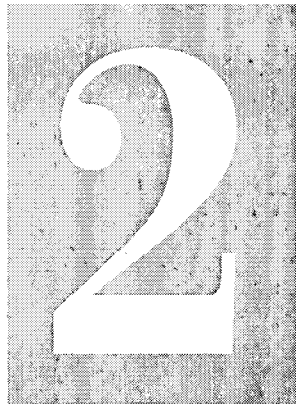


**SLAVIA**  
**rivista trimestrale di cultura**



Anno IX

**aprile**  
**giugno 2000**

Spedizione in abbonamento postale - Roma -  
Comma 20C Articolo 2  
Legge 662/96  
Filiale di Roma  
prezzo L. 25.000 €12,91

---

## **slavia**

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

Slavia - Rivista trimestrale di cultura. Edita dall'*Associazione culturale "Slavia"*, Via Corfinio 23 - 00183 Roma. C/C bancario n. 22625/33 presso la Banca di Roma, Agenzia 70, Via del Corso 307, 00186 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'ki" (Napoli), Centro Culturale Est-Ovest (Roma), Circolo Culturale "Slavia" (Bologna), Istituto di Cultura e Lingua russa (Roma).

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

*Redazione e Amministrazione:* Via Corfinio 23 - 00183 Roma.  
Tel. 0677071380  
Fax modem 067005488  
Sito Web <http://www.slavia.it> e-mail [info@slavia.it](mailto:info@slavia.it)

La rivista esce quattro volte l'anno. Ogni fascicolo si compone di 240 pagine e costa lire 25.000 € 12,91.

### *Abbonamento annuo*

- per l'Italia: lire 50.000 € 25,82

- sostenitore: lire 100.000 € 51,65

- per l'estero: lire 100.000 € 51,65 (posta aerea 130.000 € 67,14)

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

**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.

I fascicoli non pervenuti all'abbonato devono essere reclamati entro 30 giorni dal ricevimento del fascicolo successivo. Decorso tale termine, si spediscono contro rimessa dell'importo. Gli abbonamenti non disdetti entro il 31 dicembre si intendono rinnovati per l'anno successivo. Per cambio indirizzo allegare alla comunicazione la targhetta-indirizzo dell'ultimo numero ricevuto.

# SLAVIA

Rivista trimestrale di cultura

Anno IX numero 2-2000

## Indice

### LETTERATURA

Anatolij Najman, <i>Il poema di Majakovskij "La nuvola in calzoni"</i> .....p.	3
Anatolij Najman, <i>"I Dodici" di Blok</i> .....p.	10
Ekaterina Vaulina, <i>La Spagna nella cultura russa dell'"età d'argento"</i> .....p.	21
Natal'ja Šeptuchovskaja, <i>Il Rinascimento: festa solare di Konstantin Bal'mont</i> .....p.	75

### PASSATO E PRESENTE

Alessandro Mussini, <i>Il tema della morte nella XIV Sinfonia di Šostakovič</i> .....p.	83
Tania Tomassetti, <i>Un'antologia della Biblioteca "A. R. Lurija"</i> .....p.	108
Simonetta Satragni Petruzzi, <i>Le opere "russe" di Gaetano Donizetti</i> .....p.	127
Marina Moretti, <i>Il marxista Bonč-Bruevič e il pensiero di Skovoroda</i> .....p.	131

### ZONA FRANCA

Yehuda Pardo, <i>L'immigrazione degli ebrei dall'ex URSS in Israele</i> .....p.	139
---------------------------------------------------------------------------------	-----

### CONTRIBUTI

Lorenzo Pompeo, <i>La parola, la natura, le immagini: Andrej e Arsenij Tarkovskij</i> .....p.	146
Domiziana Maimone, <i>Il futuro nel verbo russo</i> .....p.	157

### ARCHIVIO

Russia: Cronologia degli avvenimenti 1995 (a cura di Maresa Mura) .....p.	199
Eridano Bazzarelli, <i>In ricordo di Corrado Crippa</i> ... ..p.	214

### RUBRICHE

Schede .....p.	215
Avvenimenti culturali.....p.	230
Libri ricevuti.....p.	240
Libri e riviste in offerta .....p.	240

## *Ai lettori*

La rivista *Slavia* è aperta ai contributi e alle ricerche di studiosi ed esperti italiani e stranieri. La redazione è anche interessata a pubblicare testi di conferenze, recensioni, resoconti e atti di convegni, studi e articoli di vario genere, ivi inclusi risultati originali delle tesi di laurea in lingue, letterature e culture slave.

*Slavia* intende inoltre offrire le proprie pagine come tribuna di dibattito sui vari aspetti della ricerca e dell'informazione, sull'evoluzione socioeconomica, politica e storico-culturale della Russia e dei Paesi est-europei.

Le opinioni espresse dai collaboratori non riflettono necessariamente il pensiero della direzione di *Slavia*.

### **RINNOVATE L'ABBONAMENTO ALLA NOSTRA RIVISTA**

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

### **ABBONAMENTI**

<b>Ordinario</b>	<b>L. 50.000</b>
<b>Sostenitore</b>	<b>L. 100.000</b>
<b>Esteri</b>	<b>L. 100.000</b>
<b>Esteri Posta Aerea</b>	<b>L. 130.000</b>

Anatolij Najman\*

## IL POEMA DI MAJAKOVSKIJ "LA NUVOLA IN CALZONI"

1. Il progetto e le prime bozze della *Nuvola in calzoni* furono ben chiari a Majakovskij sin dagli inizi dell'anno 1914. Ai primi del 1915, egli già leggeva in pubblico alcuni frammenti del poema: nel febbraio dello stesso anno, alcuni brani del prologo e la quarta parte vennero pubblicati sull'almanacco "Strelec" (Il sagittario). La prima metà dell'estate la trascorse a Kuokkala, un piccolo villaggio finlandese a 40 km. da Pietrogrado, e fu interamente dedicata alla stesura della *Nuvola*: "La sera cammino lungo la spiaggia. Scrivo la *Nuvola*". Čukovskij, che a quel tempo risiedeva stabilmente a Kuokkala, osservava da vicino il processo di composizione del poema: "Tale processo durava cinque o sei ore, tutti i giorni. Ogni giorno percorreva a piedi dalle dodici alle sedici verste sulla riva del mare. Le suole erano rovinare dai sassi, la giubba azzurra si era scolorita fino a diventare di un celeste pallido per effetto del vento salmastro e del sole, ed egli non interrompeva quella sua folle marcia. Ogni sera, dopo che aveva composto nuovi versi, Majakovskij veniva e mi aggiornava sul corso della nuova creazione. A volte, durante la settimana, riusciva a comporre sette o otto versi, e allora si rammaricava che:

Piano sguazza nella melma del cuore  
la stupida tinca dell'immaginazione

Accadeva anche che una qualche rima gli richiedesse un giorno intero, ma, in compenso, al momento della stesura definitiva dell'opera, non doveva cambiare neanche una riga: annotava per lo più su pacchetti di sigarette..."

Nella seconda metà di luglio, il poema era finito. Majakovskij aveva compiuto ventidue anni. Il verso "Cammino, bello e ventiduenne" da quel momento in poi divenne un emblema e, nella percezione dei lettori, l'eroe del poema si fuse idealmente con l'autore, e l'autore, Vladimir Majakovskij, con il Poeta per eccellenza. L'album familiare del romanticismo, inaugurato dai riccioli corvini e dallo sguardo ardente di Novalis e di Shelley, si conclude con il capo scultoreo e ben modellato, la mascella

forte, la sigaretta, il busto possente e vigoroso e le lunghe e robuste gambe di Majakovskij. Tutto ciò che venne detto in seguito sul giovane Majakovskij, sia riguardo alla genialità della sua poesia che all'incisività della sua stessa apparizione, si riconduceva a questa immagine di "bello e ventiduenne", unitamente all'espressione "cammino". L'annotazione di Čukovskij che aveva colto il poeta nell'attimo creativo in cui camminava o, meglio, in quella sua "marcia creativa", coincide straordinariamente con l'osservazione di Mandel'stam che rammentava il gran numero di suole di scarpe e di sandali logorati da Dante mentre componeva la sua opera poetica. L'unità di ritmo della *Nuvola* di Majakovskij era il passo, e la distanza era il perimetro dell'universo.

In breve, il procedimento principale che agisce di continuo e tiene in moto costante l'intero poema è questa *cosmizzazione* dell'uomo e, soprattutto, del corpo umano e, per contro, l'*umanizzazione* del creato e della sua natura cosmica. E cioè: la nuvola, che è un corpo celeste, ha i calzoni; e, al contrario, ha i calzoni ma è nuvola, quindi corpo celeste. Questo approccio all'uomo come a un microcosmo e al cosmo inteso come entità antropomorfica, e la reciproca e conseguente metaforizzazione dell'uno e dell'altro, in un certo senso, seguono il principio di una molla che si estende e si comprime: lì dove termina l'assimilazione dell'uomo con l'universo, inizia l'assimilazione dell'universo all'uomo. Il discorso più specifico sulla tecnica che realizza tali similitudini lo tratteremo più avanti; per il momento osserviamo come questa tensione contemporaneamente centrifuga e centripeta sia insita nel poema, come, in un certo qual modo, fu già rilevato dai primi lettori e critici della *Nuvola in calzoni*. "Non sentite oscillare nel tono della sua voce l'esatta misura dell'asse terrestre in tutta la sua ampiezza?", esclamò Aseev, per provocare i simbolisti. Maksim Gor'kij rammentava con una certa ironia, la circostanza in cui Majakovskij gli aveva regalato una copia della *Nuvola* e allo stesso tempo si era rammaricato per il fatto che "l'uomo è diviso orizzontalmente dal diaframma".

2. I lettori e i primi critici del poema resero comunque inevitabilmente omaggio al fervore delle polemiche, sia quelli che erano a favore che i contrari. Una certa animosità era chiaramente suscitata dall'innovatività rivoluzionaria del poeta, ma ancor più dalla sua inclinazione allo scandalo. "Abbasso il vostro amore", "abbasso la vostra arte", "abbasso il vostro ordine sociale", "abbasso la vostra religione" - "i quattro gridi, delle quattro parti": così l'autore si era espresso nella prefazione alla seconda edizione completa. Il poema venne intenzionalmente composto come blasfemo, come esteticamente sconcertante, indecentemente schiet-

to e politicamente provocatorio. “Quando mostrai quest’opera alla censura, mi chiesero: “Ma che, vuole andare ai lavori forzati?”, raccontava Majakovskij. La censura vietò la pubblicazione di sei pagine di testo! Questo non fece altro che suscitare ancora più interesse alla cosa e conferire a quei versi maggior valore, soprattutto a quelli censurati. “La *Nuvola* uscita senza censura, scriveva Šeršenevič a proposito della seconda pubblicazione del 1918, agli occhi del pubblico doveva risultare migliore, ma a noi, confesso, piaceva più la prima. Con quel taglio involontario segnalato dai puntini di sospensione ci figuravamo una blasfemia ancora maggiore. Invece ora sembrava che ci fossero solo ingiurie”.

Osservazioni simili a quelle sopra riportate di Aseev e Gor’kij furono sollevate, essenzialmente, come argomenti che si accompagnavano a un’aspra polemica. “Il poema è stato scritto di getto e in forma del tutto legittima, come il ritmo del pianto o dell’insulto”, così Šklovskij si esprime in una giusta osservazione, evidenziando a questo proposito il valore della mancanza in esso “delle vecchie rime e dei vecchi metri”, e sottolineò con forza l’assenza di quella “senile dolcezza della precedente letteratura russa, la letteratura degli uomini inerti”. La *Nuvola* occupò così un posto di tutto rilievo nella poesia russa, non solo in quanto opera “innovativa per eccellenza”, per usare un’espressione achmatoviana, ma anche e soprattutto perché contrassegnata da un’eccezionale carica provocatoria. Il testo, i risultati artistici e la poesia passarono in secondo piano di fronte al *fatto* e al *fenomeno*. In questo senso possiamo intendere il poema come una delle tappe prerivoluzionarie, come una sorta di sciopero. Nell’immediato incalzare degli eventi e nella saturazione del tempo alla vigilia della rivoluzione “non c’era ancora stato un approccio analitico e filologico ad esso”. E, tanto più, nel periodo post-rivoluzione. All’epoca del regime sovietico, con la sua aperta adesione al realismo socialista nell’arte, la *Nuvola*, ascritta oramai per sempre alla corrente e al tempo in cui fu creata, volgarmente definito il “futurismo”, ricopriva il ruolo di documento politico di lotta verso i capisaldi del vecchio sistema, e pronosticava l’avvento del nuovo.

Nel frattempo, né i poeti contemporanei né, a maggior ragione, la generazione successiva, furono insensibili, ciascuno a suo modo, alla forte e uniforme ascendente della *Nuvola in calzon*i. Il punto centrale e anche il risultato fondamentale della sua poetica, che il tempo immediatamente e a buon diritto innalzò a nuova norma artistica, divenne la voce della strada, che per la prima volta aveva acquistato in Majakovskij una voce così piena e penetrante. I versi “La strada si contorce senza lingua, non ha che dar gridi e conversare”, venivano ripetuti come una formula oramai acquisita. “La strada, che fino a quel momento non aveva avuto

una sua manifestazione artistica, aveva così trovato una sua espressione, una sua forma... E non certo dalla finestra il poeta guardava alla strada. Egli si considerava un suo figlio, e noi attraverso questo suo figlio avremmo conosciuto la bellezza della madre, che prima non eravamo in grado o temevamo di guardare in volto” (V.Šklovskij). “E noi ‘forzati della città-lebbrosario’ abbiamo finalmente il nostro profeta” (O.Brik). “La strada si contorce e questo strano Don Chisciotte condannò se stesso per amore anche del più piccolo granello di sostanza vivente ad angosce e tormenti...” (V.Chovin). “Majakovskij... non aveva confuso la strada con un *café-chantant*, ma distingueva la gente semplice dal ‘volgo’ istruito...” (L.Rejsner). “La strada”, o meglio, la “casa-strada-città”, svolge il ruolo di meccanismo di trasmissione fra l’Uomo e il Cosmo all’interno di quel processo di interscambio, del quale si parlava all’inizio. Si possono ridurre le tappe di questo processo, anche se con un certo margine di arbitrio, ad uno schema predefinito, ad un disegno operativo. L’operazione preliminare è l’estraniamento dell’uomo da se stesso, che ha inizio con l’allontanamento dal proprio corpo. “In fondo poco importa che uno sia di *bronzo*, che il suo cuore sia come una gelida piastra di *ferro*”. E poi “silenzioso, come un infermo giù dal letto, è balzato in piedi un nervo... Ora lui e due nuovi sopraggiunti si agitano in un tip tap disperato. E’ crollato l’intonaco al *piano di sotto*”, il corpo inizia a tramutarsi in “casa”. Il passo successivo è la liberazione: dalla “casa” e della “casa”. “L’Io mi va stretto. Qualcuno dentro di me cocciuto erompe... Lasciate che mi appoggi alle mie costole”. Lo sguardo è rivolto alla casa dal di fuori, da parte dei curiosi, dei pompieri, e cioè dalla strada. Il processo di crescita del corpo umano si espande sempre di più, “casa” diventa dunque solo il cuore: “Nella chiesetta del cuore la cappella del coro piglia fuoco”, il che significa che tutto l’uomo in sostanza diventa la “strada”.

3. La “strada” della seconda parte si profila non come effetto della metamorfosi della prima parte, ma in maniera autonoma, e proprio questa sua immagine avevano in mente tutti coloro che scrivevano di essa, come della strada cantata e celebrata dal poeta. L’immagine viene personificata, le dimensioni corrispondono al reale: l’uomo è solo una parte della “calca”; adesso per essa è ugualmente importante non più l’ “io”, ma il “noi”, le “migliaia”. L’eroe vuole esserne solo la voce. La “strada” a sua volta si perde gradualmente nella “città”, che assume dunque dei tratti antropomorfici: “alle città Kruppi e Kruppini truccano il corrugo delle sopracciglia minacciose”. Con la fine della seconda parte siamo quindi di fronte non ad una città, ma di fronte “alle città”, alla civiltà dell’uomo, dove anche l’eroe è giunto ad essere un uomo-dio.



Nella terza parte, “le città” si perdono in quello che possiamo definire un “cosmo più vicino”. L’eroe, che oramai è un superuomo, con tutti gli attributi di un dio potente, tiene testa al pianeta terra, alle nuvole, ai tuoni, e al flusso cosmico del tempo (“i lunedì, i martedì tingiamoli a festa con il rosso del sangue”), ai tramonti e alla notte. E infine, è nella quarta parte che tutti gli stadi di questo movimento del poema raggiungono limiti sempre più lontani: il corpo estraneo, la strada, la città, la terra (“da qui fino all’Alaska”), le stelle si mescolano, allo stesso tempo, senza alcuna contraddizione, l’eroe si eleva al pari dell’Onnipotente, o meglio, abbassa esso Onnipotente fino e se stesso e percepisce l’universo intero come un cane addomesticato. Come già accennato, parallelamente al movimento esterno il poema procede con un movimento interno. All’alienazione dal corpo si affianca la “corporalizzazione” del cosmo esterno: “Mezzanotte, agitandosi con un coltello in pugno, l’ha raggiunta e sgozzata... E’ caduta la dodicesima ora, come dal patibolo la testa di un giustiziato”. La “casa” del corpo, abbandonata dall’uomo sofferente, risulta costruita tra case che sono per definizione un rifugio per l’uomo, per i vagabondi senza tetto, per le prostitute, per i bambini. Le “strade” e le “città” hanno la faringe soffocata dal muco, la gola strozzata, il petto tisi-co, e le sopracciglia corruciate. La terra è un’amante ingrassata, una mantenuta abbandonata. La volta celeste è rivestita di parquet e le nuvole sono gli operai di una fabbrica, il tuono ha il raffreddore, e i nembi hanno il viso “arcigno del freddo Bismark”, il sole prende le sembianze dello spietato generale Galiffet. E così, trovandosi in un continuo equilibrio dinamico, entrambi i vettori, quello centrifugo e quello centripeto, si ricongiungono nelle famose strofe finali del poema:

l’universo dorme  
poggiando sulle zampe  
un orecchio enorme con zecche di stelle

Non è necessario applicare come titoli ad ognuna di queste parti i quattro *Abbasso!* proclamati da Majakovskij, “i gridi delle quattro parti”. Le impressionanti interezza e unità della *Nuvola* che, ad un primo sguardo, sembrano disperdersi in parti incompatibili tra di loro, sono condizionate dal tono lirico di elevata tensione che permea il poema. Prima di tutto, questo è un poema lirico, un poema e non un manifesto, e il suo contrappunto congiunge e separa i temi delineati dal poeta in un ordine libero e non collegato a questa o a quell’altra parte. A noi sembra che la negazione dell’“ordine sociale” e dell’“arte” sia in primo luogo impoetica e dichiarativa e, inoltre, secondaria in rapporto all’“amore” e “religione”.

In sostanza, nel pœma l'amore vissuto tragicamente porta ad una sfida lanciata a Dio, con la blasfemia che da ciò deriva. L'arte contemporanea e l'ordine cosmico nella *Nuvola* non sono in se stessi tragici, né causano la tragedia del poeta. L'hanno semplicemente esacerbata. La tragedia invece, prescindendo dai dettagli concreti della sua espressione e anzi grazie anche a questi, travalica i confini dell'individuale, ed è vista dal lettore come generata inevitabilmente dall'amore e necessariamente ad esso correlata. Nella *Nuvola in calzoni* l'amore del poeta genera l'amata, come Eva è generata dalla costola di Adamo. In questo modo l'alienazione dal corpo appare nuovamente nel tentativo di realizzare un qualcosa che unirebbe di nuovo l'uomo alla costola che si sta allontanando da lui. L'atto della creazione, intrapreso dal poeta, o più esattamente, quella parte che riguarda la creazione della donna, deve competere con il Dio primigenio e perfetto. Questo tentativo genera anche altre fasi finalizzate anch'esse all'atto della creazione nella sua totalità. Insieme all'amata di nuovo si crea il mondo, dall'uomo fino all'Universo. Il poeta aveva bisogno di una nuova terra e di un nuovo cielo, e nel poema questo intento riesce adeguato alle sue forze. Majakovskij prevede intuitivamente l'attuale teoria sulla "espansione dell'universo", indicando, come già accennato, il quadro di questa dispersione dal centro verso l'esterno. In realtà, però, l'atto della creazione è una prerogativa e una funzione esclusivamente di Dio, per cui al poeta non rimane altro che confrontarsi con Lui.

Diciamo pure che la blasfemia nella *Nuvola in calzoni* non è la parte migliore del poema, in quanto assume generalmente un tono retorico e, al tempo stesso, è in effetti più una bestemmia che un sacrilegio. Sembra che il poeta, che ha adottato sin dall'inizio un tono di totale negazione dell'ordine cosmico, in cui il suo "Io" non può essere felice in amore e quindi, infelice *tout court*, dato che tutta una vita non vale l'amore, è costretto per mantenere uno stile elevato, più che organicamente, a portarsi sempre più in alto "vocalmente" e quindi anche a "litigare" con Dio. Seguendo questa direzione, il poeta è invitato alla provocazione e, per scioccare sempre di più il pubblico, deve quasi per definizione, ad ogni affermazione successiva, superare quella precedente. Avendo iniziato con "Abbasso il vostro amore", si arriva inevitabilmente ad "Abbasso il vostro dio". Ma questo "dio" è adattato alle possibilità e agli scopi di un poema romantico, anche se in sommo grado di rivolta, motivo per cui scriviamo questa parola, in questo caso, come se ci rivolgessimo all'"onnipotente" con la lettera minuscola.

La *Nuvola in calzoni* è, non di meno, un evento di un calibro tale che consente di rendere merito, se non ammirazione, alla grandiosità del progetto, anche quando la sua realizzazione non sempre raggiunge l'idea

concepita. L'esecuzione, se pur non consegue alla concezione originaria, ma anzi, quella sua stessa fase di "mancato raggiungimento" attira lo sguardo del lettore all'ardire e alla forza del poeta, e alla grandiosità dell'impresa stessa. Il sottotitolo "tetrattico", insieme al titolo originario del poema "Il tredicesimo apostolo", esprimono chiaramente l'intenzione di rivolgersi all'umanità con una nuova *Buona novella*, che surclassi il Tetraevangelo. Non solo il metodo di lavoro della *Nuvola*, il percorrere distanze infinite che, seguendo il movimento dei passi, verso dopo verso, si tramutano da terrene in infernali o paradisiache, ma anche il tentativo generato dall'amore terreno di attraversarle e superarle, che inducono ad un confronto del poema con la *Divina Commedia*.

La tonalità "odica" della *Nuvola*, che ha portato gli studiosi di Majakovskij al paragone con il Divino poeta, richiama liberamente un'intonazione familiare, e quindi anche a tutti quei versi diventati di uso corrente: "Sapete? io mi sposo", "Pronto? chi parla? mamma?", "Io e il mio cuore neanche una volta siamo vissuti fino a maggio", "Ehi! lei! cielo, si tolga il cappello! Io cammino!", eccetera. Il tessuto del poema è grossolano, non solo per la grossolanità che non risparmia i sentimenti dei lettori e non coincide con la consueta forma poetica: parole che offendono l'orecchio, espressioni semi indecenti e di una sgradevole nudità, la schiettezza e l'aggressività del linguaggio inusuale per quei tempi, ma per la grossolanità della fattura dettata da considerazioni, in primo luogo, di solidità e di essenzialità funzionale finalizzate ad assicurare questo e non altro intreccio, il solo a portare ad una bellezza inattesa. La schietta precisione della *Nuvola* agisce sulla voce di qualsiasi lettore, per meglio dire: del declamatore del poema, obbligandolo a pronunciare i versi come singole parole in modo solenne e a piena voce, sia che legga ad alta voce, sia che legga tra di sé. Il tono dell'insolenza è nobile. Tutto ciò trovò una giusta espressione ancora una volta nel titolo: la spiegazione è data da Majakovskij in un'autocitazione che, a posteriori, parrebbe del tutto casuale: «Mi chiesero come io potessi unire la lirica all'insolenza. Allora io replicai: "Bene, se volete, sarò frenetico e, se volete, sarò d'una tenerezza inappuntabile, non un uomo, ma: una nuvola in calzoni"». Adesso che sono passati ottant'anni, questo poema dà ancora l'impressione di essere una novità, un'innovazione, una sfida d'avanguardia. Tutte le sue componenti "nuove", "innovative", "provocatorie" "superiori", create per un tempo passato, non solo non sono cambiate, ma queste sue qualità non hanno perso di intensità, non sono né superate né sorpassate, come nessun aereo moderno può oltrepassare una nuvola luminosa. La singolarità del poema è racchiusa nella sua stessa struttura. Subito dopo la sua comparsa, venne fatto notare (per esempio da R. Jakobson) che le sue fonti sono da

ricercare più nella pittura, che nella poesia. Questo poema *vede* molto più di quanto non *sente*. Majakovskij inaugura quel meccanismo che trasforma la vista in voce, attraverso l'immagine dell'artista a quel tempo suo amico e compagno nel futurismo:

... così per il varco del suo  
*occhio* lacerato fino all'*urlo*  
si inerpicava, ormai folle, Burljuk

Allontanatosi dai poeti, non solo del suo tempo, ma, in senso lato, da tutta la poesia antecedente, Majakovskij eleva la figura del *veggente*, di colui che *illumina con la vista*, con ciò stesso plasma il mondo dell'artista nell'immagine del poeta creatore universale:

il sole come un monocolo  
incastrandomi nell'occhio tutto divaricato

Non disse: "Sia", e vide "che era cosa buona", ma vide che era cosa buona e allora disse: Sia.

(Traduzione di Elda Maria Francia)

#### NOTA

\* Vedi la presentazione del ciclo di conferenze del professor Najman in *Slavia*, 2000, n. 1, p. 62.

Amatolij Najman

## I DODICI DI BLOK

Il poema *I dodici*, secondo le parole di un testimone molto informato, fu scritto in due giorni. Afferma Čukovskij, che a quel tempo si incontrava regolarmente con Blok: "Iniziò a scriverlo dalla metà, dalle parole: 'Bah, col coltello colpirò, colpirò!' '... Poi ritornò all'inizio e in un giorno scrisse quasi tutto: otto canzoni, fino al punto in cui è detto: 'Animam accipe ancillae tuae, Domine... Che noia!'".

Blok, puntiglioso come sempre, annotando sul suo quaderno come il poema si veniva creando, accenna all'interruzione di una settimana nel "movimento" de *I dodici* dopo il primo accesso del poema. Ancora per quasi due settimane non si hanno più accenni al poema, poi due giorni di frenetico lavoro e infine la nota sul suo compimento il 28 gennaio del 1918.

Nel giorno che aveva preceduto l'inizio del poema, Blok aveva scritto un abbozzo di un dramma su Cristo, e in particolare: "Gesù è un artista. Riceve tutto dal popolo (ricettività femminile...)... Il sermone della montagna è un meeting. Il potere è allarmato. Gesù viene arrestato. I discepoli, naturalmente, se la sono squagliata... 'Simone' litiga con i borghesucci e i compaesani. Va da Gesù. Vicino a Gesù si trova già qualcun altro (che pure aveva litigato e non andava d'accordo con qualcuno...). Tra loro, Gesù, pensieroso e distratto, non bada a quello che dicono: ciò che serve, si fissa nell'artista. Lì, prostitute." Il giorno dopo compare una nota: "Tutto il giorno *I dodici*... Stanno trepidando dentro."

Sarebbe semplicistico pensare che Blok aveva capito così Cristo e il Vangelo: il nome tra virgolette del futuro apostolo Pietro significa che questo "Simone" del dramma è solo in un certo senso specifico orientato su quello evangelico. Piuttosto si può supporre che il dramma, se fosse stato scritto, sarebbe stato conforme al genere del mistero religioso, non a caso il piano della pièce fu scritto subito dopo gli *svjatki*<sup>2</sup>, cioè nel periodo in cui tradizionalmente venivano rappresentate questo tipo di opere. Gli episodi famosi e le parabole delle Sacre Scritture, ridotti appositamente nel mistero, si completavano in un modo o nell'altro con un contenuto contemporaneo, a volte cronachistico. Blok "democratizza" Cristo,

raffigurandolo come una figura solo umana, anche se di artista, nelle sue interrelazioni con il popolo. In quel periodo, questo era un tema centrale in Blok, che il poeta aveva sviluppato soprattutto nei suoi articoli.

