mysl' o ščast'e*, dal poema *Graffiti večnoj caricy (Graffito dell'eterna zarina)*, dal poema *Segmenty velikoj boli (Segmenti del grande patema)*, in: *Iz sovremennoj ital'janskoj poezii. Mario Luzi, Džordžo Kaproni, Vittorio Sereni, Andrea Dzandzotto, Džovanni Džudiči. Moskva 1981.*

Giorgio Caproni,

25 poesie in : *Iz sovremennoj ital'janskoj poezii. Mario Luzi, Džordžo Kaproni, Vittorio Sereni, Andrea Dzandzotto, Džovanni Džudiči. Moskva 1977.*

Vittorio Sereni,

una scelta di liriche in: *Zapadnoevropejskaja poezija XX veka Moskva 1981.*

Andrea Zanzotto,

Poesie in: *Iz sovremennoj ital'janskoj poezii. Mario Luzi, Džordžo Kaproni, Vittorio Sereni, Andrea Dzandzotto, Džovanni Džudiči. Moskva 1981.*

Giovanni Giudici,

Una scelta di poesie in: "Inostrannaja literatura" 1. 1976.

2. Traduzioni prosastiche

Beppe Fenoglio,

Ličnye obstojatel'stva (Una questione privata) in: *Soprotivlenie život, Moskva 1977.*

Leonardo Sciascia,

Smert' Inkvizitora (Morte dell'Inquisitore) e

Paolo Galvagni

TRADUCIBILITÀ E UNITÀ LESSICALI

Come noto, in Russia e nell'area ex URSS fervono le discussioni e gli studi circa la teoria della traduzione. Si è anche coniato il termine "perevodovedenie", "traduttologia". Tuttavia in Occidente si sa poco di questa vivace attività.

In questo scritto verranno esposte le posizioni di alcuni specialisti russi riguardo al concetto di traducibilità. Ci si soffermerà in particolare sulla resa delle unità lessicali.

A.V.Fëdorov, uno dei fondatori della scuola russa di traduttologia, rifiuta il concetto di "esattezza della traduzione", in quanto può portare alla versione letterale. Egli preferisce il concetto di "adekvatnost'"[adeguatezza], o "polnocennost'" "[lett."valore pieno", compiutezza] che si può spiegare come "correlazione tra il mezzo d'espressione e l'espresso".

1

Per "adeguatezza" della traduzione Fëdorov intende la precisione assoluta nella resa del contenuto e la corrispondenza stilistico-funzionale ad esso. Tradurre non vuol dire riprodurre meccanicamente tutti gli elementi dell'originale, ma selezionare consapevolmente varie possibilità. Ne segue che il traduttore deve non solo conservare, ma anche sacrificare. E' auspicabile un equilibrio tra l'intero e il particolare per raggiungere l'adeguatezza: la resa del carattere generale dell'opera deve determinare il grado di vicinanza all'originale in un dato punto. Non è indispensabile la piena aderenza al testo in tutta la traduzione.

Fëdorov delinea le difficoltà tipiche nella traduzione delle unità lessicali. In L2 (vedere le "abbreviazioni" alla fine dell'articolo - NdR) può mancare l'elemento lessicale, che corrisponde a una data parola del testo. La mancanza di una corrispondenza costante non significa che sia impossibile rendere tale parola nel contesto, sia pure in maniera descrittiva. Se si tratta di termini scientifici, si può dire che l'arricchimento del vocabolario aiuta il traduttore. In ogni lingua si possono notare continui mutamenti del patrimonio lessicale, legati allo sviluppo della scienza, della tecnica e della cultura. A volte la corrispondenza lessicale è presente in L2, ma il termine è improprio dal punto di vista stilistico. In tal caso è

necessaria una corrispondenza approssimativa, lasciando al contesto il compito di chiarimento. Si può parlare di corrispondenza imperfetta, quando il termine in L2 copre solo in parte il significato in L1. La traduzione è favorita dal fatto che il significato della parola si concretizza in un contesto stretto. E' possibile giungere a una traduzione adeguata, se si prendono in considerazione le reali condizioni del contesto. Nell'originale si possono incontrare parole polisemiche, ai diversi significati delle quali corrispondono vari termini di L2. E' necessario selezionare varie parole di L2 a seconda del contesto di utilizzo di tali parole in L1.

Il lavoro di traduzione non si limita alla scelta degli elementi lessicali, fissati nei dizionari come corrispondenti a una data parola dell'originale. Il dizionario non può prevedere tutte le concrete combinazioni di un vocabolo, che ne variano il contenuto. E' importante per la traduzione il concetto di sinonimia lessicale. "Tanto più largo è il cerchio di mezzi sinonimici, da cui trae il traduttore, tanto più fruttuosi sono i risultati del suo lavoro" ².

Fëdorov tocca la questione dei *realija* ³. Al fine di renderli fedelmente, il traduttore deve avere una conoscenza esatta dei fenomeni che stanno dietro a queste parole. Sono indicati tre modi per tradurre i *realija*:

1. traslitterazione (l'uso diretto della parola conserva la brevità della designazione e la specificità nazionale);

2. creazione di una nuova parola attraverso elementi e relazioni semantiche, già esistenti in L2;

3. traduzione approssimativa, nella quale si utilizzano parole che indicano un concetto simile a quello designato dal *realija* in L1. Si conserva il carattere abituale, legato alla parola dell'originale, ma si perde la specificità nazionale.

G. Gačėčiladze ⁴ è in disaccordo con la posizione di Fëdorov: nei lavori di quest'ultimo non è accordata la dovuta attenzione al lato estetico della traduzione letteraria, mentre predomina l'approccio linguistico. Ciò racchiude un pericolo evidente: la versione letterale, esatta dal punto di vista linguistico, ma debole da quello letterario. Nella traduzione letteraria bisogna cercare il valore estetico dell'originale. Il criterio, proposto dallo studioso georgiano per il traduttore letterario, è il seguente: l'artisticità della traduzione deve corrispondere all'artisticità dell'originale. La corrispondenza linguistica deve essere subordinata a quella letteraria.

Viene proposta la "traduzione realistica": riflesso della realtà artistica, racchiusa nell'originale, ricreazione di esso nell'unità di contenuto e forma. La traduzione letteraria è una forma di creazione artistica, nella quale l'originale svolge una funzione analoga a quella svolta dalla viva realtà per la creazione originale. Il traduttore riflette la realtà artistica del-

l'opera letteraria nell'unità di forma e contenuto.

La realtà artistica è la viva realtà, mediata dall'originale, incarnata nell'essenza del testo. Essa è convenzionale rispetto alla realtà viva (in quanto è passata attraverso il prisma delle concezioni dell'autore), ma come originale costituisce un fatto obiettivo autonomo e come tale si può riflettere attraverso il prisma del traduttore.

La realtà artistica dell'originale da un lato è il contenuto, da cui nella nostra immaginazione rinnoviamo i fenomeni della viva realtà, e, dall'altro, è la forma artistica, con cui l'autore ha rivestito i fenomeni riflessi.

La creazione originale è preceduta dallo studio della realtà e dalla creazione di una normativa, con cui nasce l'idea dell'opera. Il traduttore deve seguire un percorso analogo. Al traduttore, sulla base di una norma creata precedentemente, nasce l'idea della ricreazione dell'opera in un nuovo materiale linguistico. A differenza dell'autore dell'originale, davanti al traduttore v'è un'idea pronta, incarnata nella forma artistica in un'altra lingua.

I dizionari definiscono la traduzione come trasferimento del testo da una lingua a un'altra. Ma questa è solo la constatazione di un fatto esteriore.

Il traduttore deve liberarsi del concetto di originale come oggetto, suscettibile di riproduzione, deve guardare al testo di partenza come mezzo di penetrazione nella realtà artistica, in esso racchiusa. Solo così si giungerà a considerare la traduzione come atto creativo.

Le parole del testo servono a penetrare la realtà artistica, dietro cui il traduttore deve vedere la vita viva, mediata dall'originale. In questo la spiegazione del metodo realista: il traduttore realista riflette la realtà artistica dell'originale.

La traduzione realistica, prendendo in esame la specificità nazionale delle due lingue e dei loro mezzi stilistici, che vengono a contatto nel processo traduttivo, giunge alla sintesi creativa di due sistemi nazionali, di due individualità creative. Per raggiungere la traducibilità, il traduttore deve trovare la "chiave stilistica", che gli consenta di penetrare nell'essenza dell'opera da tradurre. Egli deve afferrare l'insieme dei componenti dello stile (ritmo, intonazione, etc.), il loro legame con la fabula, il soggetto e la composizione dell'opera.

Ogni lingua risolve lo stesso problema stilistico con i suoi mezzi nazionali; il calco di forme estranee porta a un'alterazione di L2. Nella traduzione cambia la lingua, non la forma artistica, ricreata mediante nuovi mezzi linguistici. Nella traduzione realistica v'è una legge del realismo: ricreare la realtà obiettiva (= artistica). Dallo specifico nazionale

dell'originale si selezionano gli elementi fondamentali, tipici, tanto nel generale quanto nel particolare.

Secondo V.D.Radčuk ⁵, l'adeguatezza rappresenta un fenomeno dialettico. L'adeguatezza assoluta (il riflesso completo dell'originale) è irraggiungibile. Ogni traduzione è l'incarnazione dell'adeguatezza relativa (approssimativa, incompleta). L'incompletezza della traduzione si supera, ma non scompare mai del tutto. La traduzione, in quanto rapporto interculturale, ha come soggetto l'insieme dei lettori, che formano la cultura assimilante. Studiando l'originale nel contesto della cultura di partenza, il traduttore si fa intermediario tra l'autore e il nuovo pubblico. Rientra nella fedeltà della traduzione l'adeguatezza del suo contenuto estetico (all'originale) e della forma linguistica (al lettore).

L'adeguatezza è oggettiva per il contenuto e soggettiva per la forma. E' il rapporto tra oggettivo e soggettivo. Il traduttore fa i conti con l'originale e con il pubblico. L'adeguatezza all'oggetto (adeguatezza del contenuto) si muove in direzione di un approfondimento, di una pienezza di riflesso dell'originale nella traduzione. L'adeguatezza al soggetto (adeguatezza della forma d'espressione) è l'accessibilità della traduzione alla percezione estetico-culturale del soggetto lettore.

Ogni epoca, ogni popolo possiede una sua estetica, una sua visione delle culture straniere, i suoi mezzi linguistici, in breve le sue possibilità di traduzione. Si può anche dire che la comprensione dell'originale sia storicamente condizionata. Un originale può avere una quantità di traduzioni. La sequenza di varianti è potenzialmente infinita. Le varie interpretazioni, integrandosi l'un l'altra, forniscono un quadro a tutto tondo dell'opera.

I.L.Šadrin ⁶, nel suo articolo sulla stilistica comparativa (SC), tratta i rapporti tra SC e teoria della traduzione (TT). SC ha due indirizzi distinti: lo studio di originali (due scuole letterarie, due opere dello stesso autore, etc) e il confronto originali/traduzioni. Il primo ramo di SC si interessa dello status linguistico delle unità e dei fenomeni confrontati; si interessa dei dati che caratterizzano la correlazione statica dei due sistemi linguistici. TT invece si interessa del loro rapporto dinamico. Il secondo ramo di SC non si limita alla registrazione delle regolarità di somiglianze e differenze, ma studia l'insorgenza di queste regolarità nelle varie combinazioni degli elementi concreti dei sistemi linguistici.

Šadrin afferma la necessità di una ricreazione sintetica delle peculiarità letterarie dell'originale nella loro essenza semantico-artistica, al fine di raggiungere l'adeguatezza della traduzione. Durante il processo traduttivo avviene praticamente il confronto dei mezzi stilistici e delle possibilità espressive delle due lingue. Questo corrisponde perfettamente

agli scopi e ai compiti di SC.

Šadrin si sofferma sui pronomi personali in russo e in inglese. Se "thou" (ing.) si può sempre rendere come "ty" (rus.), non è vero il contrario. "Ty" ha due possibili corrispondenti ("you"/"thou"). All'inglese "you" corrispondono "ty", "vy" (2a pers. plur.), "vy" (pronomi di cortesia). La scelta è determinata dalle condizioni contestuali dell'uso di una data forma in L1.

TT è collegata a SC dalla stessa base metodologica: il confronto del materiale linguistico e letterario a livello del contesto. Queste due branche della filologia vengono equiparate l'una all'altra. Se lo stilista comparatista si appoggia alla traduzione per formulare le sue conclusioni, il traduttore si avvale delle leggi, elaborate da SC, per portare a termine la sua traduzione.

Anche K. Musaev ⁷ si sofferma sulla stilistica comparativa. L'analisi dell'attività traduttiva, mediante la comparazione dei mezzi linguo-stilistici delle due lingue, segna uno dei principali filoni di ricerca nella teoria della traduzione.

Il processo traduttivo è collegato al continuo confronto tra gli aspetti stilistici ed espressivi delle unità linguistiche delle due lingue nella loro organizzazione sistematica.

Al fine di creare nella traduzione un riflesso, corrispondente all'originale, secondo le esigenze di SC, si rinuncia in molti casi all'immediatezza nella resa degli elementi dell'originale, sottomettendo il particolare al generale; si cercano corrispondenze funzionali per la resa adeguata nella traduzione delle caratteristiche semantiche e stilistiche dell'originale.

Il compito del traduttore non è la ricreazione di elementi singoli (pensieri, immagini) dell'originale, ma è la reincarnazione della stessa idea dell'originale mediante i mezzi di un'altra lingua.

Al fine di scegliere adeguatamente uno dei vari mezzi di espressione di un dato contenuto, occorre non limitarsi a una corrispondenza materiale tra le unità linguistiche di L1 e L2, ma cercare una corrispondenza funzionale sulla base del confronto delle situazioni reali dell'originale e della traduzione.

Il traduttore può e deve conservare la forma dell'originale, per quanto gli consente la specificità di L1. E' importante che egli non si lasci influenzare dalle norme stilistiche, sintattiche, versificatorie di L2, che falsificherebbero la traduzione.

Secondo A.M. Argo ⁸, che si sofferma sulla traduzione poetica, il principio di traducibilità al 100% non è realizzabile. E' importante distinguere gli elementi primari da quelli sussidiari e casuali. Occorre trovare il

senso fondamentale, l'immagine principale dell'opera e renderli con la massima vicinanza, il che significa tra il 50% e il 60% del materiale lessicale; i concetti rimanenti si possono facilmente sostituire mediante equivalenti. Con tale correlazione tra le parti si perde la versione letterale, ma si conserva lo spirito dell'originale.

Argo pone l'accento sull'inventiva del traduttore. La traduzione letteraria è un processo di ricreazione del testo in un'altra lingua; è un'attività creativa, che richiede non solo la conoscenza dell'oggetto, ma anche trovate creative.

Quando Lermontov tenta di restare vicino all'originale, ottiene una versione secca e poco espressiva. Ma quando rifugge dalla traduzione letterale, ricrea felicemente lo spirito del testo, crea versi geniali. Le traduzioni migliori di Lermontov risultano un "secondo riflesso".

La traduzione lermontoviana *Gornye veršiny* [Cime montane], tratta da un componimento di Heine, è un esempio lampante del trionfo dello spirito sulla lettera nella poesia. Gli altri poeti (Annenskij, Brjusov), che si sono cimentati con il medesimo componimento di Heine, hanno tentato di avvicinare la traduzione all'originale, non hanno ottenuto che un mero calco. Questi fanno capire ciò che rappresenta l'originale, mentre la versione lermontoviana lo ricrea in tutto il suo fascino poetico.

A. Švejcer caratterizza la traduzione come "processo di ricerca della soluzione che risponde a un determinato complesso di criteri funzionali variabili" ⁹. Questo processo rappresenta un avvicinamento progressivo alla variante ottimale, mediante il vaglio delle possibili varianti di traduzione e il rifiuto di quelle che non corrispondono ai criteri funzionali.

Švejcer considera adeguata quella traduzione, che riflette la "impostazione comunicativa del mittente". Egli introduce il concetto di "equivalenza funzionale": esso indica la traduzione in cui il contenuto del messaggio in L1 è reso in modo tale che la reazione del secondo lettore corrisponda alla reazione del ricevente il messaggio iniziale. Rientra nel concetto di "reazione del ricevente" non solo la comprensione dell'informazione, ma anche la percezione di tutte le caratteristiche del testo, ivi inclusa quella espressiva.

Nel processo traduttivo si utilizzano trasformazioni grammaticali, perifrasi lessico-sintattiche (modello senso-testo) e mutamenti semantici (modello situazione-testo). Il modello semantico di trasformazione fornisce al traduttore "risorse supplementari per la resa del significato denotativo con riguardo alle differenze strutturali tra L1 e L2, alle differenze nella combinabilità lessico-semantica e nell'espressione dei componenti della struttura satura dell'enunciato" ¹⁰.

Fenomeno frequente nella traduzione è il "riordinamento dei com-

ponenti semantici", nel quale la trasformazione lessico- semantica è accompagnata da un riordinamento sintattico, quando la forma, che contiene il significato della parola chiave, si incontra solo in L1.

Con il modello situazionale si spiegano "molte modificazioni del senso e dei componenti dell'enunciato nella traduzione". Alcuni componenti vanno aggiunti, altri omessi, altri ancora sostituiti. Passando da una lingua a un'altra, il traduttore si avvale, per la riorganizzazione dell'enunciato iniziale, di mezzi basati sulle differenze nelle strutture linguistiche, sulla combinabilità e sull'impiego di determinati modelli di descrizione di situazioni. Tra le modificazioni, spesso si usa la sostituzione del concetto generale con quello particolare (concretizzazione), o viceversa (generalizzazione), l'intercambiabilità dei concetti contigui, la sostituzione di categorie semantiche.

Švejcer si sofferma sull'aspetto pragmatico della traduzione dei *realija*. Egli ritiene che, per rendere un determinato *realija*, occorra considerare il ruolo funzionale da esso svolto in una data comunicazione. Da questo punto di vista risulta giustificata la scelta del traduttore di togliere quei *realija*, che non suscitano immagini concrete nel secondo lettore. La resa dei *realija* attraverso elementi analoghi (generalizzazione) si incontra nei testi rivolti al largo pubblico. Si ricorre alla traslitterazione quando il carico semantico di un *realija* è considerevole, cioè quando il concetto, da esso designato, essendo oggetto della comunicazione, non può essere omesso o sostituito da un analogo funzionale. Il commento, introdotto nel testo stesso o come nota del traduttore, risulta parte essenziale della traduzione, in quanto il *realija* traslitterato rimarrebbe incomprensibile per il secondo lettore.

S.Vlachov e S.Florin espongono dettagliatamente l'importante questione dei *realija* ¹¹. Rendere l'originalità storico-nazionale, rappresentata in un testo, costituisce un problema, che rimanda alla nascita stessa della teoria della traduzione.

Le parole, che designano oggetti tipici per la vita e la cultura di un determinato paese e popolo, hanno un colorito storico-nazionale, che dà loro un significato connotativo. Se il traduttore rende solo la semantica, per il secondo lettore la perdita del colorito comporta una percezione insufficiente dell'immagine.

In certi casi il *realija* risulta privo di colorito e quindi di connotazione. Talvolta può avere un significato allargato. Si trasforma quindi in vocabolo comune. Esempi : "*mužik*", inizialmente "contadino, servo della gleba" (real.), diventa parola neutrale (sinonimo di "*mužcina*"[uomo]). Il *realija* può essere usato come tropo (metafora, similitudine): da "*pud*" [unità di misura, pari a 16,38 kg], si forma l'aggettivo "*pudovyj*", che

significa “molto pesante”. In casi del genere il *realija* viene reso mediante equivalenti funzionali neutrali. Il concetto di “traduzione dei *realija*” è convenzionale: i *realija* sono intraducibili e si rendono nel contesto. Grazie alle relazioni culturali, ai contatti tra i popoli, e anche allo sviluppo delle traduzioni stesse, alcuni *realija* perdono il loro status di intraducibilità ed entrano in L2.

Una determinata parola può essere *realija* per tutte le lingue, o per la maggioranza di esse, e inequivalente nell'ambito di una coppia di lingue.

Vlachov e Florin propongono una classificazione dei *realija*, costituita da tre sezioni : oggettiva, locale, temporale.

La sezione oggettiva, basata sul contenuto di senso e sul significato semantico, classifica i *realija* secondo le categorie : R. geografici, etnografici, socio-politici.

La sezione locale, nell'ambito di una lingua, introduce i “propri *realija*” (vocaboli originari di una data lingua) e, nell'ambito di una coppia di lingue, i *realija* “esterni” (termini ugualmente estranei a entrambe le lingue) ed “interni” (appartenenti a una delle due lingue). Si distinguono i *realija* internazionali, nazionali e locali.

La divisione temporale distingue tra *realija* contemporanei e storici (lo status di *realija* non è sempre costante nel tempo).

Per quanto riguarda la resa dei *realija*, gli autori propongono vari metodi, qui rappresentati nel seguente schema:

I. Traslitterazione

a) neologismo

1. calco
2. semi-calco
3. assimilazione
4. neologismo semantico

II. Traduzione

b) traduzione approssimativa

1. corrispondenza genere/specie (generalizzazione)
2. omologo funzionale
3. descrizione, spiegazione

c) traduzione

Il calco è un'impressione ~~incontestabile~~ della traduzione letterale, che per-

mette di rendere in L2 il *realija* mantenendo fedelmente il contenuto semantico. Esempi: “skyscraper” (ingl.) - “neboskreb” (rus.) [vedi “grattacielo” (it) P.G.]; “dekabrist” (rus.) - “decembrist” (ingl.). L'assimilazione è l'adattamento del *realija*. Esempio: “concierge” (fr.) - “kons'eržka” (rus.). Il neologismo semantico è una nuova parola, che si distingue dal calco per la mancanza di un legame etimologico con il vocabolo straniero. La corrispondenza genere/specie rende il contenuto del *realija* mediante un'unità lessicale dotata di un significato più largo, sostituendo la specie con il genere. Esempio: “cottage” (ingl.), “chata” (ucr.) possono essere resi con “dom” [termine generico russo per “casa”]. L'omologo funzionale è un elemento che richiama una reazione simile. La traduzione contestuale è una corrispondenza che il vocabolo può avere nel contesto, assumendo un significato diverso da quelli indicati nei dizionari.

Abbreviazioni e termini

L1 - Lingua dell'originale

L2 - Lingua della traduzione

Secondo lettore: lettore della traduzione

NOTE

1) A.V.Fëdorov, *Vvedenie v teoriju perevoda* [Introduzione alla teoria della traduzione], Moskva, 1953.

2) A.V.Fëdorov, op.cit., p.153.

3) “*Realija*” è un prestito dal latino (neutro plurale di “*realis*”): si tratta di parole che indicano oggetti e fenomeni, tipici della vita e della cultura di un popolo.

4) G.Gačečiladze, *Chudožestvennyj perevod i literaturnye vzaimosvjazi* [La traduzione artistica e i rapporti letterari], Moskva, 1980.

5) V.D.Radčuk, “Chudožestvennaja adekvatnost' perevoda” [L'adeguatezza artistica della traduzione], in “*Teorija i praktyka perekladu*”, 1979, N.2, pp.118-122.