Dopo aver concluso *I dodici*, Blok annotò sul suo diario: “Un rumore terribile, che mi cresce dentro e intorno... Oggi sono un genio”. Questo apprezzamento del proprio lavoro fa eco a quello fatto da Puškin in occasione della conclusione della tragedia *Boris Godunov*, anche se con un altro tono: “L’ho riletto ad alta voce, da solo, e battevo le mani e gridavo, e bravo Puškin, e bravo figlio di una buona donna!”. Due anni dopo, in un incontro sul tema, Blok parlò del poema come dell’acme della sua arte: “*I dodici*, come che siano, sono il meglio che io abbia scritto. Perché allora ho vissuto la contemporaneità”.

Per leggere questa cosa così come l’ha letta Blok, per vederla e sentirla come l’ha vista e sentita lui, il lettore contemporaneo non deve dimenticare ancora qualche annotazione e appunto del poeta, che accompagnano la composizione del poema e la successiva discussione sullo stesso. In prima istanza, un’aggiunta al X capitolo: “*Ed era con il brigante. Vivevano dodici briganti*”.

L’accenno “Vivevano dodici briganti” rimanda alla ballata di Nekrasov “Dei due grandi peccatori” dal poema *Chi vive bene in Russia?*:

c’erano dodici briganti  
c’era Kudejar l’atamano  
avevano versato i briganti  
molto sangue cristiano

Questa ballata, in questo modo, serve a Blok da diapason, sul quale accordare “I dodici”. Kudejar, “grande peccatore”,

a lungo lottò e resistette  
a Dio l’essere empio  
tagliò la testa all’amante  
e dell’esaul fece scempio

Dopo che già si era pentito e viveva in eremitaggio supplicando Dio affinché lo salvasse, incontra “un *pan* ricco, conosciuto, il primo da quelle parti” e sente da lui:

“alla salvezza  
da un pezzo ho rinunciato  
al mondo stimo solamente le donne  
l’oro, l’onore e il vino  
bisogna vivere, vecchio, come me:  
quanti servi anniento,  
tormento, torturo, impicco,  
e dovresti vedere come dormo!”

Nel contesto dei pensieri e degli umori del Blok di allora, questo secondo "grande peccatore", non pentito, poteva configurarsi agli occhi del poeta come la rappresentazione simbolica del "vecchio mondo", che persevera nei vizi divenuti ormai norma di vita, dei quali impunito si vanta, "primo da quelle parti". Allo stesso tempo, il riconoscimento "delle donne e del vino", che aveva per Blok un contenuto autobiografico e un senso artistico, poteva essere da lui percepito come profondamente personale...

L'ex brigante "sentì un'ira rabbiosa, si gettò su pan Gluchovskij, gli ficcò il coltello in cuore!" -

crollò l'albero, rotolò via  
dal monaco il peso dei peccati!..

Il profilo della ballata dei due grandi peccatori trapela chiaramente da *I dodici*: la stessa dozzina di briganti, l'uccisione dell'amante ("tagliò la testa" - "la testa trapassata"), l'uccisione di un male "crudele, terribile", la purificazione che conduce alla salvezza.

La nota sottolineata da Blok, "Ed era con il brigante", è presa dal verso evangelico, che narra della crocifissione di Cristo insieme a due briganti: "E si avverò la parola della Scrittura: 'e annoverato tra i malfattori'" - e la risposta di Gesù "al brigante sensato": "Ora sarai con me in paradiso". Torneremo più tardi su come questo avvenimento centrale nella storia della cristianità e dell'umanità è stato interpretato e quale ruolo è stato ad esso assegnato dal poeta ne *I dodici*.

Non richiede una particolare perspicacia, anche senza queste spiegazioni, il riconoscere nelle dodici persone che vanno dietro Cristo un'immagine dei dodici apostoli. Tuttavia, la formula usuale, accettata da tutti, fondata sul tipo di occupazione dei quattro apostoli della prima chiamata, si riduce al fatto che "Cristo raccolse a sé gli apostoli prendendoli dai pescatori" e non dai briganti. Probabilmente, non senza un'allusione a questo, il pittore Annenkov in una delle illustrazioni al poema collocò i personaggi presso la casa dall'indirizzo "Rybackaja, 12" (non lontano dalla casa sulla Lachtinskaja, dove viveva una volta Blok). Trasformando le guardie rosse in apostoli e chiamandoli briganti, il poeta sposta l'accento dalla semplicità degli "scelti da Cristo" alla loro peccaminosità. In questo modo Blok li pone al centro del detto evangelico di Cristo, che annuncia che lui "è venuto a chiamare non i giusti, ma i peccatori alla penitenza", rivelando "ai giusti" che "i pubblicani e le peccatrici vi precedono nel Regno di Dio" e affermandolo sulla croce, quando salvò il primo rappresentante dell'umanità, un brigante. Per Blok proprio loro, il popolo di Cristo, sono la sua gente, proprio per loro lui è venuto sulla terra. Una settimana dopo la pubblicazione de *I dodici* il poeta annotò sul diario che

“è difficile che si possa discutere questa verità [che “Cristo è con le guardie rosse” n.d.a.], semplice per le persone che hanno letto il Vangelo e che ci hanno riflettuto”.

Con la nota in brutta copia all’inizio del VII capitolo de “I dodici (uomini e poesie)” Blok, prima di tutto, fissa il progetto compositivo del poema: la costruzione e il movimento del soggetto dei capitoli devono, già con il loro stesso numero, esprimere l’incedere delle sentinelle della Rivoluzione. Ma non bisogna dimenticare anche un’altra possibilità di lettura: ogni capitoletto è una persona. Poniamo, nel primo una figura concreta: la vecchia, il borghese, l’intellettuale, il pop, la gran signora, il vagabondo, e in generale un “passante”, che “non sta sulle gambe”, portato via dalla forza della natura; nel secondo, qualunque dei “ragazzi” della “guardia rossa”, e così via fino al dodicesimo, l’uomo “con la bianca corona di rose”, preso per Cristo.

Se si guarda al poema da questa angolazione, cioè come un corteo di dodici uomini-capitoletti che passano davanti a noi e hanno l’aspetto di un gruppo unico e indivisibile, nell’insieme senza volto, ma più precisamente con un volto di gruppo, un succedersi di figure che una alla volta, come i capitoli, escono in primo piano durante la lettura di ogni singolo capitolo, questa dozzina di quadri, che ne compone uno unico, spiega in un certa misura l’armonia de *I dodici*.

I personaggi del primo capitolo sono quei “giusti”, insoddisfatti dell’uscita dalla loro insubordinazione di quelli che per loro sono briganti, che loro chiamano traditori, bolscevichi e così via. I dodici, che ancora non sono apparsi nel primo capitolo come unità a parte, sono di questo stesso ambiente: ad esempio il “vagabondo”, che appartiene contemporaneamente al mondo che sta sparendo e a quello che si sta appressando. I dodici si trovano da qualche parte tra questi due mondi e, in questa qualità, si manifestano per la prima volta come forze della natura, come vento e gelo, che avvolgono da ogni parte qualsiasi “passante”.

I dodici appaiono per la prima volta come entità autonoma, divisa dalle restanti, dal secondo capitolo. La loro distinzione è l’aperto riconoscimento della loro *illegalità*, della loro duplice *criminalità*: violano la legge di Dio, sono “senza croce”, e la legge umana, “l’asso di quadri<sup>3</sup> manca sul dorso”. I segni dell’appartenenza a due categorie inconciliabili dell’umanità, la croce e l’asso di quadri, spostandosi dal petto alla schiena, costruiscono un’immagine plastica di un passo fatto una volta per tutte. Quelli dai quali si stanno allontanando vogliono vedere l’asso di quadri, simbolo del loro essere rei. La croce buttata via spiana davanti a loro la strada verso una libertà nietzschiana e, animati “da un sacro odio”, fanno fuoco sulla “Santa Russia”.



Il terzo capitoletto, che si apre con l'inizio di una canzone militare, si sviluppa nella contrapposizione tra apparenza e sostanza del destino militare: servire - tagliare la testa<sup>4</sup>. Ma se le prime due strofe giocano sulla tradizionale unione nel servizio militare di "malora amara" e di "che vita tocca", l'ultima, trasferendo il contrasto sul più comune piano della spontaneità, trasforma tutto il capitolo in una canzone di rivolta. In essa è distintamente riconoscibile il fischio del brigante, che si conclude con il sacrilego "Benedicici, Signore!". Questo è quello di cui Blok scriveva nel corso dei mesi che precedettero "I dodici": "*il compito della cultura russa [...] è di trasformare la furia di Sten'ka e di Emel'ka<sup>5</sup> in una risoluta onda musicale*". "I nostri ragazzi", quindi, non sono soldati che mantengono l'ordine costituito, ma, al contrario, quelli che "fanno chiasso", che si ribellano contro l'ordine, come Sten'ka ed Emel'ka.

I tre capitoli seguenti attuano questa rivendicazione della rivolta, della non-osservanza della legge, mettono in pratica il crimine. Il loro intreccio si muove per questo con la logica inesorabile del delitto, in accordo col fatto che "l'infrazione di un solo precetto della legge li trasgredisce tutti". L'adulterio del quarto capitolo si allarga nel quinto nell'immagine del trionfo della peccatrice e conduce all'omicidio nel sesto e alla rapina nel settimo. Kat'ka, unica *individualità* del poema, l'unica eroina, contrapposta, e che si contrappone, all'eroe collettivo, ai Dodici. Anche lei fa parte dei personaggi del primo capitolo, così come Van'ka e il vetturino. Ma Van'ka e il vetturino non sono tanto personaggi agenti, quanto tipi, maschere, la coppia scenica del seduttore col suo servitore. Kat'ka invece, secondo Blok, incarna ciò che dà al mondo la vita, costituisce la vita stessa, come nel mondo su cui incombe la rovina, così anche in quello che va verso il cambiamento. Il nodo drammatico del poema non è nella Rivoluzione, che spazza via la vita *precedente*, bensì nell'uccisione di Kat'ka, senza la quale non può esistere la vita.

Nel settimo capitolo, i rimorsi dell'assassino, che inconsciamente percepisce l'enormità di quello che è successo, sono affini ai rimorsi di Raskol'nikov, superano la dimensione della perdita di un amore. E' evidente che all'inizio Van'ka vuole scappare via dal luogo dell'omicidio e solo dopo le esortazioni degli altri "rallenta i suoi passi frettolosi". Il fazzoletto che lui "tiene al collo" probabilmente apparteneva all'uccisa e forse nascondeva sul collo *di lei* il segno del coltello con il quale lui aveva già poco tempo prima tentato di regolare i conti con lei. La confessione del suo amore è lancinante. Eppure lei è morta in un modo che lui non può esprimere:

l'ho ammazzata io, cretino,  
l'ho ammazzata a botta calda... -

e non si fa cenno a che cosa abbia ammazzato. *Beztolkovyj* (tradotto in italiano con “cretino”, n.d.t.) è una parola che non si associa di solito all’omicidio per gelosia, ma corrisponde esattamente all’incapacità di vedere che cosa stia dietro quest’atto. La scena non si conclude con l’omicidio: finché Pet’ka è ancora tormentato dai rimorsi tutto è ancora rimediabile, ancora non è chiuso il cammino dell’eroe di *Delitto e castigo*. Ma quando lo convincono che più in là li aspettano “cose più pesanti”, e dal contesto segue che si sottintende la Rivoluzione, tutto è finito. “Su la testa ha rialzato, e d’umore s’è ripreso...”. Da questo momento entra in vigore un’altra legge, “tutto è permesso!”.

Eh,perbacco!  
 a spassarsela non pecchi!  
 voi sbarrate pure i piani,  
 ma vedrete che rapine!  
 spalancate le cantine,  
 oggi giran gli straccioni!

Questi svaghi, rapine e sbevazzamenti non sono più un peccato, perché la nuova legge che è entrata in vigore loro non l’hanno infranta.

La filosofia del “tutto è permesso” della fine del settimo capitolo è allegra, muove i suoi primi passi. Ma tende a esaurirsi. Nell’ottavo, con essa e in essa si deve già semplicemente passare il tempo. Quando tutto è permesso e non c’è nessun divieto, non è che solo si cambia un ordine di valori e di gradi per un altro, si abolisce il concetto stesso di qualsiasi ordine. “Grattarsi la nuca”, nel significato diretto della parola o in senso allegorico, nel gergo della malavita “spaccare il cranio a qualcuno”, è ugualmente noioso ed è generato da una uguale noia. Sgusciare i bruscolini, accoltellare, bere il sangue di qualcuno, pregare per l’anima di chi si è ucciso, tutto è uguale. L’ “uomo” del settimo capitolo è un grande peccatore, ma che ancora si può pentire e quindi che conserva ancora una possibilità di salvezza. L’ “uomo” dell’ottavo capitolo è Caino, è stato maledetto dalla perversione dell’ordine delle cose, è “un esule e un ramingo sulla terra”.

Il protagonista della *Canzone del prigioniero* di Fëdor Glinka, dal quale prende inizio la popolare romanza cittadina, usata da Blok per il nono capitolo, è anch’esso un Caino:

“perdona, o patria, o caro villaggio!  
 perdona, o mia casa, o mia famiglia!  
 qui, dietro le sbarre di ferro  
 ormai non posso più servirvi!  
 non aspettarmi, padre, con la sposa,  
 toglì l’anello di fidanzamento;

impietrisci per sempre, posto mio sulla terra;  
non mi sarà dato di esser marito e padre!"

Il nono capitolo, per Blok, è un aspetto della "faccia della terra", dalla quale l'uomo è "cacciato" e per la quale, allo stesso tempo, è condannato a "essere ramingo". E' un microcosmo: la città non emette suono, come se non ci fosse nessuno, e ciò è sottolineato anche dalla sparizione del custode dell'ordine, il gendarme. Nella trasparenza del paesaggio convince anche la figura del "borghese", che "caccia il naso nel colletto", come il maggiore Kovalëv di Gogol', che si imbacucca nel mantello quando "il suo naso si è perso chissà dove" ed è diventato "un'entità a parte". "Il borghese all'incrocio" nel primo capitolo è un tipo fisso, mentre nel nono è un simbolo palese: "se ne sta muto, come una domanda", e l'incrocio non è più delle strade, ma dei destini e delle epoche.

Le prime strofe del capitolo seguente, il decimo, riprendono questo procedimento di una palese simbolicità di ciò che accade. La tempesta che "il vento alza sull'intero mondo santo" nel primo capitolo e che ora cambia apertamente direzione come cambia accento: *v'juga - v'jugà*, si porge in modo univoco come la rappresentazione simbolica della Rivoluzione. A partire dal decimo capitolo si dimostra in modo sempre più insistente il passo possente dei "dodici", l'ineluttabilità del loro movimento in "avanti". Lo slogan "Su, col passo rivoluzionario! Non sonnecchia l'alacre avversario!", ripetuto due volte precedentemente, acquista un carattere più convincente: "Tieni un passo rivoluzionario! E' vicino l'alacre avversario!". E sempre più chiaramente, sullo sfondo di questo tema dichiaratamente di vittoria, se ne sente un altro, quello della "cacciata" di Caino. Non sono i dodici ad andare avanti, sono invece inseguiti, e vanno chissà dove, come ciechi: a causa della tempesta di neve "ci si scorge a malapena". Nel dodicesimo capitolo la stessa "tormenta prorompe in lunghe risa tra la neve" e suona parzialmente come burla "La plebe s'è mossa: alla riscossa!" L'incitamento, che già si sente in queste strofe riprese dalla "Varsavjanka": "Marsh, sempre avanti, popolo lavoratore!" - acquista nel poema la forma del grido del sorvegliante.

Nel decimo capitolo compaiono i primi tratti, sia musicali che semantici, dei "Demoni" di Puskin:

Ci si scorge a malapena	fai quello che vuoi, non si vede un'orma;
quattro passi, non più in là!	ci siamo persi. Che cosa fare?
E soprattutto:	
Neve a imbuto avviticchiata,	Lì, a una versta immaginaria
a colonna s'è levata...	è emersa davanti a me

Propriamente parlando, i trochei dei *Demoni* aprono il poema *I dodici*: “Nero occaso. Neve bianca”, ma nella strofa seguente si spezzano: “Quanto vento!” - rimane solo come accordo. Nel decimo capitolo questo ritmo ritorna e si afferma definitivamente negli ultimi due. *I dodici* si comportano nei confronti dei *Demoni* come la seconda voce in una fuga a due voci: “La tormenta mi acceca gli occhi”, iniziano i *Demoni*; “E la tormenta imbratta gli occhi” fanno eco, una quinta più in alto, *I dodici*.

Uno dei sistemi teosofici che Blok conosceva considera gli angeli e i demoni come un’evoluzione dell’uomo in una o in un’altra direzione, così che ogni uomo, già durante la vita, appartiene a una delle due schiere. Gogol’ dà ne “La fiera di Soročincy” un esempio naturalmente ingenuo di convinzione in queste idee, così anche “I demoni” è visto da Blok come l’eco notturno della tempesta. Le strofe di Puškin:

E’ terribile, terribile: per forza

Tra pianure sconosciute

potrebbero essere l’epigrafe dell’undicesimo e del dodicesimo capitolo de “I dodici” alla pari con “Nel campo i demoni ci guidano; si vede”. Un’unica e stessa intonazione di domande allarmanti regna in entrambe le opere:

Chi c’è ancora? Fuori, attento!

Chi c’è nel campo?

.....

Chi li conosce? Un ceppo o un lupo?

Chi va là? Forza, hai sentito?

.....

Quanti sono! Dove corrono?

Tra la case, chi è nascosto,

Che cosa cantano così lamentosamente?

Chi è che affretta laggiù il passo?

L’aforisma “vanno con passo maestoso”, ripetuto trionfalmente, più ostentato che reale, è un autoinganno, necessario a “i dodici” per nascondere una sincera paura e lo smarrimento, che erompe nelle loro nervose risposte. Le loro minacce sono rese come una bravata: “E’ uguale, tanto ti becco, meglio che ti arrendi vivo!” - e subito cambiano il tono in uno più conciliante, “ufficiale”: “Ehi, compagno, cerchi guai: fuori, o ti facciamo secco!”. Questo suona di granlunga meno convinto di “Spriamo a palla alla Santa Russia!”. Il fuoco, iniziato come temerario, finisce provocato dalla paura.

La figura di Cristo, che conclude *I dodici* e che, come risulta, procede davanti a “i dodici”, dal momento della pubblicazione del poema ha suscitato le dispute più accese e le spiegazioni più diverse. In risposta all’accusa che “l’improvvisa apparizione di Cristo è un puro effetto letterario”, Blok confessava che anche a lui “non piace la fine de *I dodici*”: “Quando l’ho finito, io stesso mi sono stupito: perché Cristo? Ma più guardavo, più chiaramente vedevo Cristo”. Blok ha annotato sul diario:

“Io ho solo constatato un fatto: se si guarda alle colonne della tempesta di neve *su questo cammino*, si vede ‘Gesù Cristo’. Ma a volte io stesso odio profondamente questo fantasma femminile”.

Una confessione unica, infinitamente più sincera delle sincere parole della spiegazione più concreta. Il nome di Gesù, scritto, come nel poema, secondo l’ortografia popolare (fatta propria dai Vecchi credenti), e, cosa più importante, preso tra virgolette, non conduce al proposito di mettere al posto di questo “Iesu” il Cristo evangelico, in particolare storico. Questo “Cristo” della fede quotidiana, un “Dietto” dall’icona, non a caso l’omicida usa la parola “Salvatore” come interiezione e non a caso i compagni gli mettono la testa a posto: “Da che cosa t’avrà difeso la *dorata iconostasi?*”, e non invece Dio. Il fatto che egli sia “con un bianco, roseo serto”, non ci parla della natura cattolica di questa immagine, come hanno indicato alcuni critici, ma di nuovo del fatto che questa immagine è scesa dalle icone domestiche o di chiesa, decorata di una corona di rose di carta. Questo è lo stesso “Cristo in ceppi e rose” quando “nella semplice cornice del cielo azzurro la sua icona guarda la finestra”, e la corona è la stessa che ha la Vergine Maria quando in coro cantano “delle rose sopra la sua icona”, così come è scritto nelle primissime poesie di Blok.

Blok è assolutamente onesto sia quando, fissando la visione, “constata un fatto” sia quando riflette su questo al di fuori della visione: «Che Cristo sia davanti a loro è indubbio. Non si discute se “loro siano degni di lui”, ma è terribile che sia di nuovo lui con loro e non ci sia ancora nessun altro; ma serve un Altro?». Il Cristo originale, evangelico “era con un brigante”, *che si era pentito*; con questi, che non si sono pentiti, *che sono dannati*, ci deve essere un Altro: ecco che cosa era chiaro al poeta. E l’aspetto di questo che doveva essere *l’Altro*, per quanto Blok lo guardasse, risultava essere lo stesso Cristo. “E non ci deve stupire” - dice l’apostolo Paolo - “perché lo stesso Satana prende l’aspetto dell’Angelo della luce. Per questo non è incredibile che i suoi servitori prendano l’aspetto dei servitori della verità”. Oppure in modo ancora più definito “prendono l’aspetto degli Apostoli di Cristo”. Non era questo per Blok *terribile*? E non è di questo che parlano *I dodici*?

Il giorno dopo la conclusione del poema Blok annota sul diario: “Ho capito il *Faust: Knurre nicht, Pudel!*”. “Non ringhiare, barbone”, si rivolge Faust al cane nero che gli sta dietro. Ma il cane si trasforma in Mefistofele. “Mi annoio, diavolo”, si rivolge Faust al Mefistofele di Puškin. “Noia noiosa, luttuosa! Che noia!” ululano i personaggi de *I dodici*, dopo aver ucciso Kat’ka sulla strada e Dio in loro. “Che fare, Faust?” - risponde il diavolo di Puškin - “vi è stato posto questo limite”. E dopo qualche strofa è come se si descrivesse la tragedia de *I dodici*:

Così lo sconsiderato che ha commesso,  
Stupidamente una malvagia azione,  
Uccidendo nel bosco un mendicante,  
Ne oltraggia il corpo senza compassione<sup>6</sup>.

Il cane di Goethe, agli occhi di Faust, cresce, riempie di sé tutto lo spazio, retrocede *dietro* e spunta *davanti* a Faust, non nascondendo più, ormai, chi sia. E' possibile che proprio per questo Blok si sia deciso a una rima senza precedenti: (dietro) un cane - (avanti) Cristo<sup>7</sup>. Il Dio "azzurro, puro, tenero" delle prime poesie è arrivato a *I dodici* intoccato. E' così vago e impalpabile, ma, accompagnato da "i dodici", in una nuova situazione, quando è in corso l'ultima conversazione sulle ultime cose e il velo romantico è messo da parte, non lascia dubbi su chi *Altro*

incedendo calmo e lieve  
nel perlaceo della neve  
stia mascherando.

Traduzione di Stefano Bartoni

#### NOTE

1) Qui, come in seguito (salvo diversa indicazione), viene adottata la traduzione de *I dodici* di Cesare G. De Michelis in Aleksandr Blok, *I dodici*, Letteratura universale Marsilio, Venezia, 1995.

2) Secondo il calendario liturgico ortodosso, periodo di 12 giorni compreso tra la Natività (7 gennaio) e il Battesimo di Cristo (19 gennaio)[n.d.t.]

3) Era il marchio sulle casacche dei condannati ai lavori forzati

4) In russo i due verbi si differenziano solo per una vocale (*služit'* - *složit'*), creando un potente effetto linguistico

5) Stepan (Sten'ka) Razin ed Emel'jan (Emel'ka) Pugačëv, capi di due grandi rivolte contadine nella Russia zarista

6) Traduzione di E. Lo Gatto in A.S. Puškin, *Lirica*, Sansoni, Firenze, 1968

7) In russo le due parole sono, rispettivamente, *pës* e *Christos*

Ekaterina Vaulina

## LA SPAGNA NELLA CULTURA RUSSA DELL'ETA' D'ARGENTO (1885-1925)

### Prima Parte

#### Premessa

A differenza di quanto verificatosi per i rapporti della Russia con la Francia, la Germania, l'Italia e l'Inghilterra, la disamina delle relazioni culturali con la Spagna è stata finora alquanto trascurata. Pur in presenza degli studi di Michail Alekseev<sup>1</sup> sulle relazioni letterarie ispano-russe dal XVI al XIX secolo, di Alisa Umikjan<sup>2</sup> e di Vsevolod Bagno<sup>3</sup> su Cervantes, di un saggio belletteristico di Jurij Ajchenval'd<sup>4</sup> sulla ricezione di Don Chisciotte in Russia e di una miscellanea in due volumi<sup>5</sup> sulle relazioni politiche e commerciali tra i due Paesi, mancava a tutt'oggi uno studio dettagliato sulle relazioni culturali tra la Russia e la Spagna durante l'età d'argento<sup>6</sup>. Tenteremo, dunque, di colmare una lacuna, fornendo un'analisi ed una prima mappatura dei dati e delle opere inerenti questo argomento, oltre ad una bibliografia verificata sulle fonti di quanto pubblicato in Russia finora.

Vero e proprio Rinascimento della cultura russa, specie dopo gli anni 70 e 80 dell'Ottocento, che erano stati uno dei periodi più oscuri, dei più, sembrava allora, disperati e desolati della storia russa - come avrebbe ricordato, tra gli altri, Michail Aleksandrov (Ol'minskij) nel 1906<sup>7</sup> - l'età d'argento è culturalmente una fase cruciale ed assai variegata, dai margini cronologici collocabili, *grosso modo*, tra la seconda metà degli anni 80 dell'Ottocento e la fine degli anni 20 del Novecento, diversi, quindi, da quelli che in Spagna si considerano gli anni della *Edad de Plata*, ossia quelli compresi tra il 1902 e il 1939<sup>8</sup>.

Si tratta di un'epoca storica in cui, pur perdurando movimenti artistici e letterari ancorati ad una visione realistica dell'arte e fondati su canoni estetici del secondo Ottocento (continuano ad incidere sul tessuto culturale russo gli scritti di Anton Čechov, di Lev Tolstoj, di Vladimir Korolenko, di Maksim Gor'kij), si sviluppano movimenti come il simbolismo, l'acmeismo - che si fondano su un'estetica neo-romantica, di recupero di elementi primo-ottocenteschi, specie dell'età d'oro puškiniana -

ed il futurismo, tutti drasticamente in contrapposizione al realismo.

Durante l'età d'argento si assiste nella cultura russa, così insaziabilmente rivolta all'assimilazione delle antecedenti esperienze europeo-occidentali, e così attenta a recepire e fare proprio il retaggio culturale di paesi e popoli lontani nello spazio e nel tempo, anche al nascere, grazie all'inflessa attività di Dmitrij Petrov (1872-1925), professore presso l'Università di Pietroburgo, dell'ispanistica.

Pietre miliari sono le celebrazioni, nel 1905 e nel 1915, del terzo centenario della pubblicazione della prima e della seconda parte del *Don Chisciotte*, e nel 1916 quelle del terzo centenario della morte di Cervantes. In concomitanza con tali anniversari videro la luce in Russia numerose pubblicazioni sulla Spagna e sulla sua cultura, specie a firma dei maggiori esponenti del simbolismo - Konstantin Bal'mont, Dmitrij Merežkovskij, Fëdor Sologub, Aleksandr Blok, Valerij Brjusov, Vjačeslav Ivanov, Maksimilian Vološin - e furono messi in scena testi teatrali e organizzate mostre di pittura.

### **I. Rapporti culturali tra Russia e Spagna dal XV al XIX secolo**

La prima menzione della Spagna in ambito russo risale all'ottobre 1490, all'epoca in cui è Granduca di Mosca Ivan III: in una missiva l'arcivescovo Gennadij di Novgorod, evidentemente sotto l'impressione di quanto comunicatogli dai domenicani residenti in città, riferisce al metropolita Zosima di Mosca che Fernando d'Aragona ha istituito l'Inquisizione, e propone di prendere in Russia misure analoghe contro gli eretici<sup>9</sup>.

Nel 1523, sotto il granducato di Vasilij III, vengono stabilite le prime relazioni diplomatiche tra la Moscovia, in procinto d'entrare in "viva concorrenza con l'espansionismo inglese, spagnolo e portoghese"<sup>10</sup>, e l'Impero spagnolo. Dell'ambasceria moscovita faceva parte il *pod'jačij*<sup>11</sup> Jakov Poluškin che, consegnata all'imperatore Carlo V la credenziale dell'ambasceria inviata da Vasilij III, riporterà in patria una risposta dal tenore amichevole<sup>12</sup>. A questi primi contatti diplomatici ne seguiranno altri, tra cui quelli di cui fu protagonista Iosif Nepeja, il quale nel settembre 1557 fece ritorno a Mosca a conclusione dell'ambasceria inviata da Ivan il Terribile presso il re di Spagna Filippo II<sup>13</sup>.

Le prime relazioni culturali risalgono, invece, solo alla seconda metà del Seicento ed ai primi anni del Settecento. La Russia scoprì, dunque, la Spagna con un certo ritardo rispetto alla Francia, all'Italia, alla Germania ed all'Inghilterra. A parte la traduzione di alcuni brani della *Disciplina clericalis* di Pedro Alfonso (1062-1140) da parte di Simeon Polockij (1629-1680)<sup>14</sup> e, alla fine del Seicento, la traduzione dal tedesco



della *Idea de un principe politico cristiano representada en cien empresas* (1640) dello storico e diplomatico Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648), tradotta poi ulteriormente, su ordine di Pietro il Grande, da Feofan Prokopovič mentre era prefetto dell'Accademia di Kiev e Mogiljansk (ossia tra il 1707 e il 1711) dalla traduzione latina *Idea principis christiano-politici, 101 symbolis expressa*<sup>15</sup>, uno dei primi avvenimenti culturali russo-spagnoli di cui permane traccia sono le messe in scena a Mosca, sulla Piazza Rossa, all'epoca di Pietro il Grande, tra il 1702 e il 1706 da parte della compagnia tedesca di Johann Kunst e Otto Fürst (scritturata a Danzica nell'aprile del 1702 dall'ungherese Jan Splavsky per conto di Pietro il Grande), dei rifacimenti franco-tedeschi di due commedie spagnole<sup>16</sup>. Una, *El alcaide de si mismo* (1650) di Pedro Calderon de la Barca, tradotta dal rifacimento di Thomas Corneille *Jodelet prince, ou Le geolier de soi meme* (1655)<sup>17</sup>, fu messa in scena col titolo russo di *Princ Pikel'gjaring*. Si trattava di una rielaborazione franco-tedesca senza indicazione dell'autore in cui, dopo le numerose manipolazioni, rimaneva assai poco di Calderon e molto vi era, invece, delle rappresentazioni da fiera tedesche. L'altra, la commedia *El burlador de Sevilla* (1634) di Tirso de Molina, tradotta dal rifacimento francese *Le festin de pierre* (1660) dell'attore De Villier, notevolmente ridotta, resa più dinamica e stilisticamente uniforme, fu messa in scena col titolo russo di *Don Pedro, počitan-noj šljachta, i Amarilis, doč' ego*. Benché la compagnia di attori fosse costretta a cessare la propria attività per ordine di Pietro il Grande nel 1706, i testi teatrali vennero trascritti tra il 1709 e il 1711 e le commedie furono messe in scena prima al teatro privato della zarina Natal'ja Alekseevna nella tenuta di Preobraženskoe, poi a quello del principe Dmitrij Golicyn, noto mecenate dell'epoca.

Si devono ricordare anche le due edizioni della traduzione dal francese dell'*Oraculo manual y arte de prudencia* (1647) di Balthazar Gracian (1584 o 1600-1658).<sup>18</sup>

Oltre a Calderon de la Barca e a Tirso di Molina un altro autore spagnolo ad essere conosciuto tra i primi in Russia è Lope de Vega. La prima traduzione, invece, del *Don Quijote* di Cervantes si farà attendere: tradotto da una versione francese, verrà pubblicato solo nel 1769, pur essendo l'opera nota dal secondo decennio del Settecento<sup>19</sup>.

Da segnalare anche la pubblicazione di *Sel'skoj mudrec* del drammaturgo ispano-portoghese Juan Matos Fragoso (1630 circa-1692), tradotto dall'adattamento francese *Le Sage dans sa retraite* (1783) di Simon Nicolas Henri de Linguet (1736-1794)<sup>20</sup>.

A metà del Settecento diviene una sorta di *best seller* la traduzione dal francese del romanzo picaresco *Histoire de Gil Blas de Santillana*

(1715-1735) di Alain-René Lesage (1668-1747), i cui quattro volumi vennero tradotti in russo da Vasilij Teplov.<sup>21</sup> In esso veniva descritta una Spagna avventurosa in cui assalti di briganti, repentine ascese e cadute di fortuna, intrighi di corte, e l'immane lieto fine edificante, con Gil Blas che sposa Dorotea per ritirarsi nella propria tenuta ed occuparsi esclusivamente dell'educazione dei figli, soddisfacevano il gusto dei lettori russi immersi nell'atmosfera del sentimentalismo.

La popolarità del *Gil Blas* indusse i russi a tradurre non solo altre opere in francese di Lesage, tra cui il *Bachelier de Salamanque, ou les Mémoires de Cherubin de la Ronda* (1736), pubblicato nel 1763 dall'Accademia delle Scienze, e ristampato nel 1784, ma anche le sue traduzioni dallo spagnolo in francese, come l'*Histoire d'Estevanille Gonzalez, surnommé le garçon de bonne humeur* (1734) pubblicato in traduzione russa nel 1765-1766) ed il romanzo picaresco di Mateo Aleman (1547-1614?) *La vida del picaro Guzman de Alfarache* (1599), la cui prima parte era stata tradotta e pubblicata da Lesage nel 1785<sup>22</sup>. Nel 1775 vide anche la luce la traduzione russa de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554).

Negli stessi anni vennero pubblicate due traduzioni diverse dal latino di un medesimo brano del *Marco Aurelio - Reloj de Principes* (1529) di Antonio de Guevara (1480?-1545), effettuate da due studenti dell'Università di Mosca<sup>23</sup>.

Notevole popolarità ebbero in Russia nella seconda metà del Settecento le novelle di Madeleine Angélique Poisson de Gomez (1684-1770), ed in particolare *Les illustres ennemies* e *Histoire de Don Alvare de Prado* la cui traduzione-rifacimento ad opera di Vladimir Lukin (1737-1794) fu pubblicata anonima a Pietroburgo nel 1764, col titolo *Ljubov' sil'nee družby, povest' gišpanskaja*, dalla tipografia dell'Accademia delle Scienze.

Molto popolare fu anche la traduzione dal francese, ad opera di Marija Suškova (1752-1803), del romanzo-epopea di Jean François Marmontel (1723-1799) *Les Incas, ou la Destruction de l'empire du Peru* (1777)<sup>24</sup> in cui si smascheravano e denunciavano il fanatismo religioso ed il dispotismo dei conquistatori spagnoli<sup>25</sup>.

Occorre, dunque, attendere la seconda metà del Settecento perché la Spagna entri a far parte a pieno titolo della coscienza e dell'immaginario russi<sup>26</sup> - sempre mediatamente, per il tramite per lo più della cultura francese<sup>27</sup> - per poi arrivare, ai primi dell'Ottocento, ad una repentina affermazione dell'interesse dei russi nei suoi confronti, tanto da rasentare talvolta, in certuni, forme di autentico ispanofilismo.

Le cause di tale fenomeno vanno individuate nel mutamento verifi-

catosi nell'atteggiamento dei russi verso l'Europa occidentale durante e dopo la guerra del 1812 contro Napoleone. Le notizie che giungevano dalla Spagna, unico Paese europeo ad aver resistito agli invasori francesi, riempivano le pagine dei periodici di Mosca e Pietroburgo. Per i russi la Spagna mostrava "esempi di grandezza d'animo e di saggezza, d'orgoglio di popolo e d'amor di patria"<sup>28</sup>. Una seconda ondata d'interesse da parte dell'*intelligencija* russa, specie quella d'orientamento decabrista, si ebbe dopo gli avvenimenti spagnoli del 1820: una parte della società russa si sentiva attratta dallo slancio rivoluzionario del lontano Paese, mentre nella coscienza artistica s'affermava sempre più la sua immagine di "contrada benedetta, limite che irretisce"<sup>29</sup> in cui risuonavano serenate d'amore, si scatenavano passioni "da balcone" e "da pugnale", ed in cui s'intraprendevano lunghi viaggi avventurosi e picareschi attraverso una lussureggiante natura esotica.

Ai primi dell'Ottocento il paese di Carmen, Don Chisciotte e Don Giovanni assurgeva, dunque, nella coscienza russa, ad una sorta di quintessenza della visione romantica del mondo.

Nel 1830 Puškin scrive alcuni versi "sul languore di quel paese ove il cielo è eternamente nitido/ove la vita pigra trascorre voluttuosa/come il sogno colmo di estasi d'un giovinetto focoso,/ ove le donne a sera s'affaccian al balcone"<sup>30</sup>, e tra il 23 ottobre e il 6 novembre 1830 compone la breve tragedia, o microdramma, *Kamennyj gost'* (Il convitato di pietra) in cui Laura rispondendo a Don Giovanni così s'esprime sulla Spagna: "Su vieni - apri il balcone. Come il cielo / è calmo; dolce è l'aria, di limone / la notte odora e lauro, chiara luna/ risplende nello spesso e cupo azzurro - / le guardie a stesa gridano: *Sereno!*..."<sup>31</sup>

Nello stesso anno Michail Lermontov compone la tragedia *Ispancy* (Gli spagnoli).

In tali opere, specie nella seconda, l'immagine idealizzata della Spagna del cappa e spada e la spaventosa realtà del paese dell'Inquisizione, sotto le cui parvenze si cela, specie nel testo lermontoviano, la Russia, entrano in collisione.

Aleksandr Puškin e Michail Lermontov avevano cercato, nella storia della Spagna e nel carattere nazionale del suo popolo, scampo al grigiore della quotidianità. Contrada insolita, luminosa, solare, la Spagna era divenuta un *topos* culturale, il luogo esotico per eccellenza, d'un esotismo che tanto più traspariva dalla natura dei luoghi, dai costumi e dalle usanze del suo popolo. L'ardore e l'intensità dei sentimenti, l'orgoglio e la determinazione degli spagnoli, venivano considerati come tipiche manifestazioni della concezione romantica della personalità individuale, l'irruenza e la passionalità come manifestazioni dell'amore romantico. L'immagine sola-

re e sublime della Spagna in cui “la notte /di limone e di lauro odora”<sup>32</sup> s’intrecciava indissolubilmente con quella oscura ed orrificica della Spagna del fanatismo religioso, dei banditi, dei luoghi impervi e dirupati. Le radici di tale ricezione, diametralmente opposta alla precedente, vanno ricercate nella visione che della Spagna si era avuta in Francia durante il Secolo dei Lumi. Ai primi del Settecento si era diffusa in Francia, paese i cui regnanti si consideravano eredi al trono di Carlo II, una vera e propria moda per quanto era spagnolo. Tributo a ciò fu la pubblicazione di vari romanzi pseudostorici di genere erotico-galante e d’ambientazione spagnola, che venivano quasi immediatamente tradotti dal francese in russo. In tale periodo iniziarono a diffondersi in Russia anche gli scritti degli illuministi francesi, tra cui i *pamphlet* in cui si smascheravano le superstizioni degli spagnoli, il dispotismo che imperversava nella società e l’oppressione religiosa. Il paese di Carmen e Don Chisciotte si era dunque impresso, nella coscienza russa, come un che di contraddittorio ed ambivalente. Questa disposizione d’animo fu ereditata dai russi dell’età d’argento ed influi non poco sulla genesi delle opere d’arte, oltre che sull’atteggiamento del pubblico nei confronti della Spagna.

L’apice della moda russa per la Spagna pseudo-romantica va collocato negli anni 40 dell’Ottocento. In tale periodo si diffondono gli scritti di vari viaggiatori russi che avevano da poco percorso in lungo e in largo la penisola iberica. Come rileva Alekseev, “nella società russa aumenta incessantemente l’interesse per gli eventi politici della Spagna degli anni 30 e 40; di essi si scriveva sulla stampa russa: iniziarono i pellegrinaggi in Spagna dei viaggiatori russi”<sup>33</sup>. Tra il 1847 ed il 1849 vedono la luce *Pis’ma ob Ispanii* (Lettere sulla Spagna)<sup>34</sup> di Vasilij Botkin in cui questi fornisce del paese un’immagine obiettiva che avrà ampia risonanza tra i lettori.

Notevole attenzione fu rivolta dall’*intelligencija* russa agli eventi rivoluzionari spagnoli del 1868-1874. L’eccessiva infatuazione per l’esotismo in letteratura e sulla scena teatrale portò presto, tuttavia, ad una «completa trivializzazione dell’”ispanismo” poetico convenzionale»<sup>35</sup>. A partire dalla metà degli anni 70 dell’Ottocento dalle pagine dei periodici russi scompaiono gradualmente le notizie sul paese delle “rivoluzioni croniche”<sup>36</sup> e si diffonde sempre più l’opinione che si tratti di una contrada di finto esotismo pseudoromantico, da attrezzeria teatrale.

In contrapposizione alla diffusa e stereotipata opinione che si aveva della Spagna come di una “contrada da Dio benedetta”, si ritrova negli scritti letterari di alcuni autori una Spagna patria dell’Inquisizione, del gesuitismo, di Torquemada e Loyola, baluardo dell’intolleranza, in cui s’opprime crudelmente la personalità individuale e si mandano al rogo in

massa gli eretici *ad majorem Dei gloriam*. Il culmine della ricezione russa del volto oscuro del paese è costituito dal *poema* di Dostoevskij *Velikij Inkvizitor* (Il Grande Inquisitore) incluso nel romanzo *Brat'ja Karamazovy* (I fratelli Karamazov, 1880)<sup>37</sup>. Ambientando la parabola sul Secondo Avvento, con l'imprigionamento e la cacciata di Gesù, nella Spagna cinquecentesca di Filippo II, lo scrittore non solo condanna il cattolicesimo reazionario, ma, avvalendosi di allegorie, addita profeticamente i rischi d'uno sviluppo sociale indirizzato verso un modello di società totalitaria che viene, così facendo, smascherato. Le idee espresse da Dostoevskij nel Grande Inquisitore erano assai diffuse nel pensiero religioso e filosofico russo, nella pubblicistica, nella critica letteraria dell'epoca. Un loro riflesso si avrà anche nell'età d'argento<sup>38</sup> che, tuttavia, rielaborando i principi estetici del primo Ottocento, fece innanzitutto rivivere in tutta la purezza della sua idealizzazione romantica l'immagine della Spagna "solare", pur apportandovi nuove e diverse sfumature.

## II. Appunti di viaggio e memorialistica

Come già rilevato all'inizio di questo saggio, l'*intelligencija* russa dell'età d'argento si interessa delle più diverse civiltà e culture, e non solo di quelle europee tradizionali (francese, tedesca, italiana, inglese), ma anche di quelle africane, asiatiche e americane. La cultura spagnola rientra nel novero di queste ultime, di quelle, per cosiddire, più "esotiche". La Spagna, pur facendo parte geograficamente dell'Europa, viene, infatti, recepita dai russi come un remoto paese, più prossimo alle origini primeve della civiltà, in cui si respira l'aria della "canuta vecchiezza", in cui sopravvivono tradizioni secolari, estranea a molte delle realizzazioni della civiltà moderna ed inseparabile dalle strofe puškiniane:

Lo zefiro notturno  
traversa l'etere.  
Rumoreggia,  
corre  
il Guadalquivir.  
Ecco è sorta la luna d'oro,  
Silenzio... hu... il suono d'una chitarra...  
Ecco, una fanciulla spagnola  
s'è affacciata al balcone...<sup>39</sup>

e nell'eseguire la nota romanza  
Mia cara, ascoltami,  
sotto la finestra sto  
io e la chitarra...

molti non sospettavano minimamente che si trattasse di una traduzione dallo spagnolo<sup>40</sup>.

Ai viaggiatori russi che si trovavano in Spagna si dischiudeva il leggendario paese delle serenate, abitato da uomini orgogliosi e passionali che difendevano il buon nome della dama amata ed il proprio onore, paese che prima del viaggio era parso non più reale di un luogo romanzesco: "Tutto, tutto all'intorno era così espressivo, così pittoresco! Quanto romanticismo c'è in tutto, romanticismo che si fonde con la realtà!", scriverà Anna Ostroumova-Lebedeva ricordando le impressioni del viaggio in Spagna del 1914<sup>41</sup>. "Il mio primo viaggio in Spagna, questo singolare paese in cui vi è un tale focoso romanticismo", "ricorderà a proposito del viaggio compiuto nel 1896 Aleksandr Golovin<sup>42</sup>. Il passato che ritornava in vita subiva anche una metamorfosi inversa: pareva che la storia si fosse fermata ed il viaggio in Spagna si tramutava allora in un viaggio nel tempo: "Ma è così nella realtà? O è solo un sogno? No... E' qualcosa di assolutamente fantastico... Il medioevo... Ora siamo da qualche parte nel XIII secolo..."<sup>43</sup>, scrive Maksimilian Vološin a proposito del viaggio in Spagna del giugno 1901. Ed è perciò che Vološin ricorda come nel camminare per le strade e i sentieri, per le gole e i viottoli già percorsi a suo tempo da Don Chisciotte, aveva scorto le stesse locande e gli stessi fienili descritti da Cervantes. Stesso dicasi per Vasilij Nemirovič-Dančenko il quale sosteneva che le graziose fanciulle andaluse da lui incontrate avevano abbandonato solo un attimo prima gli *alcazar* moreschi e nel nero dei capelli portavano le stesse rose sgargianti sbocciate una volta dov'era stato versato il sangue d'una fanciulla innocente.

La sensazione di un passato risuscitato e di un inebriante sentimento romantico della vita era così forte che tutti coloro che si recavano in Spagna, anche per un breve periodo, vedevano la "Spagna carmenica" (*karmenistaja Ispanija*), come la definiva Konstantin Stanislavskij<sup>44</sup>, ossia "la Spagna delle spagnole dagli occhi neri, dei tori che si prendono a cornate, dei ventagli di seta"<sup>45</sup>. Era la realtà, ma una realtà così inusuale, esotica e stupefacente per il viaggiatore russo da far sembrare, negli appunti di viaggio e nella memorialistica di quegli anni, il paese del "limite che irretisce"<sup>46</sup> forse ancor più romantico di quello descritto nelle romanze e nelle ballate.

In ogni racconto di viaggio si menzionano le donne spagnole, che agli occhi del viaggiatore russo sono tutte delle Carmen con l'inevitabile rosa rossa tra i capelli nero-corvini, l'alto pettine, la mantiglia ed il ventaglio multicolore, tutte flessuose, graziose, dal portamento orgoglioso, dai movimenti impetuosi e lo sguardo fiammeggiante. L'aspetto esteriore ne rispecchia i sentimenti, altrettanto aspri, forti e spontanei; la donna spa-

gnola "è sfrenata in tutto: nell'amore, nell'odio, nella vendetta... E' tutta slancio, parossismo. Non transige, è tutta spigoli: o passione, o apatia"<sup>47</sup>.

Il *caballero* spagnolo non è meno romantico: orgoglioso, intrepido, è pronto non solo a trascorrere intere nottate sotto la finestra dell'amata ma anche, al minimo sospetto d'infedeltà o sensazione d'essere toccato nell'onore, ad essere accecato dall'ira, per cui la lite inevitabile si risolve a colpi di pugnale. E nulla possono le parole.

Nel descrivere gli usi e i costumi degli spagnoli, i viaggiatori russi rilevano la loro disponibilità e sincerità d'animo, il senso di solidarietà e d'eguaglianza. Pervasa da una passionalità tipicamente meridionale, la loro vita è così dissimile da quella russa da rendere sorprendente il fatto che i russi vi trovino, invece, tanti punti di contatto e di somiglianza. Korovin, uno dei maggiori pittori russi dell'età d'argento, ricorda: "Come mai, indipendentemente dalla diversità della natura, dell'ambiente, di tutte le apparenze, mi sentivo come a Mosca?... Qual era il motivo? E d'un tratto compresi in cosa gli spagnoli ci sono simili: nell'affabilità e sfrenatezza"<sup>48</sup>. E' un tratto peculiare del carattere nazionale spagnolo, così come di quello russo, e perciò è particolarmente vicino e caro a questi, dato che non lo ritrovavano negli altri popoli europei.

La sfrenatezza delle passioni ed il gusto della vita si manifestavano in modo lampante nelle danze che per i russi divennero simbolo della Spagna: "Le donne ballavano al risuonare del canto, picchiavano coi tacchi: o si chinavano all'indietro e con una gamba gettavano la gonna all'insù, o, messesi una mano sul fianco incedevano serie ed orgogliose, una dietro l'altra. Questa era la Spagna: non ho visto in nessun altro luogo un ballo simile"<sup>49</sup>, scrive sempre Korovin. Anche Vološin vede nel ballo spagnolo la più sintomatica manifestazione dell'anima degli spagnoli. In un suo scritto del 1901 si legge: "Tutto ciò che l'Italia canta, la Spagna lo balla. Balla danze rituali ai funerali presso la bara del defunto, balla nella Cattedrale di Siviglia durante la settimana santa la propria danza sacra dinanzi all'altare in chiesa come parte della funzione sacra; balla sulle barricate e prima dell'esecuzione della condanna a morte; balla prima che inizi la corrida; balla di giorno, balla nella calura del meriggio, balla nella notte fragrante..."<sup>50</sup>. E stesso dicasi per i canti che sono, secondo Nemirovič-Dančenko, "semplici come semplici sono i sentimenti che li fanno sgorgare"<sup>51</sup>.

L'altro aspetto caratteristico della Spagna è la religiosità: "Qui tutti non fanno altro che cantare, ballare e pregare"<sup>52</sup>. Tuttavia le forme in cui per gli spagnoli si manifesta il divino restano incomprensibili ed estranee ai russi: la grandiosità delle cattedrali, come pure la verosimiglianza delle sanguinanti ferite dei martiri cristiani rappresentati in dipinti e sculture, li

respingeva. Era un rimando all'aspetto più oscuro della Spagna, al fanatismo religioso ed alle crudeli pratiche dell'Inquisizione: "Qui si percepisce tuttora l'odore di bruciaticcio degli *autodafé*, e le case sono ancora oggi simili a carceri. Qui gli occhi dei castigliani rilucono tuttora d'un tetro fanatismo..."<sup>53</sup>.

E' vero che dei metodi e delle nefandezze perpetrate dall'Inquisizione erano rimasti all'inizio del Novecento solo i terribili strumenti di tortura e le leggende che facevano raggelare il sangue nelle vene, ma l'istintivo fanatismo e il compiacimento che gli spagnoli provavano nel vedere la sofferenza e la morte sopravviveva nella corrida, verso la quale i viaggiatori russi assumono atteggiamenti diversi: molti condannano senza appello questa sanguinosa tragedia, che a detta di Aleksandr Benuà non è solo uno "spettacolo vergognoso"<sup>54</sup>, ma una vera e propria "diavoleria"<sup>55</sup>; Vološin in *Boj bykov* (Il combattimento dei tori, 1901)<sup>56</sup> mostra come sotto la apparente levità, si direbbe "da balletto", del torero e la possanza spaventevole del toro insanguinato si nasconda la disumana crudeltà del primo e la fragilità del secondo. Ma in tale duello mortale tra l'animale e l'uomo vi era anche qualcosa di irresistibilmente affascinante. Si appassionano, infatti, alla corrida Vasilij Surikov, Petr Končalovskij, Konstantin Bal'mont e molti altri. Elizaveta Kruglikova, che nel 1901 è in Spagna assieme a Vološin, ricorda: "A Barcellona abbiamo assistito per la prima volta ad un combattimento di tori. Dapprincipio è terribile, ripugnante, poi diventa appassionante e stupefacentemente bello..."<sup>57</sup>. Il fascino del raccapricciante veniva recepito dai russi come un tratto caratteristico del carattere nazionale spagnolo considerato nella sua profonda paradosalità: "Paese magico di sommi slanci e contrasti... Popolo che, a giudicare dalle opere, è capace di lasciarsi trasportare in sublimi estasi di preghiera, in slanci di fanatismo, di passionalità, di misticismo, di profondo realismo, e capace, al contempo, di scherzare, ridere, fare dell'amara ironia"<sup>58</sup>.

Negli appunti di viaggio e nelle descrizioni che della Spagna danno i pittori russi all'inizio del Novecento il paese viene raffigurato con quei colori e quelle tonalità che più tardi gli stessi pittori trasporranno sulle tele. Vi predominano due gamme di colore. L'una luminosa e sgargiante: "la città d'un bianco accecante, sotto il sole ardente accecante, sulla riva del mare d'un blu accecante", come scrive Vološin<sup>59</sup>. L'altra nero-bianca e severa: "il colore nero qui predomina dovunque. Le case, le mura, le vie, le piazze: tutto è nero", come scrive Nemirovič-Dančenko<sup>60</sup>; e, come scrive la Ostroumova-Lebedeva: "Abbiamo osservato la folla spagnola. Vi predominava il colore nero"<sup>61</sup>. La combinazione di colori puri, senza sfumature, dà un'impressione di schematicità e di eccessivo ingrandimen-



to dell'immagine, e rende con precisione i contrasti e la semplificazione dei caratteri spagnoli.

Più a lungo di tutti visse in Spagna Vasilij Nemirovič-Dančenko, scrittore dalla vena letteristico-etnografica all'epoca assai noto al grande pubblico, fratello di Vladimir, il famoso regista e critico teatrale. Soggiornando ripetutamente in Spagna complessivamente per oltre tre anni, egli ebbe modo di studiare a fondo il paese e in *Očerki Ispanii* (Saggi sulla Spagna) del 1899 e *Kraj Marii Prečistoj* (Il Paese di Maria Vergine), edito nel 1902 in volume di lusso, di grande formato, arricchito da ben seicento disegni in bianco e nero, non solo ne fornisce una descrizione, ma l'analizza mettendone in luce anche il rovescio della medaglia, le cause profonde di ciò che altrimenti resterebbe solo in superficie. La sua prosa, pacata e meditativa, il suo atteggiamento obiettivo verso la realtà del paese, fanno sì che, pur non sfatando completamente l'immagine romantica della Spagna, egli finisca per demistificarne l'immagine sedimentata. E' vero, ad esempio, che mostri stupore per la focosa bellezza delle donne spagnole, come l'assoluta maggioranza dei viaggiatori russi, ma osserva anche: "La bella madrilenia, tutta racchiusa nell'eleganza, nella civetteria, nella passione, che vive solo d'amore e per l'amore, in fin dei conti altro non è che una femmina di razza... E' l'ignoranza fatta persona..."<sup>62</sup>. Secondo lo scrittore l'orgoglio dello spagnolo è la più illimitata presunzione; la romantica tetraggine del cavaliere senza macchia e senza paura cela la crudeltà ed il fanatismo dell'Inquisitore, la gentilezza cela una gelida estraneità: "Sguardi cupi, mascelle serrate e ostinate, fronti fanaticamente corrugate. Come se fossero loro stessi a salire sui roghi e a condurci gli altri. Cortesia stupefacente, ma singolare. E' come se fosse tutta mirata ad evitare il benché minimo ravvicinamento"<sup>63</sup>. Oltre alle romantiche serenate la Spagna ha mantenuto la negazione medievale della libertà della donna: "I *miradores* e i balconi paiono creazioni di ragni mostruosi che hanno avvolto nelle proprie ragnatele le case. In queste ragnatele è come se fossero rimaste impigliate migliaia di donne e di bambini"<sup>64</sup>.

Tutto sommato secondo Nemirovič-Dančenko in Spagna predominano le tonalità chiare, gioiose; ciò che è scuro, e che perciò respinge, emerge solo di tanto in tanto non facendo altro che rafforzare l'impressione di gioiosità e pienezza della vita. Perfino nel fanatico cattolicesimo spagnolo lo scrittore scorge il riflesso di quella profonda idea filosofica che s'incarna anche nei luoghi sacri, ossia nelle cattedrali: "nessun'altro edificio tratteggia in modo così chiaro l'infelice e misteriosa sorte dell'uomo dotato di un'intelligenza infinita e incatenato alla terra..."<sup>65</sup>.