6) I.L.Šadrin, “*Sopostavitel'naja stilistika i teorija perevoda*” [La stilistica comparativa e la teoria della traduzione], in “*Izvestija Akademii Nauk SSR*”, Vol.41, N.1-1981, pp. 11-17.

7) K.Musaev, *Kul'tura jazyka perevoda* [La cultura della lingua della traduzione], Taškent, 1982.

8) A.M.Argo, *Desjataja muza* [La decima musa], Moskva, 1964.

9) A.Švejcer, *Perevod i lingvistika* [Traduzione e linguistica], Moskva, 1973.

10) A.Švejcer, op.cit., p.267.

11) S.Vlachov e S.Florin, *Neperevodimoe v perevode* [L'intraducibile nella traduzione], Moskva, 1980.

Natalie Malinin

VLADIMIR NABOKOV E L'ARTE DELLA TRADUZIONE

Per Nabokov la definizione "*traduzione letterale*" si configura come la somma della "traduzione individuale del singolo lavoro del singolo scrittore" con la "conoscenza del mondo in cui lo scrittore operava e dal quale era stato originato" ¹.

In estrema sintesi, le regole nabokoviane sono: precisione testuale e fedeltà artistica; nessuna aggiunta, attribuzione o interpretazione arbitraria.

Quando Nabokov ha avuto la prima esperienza d'insegnamento a Stanford e ha scoperto dai testi che gli servivano a scopo didattico l'insufficiente competenza dei traduttori di lingua inglese, non ha potuto resistere alla tentazione di restare seriamente coinvolto nell'arte della traduzione. Ed ha accumulato una vasta esperienza come traduttore, facendone un uso fantasioso, talvolta in collaborazione con suo figlio, cimentandosi nella versione in russo delle proprie opere scritte in inglese ^{1 bis}.

In occasione di un'intervista nel 1967, richiesto di "quali problemi fondamentali dell'esistenza siano impliciti nell'arte e nell'atto del tradurre", Nabokov ha risposto: "C'è un uccellino malese della famiglia dei tordi che canta, così dicono, solo quando viene torturato in maniera abominevole, durante l'annuale Festa dei Fiori, da un bambino addestrato a questo scopo. C'è Casanova che fa all'amore con una prostituta mentre guarda dalla finestra le innominabili torture inflitte a Damien. Queste sono le visioni che mi affliggono quando leggo le traduzioni "poetiche", fatte da alcuni miei famosi contemporanei, di certi martoriati poeti russi. Uno scrittore torturato e un lettore ingannato: ecco l'esito inevitabile di una parafrasi che ha pretese artistiche. Unico scopo e giustificazione del tradurre è trasmettere informazioni quanto più esatte possibile, e a questo si può arrivare solo con una traduzione letterale, accompagnata da note" ².

La sua prima opera di traduzione è stata quella di "Mozart e Salieri" di Puškin, fatta in collaborazione con Edmund Wilson, pubblicata in "The New Republic" nel 1942.

Nel corso dei successivi anni ha tradotto dal russo in inglese sia opere di poesia che di prosa, presentando le proprie versioni di Puškin,

Lermontov, Fet, Tjutčev, Chodasevič e di altri autori russi.

Per Nabokov la maggiore soddisfazione in questo campo è stata la realizzazione di un suo grande progetto, costato circa dieci anni di fatica: la traduzione del romanzo in versi "Evgenij Onegin" di Puškin, accompagnato da note, raccolto in quattro volumi: "la traduzione vera e propria del poema occupa una piccola parte del primo volume. Il resto del volume e i volumi due, tre e quattro contengono abbondanti note sull'argomento"³. Quest'opera deve la nascita ad un'osservazione casuale che la moglie di Nabokov ha fatto nel 1950, reagendo al suo disgusto per le parafrasi rimate dell'"Evgenij Onegin", che doveva correggere verso per verso a beneficio degli studenti. "Il solo indice comprende 5000 schede distribuite in tre lunghe scatole da scarpe... La mia, naturalmente, è una traduzione letterale, quasi interlineare, una specie di bigino^{3 bis}. E alla fedeltà della traduzione ho sacrificato tutto: eleganza, eufonia, chiarezza, buon gusto, uso moderno della lingua e persino grammatica"⁴.

"Una traduzione letterale, come io la concepisco, è un termine assai tautologico, poiché solo una resa letterale del testo è una vera e propria traduzione. Tuttavia, vi sono alcune sfumature che sarebbe opportuno preservare. Anzi tutto, una *traduzione letterale* implica aderenza non solo al significato diretto del termine, ma anche al suo significato implicito; è una interpretazione esatta semanticamente e non necessariamente una traduzione lessicale (che attiene al significato di una parola al di fuori del contesto) o una traduzione di costrutti (che segue l'ordine grammaticale delle parole nel testo). Voglio dire che una traduzione può essere, e spesso è, sia lessicale che di costrutti, ma è veramente tale quando è contestualmente corretta e quando vengono rese con precisione sfumature ed intonazione del testo"⁵.

A quanto risulta dalle affermazioni dello stesso Nabokov, il metodo di "traduzione letterale" ha sconvolto molti rappresentanti del mondo dei traduttori, in quanto innovativo nel suo genere e rigorosamente fedele all'originale. "Non credo di aver ricevuto tutte le recensioni comparse dopo la pubblicazione di *EO*; non riesco a rintracciarne alcune che ero sicuro di avere nel mio caotico studio; ma a giudicare dalle tante che mi sono arrivate si potrebbe concludere che la traduzione letterale rappresenta un metodo inventato di sana pianta da me; che non se ne era mai sentito parlare prima; e che c'era qualcosa di offensivo e addirittura di sinistro tanto nel metodo quanto nella mia iniziativa"⁶.

Nabokov non era d'accordo con quelle "traduzioni con pretese artistiche", versioni diligentemente rimate, piacevolmente modulate, che contengono, diciamo, un diciotto per cento di cose sensate, più di trentadue per cento di cose insensate e un cinquanta di infarcitura neutra..."⁷

Inoltre lo scrittore ha criticato la mancata preparazione dei colleghi traduttori: «Da un lato sono palesemente tentati da sogni impossibili, dall'altro sono subliminalmente guidati da una specie di istinto di conservazione. La "traduzione con pretese artistiche" li protegge, nascondendo e camuffando l'ignoranza o la preparazione incompleta o i limiti di una conoscenza approssimativa. La cruda traduzione letterale, invece, esporrebbe il loro fragile guscio a pericoli ignoti e imprevedibili...»⁸

Nabokov non ha potuto restare indifferente, sebbene non gli fosse facile, ma doveva vincere l'imbarazzo, verso quei tentativi di traduzione dal russo in inglese in cui si cimentavano, spesso ed invano, molti traduttori di madrelingua inglese convinti di possedere fino in fondo entrambe le lingue.

“E' difficile immaginare (se non in una farsa) un dentista che si accanisca ad estrarre il dente sbagliato. Si direbbe però che editori e traduttori facciano impunemente qualcosa di molto simile...”⁹

La sua recensione negativa di una nuova versione in inglese dell'“Evgenij Onegin” di Puškin, effettuata da Walter Arndt, è un esempio di tale convincimento.

Secondo Nabokov, bisognava reagire in qualche modo contro tale andazzo: “...occorre fare qualcosa, infatti, occorre che una voce si levi, anche se rauca e solitaria, per difendere tanto l'inerme poeta defunto quanto il credulo studente universitario da un impietoso e irresponsabile parafraste...”¹⁰

Il principale punto debole delle traduzioni e, di conseguenza, dei traduttori incapaci di lavorare seriamente, evidenziato da Nabokov in un'analisi approfondita del lavoro di W. Arndt, consiste, innanzitutto, nell'inadeguata conoscenza del russo. “E' una malattia professionale dei traduttori non russi che traducono dal russo. Tutto ciò che si scosta appena dal gruppo di parole kak-vy-pozhivaete-ja-pozhivaju-chorosho¹¹ diventa una trappola, e i dizionari, invece di aiutare ad aggirarla, tendono a spingervi dentro il traduttore brancolante; e quando poi i dizionari non vengono consultati, succedono altri disastri...”¹²

Un altro difetto è rappresentato dai cosiddetti “riempitivi”. “E' inevitabile che nelle traduzioni in versi spuntino parole e rime tampone, ma di rado le ho viste usare con tanta regolarità e abbondanza...”¹³

Un errore, una leggerezza imperdonabile in cui spesso cadono alcuni traduttori è, secondo Nabokov, ciò che in russo viene chiamato “*otsebjatina*”. “Questa comoda parola gergale è composta da *ot*, che significa “da”, e *sebja*, che significa “sé stesso”, con l'aggiunta del suffisso peggiorativo *jatina* (dove *ja* si avvantaggia slealmente dell'uguale desinenza del genitivo del pronome, caricando il *bja* e producendo un suono

che un orecchio russo associa al disgusto giovanile). Una traduzione fedele potrebbe essere “proveniente da sé stesso”, “fatto da sé”, “invenzione”. L’espressione viene usata per descrivere i contributi personali dei traduttori pieni di sé o disperati (o degli attori che hanno dimenticato le loro battute)...”¹⁴

Basandosi sulle esperienze negative della “produzione” di certi traduttori, Nabokov ha effettuato con successo traduzioni di alcune delle sue opere americane, la più interessante delle quali è la traduzione in russo di “*Lolita*”.

Il motivo principale che ha spinto l’autore ad intraprendere questa esperienza, è stato, detto da lui, che “un giorno, nel guardare i dorsi variopinti delle traduzioni di *Lolita* in lingue che non so leggere, come il giapponese, il finnico o l’arabo, mi è venuto in mente che la raccolta di tutti gli inevitabili errori contenuti in queste quindici o venti versioni formerebbe probabilmente un volume più grosso di ciascuna di esse. Avevo riveduto la traduzione francese che, pur eccellente nella sostanza, sarebbe risultata irta di inevitabili svarioni se non avessi provveduto a correggerli. Ma che potevo fare con il portoghese o l’ebraico o il danese?”¹⁵ Così, temendo l’apparizione di una contorta versione russa di “*Lolita*” in un futuro, Nabokov ha puntato il “telescopio interiore su quella particolare nicchia del lontano futuro”¹⁶ e ha visto che ogni paragrafo poteva prestarsi ad orribili errori di interpretazione, per cui, temendo che nelle mani di un “pernicioso scribacchino”¹⁷ la versione russa di “*Lolita*” avrebbe subito una degradazione totale e si sarebbe coperta di volgari parafrasi o strafalcioni, ha deciso di tradurre il libro egli stesso.

In un’intervista televisiva del 1965, a New York, lo scrittore ha riassunto il suo compito ed evidenziato le difficoltà ad esso legate: «...Al momento sto traducendo *Lolita* in russo, che è un po’ come chiudere il cerchio della mia vita creativa. O meglio, cominciare una nuova spirale. Incontro enormi difficoltà con i termini tecnici, soprattutto quelli relativi all’automobile, che non si è ancora amalgamata veramente nella vita russa come in quella americana. Stento anche a trovare, in russo, i termini appropriati per il vestiario, i diversi tipi di calzature, gli oggetti di arredamento e così via”. D’altro canto, la descrizione dei sentimenti più teneri, della grazia della mia ninfetta e del morbido, struggente paesaggio americano scivola con gran delicatezza in una lingua lirica come il russo. Il libro sarà pubblicato in America, o forse a Parigi; mi auguro che poeti itineranti e diplomatici lo portino di contrabbando in Russia. Vuole che le legga tre righe di questa versione russa? Forse, però, per quanto possa sembrare incredibile, non tutti ricorderanno l’inizio di *Lolita*. Quindi sarà meglio che cominci leggendo le prime righe in inglese. Noti che per otte-

nera il necessario effetto di trasognata tenerezza sia le “l” sia la “t”, anzi, l’intera parola non deve essere pronunciata all’americana (con due “l” schiacciate, una “t” sguaiata e una “o” lunga), bensì alla spagnola: “Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of my tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta”¹⁸. Ecco ora la versione russa. Qui la prima sillaba del nome è una “ah” più che una “o”, ma il resto è come in spagnolo: “Lah-lee-ta, svet moej zhizni, ogon’ moich c’resel. Grech moj, dusha moja”. E così via»¹⁹.

Un’altra difficoltà riscontrata da Nabokov nel corso del lavoro di traduzione del romanzo “*Lolita*” è stata l’inadeguatezza dei dizionari bilingui riguardo ad alcune innovazioni, o mode, americane, diventate in seguito realtà quotidiane, ma all’epoca sconosciute alla stragrande maggioranza dei russi, come, per esempio, la parola “jeans” che «viene tradotta nei dizionari russi con “pantaloni ampi e corti” - una definizione del tutto insoddisfacente».²⁰

Sempre nel corso della sopraccitata intervista, Nabokov ha accennato all’imparagonabile bellezza e dolcezza della lingua russa: “D’altro canto, la descrizione dei sentimenti più teneri, della grazia della mia ninfetta e del morbido, struggente paesaggio americano scivola con gran delicatezza in una lingua lirica come il russo”.²¹

La decisione presa da Nabokov di tradurre in prima persona le proprie opere precedenti evidenzia una scelta densa di significati. Ovviamente il desiderio di raggiungere il massimo numero possibile di lettori insieme con la necessità di poter comunicare senza equivoci con la nuova società di cui era venuto a far parte e verso cui era intimamente riconoscente.

Ma al fondo di tale decisione egli desiderava certamente chiudere per sempre con il passato, con l’amata Russia e con la madrelingua che ne esprimeva la storia, le tradizioni, in una parola, l’essenza.

Eppure Nabokov non potrà mai “liberarsi” della Russia e della sua lingua: la letteratura della patria rimarrà, persisterà nelle sue opere.

Egli era lucidamente cosciente che per l’emigrato Nabokov l’utopia del ritorno in patria non si sarebbe mai realizzata.

Nabokov ha però trasferito nelle proprie opere la Russia e l’intera sua cultura, anche quando l’ha celata sotto le sembianze di “un’altra terra”, come nella Zemblja di “*Pale Fire*”, nel racconto “*Terra incognita*” o in quello dal titolo “*Ultima Thule*”, creando uno spazio dal quale poter fuggire o in cui trovare rifugio.

E’ fondamentale il tema della *traduzione* in Nabokov che, autore del testo, traduce e perciò trasferisce, di volta in volta, il proprio patrimo-

nio di memoria, composto da elementi sia individuali che collettivi: impressioni da ricordi voluti o suscitati da similitudini tra sensazioni attuali o remote, ricordi mediati da altri autori, da altre opere.

Mediante l'opera di traduzione Nabokov ha operato la trasposizione nei suoi scritti della *propria* Russia e della *propria* cultura.

In un suo recente saggio critico ²², Jean Blot rileva che se si analizza il singolare stile americano di Nabokov, specie in base alle traduzioni e ritraduzioni delle proprie opere da parte dell'autore stesso, "si può arrivare non certo a delle conclusioni, ma almeno a qualche elemento ricco d'insegnamenti, non solo per Nabokov ma anche per i rapporti delle lingue tra loro e con lo spirito creatore, come pure sulle conseguenze del passaggio dall'una all'altra".

Blot nota come Nabokov "in inglese appare più eccentrico e prezioso che in russo, anche se si ha talvolta l'impressione che egli forzi il segno dell'originalità ... forse lo guida un senso d'insicurezza, che lo porta ad esagerare il proprio virtuosismo, a preferire il termine raro, ... ancor più che in russo, egli abusa di forme poetiche, imponendo alla frase allitterazioni od assonanze ed un ritmo estranei alla prosa".

Blot osserva poi che nelle traduzioni delle proprie opere "Nabokov, che non teme più l'anglicismo del russismo, pare più attento all'effetto dello stile che al senso stesso ... e sacrifica questo a quello... egli cede sempre più arditamente al gusto, ereditato direttamente dal russo, dei diminutivi, di cui *ninfetta* è rimasto il più celebre".

"Queste ricerche nei ritmi e nelle costruzioni, le immagini ed il vocabolario, le invenzioni ornamentali, l'ironia, la comicità, l'audacia sessuale e la crudeltà ed, infine, i giochi di parole, - osserva Blot, - erano presenti nelle prime opere russe ... il passaggio all'inglese ha acuito queste tendenze ... l'evoluzione si sarebbe forse compiuta comunque, ma sembra certo che la mutazione l'ha favorita e scatenata".

Il critico francese sottolinea come "separarsi dalla propria lingua deve accrescere il senso di vertigine provato davanti alla fragilità della realtà ed all'artificio dei mezzi usati per afferrarla ed esprimerla ... la fantasia e l'immaginazione ne escono rafforzate e legittimate dalle esperienze in cui il quotidiano mostra la propria assurdità".

"Lo splendore di Nabokov, - conclude Blot, - l'avvicina ad un osservatore non direttamente coinvolto, che resta estraneo ed osserva l'artificio".

Bibliografia:

- Nabokov V., *Intransigenze*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994.

- Nabokov V., *Strong Opinions*, New York, Mc Grow-Hill, 1973.
- Nabokov V., *Sobranie Sočinenij v četyrech tomach*, Tom 5, dopolnitel'nyj: *Lolita*, Moskva, Izdatel'stvo "Ekopros", 1992.
- Nabokov V., *Fuoco Pallido*, Parma, Ugo Guanda Editore S.p.A., 1988.
- Nabokov V., *Romany, rasskazy, esse: Ultima Thule*, Sankt Peterburg, Izdatel'stvo "Entar", 1993.
- Nabokov V., *Rasskazy, vospominanija: Terra incognita*, Moskva, Izdatel'stvo "Sovremennik", 1991.
- Blot J., *Nabokov*, Paris, Seuil, 1995.
- Pavan S., *Nabokov. Una vita*, Roma, Castelvechi, 1994.
- Puškin A., *Eugene Onegin*. Romanzo in versi. Traduzione dal russo e commenti di Vladimir Nabokov. In quattro volumi. Bollingen Series LXXII, Princeton University Press, 1964.
- šachovskaja Z., *V poiskach Nabokova*, Moskva, Kniga, 1991.

NOTE

- 1) Puškin A.S., *Eugene Onegin*, Bollingen Series LXXII, Princeton University Press, 1964, Commentary, vol. III, p. 185.
- 2) Nabokov V., *Intransigenze*, Adelphi Edizioni, Milano, 1994, p. 107.
- 3) *Ibidem*, p. 58.
- 3 bis) Per chi, come noi, non capisse il significato di "bigino", riportiamo quanto dice il "Vocabolario della lingua italiana" edito dalla Treccani. Trattasi di termine *lombardo* che significa "Libretto che contiene le traduzioni letterali di testi greci o latini prescritti dai programmi scolastici" (n.d.r.).
- 4) *Ibidem*, p. 58.
- 5) Nabokov V., *Strong Opinions*, Mc Grow-Hill, New York, 1973, p. 27.
- 6) Nabokov V., *Intransigenze*, Adelphi Edizioni, Milano, 1994, p. 292.
- 7) *Ibidem*, p. 292.
- 8) *Ibidem*, p. 292.
- 9) *Ibidem*, p. 275.
- 10) *Ibidem*, p. 279.
- 11) Come-state-io-sto-bene.
- 12) Nabokov V., *Intransigenze*, Adelphi Edizioni, Milano, 1994, p. 286.
- 13) *Ibidem*, p. 287-288.
- 14) *Ibidem*, p. 288.
- 14 bis) Ma la traduzione in russo di *Lolita*, eseguita dallo stesso autore, è risultata - a giudizio di molti studiosi russi - quanto meno insoddisfacente (n.d.r.).
- 15) *Ibidem*, p. 57.

16) Ibidem, p. 57.

17) Ibidem, p. 58.

18 “Lolita, luce della mia vita, fuoco dei miei lombi. Mio peccato, anima mia. Lo-li-ta: la punta della lingua compie un percorso di tre passi sul palato per battere, al terzo, contro i denti. Lo. Li. Ta”. (Trad. it. di G. Arborio Mella, Adelphi, Milano, 1993).

19) Ibidem, p. 75-76.

20) Ibidem, p. 68.

21) Ibidem, p. 75.

22) Blot J., Nabokov, Paris, Seuil, 1995, p. 177-179.

Piero Cazzola

UCRAINA 1916: LA VITA IN CAMPAGNA

Per una fortuita circostanza (una ricerca sulla storia della famiglia dei miei cugini Capnist di Vicenza) ho avuto tra le mani un articolo del noto studioso d'arte Georgij K. Lukomskij, ¹ che nel lontano 1916 visitò la tenuta di "Michajlovka", in Ucraina, allora di proprietà di un ramo russo dei Kapnist, e ne scrisse brillantemente su una rivista del tempo, *Stolica i usad'ba* (La capitale e la tenuta di campagna), corredando il testo di fotografie scattate nella villa e nel parco circostante. Poiché il soggetto non è molto noto, mi è parso opportuno tradurre l'articolo per il lettore d'oggi e qui presentarlo dalle pagine di "Slavia".

Oltre a una bella ed ampia descrizione della tenuta e delle case che allora vi sorgevano, con i relativi annessi, potrà forse interessare uno squarcio di micro-storia russa dell'epoca petrina, relativamente alle famiglie (i Polubotki, gli Ivanenko, i Kapnist), che si succedettero nel tempo nel possesso di "Michajlovka". Non mancano i richiami al contributo che gli artisti italiani (architetti, pittori, decoratori) diedero all'abbellimento di queste dimore, che ricordano le nostre "ville venete"; e ciò particolarmente in Ucraina, dove la presenza italiana fu per l'arte russa motivo di ammirata imitazione.

Del resto l'Italia era ai primi del Novecento meta costante delle visite dei Russi, che da Venezia a Firenze, da Roma a Napoli e sin alla Sicilia tutta la percorsero, lasciando le loro ispirate impressioni in creazioni poetiche e narrative, in note e diari di viaggio, in pagine critiche originali: da Blok a Belyj, da Gumilev all'Ahmatova, da Pasternak a Muratov, da Merežkovskij a Zajcev, da Brjusov a Osorgin, a molti altri ancora, che nel nostro Paese vissero come in una "seconda patria".

NOTE

1) Georgij Kreskent'evič Lukomskij, già conservatore dei Palazzi-Musei di Carskoe Selo e del Museo di Belle Arti di Kiev, dopo il 1919 emigrò in Francia, dove prese parte alla vita culturale del paese ospite. Nel 1928 pubblicò presso la Librairie E. Leroux di Parigi un interessante volume, *La vie et les moeurs en Russie de Pierre le*

Grand à Lénine, illustrato da 107 tavole in fototipia, riproducenti ritratti di personaggi famosi, paesaggi, monumenti d'arte, palazzi e scene popolari. Nel 1933 la rivista "Emporium" pubblicò un suo saggio dal titolo *L'architettura italiana nel mondo* (1933, fasc. 3).

Georgij Lukomskij

"MICHAJLOVKA, LA TENUTA DEL CONTE A. V. KAPNIST, NEL GOVERNATORATO DI CHAR'KOV, DISTRETTO DI LEBEDIN ¹

Per quanto esauriente sia il materiale delle tenute di campagna russe e per quanto frequenti siano diventate negli ultimi tempi le descrizioni delle stesse tenute, pure, a guardare più da vicino, risulta che esistono ancora *interi distretti*, e persino quasi *interi governatorati*, mai stati fatti oggetto di ricerche proprio in relazione alle tenute padronali, cioè alle testimonianze dell'architettura *di campagna*.