Dalla lettura degli scritti di Nemirovič-Dančenko emerge una

Spagna divenuta storicamente luogo di confluenza di due opposti principi, quello "oscuro" gotico europeo e quello "luminoso" arabo: "la Spagna [...] è spaccata in due parti assai dissimili... la Vecchia e Nuova Castiglia, il Leon, l'Aragona, la Mancha da un lato e l'Andalusia, la Biscaglia, la Catalogna dall'altro: sono due poli"<sup>66</sup>. Il tetro carattere romantico delle province settentrionali, con la severa maestosità dei monumenti architettonici gotici, si contrappone alla luminosa e sorridente idillicità del meridione arabo. E' proprio su questo contrasto - visibile nella natura, nell'aspetto esteriore degli uomini, nel loro carattere e nelle tradizioni - che Nemirovič-Dančenko costruisce le proprie narrazioni. Tale polarità, tuttavia, non assurge mai ad antinomia, ma si manifesta in un'armonica coesistenza. Va rilevato, ad ogni modo, che a differenza degli altri viaggiatori russi dell'età d'argento Nemirovič-Dančenko riteneva che la Spagna ai primi del novecento stesse inesorabilmente perendo, che non avesse futuro, immersa com'era nel vagheggiamento del proprio eroico passato. Lo scrittore lo percepiva e nelle spopolate città della severa Castiglia e nella sgretolantesi magnificenza dell'Andalusia: "il fascino accattivante degli occhi appassionati, che rilucono così allettanti da sotto il nero merletto della mantiglia, i motivi incantevoli delle canzoni andaluse... lo schiacciare sconvolgente e da capogiro delle nacchere... i bizzarri arabeschi delle grate di ferro delle finestre... le decorazioni, ovviamente... ma non trascurate la lezione profonda che questo paese così poetico dà al mondo intero con il suo crollo, così gigantesco... come fu gigantesca la sua precedente potenza. Filippo II e Torquemada non solo fermarono lo sviluppo del paese: lo freddarono"<sup>67</sup>. La Spagna diviene, dunque, un profondo simbolo istoriosofico della forza distruttiva delle oscure forze dell'animo umano, un simbolo dello spegnersi di una delle grandiose culture della vecchia Europa. Va rilevato che tale punto di vista non era del tutto nuovo in Europa: nel 1864 aveva visto la luce il volume di Buckle sulla storia della civilizzazione mondiale (ben presto tradotto in russo) in uno dei capitoli del quale - *Saggio sullo sviluppo intellettuale della Spagna dal V al XIX secolo* - si trattava delle credenze mantenutesi dal medioevo, del deleterio influsso dell'ignoranza e delle superstizioni, e si facevano "previsioni pessimistiche sulle sorti dello Stato spagnolo"<sup>68</sup>. Ciononostante, quello che scrisse Nemirovič-Dančenko venne considerato dalla pubblica opinione russa come una vera e propria novità.

### III. Don Chisciotte

Don Chisciotte è per l' *intelligencija* russa uno dei simboli fondamentali dell'*hispanidad*, come Carmen e, in misura minore e lievemente

diversa, Don Giovanni. E' un simbolo complesso, profondo, sfaccettato e centrale nella complessa problematica ideale-filosofica dell'età d'argento, ed è continuamente *in fieri*.

Per quanto concerne il personaggio di Cervantes va rilevato che per i russi del Settecento, tra cui Aleksandr Sumarokov, Aleksandr Radiščev, Nikolaj Karamzin, Gavriil Deržavin, l'eroe di Cervantes non era altro che un buffo cavaliere che suscitava ilarità ed il suo scudiero era una macchietta di cui si potevano copiare, come faceva Caterina II, i proverbi. In epoca romantica fu recepito come un cavaliere senza macchia e senza paura, incarnazione d'un mitologema cristiano. Nella seconda metà dell'Ottocento l'atteggiamento cambia e diventa di "compassione verso il goffo ed intransigente combattente contro il male"<sup>69</sup>.

Per comprendere quale fu l'atteggiamento dei russi verso l'eroe di Cervantes nella seconda metà dell'Ottocento e nell'età d'argento, è indispensabile ricordare il famoso discorso che Turgenev tenne il 10 gennaio 1860 dal titolo "*Gamlet i Don Kichot*" (Amleto e Don Chisciotte)<sup>70</sup>, discorso in cui i due eroi vengono contrapposti in quanto incarnazioni di due opposte concezioni: esempio di egocentrismo e scetticismo il primo, di altruismo e ottimismo il secondo. Per Turgenev Don Chisciotte, servitore della verità e dell'ideale, è simbolo di bontà e sacrificio di sé, e non è affatto comico.

Il discorso di Turgenev suscitò reazioni contrastanti e sollevò una serie di interventi sia polemici, come quello di Nikolaj Dobroljubov<sup>71</sup>, sia di sostegno, come quello di Nikolaj Leskov<sup>72</sup>. Nel 1885 Nikolaj Storoženko pubblica un breve saggio intitolato *Filosofija Don Kichota*<sup>73</sup> in cui polemizzando con Turgenev analizza Don Chisciotte come un puro e semplice eroe letterario, ne abbassa ostentatamente l'immagine, cercando di mostrarne l'inconsistenza, e giunge ad affermare che "credendo di fare del bene e di ergersi in difesa della verità egli commette ad ogni pie' sospinto delle ingiustizie"<sup>74</sup>; le imprese del cavaliere sono illogiche e di conseguenza non possono giovare all'Umanità e, infine, il critico rimprovera all'eroe una "vana bramosia di gloria"<sup>75</sup> negando qualsivoglia "fede nell'ideale, entusiasmo per il bene e la giustizia, e l'idea del sacrificio di sé per il bene comune"<sup>76</sup>. Don Chisciotte, per Storoženko, non è altro che una caricatura di queste alte qualità dello spirito umano, ed è una parodia del cavaliere.

Anche Dmitrij Merežkovskij, che nel 1887 aveva pubblicato una poesia dal titolo *Don Kichot* (Don Chisciotte)<sup>77</sup> in cui per la prima volta in ambito russo l'eroe di Cervantes era stato posto in relazione col tema del poeta e della poesia, scende in campo nel 1889 come accusatore di Don Chisciotte nell'articolo *Don-Kichot i Sančo-Pansa* (Don Chisciotte e

Sancio Panza)<sup>78</sup>, ripubblicato nel 1897 col titolo di *Servantes* (Cervantes). Il Don Chisciotte di Merežkovskij può essere posto in analogia con il *Prorok* (Il profeta, 1841) di Lermontov: anche il magnanimo cavaliere s'era messo "a proclamare dell'amore / e della verità i puri insegnamenti"<sup>79</sup> ed anche contro di lui erano state scagliate pietre dalle persone circostanti<sup>80</sup>. Ma esteriormente debole e ridicolo, Don Chisciotte risulta essere spiritualmente più forte dell'eroe lermontoviano e viene visto da Merežkovskij d'animo elevato e sublime:

Sacri in lui sono l'amore e la fede,  
e da tale fede sono riscaldati  
tutti i sommi folli,  
tutti i profeti ed i poeti!<sup>81</sup>.

Nell'articolo del 1889 Merežkovskij all'improvviso precipita l'eroe di Cervantes giù dal piedistallo del "profeta e poeta"; Don Chisciotte è ora per lui un individualista medievale che si trasforma senza fatica da "bonario sognatore in incattivito furibondo fanatico"<sup>82</sup>, nei cui discorsi si percepiscono talvolta "toni da processo dell'Inquisizione"<sup>83</sup>, che riconosce "la virtù, la perfezione morale, non come obiettivo autosufficiente, ma solo come mezzo per conseguire la 'gloria militare'"<sup>84</sup>. Per Merežkovskij, dunque, l'eroe di Cervantes è ambivalente: "Motivo delle sue azioni non era soltanto la meschina ambizione; nell'eroe della Mancha c'è molta appassionata, fervida dedizione alla causa, magnanimità, disinteressata onestà"<sup>85</sup>. Don Chisciotte non è capace, secondo Merežkovskij, di sacrificare se stesso ed in ciò il pensatore russo si contrappone a Turgenev. Don Chisciotte e Sancio Panza vengono visti da Merežkovskij da un lato come portatori di visioni del mondo rispettivamente idealistica e realistica, e dall'altro come espressione della "visione del mondo romantica e operaia"<sup>86</sup>, come "l'*intelligencija* e il popolo"<sup>87</sup>. A conclusione dell'articolo Merežkovskij propone una nuova e assolutamente sorprendente trattazione dei due personaggi: "Don Chisciotte, ossia la cieca, semifolle *intelligencija* che s'è smarrita, conduce Sancio Panza, ossia il cieco popolo ignorante... Un cieco conduce un cieco, come nella parabola evangelica: entrambi cadranno nella fossa. Ed è proprio in questo che consiste l'eterna pan-storica tragicommedia derisa dalla geniale satira di Cervantes"<sup>88</sup>. Merežkovskij, dunque, riguarda il famoso romanzo spagnolo da un punto di vista storiosofico, vedendovi una sorta di allegoria di processi sociali, il cui male maggiore andava ricercato nella mancanza d'uno sguardo razionale e critico sulla realtà; ed è per tale motivo che, nonostante i suoi molteplici aspetti positivi, il chisciottismo veniva condannato.

Negli scritti di Merežkovskij ritroviamo un'altra idea caratteristica

della filosofia positivistica di fine Ottocento: condannato in Sancio Panza, "borghese contemporaneo in germe"<sup>89</sup>, la fanatica cupidigia, il critico lo giustifica elevandolo a manifestazione di una "geniale pratica saggezza"<sup>90</sup>, sicché il ruolo di Sancio, contrapposto a quello di Don Chisciotte, risulta equivalente al ruolo di Mefistofele contrapposto a quello di Faust. A differenza di tutti gli altri scrittori e critici che lo considerano pura e semplice incarnazione della prosa della vita, Merežkovskij vede nel contadino castigliano anche un poeta, mentre Don Chisciotte assurge ad autentico simbolo della percezione poetica del mondo.

Proprio come simbolo della poesia Don Chisciotte viene visto da Fëdor Sologub, uno dei maggiori scrittori e poeti simbolisti. Per Sologub il Cavaliere dalla Triste Figura è simbolo della percezione poetica della realtà, che dice "no" al mondo e, dotato della forza trasformatrice della fantasia, trasforma la rude Aldonza-realtà nella sublime Dulcinea-sogno, nella realtà "ideale", ossia "trasfigura la realtà quotidiana tramite la volontà creativa"<sup>91</sup>. Sologub crea perfino un neologismo, "*dul'cinirovat*" ("dulcineare") il mondo, ossia trasformarlo tramite la forza dell'amore. Don Chisciotte è per Sologub un poeta che trasforma la realtà ed è proprio in tale ipostasi che lo si ritrova in alcune poesie scritte tra il 1920 e il 1921<sup>92</sup>, tra cui in "*Ljubvi neodolima sila*" ("Insuperabile è la forza dell'amore"):

Aldonza rude brucia  
trasfigurata nell'amore,  
e di nuovo Don Chisciotte vaticina:  
"Vivi, meravigliosa, vivi!"<sup>93</sup>.

Ma più oltre si verifica un mutamento di significato; nella seconda parte il ciclo poetico diviene autobiografico e l'eroe lirico-Don Chisciotte ricalca il destino reale di Sologub. Sicché nella lirica si assiste ad un proseguimento della leggenda su Don Chisciotte e Dulcinea che da vagheggiamento del cavaliere diviene realtà. Ma la loro storia ha una conclusione tragica: l'eroe invincibile viene abbattuto dalla morte della propria "bellissima dama"<sup>94</sup>:

E il cavaliere d'un tempo seguirà il feretro.  
Che sono per lui gli scherni e la denigrazione?  
Dulcinea, luminosa regina  
del gioioso paradiso, è morta!<sup>95</sup>

Il crollo della speranza e dell'ideale è analogo al crollo del mondo dell'eroe lirico. L'ideale veniva sconfitto dal "mondo terribile"<sup>96</sup>.

In un'altra prospettiva veniva analizzato Don Chisciotte nel 1901 da Ivan Ivanov nell'articolo *Rycar' slova i žizni. Servantes i ego* "Don

*Kichot*" (Il cavaliere della parola e della vita. Cervantes e il suo *Don Chisciotte*)<sup>97</sup>, in cui Don Chisciotte viene visto come manifestazione della "profonda sofferenza umana per la verità oltraggiata"<sup>98</sup> e Sancio Panza come manifestazione della saggezza popolare.

Anche Lidija Lašeeva (che scrive celandosi sotto lo pseudonimo di Mark Basanin), nella prefazione alla propria traduzione russa del romanzo, pubblicata nel 1903, vede l'eroe di Cervantes come incarnazione "della grandezza d'animo, del sommo coraggio e della sconfinata fedeltà"<sup>99</sup>, simbolo dell'alta propensione dell'umanità verso l'ideale. La Lašeeva idealizza oltremodo la figura di Don Chisciotte e abbassa immotivatamente quella di Sancio, incarnazione, secondo lei, della cupidigia, del calcolo e dell'egoismo.

Nei numerosi articoli e saggi che vedono la luce nel 1905, anno del terzo centenario della pubblicazione della prima parte del romanzo, gli autori rivolgono per lo più l'attenzione al fatto che la chiave per la comprensione del romanzo e del suo eroe principale va cercata nella biografia dello scrittore, il quale, a parere della maggior parte dei critici, era stato egli stesso un cattivo interprete della propria opera, il cui vero significato non si limita a satireggiare la letteratura cavalleresca, ma è ben più profondo. Don Chisciotte simboleggia il tragico ruolo dell'ideale nella realtà quotidiana, la cui meschineria ed egoismo vengono rappresentati dallo scudiero contrapposto al cavaliere.

Una ben più profonda analisi della figura del personaggio principale la si trova nell'articolo di Vjačeslav Ivànov *Krizis individualizma* (La crisi dell'individualismo, 1905)<sup>100</sup>. Il *maitre* del simbolismo russo vede in Don Chisciotte "uno dei primi 'eroi del nostro tempo'"<sup>101</sup>, in quanto con quella "intrepida sfida all'ottusa ed ingannevole realtà"<sup>102</sup>, questo "Prometeo dal 'triste sembiante'"<sup>103</sup>, diviene profeta di "un nuovo individualismo"<sup>104</sup>, ossia di un umanismo che accomuna il singolo individuo con il principio universale. Nella concezione di Vjačeslav Ivanov l'eroe di Cervantes, al contrario dell'Amleto di Shakespeare, preannunzia il "pathos della *sobornost'* ('comunitarietà')"<sup>105</sup>, e personificando l'insurrezione contro l'inganno del mondo costituisce il primo esempio di incarnazione della gnoseologia di Nietzsche<sup>106</sup>.

Nell'articolo *Šekspir i Servantes* (Shakespeare e Cervantes)<sup>107</sup>, del 1916, Vjačeslav Ivànov, ponendo i due grandi autori a confronto, rileva che Cervantes, a differenza di Shakespeare, "contempla la vita non tragicamente, bensì epicamente"<sup>108</sup>. Ma il suo romanzo, non essendo nella forma una tragedia, lascia nell'animo del lettore "una benefica 'purificazione'"<sup>109</sup> costringendolo a percepire la vanità dell'"arbitraria aspirazione umana di contro alla semplice verità di Dio"<sup>110</sup>. Il nobile d'animo e quasi

santo cavaliere che ha avvolto il proprio conato in "forme desuete [...] è caduto fuori dall'intelligenza della storia"<sup>111</sup> ed "è stato costretto per lunghi secoli a servire da zimbello e a stare sulla bocca di tutti"<sup>112</sup>. Don Chisciotte, secondo Vjačeslav Ivanov, è l'incarnazione di un problema eterno: "come possono la magnanimità e la virtù, il santo e il fiammeggiante, l'amore purissimo e la fede non turbata da alcunché di apparente, essere eternamente crocifissi dalla suprema Ragione-Intelligenza della vita? E come possono gli uomini, che deridono e disprezzano ciò che è alto e santo, ritrovarsi in concordia con il giudizio di questa Ragione-Intelligenza? ..." <sup>113</sup>. Vjačeslav Ivanov fornisce una risposta: "Alonso il buono' [...], dopo aver pensato di essere buono nella vita, smise di essere buono verso la vita"<sup>114</sup>. Ciò facendo Vjačeslav Ivanov, dopo aver determinato l'intima natura del Cavaliere dalla Triste Figura, scopre nella problematica del romanzo una nuova sfaccettatura la quale, tuttavia, non fu sviluppata dalla critica dell'età d'argento.

Abbiamo dunque visto che in questo periodo viene accentuato il contrasto tra Don Chisciotte e Sancio Panza, il primo come vincitore della realtà, il secondo come suo schiavo, il primo come incarnazione dell'ideale, il secondo del reale. Don Chisciotte assurge a simbolo del poeta che innanzitutto non rinnega la realtà a favore dell'ideale, ma che crea un suo proprio mondo.

La panoramica fin qui delineata sarebbe incompleta se non menzionassimo anche alcuni dei più significativi interventi critici di autori di ispirazione marxista. L'articolo di Lev Trockij *Eklektičeskij Sancho-Pansa i ego mističeskij oruženosec Don-Kichot* (L'eclettico Sancio Panza e il suo mistico scudiero Don Chisciotte)<sup>115</sup> del 1908, trabocca di un *pathos* di denuncia indirizzato contro «il pauroso-altezzoso eclettico e il "genialmente" stravagante mistico»<sup>116</sup>, tuttavia il discorso verte non sugli eroi del romanzo di Cervantes, bensì sulla loro "nuovissima variazione"<sup>117</sup>. È significativo che Trockij definisca Don Chisciotte come "qualcosa a metà tra un profeta e un giullare"<sup>118</sup>. Nel 1916 viene pubblicato l'articolo di Vladimir Frič *Sekspir i Servantes* (Shakespeare e Cervantes)<sup>119</sup>, in cui il cavaliere viene recisamente accusato di essere un parassita, un brigante, un violento e contemporaneamente riconosciuto come "una nociva sopravvivenza del passato"<sup>120</sup>, dai "tratti di un idealista purosangue, portatore di un altruismo pieno di abnegazione e profonda saggezza"<sup>121</sup>. Dopo avergli rivolto accuse paradossali, Frič esalta come nessun altro Don Chisciotte, arrivando a scorgere sul capo di lui "lo scintillio dell'aureola del martire per la verità e la giustizia"<sup>122</sup>. Anche Anatolij Lunačarskij nella postfazione all'edizione del romanzo del 1924<sup>123</sup> ritiene che il Cavaliere dal Triste Sembiante sia un martire e scri-

ve che "l'aristocratico de La Mancha si trasforma nel Cristo crocifisso"<sup>124</sup>. Nello stesso periodo, e precisamente nel 1922, Lunačarskij porta a compimento il dramma *Osvobožděnyj Don Kichot* (Don Chisciotte liberato)<sup>125</sup>, i cui personaggi sono alcuni degli eroi del romanzo di Cervantes e in cui viene utilizzato uno degli elementi del *šjužet*: la liberazione dei condannati ai lavori forzati. Nel complesso il dramma è una composizione autonoma sulla rivoluzione e sul terrore, ma la figura dell'eroe principale è pur sempre quella del cavaliere che continua, da autentico idealista, a lottare da solo contro il mondo malvagio. Il dramma si conclude con la cacciata di Don Chisciotte dal paese dove ha vinto "il proletariato cosciente, organizzato"<sup>126</sup>, dalla cui parte è passato Sancio Panza.

Al tramonto, dunque, dell'età d'argento gli eroi di Cervantes non solo divengono personaggi di opere letterarie russe, ma assurgono, altresì, a parametro di valutazione dei processi storici della realtà sociale e politica in atto nel paese, come sarà ben evidente nei due rifacimenti che del romanzo cervantino faranno, in ben altra temperie storico-culturale, Michail Bulgakov nel 1938 per il teatro<sup>127</sup> e Evgenij Švarc nel 1957 per il cinema<sup>128</sup>.

#### IV. Carmen

Anche l'altra ipostasi della Spagna, Carmen, personificazione dell'amore fatale, della folle gelosia, della sanguinosa vendetta, delle "passioni spagnole", dell'ardente romanticismo, trova il proprio riflesso nella poesia russa dell'età d'argento. Va innanzitutto ricordato il ciclo poetico *Karmen* (Carmen)<sup>129</sup> di Aleksandr Blok. Si tratta di dieci poesie scritte nel 1914 e dedicate alla cantante d'opera Ljubov' Andreeva-Del'mas che interpretava la parte di Carmen (Carmensita) nell'omonima opera di Bizet e che Blok vide per la prima volta nell'ottobre 1913 al Teatro del dramma musicale di Pietroburgo<sup>130</sup>. Innamoratosi appassionatamente della Del'mas, Blok crea l'immagine di una "seducente ed indomabile zingara spagnola"<sup>131</sup> che cela in sé un pezzettino della propria patria incantevole, di quella "selvaggia lega di mondi [...] /... ove una parte dell'anima universale/piange a dirotto, tralucendo armonia delle stelle"<sup>132</sup>.

L'eroe lirico di Blok vede in Carmen l'incarnazione del desiderio irrealizzabile:

Dormi intorpidita e vedi in sogno  
la lontananza del mare e la riva felice,  
e il sogno per me irraggiungibile<sup>133</sup>



e percepisce in lei un'anima gemella:

Tutto è musica e luce: non esiste la felicità, non esistono i  
[tradimenti...]

Di un'unica melodia risuonano la tristezza e la gioia...

Ma io ti amo: io stesso sono così, o Carmen<sup>134</sup>.

Per Blok il mitologema di Carmen è di estrema importanza, come si evince anche dai quaderni di appunti<sup>135</sup>. Blok resta affascinato anche dall'esecuzione, da parte della Del'mas di "Ja zdes', Inezil'ja" ("Son qui, Inezil'ja") e "Odelas' tumanom Grenada" ("S'è vestita di nebbia Granada"), due romanze dall'opera *Kamennyj gost'* di Aleksandr Dargomyžskij su parole di Puškin.<sup>136</sup>

Durante l'età d'argento vengono rivivificati immagini ed ideali dell'età d'oro, ossia dei primi dell'Ottocento. Il tema della Spagna risuona pertanto, in particolare nella lirica d'amore, una chiave tradizionalmente romantica. Esempio è, in tale contesto, la poesia *In'es* (Ines, 1913) di Valerij Brjusov. La danzatrice spagnola è la passione personificata, la sua bellezza è tanto infuocata quanto i suoi sentimenti:

Conoscete Ines  
dalle trecce color del catrame,  
e dagli occhi azzurro-cielo?  
Conoscete Ines,  
regina pertinace  
dallo sguardo demoniaco? <sup>137</sup>

L'amore che ella suscita travolge completamente l'uomo e lo costringe ad estraniarsi dalla vita:

Aperto un po' il ventaglio nero  
appena tocca con esso le labbra -  
*Toros* <sup>138</sup> tutto - un unico impeto!  
Aperto un po' il ventaglio nero  
china appena un po' il capo:  
ognuno vive solo di lei! <sup>139</sup>

Si tratta di sentimenti semplici, immediati, intensi e notevolmente poetici.

La venerazione e l'adorazione sono, tuttavia, solo uno degli aspetti dell'amore romantico, amore che può in qualsiasi istante esplodere in scoppi di folle gelosia e feroce vendetta:

Ma non sarò certo io a soggiacere alla paura,  
ma non sarà lui a infrangere la parola data!  
E la mano, schiacciata la *navaja*  
è pronta ad essere levata  
è pronta al combattimento mortale<sup>140</sup>.

Motivi simili sono presenti anche nella lirica “spagnola” di Konstantin Bal'mont, autentico cantore di questo paese. Il tema della Spagna fu centrale nella sua attività di poeta, traduttore e saggista. E' curioso che molti lo paragonassero, per l'aspetto esteriore, ad uno spagnolo<sup>141</sup>, e Maksimilian Vološin, che chiamava scherzosamente il proprio amico “uno spagnolo d'alto lignaggio che viaggiava in incognito in Russia senza conoscerne la lingua”<sup>142</sup>, compose nel 1915 la poesia *Bal'mont* in cui rivela tutta la natura “ispanica” del poeta russo.<sup>143</sup>

Nella poesia di Bal'mont *Ispanka* (La spagnola, 1924) l'immagine che viene creata è assai simile a quella della strofa di Brjusov riportata poc'anzi:

Fioriscono e respirano le punte  
nel paese che riluce di colore purpureo,  
dove si scrive col pugnale la parola “onore”,  
dove il cuore pensa: “Dio, ed io”<sup>144</sup>

Il suo atteggiamento verso i tre princìpi spagnoli si riflette nella poesia *Tri cveta* (Tre colori, 1904):

Il nero colore del sospetto  
incute paura agli infedeli...

Il giallo è selvaggia gelosia,  
bruciore dell'onore ferito...

Di tutti il più nitido è il rosso,  
colmo di vita e di morte...<sup>145</sup>.

Questi tre colori, che simboleggiano le tre componenti della psicologia dello spagnolo, riflettono anche le tre sfaccettature dell'amore romantico.

Nelle poesie di Bal'mont *Anita* (1900), *Maskirovannyj bal* (Il ballo mascherato, 1903), così come nella già citata e più tarda *Ispanka* (La spagnola, 1924), ritroviamo la stessa immagine di donna orgogliosa e appassionata rischiarata dall'aureola dell'amore fatale. Pervase da un atteggiamento nietzschiano di bramosia della vita sono le poesie *V okrestnostjach Madrida*

(Nei dintorni di Madrid, 1897), *Akkordy* (Accordi, 1897), *Kak ispanec* (Come uno spagnolo, 1899), *Ispanskij cvetok* (Fiore spagnolo, 1901).

Stesso dicasi per le poesie di Nikolaj Gumilëv *Staryj konkvistador* (Il vecchio conquistador, 1908), *Otkrytie Ameriki* (La scoperta dell'America, 1910), *Sonet* (Sonetto, 1918: "Kak konkvistador v pancire železnom...").

Bal'mont dedica una poesia a El Greco "angelo indignato"<sup>146</sup>, una a Ribeira "crucele e cupo anatomista [...] fratello del suo Prometeo/ che resta sempre nell'oscurità"<sup>147</sup>, una a Velazquez "unico genio/che fu capace di rendere misterioso ciò che era semplice"<sup>148</sup> ed una a Calderon "bruciante, solare e tonante"<sup>149</sup>.

Alla lirica descrittiva, di paesaggio, vanno attribuite "*Paseo de las delicias v Sivil'e*" (*Paseo de las delicias a Siviglia*, 1900) sullo "splendore floreale della primavera spagnola"<sup>150</sup> e *Toledo* (Toledo, 1904) sulla città "ineccepibile nella bellezza compiuta"<sup>151</sup> e "simile a un potente verso inciso sulla pietra"<sup>152</sup>.

Nella poesia *Sin miedo* (Senza paura, 1900) Bal'mont riprende e rielabora il tema lermontoviano della poesia che trafigge come pugnale il cuore del poeta: se in Lermontov la poesia era "una lama/ coperta dalla ruggine del disprezzo"<sup>153</sup>, in Bal'mont è una bella lama di Toledo su cui è inciso il motto "*sin miedo*", senza paura. Di un'altra lama, quella del Cid Campeador su cui era inciso il motto "Si! si! - No! no!" si ricorda Maksimilian Vološin nella poesia *Meč* (La spada, 1922), in cui, tuttavia, la lama non è più metafora della poesia bensì «Simbolo dell'amore terreno,/ che punisce e vendica,/ che taglia in "Sì" e in "No",/ in male e in bene»<sup>154</sup>. Di questo simbolo Bal'mont aveva già scritto in precedenza, nell'articolo *Demony razrušenija i zakona* (I demoni della distruzione e della legge, 1908): "Tale spada era il prototipo della coscienza umana che taglia in due tutto il conoscibile in due contraddizioni finali, in due inconciliabili verità, in due antinomie"<sup>155</sup>.

Igor' Severjanin in una delle sue *Chabanery* (1909) riflette il raffinato esotismo dell'immagine della donna spagnola, l'estasi dei sensi:

O gitana! Getta via il sombrero brioso,  
versa nel calice il vigoroso *clairret*...  
Berremo alla salute dei focosi caballeros,  
Emettendo il fumo d'aromatiche sigarette ...

.....  
.....

Del fuoco! Del fuoco! Che s'accenda la *chabanera*,

Freneremo la passione e ci lanceremo nel delirio.<sup>156</sup>

Se nelle poesie d'argomento spagnolo di Bal'mont e di Gumilev traspaiono tratti del superomismo nietzschiano, in quelle di Maksimilian Vološin, in particolare in *Ona* (Ella, 1909)<sup>157</sup>, appaiono i tratti dell'eterno femminile e della bellezza che egli scorge nei "visi delle Madonne di cera"<sup>158</sup> delle chiese spagnole e nelle "vie torride di Siviglia"<sup>159</sup>, così come riflette l'autentico volto della Spagna nelle poesie *Kastan'ety* (Le nacquere, 1901)<sup>160</sup>, in cui, come scrive egli stesso, ha "concentrato tutto sulla Spagna"<sup>161</sup>.