E davvero, vi è mai stato qualcuno che sia penetrato nel più profondo del governatorato di Perm'? Ha mai visto l'occhio dell'osservatore il materiale architettonico, che le ricche tenute hanno concentrato nei governatorati di Tambov, Saratov e Penza?

Eppure come sembra ampio questo tema della descrizione delle tenute! Ma esso non lo è che in apparenza! In realtà, ecco un esempio: quali tenute sono note, oltre a quella di Zubrilovka nel governatorato di Saratov, agli specialisti? E che cosa è stato pubblicato di quelle del distretto di Penza, nel governatorato di Nižnij Novgorod? Inoltre risulta che vi sono corti governatorati, neppur tanto remoti come quello di Char'kov, o di Kursk, sul cui territorio sorgono decine di tenute dall'aspetto più raffinato, che non solo non sono mai state descritte, ma sono del tutto sconosciute. Alla prova dei fatti, per esempio in uno-due distretti, risulta che se si compila un elenco delle tenute esistenti e di quelle già descritte, la proporzione è di circa 10 a 1. Dinanzi a noi sta un modello: il governatorato di Char'kov.

A chi scrive queste righe è capitato, nella primavera del 1914, di percorrere solo 7 distretti di questo governatorato e di persuadersi coi propri occhi che persino esso, che è "giovane" rispetto ad altri adiacenti (da nord), comprende in abbondanza del materiale artistico-architettonico e che inoltre tale materiale è un capolavoro di architettura o di arte del giardinaggio, eppure di tutte queste costruzioni forse solo una-due sono più o meno popolari, ma entro i confini del governatorato. Ciò non toglie che spesso brilli di gloria affatto immeritata qualche edificio di second'ordine

che la voce pubblica attribuisce a Rastrelli, solo a causa delle colonne del portico, anche se proprio queste dimostrino l'appartenenza a un'epoca posteriore, non già di Elisabetta Petrovna, ma di Alessandro I, mentre invece rimangono nell'ombra molte altre tenute di prim'ordine.

Invero capita che a chi richiama quali siano nel governatorato le cose notevoli da vedere, vengano indicate 2-3 tenute del tutto dozzinali, mentre non tutti saranno d'accordo che il "Merčik", già di Šillovskij e ora di Duchovskoj, il "Choten", già dei conti Stroganovy, la "Vasil'evka" di Delarue, il "Grafskoe" del conte Gendrikov, la "Konstantinevka", già di Donec-Zacharževskij, siano le tenute che costituiscono il maggior orgoglio del governatorato di Char'kov.

Ma qui, nella capitale, nei circoli artistici, storici e di tutela delle arti, sono forse molti a sapere del pieno classicismo di "Choten", che quasi supera quello del noto "Ljalič", o della raffinatezza dello stile Luigi XVI nelle facciate del palazzo di "Merčik"? Due-tre tenute, del genere di Ljalič, di Baturin, di Jagotin, di Belaja Cerkov', di Dikan'ka e Sofievka, sono diventate popolari, ma più in forza di varie tradizioni romantiche e fatti storici, per vero molto nebulosamente presentati. Mentre molte altre proprietà, ben più interessanti di quelle sovranominate, godono di una conoscenza, chissà perché, assai minore.

Al novero di tali tenute, che meritano ben maggiore attenzione e lode, dobbiamo riferire anche "Michajlovka", che attualmente appartiene al conte A. V. Kapnist.

* * *

Del tutto inatteso è l'avvicinamento all'ignota tenuta, quando la si visita per la prima volta. Ti entusiasma, da lontano, la bianca colonnata, un occhio esperto distingue subito le belle proporzioni e ti batte il cuore per il godimento che ti dà l'opera d'arte.

Nel governatorato di Char'kov, il più delle volte, non ti attendi di provare una tale gioia; come una visione, come un'oasi in mezzo a un povero paesaggio, a un tratto balena e si delinea nei suoi tratti generali e poi appare in tutta la sua magnificenza la villa padronale. Così, fra colli deserti e umili villaggi, si presenta alla luce del sole la "Vasil'evka" di Delarue. Il giardino quasi non si vede, è tutto in profondità, lungo la *balka* (burrone, avvallamento).

E parimenti non ti aspetti d'incontrare quello stile esemplare, severo e quella nobiltà di forme che invece trovi, avvicinandoti alla tenuta "Gran Burluk", nello Zadonsk. Ma "Sosnovka", "Aleksievka", persino "Bezdrík", quanto sono persi, fra burroni e villaggi! Non invece

“Choten”, maestosamente posto su un colle, coperto ai suoi piedi da uno stupendo parco; non “Merčik”, pianificato secondo immense fantasie e circondato da *dépendances*. Ma soprattutto felice sotto questo rapporto è la posizione di “Grafskoe” e di “Michajlovka”. Entrambe sono persino simili quanto a posizione, essendo ai piedi di una collina, su una *parterre*, presso un fiume (il Donec, a “Grafskoe”, lo Psël, a “Michajlovka”) e in mezzo a un magnifico parco. E già da lontano si può dire che là c'è un enorme campo visuale, di cui godere e da descrivere.

“Michajlovka” soprattutto è in questo senso fortunata. Posta all'estremità occidentale del governatorato, al confine con quello di Poltava, in una zona boscosa ed eccezionalmente pittoresca, grazie alle alte rive dello Psël, dalle quali si apre una magnifica vista “panoramica”, “Michajlovka” è forse una delle più belle e tipiche tenute di tutta l'Ucraina. Sono piene di dolce malinconia le rive dello Psël, portano con sé molte ben note melodie delle canzoni ucraine quelle rilucenti anse del fiume, che si distende fra i boschetti e il verde dei prati. Una gentile dolcezza è diffusa nelle linee del paesaggio di quest'angolo del distretto di Lebedin, per vero non molto tipico del carattere del governatorato di Char'kov. “Poltavščina”, questo è il nome che sarebbe più adatto a un tale paesaggio.

La via che conduce a “Michajlovka” dalla simpatica cittadina ucraina di Lebedin non è molto pittoresca; davvero non si può prevedere, uscendo su una pianura coperta da un boschetto, che là dinanzi cambierà così bruscamente il carattere del luogo. Ma dopo aver passato la diga, si può vedere il colle e i boschi che lo coprono: è questa la riva alta del fiume Psël. Varcato il ponte, ci si può già ben orientare nella visione della tenuta: essa è posta ai piedi del colle, che si prolunga, senza quasi mutare direzione, a sinistra sino all'orizzonte, e a destra bruscamente voltando verso occidente. Proprio un angolo del colle è coperto dal parco, che scende verso la pianura arrivando sino al fiume, che qui scorre vicino al colle.

Dalla parte sinistra c'è il parco e la tenuta, dalla destra il bosco, la chiesa, il mulino: questa è la veduta generale.

L'entrata alla tenuta comincia - come a “Merčik” o a “Grafskoe”, - dalla strada, ed è costituita dai “servizi”, dalle ali e dal recinto.

A sinistra c'è la villa col portico, direttamente alle spalle, la chiesa, a destra le case dei servitori, la serra e le stupende porte d'ingresso alla tenuta. Dietro si vedono due cappelle e un mausoleo e ancora più in là una rotonda. Questo è l'insieme generale; quanto alla casa, essa biancheggia con le sue colonne e i muri fra il verde fitto di acacie e castagni.

* * *

Passando alla descrizione di “Michajlovka” come antica proprietà fondiaria e toccando, per così dire, *la storia della nascita* di questa tenuta, bisogna cominciare da lontano e ritornare ai tempi di Pietro, quando appunto fu decisa la sua fondazione e ricevette un tal nome quest'incantevole “confine naturale” sulla riva dello Psël, nel distretto di Lebedin, prima facente parte del governatorato di Poltava.²

Il cognome Polubotok, invero, proviene dalla denominazione del villaggio Polubotka; non è un caso che i contadini di questo paesino non pagassero tributo alcuno, mentre altre notizie sull'origine dei Polubotki non se ne trovano. Il più antico membro della famiglia a noi noto fu il meščanin (borghese) Eremej, che nel 1619 ricevette un sito nella città di Černigov per costruirvi una casa. Suo figlio Artemij fu fatto sotnik (centurione) nel reggimento di Perejaslavl' sotto l'etmano Mnogogrešnyj. Il di lui figlio Leontij, morto nel 1695, aveva già funzioni di colonnello di Perejaslavl' e di Bunčužnyj Generale (primo portastendardo nei reggimenti cosacchi) sotto l'etmano Samojlovič, col quale era in rapporti di parentela.

La Piccola Russia (o Ucraina) aveva nei secoli XVII-XVIII un regime democratico. Di aristocrazia ereditaria, in senso proprio, non ce n'era. La gente si faceva strada verso il potere e la ricchezza grazie a personali qualità e alla fortuna. Così anche fu coi Polubotki. Leontij era già un personaggio noto in Ucraina, ma tutto cambia a questo mondo e un mutamento di fortuna stava quasi per privare di tutto i Polubotki. Leontij e suo figlio Pavel vennero sottoposti a giudizio. Ma Pavel Leontievič era uomo tutt'altro che comune, egli seppe risollevarsi e già nel 1708 lo troviamo col grado di colonnello del reggimento di Černigov. Infine, quando dopo il tradimento di Mazeppa Pietro ordinò che tutti i capi dei reggimenti ucraini si riunissero a Baturin per eleggere il nuovo etmano, Pavel Leontievič si presentò fra i primi. Furono proposti due candidati, Skoropadskij e Polubotok, che però non fu eletto, ma dopo la morte di Skoropadskij, nel 1722, fu lui ad assumere il governo quale colonnello di Černigov ed in suo nome fu inviato un ordine che, sino all'elezione dell'etmano, sarebbe stato lui, Polubotok, a governare la Malorussia. Egli si considerava atamano *ad interim (nakaznoj)* e in effetti agli occhi della maggioranza del popolo ucraino era l'atamano, insomma lo era di fatto, era il vero padrone dell'Ucraina.

Nel ricchissimo archivio oggi del conte Kapnist, fra le carte più preziose (di cui si dirà fra poco in dettaglio) c'è un documento che porta la scritta “Inventario per ordine sovrano di tutti i beni di Pavel Polubotok”. Esso fu eretto nel 1723-24 dopo l'arresto di Pavel, consta di 53 fogli e in esso sono descritti i cavalli in 46 fogli. E' questo un docu-

mento estremamente importante per spiegare molti aspetti della personalità di Pavel, ma contiene inoltre un elenco dettagliato dei beni e testimonianza dei rapporti familiari, del vivere quotidiano e dei gusti dell'epoca. Dall'inventario appare che Pavel Polubotok possedeva un'enorme proprietà; egli viveva di solito a Černigov in una casa di pietra, dove si trovavano molti oggetti preziosi e vesti in quantità. L'inventario enumera un intero elenco di carrozze dorate, di bardature, di abiti, di pellicce, di acque, di liquori. In una parola, Pavel non aveva una casa, ma "una tazza piena", sebbene non ci fossero che 84 sacchi di denaro, il che era poco per un tale ricco signore³. Pavel infatti possedeva beni mobili e immobili in varie località e anche un breve elenco della roba dei suoi possedimenti avrebbe occupato un'intera pagina. Tra i possessi ricordiamo "Ljubič", "Dolžik" e infine "Michajlovka". Inoltre egli aveva due "corti" a Galič e degli appezzamenti di terreno con costruzioni a Lebedin. Nel complesso possedeva 3200 "corti" e 16.000 "anime". Per la ricchezza erano i primi in Ucraina, i Kočubej stavano al secondo posto.

"Michajlovka", che distava 7 verste da Lebedin, era la residenza favorita dell'etmano e persino dei suoi discendenti; in ogni caso, sua moglie risiedeva prevalentemente a "Michajlovka" e perciò qui c'era un'enorme quantità di vettovaglie, i cui elenchi stupirebbero il lettore d'oggi. Nel villaggio di Michajlovka c'erano grandi e piccole case, le grandi erano a due piani. La casa di Polubotok si è conservata sino ad oggi, sebbene sia stata trasportata altrove, e costituisce l'attuale parte centrale della villa del conte Kapnist; a destra e a sinistra sono state aggiunte poi delle ali di cui diremo. L'arredamento della camera non si distingueva per il lusso, era costituito di mobiglio primitivo, le stufe erano olandesi, le panche coperte di panno, alle pareti c'erano 15 quadri (non icone).

Polubotok, lo si può dire con sicurezza, non di rado veniva a "Michajlovka" e ci restava a lungo, quando gli era possibile allontanarsi da Černigov. A "Michajlovka" sino ad oggi è conservata una quercia, che secondo la tradizione sarebbe stata piantata da Pietro il Grande; essa è oggi quasi secca. Ma quando Pietro venne qui non è stato accertato, anche se non se ne può dubitare. E' noto che lo zar fu a Lebedin nel novembre-dicembre 1708; su invito di Pavel, è probabile che venisse anche a "Michajlovka".

Il 10 novembre 1723 Pavel fu arrestato; a Pietro, all'uscita dalla chiesa della S. Trinità, furono consegnate due denunce; entrato in un caffè detto "Le 4 fregate" e letti gli scritti, Pietro ordinò di disarmare Polubotok e il suo seguito. Il motivo di un tale arresto è rimasto oscuro. In pari tempo Pietro diede ordine di sequestrare tutte le sue carte anche nel paese natale. Da queste risultarono fatti poco lusinghieri per l'etmano

ed egli fu imputato di tradimento al Sovrano. Da un'altra fonte sembra invece che nessuna carta si trovasse dopo l'arresto di Pavel e che i suoi familiari le avessero tutte bruciate. Al processo, cui assistette di persona lo zar, nulla risultò a carico di Pavel e il 18 dicembre 1724 egli morì, dopo essere rimasto 13 mesi in fortezza. Di lì a poco, il 28 gennaio 1725, morì anche Pietro e l'erede di Pietro, Ekaterina, liberò i compagni di Pavel dalla prigionia, per cui di nuovo risorse "Michajlovka" come luogo prediletto di soggiorno. Alla vedova di Polubotok, Anna Romanovna, e ai figli furono restituiti tutti i beni.

In tal modo, la catastrofe toccata a Pavel non portò loro alcun detrimento, fu anzi utile; senza preoccupazioni materiali, e con l'aureola del martirio, essi suscitarono la generale simpatia. La stirpe dei Polubotki, in linea maschile, presto cessò di esistere, mentre in linea femminile continuò. Pavel aveva per figli Elena, Andrej e Jakov; questi ebbe per figlio Semën, la figlia di Semën, Sofija, andò sposa a un Milorodovič. L'altro figlio dell'etman, Andrej, era sposato a una Kondratova, ma non ebbe discendenti in linea maschile, mentre una figlia, Praskov'ja Andreevna, si sposò col brigadiere Aleksandr Korobovsk; la loro unica figlia, Aleksandra, si sposò due volte, prima col generale maggiore Andrej Grigor'evič Ivanenko, poi, dopo la sua morte nel 1793, col principe Aleksej Nikolaevič Dolgorukij. Il fratello di Andrej, Aleksandr Grigor'evič, morì poi nel 1808 e cominciò la costruzione della chiesa e il trasferimento della casa dei Polubotki nella nuova località. Marija Andreevna, figlia di Ivanenko e di Aleksandra Aleksandrovna, andò sposa al tenente colonnello Beluch-Kochanovskij e la loro figlia, Ul'jana Dmitrievna, nel 1833 sposò il conte Aleksej Vasil'evič Kapnist, che costruì la casa e vi aggiunse degli annessi; il nipote del conte, Aleksej Vasil'evič, è l'attuale proprietario di "Michajlovka".

L'archivio del conte Kapnist offre la possibilità di farsi una rappresentazione completa delle alte classi della società ucraina del XVIII e XIX secolo. La nobiltà, concludendo i matrimoni dei figli, aveva l'abitudine di compilare dei registri di tutte le doti. Un esemplare del registro dei beni della principessa Dolgorukaja, in prime nozze Ivanenko, al momento delle nozze della loro figlia Marija Andreevna col ten. col. Beluch-Kochanovskij, contiene del materiale di grande interesse.

L'inventario dà un'idea della vita quotidiana del tempo: "un letto con stoffa di seta" valeva 1100 rubli; solo dei servizi da tavola in argento ce n'erano in casa per 3367,50 rubli, ecc. ecc.

Fra i molti documenti di vario genere dell'archivio del conte A.V. Kapnist attira l'attenzione uno del Doge veneziano Aloisio Mocenigo, datato 17 gennaio 1702: è il diploma della Repubblica di Venezia che

concede la dignità di conte a Stamatello-Kapnissis, greco, per le eminenti imprese compiute durante la guerra coi Turchi, sotto il comando di Morosini. Il documento è in latino, con sigillo d'argento.

Il nipote di Stamatello, Petr Capnissis, nel 1711 si trasferì in Russia, suo figlio Vasilij entrò al servizio dello Stato russo e prese a chiamarsi Kapnissis, e poi Kapnist. Il titolo di conti in Russia i Kapnist lo reintegrarono nel 1845.

Ora alcune parole su Andrej Grigor'evič Ivanenko, fondatore dell'attuale tenuta, e sul conte Aleksej Vasil'evič Kapnist, che ha costruito la casa com'è ora e forse alcune ali, porte e chioschi in giardino. Il primo fu maggior generale nel 1788 sotto il feldmaresciallo conte Rumjancev; suo fratello Aleksandr Grigor'evič era pure militare. Il secondo, capo della nobiltà del distretto di Mirgorod, nacque nel 1796 e morì nel 1847; suo figlio, Vasilij Alekseevič, nacque nel 1838 e nel 1880 era consigliere di Stato effettivo, capo della nobiltà del distretto di Lebedin, maestro di corte, consigliere segreto nel 1908, fratello dell'ambasciatore in Austria-Ungheria e del protettore del circondario scolastico di Mosca.

* * *

Come e quando si formò l'attuale tenuta? Così denominata dal primo proprietario, il colonnello Michail Vasil'evič, ma propriamente fondata dai Polubotki, solo sotto gli Ivanenko la tenuta prese a coprirsi di edifici. La casa trasferita di Polubotok servì di base per quella attuale, la parte centrale fu in seguito ornata nel centro da portici a 4 colonne, che partivano da ambo i lati della casa in direzione dell'ingresso e del giardino. Nel 1808 fu completata la chiesa dal fratello di Ivanenko, Aleksandr Grigor'evič, dopo la morte del marito della Korobovskaja, Andrej Grigor'evič. Allora, probabilmente, sorse la colonnata della casa, il recinto col portone, la rotonda e la casa dove oggi vive la contessa Varvara Vasil'evna Kapnist, nata principessa Repnin. D'altronde, questa casetta potè venir costruita anche tempo dopo. L'iconostasi nella chiesa non pare anteriore al 1808, né posteriore al 1833. Così, tutte le costruzioni aggiuntive (la serra, il chiosco di legno nel parco superiore) dovettero appartenere al periodo del primo quarto del XIX secolo.

I nomi degli architetti, come al solito, sono affidati all'oblio. Sono noti i cognomi dei fondatori, persino dei servitori, ma quelli di chi progettò, per esempio, il bellissimo chiosco, sono ignoti. Si può solo dire che è poco probabile che qui si possa fare il grande nome di un maestro della capitale. Né Quarenghi, né persino Menelas, il costruttore di Jagotin, possono essere citati. Ma i modelli erano buoni; forse un architetto di Poltava

o di Char'kov (ricordiamo le splendide case della Piazza Rotonda a Poltava: l'Assemblea della Nobiltà e le due case del governatore, e a Char'kov l'Università, il Ginnasio e molte dimore private) fu il costruttore della tenuta. Esaminando i particolari si arriva a una tale conclusione: i leoni del portale, le profilature dei cornicioni e soprattutto le basi delle colonne sono tipicamente "provinciali".

E così l'attuale grande casa a "Michajlovka" consiste di alcune parti giustapposte, non sempre felicemente: la centrale col portico dai due lati della casa è la più antica e la migliore. Le colonne corinzie geminate sono di linee pure, i cornicioni regolari, però anche questa parte migliore è guastata da un balcone, eretto al 2° piano, che taglia la linea delle colonne. La facciata dalla parte dell'ingresso è a un solo piano e gli stipiti delle finestre sono piuttosto belli, sottili e nel profilo e soprattutto nella mensola. Simpatiche le finestre a tre ante. Purtroppo le due ali ai lati del portico sono disuguali. In quella di sinistra e incastrato l'ingresso costruito abbastanza di recente, già dai conti A.V. o V.A. Kapnist e con lo spostamento del centro della casa dal portico verso la sala. Dall'esterno l'architettura appariva consueta, classica. Il corpo di destra era piacevole a vedersi per gli stipiti delle finestre. Dalla parte del giardino, verso il portico, è stata costruita un'enorme terrazza e una scala, a quanto pare, di origine recente. Certo, è assai comoda, protegge dal vento, dà frescura, ma il colonnato ne è guastato assai, si può dire rovinato. Anche le colonnette della balaustrata e i capitelli dei pilastri sono di modesta fattura, soprattutto i capitelli, bisognerebbe rifarli, dilatare i pilastri.

Nelle nicchie fra di essi si vorrebbero vedere delle statue, per questo sono state scavate le nicchie. L'entrata alla casa è stata costruita come sopra indicato e sporge con un enorme tamburo. Nell'interno sono belli solo i fiori, di cui è ingombra tutta la scala. Dall'anticamera a destra si apre la sala, a due luci, grande, con una tribuna che corre tutt'all'ingiro. Nella sala, arredata con del bel mobiglio bianco e dorato (tavolini, sgabelli, panchetti, sedie, tutti provenienti dal palazzo di Choten', già del conte Stroganov), ci sono molti oggetti interessanti e forse i più preziosi della casa.

La galleria dei ritratti degli etmani e antenati dei Kapnist comprende gli Ivanenko, i Polubotki, i Korobovskie. Dei ritratti sono soprattutto importanti e interessanti: quelli di Pavel Polubotok e di sua moglie, raffigurata in costume nazionale; degli etmani Apostol, Ivanenko (opera di Molinari), del principe Dolgorukij, della principessa Dolgorukaja, nata Korobovskaja, dal primo matrimonio, Ivanenko, della Miklaševskaja, figlia di Polubotok, e di suo marito. I ritratti non sono di misura grande e hanno belle cornici, anche se posteriori. Non brutti i vasi, i candelabri del-

l'epoca di Nicola e il quadro "San Sebastiano". La stufa è di quadrelli di maiolica, piatta, con un'incantevole cornice che la contorna in stile Luigi XVI. Nella stanza da pranzo, accanto alla sala, è bello il lampadario di epoca prepetrina. Poi c'è il salottino, in cui tutto il mobiglio proviene da Jagotin. Assai comode le grandi poltrone, di forma un po' curiosa. Qui si possono notare dei candelabri di bronzo nero, dei vasi di porcellana, della fabbrica Nicola, delle "testine" di Greuze e un ottimo ritratto del Buonvicino, il Moretto da Brescia. In un'altra saletta (detta dei ritratti), nella biblioteca, nello studio accanto vi sono molti magnifici e persino rarissimi esempi di mobiglio dell'inizio del XIX secolo, di legno rosso, di betulla di Carelia: panchette con frecce nelle spalliere, uno scrittoio, un divano con magnifiche incrostazioni, una tarsia, un armadietto Empire. Qui ci sono ritratti di Borovikovskij, di Molinari, di Levickij. Buono quello del principe Repnin (generale-governatore), eseguito nel 1825. Bellissimo l'orologio con la lira, proveniente dal palazzo di Choten'. Altri orologi sono in altre stanze, in stile Luigi XVI e anche anteriori (fine della prima metà del XVIII secolo). Nella camera da letto di grande bellezza c'è un letto in betulla di Carelia (da Choten'), con sfingi di squisita fattura (sotto i piedini del letto), qui pure si trovano sedie e poltrone provenienti dal palazzo di Choten', letteralmente messo a sacco e dimenticato negli ultimi tempi.

Accanto, nello studio del conte, c'è una bellissima scrivania, un armadio con colonnine nella nicchia superiore; degli ornamenti di bronzo alle portine e alle serrature della scrivania sono incantevoli. E ancora nella casa ci sono stupendi tappeti, ucraini, antichi: rami di rose, lire, mazzi di fiori su fondo bianco e nero, ghirlande di rami di vite sono ricamati in questi tappeti. Sui camini vedi splendidi esemplari di vasi e nei camini rare grate a forma di piccoli vasi in stile Luigi XVI.

La parte migliore del mobiglio è di recente acquisto da parte del conte A. V. Kapnist e moglie; tutto il mobiglio di Choten' fu comprato anni fa, ma dei tappeti ce ne sono di nuovi, dei laboratori Jakunčikov e Davydoj, che com'è noto da antichi originali traggono delle copie stupende. I quadri in casa furono raccolti dal nonno e in parte dal padre dell'attuale proprietario. Di scuola italiana, olandese e fiamminga (c'è un "Profeta Elia" forse di Rubens), sono sparsi per tutta la casa e alcuni, di valore, sono nell'appartamento della contessa V. V. Kapnist. Gli italiani sono del XVII e XVIII secolo, c'è un Poussin, ci sono dei "prospettivisti", Bibbiena, Panini, Guardi e forse persino un Veronese, proveniente da Slavgorodok, della princ. Galicyna.

Uscendo dalla casa principale, passiamo accanto agli edifici nel giardino e presso la chiesa e anzitutto visitiamo la dimora in cui vive la

contessa V. V. Kapnist, una specie di *fligel* (ala) dove abitava l'amministratore.

Dalla parte della strada la casa è abbellita da un portico a 4 colonne, purtroppo anch'esso guastato da una terrazza, costruita al livello del primo piano. Ben poco rispetto, da parte dei discendenti, per le colonne! ma forse il balcone fu fatto al momento della costruzione della casa?

Nell'edificio principale - e in molte delle migliori tenute dell'Ucraina, come Panurovka e Očkina, - le colonne sono state tagliate senza pietà e al loro posto sono piazzati dei pilastri di balaustrata. In alcuni casi questo succede naturalmente, perché così disposto dall'architetto (ad Alekseevka, Bezdrík, Sosnovka); nel nostro, la terrazza è accettabile, ma sarebbe meglio che non ci fosse; mentre ad Očkina la terrazza fra le colonne è ributtante.

Ciò appare così evidente quando si fa il giro dell'ala di "Michajlovka" suddescritta e si guarda all'altra facciata, che non ha terrazza, ma semplicemente dall'altezza del primo piano scendono i gradini della scala.

In casa è graziosa una scala interna (le pareti sono biancoarancione), con stampe olandesi appese ai muri: vedute di Dresda, di Venezia e di altre città.

Nelle camere vi sono dei begli oggetti: soprattutto degna di nota è una vetrina con diplomi e medaglie. Purtroppo lo stile gotico non si attaglia molto all'epoca e ai soggetti conservati nella vetrina. Dei bronzi segnaliamo l'orologio, opera di Chefdrué, di splendida composizione, mentre il mobiglio è di stile Jacob.

Oltre alle due case e alla chiesa, a "Michajlovka" sono da visitare ancora alcune belle costruzioni. Anzitutto presso la chiesa, dalla parte dell'altare, due cappelle agli angoli della tenuta ad essa pertinente, del tempo in cui questa fu costruita; sono due vezzose "rotonde" con sei colonne, divise da piccoli pilastri; severe cupole coprono le rotonde e sono coronate da globi senza croci. Circondate di verde, le due cappelle sono quanto mai pittoresche. Fra di esse è stata di recente costruita una cripta sepolcrale in stile rispondente alle cappelle, ma più secco, e le sue linee ne risultano più dure.

A metà della distanza fra la chiesa e la casa c'è uno stupendo chiosco su un rialzo di terreno. Sei colonne, riunite tre per volta, sul davanti e un muro cieco sul dietro lo formano; la cupola è coronata da una sfera prolungata. Il chiosco sullo sfondo degli alberi è incantevole.

La chiesa, meno interessante dall'esterno, anche se di forma classica, regolare, è soprattutto bella all'interno. Qui c'è la sfarzosa iconostasi in stile tardo-Nicola, qui ciò che resta di un'iconostasi barocca della fine del

XVII secolo. Le icone sono del 1760. Ma soprattutto è bella la chiesa, se la si guarda dalle porte d'entrata, quando in primo piano è visibile l'enorme volta affrescata, decorata e con l'aquila statale in alto, e più in là l'iconostasi a forma di rotonda, posta sotto la volta, che poggia su dei pilastri a forma di sottili colonnette.

Nel parco, nella sua parte superiore, non si può non visitare un chiosco, in stile cinese, da cui si apre una splendida vista sulla pianura. Un altro chiosco guarda invece la casa. Sedendo sulla panchina, incorniciata da sottili colonnine di legno, che formano questo delizioso chiosco, si può godere a lungo del meraviglioso panorama che si apre sotto di noi. Qua vicino è la fitta scura verzura degli alberi del parco; biancheggiano le colonne della casa, delle rotonde, delle cappelle; poi la cinta che corre giù verso il fiume; luccicano le anse delle sue acque trasparenti, e più lontano prati, prati a non finire... All'orizzonte l'azzurro bordo dei colli chiude il paesaggio con la sua musicalità. Si può restare a lungo seduti in quel chiosco lassù.

Sogni e memorie ti richiamano, per associazione d'idee, altre vedute consimili, altre numerose tenute si profilano nette alla tua immaginazione e ti appare evidente quante proprietà, quante forze, fantasie, energie, mezzi, capacità e quanta cultura del gusto trovarono la loro espressione in quel certo tempo e costituirono in Russia una tale epoca.

Molti pensieri e confronti s'affacciano alla mente: quanto ingegno ebbero coloro che eressero qui anche solo questo chiosco...

Ma il sole è ormai vicino all'azzurra striscia del colle, il fresco discende sulla terra, ed ecco si sente il suono del gong: chiamano a cena... L'unione di un antico, eccellente modo di vita col moderno comfort: è questo il motto di "Michajlovka" e un tale fenomeno è un'eccezione, sullo sfondo dei molti tristi fattori nella vita delle tenute della Russia in generale e del governatorato di Char'kov in ispecie.

*Da Stolica i usad'ba [La capitale e la tenuta di campagna],
"rivista della vita bella", Petrograd, 15 aprile 1916, n. 56.*

NOTE

1) I materiali dell'articolo qui pubblicato sono tratti in parte dall'opera in corso di stampa dell'autore di queste righe, edita dal conte V.A. Klejnichel', *Le tenute del governatorato di Char'kov*, mentre le fotografie sono state scattate nel 1914, appositamente su richiesta della nostra Rivista, da Ja. Štejnberg, su indicazione di G.K. Lukomskij.

2) Sono servite come fonti la *Genealogia delle stirpi ucraine*, del Modzalevskij, il *Dizionario biografico russo*, edito dalla Società imperiale di storia, l'*Etmano ad interim Polubotok*, saggio di I. Gal'kovskij, e infine parte dei documenti dello stesso archivio del conte A. V. Kapnist a "Michajlovka".

3) Ciò dà motivo di pensare che non fosse senza fondamento la supposizione che Pavel avesse depositato molto denaro in una banca straniera. Com'è noto, nel 1908 ci fu una riunione a Starodub dei discendenti di Pavel, in cui si accertò che i denari erano di certo conservati da qualche parte. Ma le ricerche fatte a Londra chiarirono che là erano depositati solo 25.000 rubli, e non in conto corrente. Ciò indusse ad accogliere la voce che, saputo dell'arresto di Pavel, la moglie avesse nascosto in cantina una grossa somma di denaro a Michajlovka; la cantina c'è ancora, è tutta in pietre squadrate.

4) Dei tre diplomi dello zar Fëdor Aleksevič, conservati nell'archivio della tenuta, il più antico, del 1679, contiene delle parole graziose del comandante del reggimento di Zaporog al colonnello di Galič Michail Vasil'ev, mentre gli altri due, del 1681, confermano al detto colonnello la proprietà delle terre sul Psël. E' dal nome di questo colonnello che è stata chiamata la località.

Luca Calvi

NUOVO PASSATO E VECCHIO PRESENTE NELL'UCRAINA CARPATICA

Con la caduta dell'ex impero sovietico e la resurrezione (più o meno effimera, ce lo mostrerà la storia solo tra qualche anno) di nazionalità finora obliate, l'Ucraina ha avuto l'onore di tornare alla ribalta delle disquisizioni culturali e politiche in Occidente. I paesi dell'Est, come usa chiamarli, o, più correttamente, i paesi dell'Europa Orientale, sono attualmente oggetto di interesse e di ricerca, anche se ciò avviene non tanto per interesse culturale, quanto per pura ricerca di nuovi spazi per l'ampliamento di un mercato ormai saturo (scopo peraltro del tutto lodevole): tra le nuove nazioni alla ribalta del nuovo assetto dell'Europa Orientale c'è l'Ucraina, Araba Fenice degli studi sia storici che slavistici dell'ambiente accademico e pubblicistico italiano.

Se può essere già un grosso problema cercare di venire a sapere qualcosa dell'Ucraina, praticamente sconosciuto è il problema dell'Ucraina o, meglio, *Rus' Subcarpatica*, estremo margine sud-occidentale di questa neonata nazione europea. Cerchiamo innanzitutto di inquadrare geograficamente la regione in esame: ideale ossatura scheletrica è la regione montana definita dai Carpazi, i quali dividono in due una regione che va a confondersi a sud col bassopiano danubiano ed a nord col bassopiano podolico. Si tratta, comunque, di una zona in cui i confini politici, tra i più mobili della storia, non sono mai coincisi con quelli etnici e, soprattutto, etnografici. Questa zona può essere definita, a sud, dalla valle della *Tysa* (Tisza per gli ungheresi), tra Čop e Szeged e, seguendo una linea ideale, prosegue fino all'estremo punto meridionale del territorio polacco; a nord, invece, parallelamente alla catena montuosa che si allarga sino a Sambir, seguendo più o meno il corso del Dnestr, arriva sino al confine con la Bucovina. Come è possibile evincere da questo inquadramento geografico, sono direttamente interessate a questa regione la Galizia ucraina, la Polonia, la Slovacchia, l'Ungheria e la Romania.

Il problema della *Rus' Subcarpatica* è, comunque, un problema principalmente di carattere storiografico-politico: territorio abitato da quegli slavi orientali che, a partire dal XVI secolo, assumono in modo

sempre più cosciente i caratteri e la denominazione di ucraini, oltre che da numerose comunità allogene, stanziatesi in quei territori in modo più o meno forzoso, la Subcarpazia è stata per molti secoli l'estremo lembo di territorio abitato da slavi orientali, in prevalenza ucraini, che, proprio per la distanza dai centri culturali e di potere, oltre che per la permanenza all'interno di altre realtà statali, risultava essere isolata e poco considerata, se non addirittura negletta, dalle altre due grosse realtà ucraine, definitesi dopo l'Unione di Brest del 1596 e le successive vicende storiche che avevano portato alla divisione delle terre ucraine tra Impero russo e corona polacca, ovverosia l'Ucraina orientale e la Galizia. Questo isolamento, unito alla costante della presenza di queste terre in realtà statali che la contenevano di volta in volta più o meno feroci nell'opera, diretta o strisciante, di assimilazione forzata delle popolazioni ucraine della Subcarpazia, ha portato, come vedremo, ad una sorta di complesso di inferiorità da parte dei Subcarpatici nei confronti degli ucraini, per così dire, di prima categoria, ovverosia, a seconda dei differenti momenti storici, della Galizia e dell'Ucraina orientale: ci riferiamo a ciò che abbiamo definito in altra sede il complesso dei "minori dei minori". Al riguardo, è bene fare un'ulteriore considerazione introduttiva: tra le caratteristiche e le costanti della storia ucraina troviamo, per tutte e tre le realtà di questa neonata nazione slavo-orientale, la necessità della figura dell'altro, intesa come figura o entità statale o etnica cui contrapporsi per confermare la propria esistenza e la propria particolarità (*samobutnist'*); la negazione della propria esistenza come realtà etnica, statale e nazionale da parte delle realtà che di volta in volta ebbero in eredità, o conquistarono queste zone, al fine di favorire ed accelerare il processo di assimilazione, con fenomeni che di volta in volta presero il nome di magiarizzazione, polonizzazione (magari per il tramite di una latinizzazione favorita dal Vaticano, Polonia interposta), russificazione, slovacchizzazione, sovietizzazione (sia diretta che attraverso la falsificazione del termine "ucrainizzazione", palliativo usato nelle zone ucraine per mascherare il processo di una sovietizzazione che altro non era se non la continuazione della politica imperiale zarista); terza caratteristica, direttamente dipendente dalle prime due, è la paura della propria agognata autonomia: ironia del destino, ma anche effetto di circostanze storiche decisamente tragiche e complesse, ogniqualvolta le zone ucraine occidentali (Galizia e Subcarpazia) hanno avuto momenti, per quanto effimeri, in cui potevano definirsi in qualche modo libere ed affermare la propria autonomia e particolarità, sono comparsi movimenti di pensiero e piccole ma significative formazioni politiche che chiedevano il ricongiungimento con una o l'altra delle realtà che fino a poco prima avevano oppresso le zone in questione: è

comune, leggendo la storia di queste zone, vedere passaggi molto rapidi da fenomeni di moscofobia alla moscofilia, dalla magiarofobia alla magiarofilia, e così via in un *mélange* di filie e fobie che complica non poco la vita a chiunque si avvicini alla storia di questa parte dell'Europa orientale.

Un'ulteriore precisazione è doverosa per comprendere il problema attuale degli ucraini carpatici e delle loro presunte aspirazioni ad una sorta di nuova nazione e nazionalità slavo-orientale: ci riferiamo al problema della terminologia etnica, che, già complicato per quanto riguarda russi, ucraini e bielorusi con la questione dell'eredità della Rus' kieviana e delle implicazioni politiche e sacrali ad essa collegate, assume proporzioni più ampie nel caso della Subcarpazia. Ci limitiamo ad esporre il problema per sommi capi: il termine *Rus'*, che indicava sia la terra che la popolazione che la abitava, contenente, tra l'altro, un forte senso di sacralità, è oggetto da almeno due secoli di una disputa tra i russi, che si dichiarano, sulla scolta della teoria di Mosca Terza Roma, eredi diretti *de iure* della tradizione della Rus' kieviana, e gli ucraini e, in piccola parte, i bielorusi, che avocano a sé il diritto all'uso del termine sacrale di *Rus'*, con le implicazioni storiche ad esso collegate, denunciando, soprattutto da parte ucraina, il furto storico di un termine da parte di una etnia che addirittura vuole essere vista come avulsa al contesto slavo-orientale ed inserita in un ambito addirittura mongolo-tataro, comunque orientale, con una malcelata intenzione spregiativa, comune a momenti storici che possono ricordare il periodo tra gli anni '20 e '40 di questo secolo in Italia. Ora, a complicare ulteriormente il già aggrovigliato guazzabuglio terminologico, viene riproposta, come già dopo la Prima Guerra Mondiale e durante la Seconda, la lettura subcarpatica dello sviluppo della storia e dell'eredità sacrale della *Rus'*, che viene avocata alle terre dell'Ucraina carpatica, a quella terra, cioè, che proprio grazie al suo isolamento ed alla sua lotta per la propria esistenza e la propria particolarità, ha saputo mantenere intatta ed inalterata la tradizione della *Rus'* di Kiev. Gli ucraini della Subcarpazia, così come i confinanti ucraini della Galizia durante il periodo di permanenza all'interno della Corona polacca e, poi, dell'Impero Austro-ungarico, hanno sempre usato per indicare sé stessi l'etnonimo *rusyn* (ruteno, anche se preferiamo utilizzare il termine *rusyn* in quanto l'etnonimo ed aggettivo di nazionalità "ruteno" è usato prevalentemente per indicare le terre ucraine e bielorusse da parte della Curia romana a partire dall'Unione ed ha assunto, ormai, una connotazione storica che, proprio per le implicazioni ad essa connesse, ne limita l'uso, essendo fin troppo specifico) ed il toponimo *Rus'* per indicare la propria terra, *Halyc'ka* o *Pidkarpats'ka* (ovverosia galiziana o subcarpatica). Dopo

l'Ottobre, l'Ucraina, quasi completamente riunita sotto l'egida dell'Ucraina sovietica, ha assunto definitivamente i termini *Ukrajina* e *Ukrajinci* per indicare la terra e gli abitanti. Ciò non è avvenuto per l'estremo lembo dell'Ucraina, quella carpatica, rimasta, dopo la Prima Guerra Mondiale, divisa tra Ungheria, Slovacchia e Polonia: grazie alle spinte assimilatrici delle autorità di questi Stati, venne favorita la tendenza ucrainofoba che portava al disconoscimento dei termini *Ukrajina* e *Ukrajinci* in favore di *Rus'* e *Rusyny*, gettando le basi storiche per quello che diventerà poi il fenomeno del Carpatorusynismo, di cui ci occupiamo in questa breve trattazione.

Il processo dell'autocoscienza della propria particolarità fu nell'Ucraina subcarpatica ben più lento che nelle rimanenti zone dell'Ucraina: il fattore fondamentale che permise alle comunità ucraine di riconoscersi come tali, in opposizione alle realtà dominanti, fu, come per la Galizia occidentale, l'introduzione dell'Unione delle Chiese e la nascita di quella che verrà definita Chiesa uniate d'Ucraina. L'entrata nell'abbraccio della Rutenicità religiosa (una realtà che comprendeva parte dell'Ucraina e buona parte della Bielorussia, introdotta ed entrata in vigore grazie alla presenza di quelle zone all'interno di Stati cattolici) permise ai Subcarpatici di vedere riconosciuta la propria particolarità, in opposizione ai dominanti regni di Polonia e d'Ungheria. Questa sorta di autocoscienza della propria etnia si fece più forte con la metà del XVIII secolo e la grande reazione all'invasione turca. La situazione di pericolo determinata dalle scorrerie turche provocò un ulteriore spostamento di parte delle comunità ucraine, che si stanziarono ancor più sui Carpazi, nelle zone delle attuali Slovacchia e Polonia e, con la prima emigrazione, fino alla Slavonia ed al Banato. Questa emigrazione, dovuta più alla ricerca di lavoro ed all'invito da parte ungherese a recarsi in quelle zone che a vera e propria emigrazione, segnerà la nascita di una comunità di *Rusyny* che attualmente, all'interno della Bosnia, della Vojvodina e della Slavonia, ha sviluppato una propria cultura, una propria variante della lingua ucraina ed una politica di macroregionalismo-micronazionalismo che presenta notevoli analogie rispetto a quanto avviene nella Subcarpazia. Verso la fine del Settecento l'erezione della Diocesi uniate di Mukačiv (Munkács per gli ungheresi) segnò, assieme alle prime opere storiche su queste zone, l'avvenuta presa di coscienza da parte dei carpatici della propria identità e dell'importanza strategica delle zone da loro abitate, tanto per la politica ungherese e degli Stati confinanti che per le mire pastorali-proselitiste del Vaticano che, in modo neppur troppo consone all'irenismo cristiano, cercava di operare una latinizzazione dell'Ucraina, Polonia e Ordine Basiliano interposti.

Contemporaneamente, avveniva ciò che gli stessi Subcarpatici definiscono il primo risorgimento dell'Ucraina Carpatica, ovverosia la reazione delle popolazioni ucraine alla politica di Maria Teresa d'Austria, che si risolse in un movimento teso a vedere le proprie speranze di riscatto nell'aiuto dato a questa parte della *Rus'* da parte dello zar di Russia: i Subcarpatici, nella gran maggioranza diventati, o fatti diventare uniati, vedevano nell'intervento dei fratelli dell'Impero russo la possibilità per contrastare i tentativi assimilatori provenienti da parte ungherese e polacca; per quanto riguarda la cultura, apparvero le prime trattazioni storiche e linguistiche chiaramente dedicate ai rusyny della Subcarpazia, grazie a personalità come Ivan Bazylovyč e Mychajlo Lučkaj, autori, rispettivamente, della prima storia e della prima grammatica riguardanti la *Rus'* Subcarpatica. Con i primi anni del XIX secolo e la cosiddetta primavera dei popoli comparvero, analogamente a quanto avveniva nella Galizia, pure all'interno dell'Austria-Ungheria, i primi movimenti nazionalistici; contemporaneamente, la politica dell'Ungheria si fece sempre meno favorevole per i Subcarpatici: venne progressivamente introdotto l'uso obbligatorio della lingua ungherese per tutti i sudditi della corona di Santo Stefano, che fino a quel momento avevano usato come lingua ufficiale il latino; lo scopo, da parte ungherese, era quello di dare pari dignità all'ungherese nei confronti della lingua tedesca, decisamente predominante all'interno dell'Impero. Questa politica di magiarizzazione, ormai nemmeno più velata, incontrò forti opposizioni tra i Subcarpatici, che ebbero nell'intellettuale Adol'f Dobrjans'kyj il personaggio politico di maggior spicco, che chiese ripetutamente l'unificazione delle zone subcarpatiche e della Bucovina alle rimanenti zone ucraine della Galizia per la formazione di una provincia ucraina autonoma all'interno dell'Impero austro-ungarico: le richieste della delegazione rutena all'imperatore Francesco Giuseppe ebbero presso quest'ultimo un attento ascoltatore, ma le vicende storiche, culminate in un periodo di reazione successivo ai moti rivoluzionari polacchi e ungheresi, oltre all'annichilimento dei movimenti e delle organizzazioni rivoluzionarie all'interno degli Imperi russo ed austro-ungarico, fecero restare le richieste autonomistiche dei rusyny lettera morta; ciononostante, sulla scia dell'opera del Dobrjans'kyj, la coscienza dei Subcarpatici ebbe un notevole impulso e comparvero numerose opere scritte nella variante locale dell'ucraino, oltre ad opere e riviste scritte in una sorta di russo commisto ad antiche forme slavo-ecclesiastiche; va fatto notare, tra l'altro, che sia all'interno della Polonia che dell'Ungheria veniva fatto obbligo di usare l'alfabeto latino al posto del cirillico, pratica contro la quale si ersero Dobrjans'kyj ed i suoi seguaci.