### V. Don Giovanni

Occorre rilevare che l'immagine della Spagna nella poesia dell'età d'argento aveva, oltre alle ipostasi di Don Chisciotte e di Carmen, anche quella di Don Giovanni, incarnazione, come scrive Bal'mont, della "brama di amore senza barriere"<sup>162</sup>. Bal'mont analizza l'immagine di Don Giovanni nel saggio *Tip Don Žuana v mirovoj literature* (Il tipo di Don Giovanni nella letteratura mondiale, 1904) e giunge alla conclusione che alla fine dell'Ottocento e al principio del Novecento "il vecchio, romantico Don Giovanni è irrimediabilmente perito, ma permane sempre la misteriosa simbolica immagine di Don Giovanni [...] che non perirà mai"<sup>163</sup>, poiché l'amore "è la questione più scottante"<sup>164</sup> tra quelle "eterne" ed insolubili. Il secolo XIX aveva cantato Don Giovanni come cercatore romantico della bellezza assoluta e dell'amore che, avendo compreso l'impossibilità del conseguimento dell'ideale, aveva iniziato con tragica forza a vendicarsi di Dio e della vita per la speranza naufragata. Nel XX secolo, a parere di Bal'mont, emergono in primo piano i tratti più infimi e ripugnanti di questa poliedrica immagine: Don Giovanni mescola l'amore con l'inganno sicché questo "Ebreo Errante dell'amore"<sup>165</sup> viene condannato. Tuttavia nel saggio succitato Bal'mont non definisce quale sia l'immagine di Don Giovanni ai primi del secolo. Una risposta a tale interrogativo la si ritrova nel poema incompiuto dello stesso Bal'mont dal titolo *Don Žuan* (Don Giovanni, scritto nel 1897). Il poema consta di cinque canti: nel primo Don Giovanni viene presentato come un amante ingannato dalla vita, cinico e cupo; nel secondo egli giura di vendicarsi per i sogni irrealizzati; nel terzo mette in atto il giuramento e commette alcuni assassinii, trasformandosi in arma della vendetta per volontà di forze superiori; nel quarto canto si assiste ad una metamorfosi: al posto di Don Giovanni fa la sua comparsa l'eroe lirico di Bal'mont che persevera nella vendetta; nel quinto canto, che fornisce la chiave alla comprensione dell'autentico Don Giovanni dell'epoca, il minaccioso amante-vendicatore all'improvviso si trasforma in un raffinato decadente che

s'innamora "della depravazione che irretisce/ con la sua insaziabile delizia,/ col suo sprezzo d'ogni barriera,/ colla sua - solo sua - consolazione"<sup>166</sup>.

Anche Valerij Brjusov nella poesia *Don Žuan* (Don Giovanni, 1900)<sup>167</sup> affronta e sviluppa il tema del Don Giovanni decadente richiamandosi a Bal'mont (il manoscritto reca come epigrafe "la luna llena" (la luna piena), ossia il primo verso del poema di Bal'mont). Brjusov de-tra-gicizza l'immagine e accentua in Don Giovanni il principio di affermazione della vita.

Nel 1908 Don Giovanni compare nell'omonima poesia di Nikolaj Gumilëv. Nelle prime tre strofe l'eroe romantico è divenuto un superuomo nietzschiano, ma nell'ultima recupera tratti di sublime tragicità:

Mi ricordo che, inutile atomo,  
non m'hanno dato figli le donne,  
e non ho mai chiamato fratello nessuno<sup>168</sup>.

Una trattazione parodica e derisoria di Don Giovanni si ha nella poesia *Bogomol'noe* (Sul pellegrinaggio, 1925)<sup>169</sup> di Vladimir Majakovskij: il libertino viene raffigurato grottescamente come marito geloso che, nonostante tutte le precauzioni prese, viene comunque ingannato dalla moglie.

In Majakovskij la parodia diventa caricatura grottesca: l'orgoglio si tramuta in cocciutaggine, la ragazza spagnola perde ogni aureola di beltà ed elevatezza di sentimenti e le cattedrali divengono semplici ricetti di amanti che nascondono i tradimenti coniugali ed in cui al posto delle preghiere si ode il "mellifuo guaire"<sup>170</sup> di coppie in amore disturbate dalle monache "carogne"<sup>171</sup>.

In tono scherzoso-ironico il tema spagnolo compare in Saša Čěrnyj, nelle poesie "O, ispanec blagorodnyj..." ("Oh, nobile spagnolo...", 1906)<sup>172</sup>, *Zerkalo* (Lo specchio, 1908)<sup>173</sup>, *Dom nad Velikoj* (La casa sulla Grande, 1924)<sup>174</sup>, *Kukuruza* (Il granoturco, 1931)<sup>175</sup>, in cui vengono tratteggiati in modo bonariamente caricaturale quelli che erano i "tratti spagnoli" della poesia "seria": l'amore romantico ed elevato ora lo si può trovare su annunci pubblicitari dei quotidiani<sup>176</sup>, e la graziosa ragazza spagnola non è da meglio di una chiozza di razza<sup>177</sup>.

Altrettanto dicasi della poesia scherzosa di Osip Mandel'stam *Akteru igravšemu ispanca* (Ad un attore che si esibiva nella parte di spagnolo, 1917)<sup>178</sup> in cui il drammatico conflitto tra amore e gelosia viene volto in parodia.

Si vede dunque come nella lirica russa di fine Ottocento-inizio Novecento l'immagine della Spagna compia un cammino che, partendo dall'idealizzazione romantica e passando attraverso la visione della reale

immagine del paese, approda alla parodia, denotando così che tale tema letterario è giunto a conclusione.

### **VI. Traduzioni in russo di poesie spagnole**

Per completezza di trattazione ricordiamo le traduzioni di poesie spagnole effettuate da due dei maggiori poeti simbolisti russi, Valerij Brjusov e Konstantin Bal'mont.

Brjusov traduce alcune romanze popolari che sono anch'esse "un rispecchiamento lirico della vita"<sup>179</sup> della Spagna medievale. Le traduzioni dallo spagnolo, tuttavia, non hanno un grande peso nella sua genesi di artista.

Bal'mont traduce soprattutto canti popolari spagnoli: nel solo volume *Gornye veršiny* (Cime montuose, 1904) il poeta fa seguire al saggio *Ispanskaja narodnaja pesnja* (La canzone popolare spagnola) a titolo esemplificativo la traduzione di oltre centocinquanta *soleares*, *coplas* e *seguidillas*. Nel saggio introduttivo Bal'mont accentua l'attenzione del lettore sui tratti distintivi della poesia spagnola: l'attenzione per la trattazione dei sentimenti di amore e gelosia, il fatto che vi si tratta di uomini pieni di "subitanei trapassi dall'ira alla tenerezza e dalle carezze alla gelosia"<sup>180</sup>. Riunite le canzoni tradotte in un volume separato, Bal'mont le intitola *Ispanskije narodnye pesni. Ljubov' i nenavist'* (Canzoni popolari spagnole. Amore e odio, 1912)<sup>181</sup>.

Valerij Brjusov, nell'analizzare la propensione di Bal'mont per il dramma spagnolo e la poesia popolare scrive: «indubbiamente attiravano Bal'mont coloro che amavano e sapevano rappresentare caratteri integri, irruenti e tipi umani eccezionali, che vivevano di vita "decuplicata"»<sup>182</sup>.

Indubbiamente le traduzioni dallo spagnolo di Bal'mont hanno arricchito la cultura russa, anche se nel complesso una vera e propria affermazione della poesia spagnola si avrà in Russia solo grazie alle traduzioni della fine degli anni 30 e, in maggior misura ancora, degli anni 50-70.

### **VII. Conoscenza in Russia di autori spagnoli di fine Ottocento-inizio Novecento**

Nel periodo da noi esaminato i critici letterari russi, ed in particolare Dmitrij Petrov e Lev Šepelevič, si rivolgono, oltre al capolavoro di Cervantes, alla disamina delle opere di altri scrittori spagnoli, anche se va rilevato che nel complesso il lettore russo medio è poco informato sulla letteratura spagnola coeva. Il fatto è che gli articoli, i saggi, le recensioni su tali opere e le traduzioni sono dispersi su una moltitudine di giornali, riviste e almanacchi non sempre di ampia diffusione<sup>183</sup>.

Tra i primi lavori di analisi letteraria vanno ricordati due saggi di

Šepelevič su José de Echegaray e su Juan Valera, inclusi nel suo volume *Naši sovremenniki* (I nostri contemporanei)<sup>184</sup> edito nel 1899. José Echegaray (1823-1916), economista, matematico e premio Nobel per la letteratura nel 1905, viene definito come “il più cospicuo talento drammatico spagnolo del nostro tempo”<sup>185</sup>, un “romantico-realista” maestro nelle azioni sceniche, “un pensatore e osservatore il cui intelletto, che scaturisce da un punto di partenza generalizzato, coesiste con la fantasia di un autentico artista”<sup>186</sup>, il quale, creando opere “pienamente nazionali [...], non si eleva [...] a ciò che è universale”<sup>187</sup>. In Russia fu conosciuto per due drammi: *Gran galeoto* (1881), tradotto nel 1899 con il titolo di *Galeotto* e nel 1908 con il titolo di *Velikij Galeoto*<sup>188</sup>, e *O locura o santidad* (1877), tradotto nel 1891 con il titolo di *Don Kichot XIX stoletija ili Svjatost' eto ili bezumie. Drama v 3-ch dejstvijach* (Il Don Chisciotte del XIX secolo ossia è santità questa o follia. Drama in tre atti)<sup>189</sup> e messo in scena col titolo di *Bezumie ili svjatost'* (Follia o santità)<sup>190</sup> Quest'ultimo, che risente sia pure in forme approssimative della lezione ibseniana, esterna e non assimilata, in un periodo in cui in Russia era diffuso l'interesse per il grande drammaturgo norvegese, venne sì messo in scena in Russia, ma alla maggior parte del pubblico rimase sconosciuto.

Non molto noti erano al lettore russo i romanzi di Juan Valera (1827-1905), il quale prima di dedicarsi all'attività di scrittore era stato, tra l'altro, nel 1850 addetto presso l'Ambasciata spagnola di Pietroburgo<sup>191</sup>, anche se ad avviso di Šepelevič questo scrittore è un “eccezionale talento”<sup>192</sup> le cui opere sono pervase da un “elemento filosofico”<sup>193</sup> che dà “diritto di paragonare questo scrittore spagnolo a Goethe”<sup>194</sup> e i cui romanzi sono divenuti “la manifestazione dell'auto-scienza della Spagna”<sup>195</sup>.

Nel 1904 Šepelevič pubblica gli *Istoriko-literaturnye etjudy* (Saggi storico-letterari)<sup>196</sup>: i quattro saggi migliori sono, a parere di Dmitrij Petrov<sup>197</sup>, quelli dedicati a due classici, Calderon de la Barca e Cervantes, e a due contemporanei, Palacio Valdés e Blasco Ibañez.

Se il colto “*costumbrista*” Armando Palacio Valdés (1853-1938) era poco conosciuto in Russia, Vicente Blasco Ibañez (1867-1928) era, invece, conosciutissimo ed assai popolare tra i lettori russi. Considerato dal solo Vološin, nel 1912, come un autore “secondario”<sup>198</sup>, la maggior parte dei critici, tra cui Šepelevič<sup>199</sup>, Gercenštejn<sup>200</sup>, Lunačarskij<sup>201</sup>, e perfino un pittore come Konstantin Somov<sup>202</sup>, lo considera uno degli scrittori maggiori della Spagna contemporanea: racconti e brani dei suoi romanzi vengono pubblicati ai primi del Novecento in traduzione russa financo su quotidiani di provincia. Tra il 1905 e il 1927 vedono la luce in Russia ben quarantacinque edizioni di sue opere, tra cui tre edizioni di opere scelte,

tutte successive al 1910. A quanto rilevava Lunačarskij al principio del secolo, "Blasco Ibañez [...] è tradotto in russo quasi per intero"<sup>203</sup>. La fama spropositata<sup>204</sup> di questo scrittore spagnolo di media levatura si spiega parzialmente prendendo in considerazione sia fattori metaletterari (dato che pochi russi conoscevano la lingua spagnola, la maggior parte dei lettori si avvaleva delle poche traduzioni disponibili), sia più propriamente letterari, come la sua facile vena descrittiva e pittoresca (assai facilmente apprezzabile dai lettori che amavano un'impostazione realistica del romanzo), la sensualità prepotente, le tinte forti con cui tratteggia i caratteri dei personaggi, il fatto che i suoi eroi siano energici, virili, il che trovava un *milieu* assai favorevole nella psicologia di una certa parte dell'*intelligencija* russa tra i due secoli, sotto il forte influsso della filosofia di Nietzsche e Schopenhauer e assai influenzata dalla concezione neo-romantica della personalità forte e superomistica.

Anche Concha Espina y Tagle (1877-1955), scrittrice appartenente alla corrente realistica, ma con accentuazioni malinconiche, fu conosciuta in Russia per il romanzo *El metal de los muertos* (1920)<sup>205</sup>

La ricezione in area culturale russa delle opere di Blasco Ibañez era stata preceduta dalla pubblicazione nel 1898 in traduzione russa col titolo di *Obščestvennye očerki Ispanii (1823-1837)* (Saggi sociali sulla Spagna (1823-1837) di vari articoli di satira e di costume di Mariano José de Larra y Sánchez de Castro (1809-1837), definito nella prefazione dalla traduttrice e curatrice, Marija Vatson, come una grande satirico che si distingue "per l'autonomia e l'originalità di procedimenti letterari, per la stupefacente forza e vitalità del linguaggio"<sup>206</sup>.

E' da segnalare anche, in tale contesto, il saggio di Aleksandr Smirnov dal titolo *Ispanskij romantizm* (Il romanticismo spagnolo)<sup>207</sup> incluso nel volume *Istorija zapadnoj literatury* (Storia della letteratura occidentale) del 1914, in cui si analizza il romanticismo spagnolo e se ne fornisce una disamina delle principali caratteristiche di tale movimento: il fatto che fosse mediato dalle altre letterature europee, e non fosse autoctono, l'influsso del byronismo, lo stretto legame con la situazione politica coeva, il rivolgersi al ricco tesoro culturale del secolo d'oro spagnolo, la ricerca dell'ideale romantico nel passato del proprio Paese.

### VIII. La Spagna nella prosa e nella drammaturgia russa dell'età d'argento

A differenza che nella poesia il tema spagnolo compare, invece, assai di rado nella prosa russa dell'età d'argento. Per lo più gli scrittori menzionano la Spagna e alcuni *realia* spagnoli solo marginalmente: si tratta spesso di vaghe allusioni che non si compongono in un'immagine



determinata e precisa. Vanno comunque ricordati il romanzo *Kontrabandisty* (I contrabbandieri, 1903)<sup>208</sup> di Vasilij Nemirovič-Dančenko, la commedia in tre atti di Evgenij Znosko-Borovskij *Obraščennyj Princ* (Il Principe cambiato, 1910)<sup>209</sup>, la pantomima in tre quadri di Michail Kuzmin *Duchov den' v Toledo* (Il Giorno di Santo Spirito a Toledo, 1914)<sup>210</sup> e il dramma storico in quattro atti *Ogni Sv. Dominika* (I fuochi di S. Domenico, 1920)<sup>211</sup> di Evgenij Zamjatin.

L'azione del romanzo di Nemirovič-Dančenko si svolge in Andalusia, tra Ronda e Malaga, al principio del Novecento. La prosa è realistica, la Spagna descritta è di stampo romantico. L'eroe principale è un nobile russo, Samojlov, che si innamora follemente di una fanciulla andalusa e che per un certo periodo s'immerge a capofitto nella vita spagnola, fino a farsi contrabbandiere.

La commedia di Znosko-Borovskij *Obraščennyj Princ*, messa in scena alla Casa degli Intermezzi di Pietroburgo da Mejerchol'd con scenografie di Sergej Sudejkin nella stagione teatrale del 1910-1911, è una chiara parodia del carattere spagnolo, come pure del dramma spagnolo di "cappa e spada" (ed in primo luogo dei drammi di Calderon abbastanza noti in Russia). Mejerchol'd «esasperò gli elementi "convenzionali" ed i trucchi da baraccone»<sup>212</sup>, e spingendo al limite del ridicolo e del grottesco i tratti più caratteristici del dramma spagnolo del *siglo de oro* presenta una Spagna alla rovescia in cui il coraggio nasconde la vigliaccheria, l'orgoglio la piaggeria, la passione la lascivia. La parodia della vita spagnola cela comunque e sempre quella della società russa contemporanea.

Anche nella pantomima di Kuzmin *Duchov den' v Toledo*, messa in scena nel 1915 al Teatro da Camera dal regista Aleksandr Tairov con scenografie di Pavel Kuznecov, i tratti spagnoli più tipici sono rimarcati fino a divenire grotteschi. In una delle recensioni dell'epoca si legge: "Dinanzi allo spettatore si dispiega la Spagna cupa con cupe passioni 'infernali', involta in una foschia di fanatica religiosità, dove la danza trapassa in una pugnalata, dove il sangue caldo obnubila l'intelletto e fa uscire gli uomini di senno, e dove solo la statua della Madonna ed il suo servitore-abate fungono da rifugio per gli uomini impazziti nel girotondo delle passioni..."<sup>213</sup>. Nella pantomima viene volutamente sottolineata la passionalità spagnola, l'irruenza, la religiosità, tuttavia il dramma non diviene farsa, il grottesco non si fa caricatura.

Nel dramma di Zamjatin *Ogni Sv. Dominika* (I fuochi di S. Domenico) ricompare l'immagine allegorica del paese dell'Inquisizione, già trattato come simbolo del futuro destino della Russia da Dostoevskij in *Velikij Inkvizitor*<sup>214</sup>. Parafrasando quanto Boris Ejchenbaum scrive della tragedia di Michail Lermontov *Ispancy*, si può dire del dramma di

Zamjatin che la Spagna serve all'autore "esclusivamente come simbolo storico e cifra politica, con l'aiuto della quale era possibile esprimere il proprio pensiero sulla situazione in patria"<sup>215</sup>. Zamjatin ambienta nella Spagna della seconda metà del Cinquecento un *sjužet* che diverrà dopo poco tempo realtà in Russia: fanaticamente fedele alla Santa Chiesa e all'Inquisizione, Baltazar denuncia Ruiz, il proprio fratello minore amante della libertà e proteso alla conoscenza, e poi assiste alle torture cui il fratello viene sottoposto ed al suo rogo in pubblico insieme ad altri "eretici". Ad un certo momento Baltazar, in preda a rimorsi di coscienza, cercherà di salvare il fratello, ma invano: l'autore mostra che, una volta messa in moto, la macchina totalitaria non si può più arrestare e finisce per distruggere ineluttabilmente tutto e tutti, senza far distinzione tra colpevoli ed innocenti. Questo dramma-profezia non fu messo in scena: troppo trasparente era l'analogia tra gesuitismo, metodi dell'Inquisizione e nuovo ordine sovietico. Mai come prima la Spagna risultava essere un nitido specchio della realtà russa. L'età del terrore che s'approssimava a gran passi e che a breve avrebbe divorato il "Rinascimento" dell'età d'argento, spostava nella raffigurazione della Spagna il pendolo dalla Spagna di Carmen, Don Chisciotte e Don Giovanni alla Spagna dell'oscurantismo e dell'Inquisizione. Tale mutamento nella tonalità del tema spagnolo non è proprio solo della drammaturgia, ma coinvolge anche la letteratura, la pittura, il teatro.

### IX. Il teatro spagnolo in Russia nell'età d'argento

Il teatro spagnolo del *siglo de oro* viene scoperto dalla *intelligencija* russa dell'età d'argento non del tutto autonomamente: sulle teorie teatrali neoromantiche russe influiscono in notevole misura le idee dei romantici europei dell'Ottocento. L'analisi della drammaturgia spagnola viene accentuata su alcuni tratti più romanticamente marcati, quali la propensione per i contrasti ed i casi limite, la creazione di immagini artistiche "ideali", espressa innanzitutto nella "concezione della dama adorata"<sup>216</sup>, il *pathos* tragico che giunge ad una notevole intensità, i principi dell'onore, dell'amore e della gelosia che stanno alla base delle commedie e che vengono recepite dal pubblico russo come "passioni spagnole". Nella prefazione alle opere di Calderon de la Barca (1902) Bal'mont definisce i drammaturghi spagnoli come precursori del romanticismo ottocentesco in quanto "tratteggiavano con particolare predilezione un tipo umano che si dava al 'male' in nome dell'amore per il 'male' stesso"<sup>217</sup>.

Ma non solo questo avvicinava il *siglo de oro* all'età d'argento. I simbolisti russi ritenevano che fosse proprio del teatro spagnolo "quel realismo che [...] ricerca solo il simbolo della cosa e la sua essenza misti-

ca”<sup>218</sup>. Attirava ed accomunava entrambe le epoche anche la propensione per la convenzionalità scenica, come sottolineava soprattutto Mejerchol’d. Ciò fu causa di una certa schematicità nella caratterizzazione dei personaggi e delle situazioni messe in scena che parevano, talvolta, eccessivamente predeterminate. “Il dramma spagnolo si trova in una eccezionale dipendenza dalla volontà razionale”<sup>219</sup> e pertanto anche i sentimenti meglio caratterizzati non hanno quasi mai significato autonomo: l’onore - principio ideale - predomina sempre sull’amore e sulla gelosia, e non di rado funge da fato. I contrasti sono accentuati al massimo e mancano “tipi “intermedi”<sup>220</sup>. Per questo il teatro spagnolo viene recepito dai russi come nettamente segnato dalla religiosità e dal dogmatismo cattolico. Tratto tipico della drammaturgia spagnola è, secondo Mejerchol’d, la “concentrazione dell’azione che si sviluppa rapidamente nell’ambito dell’intrigo, a formare il nodo del quale partecipa il caso”<sup>221</sup>. Il teatro spagnolo di azione viene dunque contrapposto al teatro shakespeariano dei caratteri.

Tra i tratti integranti del teatro spagnolo vengono evidenziati la sua marcata popolarità: “i drammi [...] sono pervasi completamente dal sentimento elementare della possanza nazionale”<sup>222</sup>, cosa che, ad avviso di Šepelevič, “rende i risultati della creatività della nazione poco accessibili alla comprensione di società cresciute in altri condizioni”<sup>223</sup>, e dunque anche di quella russa.

Vsevolod Mejerchol’d rivolge una notevole attenzione al “legame ereditario”<sup>224</sup> che va dal teatro antico attraverso quello spagnolo del *siglo de oro* a quello russo (manifestatosi, in particolare, nella comune ricerca del simbolo). Mejerchol’d ritiene che la tragedia di Puškin *Boris Godunov* e il dramma *Maskarad* (Il ballo in maschera) di Lermontov siano soprattutto esempi di “teatro d’azione”. Perfino negli eroi del dramma di Ostrovskij *Les* (Il bosco) Mejerchol’d vede tratti tipici dei personaggi del teatro spagnolo: “Nesčastlivcev è prossimo al cavaliere dell’epoca del cappa e spada. In Sčastlivcev vi sono allusioni al *gracioso*, il personaggio comico del teatro spagnolo”<sup>225</sup>. Il carattere nazionale, il *pathos* tragico, il grottesco sono tratti della drammaturgia russa dell’Ottocento che Mejerchol’d ritiene retaggio di Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderon de la Barca. Il nuovo teatro contemporaneo, a suo avviso, superato il distacco di Turgenev e di Čechov dalle tradizioni spagnole, di nuovo “tende a sottomettere la propria creatività alle leggi delle epoche autenticamente teatrali”<sup>226</sup> come si vede nei testi teatrali di Fedor Sologub e di Evgenij Znosko-Borovskij che “immettono nel dramma russo particolarità caratteristiche”<sup>227</sup> del dramma spagnolo. Nel contesto culturale russo si percepisce, quindi, il legame tra la drammaturgia russa e il dramma e la commedia spagnole del *siglo de oro*.

In disparte restano gli *autos sacramentales*, genere che in ambito russo resta relegato agli studi di carattere storico-letterario e che non influisce sulle messe in scena dell'età d'argento.

Per quanto concerne gli studi sulla drammaturgia spagnola del *siglo de oro* va rilevato che al primo posto come oggetto di analisi si colloca Lope de Vega alla cui opera Dmitrij Petrov dedica due studi fondamentali: *Očerki bytovogo teatra Lope de Vegi* (Saggi sul teatro popolare di Lope de Vega, 1901)<sup>228</sup> e *Zametki po istorii staro-ispanskoj komedii* (Osservazioni sulla storia della commedia antico-spagnola, 1907)<sup>229</sup>.

Se l'analisi di Petrov si mantiene in ambito prettamente storico-letterario, quella di Anatolij Lunačarskij sarà, invece, pervasa da considerazioni sociologiche e rivoluzionarie; Lunačarskij giunge a percepire in taluni drammi lopeschi "un notevole autentico gusto rivoluzionario, perfino collettivisticamente rivoluzionario"<sup>230</sup>.

Lo studio, la traduzione e la messa in scena delle opere di Lope de Vega induce Dmitrij Petrov, che nel 1901 aveva rilevato che il grande drammaturgo spagnolo da molti "è conosciuto solo per sentito dire, mentre lo leggono in pochi"<sup>231</sup>, ad esclamare nel 1923: "Chi non ha letto drammi come *El perro del hortelano* o *Fuente Ovejuna*"? Chi non li ha visti in uno dei nostri teatri?"<sup>232</sup>.

E' merito degli esponenti dell'età d'argento l'aver fatto conoscere al pubblico russo uno dei maggiori drammaturghi spagnoli, Tirso de Molina, le cui opere furono tradotte per la prima volta in russo alla fine dell'Ottocento. L'autore che sta alle origini della tradizione letteraria mondiale di Don Giovanni fu lungamente noto in Russia esclusivamente come autore della commedia di cappa e spada *Marta la piadosa* (1635) e solo nel 1923 vide la luce a Berlino la traduzione in russo di Vladimir Pjast della commedia *Don Gil de las calzas verdes* (1635) con dettagliata e profonda prefazione dell'ispanista Boris Krževskij, in cui l'attenzione era rivolta soprattutto alla propensione di Tirso per gli aspetti paradossali dell'esistenza umana e si rilevava che il tratto più caratteristico delle commedie di Tirso era "l'amore per la costruzione complessa, sontuosa e molteplice, che scaturisce dal gioco di netti contrasti e contrapposizioni sostenute dal *priem* del parallelismo"<sup>233</sup>.

Diversa è la situazione degli studi su Calderon de la Barca, il primo drammaturgo spagnolo ad essere conosciuto in Russia<sup>234</sup>. L'imperatrice Caterina II sulla base della commedia *El escondido y la tapada* (1636) di Calderon de la Barca, tradotto in russo col titolo di *Sprjatannyj kabal'ero*, aveva tentato di scrivere una propria commedia, *Čulan* (Il ripostiglio)<sup>235</sup>. Una vera e propria moda russa per Calderon si ebbe a partire dagli anni 20 dell'Ottocento sotto l'influsso del romanticismo tedesco che "vivifica-

va le leggende spagnole sui tempi feudali, appassionandosi alla mistica della leggenda cattolica e al pittoresco delle usanze del sordo medioevo spagnolo<sup>236</sup>. Henrich-Wilhelm Gerstenberg, Friedrich Bouterwek e August Schlegel iniettarono con successo nei russi un "univoco culto per Calderon"<sup>237</sup>. Tradizionale divenne il confronto tra Calderon e Shakespeare, confronto in cui la palma del primato veniva conferita dai russi a Calderon. Konstantin Bal'mont scrive di Calderon: "Egli non è affatto meno interessante di Shakespeare, solo che è più nazionale, meno alla portata di tutti, è un filosofo ed un mistico, è esotico, bizzarro e sontuoso, come tutto ciò che è autenticamente spagnolo"<sup>238</sup>. Durante l'età d'argento molti critici e registi teatrali russi trattano le opere di Calderon proprio come durante l'epoca romantica, in chiave mistico-romantica, ma al contempo vi trovano anche nuove sfaccettature "contemporanee".

Contribuirono a mantenere alto l'interesse per Calderon le traduzioni di dieci suoi testi teatrali (drammi e commedie) ad opera di Bal'mont, sei dei quali (*El Purgatorio de San Patricio*, *La vida es sueño*, *La devoción de la Cruz*, *El príncipe constante*, *Amar después de la muerte*, *El médico de su honra*) furono pubblicati tra il 1900 ed il 1912<sup>239</sup>. L'indubbio valore artistico e contenutistico di questi testi, l'alta qualità delle traduzioni di Bal'mont che in quegli anni era all'apice della propria notorietà come poeta simbolista, fecero sì che il teatro di Calderon venisse letto e conosciuto da un vasto pubblico. Le traduzioni di Bal'mont furono utilizzate per numerose messe in scena teatrali, non sono invecchiate e vengono ripubblicate e utilizzate tutt'oggi.

Molto importante per comprendere la temperie culturale dell'epoca è il saggio su Calderon di Dmitrij Merežkovskij, incluso nel volume *Večnye sputniki* (Compagni di viaggio eterni, 1897)<sup>240</sup>. Dopo avere analizzato il dramma filosofico-religioso *La devoción de la Cruz*, Merežkovskij giunge alla conclusione che Calderon "è penetrato nella profondità dell'amore cristiano, ha mostrato la convenzionalità del bene e del male... Il bene è per lui solo segno, solo rituale dell'amore"<sup>241</sup>. Tuttavia Calderon è "un profondissimo mistico, ma nient'affatto un filosofo"<sup>242</sup> poiché i suoi simboli non sono altro che forma del linguaggio artistico del cattolicesimo, espressione dei suoi dogmi. Il parere di Merežkovskij differisce da quelli della maggior parte degli altri critici, convinti che Calderon fosse un profondo filosofo.

Merežkovskij considera tratto distintivo dei drammi di Calderon "le avventure fantastiche, gli intrecci misteriosi, le favole che riportano alla memoria le favole"<sup>243</sup>, per cui vanno percepiti come misteri esotici, sempre attuali quanto a contenuto, anche se estremamente inusuali quanto a forma; la costante alterazione della simmetria, i contrasti netti e marcati

conferiscono loro un'autentica bellezza.

Dmitrij Petrov nella prefazione alla propria traduzione di *La vida es sueño* (1898)<sup>244</sup> e nel saggio *O tragedijach Kal'derona* (Sulle tragedie di Calderon, 1901)<sup>245</sup> considera come tratto distintivo dei drammi non i caratteri (personaggi), ma l'intreccio che, condizionato dalla realtà spagnola del XVII secolo, finiva inevitabilmente per acquisire una coloritura di fatalismo.

Va, comunque, rilevato che i pareri dei critici russi che scrivono di Calderon nell'età d'argento sono assai discordanti e talora decisamente contrastanti: oltre ai già citati Merežkovskij e Petrov, occorre ricordarne altri. Zigfrid Aškinazi concentra l'attenzione sul fatto che "l'elemento religioso e quello sensuale-erotico si intrecciano nella sua opera in un groviglio mostruoso"<sup>246</sup>, Zinaida Vengerova accentua l'attenzione sui personaggi "più espressivi anche se meno profondi"<sup>247</sup>, Lev Šepelevič, scrive della profonda analisi psicologica che Calderon fa dei personaggi<sup>248</sup>. La Vengerova ritiene che Calderon "colloca sempre al centro dell'azione [...] il mondo spirituale dell'uomo", mentre Petrov ritiene che i drammi si basino esclusivamente su condizioni esterne<sup>249</sup>. Se Nikolaj Storoženko rileva "l'importanza innaturale"<sup>250</sup> che Calderon conferisce a ciò che trae dalla vita reale, Lev Šepelevič afferma che Calderon "dovunque riproduce con coscienza [...] la vita a lui contemporanea"<sup>251</sup> e Anatolij Lunačarskij ritiene che "attraverso le sofferenze di tutte le contraddizioni [Calderon] si appella a [...] un altro mondo, alla vita celeste, ultraterrena"<sup>252</sup>.

Tutti, comunque, considerano Calderon come il più nazionale ed il più cattolico drammaturgo spagnolo.

Non vengono trascurati dagli studiosi russi Bartolomé de Torres Naharro, Lope de Rueda, Juan del Encina, Juan de la Cueva, anche se si trattava di autori quasi sconosciuti al grande pubblico, non essendo ancora stati tradotti.

In questo periodo la drammaturgia spagnola guadagna anche la scena teatrale russa.

Alcuni registi teatrali, primo fra tutti Nikolaj Evreinov, nel mettere in scena drammi spagnoli mirano innanzitutto, tramite procedimenti di stilizzazione, a ripristinare il teatro del Seicento in modo storicamente motivato e veridico. In collaborazione con Nikolaj Drizen, l'organizzatore dello Starinnyj Teatr (Teatro antico) pietroburghese, Evreinov tenta "di ricreare nel modo più preciso possibile il meccanismo scenico, le decorazioni, i costumi, il trucco e lo stile di recitazione degli attori di quell'epoca in cui i drammi erano stati scritti"<sup>253</sup>. La stilizzazione riguardava non solo la maniera della recitazione ed i procedimenti della messa

in scena, ma anche l'atmosfera ed il luogo della rappresentazione: *El purgatorio de San Patricio* (1634) di Calderon veniva presentato come un'imitazione della messa in scena del teatro di corte spagnolo; *El gran duque de Moscovia* di Lope de Vega era ambientato dalla regista Natal'ja Butkovskaja nel teatro di corte del parco reale di Buen Retiro; *Fuente Ovejuna* di Lope de Vega e l'intermezzo *Los habladores* di Cervantes venivano recitati come sontuose rappresentazioni del teatro popolare, la commedia *Marta la piadosa* (1635) di Tirso de Molina come una messa in scena d'una compagnia itinerante.

Un siffatto approccio all'interpretazione dei testi teatrali andò di pari passo con una serie di cambiamenti nell'attrezzatura. La semplificazione delle decorazioni (Vsevolod Mejerchol'd giunge ad eliminarle del tutto nella messa in scena, nel 1910, del dramma *La devocion de la cruz* di Calderon nel teatro domestico della "Torre" di Vjačeslav Ivanov), l'eliminazione del sipario, l'utilizzazione al minimo d'ogni elemento accessorio, erano tutte cose che spostavano l'accento della recitazione sulla recitazione dell'attore, il quale tornava ad essere, come alle origini del teatro, fulcro dello spettacolo. Talvolta, tuttavia, l'exasperata ricerca della verosimiglianza ed il desiderio di riprodurre le messe in scena di tre secoli addietro, facevano sì che l'intento originario dell'autore restasse in ombra e conferivano agli spettacoli "un saporino di archeologismo [...], di noia estenuante"<sup>254</sup>, come accadde nella messa in scena, nel 1915, de *La vida es sueño* di Calderon al Kamernyj Teatr (Teatro da camera) diretto da Aleksandr Tairov.

In modo del tutto originale s'appropriava del teatro spagnolo Vsevolod Mejerchol'd, nelle cui messe in scena gli antichi procedimenti vengono riflessi e riadattati nello spirito delle tendenze contemporanee. Proprio in lui troviamo la massima espressione della convenzionalità insita nell'azione teatrale. Tale tratto distintivo del teatro modernistico dei primi del Novecento si incarna armonicamente nelle messe in scena di opere di autori spagnoli, poiché la convenzionalità era insita nelle opere stesse. Perciò, spagnoli per spirito, i drammi erano colmi "del fascino [...] dell'attualità"<sup>255</sup>. Si trattava di opere sperimentali in cui Mejerchol'd metteva a punto procedimenti che sarebbero poi stati a fondamento della sua riforma teatrale: la trasformazione dello spettacolo innanzitutto in una "rappresentazione" (*zrelišče*) teatrale. A tale scopo il regista "afferma i principi del grottesco tragico che, a suo avviso, apriva la strada all'autentico conseguimento dei contrasti della vita, al disvelamento dell'intima natura dei fenomeni, alla generalizzazione portata fino all'acutezza ed alla pienezza del simbolo"<sup>256</sup> ed innanzitutto poneva l'accento sulla convenzionalità ed illusorietà di quanto accadeva sulla scena. Egli creava

solo “una cornice astratta che dava il tono principale, lo stato d’animo principale di tutta l’azione”<sup>257</sup> assegnando, come anche Nikolaj Evreinov, “il ruolo principale all’attore, che è chiamato a sviluppare tutte le sottigliezze della propria arte”<sup>258</sup>. Questi sono i motivi per cui, stando alle testimonianze dei contemporanei, gli spettacoli divenivano rappresentazioni fantastiche che immergevano lo spettatore nel bel mezzo di “un mondo di splendide visioni”<sup>259</sup>.

Lo stesso effetto veniva conseguito nelle messe in scena dei drammi “spagnoli” di autori stranieri (le commedie *La folle journée ou Le mariage de Figaro* (1784) di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Don César de Bazan* (1844) di Adolphe Philippe D’Ennery e Philippe-François Pinel Dumanoir, *Carmen* (1874) di Georges Bizet su libretto ispirato all’omonima novella di Prosper Mérimée, *Kamennyj gost’* di Aleksandr Dargomyžskij su libretto ispirato alla piccola tragedia di Aleksandr Puškin) assai più noti allo spettatore russo di quanto non fossero i classici spagnoli. Il che spiega, ancora una volta, come la Spagna fosse vista dai russi, ben prima dell’età d’argento, quale paese di *Carmen* e *Don Chisciotte*, e come sulla vita spagnola si percepisse un velame di teatralità.

A proposito delle messe in scena teatrali occorre ricordare anche quelle del dramma di Lope de Vega *Fuente Ovejuna*. Rappresentato nel 1876 al Malyj Teatr e nel 1911 allo Starinnyj Teatr, a partire dal 1919, ossia dalla messa in scena di Konstantin Mardžanov a Kiev, verrà trattato esclusivamente in chiave rivoluzionaria: lo spettacolo era pervaso del *pathos* del conflitto classista, ed in ciò traspariva la realtà contemporanea, russa e sovietica.

Nel teatro russo dell’età d’argento la scenografia ha un ruolo di primaria importanza, in quanto è per suo tramite che si dischiude allo spettatore l’interpretazione che si voleva fornire dell’opera rappresentata. Il pittore “non spagnolo” non solo ricreava l’atmosfera dell’opera, ma forniva anche una propria rappresentazione della Spagna, dell’ambiente e dei personaggi del testo teatrale.

Cangiante è la Spagna nelle scenografie di Aleksandr Golovin, uno dei maggiori rappresentanti del movimento “Mir iskusstva” (Il mondo dell’arte). La prima opera di tematica spagnola è realizzata da Golovin a quattro mani con Konstantin Korovin: si tratta delle scenografie per la messa in scena nel 1900 del balletto *Don Kichot* di Ludwig Minkus al Bol’šoj Teatr di Mosca. Tratto inusuale dello spettacolo era la fusione in un tutt’uno di danza, scenografie e costumi. L’esecuzione era impressionistica: le scenografie, eseguite in una gamma luminosa e sonora, dai toni aerei e tersi, facevano sì che gli oggetti rappresentati assorges-



sero a valore di simbolo. I costumi di foggia stravagante e le scene di massa assai pittoresche creavano, poi, la netta sensazione d'assistere ad una "coraggiosa e vivida"<sup>260</sup> rappresentazione teatrale.

Altrettanto aerea e solare, luminosa e festosa è la Spagna ricreata da Golovin nelle scenografie e nei costumi per la *Carmen* di Bizet, la cui prima si tenne il 10 marzo 1908 al Mariinskij Teatr di Pietroburgo, per la regia di Vasilij Skaffer. Con tale spettacolo venivano radicalmente mutati i principi della messa in scena della *Carmen* e le conseguenze sarebbero state di lunga durata. Gli spettatori rilevarono come Golovin avesse ripulito l'opera "dalla moltitudine di cliché [...] che le si erano attaccati"<sup>261</sup>, dall'"esotismo degli accessori teatrali e dalla "ispanità" esteriore, usuali nelle scene teatrali di quegli anni"<sup>262</sup>. Colma di luce e della percezione della viva realtà, l'opera si presenta allo spettatore come "una scoperta, una rivelazione"<sup>263</sup>. Golovin rappresentava "la Spagna vera, senza orpelli"<sup>264</sup>, così come "l'aveva vista durante i suoi viaggi [...]: riarsa dal sole, con un infuocato cielo azzurro, povera, severa e singolarmente meravigliosa"<sup>265</sup>, "non "toreadorica" ma ... popolare"<sup>266</sup>. Ecco cosa ne scrive lo stesso pittore: "in me s'erano ravvivati i ricordi del primo viaggio in Spagna, questo paese così peculiare, dove c'è così tanto vivido e ardente romanticismo che non può essere offuscato nemmeno da ciò che imperversa dovunque... la miseria"<sup>267</sup>. La Spagna di Golovin era, al contempo, severa ed elegante, appassionata e lirica, romantica e realistica.

All'anno successivo, il 1909, data la stretta amicizia ed il sodalizio artistico di Golovin e Mejerchol'd, che collaborarono alla messa in scena di ben cinque spettacoli "spagnoli". Nel primo, *Il barbiere di Siviglia* (Malyj Teatr di Mosca, 1910), veniva rappresentata in modo alquanto convenzionale la Spagna dei primi dell'Ottocento in cui "quanto vi era di vitale si congiungeva alle forme dell'antica decorazione dell'opera"<sup>268</sup>. Nel *Don Giovanni* (Aleksandrinskij Teatr di Pietroburgo, 1910), si delineavano contemporaneamente due immagini: quella stilizzata della Francia, dai colori fastosi, oro-ciliegia (interni) e quella vitale e convincente, dai colori luminosi e caldi della Spagna (esterni), inserito sempre nella cornice esterna del teatro di Molière.

Sempre nel 1910 fu messo in scena nella Torre di Vjačeslav Ivànov il dramma *La devocion de la cruz* (1630-1632) di Calderon de la Barca. Sergej Sudejkin, autore delle scenografie, eliminò completamente le decorazioni sostituendole con teli di stoffa colorata, e così "la combinazione dei colori "spagnoli" gialli e rossi su fondo verde scuro e nero... allietava la vista"<sup>269</sup>. I teli colorati rendevano appropriatamente sia la vivacità e tensione delle passioni, sia la cupezza e tetraggine del fanatismo cattolico, i bagliori dei roghi dell'Inquisizione.

Tali caratteristiche della spiritualità spagnola non vengono trascurate nelle messe in scena dello Starinnyj Teatr, la cui stagione teatrale 1911-1912 fu dedicata alla drammaturgia del *siglo de oro*. I registi Nikolaj Evreinov e Nikolaj Drizen, assieme agli scenografi Vladimir Ščuko, Evgenij Lansere, Aleksandr Servašidze, Ivan Bilibin, Nikolaj Rerich e Nikolaj Kalmakov, immersero gli spettatori fin dall'ingresso nell'atrio in un'atmosfera mistica e magica: "gli addobbi delle sale erano stilizzati a' la Spagna dei secoli XVI e XVII: nel foyer erano appesi alle pareti enormi e fantastici stemmi spagnoli... Su tutto era impresso il sigillo di un notevole *comfort*, di gioia e levità"<sup>270</sup>. Erano decorazioni sintomatiche di quell'estetizzazione della realtà propria a molta arte russa dell'età d'argento.

Il primo dramma ad essere messo in scena allo Starinnyj Teatr fu *Fuente Ovejuna* di Lope de Vega. Quantunque nella recitazione gli attori stilizzassero il modo di comportarsi degli attori itineranti, e ciò facendo annullassero l'alto *pathos* della lotta tirannicida del testo lopianò, le decorazioni di Nikolaj Rerich, strutturate tutte su contrasti recisi della gamma coloristica (rosso-marrone in contrapposizione a grigio-lilla-blu), rendevano con un sinistro colorito l'intimo spirito del dramma popolare. "Al freddo delle rocce inanimate, delle erte montane [Rerich] contrappone i colori caldi della terra riarsa, degli edifici, il rozzo mondo materiale della gente comune, l'incrollabilità della chiesa, la rivolta dei cieli segnata dal contrasto tra le nuvole rischiarate dal sole e le nubi temporalesche"<sup>271</sup>. Nel passaggio, tuttavia, dalla fase di elaborazione concettuale a quella di realizzazione pratica molti contrasti furono attenuati, gli spigoli smussati e la tensione ridotta, sicché gli spettatori si ritrovarono a contemplare una Spagna più "morbida", di cui non s'accentuava ormai più l'aspetto cupo e patetico.

Solenne e maestosa, "mistero bello e ispirato"<sup>272</sup>, con scenografie blu-oro di Ščuko, era la Spagna della messa in scena del dramma filosofico-religioso di Calderon de la Barca *El purgatorio de San Patricio*. Festosa, sgargiante, favolosa e carnevalesca è la Spagna della commedia di Tirso de Molina *Marta la piadosa*, con decorazioni di Servašidze. Nel quarto spettacolo, *El gran duque de Moscovia* (1617, titolo in russo: *Velikij knjaz' moskovskij - gonimyj imperator*)<sup>273</sup> di Lope de Vega, con scenografie di Kalmakov, gli attori della falsa storia del falso-Demetrio sono abbigliati come i personaggi ritratti da Velazquez e si muovono in ambienti che hanno il "sapore del raffinato modernismo del XX secolo"<sup>274</sup>. *El gran duque de Moscovia* costituì l'apice nello sviluppo dell'immagine fantastica, bizzarra e fastosa della Spagna.

Nel 1915 lo stesso Kalmakov cura, per il Kamernyj Teatr, le sceno-

grafie del dramma di Calderon *La vida es sueño*, ma con risultati decisamente più modesti. In tale messa in scena le decorazioni dei vari atti non si mantenevano entro margini stilistici unitari, e l'impressione che si traeva della Spagna era quella di un paese premeditadamente semi-convenzionale e semi-reale: l'intero spettacolo si tingeva di un "orrendo colore rosso porpora"<sup>275</sup>.

Ben diversa è la Spagna che appare nella messa in scena del dramma di Calderon *El principe constante* per la regia di Vsevolod Mejerchol'd e le scenografie di Aleksandr Golovin all'Aleksandrinskij Teatr di Pietroburgo nella medesima stagione teatrale del 1915. Così come nelle messe in scena allo Starinnyj teatr, gli scenografi mirano a ricreare nelle decorazioni non il concreto luogo d'azione, bensì le situazioni in cui il dramma si svolgeva - il palazzo reale, il parco, la piazza municipale - perciò "le sabbie gialle della costa africana, il cielo dell'Oriente, i torvi bastioni di Tangeri trascorrono dinanzi agli spettatori nelle sontuose stanze spagnole del XVII secolo"<sup>276</sup>. Il sontuoso palazzo diviene un fantastico luogo d'inusitate visioni che s'eleva sulla realtà quotidiana. Nella tavolozza spagnola spiccano nuovamente il color ciliegia, il nero ed il bianco-argento.

Nelle scenografie degli spettacoli "spagnoli" della seconda metà degli anni 10 si fanno sempre più preponderanti gli elementi pittoreschi e sfarzosi, s'intensificano l'impressione di teso allarme e d'inquietudine, il senso di presagio d'una imminente catastrofe.

Il 27 gennaio 1917 al Mariinskij Teatr si tiene la prima dell'opera *Kamennyj gost'* (musica di Dargomyžskij, su testo di Puškin) per la regia di Mejerchol'd e con scenografie di Golovin. La fastosa magnificenza della gamma coloristica del *Don Giovanni* del 1910 si tramuta, ora, in tonalità di colori caliginosi, freddi e severi (nero cupo, viola carico) che rendono il senso di angoscia, il fosco presagio della fine di un'epoca. Qui Mejerchol'd e Golovin trattano "il luogo dell'azione - la Spagna - [...] nello spirito di quelle romantiche rappresentazioni in maschera proprie dell'età puškiniana"<sup>277</sup>. Nell'immagine convenzionale della Spagna, in cui si intrecciavano inscindibilmente "la passione erotica, la buffoneria da baraccone e la paura della morte che raggelava l'anima"<sup>278</sup>, il paese di Carmen e Don Chisciotte si palesava allo spettatore nel proprio aspetto più spaventoso.

Negli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione d'Ottobre gli spettacoli "spagnoli" sono in Russia per lo più riproposizioni di messe in scena pre-rivoluzionarie. Si possono ricordare *Il barbiere di Siviglia* di Rossini messo in scena al Mariinskij Teatr di Pietrogrado nel 1918, il balletto *Don Kichot* (Don Chisciotte) di Ludwig Minkus e la commedia *Don*

*Juan ou le festin de pierre* di Molière messi in scena al Teatr Opery i Baleta di Leningrado rispettivamente nel 1923 e nel 1924.

Si può quindi concludere che la Spagna rappresentata sui palcoscenici teatrali russi dell'età d'argento era uno specchio singolare in cui si rifletteva la realtà russa, e non solo nelle sue dominanti filosofico-estetiche, ma anche negli stati d'animo sociali e politici, oltre che nei presagi del destino storico della Russia. L'immagine della Spagna s'andò gradualmente liberando dalle caratteristiche di mera attrezzatura teatrale presenti nelle messe in scena ottocentesche, e divenne più realistica, vitale, veridica in alcuni spettacoli, pur permanendo più convenzionale e stilizzata in altri. Combinandosi e contrapponendosi gli uni agli altri aspetti, vi predominano l'idealizzazione romantica e i contrasti. Tratto distintivo della Spagna teatrale divenne l'accentuato, e perfino esagerato, senso del fantastico, del favoloso ed irreal.

(continua)

#### NOTE

1) Michail Alekseev, *Očerki istorii ispansko-russkich literaturnych otnošenij XVI-XIX vekov*, Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, 1964, pp. 216; Michail Alekseev, *Russkaja kul'tura i romanskij mir (Izbrannye trudy)*, Leningrad, Nauka, 1985, pp. 542.

2) Alisa Umikjan, *Rannie russkie perevody Servantesa (1763-1831): Bibliografičeskie zametki* in *Servantes: Stat'i i materialy*, Leningrad, LGOLU, 1948, pp. 214-239; Alisa Umikjan, *Migel' de Servantes Saavedra. Bibliografija russkich perevodov i kritičeskoj literatury na russkom jazyke, 1763-1957*, Moskva, Izdatel'stvo vsesojuznoj knižnoj palaty, 1959, pp. 130.

3) Vsevolod Bagno, *Dorogami Don Kichota*, Moskva, Kniga, 1988, pp. 447.

4) Jurij Ajčeval'd, *Don Kichot na russkoj počve*, Moskva-Minsk, Gendal'f-MET, 1996, vol. I, pp. 352; idem, vol. II, pp. 432.

5) AA.VV., *Rossija i Ispanija: dokumenty i materialy 1667-1917*, Moskva, Meždunarodnye otnošenija, 1991, vol. I, pp. 472; idem, Moskva, Pamjatniki istoričeskoj mysli, 1997, pp. 344.

6) La definizione di età d'argento (*serebrjanyj vek*) è stata coniata presumibilmente da Vladimir Solov'ëv, usata poi da Nikolaj Berdjaev e, nel 1933, dal poeta acmeista Nikolaj Ocuip sulla rivista dell'emigrazione russa "Čisla", per indicare un'epoca che si contrapponeva a quella della massima fioritura della cultura russa, ossia all'epoca di Aleksandr Puškin e di Michail Lermontov. La definizione è entrata comunque a far parte stabilmente del linguaggio letterario russo dopo la pubblicazione del volume di Sergej Makovskij *Na Parnase serebrjanogo veka* (Sul Parnaso dell'età

d'argento), München, Izdatel'stvo central'nogo ob''edinenija političeskich emigrantov iz SSSR, 1962, pp. 364.

7) Per una raffigurazione di questo periodo storico si vedano, tra le altre, le memorie di Michail Ol'minskij (pseudonimo di Michail Aleksandrov), *Iz prošlago*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1919, pp. 120

8) Cfr. José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Ediciones Catedra, 1987, quarta edición, pp. 466. Con ampia bibliografia alle pp. 341-384.

9) Michail Alekseev, *Russkaja kul'tura i romanskij mir*, op. cit., p. 7.

10) Riccardo Picchio, *La letteratura russa antica*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1968, pp. 197-201.

11) *Pod'jačij*: aiuto scrivano del dicastero degli esteri nella Russia del XVI-XVIII sec.

12) AA. VV., *Rossija i Ispanija: dokumenty i materialy*, op. cit., vol. I, p. 22.

13) Julija Glušakova, *Notizie veneziane sullo Stato Russo negli anni '50 e '60 del XVI secolo*, "Rassegna sovietica", Roma, 1976, n. 4, p. 132; AA. VV., *Polnoe sobranie russkich letopisej*, 1904, vol. XIII, pp. 285-286.

14) Simeon Polockij è una personalità multiforme, di formazione polacca e latina, ed uno dei maggiori rappresentanti della poesia sillabica russa. Dal 1667 fu pedagogo dei figli dello zar Aleksej Michajlovič.

15) Biblioteca di Stato della Russia, F.II.67. Evidentemente Pietro il Grande non era a conoscenza della prima traduzione, dal tedesco, del medesimo scritto.

16) *Istorija russkoj perevodnoj chudožestvennoj literatury. Drevnjaja Rus'. XVIII vek*, vol. II: *Dramaturgija. Poezija*, a cura di Jurij Levin, Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 1996, pp. 13-17.

17) Jack Weiner, *Mantillas in Muscovy. The Spanish Golden Age theatre in the tsarist Russia 1672-1917*, Lawrence, University of Kansas publ., 1970, pp. 7-16.

18) La traduzione in russo fu effettuata sulla terza edizione della traduzione francese di Abraham Nicolas Amelot de la Houssaye (1634-1706), pubblicata col titolo di *L'homme de cour* nel 1708. Le due edizioni russe sono le seguenti: 1) *Gracian pridvornoj čelovek, s Francusskogo na Rossijskij jazyk pereveden Kanceljarii Akademii Nauk sekretarem Sergeem Volčkovym*, Sankt Peterburg, 1741 (con dedica all'imperatrice Anna Ioannovna); idem, seconda parte della tiratura con dedica alla nuova imperatrice, Elisabetta, 1742; 2) *Baltazara Graciana Pridvornoj čelovek, pereveden s gišpanskogo jazyka na francusskoj Amelotom de la Ussej, a s franc. na rossijskoj Sergeem Volčkovym*, Izdanie vtoroe, Sankt Peterburg, 1760 (si tratta della medesima traduzione, con mutamento della copertina e del titolo).

19) Michail Alekseev, *Russkaja kul'tura i romanskij mir (Izbrannye trudy)*, op. cit., p. 49, pp. 63-71; Alisa Umikjan, *Rannie russkie perevody Servantesa (1763-1831): Bibliografičeskie zametki in Servantes: Stat'i i materialy*, Leningrad, L.G.O.L.U., 1948, pp. 214-234; Zacharij Plavskin, *Servantes v Rossii* in Alisa Umikjan, *Migel' de*

*Servantes Saavedra. Bibliografija russkich perevodov i kritičeskoj literatury na russkom jazyke, 1763-1957*, Moskva, Izdatel'stvo vsesojuznoj knižnoj palaty, 1959, pp. 9-11; Vsevolod Bagno, *Dorogami Don Kichota*, Moskva, Kniga, 1988, pp. 285-295; *Istorija russkoj chudožestvennoj literatury, Drevnjaja Rus'. XVIII vek*, op. cit., vol. I: *Proza*, p. 201.

Si veda anche la menzione che del *Don Chisciotte* fa Semën Porošin, traduttore dal francese del romanzo di Antoine-Francois Prevost (1697-1763) *Le philosophe anglais ou histoire de M. Cleveland*, 1732-1739) nella propria prefazione a *Filozof Aglinskij, ili Žitie Klevelanda, pobočnogo syna Kromveleva, samim im pisannoe i s anglijskogo na franc., a s franc. na rossijskoj jazyk perevedennoe*, pečatano v Sučhoputnom Šljachetnom Kadetskom Korpuse, [Sankt Peterburg], 1760, vol. 1, p. 5 non numerata.

Va rilevato che le prime opere di Cervantes ad essere tradotte furono gli intermezzi, tra cui, sei anni prima della pubblicazione del *Don Chisciotte*, fu tradotto dal francese, col titolo russo di *Dve Ljubovnicy. Gišpanskaja povest' Michaila Servantesa Saavedry, avtora Dona Kišota*, Moskva, peč. Pri Imperatorskom Moskovskom Universitete, 1763, pp. 78.

20) *Sel'skoj mudrec, komedija v pjati dejstvijach s chorami i ariami. Ispanskoe sočinenie*, in *Sobranie nekotorych teatral'nyh sočinenij, s uspechom predstavlennyh na Moskovskom publičnom teatre*, Moskva, 1790, vol. II, pp. 1-75 (paginazione separata 1-137).

21) *Pochoždenija Žilblaza de Santillany, opisannye g. Lesażem i pereved. Akademii nauk perevodčikom Vasil'em Teplovym*, Sankt Peterburg, 1754-1755, voll. 1-4.

22) Va rilevato che sulla copertina viene indicato: "Dallo spagnolo in francese tradotte dal signor Lesage, mentre dal francese in russo da D.S.C." (*Istorija russkoj perevodnoj chudožestvennoj literatury. Drevnjaja Rus'. XVIII vek*, op. cit., vol. I: *Proza*, p. 161).

23) Si tratta di: 1) *Velikodušie Vianta filosafo*, per. s latin. Student V. Priklonskoj, "Poleznoe uveselenie", Sankt Peterburg, 1760, luglio, n. 2, pp. 11-14; 2) *O Viante, grečeskom filosafo*, per. s latin. S[tudent] Ivan Slotvinskoj, "Dobroe namerenie", Sankt Peterburg, 1764, ottobre, pp. 476-479.