La seconda metà del XIX secolo ed i primi anni del XX videro l'affermarsi di una corrente che viene conosciuta come Moscofilia, ovverossia l'estrema reazione, da parte dei Subcarpatici, ai tentativi di magia-rizzazione e polonizzazione forzata: la Russia e la figura dello zar tornavano ad essere il faro della speranza per la popolazione, sempre più annichilita e spersonalizzata, anche contro le restanti terre ucraine, ree di essersi sempre preoccupate troppo poco dei fratelli che vivevano attorno ai Carpazi; si forma una vera e propria corrente di pensiero, sostenuta da un manipolo di intellettuali, per lo più rusyny magiarizzati, che vorrebbe l'introduzione della lingua russa, se non addirittura il ritorno all'antico slavo-ecclesiastico, come *ultima spe* per le velleità di autoaffermazione dei Subcarpatici. Il poeta nazionale dei Subcarpatici, Duchnovyč, che pure non aveva mai nutrito dubbi sull'appartenenza etnica all'Ucraina degli abitanti della sua terra natale, viene preso a modello ispiratore e vate da parte di questi nuovi gruppi di intellettuali. Vengono così gettate le basi per la nascita del fenomeno del Carpatorusynismo, movimento politico e pseudoculturale che vorrebbe il riconoscimento della Subcarpazia come entità etnica e politica a sé stante, orientata verso Mosca ed in contrapposizione all'Ucraina, incapace di favorire la sua autodeterminazione. Le vicende immediatamente successive all'Ottobre, però, favorirono il consolidarsi, seppur momentaneo, di una autocoscienza nazionale ucraina, pur nella consapevolezza della propria particolarità regionale: subito dopo lo scoppio della Rivoluzione d'Ottobre e con la fine del Primo Conflitto Mondiale si formò una piccola repubblica autonoma il cui autonomo governo sancì nel 1919 l'unione con quella che potremo definire la Grande Ucraina, finalmente sorta grazie all'Ottobre; in realtà, la situazione non era per nulla chiara, in quanto una parte del territorio votò per una permanenza all'interno dell'Ungheria, con notevoli promesse d'autonomia, un'altra parte per l'Unione alla neonata Cecoslovacchia (sempre per le promesse d'autonomia, formulate dal Masaryk) ed una parte soltanto, peraltro consistente, per l'Unione alla neonata Ucraina indipendente. Una voce importante per la decisione finale si ebbe da Filadelfia, ove il Consiglio dei Rusyny in esilio si proclamò favorevole all'unione dei Subcarpatici alla Cecoslovacchia, con promesse di futura autonomia. Le successive conferenze della Pace sancirono poi *de iure* il passaggio di buona parte delle zone ucraine carpatiche all'interno della Cecoslovacchia, lasciando piccole fette di territorio all'Ungheria ed alla Polonia.

Di particolare interesse fu la creazione di una Repubblica Hucula verso la fine della Prima Guerra Mondiale, la cui effimera durata non inficciò minimamente il significato politico e sociale per la coscienza dei sub-

carpatici; suo maggior fautore fu Stepan Kločurak, attivista politico e giornalista che ebbe un notevole influsso sulle vicende culturali e politiche della Subcarpazia che dopo la guerra si trovò all'interno della Cecoslovacchia. Curiosamente relegato nel dimenticatoio da parte degli Ucraini stessi, ha lasciato diari che consentono una lettura molto precisa degli avvenimenti subcarpatici di oltre un cinquantennio. Solo recentemente la sua figura è stata ripresa in considerazione da M. Mušynka in una biografia che è un affresco di storia carpatica dal 1917 al 1994.

Come era logico prevedere, la politica degli Stati dominanti non mutò, tendendo sempre ad una assimilazione, più o meno strisciante, dei Subcarpatici, favorendo da una parte l'acuirsi degli attriti artificialmente creati con la Grande Ucraina, dall'altra osservando di buon occhio e non contrastando l'attività magiarizzatrice, polonizzatrice e slovacchizzatrice, sostenuta dalle campagne antiucraine degli intellettuali russi "bianchi" in esilio che addirittura continuavano a negare l'esistenza di una Nazione e tantomeno una cultura ucraina: venne, tra l'altro, proibito l'uso del cirillico in favore dell'alfabeto latino, così come notevoli difficoltà vennero poste alle scuole, nelle quali, oltre alla lingua dello Stato dominante, veniva insegnato il russo ma assolutamente non l'ucraino. La coscienza dell'ucrainicità dei carpatici si mantenne tra la popolazione e, soprattutto, tra l'*intelligencija*, che continuò a vagheggiare l'agognata unione all'Ucraina. Da parte delle organizzazioni dei carpatici in esilio, invece, andava prendendo forme sempre più definite il fenomeno del Carpatorusynismo, inteso come l'idealizzazione di una futura nuova nazionalità slava i cui confini sarebbero dovuti essere scritti a tavolino dai politici in un futuro prossimo e la cui naturale culla sarebbero state Cecoslovacchia ed Ungheria, in aperta contrapposizione ad un'Ucraina che veniva vista come nemica da combattere.

Alla vigilia dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale vi fu la nascita di un effimero Stato denominato Ucraina Carpatica, la cui personalità di spicco era ancora una volta un sacerdote, A. Vološyn: l'indipendenza dell'Ucraina Carpatica fu di brevissima durata, dal settembre del 1938, dopo che Germania e Italia avevano assegnato all'Ungheria i territori di Užhorod, Mukačevo e Berehovo, fino al marzo del 1939, quando il territorio venne invaso dalle truppe naziste. La liberazione avrà luogo con l'arrivo delle truppe sovietiche, permettendo così, per la prima volta, l'unificazione delle terre ucraine sotto la bandiera dei *Sovety*. Paradossalmente, colui che si era presentato come il liberatore, come colui che avrebbe consentito finalmente all'Ucraina di essere unita ed indipendente, si rivelò essere ancora peggiore dei nemici con il suo aiuto scacciati: la popolazione subcarpatica, come buona parte di quella ucraina

galiziana, sotto l'accusa di collaborazionismo con i nazisti venne sottoposta a ritorsioni feroci, epurazioni e trasferimenti di massa in altri territori dell'Unione Sovietica. Cominciava il successivo periodo di spersonalizzazione e di assimilazione strisciante delle zone ucraine. Parte dei Subcarpatichi si trovava ancora in Polonia e nella Cecoslovacchia, dove ritrovarono ancora le stesse politiche assimilatrici dei periodi precedenti, a dimostrazione che, *mutatis mutandis*, nulla muta. Deportazioni e trasferimenti forzati degli Ucraini, in maggioranza Subcarpatichi, furono l'inizio della nuova politica assimilatrice della Polonia, mentre nelle zone slovacche i tentativi assimilatori furono meno evidenti, anche se sensibili in termini di spazio concesso allo sviluppo di una cultura e di una coscienza autonoma. Da parte ungherese, invece, si continuò sempre a protestare per il "furto" delle zone carpatiche "storicamente ungheresi" annesse all'Ucraina sovietica dopo il '45 ed altrettanto avveniva, in forma comunque poco udita in occidente, in Romania per la questione della Bucovina.

Mentre in Occidente regnava un silenzio sulle questioni concernenti queste zone, una sorta di ossequio all'Unione Sovietica in cambio di un futuribile disgelo, nei lontani Stati Uniti e Canada, principalmente, continuavano la propria opera i circoli carpatorutenici, che sempre a maggior voce reclamavano il diritto all'autonomia dei Subcarpatichi da tutto e tutti: da più parti viene condivisa l'opinione, attribuita ad un esule, secondo la quale i Subcarpatichi sarebbero disposti a venire a patti anche con i cinesi pur di ottenere l'autonomia. Questa corrente di pensiero, nata a tavolino in America sulla base di quanto avvenuto in Subcarpazia, come abbiamo visto, in seguito alle infauste circostanze storiche, continuò a prendere piede ed a fare il gioco dei vari paesi confinanti con l'Ucraina in modo inavvertito, o quasi, fino agli anni '80, quando compaiono le opere del più importante studioso attuale della Subcarpazia nell'America del Nord, quel P. R. Magocsi, ruteno magiarizzato che, oltre ad aver scritto opere fondamentali sulla questione, ha anche ipotizzato la possibilità che, in un futuro, la Subcarpazia possa diventare uno Stato ed una Nazione Autonoma. Mentre il Magocsi parte comunque da una solida base culturale (come testimoniato dal pregio delle sue opere), molto meno pregevole è l'opera dei suoi seguaci, che, utilizzando quanto dal Magocsi asserito, hanno ripreso ora, dopo la caduta dell'Impero Sovietico, la propaganda antiucraina, con fenomeni evidenti di magiarofilia, slovaccofilia e, soprattutto, russofilia: le neonate società ed istituzioni subcarpatiche, rappresentanti solo una minoranza della popolazione carpatica, hanno iniziato una politica di avvicinamento alle sedi dei nuovi investimenti commerciali nell'ex blocco comunista, con risultati invero pericolosi, perlomeno dal punto di vista commerciale; basti pensare alla dogana di Čop, punto prin-

cipale di transito tra Ungheria ed Ucraina, valico obbligatorio per l'ex Unione Sovietica, la cui gestione è stata affidata ad una società russa, consentendo così la permanenza degli interessi di una Russia sempre più imperialista in queste zone strategiche. Mentre da parte degli intellettuali ucraini, ex sovietici e della diaspora, in particolare O. Myšanyč, vengono lanciati a più riprese appelli e vengono prodotte opere che mettono a nudo l'essenza del problema storico e culturale della Subcarpazia, la continuazione da parte di queste frange, per quanto piccole, di "carpatorusynisti politicizzati" della politica secessionista nei confronti dell'Ucraina e di indipendenza o annessione ad un'entità liberatrice imprecisata presenta perlomeno due aspetti sinistri per chi ama leggere la storia: in una zona dall'estrema molteplicità delle etnie presenti, con annosi problemi di confine tra tutti gli Stati confinanti (Slovacchia e Ungheria, Ungheria e Ucraina, Ucraina e Polonia, Romania e Ungheria, ma si potrebbe continuare) e con pericolose situazioni di micronazionalismi delle minoranze all'interno dei vari Stati, una eventuale crisi politica nella piccola Ucraina carpatica potrebbe portare ad una situazione esplosiva, paragonabile alla già scoppiata polveriera balcanica; se inoltre teniamo conto che la politica della Russia non ha subito mutamenti, come già detto, da Ivan IV in poi e che la tendenza imperialista è sempre presente, pronta a difendere gli interessi dei "russi", piccoli, rossi, bianchi o carpatici che siano, apparirà in tutta la sua chiarezza la delicata situazione di queste terre, potenzialmente ricche nonostante quarantacinque anni di potere sovietico abbiano tentato di ridurne al lumicino le risorse. La speranza è quella di poter continuare a stigmatizzare una situazione di balcanizzazione dal punto di vista storico, in ambito accademico e/o pubblicistico, senza dovere in un prossimo futuro avere una seconda e, a nostro parere, ben peggiore balcanizzazione nell'Europa Orientale.

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Sebbene il materiale sull'Ucraina Carpatica sia, tutto sommato, abbondante, buona parte dello stesso è stato scritto o in lingue slave o in ungherese. Per uno scorcio della storia subcarpatica fino al Secondo conflitto mondiale nelle principali lingue europee si vedano:

- R. Martel, *La Ruthénie Subcarpatique*, Paris, 1935.
A. Dami, *La Ruthénie Subcarpatique*, Genève, 1944.

Tra i pochi documenti apparsi in italiano al riguardo, vedi:

W. Giusti, *La Russia Subcarpatica e la sua letteratura*, in «Rivista di Letterature slave», I-II (1926) pp. 115-138.

C. Magnino, *Il complesso etnico dei Carpazi. Escursioni nella Rutenia Carpatica*, Roma, 1933.

Scrimali, *La regione autonoma della Rutenia dopo il trattato di San Germano: la Rutenia all'Ungheria*, Palermo, 1938.

Lisa Guarda Nardini, *La Rutenia Subcarpatica nella crisi ceco-slovaca del marzo 1939*, in «Il Mondo Slavo», 4 (1972), pp. 157-209.

Per il Carpatorusynismo si vedano:

P. R. Magocsi, *The Shaping of a National Identity: Subcarpathian Rus' 1848-1948*, London, 1978.

P. R. Magocsi, *Our people: Carpatho-Rusyns and their descendants in North-America*, Toronto, 1984.

A. Bonkáló, *The Rusyns*, New York, 1990.

Per un'approfondimento ed una bibliografia aggiornata si rimanda, oltre al notevole repertorio bibliografico presente nelle opere del Magocsi, a:

L. Calvi, *Minoranze ucraine in Ucraina, ovvero I minori dei minori (note sulla Rus' Subcarpatica e sulla balcanizzazione dell'Europa orientale)*, in «Letterature di Frontiera», 1 (1994), pp. 189-205.

SCHEDE

"Rossija i Italija", vyp. 2, Moskva 1996, pp.315.

L'Accademia Russa delle Scienze (Istituto di storia generale), in unione col Centro di storia e cultura italiana e con l'Associazione per la collaborazione culturale e d'affari con l'Italia, ha edito quest'almanacco di grande interesse, in cui sono esaminati i rapporti culturali fra i due Paesi nel corso di sei secoli, dal XV al XX. Gli autori dei vari saggi infatti pubblicano documenti di archivi e di biblioteche sinora inediti; tali quelli di G. D'Amato sugli *Italiani in Russia nel XVI secolo* e di V. Jazykova su *Antonio Possevino e la sua missione in Moscovia* (dai fondi manoscritti della Biblioteca Vaticana), mentre O. F. Kudrjavcev e S.G. Jakovenko pubblicano e commentano, traducendola, la "Lettera d'Alberto Campense intorno le cose di Moscovia", indirizzata a Papa Clemente VII, e N. P. Komolova - che è anche il redattore responsabile del collegio redazionale della rivista, - traccia un esauriente profilo di A.G. Gabričevskij, italianista di larga fama, del quale viene fatto conoscere un saggio inedito sugli "Architetti italiani in Russia". Un altro campo di studi è illustrato nei saggi di R.I. Chlodovskij, L.A. Lopatina e dello stesso Gabričevskij, nei quali è messo in luce che in letteratura, in musica e in architettura non si trattò di un semplice prestito della cultura italiana a quella russa, ma di un'attiva rielaborazione del retaggio italiano, tenendo conto delle tradizioni nazionali. Un terzo aspetto dei rapporti include la problematica delle due religioni, la cattolica e la ortodossa; ne scrivono M.G. Talalaj, toccando il tema delle chiese russe in Italia (dalla fine del XVIII al principio del XX secolo), da Firenze a Roma a Merano a San Remo a Bari; P.Cazzola, descrivendo la vita della principessa. Z.Volkonskaja a Roma, dopo la conversione al cattolicesimo, e le sue iniziative benefiche e umanitarie. E ancora I.M. Bočarov e Ju. P. Gluašakova indagano sul soggiorno del pittore Brjullov in Italia e sui suoi contatti con nostri artisti e scrittori del Risorgimento; O.V. Serova vede la spedizione di Garibaldi nell'occhio della diplomazia russa e Renato Risaliti tratta dei viaggiatori russi a Firenze, a partire dal XV secolo. Ancora la Komolova segue le vicende di vita e dell'opera di Boris Zajcev, non poco legate ai viaggi e ai soggiorni in Italia.

Non mancano nello *sbornik* anche le traduzioni (quella di alcuni capitoli del libro di Monsignor V. Mannucci, a cura di D.L. Kapalet, *La Bibbia, parola divina*) e le necrologie, che riguardano i compianti Carolina Misiano, Franco Venturi e Kira Kirova, maestri di studi storici nell'area russistica. Infine la rivista dà conto dei lavori del Centro di storia e cultura italiane e di un convegno tenutosi a Mosca nel 1995 sul "Concilio Vaticano 2°: trent'anni dopo", quale visto dalla Russia. Né manca la recensione al volume "Italiani in Ucraina nel XIX secolo" di N.N. Varvarcev. L'ampio spettro di argomenti trattato nello *sbornik*, tutti con competenza e dottrina, fa dello stesso un prezioso strumento di lettura e consultazione.

Piero Cazzola

Giovanna Spendel, *Storia della letteratura russa*, Roma, Newton ("Tascabili economici"/"Il sapere", n. 103), 1996, pp. 98, £ 1500.

Il volumetto, a cura di una delle più note specialiste italiane di letteratura russa, è molto utile, a partire proprio dalla "Cronologia" e dalla "Bibliografia" essenziali, e dall' "Indice dei nomi". I sedici capitoletti di cui consta offrono quindi quanto basta per orientarsi nella complessità della materia specifica; e per risultare informati ed aggiornati sugli autori, sulle opere, su una quota già rilevante di letteratura critica, anche al di là di quanto esplicitato alle pp. 93-95, appunto nella nota bibliografica "istituzionale". Eccone pertanto le tematiche: 1. "Dagli inizi al Settecento" (pp. 9-14); 2. "Il risveglio" (pp. 14-17); 3. "Sentimentalismo e preromanticismo" (pp. 17-21); 4. "Romanticismo" (pp. 21-31); 5. "Realismo (1842-1880): l'esplosione di genialità" (pp. 31-46); 6. "Čechov e la narrativa moderna" (pp. 46-51); 7. "Simbolismo" (pp. 51-58); 8. "Acmeismo e futurismo" (pp. 58-61); 9. "Rivoluzione e letteratura" (pp. 61-63); 10. "Poesia e narrativa degli anni Venti" (pp. 63-76); 11. "Letteratura dell'emigrazione" (pp. 76-78); 12. "Letteratura di persuasione ideologica" (pp. 78-79); 13. "Dittatura e stabilizzazione" (pp. 80-82); 14. "Letteratura di guerra" (pp. 82-83); 15. "Il disgelo" (pp. 83-86); 16. "Sdoppiamento" (pp. 86-89).

Il libro ha le sue qualità, certo, ed è - come si accennava - una pratica base di partenza per letture e studi e controlli filologico-critici successivi. Si prendano, per esempio, gli otto righi dedicati ad Anton Semënovič Makarenko e al suo *Poema pedagogico* (alle pp. 78 e 79). Ma

davvero questo scrittore *sui generis* sta al posto giusto, se si colloca semplicemente nel quadro della «letteratura di persuasione ideologica» (per quanto illustre)? Non è, il “realismo” makarenkiano, un «realismo» di una specie particolare, e tale, per certi versi, da uscire dallo stesso genere letterario in questione? In ogni caso, è inesatto dire che, nel *Poema pedagogico*, Makarenko «descrive la sua esperienza come direttore della “Comune Dzeržinskij”, dove vennero cresciuti orfani della guerra civile, trasformati da “criminali” in cittadini coscienti». E’ infatti della “Colonia Gor’kij”, che il romanzo racconta in quasi tutte le sue pagine (la Dzeržinskij compare solo alla fine dell’opera, e di essa Makarenko si occuperà altrove). Ed è ben altro, assai più ambizioso, l’obiettivo del racconto: non solo il “recupero” degli handicappati civili (besprizorniki), ma anche e soprattutto la sperimentazione di contenuti e di forme poetiche “nuove” per un umanesimo “altro”. E c’è letteratura, anche autorevole, al riguardo.

Nicola Siciliani de Cumis

Antonio Rubbi, *Con Arafat in Palestina*, Editori Riuniti Roma 1996, pp. 329, lire 28.000.

Il lungo conflitto israeliano-palestinese, dalla guerra dei Sei giorni alla storica firma degli accordi di Washington, ha costituito una delle crisi più complesse e tormentate del dopoguerra. Si tratta di una storia ancora poco indagata e spesso travisata, che Rubbi sceglie di raccontare da un punto di vista particolare: quello delle prese di posizione, delle iniziative, delle lacerazioni che essa provocò nella sinistra italiana.

Ne esce una ricostruzione puntuale, sorretta da una vasta documentazione, da materiali inediti, da testimonianze dirette, e arricchita da una vivace aneddotica che rende avvincente e interessante il racconto della vicenda, angosciata e drammatica, di due popoli decisi a vivere in pace sulla loro terra.

Antonio Rubbi, responsabile dal 1979 al 1990 della sezione esteri del Pci, è stato parlamentare per quattro legislature e vicepresidente della Commissione esteri della Camera dei deputati. Ha pubblicato: *I partiti comunisti dell’Europa occidentale* (1978); *Incontri con Gorbaciov* (1990); *Appunti cinesi* (1992); *Il mondo di Berlinguer* (1994).

m.b.

M.M. Varvarcev, *Italijci v Ukraïni (XIX sp.). Biografičnyj slovník dijačiv kul'tury*, Kiïv 1994.

A cura dell'istituto di storia dell'Ucraina dell'Accademia nazionale delle Scienze è uscito uno speciale dizionario biografico degli "Italiani in Ucraina nel secolo XIX", opera del noto storico Varvarcev, alla cui penna è dovuto un precedente lavoro, *L'Ucraina nei rapporti socioculturali russo-italiani (prima metà del XIX secolo)*, uscito a Kiev nel 1972.

Nella prefazione l'A. mette in luce che tali rapporti s'intensificarono nel XIX secolo, quando i due Paesi avevano in comune il problema dell'indipendenza nazionale. Iniziata alla fine del XVIII secolo, l'emigrazione italiana si sviluppò nei primi decenni del XIX, per ragioni sia economiche che politiche, avendo come centro principale Odessa (all'inizio del secolo si contavano 1600 italiani). Nel 1890 essi ammontavano a quasi 14.000, sparsi fra Odessa, la Crimea e il Caucaso; a Kiev nel 1898 si aprì il primo consolato italiano, che estendeva la sua competenza sino ai governatorati di Kursk e Orel. Fra i nostri emigrati prevalevano gli uomini di mare, i commercianti, gli artigiani, non pochi contadini, mentre tra i professionisti si contavano gli architetti, i decoratori, gli scultori, i pittori, i compositori, i musicisti, i cantanti, gli artisti, i pedagoghi, i medici, gli ingegneri. Dal principio del XIX secolo Odessa ebbe la sua Opera italiana (lo ricorda anche Puškin), mentre stagioni d'opera con troupes italiane seguivano a Kiev, Char'kov, L'vov, Sebastopoli, Poltava, Žitomir, Cherson, Jalta, ecc.; erano presenti famosi cantanti della "Scala" di Milano e del "San Carlo" di Napoli, il pubblico poté ammirare la Catalani, Tamberlick, Masini, il tenore Mario e altri ancora.

Anche attori drammatici si esibirono nei teatri ucraini con grande successo, da Gustavo Salvini a Ernesto Rossi, da Giacinta Pezzana alla Ristori alla Duse, verso la fine del secolo. Nelle città dell'Ucraina (Odessa, Kiev, L'vov) edifici e cattedrali furono progettati da architetti italiani (F. Boffo A. Bernardazzi, V. e A. Beretti, F. Morandi, P. Nobile, G. Torricelli), mentre il piano generale di ricostruzione di Kiev, del 1837, è dovuto al citato V. Beretti e a L. Stanzani. Molti erano anche fra gli emigrati gli insegnanti di lingua italiana.

L'A. ha raccolto nella sua opera ben 500 biografie di italiani, la cui vita ed opera è in qualche modo legata all'Ucraina.