24) *Inki, ili Razrušenie Peruanskoj imperii. Sočinenie g. Marmontelja, istoriografa i člena Francuzskoj akademii*, perevela M. Suškova, [Moskva], 1778, parti 1, 2; *idem*, Iždiveniem N. Novikova i Kompanii, Moskva, 1782, parti 1,2. Contemporaneamente alla Suškova il romanzo venne tradotto da Nikolaj L'vov (1751-1803) che, giunto a metà dell'opera al momento della pubblicazione della traduzione della Suškova, si arrestò. Si veda quanto scrive Michail Murav'ëv (1757-1807) alla sorella in data 17 agosto 1777 e 18 gennaio 1778, in *Pis'ma russkich pisatelej XVIII veka*, Leningrad, Nauka, 1980, p. 277 e p. 340.

25) Alla conquista del Sud America ed allo spietato agire dei conquistatori spa-

gnoli in Perù aveva già rivolto la propria attenzione Michail Lomonosov in *Pis'mo o pol'ze stekla* (Epistola sull'utilità del vetro). Il tema verrà affrontato anche successivamente, ai primi dell'Ottocento, da Nikolaj Gnedič in *Peruanec v Spaniju* (Il peruviano in Spagna). Si veda in proposito Marina Rossi Varese, *Una pagina nei rapporti culturali italo-russi: De Coureil e Lomonosov*, "Rassegna sovietica", Roma, 1985, n. 2, pp. 160-161.

26) Si veda, in proposito, quanto scrive il poeta Ivan Dmitriev (1760-1837) in *Sočinenija*, Sankt-Peterburg, E. Evdokimov, 1893, vol. II, p. 4. Dmitriev cita Lope de Vega e Calderon de la Barca alla pari di Molière, Boileau, Racine tra gli autori più importanti delle proprie letture d'infanzia.

27) Cfr. Vadim Rak, *Ispanskije i psevdospanskije povesti v russkich perevodach XVIII veka*, in AAVV, *Materialy naučno-metodičeskoj konferencii Kafedry inostrannych jazykov (13-14 ijunja 1968 g.)*, Leningrad, Leningradskij institut sovetsoj torgovli im. F. Engel'sa, 1968, pp. 76-81.

28) Michail Alekseev, *Russkaja kul'tura i romanskij mir*, op. cit., p. 100.

29) Così è definita la Spagna da Aleksandr Puškin. Cfr. Aleksandr Puškin, *K Vel'može* (1830), v. 54, in Aleksandr Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, IV izd., Leningrad, Nauka, 1977, vol. III, p. 161.

30) Aleksandr Puškin, *K vel'moze*, vv. 47-50.

31) Aleksandr Puškin, *Il convitato di pietra*, traduzione di Tommaso Landolfi, in Aleksandr Puškin, *Opere*, a cura di Eridano Bazzarelli e Giovanna Spendel, Milano, Arnoldo Mondadori, 1990, p. 658.

32) Aleksandr Puškin, *Kamennyj gost'*, scena II, in Aleksandr Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, op. cit., p. 327.

33) Michail Alekseev, *Russkaja kul'tura i romanskij mir*, op. cit., p. 166.

34) Vasilij Botkin, *Pis'ma ob Ispanii*, Leningrad, Nauka, 1976, pp. 344.

35) Michail Alekseev, *Russkaja kul'tura i romanskij mir*, op. cit., p. 201.

36) Come verrà successivamente definito da Maksimilian Vološin. Cfr. Maksimilian Vološin, *Iz literaturnogo nasledija*, Sankt Peterburg, Nauka, 1991, vol. I, p. 129.

37) Tra le fonti del *poema* va annoverato il poema drammatico di Friedrich Schiller *Don Carlos* (1787), in cui uno dei personaggi è il Grande Inquisitore.

38) Specialmente dopo la pubblicazione del saggio di Vasilij Rozanov *Legenda o Velikom Inkvizitore F. M. Dostoevskogo. Opyt kritičeskogo kommentarija*, sulla rivista "Russkij vestnik" di Sankt Peterburg e poi in edizione separata nel 1894, 1902, 1906. Rozanov interpretava la Leggenda come una profezia di Dostoevskij sul rischio del nichilismo russo.

39) Aleksandr Puškin, "Nočnoj zefir", in Aleksandr Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, izd. IV, Leningrad, Nauka, 1977, vol. II, p. 186.

40) Konstantin Korovin, *Ispanija in Konstantin Korovin vspominaet...*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1971, p. 499.

41) Anna Ostroumova-Lebedeva, *Putešestvie v Ispaniju*, in Anna Ostroumova-Lebedeva, *Avtobiografičeskie zapiski*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1974, vol. I-II, p. 501.

42) Aleksandr Golovin, *Vstreči i vpečatlenija. Pis'ma. Vospominanija o Golovine*, Leningrad-Moskva, 1960, p. 83. Indi in Ida Gofman (a cura di), *Aleksandr Golovin*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1981, p. 20.

43) Maksimilian Vološin, *Po gluchim mestam Ispanii. Val'demoza*, in Maksimilian Vološin, *Putnik po vseleennyj*, Moskva, Sovetskaja Rossija, 1990, p. 72.

44) Lettera di Konstantin Stanislavskij ad Aleksandr Golovin del 28 maggio 1926, in Aleksandr Golovin, *Vstreči i vpečatlenija. Pis'ma. Vospominanija o Golovine*, Leningrad-Moskva, Iskussvo, 1960, pp. 204-205, indi in Al'fred Basseches, *Teatr i živopis' Golovina*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1970, p. 113.

45) Maksimilian Vološin, *Iz literaturnogo nasledija*, Sankt Peterburg, Nauka, 1991, vol. I, p. 129.

46) Cfr. nota 27, p. 11.

47) Vasilij Nemirovič-Dančenko, *Kraj Marii Prečistoj. Očerki Andaluzii*, Sankt Peterburg, A. S. Suvorin, 1902, p. 498.

48) Konstantin Korovin, *Ispanija*, op. cit., p. 500.

49) Ibidem, p. 499.

50) Maksimilian Vološin, *Po gluchim mestam Ispanii*, op. cit., p. 72.

51) Vasilij Nemirovič-Dančenko, *Očerki Ispanii. Iz putevych vospominanij*, Moskva, E. Gerbek, 1889, p. 122.

52) Konstantin Korovin, *Ispanija*, op. cit., p. 501.

53) Vasilij Nemirovič-Dančenko, *Očerki Ispanii. Iz putevych vospominanij*, op. cit., p. 253.

54) Aleksandr Benuà, *Moi vospominanija. V pjati knigach. Knigi IV-V*, Moskva, Nauka, 1990, p. 454.

55) Ibidem.

56) Maksimilian Vološin, *Boj bykov*, in Maksimilian Vološin, *Putnik po vseleennyj*, op. cit., pp. 77-84. Datato "Siviglia, luglio 1901". Pubblicato per la prima volta sul giornale "Russkij Turkestan", Taškent, 1901, n. 156, 19 agosto, pp. 1-3. Vološin assistette per la prima volta ad una corrida il 15 (2) giugno 1901 a Barcellona. Trovandosi a Siviglia dal 12 al 14 luglio egli annota sul proprio quaderno di appunti alcune ulteriori osservazioni circa la corrida.

57) Elizaveta Kruglikova, *Iz vospominanij o Makse Vološine*, in AA. VV., *Vospominanija o Maksimiliane Vološine*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990, p. 91.

58) Anna Ostroumova-Lebedeva, *Putešestvie v Ispaniju*, op. cit., p. 488.

59) Maksimilian Vološin, *Po gluchim mestam Ispanii*, op. cit., p. 62.

60) Vasilij Nemirovič-Dančenko, *Očerki Ispanii. Iz putevych vospominanij*, op. cit., p. 112. In realtà il nero, recepito dai russi come colore nazionale, era il colore degli abiti e delle vesti indossate durante il periodo di lutto per la morte di un familiare.



- 61) Anna Ostroumova-Lebedeva, *Putešestvie v Ispaniju*, op. cit., p. 496.
- 62) Vasilij Nemirovič-Dančenko, *Očerki Ispanii. Iz putevych vospominanij*, op. cit., p. 430.
- 63) Ibidem, p. 64.
- 64) Ibidem, p. 270.
- 65) Vasilij Nemirovič-Dančenko, *Kraj Marii Prečistoj. Očerki Andaluzii*, p. 85.
- 66) Vasilij Nemirovič-Dančenko, *Očerki Ispanii. Iz putevych vospominanij*, op. cit., p. 463.
- 67) Vasilij Nemirovič-Dančenko, *Kraj Marii Prečistoj. Očerki Andaluzii*, op. cit., p. 259.
- 68) Henry Thomas Buckle, *History of civilization in England (1857-1861)*. L'opera di Buckle ebbe largo, anche se effimero, successo anche in Russia: fu pubblicata, col titolo di *Istorija civilizacii v Anglii*, nel 1874 nella traduzione di Bujnickij, nel 1875 nella traduzione di Konstantin Bestužev-Rjumin e N. Tiblen e nel 1895-1896 in una nuova traduzione di Bujnickij. Buckle si proponeva di stabilire le leggi fisse e regolari (clima, natura, ecc.) che governavano il progresso del mondo.
- 69) Jurij Ajchenvaľd, *Don Kichot na ruskoj počve*, op. cit., vol. I, p. 29.
- 70) Ivan Turgenev, *Gamlet i Don Kichot (1860)*, in Ivan Turgenev, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Moskva, Nauka, vol. V, pp. 330-348.
- 71) Nikolaj Dobroljubov, *Novaja povest' g. Turgeneva*, "Sovremennik", Sankt Peterburg, 1860, n. 3, pp. 31-72 (seconda paginazione).
- 72) Si veda, in proposito, lo studio di Irina Stoljarova, *Gamlet i Don Kichot, Otkliki N. S. Leskova na reč' Turgeneva*, Turgenevskij sbornik, Leningrad, Nauka, vyp. III, pp. 120-123.
- 73) Nikolaj Storoženko, *Filosofija Don Kichota*, "Vestnik Evropy", Sankt Peterburg, 1885, n. 5, pp. 307-324, indi in brossura separata: Sankt Peterburg, Izdatel'stvo Gol'dberg, 1901, pp. 23 e nel volume: Nikolaj Storoženko, *Iz oblasti literatury. Stat'i, lekcii, reči, recenzii*, Izdanie učениkov i počitatelej, Moskva, Tipo-litografija A. V. Vasil'eva i Ko., 1902, pp. 78-96.
- 74) Ibidem, p. 12.
- 75) Ibidem, p. 14.
- 76) Ibidem.
- 77) Dmitrij Merežkovskij, *Don Kichot*, "Severnyj vestnik", Sankt Peterburg, 1887, n. 9, pp. 44-46 (prima paginazione).
- 78) Dmitrij Merežkovskij, *Don Kichot i Sančo Pansa*, "Severnyj vestnik", Sankt Peterburg, 1889, n. 8, pp. 1-19 (terza paginazione) e n. 9, pp. 21-41 (seconda paginazione). Indi, con alcune variazioni redazionali, col titolo di *Servantes*, nel volume di Dmitrij Merežkovskij, *Večnye sputniki*, Sankt Peterburg, P. P. Percov, 1897, pp. 552. Ora in Dmitrij Merežkovskij, *Estetika i kritika v dvuch tomach*, Moskva-Char'kov, Iskusstvo-Folio, 1994, vol. I, pp. 339-369.
- 79) Michail Lermontov, *Prorok*, vv. 5-6, in Michail Lermontov, *Sočinenija*,

Moskva, Pravda, 1988, pp. 224-225.

80) Ibidem, v. 8.

81) Dmitrij Merežkovskij, *Don Kichot* [poesia], "Severnyj vestnik", Sankt Peterburg, 1887, n. 9, p. 46, vv. 65-68. Indi in Dmitrij Merežkovskij, *Sobranie sočinenij v četyrěch tomach*, Moskva, Pravda, 1990, vol. IV, pp. 568-569.

Tale tema verrà sviluppato anni dopo da Saša Čěrnij che nella poesia "Bezglazye glaza nadmennyh durakov" (1922), vv. 21-24, paragona Don Chisciotte ad un profeta. Cfr. Saša Čěrnij, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva, Ellis Lak, 1996, vol. I, pp.218- 219.

82) Dmitrij Merežkovskij, *Don Kichot i Sančo Pansa*, op. cit., p. 11.

83) Ibidem.

84) Ibidem, p. 16.

85) Ibidem.

86) Ibidem, p. 2.

87) Ibidem.

88) Ibidem, p. 40.

89) Ibidem, p. 24.

90) Ibidem, p. 21.

91) Fëdor Sologub, *Demony poetov*, in Fëdor Sologub, *Tvorimaja legenda*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1991, vol. II, p. 195.

92) In particolare: "Širok prostor, i dolog put", *Don Kichot*, "Poroj tomitsja Dul' cineja", "Krugom nasmešlivye lica", in Fëdor Sologub, *Stichotvorenija*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1978, pp. 423-424, pp. 432-433, pp. 436, p. 438.

93) Fëdor Sologub, "Ljubvi neodolima sila", vv. 29-32, in Fëdor Sologub, op. cit., p. 439.

94) Ci avvaliamo della terminologia blokiana. Il 23 settembre 1921 Anastasija Čebotarevskaja, l'amatissima moglie di Fëdor Sologub, si era suicidata.

95) Fëdor Sologub, "Don-Kichot putej ne vybiraet", vv. 29-32, in Fëdor Sologub, *Stichotvorenija*, op. cit., p. 465.

96) Titolo del noto ciclo poetico di Aleksandr Blok, *Strašnyj mir* (1909-1916). Cfr. Aleksandr Blok, *Polnoe sobranie sočinenij v dvadcati tomach*, Moskva, Nauka, 1997, vol. III, pp. 7-40.

97) Ivan Ivanòv, *Rycar' slova i žizni. Servantes i ego "Don Kichot"*, Moskva, A. V. Vasil'ev i Ko., 1901, pp. 168.

98) Ibidem, p. 5.

99) Mark Basanin (pseudonimo di Lidija Lašeeva), *Ot perevodčika*, in Miguel' Servantes Saavedra, *Bespodobnyj rycar' Don-Kichot Lamančskij*, Sankt Peterburg, A. S. Suvorin, 1903, p. 5. Si tratta, secondo la testimonianza della stessa traduttrice, Lidija Lašeeva, della "prima traduzione [russa] dall'edizione accademica spagnola" (Lidija Lašeeva, *Avtobiografija 1920 g.*, Biblioteca di Stato della Russia, F. 81/II, k. 14, n. 356).

100) Vjačeslav Ivànov, *Krizis individualizma. K trëchvekovoj godovščine "Don Kichota"*, "Voprosy Žizni", Sankt Peterburg, 1905, n. 9, pp. 47-60.

101) Ibidem, p. 47.

102) Ibidem, p. 60.

103) Ibidem, p. 51.

104) Ibidem, p. 52.

105) Ibidem, p. 51.

106) Ibidem, p. 52.

107) Vjačeslav Ivànov, *Šekspir i Servantes*, in Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočinenij*, Bruxelles, Foyer Oriental Chretien, 1987, vol. IV, pp. 99-108.

108) Ibidem, p. 107.

109) Ibidem, p. 106.

110) Ibidem.

111) Ibidem, p. 107.

112) Ibidem.

113) Ibidem, pp. 107-108.

114) Ibidem, p. 108.

115) Lev Trockij, *Eklektičeskij Sancho-Pansa i ego mističeskij oruženosec Don-Kichot*, in Lev Trockij, *Literatura i revoljucija*, Moskva, Krasnaja nov', 1923, pp. 219-227.

116) Ibidem, p. 221.

117) Ibidem.

118) Ibidem.

119) Vladimir Friče, *Šekspir i Servantes*, "Sovremennyj mir", Petrograd, 1916, n. 4, pp. 110-122 (seconda paginazione).

120) Ibidem, p. 113.

121) Ibidem.

122) Ibidem. Analoga era stata la posizione espressa da M. A. Marker (pseudonimo di Vladimir Garlickij) nell'articolo *Don Kichot i russkaja intelligencija* (Don Chisciotte e l'*intelligencija* russa), pubblicato su "Žizn' dlja vsech", Petrograd, 1910, n. 8-9, pp. 226-228. In tale articolo "l'*hidalgo* viene paragonato, per la sua lotta a favore dell'umanità, per i suoi ideali alti e puri, per il coraggio ed il disinteresse, all'*intelligencija* russa. Ma, mentre Don Quijote, "grande non tanto nelle vittorie quanto nelle sconfitte", non si è mai macchiato di colpe né di tentennamenti, l'*intelligencija* si è lasciata travolgere da egoismi e paure, permettendo che una sorta di morte naturale la frenasse nella sua opera" (Patrizia Volterra, *Il Don Quijote personaggio russo*, "Rassegna sovietica", Roma, 1986, n. 5, p. 103).

123) Anatolij Lunačarskij, *Posleslovie*, in *Ostroumno izobretatel'nyj Don Kichot Lamančskij. Sočinenie Miguelja Servantesa Saavedra*, traduzione di Marija Vatson, Moskva, Krasnaja nov', 1924, pp. 243-252.

124) Ibidem, p. 248.

125) Anatolij Lunačarskij, *Osvobožděnyj Don Kichot*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1922, pp. 147. Disegni di N. I. Piskarev. Idem in Anatolij Lunačarskij, *Osvobožděnyj Don Kichot. P'esy*, Moskva, Iskusstvo, 1963, pp. 608, da cui citiamo.

126) Ibidem, p. 450.

127) Michail Bulgakov, *Don Kichot*, in Michail Bulgakov, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1990, vol. IV, pp.157-227. La sceneggiatura teatrale, a cui Bulgakov lavorò dall'8 dicembre 1937 al 9 settembre 1938, era destinata alla messa in scena da parte della compagnia del Teatr im. Evgenija Vachtangova di Mosca. Nonostante lungaggini burocratiche il dramma fu alla fin fine autorizzato dalla censura il 17 gennaio 1939 e messo in scena a partire dal 27 aprile 1940 in vari teatri sovietici. Il testo venne pubblicato, per la prima volta, in Michail Bulgakov, *P'esy*, Moskva, Iskusstvo, 1962, pp. 363-462. Nel dramma Bulgakov, appassionato lettore di Cervantes, tanto da imparare lo spagnolo per leggere il Don Chisciotte in originale, sviluppa soprattutto il tema della solitudine dell'eroe di Cervantes.

128) Evgenij Švarc, sceneggiatura del film *Don Kichot* (1957) di Grigorij Kozincev. Attori principali: Nikolaj Čerkasov nella parte di Don Chisciotte e Jurij Tolubeev nella parte di Sancio Panza.

Si veda, in proposito: Patrizia Volterra, *Il Don Quijote personaggio russo*, op. cit., pp. 93-108. Oltre alle osservazioni sui rifacimenti del Don Chisciotte, sono particolarmente interessanti le riflessioni sul fatto che “ben prima della traduzione del testo spagnolo il popolo russo aveva a modo suo creato il proto-Don Quijote: lo *jurodivij*” (p. 94), ossia il “pazzo in Cristo”, libero da ogni vincolo sociale e “accolto con immenso amore dal popolo che vedeva riflesse in loro [...] le proprie inquietudini e ansie di libertà” (p. 94).

129) Aleksandr Blok, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach*, op. cit., vol. III, pp. 147-156 e note alle pp. 869-884. Per la prima volta il ciclo *Karmen* venne pubblicato come ciclo di otto poesie sulla rivista di Vsevolod Mejerchol'd “Ljubov' k trëm apel'sinam”, Petrograd, 1914, n. 4-5, pp. 5-16. Le altre due poesie del ciclo, “Na nebe - prazelen', i mesjaca oskolok” e “Est' demon utra. Dymno svetel on...” col titolo complessivo di *Iz vosmistišij*, avevano visto la luce sulla rivista “Dnevniki pisatelej”, Petrograd, 1914, n. 2, p. 3.

130) Marija Beketova, *Aleksandr Blok*, seconda edizione, Leningrad, Academia, 1930, p. 192.

131) Marija Beketova, ibidem, p. 192.

132) Aleksandr Blok, “*Net, nikogda moej, i ty nič'ej ne budeš*” in Aleksandr Blok, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach*, op. cit., vol. III, p. 155, vv. 7-8.

133) Aleksandr Blok, “*Ty - kak otzvuk zabytogo gimna*”, vv. 14-16, in Aleksandr Blok, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach*, op. cit., vol. III,

p. 154.

134) Aleksandr Blok, "Net, nikogda moej, i ty nič'ej ne budeš'", vv. 18-20, in Aleksandr Blok, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach*, op. cit., vol. III, p. 156.

135) Aleksandr Blok, *Zapisnye knižki (1901-1920)*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1965, pp. 249, 251, 309. Tra gli antecedenti più immediati dell'immagine di Carmen si può considerare l'orgogliosa fanciulla che nella poesia *Ispanke* (Alla Spagnola, 1912) si distingueva dalla folla circostante per l'alto slancio dell'anima verso l'ideale e che contrapponendosi alla realtà circostante incarnava la duplicità della visione romantica della vita. Cfr. Aleksandr Blok, *Ispanke*, in Aleksandr Blok, *Polnoe sobranie sočinenij v dvadcati tomach*, op. cit., vol. III, p. 135.

136) Ibidem, p. 251.

137) Valerij Brjusov, *In'es. V duče francuzskih poetov načala XIX veka*, vv. 1-6, in Valerij Brjusov, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1973, vol. II, p. 367.

138) In spagnolo nel testo.

139) Valerij Brjusov, *In'es. V duče francuzskih poetov načala XIX veka*, vv. 13-18, op. cit..

140) Valerij Brjusov, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, op. cit., vol. I, p. 66.

141) Come riferisce anche Andrej Sedych (pseudonimo di Jakov Cvibach): "Spesso lo paragonavano ad un grande spagnolo: la Spagna gli era incredibilmente vicina e sembrava che egli coltivasse in sé una somiglianza esteriore con un cavaliere di Goya o con un trovatore medievale". Cfr. Andrej Sedych, *Dalëkie, blizkie*, Moskva, Moskovskij rabočij, 1995, p. 85.

142) Maksimilian Vološin, *Liki tvorčestva. Aleksandr Blok. "Nečajannaja radost'"*. *Vtoroj sbornik stichov. Izd. Skorpion. 1907, "Rus'"*, Sankt-Peterburg, 1907, n. 101, 11 aprile, p. 3. Citiamo da Maksimilian Volosin, *Liki tvorčestva*, Leningrad, Nauka, 1989, p. 485.

143) Maksimilian Vološin, *Bal'mont*, in Maksimilian Vološin, *Stichotvorenija 1900-1910*, Moskva, Grif, 1910, pp. 86-87.

144) Konstantin Bal'mont, *Ispanka*, in Konstantin Bal'mont, *Gde moj dom. Stichotvorenija, chudožestvennaja proza, stat'i, očerki, pis'ma*, Moskva, Respublika, 1992, p. 44.

145) Konstantin Bal'mont, *Tri cveta*, in Konstantin Bal'mont, *Sobranie stichov*, Moskva, Skorpion, 1904, vol. II, pp. 273-274.

146) Konstantin Bal'mont, *Pred kartinjoj Greko v Muzeje Prado, v Madride*, v. 5, in Konstantin Bal'mont, *Stichotvorenija*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1969, p. 132.

147) Konstantin Bal'mont, *Ribeira*, v. 24, ibidem, p. 263.

148) Konstantin Bal'mont, *Velaskes*, vv. 1-2, ibidem, p. 263.

149) Konstantin Bal'mont, *Kal'deron*, v. 7, ibidem, p. 420.

150) Konstantin Bal'mont, *Paseo de las delicias v Sevil'e*, v. 8, ibidem, p. 229.

- 151) Konstantin Bal'mont, *Toledo*, v. 15, in Konstantin Bal'mont, *Sobranie stichov*, vol II: *Gorjaščija zdanija. Lirika sovremennoj duši*. Moskva, Skorpion, 1904, vol. II, p. 212.
- 152) Ibidem, v. 20.
- 153) Michail Lermontov, *Poet* (1838), vv. 43-44, in Michail Lermontov, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975, pp. 48-49.
- 154) Maksimilian Vološin, *Puti Rossii. Stichotvorenija i poemy*, Moskva, Sovremennik. 1992, p. 120.
- 155) Maksimilian Vološin, *Liki tvorčestva*, Leningrad, Nauka, 1989, p. 167.
- 156) Igor' Severjanin, *Chabanera I*, vv. 1-4 e vv. 7-8, in Igor' Severjanin, *Sobranie poezij*, Moskva, V. V. Pašukanis, 1916, vol. II, p. 185. Indi in Igor' Severjanin, *Sočinenija v pjati tomach*, Sankt Peterburg, Logos, 1995, vol. I, p. 333.
- 157) Maksimilian Vološin, *Ona*, vv. 17-20, in Maksimilian Vološin, *Stichotvorenija*, Moskva, Kniga, 1989, p. 111.
- 158) Ibidem, v. 19.
- 159) Ibidem, v. 20.
- 160) Maksimilian Vološin, *Kastan'ety*, in Maksimilian Vološin, *Stichotvorenija i poemy*, Sankt Peterburg, Nauka, 1995, pp. 72-73.
- 161) Maksimilian Vološin, *Iz literaturnogo nasledija*, Sankt Peterburg, Nauka, 1991, vol. I, p. 144.
- 162) Konstantin Bal'mont, *Mysli o tvorčestve*, in Konstantin Bal'mont, *Gde moj dom. Stichotvorenija, chudožestvennaja proza, stat'i, očerki, pis'ma*, Moskva, Respublika, 1992, p. 315.
- 163) Konstantin Bal'mont, *Tip Don Žuana v mirovoj literature*, in Konstantin Bal'mont, *Gornye veršiny. Sbornik stat'ej, Kn. I*, Moskva, Grif, 1904, vol. I, p. 202.
- 164) Ibidem, p. 173.
- 165) Ibidem, p. 205.
- 166) Konstantin Bal'mont, *Don Žuan. Otryvki iz nenapisannoj poemy*, strofa 5, vv. 9-12, in Bal'mont, *Stichotvorenija*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1969, p. 142.
- 167) Valerij Brjusov, *Don Žuan*, in Valerij Brjusov, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1973, vol. I, p. 158.
- 168) Nikolaj Gumilëv, *Don Žuan*, in Nikolaj Gumilëv, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Moskva, Terra, 1991, vol. I, p. 130.
- 169) Vladimir Majakovskij, *Bogomol'noe*, in Vladimir Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1958, vol. VII, pp. 49-52.
- 170) Vladimir Majakovskij, *6 monachin'*, v. 78, in Vladimir Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., vol. VII, p. 11.
- 171) Ibidem, v. 62, p. 10.
- 172) Saša Černyj, "O, ispanec blagorodnyj", in Saša Černyj, *Sobranie sočine-*

nij v pjati tomach, Moskva, Ellis Lak, 1996, vol. I, p. 42.

173) Ibidem, pp. 54-55.

174) Ibidem, vol. II, pp. 373-386. In particolare cfr. strofa 14, vv. 17-18.

175) Idem, vol. II, pp. 263-264. In particolare vv. 17-20.

176) Ibidem, vol. I, p. 54.

177) Ibidem, vol. II, p. 380.

178) Osip Mandel'stam, *Aktëru, igravšemu ispanca*, in Osip Mandel'stam, *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1990, vol. I, p. 343.

179) Valerij Brjusov, *Ob'jasnenija avtora k "Snam čelovečestva"*, in Valerij Brjusov, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1973, vol. II, p. 460.

180) Konstantin Bal'mont, *Ispanskaja narodnaja pesnja*, in Konstantin Bal'mont, *Gornye veršiny. Sbornik statej*, Moskva, Grif, 1904, vol. I, p. 137.

181) Konstantin Bal'mont, *Ispanskije narodnye pesni. Ljubov' i nenavist'*, Moskva, I. D. Sytin, 1912, pp. 108.

182) Valerij Brjusov, *K. D. Bal'mont. Stat'ja pervaja. Budem kak solnce!* in Valerij Brjusov, *Dalëkie i blizkie. Stat'i i zametki o russkich poetach ot Tjutčeva do našich dnei*, Moskva, Skorpion, 1912, p. 79, indi in Valerij Brjusov, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975, vol. VI, p. 255.