Così vi si legge di G. Garibaldi, che nel 1822 col brigantino "Costanza" approdò a Odessa, cui seguirono altri viaggi su navi mercantili per i mari Nero e d'Azov; nel 1833 egli apprese a Taganrog della fondazione della "Giovane Italia" e si affiliò. Più tardi, nel 1850-60, organizzò degli emissari a Odessa, Berdjansk e altre località del Mar nero. Nelle file

dei Garibaldini c'erano pure dei volontari ucraini. L'A. dà notizie anche del sacerdote Vannutelli, venuto in Ucraina alla fine del secolo allo scopo di propagandare l'ecumenismo; del dotto De Gubernatis, editore della "Rivista europea", che fece da tramite fra le due culture, e del fiorentino Luigi Serristori, venuto in Russia nel 1819 ed entrato tra il personale del governatore M. Voroncov, che raccolse del materiale d'interesse statistico, economico e storico sulle città ucraine, tradotto di recente dal nostro storico R. Risaliti.

L'A. conclude che l'orientamento verso l'occidente dell'Ucraina nei secoli fu una tendenza basilare della sua storia.

Il dizionario, unico nel suo genere, è il frutto di lunghe e serie ricerche di fonti le più diverse, dagli archivi ai giornali alle memorie d'epoca, consultate sia in Russia che in Italia, e ne va grande lode al suo autore.

Piero Cazzola

Rudolf Nureyev - Vittoria Ottolenghi, *Confessioni. Una conversazione lunga trent'anni*, Roma, Editoriale Pantheon (Collezione "Sguardi"), 1995, pp. 160, £ 26.000.

Tra i diversi modi di avvicinamento al libro, io sceglierei immediatamente questo suggerito da Vittoria Ottolenghi, a p. 19, introducendo alle conversazioni che seguono: di vedere, cioè, un pò più da vicino la «caratteristica principale» di Rudol'f Nureev, che era quella «di non parlare se non per dire delle "cose"». E difatti: «Non parlava mai a vuoto, bla-bla. Ogni suo rilievo era motivato e quanto meno stimolante. Le ricordo tutte, queste "cose": sono state, in fondo, le mie università». Ecco perché, volendo incominciare da un punto (tra gli altri possibili), io indicherei quelle parole, e dunque quelle cose da cui risultano in primo piano la cultura di questo artista e le sue caratterizzazioni più significative ed alte. Tanto per esemplificare, quindi, sottolineerei il problema della «ricerca» di quel «racconto nel racconto» di Čechov, argomento del primo dei balletti oggetto di "confessione" con la Ottolenghi (cfr. p. 41). Tenterei poi di capire il senso di talune emozioni per così dire interdisciplinari prodotte su Nureev da un certo cinema (Scola e Ejzenštejn), da un certo teatro (Goldoni, Strehler, e, prima, Shakespeare «poeta»; e, nondimeno, da una certa politica (del PCI di Berlinguer, che lo aveva «affascinato e spiazzato», cfr. p. 33), e da una certa letteratura (Nabokov, ma pure Dostoevskij,

cfr. pp.54 e 100), da una certa arte figurativa (Rembrandt, cfr. p. 104).

In altri termini, porrei qui, su queste basi ma non solo, la questione delle fonti dell'opera di un danzatore, e delle *contaminazioni* poetiche, musicali, artistiche di essa, in senso lato ed in senso stretto. Tutto un lavoro da fare, e per il quale le *Confessioni* alla Ottolenghi risultano essenziali: come dimenticare il musicista «preferito» Bach? come, questa pagina sulle «università» della Ottolenghi (Mario Praz), non meno che su quelle dello stesso Nureev? E dunque (pp. 132-33): «Alla mia domanda “Perché Manfred?” ecco come ha risposto: “Devi dire al tuo maestro che avrei voluto intitolare il mio balletto *The Romantic Agony*” (è il titolo inglese del libro di Mario Praz *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*). “Poi”, ha continuato abbassando lo sguardo, “non ho osato. Eppure il vero oggetto della mia coreografia non è tanto una visione poetica della vita di Byron, quanto il mondo e i problemi che quel libro racconta e discute”.

Credo di capire quello che ha voluto dire: c'è, in quel prezioso volume, un filo sottile che collega le origini del romanticismo, soprattutto inglese, e il decadentismo europeo di fine secolo. Ed è proprio questa sintesi di proto-romanticismo e di decadentismo che - con le sue mille analogie con un secolo di balletto ottocentesco - ha marcato la personalità, la cultura, la vita di Nureyev.

Così come Manfred era un po' lo stesso Byron, e così come Byron è un po' Nureyev, Nureyev e il suo mondo sono *The Romantic Agony*. Ricordo ancora, quasi a memoria, certi capitoli del libro di Praz: “La bellezza medusea”, “La Belle Dame Sans Merci”, “Le metamorfosi di Satana”, “Alla ricerca del Divin Marchese”.

Ogni volta che li rileggo, e anche ora di fronte alle parole di Nureyev, gli occhi e le orecchie mi si riempiono, più che dei versi di Keats o di Swinburne, di bianche silfidi bellissime e mortali, di principi e poeti maledetti, di dolori struggenti, di estasi sublimi, di sogni ambigui e irraggiungibili, di prodigi estremi. Principi, poeti, dolori, estasi, sogni, prodigi, del mondo del balletto romantico e tardo-romantico (da “Musica Viva”, febbraio 1990)».

Nicola Siciliani de Cumis

Itala Pia Sbriziolo, *Tipologia, struttura e stile dei “Poslanija” della Rus’ (XIV-XVI secolo)*, Editrice “Il Calamo”, Roma 1995, pp. 136, lire 25.000.

“E’ nostra intenzione - dichiara l’Autrice di questa pregevole

monografia - studiare in questo lavoro gli aspetti della struttura interna di alcune epistole (*poslanija*), di ambito ecclesiale, scritte tra la fine del XIV e gli inizi del XVI secolo, cioè a dire nel periodo in cui, nella Rus', si sono manifestati movimenti spirituali che dissentivano dalla Chiesa ufficiale".

Vengono così prese in esame le epistole scritte da persone appartenenti alla stessa sfera culturale, nella fattispecie a quella ecclesiale, per confutare, biasimare o contestare il comportamento di principi, ecclesiastici o semplicemente laici.

Le epistole vengono caratterizzate analiticamente, classificate secondo una chiara terminologia e studiate nella loro tipologia, struttura e stile.

Il volume contiene in appendice i testi originali in antico russo dei *poslanija* presi in esame. Particolarmente da apprezzare è che i testi russi siano corredati da passi in traduzione e da note che ne rendono più agevole la lettura. Insomma, un'opera che fa onore alla nostra slavistica.

Nel "quadro tecnico di una complessa storiografia, che intenda, dunque, tenere conto anche degli aspetti psico-culturali e psico-cognitivi di una determinata società, - ha scritto Walter Belardi - una indagine filologica-linguistica come la presente, condotta in porto da Itala Pia Sbriziolo, orientata verso il rilevamento della tipicizzazione in senso formale di certi procedimenti espressivo-comunicazionali, trova la sua legittima e positiva collocazione".

m.b.

Gaito Gazdanov, *Una serata da Claire*, a cura di A. Pasquinelli, Como-Pavia, Ibis 1996, pp. 171.

Primo romanzo del giovane autore, già noto per originali racconti prima del 1930 nelle riviste dell'emigrazione russa a Parigi, esso fu accolto con grande interesse dal pubblico e da benevole recensioni della critica, che fece i nomi di Proust, di Bunin, di Nabokov e sin di L. Tolstoj, come possibili influenze sulla scrittura gazdanoviana. Il romanzo è infatti, a suo modo, una "ricerca del tempo perduto", in cui riecheggia la nota "parigina", diffusa negli anni '30 tra le file dell'emigrazione: il genere autobiografico s'intreccia con quello lirico, nella celebrazione della perdita della patria, di un'identità smarrita. Come osserva la curatrice in un'ampia, esauriente prefazione, dal titolo *Strani fiori della ragione*,

«per lo scrittore ai confini tra il mondo sensibile e quello delle proprie indistinte sensazioni, le categorie del tempo e dello spazio si confondono sino quasi a sparire, mentre egli indugia nella contemplazione della morte, “fondo, profondo, oscuro”». Il protagonista, Kolja Sosedov, autore-narratore, non fa che svolgere il racconto della sua vita, in un alternarsi di esperienze e di dubbi, ripensando alle serate trascorse con Claire, il grande amore di gioventù, conosciuta ragazza a Pietroburgo e ritrovata donna a Parigi. La memoria dei sentimenti e delle sensazioni s'intreccia alla storia della sua vita; sull'onda dei ricordi rivivono i suoni, i profumi, i luoghi, le letture, i personaggi (la madre, lo zio Vitalij, i compagni di studi e delle armi), legati alle sue esperienze in una Russia che dal *début du siècle* giunge sino agli anni roventi della Rivoluzione; lo stesso autore, al pari del personaggio, fece parte dell'Armata Bianca, seguendo più un desiderio d'avventura che una convinzione ideologica; dopo l'ultima guerra e altri romanzi, collaborò lungamente a “Radio Svoboda” di Monaco e fu corrispondente di riviste letterarie russe (*Novyj Žurnal, Mosty*). La traduzione è ottima e degne di lode le pagine di commento critico della curatrice.

Piero Cazzola

Zabota, Kontrol', Vmešatel'stvo/Fürsorge, Kontrolle, Einmischung [Interessamento, controllo, Ingerenza.] Šest' otčetov ob inspektorskich i drygich proverkach kolonii im. M. Gor'kogo (1922-1928 g.g.) [Sei resoconti di ispezioni e di altri controlli della colonia M. Gor'kij (1922-1928)]. A cura di Gotz Hilling, Philipps-Universität/Makarenko-Referat, “Opuscula makarenkiana”, n. 14, Marburg, 1994, pp. 60, s.p.

Il volumetto è bilingue, in russo e tedesco; ed è un esempio periodico delle attività scientifiche permanenti del “Makarenko-Referat”, di cui in Italia resoconta da tempo, del resto collaborandovi autorevolmente, Bruno A. Bellerate (cfr. id., *A.S. Makarenko oggi*, in *Pedagogia e Vita*, 1995, 1, pp. 11-30). In particolare, questo “Opuscolo makarenkiano” propone unitariamente per la prima volta, giacché anticipazioni parziali già se ne avevano, una serie di documenti relativi alla vita reale della colonia “M.Gor'kij” nel periodo 1922-1928; e dunque concernenti l'effettività della attività pedagogica di Makarenko. Si tratta infatti di: 1. una relazione dell'ispettore A.M. Aimazov, della regione di Char'kov (12 giugno 1922); 2. un resoconto dell'ispettore M. N. Kotel'nikov, della stessa

regione (22 settembre 1922); 3. un verbale del procuratore del governo di Poltava D.V. London (23 settembre 1924); 4. un verbale della commissione del soviet cittadino di Char'kov (giugno 1927); 5. materiali della commissione del comitato esecutivo distrettuale di Char'kov (ottobre 1927); 6. conclusioni dell'RKI, cioè dell'ispettorato operaio-contadino del circondario di Char'kov (marzo-aprile 1928). Segue un'ampia appendice, distribuita in due parti: nella prima delle quali c'è una pubblicazione della rivista *Ditjačij ruch* (Organizzazione dell'infanzia) sulla situazione delle istituzioni infantili del territorio di Char'kov; nella seconda, in tre sezioni, testi relativi alla difesa makarenkiana di A.I. Ostapčenko, giudizi giornalistici e tecnico-istituzionali, una lettera di Makarenko ad un giornale (tutte cose databili 1927-28). Infine note filologiche e di commento.

Fin qui i documenti dell'"Opuscolo"; ed, immediatamente, il vantaggio di essere immessi nel doppio laboratorio makarenkiano, pedagogico e letterario, sulla scorta di materiali di prima mano, che fanno chiarezza sulla genesi del *Poema pedagogico* (ma non solo). E' nota difatti la *querelle* etichettata *voobraženie i pravdivost'*, immaginazione e veridicità, che accompagna fin dal principio la fortuna critica del romanzo: una questione, che rinvia non solo a precisi livelli di approfondimento filologico circa le fonti biografiche, storiografiche, emerografiche, esperienziali, poetiche ecc. del Makarenko autore; ma, pure, a sostanziali problemi teorici, di teoria della letteratura innanzi tutto, che chiamano in causa, per fare solo tre nomi, il Nikolaj Vasil'evič Gogol' di *Mėrtvye Duši* e il Maksim Gor'kij di un po' tutta l'opera, sul piano soggettivo, esplicito; ed il Michail Michajlovič Bachtin di *Estetika slovesnogo tvorčestva*, cioè di l'«autore» e l'«eroe», sul terreno delle consonanze culturali oggettive. E fermo restando, in ogni caso, il valore delle differenze reciproche, degli esiti non riducibili comunque sotto un unico denominatore comune.

Nicola Siciliani de Cumis

Boris Nosik, *Mir i dar Nabokova*. Moskva. Penaty. 1995, p. 550.

Nel 1995 si è verificato un evento importante nel mondo letterario russo: la pubblicazione della prima vera biografia di Vladimir Nabokov per merito di Boris Nosik, scrittore moscovita, traduttore e critico, dal titolo "Mir i dar Nabokova" ("Il mondo e il dono di Nabokov"), senza dubbio la più russa ed esauriente opera, con tratti romanzati, che comprende la descrizione e l'analisi della vita e delle opere sia russe che ame-

ricane dello scrittore.

Nosik ritiene che gli studi critici pubblicati in Occidente siano "assai poco russi" e da qui è nato il suo grande desiderio "di farlo tornare in patria ...". "Oltre tutto", - rileva Nosik, - "egli era un emigrato russo che ho l'impressione ci sia stato tolto forzatamente, insieme con tutto il suo mondo e l'intera letteratura d'emigrazione".

Il grande desiderio "di farlo tornare in patria" è sorto nell'autore una trentina d'anni fa. Nosik ricorda come un amico in partenza gli avesse lasciato la chiave della sua stanzetta ("un vero regalo per un giovane moscovita costretto in una komunal'ka"). Seduto sul letto, ha allungato distrattamente una mano sulla mensola: "...ho estratto un volume blu con un titolo a me sconosciuto: "Il Dono". Il nome dell'autore l'avevo già sentito riferito alla rara "Lolita", che mi era stata prestata per una notte. Ma qui non si trattava di un romanzo tradotto, bensì di un romanzo scritto in russo, il cui titolo non avevo mai sentito nominare... Sono rimasto fino all'alba in quella piccola stanza fresca a leggere... ero sbalordito, impressionato, affascinato, esausto... Che cos'è? Da dove viene? Perché non sapevo niente di questo libro"?

"Dopo questo episodio", - prosegue Nosik, - "ho cominciato a cercare, e trovare i suoi libri. La cortina di ferro aveva mostrato allora una crepa, i più coraggiosi riportavano qualcosa da leggere ...".

L'autore nota nella prefazione come nella Russia d'oggi si scriva molto su Nabokov. "C'è chi lo fa con astio e disprezzo, comportandosi in modo altezzoso sia di fronte all'eccezionale scrittore che al lettore a lui riconoscente, e chi, invece, lo fa con più rispetto, a volte con ammirazione, ma con linguaggio complesso e incomprensibile...". In ogni caso, prosegue Nosik, «in Russia si è riusciti a scrivere più sul "dono" di Nabokov, mentre il suo mondo spesso sfugge all'attenzione dei critici». Nosik cita B. Boyd, autore della più completa biografia finora pubblicata in Occidente, secondo cui Nabokov possedeva due doni fondamentali: "genio letterario e dono della felicità personale, così prezioso per uno scrittore di grande talento".

Boyd ritiene però che questa capacità d'essere allegro con la vita abbia un altro aspetto, quello del presentimento della perdita dell'amore, della patria, della propria lingua, dell'istante stesso di felicità.

Il libro di Nosik, strutturato per capitoli che comprendono l'intero arco della vita e delle opere di Nabokov, si legge quasi come un avvincente romanzo.

Non è difficile indovinare l'atteggiamento dell'autore nei confronti di Nabokov: ammirazione, stima e immenso rispetto trasudano dalle sue pagine, accompagnate da interessanti fotografie pressoché introvabili per un semplice lettore ed ammiratore del mondo e del "dono" di un Maestro,

probabilmente tra i più grandi scrittori russi del nostro secolo.

Natalie Malinin

Leonid Dobycin, *Il clan di Šurka*, a cura di Giovanna Spendel, Milano, Mondadori (Piccola Biblioteca Oscar), 1996, pp. 120.

Di quest'autore, nato in Lettonia nel 1896 e morto suicida nel 1936, nulla era stato sin'oggi tradotto in italiano, giacché negli anni '30 venne censurato dall'Unione degli scrittori e la sua opera messa al bando. Appena in questi ultimi anni rivedono la luce i suoi racconti *Incontri con Lisa* (1927), *Il ritratto* (1931) e i romanzi *La città di N.* (1935) e *Il Clan di Šurka* (1935-36). E' questo come "una finestra dalla quale osserviamo l'avvicinarsi di scene e di personaggi", "un mondo visto al microscopio", anzi il "mondo dell'infanzia, che rimane sempre un mondo in cui la meschinità, il cinismo, la povertà mentale prendono il sopravvento sulla fantasia e sull'ingenuità", giacché i giorni di Šurka "sono scanditi dalle stagioni, dalle feste religiose che si ripetono come si ripetono i pensieri e le parole degli adulti, mentre "i più grandi rivolgimenti storici dell'Unione Sovietica di allora si affievoliscono nell'ottica dei protagonisti come un'eco lontana che agisce su di loro solo dall'esterno, determinando le loro condizioni materiali, ma non producendo alcun cambiamento nel loro essere interiore, nelle loro coscienze, vivendo essi 'fuori del tempo'" (pp. 15-16 dell'Introduzione della curatrice).

La narrazione, pur condotta in terza persona, è in effetti mimetizzata nella voce di Šurka, nel suo trapasso dalla prima infanzia all'acerba adolescenza, durante sei anni di storia sconvolgente per il suo Paese (1914-1920); e se il dettaglio diventa essenziale, l'intreccio non è di "grandi azioni", bensì infinitesimali. Sfiando quasi la sfera dell'onirico, Šurka con l'amico Egorka si perde nel sogno infantile della vita libera, da briganti; il richiamo al "primo" Gor'kij dei "vagabondi" s'impone, così come a certe tematiche dei "Fratelli di Serapione" (Kaverin, Babel'). Una *nachodka* dunque degli anni '30, riscoperta nel nuovo clima degli anni '90.

Piero Cazzola

Marina Cepeda Fuentes / Stefano Cattabiani, *Dizionario dei nomi*. Introduzione di Alfredo Cattabiani, Roma, Newton ("Manuali Economici", n. 10), 1996², pp. 384, L. 5900.

Le pagine del libro, per la verità, sarebbero soltanto 372: sennonché ti viene spontaneo di dire 384, includendo cioè nel novero anche le pagine relative, diciamo così, al contesto editoriale. In quanto il bello della ricerca di Marina Cepeda Fuentes e di Stefano Cattabiani consiste proprio in questo: nello avere sì gli autori costruito uno strumento di consultazione «dalla A alla Z», un dizionario, o, meglio, «un appassionante viaggio alla scoperta dell'origine e del significato dei nomi propri in uso in Italia: attraverso i personaggi storici, le opere musicali, artistiche e letterarie che li hanno resi famosi»; ma nell'essere riusciti anche, con la loro indagine, a restituire per l'appunto un *contesto* di idee e di sentimenti, di situazioni di fatto e di desideri, di motivi e circostanze storicamente determinate e di latenze emotive ed esplicite progettualità concettuali, etiche, religiose, sociali, politiche, estetiche, di "senso comune" ecc. Tutto, nei nomi delle persone. A partire dall'"ora" e dal "qui"; e dagli sguardi retrospettivi che il qui e l'ora consentono. Infatti, com'è noto, *nomina sunt consequentia rerum*, i nomi sono corrispondenti alle cose, e nondimeno *nomen omen*, il nome è un presagio: *conveniunt rebus nomina saepe suis*, spesso i nomi sono adatti alle cose cui appartengono, sebbene talvolta *nomina sunt odiosa*, è odioso fare nomi... (E i nomi, volendo, avrebbero potuto essere nel *Dizionario* molti di più. Tuttavia, dal punto di vista di *Slavia*, sono proprio alcune notazioni di Alfredo Cattabiani a p. 17 dell'Introduzione ad esemplificare i modi di un preciso momento, tra storicizzazione e contestualizzazione: «Ma se il nazionalismo dilagava tra i registri dell'anagrafe, l'estrema sinistra si difendeva degnamente: accanto agli eroi delle rivolte popolari antiche, come Spartaco, Gracco, Masaniello, o agli eretici bruciati sul rogo, come Giordano Bruno, cominciavano a diffondersi i nomi della neonata rivoluzione bolscevica: fin dal 1918 numerosi Lenin furono iscritti nei registri dell'anagrafe italiana, come documenta Ernesto Ragionieri nella *Storia d'Italia* (Einaudi 1976). E più tardi, fra il 1940 e il 1950, alcuni sfortunati bimbi romagnoli che oggi sono sulla cinquantina vennero chiamati Stalin». Nomi a rischio, certamente, ma chi può dire l'ultima parola? I processi di beatificazione, sempre possibili per uomini e donne in odore di santità, non guardano al nome: O no? E talvolta, con la protezione del Bellarmino, nemmeno alla santità... Alle voci "Anastasio", "Basilio", "Caterina", "Cirillo", "Demetrio, Dimitri, Demetria", "Igor", "Ivan, Ivana, Ivano", "Natale, Natalia, Natalino, Natalina, (Natascia)", "Olga", "Pietro, Piero, Piera,

Pierina”, “Sergio”, “Tatiana, Tania”, “Vera”, “Vladimiro”, è d’altra parte possibile individuare una quantità di riferimenti culturali tale, che si potrebbe costruire un vero e proprio capitolo dei rapporti Italia-Russia, Italia-URSS, Italia-Russia: nel senso che, nell’importazione e nell’imposizione di certi nomi propri, come Cattabiani (Alfredo) fa bene a sottolineare da diverse angolazioni, si riverberano le ideologie, si alimentano le concezioni del mondo, si progettano le vite degli stessi esseri umani. Anche se poi, per fortuna (e, più, per virtù), *res non sunt consequentia nominum*; ciascuno, cioè, ha la sua stella ed i suoi quarti di luna. Ed è perfino libero, quando non ce la facesse, di più cambiare nome. O, magari, solo l’accento: non Ivan ma Ivàn; non Vladimiro ma Vladimir, senza la o. E sarebbe più giusto.

Nicola Siciliani de Cumis

Ljudmila Ulickaja, *Bednye rodstvenniki*, Moskva, Slovo, 1994 pp. 287.

La scrittrice moscovita Ljudmila Ulickaja è diventata famosa all’estero prima e più che in patria. I suoi racconti, pubblicati negli USA ed in Israele, sono stati tradotti in francese, inglese, cinese, tedesco.

“Parenti poveri” è il primo libro di racconti della Ulickaja pubblicato in Russia, anche se molti lettori russi avevano già potuto conoscere ed apprezzare i suoi scritti nelle riviste “Novyj mir”, “Ogonëk”, “Kontinent” ed altre. Il vero e meritato successo è arrivato alla fine del 1993, quando “Sonečka”, che fa parte del volume, è entrata nell’elenco dei cinque finalisti del premio letterario “Buker” per il miglior romanzo russo dell’anno.

Ljudmila Ulickaja scrive a proposito delle sue opere: “Dopo i miei anni giovanili, il destino è stato straordinariamente generoso con me. Ho incontrato persone di tale spessore, di tale bellezza ed anche di tale purezza, che mi pare di averne conosciute a sufficienza per dieci anni. La maggior parte di esse ci ha lasciati. Io resto per far durare la loro immagine e per conservare avvenimenti tremendamente effimeri e di enorme valore. Le mie capacità sono del tutto insufficienti rispetto alle mete che mi sono prefissa. Ne sono cosciente ed è per questo che non m’affretto. Sebbene quelli che stanno alle mie spalle mi stimolino”.

Una vecchia mendicante, o brillanti intellettuali, gente comune o privilegiati, Ljudmila Ulickaja ci presenta uno scenario eccezionale della

vita moscovita del dopoguerra attraverso racconti di rara qualità letteraria. Alla scuola di Čechov, essa delinea ritratti familiari, mette in scena personaggi le cui esistenze, apparentemente estranee alle nostre preoccupazioni, ci commuovono per la loro umanità quasi palpabile.

Ecco la vecchia Genele, le cui metodiche visite ai parenti tengono unite famiglie più o meno sfortunate, che per una vita non si è mai staccata dalla sua vecchia borsetta, ove si nasconde un misterioso piccolo tesoro e che la seguirà anche dopo la morte.

Ed Asja, l'umile e generosa parente povera, che riceve dalla ricca cugina, antica compagna di scuola, un ricorrente aiuto mensile e, subito dopo, corre a donarlo all'amica Marusja, vecchietta mezza paralitica, più povera di lei.

Seguiamo Berta e Matias, una anziana coppia che ha perduto il piccolo Vovočka, l'unico adorato figlio avuto in età avanzata, che ogni domenica vanno a trovare secondo un vero e proprio rituale immutato negli anni.

Infine la piccola Bron'ka, approdata a Mosca ancora in fasce con la madre e più tardi cacciata da scuola a quattordici anni perché scoperta incinta, che, in seguito, partorisce altri tre maschietti, malgrado la madre la leghi al letto. Solo dopo molti anni dalla morte del loro vicino, Viktor, anziano fotografo in pensione, sempre così affettuoso con quei bimbi, Bron'ka svelerà casualmente ad una vecchia amica il segreto della paternità dei suoi figli.

Lontane da meschini maneggi o da volgari esagerazioni, come pure da acute riflessioni filosofiche, queste pagine luminose, a volte singolari, c'immergono in mondi sorprendenti, rivelandoci aspetti della società russa come pochi autori contemporanei hanno saputo rappresentare fino ad oggi.

“Dalla più giovane età, appena uscita dalla prima infanzia, Sonečka si era immersa nella lettura...”: si inizia così il romanzo breve di Ljudmila Ulickaja apparso nel 1992. Il fratello maggiore della piccola lettrice non cessava di canzonarla con la ricorrente facezia: “A forza di leggere sempre, Sonečka ha un didietro a forma di sedia ed un naso come una pera!”.

Da allora Sonečka trova la propria felicità nella lettura e nella solitudine. Ed è in biblioteca - e dove mai se non qui - che, con sua grande sorpresa, Robert, un pittore di origine ebraica più anziano di lei, che aveva viaggiato molto ed è confinato politico in Siberia, le chiede di sposarlo. Con lui e, presto, con la figlia Tat'jana non è più sola, legge meno, ma, malgrado le difficoltà materiali del dopoguerra, mantiene sempre la stessa limpida felicità, lievemente distaccata ed ironica. Anni dopo, Tanja

introduce in casa la sua amica polacca Jasja, orfana di genitori deportati, mitomane, bizzarra, tanto graziosa quanto Tanja è bruttina, e dedita ai giochi amorosi. In seguito Jasja diventa l'amante di Robert. Malgrado l'amarezza, Sonečka è sempre felice. Robert muore durante una notte d'amore. A loro volta, Tanja e Jasja partono. Sonečka si ritrova sola e riprende la lettura: risplende sempre di felicità, fermamente tranquilla e segreta.

Con una partecipazione forse autobiografica, Ulickaja così descrive la passione di Sonečka: "Durante vent'anni, dai sette ai ventisette, aveva letto senza fermarsi... piombava nella lettura come in un deliquio, riprendendo i sensi solo all'ultima pagina... aveva per la lettura una disposizione eccezionale, forse anche una sorta di genio... le parole scritte esercitavano su di lei un tale potere che, ai suoi occhi, i personaggi immaginari esistevano realmente come quelli viventi... questo gusto per la lettura, che assumeva la natura d'una forma benigna d'alienazione mentale, l'accompagnava perfino nel sonno: anche i suoi sogni si può dire che li leggesse...

L'autrice così conclude l'intensa storia di Sonečka: "La sera, appoggiando sul naso a forma di pera le sottili lenti svizzere, subito sprofonda la mente in meravigliose profondità, in viali ombrosi ed in fresche acque".

Forse, nella letteratura russa più recente, non v'è un personaggio femminile meno eroico né più esemplare e limpido di Sonečka.

Natalie Malinin

Natalia B. Dolgorukaja, *Memorie*, a cura di Anastasia Pasquinelli, Brescia, Ed. l'Obliquo 1995, pp. 57.

Interessante documento di un'epoca storica travagliata e di una drammatica vicenda umana, le *Memorie* della principessa Dolgorukaja nata Seremeteva (1714-1771) hanno avuto vasta fama in Russia, dove vennero pubblicate nel 1810 nella rivista "Drug junošestva". La traduzione della Pasquinelli, condotta sul testo edito da Suvorin nel 1896, fedele e di polso, rivela al lettore la sanguinosa lotta per la successione seguita alla morte di Pietro il Grande, nella quale i Dolgorukie vennero coinvolti; la dolorosa storia d'amore e di morte di Natalia s'inserisce con patetici risvolti in tale lotta. La curatrice traccia nell'introduzione un ampio quadro dei drammatici avvenimenti che portarono la famiglia alla rovina; è una pagina di storia russa che merita attenta lettura, non essendo tra le più

note. Le *Memorie*, stese intorno alla metà del '700, contengono pagine struggenti in cui si sente l'impronta del "sentimentalismo", che sui modelli sterniani e rousseauiani si andava sviluppando in Russia sino ad affermarsi alla fine del secolo, avendo a corifeo Karamzin. Tra i nuovi generi letterari che venivano affermandosi non mancavano quelli dell'epistola, del diario, della confessione, del racconto lungo o romanzo breve (*povest'*); «l'elemento pubblico (le vicende storiche) e quello privato (la vita intima, personale) si stemperavano in un mondo di varie e sottili emozioni, di affetti, di "sentimenti", espressi nel nuovo "pensiero del cuore" per fondersi nella coscienza ormai moderna dell'effimera durata di ogni esperienza, nel rimpianto doloroso di una fuggevole bellezza» (p. 16 dell'introduzione). Per l'autrice, alla vigilia di prendere il velo, l'autoritratto s'impone, come specchio delle proprie sventure e dell'amore per il marito; il lungo, durissimo itinerario della deportazione diventa nella memoria un'avventura, quasi un'imprevista sorpresa, nel crudele destino che entrambi travolge: è una testimonianza che a una madre preme di consegnare al figlio.

Piero Cazzola

Domenico Trovato, *P.E.I. carta dei servizi nella scuola media*.

Guida operativa con esempi di attuazione in riferimento al nuovo contratto, Modena, Centro Programmazione Editoriale, 1996, pp. 400, L. 49.000.

P.E.I., intanto, vuoi dire Progetto Educativo di Istituto, e si connette organicamente al tema della Carta dei Servizi ed a quello dell'autonomia (organizzativa, amministrativa, didattica) della Scuola dell'obbligo. Questo di Domenico Trovato è quindi un utile *dossier* sui presupposti teorici del P.E.I., con esempi di Progetti Educativi d'Istituto e di Carta dei Servizi, con schemi, progetti formativi, ed un'appendice legislativa ed una bibliografia essenziale. Se ne discorre in questa sede, in particolare, per tre ragioni: 1. perché le informazioni di p. 34 su Gran Bretagna, Spagna, Stati Uniti e Francia meriterebbero di essere integrate da notizie provenienti da altri paesi (Russia compresa); 2. perché la p. 127 su "Visite guidate e viaggi d'istruzione" potrà servire nella ipotesi di spostamenti di scolaresche all'estero (anche ad Est dell'Europa); 3. e perché, alle pp. 318 sgg., si tratta in specie di Educazione allo sviluppo, di progetti educativi in tema di "identità e diversità culturali", nella prospettiva di "Educare

all'accettazione ed alla valorizzazione della diversità per poter interagire con gli altri", e nell'ottica del "Villaggio globale" (paesi slavi inclusi).

Nicola Siciliani de Cumis

Adriano Guerra, *La Russia postcomunista*, Newton Compton editori, Roma 1995, pp. 97 s.i.p.

Nata tra le macerie dell'Urss in uno scenario dominato da una crisi economico-sociale di sconvolgente acutezza, da spinte disgregatrici e da conflitti interetnici che ne mettono in discussione di continuo l'integrità territoriale, la Russia - che in ogni caso è e rimane la seconda potenza nucleare del mondo - rappresenta certamente uno dei più grandi enigmi di questa fine secolo. Diventerà uno Stato democratico nel quale i russi e gli altri cento popoli che la abitano potranno vivere pacificamente o finirà per prevalere ancora una volta l'antica vocazione imperiale? Non c'è dubbio che nel nuovo secolo le risposte che saranno date a molti problemi - quelli riguardanti la pace e la sicurezza dei popoli anzitutto - dipenderanno anche da quel che avverrà nel continente Russia. Il libro vuole essere una ricostruzione degli eventi che hanno portato alla crisi della perestrojka di Gorbačëv e alla nascita del nuovo Stato e insieme una ricerca, all'interno del confuso agitarsi di tante forze vecchie e nuove, di tutto ciò che forse sta contribuendo a preparare anche il nostro futuro.

Adriano Guerra è giornalista e storico dell'Urss-Russia e del socialismo sovietico. Editorialista de l'Unità, ha scritto fra l'altro: *Gli anni del Cominform*, Milano 1977; *Dopo Breznev*, Roma 1982; *Il giorno che Chruscev parlò*, Roma 1986; *la politica estera della Russia. Problemi e ipotesi*, Roma 1994.

m.b.

Maria Chiara Pesenti, *Arlecchino e Gaer nel teatro dilettantesco russo del Settecento. Contatti e intersezioni in un repertorio teatrale*, Milano, Ed. Guerini 1996, pp. 279.

Nel teatro dilettantesco russo del primo Settecento ricorre frequentemente la figura di Cherlikin-Arlikin-Gaer, evidente richiamo alla

maschera d'Arlecchino, dopo le prime rappresentazioni della Commedia dell'Arte che ebbero luogo al tempo della zarina Anna Ioannovna (1731-1738). L'A., analizzando la *Raccolta Tichanov*, che è un repertorio di un collettivo teatrale semiprofessionale, esperto nell'assecondare i gusti del pubblico e in cui la maschera di Arlikin gode di grande fortuna, ha colto i rapporti fra questa, già affermata nella tradizione locale, e quella di derivazione italiana, nel momento dell'evoluzione del teatro russo. Ne risulta un ampio studio degli *Intermedija*, basato su materiale inedito, che porterà ad inserire, in un'intensa assimilazione e rielaborazione delle influenze straniere, il teatro russo nella grande tradizione europea. L'ampio saggio si raccomanda per la serietà dell'approccio al tema prescelto ed è corredato da un'esauriente bibliografia.

Piero Cazzola

Leonid Andrev, *Il Governatore*, a cura di Paolo Galvagni, Mobydick, Faenza 1996, pp. 92, lire 18.000.

Leonid Andreev (1871-1919) può essere considerato uno dei maggiori scrittori russi del XX secolo, sensibile interprete della crisi spirituale che attraversa la Russia e l'Europa tra Ottocento e Novecento.

Nei suoi libri egli rivela un acuto spirito di osservazione e capacità di penetrazione psicologica che ricordano Čechov, mentre d'altra parte sa percepire il passaggio tra il vecchio mondo, che ha esaurito i propri valori, e il nuovo, ancora oscuro e confuso.

Il governatore, scritto nell'agosto del 1905 e basato su una vicenda storica (l'attentato dinamitardo in cui perse la vita il figlio dello zar Alessandro II all'indomani del massacro di alcuni dimostranti), riflette certamente sui forti contrasti sociali e le ingiustizie dell'epoca, ma rappresenta anche in modo esemplare la filosofia nichilista e pessimistica dell'Autore.

Senza enfasi, con grande maestria, Andreev sa descriverci l'insorgere dell'idea della morte che porta il protagonista a sprofondare nelle tenebre della disperazione per poi sottomettersi all'ineluttabile con ammirevole coraggio, ma senza vedere altro che l'inutile assurdità della vita.

m.b.

NELLA STAMPA ITALIANA

Ricordo di Vladimir Maksimov

Vladimir Maksimov, scrittore e drammaturgo russo che fu tra i più noti dissidenti del regime sovietico, è morto a Parigi nel marzo dell'anno scorso all'età di sessantatré anni. La sua notorietà in Occidente era soprattutto legata alla rivista letteraria *Kontinent*, che nel 1974 riunì gli intellettuali del dissenso in Francia, Germania e Inghilterra. Era stato espulso l'anno prima dall'Unione degli scrittori per aver pubblicato all'estero alcune sue opere, tra cui *Sette giorni della creazione* e *Addio da nessun dove*. Presentando al 'Press Club' di Londra il primo numero della rivista, Maksimov spiegava: "*Kontinent* non sarà la rivista della cultura russa in esilio, perché non esistono due culture russe, ma una sola, quella vietata e perseguitata a Mosca, costretta all'emigrazione e al silenzio". Nel comitato direttivo, infatti, figuravano Andrej Sinjavskij e Sacharov; non c'era Solženicyn, ma Maksimov ottenne di pubblicare sul primo numero un capitolo allora inedito del *Primo cerchio*. Infaticabile organizzatore culturale, riunì attorno a *Kontinent* anche intellettuali di altri paesi come Gustavo Herling, Milovan Gilas, Eugene Jonesco e Ignazio Silone. La rivista fu pubblicata anche in Italia da *Jaca Book* a partire dal 1981.

Un profilo della figura di Vladimir Maksimov è stato pubblicato nel *Corriere della Sera* (15 maggio 1995) da Vittorio Strada, che dello scrittore russo fu amico. «Ricordo - scrive Strada - che di Maksimov mi parlò per la prima volta con calore, contrapponendolo a Solženicyn, negli anni Sessanta, Vsevolod Kočetov, uno scrittore "stalinista", direttore della rivista *Oktjabr'*, avversaria feroce della rivista "progressista" *Novyj mir*, diretta da Aleksandr Tvardovskij. Allora Maksimov, che già si era segnalato come scrittore di talento, era effettivamente vicino all'ultracomunista Kočetov, cosa paradossale per chi, come lui, pochi anni dopo sarebbe diventato uno dei maggiori "dissidenti" e dei più fermi "resistenti" al totalitarismo comunista. Ma è un paradosso che ha una sua logica e che va ricordato per cogliere la complessità di un destino che è stato di tanti altri scrittori e intellettuali russi, i quali solo a un certo punto furono costretti dalla stessa ottusa bestialità del potere comunista ad aprire gli occhi e a diventare, quasi controvolontà, oppositori. Così fu per Maksimov, che nel

1974 si vide posto di fronte all'alternativa di mettersi in ginocchio dinanzi al potere (il suo romanzo *La coppa dell'ira* era stato pubblicato in Occidente) senza neppure la garanzia che ciò gli sarebbe servito a qualcosa, oppure lasciare con la famiglia il suo Paese. E Maksimov ricevette il permesso di partire per la Francia il giorno stesso (12 febbraio) in cui un altro scrittore russo, Aleksandr Solženicyn, venne spedito in Occidente».

«Ma l'occidente, - continua Strada - soprattutto quello anteriore al crollo comunista, era una realtà non sempre aperta a un uomo indipendente come Maksimov. Il primo urto lo ebbe con gli "intellettuali di sinistra" o "progressisti" per i quali era scandaloso che *Kontinent* godesse dell'appoggio di un editore di destra come Springer. Presto l'opposizione a Maksimov si estese all'ala "democratica" del "dissenso" in una polemica in cui residui di "sinistrismo" sovietico si fondevano con risentimenti personali. Negli anni del "dissenso", a Parigi, incontravo Maksimov, l'amico Viktor Nekrasov, Michail (Michel) Heller e alcuni altri, che costituivano la piccola Russia esiliata, quando la grande Russia ancora sovietica era interdetta ai "dissidenti" e ai loro sodali, e con loro partecipavo a varie iniziative. Poi venne la benefica catastrofe che Michail Gorbačëv preparò più di tanti altri. (...) Cominciò allora, tra l'altro, anche il dramma del "dissenso", un fenomeno che non è stato ancora non dico studiato, ma semplicemente notato. E cominciò anche il dramma di Vladimir Maksimov. A suo tempo il "dissenso" fu usato dall'occidente, com'era logico, nella grande guerra tra democrazia e comunismo, senza però che se ne approfondissero la natura, la complessità e, anche, il limite. La maggior parte dei "dissidenti" non erano preparati al disastro, sia pure, storicamente, liberatorio, che il crollo del comunismo avrebbe comportato per il loro Paese. Di fronte al rapidissimo succedersi di eventi, nel giro di pochissimi anni, e di eventi dolorosi e oscuri, sono comprensibili lo smarrimento, la disperazione di quegli ex "dissidenti" che a volte si sarebbero accontentati di molto meno, cioè di una (utopica) liberalizzazione del regime, oppure che, quando sognavano la fine di tale regime, pensavano che il passaggio poi alla democrazia sarebbe stato garantito, indolore, rapido. Maksimov era tra quelli che più soffrivano per lo spettacolo sconcertante che invece presentava il suo sconquassato Paese nella fase post-sovietica».

«Un anno e mezzo fa, a Mosca, - ricorda ancora Strada - Maksimov mi invitò a pranzo nel ristorante dell'ex Unione degli scrittori. Parlammo a lungo con serenità, lui lucidamente e irrimediabilmente disperato, io con poche speranze, ma con qualche comprensione dell'inevitabilità della fase torbida della Russia di oggi e delle responsabilità che i sette capi comunisti, da Lenin a Gorbačëv, portavano per essa. Fu un incontro anco-

ra cordiale. Ora sono lieto di non avere più visto da allora Maksimov, poiché temo che l'ulteriore radicalizzarsi delle sue posizioni avrebbe guastato i nostri rapporti».

Florenskij, l'arte a quattro dimensioni

Pavel Florenskij, oltre che scienziato, ingegnere, matematico, sacerdote, è considerato tra i massimi filosofi russi del Novecento. Florenskij sarebbe stato fucilato nel 1937, data da poco accertata. Tuttavia proprio alla vigilia del gulag egli aveva potuto tenere un corso di lezioni miracolosamente preservate dalla famiglia, stese dall'assistente. Esse sono apparse da poco presso Adelphi (Pavel Florenskij, *Lo spazio ed il tempo dell'arte*, a cura di Nicoletta Misler): "Testo filosofico eminente nel nostro secolo - come scrive Elémire Zolla (*Corriere della sera*, 13 marzo 1995) - dove si intreccia attorno all'idea di spazio un concorso di voci: la storia filosofica, la fisica, la geometria, per configurare un'estetica nuova".

Dell'estetica di Florenskij, nata dall'incontro con fisica e geometria, traccia una densa sintesi Zolla. Per Florenskij l'opera d'arte, scrive Zolla, si configura e si spiega dallo spazio specifico dov'è racchiusa e che ne costituisce la forma. Ogni artista crea uno spazio nuovo. Ambiente e cosa, spazio e realtà sono concetti "strumenti del pensiero". Florenskij si curva sul concetto di "cosa" e la definisce come "corrugamento" o "luogo di curvatura" dello spazio. Principio dello spazio è la retta, che si può identificare con un raggio luminoso, un regolo, un filo teso, con la traiettoria inerziale di una massa o col percorso più breve tra due punti. Ma ognuna di queste definizioni crolla: un raggio di luce subisce rifrazioni, è attratto da masse gravitazionali, il regolo subisce alterazioni in virtù della temperatura, e via dicendo. Resta l'ultima definizione, la distanza più breve fra due punti, ma la distanza, se c'è, impone uno sforzo per varcarla e questo non è misurabile in assoluto: la retta è un concetto, non una realtà. Realtà è lo spazio delle cose. Lo spazio in sé è raffigurato nella pittura di El Greco, dove ogni oggetto è disciolto nella spaziatura. Le cose di per se stesse sono raffigurate invece dal naturalismo, per il quale lo spazio è il nulla. In realtà ogni oggetto ha il suo specifico spazio. Lo spazio non è omogeneo dovunque, ma è sempre curvo e capiente. Per valutarlo ci si affida alla forza che è l'arte. Si dirà che pochi la sentono? Anche il magnetismo è una forza, la calamita attira il ferro, anche se ogni altra sostanza mostra di non avvertirla. Lo spazio è disegnato da un campo di forze e lo spazio, mercè la sua curvatura, determina un aggregato di centri

di forza. L'artista colma alcune regioni dello spazio, conferendo a esse curvatura e capienza: la musica con tempi, ritmi, accenti e metri determina la capienza di uno spazio e la poesia a questi mezzi aggiunge immagini visibili o tattili, le arti figurative colore e simmetria. Entra in gioco l'occhio, che è una variante della pelle: entrambi escono dal medesimo foglietto embrionale. L'occhio ha un tocco più lieve di quello delle dita più gentili. Lo schema dell'unità spaziale di un'opera è la sua composizione, come la simmetria centrale del Botticelli o la scomposizione diagonale di Rubens. Lo schema o piano dell'opera, ovvero l'arte dal punto di vista del suo significato, è invece la costruzione. Composizione e costruzione sono in equilibrio nell'arte greca o nell'icona, in cui la costruzione forma l'ordito, la composizione la trama. Ciò che spezza l'equilibrio è la prospettiva, che trascina verso il suo punto di fuga.

Dal Rinascimento in poi, osserva Florenskji, scorcio e angolazione alterano l'equilibrio. La frontalità del ritratto è fondamentale, culmina nel volto di Dio, mentre lo schiavo si mostra di spalle: costituiscono i due poli, dell'*io* e del *lui*. Media il *tu*, che si mostra di profilo. L'ebreo errante, don Giovanni, Faust non tollerano la rappresentazione frontale né danno le spalle: sono moderni. Tra volontà e contemplazione fluttua il sentire, la femminilità tenera e malinconica che pervade l'uomo moderno, riottoso alla frontalità.

Ma c'è, quarta dimensione, il tempo: non esistono corpi tridimensionali, ma soltanto ipercorpi, come li chiamava il mistico e matematico Nikolaj Gulak. Iperc corpi erano le visioni a occhi chiusi di Goethe. Essi si svelano nell'acme della crescita: l'uomo a quarant'anni, la farfalla quando vola, il bosco come complesso di alberi che si può visualizzare come elfo, le varie stirpi confluenti non nell'Umanità dei positivisti, ma nella Sofia, la Sapienza, Madre di Dio dalle ali fiammeggianti. La quarta dimensione è trattata dalla musica, che specie in Mozart racchiude saldamente entro un'unità il suo murmure cristallino. Nel teatro il momento dell'acme è l'*Edipo re* di Sofocle, in cui la luce diventa accecante, "sole nero (...) notturno delle passioni dionisiache". Ma l'unità del tempo si rivela soltanto alla coscienza operosa che culmina nella lievitazione e nella preghiera, mentre l'attenzione malcerta dei più lascia scorrere via i momenti. La prospettiva è la negazione del tempo, che invece si presenta unificato nell'icona, capace di unire frontalità e profilo, petto e schiena con scorci contraddittori. La quarta dimensione si manifesta nello sguardo di due occhi: due punti di vista simultanei che si aggiustano incessantemente via via che ci si muove e questo baluginare infonde pienezza e volume ad una realtà che altrimenti si appiattisce: Rembrandt e Raffaello seppero abbassare o innalzare l'orizzonte a riflesso della bipolarità. Ma

non si coglie il mistero dello sguardo finché non si perviene a capire che è sempre un contrasto e uno scontro: lo dimostra l'illusione ottica che nasce dal conflitto di due moduli.

Arrivati a questo termine, conclude Florenskji, resta da accertare che lo spazio euclideo è semplicemente quello che assorbiamo col latte materno: infinito, omogeneo, continuo, con curvatura uguale a zero. Einstein capovolese questi caratteri: l'universo non è infinito, è un'ellissi. Lo spazio psicofisiologico è colmo di sensazioni, si rastrema sull'uomo che sente, odora e tasta mentre lo spazio euclideo è soltanto uno dei tanti immaginabili.

Il declino di Solženicyn

Molti si chiedono perché mai Aleksandr Solženicyn, dopo il ritorno dall'esilio americano, sia improvvisamente diventato impopolare nel suo Paese. All'interrogativo cerca di dare una risposta Irina Alberti su *La Stampa* (17 settembre).

La decisione di interrompere gli "incontri televisivi" con lo scrittore, scrive l'Alberti, fu presa improvvisamente dalla televisione russa un anno fa, pochi giorni prima della registrazione della trasmissione che doveva avvenire una settimana dopo. In linea di massima non c'era un limite di tempo per questi incontri, trasmessi una volta ogni quindici giorni dalla televisione di Stato Ostankino, oggi ufficialmente chiamata Televisione pubblica russa. Un quarto d'ora ogni due settimane: non era molto, ma si tratta della rete televisiva più guardata in Russia, e per giunta si pensava che la serie si sarebbe interrotta solo per decisione dello scrittore. Invece non è stato così. Il "licenziamento" si è svolto con la maleducazione che spesso accompagna gli atti imbarazzanti: un messaggio registrato sulla segreteria telefonica di casa Solženicyn. La moglie dello scrittore rientra a Mosca prima di lui e chiama per sentirsi dire: "La direzione ha deciso che non disturberemo più suo marito per gli incontri". Natalija chiede, secca: "Ma non vi sembra che dovrete comunicarlo a lui personalmente, al suo rientro?". "Non sarà necessario", le risponde l'interlocutore, uno dei giovani vicedirettori della tv pubblica russa.

A seguito di questa conversazione la signora Natalija, il giorno stesso, comunicava alla stampa quanto segue: "I proprietari della prima rete televisiva hanno ordinato che vengano interrotti gli incontri televisivi con Aleksandr Solženicyn, della durata di 15 minuti ciascuno, nel corso dei quali egli prendeva in esame un vasto raggio di fatti e di problemi della vita del nostro popolo oggi".

Questa la cronaca. Ma quale è stata la reazione della gente e soprattutto di quell'intelligencija che aveva visto in Solženicyn il suo eroe, o lo aveva detestato a causa delle sue opinioni politiche? L'Alberti ricorda un articolo che qualche giorno prima dell'ultimo "incontro" trasmesso era apparso sul quotidiano *Isvestija* a firma di un giornalista autorevole, Konstantin Kedrov, da sempre grande ammiratore di Solženicyn. Egli esprimeva in tono accorato la sua delusione e il suo rammarico riguardo a tutta la serie degli "incontri" fino ad allora trasmessi, rimproverando allo scrittore un abbassamento, a suo avviso inspiegabile, del livello di pensiero e di ragionamento. "Se almeno si potesse dire che è bianco o nero, buono o cattivo, - scriveva Kedrov- ma il guaio è che è grigio. E' mediocre". Era l'opinione di molti. Qualcuno aveva persino avanzato l'ipotesi che Solženicyn stesse cercando la popolarità presso la piccola gente e perciò si abbassava al loro livello perché probabilmente intendeva porre la sua candidatura alla presidenza della Repubblica.

"Innegabilmente -scrive Irina Alberti - i discorsi che teneva negli ultimi tempi non avevano più il taglio profetico e di grande oratoria che una volta gli era proprio. Potevano commuovere chi lo conosceva, perché evidente era la commozione che li ispirava: era sconvolto dalle lettere che riceveva, nelle quali le persone semplici e modeste gli raccontavano le loro pene, e ancora più dalla discrepanza totale tra il suo sogno russo e la realtà che riusciva a vedere solo in parte, appunto perché oscurata da un miraggio: quello di una grande Russia risorgente, che non è però né quella degli ultranazionalisti (Žirinovskij) né quella dei comunisti (Zjuganov). Una Russia che semplicemente non può esistere. Ed egli, che tante cose aveva visto, intuito e predetto con una lucidità che diventava chiaroveggenza, si accaniva a proporre alla gente questo miraggio, denunciando i mali, talvolta reali ma non sempre, esaltando soluzioni impossibili, come il risorgere dei cosacchi melodrammaticamente idealizzati, quando tutti sanno che la gente cosacca in Russia non esiste più e quello a cui si dà artificialmente questo nome non è che un'invenzione e una creazione del sempiterno Kgb.

«Quanto alla gente semplice alla quale manifestamente si rivolgeva (aveva più volte aspramente stigmatizzato l'intelligencija per l'assenza di un suo vero "sentimento patriottico") - conclude l'Alberti- non risulta che gli desse molto retta. Del resto, se così non fosse stato, mai la direzione della Tv di Stato avrebbe osato congedarlo in quel modo, ora che tutto viene fatto in vista di conservare e assicurare la maggiore popolarità a chi detiene il potere. Ma è anche probabile che il tenore sempre più critico dei discorsi di Solženicyn nei riguardi del potere, sul tema dell'economia, secondo lui malissimo gestita, e sul tema delle minoranze russe nelle ex

repubbliche sovietiche, in particolar modo in Ucraina e nel Kazachstan, avesse dato crescente fastidio. L'ultimo programma trasmesso conteneva una litania di rimproveri alla presidenza e al governo, che avrebbero abbandonato i connazionali ignorando le difficoltà della loro vita in regioni che improvvisamente erano diventate estere, e per giunta rancorose verso la Russia. Purtroppo Solženicyn appartiene veramente a quella categoria di russi che rifiuta di vedere le ragioni di tale rancore. Qualche voce si è levata debolmente in sua difesa, ricordando che i suoi meriti di fronte al Paese e di fronte al mondo erano tali da farne un personaggio comunque e sempre degno di essere ascoltato. Ma c'è anche chi dice che in fondo gli hanno fatto un favore: se avesse continuato a parlare si sarebbe screditato ancora maggiormente».

L'ira di Tolstoj contro lo zar

A cura di Sergio Bertolissi sono state pubblicate (*Lettere agli zar*, Laterza editore) sette lettere inviate da Lev Tolstoj a tre differenti sovrani. Le missive disegnano un arco di tempo molto lungo (dal 1862 al 1905) che racchiude momenti fondamentali della storia russa, dalla emancipazione della servitù della gleba, che appena di un anno precede la prima lettera, sino alla "Domenica di sangue" e alla prima rivoluzione borghese del 1905. Nel recensire il volume su *La Stampa* (9 maggio 1995), Sergio Trombetta sottolinea come nei suoi disperati appelli il romanziere russo abbia intuito la Rivoluzione d'ottobre.

La prima lettera è del 1862. Allora lo scrittore è un nobile russo di 34 anni che nella sua proprietà di Jasnaja Poljana è molto impegnato nella missione di educare i figli dei contadini. Ha aperto scuole nei villaggi vicini e pubblica una rivista di pedagogia. Nel giugno del 1862 la polizia segreta fa irruzione proprio a Jasnaja Poljana dove, secondo informazioni, "sarebbe stata impiantata una tipografia clandestina per la pubblicazione di libri proibiti". La tipografia, ovviamente, non viene trovata, ma il conte Tolstoj non manca di scrivere ad Alessandro II, lo zar liberatore, che ha appena abolito la servitù, per protestare e ricordargli che non può essere un "cospiratore, un estensore di proclami, un assassino o un incendiario".

Sono passati quasi vent'anni, Alessandro II è morto in un attentato rivoluzionario, sul trono è appena salito Alessandro III che dalle bombe ovviamente sarà terrorizzato tutta la vita e trasformerà il suo regno in uno Stato di polizia. Ma il conte Tolstoj, da illuminato nobile di campagna, si è già trasformato in determinato predicatore e, alla notizia che terroristi zaricidi sono stati arrestati, scrive al sovrano implorando il perdono, unico

utile atteggiamento da tenere di fronte al male, perché la repressione o un benevolo atteggiamento liberale non servono a nulla.

Paladino della non violenza, tormentato spirito cristiano, Lev Tolstoj affronterà gli stessi temi nelle ultime lettere a Nicola II. Ma nel frattempo eccolo intento a difendere la libertà religiosa dei settari russi, -stundisti, duchobory, molokane -, nei confronti dei quali la Chiesa ortodossa e la polizia si comportavano in modo repressivo, sottraendo i figli ai contadini settari ed esiliando questi in campi di lavoro. In una lettera a Nicola II Tolstoj interviene in difesa di una famiglia alla quale è stato sottratto per ordine della Chiesa il figlio: "Quando lo hanno preso era malato e febbricitante. Nel cortile faceva freddo. La madre pregava perché lo lasciassero a casa ancora per un pò. Ma il commissario si rifiutava e, sentito il parere del medico secondo cui la salute del bambino non era in pericolo, ordinava all'ispettore di prendere il ragazzo e portarlo via. Dicono che ciò si fa per sostenere la religione ortodossa, ma il più grande nemico dell'ortodossia non potrebbe escogitare un mezzo più sicuro per allontanare la gente da essa, con tutte queste deportazioni, prigionie, separazioni dei figli dai genitori".

Ormai Tolstoj è fermamente deciso a proseguire la sua strada di predicatore religioso e politico. Invia appelli "non violenti" a Nicola II. In risposta ai suoi atteggiamenti, il Santo Sinodo, il 22 febbraio del 1901, lo scomunica. Nei suoi appelli all'ultimo zar, Tolstoj interviene in favore di una popolazione di centotrenta milioni di sudditi. La sua visione politica è impietosa: "L'autocrazia è una forma di governo superata, che può corrispondere alle esigenze di qualche località dell'Africa centrale". Lo scrittore consiglia lo zar: "Personalmente penso che la proprietà privata è, ai nostri tempi, un'ingiustizia così chiara ed evidente quanto lo era la servitù della gleba cinquant'anni fa. Penso altresì che questo provvedimento eliminerà senza dubbio tutta quell'agitazione socialista e rivoluzionaria che ora divampa tra gli operai e costituisce una gravissima minaccia per il governo e per il popolo".

"Naturalmente - commenta Trombetta - Nicola II non diede retta a Tolstoj e oggi sappiamo bene come finì nella casa di Ipat'ev a Ekaterinburg nel 1918. Ma Tolstoj non vide quella fine: era morto a 82 anni nel 1910. E oggi gli studiosi si dividono sul suo pensiero. In Russia c'è chi intende rivalutarlo e torna a propagandarlo. Ma non manca chi, invece, è convinto che il suo anarchismo nichilistico abbia preparato il terreno per il trionfo del tremendo assolutismo comunista".

REPERTI

Aeroflot 1

Nel suo numero del 5 agosto 1996 (p.55) il quotidiano *El Pais* presenta così un programma di Canal Plus (Spagna): “Canal Plus torna a trasmettere *Aeroflot, el descontrol aereo*. Il reportage racconta in chiave umoristica la caduta dell’impero Aeroflot, la compagnia aerea più potente dell’ex URSS. Il cambio di regime e la scomparsa dell’Unione Sovietica hanno provocato il crollo della compagnia, frammentata oggi in centinaia di entità indipendenti che hanno trasformato i voli sui territori dell’ex URSS in una rischiosa avventura”.

Aeroflot 2

«Nell’articolo pubblicato sull’*Unità* del 7 agosto 1996 a proposito dell’incidente aereo sulle isole Svalbard si parlava erroneamente di “320 compagnie nate dal dissolvimento dell’Aeroflot...” Infatti l’”Aeroflot Russian International Airlines”, nonostante la divisione della flotta a seguito della fine dell’URSS, è una delle più grandi compagnie aeree del mondo per numero di aeromobili e per offerta di posti».

(Precisazione pubblicata sull’*Unità* il 5 settembre 1996, p. 17).

* * *

La democrazia secondo Tudjman

La Repubblica dell’8 agosto 1996 pubblica a p. 11 una breve sintesi di un articolo del *Times* di Londra: «Mentre gli sforzi delle democrazie europee cercavano un accordo su Mostar, scrive l’esperto dei Balcani Misha Glenny sul *Times*, il presidente Tudjman faceva “ciò che sa fare meglio: cioè celebrava la potenza dell’esercito croato” nel primo anniversario della vittoria in Krajna. Quando i serbi minacciavano Croazia e Bosnia, gli Stati Uniti hanno incoraggiato la costituzione di una forte Croazia. Ma ora che è Zagabria a minacciare la fragile pace in Bosnia, Europa e America non sanno cosa fare. Lo stile di Tudjman non è diverso da quello del suo collega serbo Milosevic: “Chiude giornali, blocca programmi tv che lo infastidiscono, difende i criminali di guerra, manipola le elezioni” e concentra le proprietà della repubblica in mano a una oligar-

chia. E nessuno pensa a sanzioni contro la Croazia»

* * *

Come fu temprato l'acciaio

Nel suo bellissimo libro sul PCI *Botteghe Oscure addio* Miriam Mafai menziona alcuni titoli di quella che doveva essere una volta la biblioteca ideale del giovane comunista: "Cos'altro c'è nella biblioteca del buon militante? Di sicuro c'è *La Madre* di Gor'kij, *Il tallone di ferro* di Jack London, *Come fu temprato l'acciaio* di Il'ja Erenburg" (p. 43).

Un nostro attento lettore ci ha segnalato l'evidente lapsus calami dell'autrice: l'ultimo dei tre romanzi citati è infatti di Nikolaj Ostrovskij e non di Erenburg. Un lapsus comprensibile, visto che sia Ostrovskij che Erenburg erano nello stesso elenco di letture consigliate.

* * *

La tournée del falso Bol'šoj

«Avevano detto di essere la compagnia del Bol'šoj, ottenendo contratti con i teatri di mezzo Sud America. Incominciata la tournée, sono andati avanti sin quando da Mosca nei teatri di Brasile e Bolivia sono pivvuti fax inferociti: "Attenzione, quello non è il balletto del Bol'šoj, ma una banda di truffatori".

E dire che formalmente non avevano fatto nulla di male. Giocando sull'equivoco, si erano presentati come "Bol'šoj Russkij Balet", cioè Gran Balletto Russo, mentre la compagnia famosissima di Mosca appartiene al Bol'šoj Teatr [...] Loro ci hanno provato. Ma è andata male.

[...] Dove sono riusciti a ballare, quelli dei Bol'šoj Balet hanno avuto successo. Ma li hanno applauditi perché erano bravi o perché erano del Bol'šoj e non potevano non essere bravi?»

(Alberto Statera *La Stampa*, 17 agosto 1996, p. 1).

* * *

Aleksandra Kollontaj

"... questa giovane aristocratica che abbracciò la causa della rivoluzione quando scopri, alla fine del secolo scorso, la condizione di asservimento degli operai di Pietroburgo. Ma, sposando a quarantacinque anni un uomo che aveva diciotto anni meno di lei, provocò uno scandalo e scioccò Lenin. Quest'ultimo, da parte sua, trovava del tutto naturale far coabitare la propria moglie e la propria amante ... Figura d'avanguardia

nella lotta per l'emancipazione delle donne, la Kollontaj perse a poco le sue illusioni sulla rivoluzione bolscevica. Donna indipendente e libera, che amava l'amore come gli uomini, terminò la sua vita nella solitudine"

Dalla presentazione di un programma televisivo di *Canal plus*, *Le Monde* 18 agosto 1996, Supplemento TV.

* * *

Ingegneri operai

Duranti la telecronaca di una tappa del Tour de France qualcuno presenta un corridore giapponese con il titolo di ingegnere. "Ma attenzione - avverte il telecronista italiano Adriano De Zan, - non in tutti i paesi il titolo di ingegnere corrisponde al nostro. Per esempio, qualche anno fa si disse di una squadra sovietica che era composta da tutti laureati o ingegneri. Bene, il loro ingegnere corrisponde al nostro operaio specializzato".

Quando si dice la mala informazione!
(*RAI Tre*, 4 luglio 1996).

A cura di d.b.

LA PRESIDENZA DI EL' CIN NELLA TRANSIZIONE RUSSA

*2° Convegno italo-russo sulla transizione post-sovietica.
Università degli Studi di Roma "La Sapienza",
Facoltà di Sociologia, Sala Congressi,
Via Salaria 113, Roma, 8-9-10 maggio 1997*

Programma provvisorio

giovedì 8 maggio: *Cultura e società negli anni di El' cin*

Presiede: V. Zaslavsky

9,30 R. Bettini: *Idealtipi e razionalità nella Russia di El' cin*

Introduzione al Convegno

10,00 V. Strada: *La cultura della quarta Russia*

10,30 C. Lasorsa Siedina, G. Lami, D. Mengato: *Il dibattito culturale nella società russa negli anni di El' cin*

11,50 B. Dubin, V. Keidan-V. Novik, R. Scalfi: *Religione e Chiesa ortodossa fra tradizione e mutamento*

giovedì 8 maggio, pomeriggio. *Economia e società*

Presiede: R. Di Leo

15,00 L. Gudkov: *Crisi economica e disoccupazione*

15,20 N. Drjachlov, *Cosa rimane dello Stato sociale*

15,40 V. Mau: *Economia e politiche sociali*

16,00 A. Astachov: *I ritardi nel pagamento di stipendi e pensioni*

16,20 V. Arens: *La politica della scienza e della pubblica istruzione*

17,00 A. Nazimova, S. Jaconis, B. Grancelli: *Privatizzazione, nuovo management, relazioni sindacali*

venerdì 9 maggio: *Diritto e politica*

Presiede: P. Ungari

9,15 A. Ajani: *Il diritto postsovietico*

- 9,35 A. B. Roginskij: *Le violazioni dei diritti umani*
9,55 L. Germani: *Corruzione e criminalità organizzata*
10,55 V. Ljubin: *Estrazione sociale e schieramento politico dei membri del parlamento. La produzione legislativa*

venerdì 9 maggio: Presidenzialismo normativo ed apparati pubblici
Presiede: V. Ljubin

- 15,00 V. Šejnis: *Presidenzialismo e costituzione del 1993*
15,40 A. Bobotov: *Il ruolo della Corte costituzionale*
16,00 A. M. Jakovlev: *Un nuovo sistema giudiziario?*
16,40 R. Bettini: *Gli apparati amministrativi e militari*

sabato 10 maggio: Prospettive internazionali

- 9,15 B. Valota: *Russia, Nato e paesi dell'ex patto di Varsavia*
9,35 N. Čaldymov, *Società e Forze armate in Russia oggi*
9,55 L. Caligaris: *La nuova Russia e il problema della sicurezza europea*
10,15 A. Ferrari: *Identità russa e prospettive internazionali*
10,30 G. Orsello: *La Federazione russa nel Consiglio d'Europa*
11,00 *I rapporti italo-russi nel campo dell'economia e del lavoro*

Discussione generale

- 12,30 U. Cerroni: *Relazione di sintesi del Convegno*
R. Bettini: *Saluto e ringraziamento ai convegnisti*

ISTITUTO DI CULTURA E LINGUA RUSSA

ADERENTE ALLA FONDAZIONE ITALIA-RUSSIA-CSI

ANNO 1997

CORSI DI RUSSO A MOSCA

MGU Università Statale di Mosca

Corsi individuali e di gruppo - 20 h accademiche settimanali - alloggio casa dello studente o in famiglia (1/2 pensione) da 4 settimane a 4 mesi

A partire da Lit. 2.490.000

.... E A SAN PIETROBURGO

SPGU Università Statale di San Pietroburgo

Corsi individuali e di gruppo - 20 h accademiche settimanali - alloggio casa dello studente o in famiglia (1/2 pensione) da 4 settimane a 4 mesi

A partire da Lit. 2.290.000

RGPU Università Pedagogica S. Pietroburgo

Corsi individuali e di gruppo - 20 h accademiche settimanali - alloggio albergo per docenti e studenti da 4 settimane a 4 mesi

A partire da Lit. 1.990.000

Ass. RUSSIA-ITALIA

Corsi individuali - 15 h settimanali - sistemazione in famiglia a 1/2 pensione da 3 settimane a 6 mesi.

A partire da Lit. 2.290.000

Le quote comprendono passaggio aereo a/r e quanto indicato nel depliant. Tassa d'iscrizione Lit. 50.000

Via Mario de' Fiori, 96 - 00187 Roma Tel. (06) 69.92.23.37 Fax 69922352

Slavia - Rivista trimestrale di cultura. Edita dall'*Associazione culturale "Slavia"*, Via Corfinio 23 - 00183 Roma. C/C bancario 585831 presso la Banca di Roma, Agenzia 33, Via di Grotta Perfetta 376 - 00142 Roma. Codice fiscale e Partita I.V.A. 04634701009.

Con la collaborazione di: Associazione Italia-Russia Lombardia (Milano), Associazione Italia-Russia Veneto (Venezia), Associazione per i rapporti culturali con l'estero "M. Gor'kij" (Napoli), Centro Culturale Est-Ovest (Roma), Istituto di Cultura e Lingua russa (Roma).

Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 55 del 14 febbraio 1994.

Dattiloscritti. Il materiale dovrà pervenire alla Redazione preferibilmente su dischetto accompagnato dal testo dattiloscritto, redatto su una sola facciata. All'inizio di ogni capoverso lasciare cinque battute in bianco. Inviare esclusivamente all'indirizzo della Redazione: Slavia (Bernardini), Via Corfinio 23, 00183 Roma.

Fotocomposizione e stampa:

"System Graphic" s.r.l. - Via Torre S. Anastasia, 61 - Roma -

Tel. 71353185/71356027

Stampato: Marzo 1997

Associazione Culturale "Slavia"
Via Corfinio, 23 - 00183 Roma

L. 25.000