183) Fra le recensioni si veda ad es.: Dmitrij Petrov, *K istorii romantizma. Enrique Pineyro, El romanticismo en España*, "Žurnal Ministerstva narodnogo prosvješčenija", Sankt Peterburg, 1905, n. 7, pp. 163-187 (seconda paginazione). Fra le traduzioni vanno menzionate quelle di alcune romanze popolari e di poesie di José Espronceda (1808-1842), Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) e José Zorrilla (1817-1893) a cura di Marija Vatson, incluse in: Marija Vatson, *Stichotvorenija*, Sankt Peterburg, Skorochodov, 1905, pp. 61-98. Una poesia di Espronceda fu tradotta da Konstantin Bal'mont, *Iz mirovoj poezii*, Berlin, Slovo, 1921, p. 204; indi in Konstantin Bal'mont, *Stichotvorenija*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1969, pp. 550-552.

184) Lev Šepelevič, *Naši sovremenniki. Istoriko-literaturnye očerki*, Sankt Peterburg, M. M. Stasjulevič, 1899, pp. 254. I due articoli sono: Lev Šepelevič, *Choze Ečegaraj*, in Lev Šepelevič, *Naši sovremenniki. Istoriko-literaturnye očerki*, Sankt Peterburg, M. M. Stasjulevič, 1899, pp. 164-195, e Lev Šepelevič, *Romany Chuana Valery*, in Lev Šepelevič, ibidem, pp. 196-219.

185) Lev Šepelevič, *Choze Ečegaraj*, op. cit., p. 164.

186) Ibidem, p. 194.

187) Ibidem, p. 195.

188) Chose Ečegaraj, *Galeotto. Drama v 3-ch dejstvijach s prologom*, perevod L. G. s nemeckogo teksta Paul' Lindau, Sankt Peterburg, Teatral'noe otdelenie knižnogo magazina gazety "Novosti", 1899, pp. 55; Chose Ečegaraj, *Velikij Galeoto. Drama v 3-ch dejstvijach s prologom*, perevod s ispanskogo i predislovie L. B. Chavkinoinj, Moskva, "Pol'za" V. Antik i Ko., 1908, pp. 97.

189) Chose Egečaraj (sic), *Don Kichot XIX stoletija ili Svjatost' eto ili bezumie. Drama v 3-ch dejstvijach*, prevedena dlja ruskoj sceny M. V. Karneevym i A. I. M-e, Moskva, Lit. S. F. Rassochina, 1891, pp. 62.

190) Traiamo la notizia della messa in scena da Lev Šepelevič, *Choze Ečegaraj*, in Lev Šepelevič, *Naši sovremenniki. Istoriko-literaturnye očerki*, Sankt Peterburg, M. M. Stasjulevič, 1899, pp. 164-195. Purtroppo non ci è stato possibile accertare né quale fosse il teatro in cui fu rappresentato, né le la stagione teatrale.

191) Della Russia Juan Valera descrisse le caratteristiche bellezze e la vita culturale e letteraria nelle lettere da Pietroburgo a Don Leopoldo Augusto de Cueto e nella lettera da Berlino del 10 giugno 1857 a Don Mariano Díaz. Cfr. Juan Valera y Alcalá-Galiano, *Obras completas*, Madrid, M. Aguilar editor, 1947, vol. III, pp 80-206. Durante il soggiorno pietroburghese frequentò Sergej Sobolevskij, bibliografo, poeta e amico di Puškin. Cfr. Abram Štejn, *Istorija ispanskoj literatury*, Moskva, Filologija, 1994, p. 376.

192) Lev Šepelevič, *Romany Chuana Valery*, in Lev Šepelevič, ibidem, p. 196.

193) Ibidem.

194) Ibidem.

195) Ibidem.

196) Lev Šepelevič, *Istoriko-literaturnye etjudy, Serija I*, Sankt Peterburg, M. M. Stasjulevič, 1904, pp. 238.

197) Dmitrij Petrov, recensione a Lev Šepelevič, *Istoriko-literaturnye etjudy, "Žurnal Ministerstva narodnogo prosvješčenija"*, Sankt Peterburg, 1905, n. 10, pp. 439-443 (prima paginazione).

198) Maksimilian Vološin, *Itogi P. D. Boborykina*, in Maksimilian Vološin, *"Sredotoč'e vseh putej..."*. *Izbrannye stichotvorenija i poemy. Proza. Kritika. Dnevnik*, Moskva, Moskovskij rabočij, 1989, p. 457. La recensione di Vološin *Itogi P. D. Boborykina* fu pubblicata sul giornale "Utro Rossii", Moskva, 1912, n. 168, 21 luglio, p. 5.

199) Lev Šepelevič, *Visente Bljasko Iban'es*, in Lev Šepelevič, *Istoriko-literaturnye etjudy, Serija II*, Sankt Peterburg, M. M. Stasjulevič, 1905, p. 101 e p. 107.

200) Tat'jana Gercenštejn, *Kritiko-biografičeskij očerk*, in Blasko Iban'es, *Rasskaz*, traduzione di T. Gercenštejn, Sankt Peterburg, Ekateringofskoe pečatnoe delo, 1909, p.3.

201) Anatolij Lunačarskij, *Istorija zapadno-evropejskoj literatury v ee važnejšich momentach*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924, parte II, p. 186.

202) Konstantin Somov, *Pis'ma. Dnevnik. Suždenija sovremennikov*, Moskva, Iskusstvo, 1979, p. 248.

203) Anatolij Lunačarskij, *Istorija zapadno-evropejskoj literatury v ee važnejšich momentach*, op. cit., p. 186.

204) Si vedano i giudizi entusiastici di Dioneo (pseudonimo di Isaak Šklovskij), Lev Šepelevič, Konstantin Makovskij, Nikolaj Breško-Breškovskij, Viktor Gofman e



dei recensori di "Kievskaja Mysl'" (Kiev) e "Niva" (Sankt Peterburg), riportati alle pp. 397-400 di Blasko Iban'es, *Perežitok prošlago. Roman*, perevod s ispanskogo A. Vol'tera, Moskva, Sfinks, s.d. [ma 1911], pp. 400, assieme all'annuncio dell'avvenuta pubblicazione dei primi tredici volumi delle opere complete di Blasco Ibañez. Il volume in questione è il vol. 15 delle Opere complete di Blasco Ibañez in russo.

205) Konča Espina, *Metall mertvyh. Roman*, Leningrad, Mysl', 1927, pp. 256.

206) Marija Vatson, *Predislovie*, in Mariano Chose de Larra, *Obščestvennyje očerki Ispanii (1823-1837)*, Sankt Peterburg, L. F. Pantelev, 1898, p. III.

207) Aleksandr Smirnov, *Ispanskij romantizm (1830-1850)*, in *Istorija zapadnoj literatury (1800-1910)*, a cura di F. D. Batjuškov, Moskva, Izdanie Tovariščestva Mir, 1914, vol. III, pp. 234-250.

208) Vasilij Nemirovič-Dančenko, *Kontrabandisty*, Sankt Peterburg, P. P. Sojkin, 1903, pp. 206.

209) Evgenij Znosko-Borovskij, *Obraščennyj princ. Komedija v 3-ch dejstvijač Evgenija Znosko-Borovskogo. Stichi M. Kuzmina*, "Ljubov' k trëm apel'sinam", Sankt Peterburg, 1914, n. 3, pp. 17-70.

210) Michail Kuzmin, *Duchov den' v Toledo. Pantomima v trëch kartinach*, in Michail Kuzmin, *Teatr (v dvuch knigach)*, Barkeley Slavic Specialties, U.S.A., 1994, kn. II, vol. IV, pp. 190-196.

211) Evgenij Zamjatin, *Ogni sv. Dominika*, in Evgenij Zamjatin, *My. Roman, povesti. Rasskazy. P'esy. Stat'i. Vospominanija*, Kišinev, Literatura artistike, 1989, pp. 368-400.

212) Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1974, p. 148.

213) Jakov L'vov (pseudonimo di Jakov Rozenštejn), "Duchov den' v Toledo". *Kamernyj teatr*, "Večernie izvestija", Moskva, 1915, 24 marzo, p. 4. Indi riportato in Michail Kuzmin, *Duchov den' v Toledo. Pantomima v trëch kartinach*, in Michail Kuzmin, *Teatr v dvuch knigach*, Barkeley, Slavic Specialties, 1995, vol. II, p. 398.

214) Cfr. pp. 15 di questo saggio.

215) Boris Ejchenbaum, *Stat'i o Lermontove*, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo A.N.S.S.S.R.-Leningradskoe otdelenie, 1961, p. 156.

216) Miron Žirmunskij, "Stojkij princ" na scene Aleksandrinskogo teatra, "Ljubov' k trëm apel'sinam", Sankt Peterburg, 1916, n. 1, p. 71.

217) Konstantin Bal'mont, *Poklonenie krestu*, in *Sočinenija Kal'derona*, Vyp. II, traduzione di Konstantin Bal'mont, Moskva, M. i S. Sabašnikovy, 1902, p. 221.

218) Vsevolod Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, Moskva, Iskusstvo, 1968, vol. I, p. 173

219) Miron Žirmunskij, "Stojkij princ" na scene Aleksandrinskogo teatra, "Ljubov' k trëm apel'sinam", 1916, n. 1, p. 72.

220) Miron Žirmunskij, op. cit., p. 72.

221) Vsevolod Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, op. cit., vol. I, p. 181.

- 222) Idem.
- 223) Lev Šepelevič, *Dramatičeskoe tvorčestvo Kal'derona: Po povodu 300-letija godovščiny ego roždenija (1600-1900)* in Lev Šepelevič, *Istoriko-literaturnye etjudy, Serija I*, Sankt Peterburg, M. M. Stasjulevič, 1904, p. 126.
- 224) Vsevolod Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, Moskva, Iskusstvo, 1968, vol. I, p. 173.
- 225) Ibidem, vol. II, p. 56
- 226) Ibidem, vol. I, p. 188.
- 227) Ibidem.
- 228) Dmitrij Petrov, *Očerki bytovogo teatra Lope de Vegi*, Sankt Peterburg, I. N. Skorochodov, 1901, pp. 458+78.
- 229) Dmitrij Petrov, *Zametki po istorii staro-ispanskoj komedii*, Sankt Peterburg, A. E. Vineke, 1907, pp. 523+115.
- 230) Anatolij Lunačarskij, *Istorija zapadno-evropejskoj literatury v eë važnejšich momentach*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924, vol. I, p. 171.
- 231) Dmitrij Petrov, *Očerki bytovogo teatra Lope de Vegi*, op. cit., p. 1
- 232) Dmitrij Petrov, *Lope de Vega i ego sotrudniki* in Dmitrij Petrov, *Očerki po istorii evropejskogo teatra*, Peterburg, Academia, 1923, p. 183.
- 233) Boris Krževskij, *Tirso de Molina*, in Tirso de Molina, *Don Chil' Zelenye Štany*, traduzione di Vladimir Pjast, Berlin, Petropolis, 1923, p. 29.
- 234) Cfr. p. 23 di questo nostro studio.
- 235) Ekaterina II, *Čulan*, in *Sočinenija imperatricy Ekateriny II na osnovanii podlinnych rukopisej, v trech tomach*, Sankt Peterburg, Izdanie imperatorskoj Akademii Nauk, 1901, vol. III, pp. 387-397; Nikolaj Tomaševskij, *Kal'deron de la Barka*, in *Teatral'naja enciklopedija*, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1963, vol. II, p. 1081.
- 236) Michail Alekseev, *Russkaja kul'tura i romanskij mir*, Leningrad, Nauka, 1985, p. 139.
- 237) Ibidem, p. 140.
- 238) AAVV, *Valerij Brjusov i ego korrespondenty*, Moskva, Nauka, 1991, vol. I, p. 99.
- 239) *Sočinenija Kal'derona*, vyp. I, traduzione di Konstantin Bal'mont, Moskva, M. i S. Sabašnikovy, 1900, pp. 150; idem, vyp. II, 1902, pp. 775; idem, vyp. III, 1912, pp. 187.
- 240) Dmitrij Merežkovskij, *Večnye sputniki*, op. cit.
- 241) Dmitrij Merežkovskij, *Kal'deron*, in Dmitrij Merežkovskij, *Eстетika i kritika v dvuch tomach*, op. cit., p. 337.
- 242) Ibidem, p. 325.
- 243) Ibidem, p. 324.
- 244) Dmitrij Petrov, *Pređislovie*, in Kal'deron de la Barka, *Žizn' est' son*, Sankt Peterburg, Dom prizrenija maloletnich bednjakov, 1898, pp. 5-37.
- 245) Dmitrij Petrov, *O tragedijach Kal'derona*, Sankt Peterburg, V. S. Balašov

i Ko., 1901, pp. 40.

246) Vladimir Aškinazi, *Teatr Kal'derona*, "Ežegodnik imperatorskich teatrov", Sankt Peterburg, 1915, n. 1, p. 240.

247) Zinaida Vengerova, *Kal'deron*, "Žizn' est' son". *Komedija. Pervod D. K. Petrova*, "Obrazovanie", Peterburg, 1898, n. 4, p. 55.

248) Lev Šepelevič, *Dramatičeskoe tvorčestvo Kal'derona. Po povodu 300-letija godovščiny ego roždenija (1600-1900)*, in Lev Šepelevič, *Istoriko-literaturnye etjudy*. Serija I, Sankt Peterburg, M. M. Stasjulevič, 1904, pp. 125-141.

249) Dmitrij Petrov, *Predislovie*, in Kal'deron de la Barka P., *Žizn' est son*, traduzione di K. D. Petrov, Sankt Peterburg, Dom prizrenija maloletnich bednjakov, 1898, pp. 5-37; Dmitrij Petrov, *O tragedijach Kal'derona*, Sankt Peterburg, V. S. Balašov i Ko., 1901, pp. 40.

250) Nikolaj Storoženko, *Istorija ispanskoj dramy*, in Nikolaj Storoženko, *Lekcii po istorii dramy i teatra. Kurs 2-oj*, [dispensa universitaria dattiloscritta], Moskva, 1899, p. 152.

251) Lev Šepelevič, *Dramatičeskoe tvorčestvo Kal'derona*, op. cit., p. 139

252) Anatolij Lunačarskij, *Istorija zapadno-evropejskoj literatury v ee važnejšich momentach*, op. cit., p. 173.

253) *Ispanskij teatr XVI-XVII vekov. Vvedenie k spektakljam Starinnogo teatra 1911-1912*, Sankt Peterburg, Satirikon, 1911, p. 4

254) Jurij Sobolev, *Kal'deron v Kamernom teatre*, "Rampa i žizn'", Moskva, 1915, n. 1, p. 7.

255) Evgenij Znosko-Borovskij, *Bašennyj teatr*, "Apollon", 1910, n. 8, p. 33.

256) Vsevolod Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, op. cit., p. 13.

257) Victor (pseudonimo di Viktor Žirmunskij), "Stojkij princ" *Kal'derona na scene Aleksandrinskogo teatra*, "Ljubov' k třem apel'sinam", 1916, n. 2-3, p. 137.

258) Ibidem.

259) Victor, "Stojkij princ" *Kal'derona na scene Aleksandrinskogo teatra*, op. cit., p. 138.

260) Al'fred Basseches, *Teatr i živopis' Golovina*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1970, p. 21

261) Ibidem, p. 40.

262) *Aleksandr Golovin*, a cura di Ida Gofman, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1981, p. 20.

263) Milica Požarskaja, *Aleksandr Golovin. Put' chudožnika. Chudožnik i vremja*, Moskva, Sovetskij chudožnik, 1990, p. 38.

264) Al'fred Basseches, *Teatr i živopis' Golovina*, op. cit., p. 40.

265) Aleksandr Golovin, *Vstreči i vpečatlenija. Pis'ma. Vospominanija o Golovine*, Leningrad-Moskva, Iskusstvo, 1960, p. 12.

266) Ibidem, p. 256.

267) Ibidem, p. 83.

268) Milica Požarskaja, *Aleksandr Golovin. Put' chudožnika. Chudožnik i vremja*, op. cit., p. 62.

269) Evgenij Znosko-Borovskij, *Bašennyj teatr*, op. cit., p. 32.

270) Aleksandr Mgebrov, *Starinnyj teatr. Cikl ispanского narodnogo teatra*, in Aleksandr Mgebrov, *Žizn' v teatre*, Moskva-Leningrad, Academia, 1932, p. 105.

271) Flora Syrkina, *Rerich i teatr*, in N. K. Rerich, *Žizn' i tvorčestvo*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1978, p. 88.

272) Aleksandr Mgebrov, *Žizn' v teatre*, Moskva-Leningrad, Academia, 1932, vol. II, p. 94.

273) Il tema fu trattato, in ambito italiano, da Maiolino Bisaccioni (1582-1663) - valente uomo d'armi e governatore in varie città italiane, autore di novelle di genere spagnolesco - nel romanzo *Il Demetrio moscovita* (I edizione Roma, 1643, II edizione corretta e accresciuta, Venezia, 1649). Non è da escludersi la conoscenza da parte del Bisaccioni del testo di Lope de Vega. Sul *Demetrio moscovita* si veda Arturo Cronia, *La conoscenza del mondo slavo in Italia. Bilancio storico-bibliografico di un millennio*, Padova, Istituto di Studi Adriatici, 1958, pp. 274-275.

274) Ibidem, p. 98.

275) Sergej Ignatov, *Kamernyj teatr. "Sakuntala". "Žizn' est' son"*, "Ljubov' k trëm apel'sinam", 1916, n. 6-7, p. 104.

276) Al'fred Basseches, *Teatr i živopis' Golovina*, op. cit., p. 69.

277) Svetlana Onufrieva, *Golovin*, Leningrad, Iskusstvo, 1977, p. 98.

278) Ida Gofman (a cura di), *Golovin*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1981, p. 34.

#### LIBRI E RIVISTE IN OFFERTA (vedi pag. 240)

*Junost'*, Moskva, annata 1965. Mensile di letteratura e varia umanità. In epoca

Natal'ja Šeptuchovskaja

## IL RINASCIMENTO: FESTA SOLARE DI KONSTANTIN BAL'MONT

“Per me l'Italia è un tesoro sfuggente”, scriveva nel dicembre 1924 Konstantin Dmitrievič Bal'mont alla principessa Dagmara Šachovskaja<sup>1</sup>. Il poeta si rammaricava di “essersi rivolto all'Italia in modo disattento e quasi senza esserne attratto”<sup>2</sup>. Ma è proprio vero questo? Diversi sono stati gli incontri di Bal'mont con la cultura italiana. Negli anni giovanili, nella sua tranquilla tenuta di campagna egli studia tedesco, francese, svedese, norvegese, italiano, inglese “per la gioia di poter leggere in originale i poeti di questi paesi”<sup>3</sup>.

Studente dell'Università di Mosca traduce *La storia della letteratura italiana*, l'opera principale del filologo tedesco Adolf Gaspari, che nella Germania della fine del XIX secolo era il maggior conoscitore di letteratura italiana<sup>4</sup>. Nelle sue memorie Bal'mont dice che questa traduzione lo ha salvato letteralmente dalla fame. Nel destino del poeta già famoso l'Italia è un luogo magico, dove egli si reca come in pellegrinaggio.

Il primo viaggio di Bal'mont in Italia avvenne nel 1897, quando con la moglie Ekaterina A. Andreeva<sup>5</sup> visitò Milano, Venezia, Firenze e Roma.

In una lettera alla madre, che viveva nella cittadina provinciale di Šuja, le comunicava: “Cara mamma, volevo scriverti da Firenze, dove abbiamo passato circa due settimane, ma mi sono letteralmente ammalato di bellezza. Firenze mi è piaciuta più di tutti i luoghi che ho visitato. Andare in questa città è una esperienza che fa epoca nella vita e una felicità ancora maggiore. La natura italiana, la pittura italiana, la poesia italiana non le si può comprendere se non vi si è stati, e ogni giorno che si passa in questa capitale di ogni fascino apporta impressioni inesauribili.”<sup>6</sup>

Tornato in patria, il poeta cerca di trasmettere ai suoi connazionali queste impressioni e così nascono i versi *Di fronte ai primitivi italiani* e *Fra Angelico*.

La poesia di Bal'mont *Fra Angelico* è stata per la prima volta pubblicata nel 1900 nella rivista “Ežemesjačnye sočinenija” nel ciclo

*Suggestioni della primavera. Stati d'animo meridionali*, poi fu inclusa nella sezione *La conoscenza* del libro dei simboli *Saremo come il sole*. Le note a questa poesia nelle recenti edizioni russe si limitano a riportare le varie forme del nome del pittore italiano fra Beato Angelico, i suoi dati biografici, l'appartenenza del maestro a una determinata corrente artistica, all'epoca, allo stile, si parla della sua fede religiosa. Ma secondo noi questa poesia esige una lettura più attenta e approfondita, perché proprio l'opera di fra Angelico aveva per i poeti del simbolismo russo un preciso valore, a lui si volgevano Andrej Belyj, Zinajda Gippius, Nikolaj Gumilev e Maksimilian Vološin etc.

Negli studi sulla pittura russa della fine del XIX secolo e inizio del XX secolo si notano i contatti artistici tra i poeti simbolisti e gli artisti. Così nel 1894 Bal'mont tiene una conferenza sul simbolismo alla "Società moscovita degli amanti dell'arte", nel seguente 1895 è un assiduo frequentatore degli studi dei pittori. Durante i soggiorni in Italia e in Spagna Bal'mont si occupò ancora di più di pittura. Tredici anni dopo, nelle "Sovremennye zapiski" appare il saggio di Bal'mont *Pensieri sull'attività creativa*, in cui il poeta da critico d'arte esprime la sua problematica visione del Rinascimento e tratta anche di questioni di periodizzazione, delle fonti e dei temi principali. Giustamente il poeta si concentra sulla opera dei pittori della scuola fiorentina, perché, come conferma lo storico d'arte del Rinascimento italiano M.V. Alpatov: "Firenze nel Rinascimento, soprattutto nel primo Rinascimento, ha svolto un ruolo significativo. Proprio qui, prima che in altri luoghi, è sorta la nuova arte"<sup>7</sup>. Tra i maestri fiorentini del Quattrocento Fra Angelico era una figura importante. E se nel XVIII-XIX secolo la cultura russa non si interessava a questa epoca, con l'unica eccezione di Vasilij A. Žukovskij, che all'inizio degli anni '20 dell'Ottocento dimostrava un profondo interesse per i maestri del Primo Rinascimento e studiava con grande attenzione la pittura del Quattrocento, avendo conosciuto proprio nel 1821 i famosi collezionisti fratelli Boisseret, solo alla fine del XIX secolo, nel 1882, l'Ermitage acquistò un affresco di fra Angelico proveniente dal monastero di San Domenico di Fiesole, e i teorici del "Mir iskusstva" esaltavano l'opera di Maurice Denis, che secondo Vološin "ama guardare il mondo contemporaneo con gli occhi del Beato Angelico"<sup>8</sup>. Come recepisce le opere del Beato Angelico Konstantin Bal'mont, "l'ideologo del simbolismo"<sup>9</sup> Egli propone la sua visione dell'opera di Fra Angelico convenzionalmente "come se quest'anima di fanciullo dominasse il nostro mondo peccatore". L'"anima di fanciullo" è sia l'anima dell'artista stesso, sia il sentimento che suscitano le opere di lui. I critici contemporanei ne valuta-

no l'opera in modo simile. M.V.Alpatov, per esempio, nei suoi *Problemi artistici del Rinascimento italiano*, scrive che "la bontà e la semplicità infantile delle sue opere conquistano"<sup>10</sup>, ma anche nelle *Vite dei maggiori pittori, scultori e architetti* del celebre Vasari si legge: "nei suoi volti e nella posizione delle sue figure si rivela la bontà della sua anima, sinceramente e interamente dedita alla religione cristiana"<sup>11</sup>. Proprio da una posizione cristiana Bal'mont constata le conseguenze di quanto ha evidenziato precedentemente: la scoperta da parte degli uomini del regno celeste. Sembra una conferma della verità evangelica: "In verità vi dico, se non vi convertirate e non diventerete come fanciulli non entrerete nel regno dei cieli. Perciò chiunque diventerà piccolo come questo fanciullo, sarà il più grande nel regno dei cieli."<sup>12</sup>. Peraltro il poeta contempla il mondo peccatore, che ha scoperto la santità, in duplice modo, esprimendo con ciò la sua posizione etica, anzitutto come poeta simbolista.

In primo luogo questo mondo rappresenta l'eternità, che nella sua interpretazione è "il bianco regno dell'incorporeo", vedi: "Nell'aria affondano gli sguardi e l'anima viene trasportata all'Eterno, bianco regno dell'incorporeo"<sup>13</sup>.

Ricorrono le immagini "labbra incorporee" "respirando appena", "tratti chiarissimi", "aereo come un sospiro". Tuttavia questo mondo incorporeo acromatico (ed è proprio così, perché l'artista fa largo uso di colori sbiancati), che Bal'mont vede nelle opere dell'Angelico, non è il suo elemento. Lo affascina il turchese di fra Angelico, che nella coscienza poetica di Bal'mont si incarna nell'immagine "del lago turchino". Se esaminiamo come spiega gli elementi: "L'acqua è carezza e amore, profondità che attrae"<sup>14</sup>, si può definire questa immagine come simbolo dell'amore.

Concludendo in questo modo la poesia e rafforzandone il significato, sovrapponendola all'immagine di "baratro serenamente azzurro nel regno dorato e senza tempeste", il Bal'mont conferma il suo spassionato amore per i valori spirituali fondamentali delle opere di fra Beato Angelico.

Un particolare valore simbolico acquistano gli epiteti coloristici, coi quali egli riproduce la tavolozza di fra Angelico, tra cui "chiarissimo, turchino, serenamente azzurro, dorato". Una gamma di colori caratteristica della pittura russa di icone, che Trubeckoj definisce: "colori celesti a doppio senso, cioè nel senso proprio e insieme simbolico del termine. Sono i colori del cielo visibile, che hanno assunto il significato convenzionale, simbolico di segni del cielo ultraterreno." Il pittore di icone conosce soprattutto una grande varietà di sfumature dell'azzurro, e sempre Trubeckoj scrive: "la mistica della pittura iconografica è anzitutto una

mistica solare, nel significato elevato, spirituale di questo termine. Per quanto siano splendidi gli altri colori celesti, tuttavia l'oro del sole meridiano è il colore dei colori e la meraviglia delle meraviglie. Tutti gli altri colori si trovano al suo confronto come subordinati e paiono formare intorno ad esso un ordine."<sup>15</sup>

L'immagine di un "regno dorato", di "questi canti paradisiaci di colori degli affreschi del Beato", della "dorata Italia di fra Angelico" sono in consonanza con lo stato d'animo di Bal'mont in *Budem kak solnce*.

L'Italia e il sole sono inseparabili nelle sue opere. Sapendo con quanta attenzione egli strutturasse le sue raccolte, si può affermare con sicurezza che l'inserimento, nel nuovo libro *I sonetti del sole, dell'idromele e della luna. Il cantico dei mondi*, di opere dedicate ai titani del Rinascimento italiano non è casuale. Secondo il poeta essi sono i creatori dei canti dei mondi, la loro vita è lontana da ciò che è terreno, raggiunge i segreti della creazione. Così di Michelangelo Bal'mont scrive:

"Anelando a lasciare la terra e quanto è terreno  
nel rigore gli oggetti ha trasformato  
e le sue donne son d'altro pianeta."<sup>16</sup>

Lo stesso motivo risuona nella poesia *Leonardo da Vinci*:

"Doveva egli librarsi e conoscere le altezze.  
Tra i fiumi umani, scorrenti verso l'Abisso  
Fu da lui presagito il superuomo."<sup>17</sup>

Riconoscendo i grandi italiani come edificatori della nuova vita, Bal'mont si schiera con il filosofo-teologo russo Vasilij V. Rozanov, che scrive: "Costruisce solo chi ha una fantasia inesausta: hanno costruito Michelangelo, Leonardo da Vinci."<sup>18</sup> Il modello di vita dell'uomo del Rinascimento è da lui tracciato in poche righe: "L'uomo ha deciso di vivere nella vita e di esprimere la complessa pienezza delle sue conquiste", ovvero con più larga spiegazione: "La personalità festeggia il suo fiorire, e nell'Italia del Rinascimento sorge una nidiata di geni aquilini, ognuno dei quali sa guardare in faccia il sole, e senza battere le palpebre sa sbocciare in un possente albero multicolore."<sup>19</sup>

La versatilità del talento è il tema principale della poesia *Leonardo da Vinci*. I quadri di questo artista per Bal'mont sono avvolti in un'aureola di mistero, ricca di fragranze.

"Tutte le sue creazioni hanno in comune



di belladonna, ladano e nardo il profumo.”<sup>20</sup>

In questa composizione il poeta ci fa fugacemente sentire l'essenza dell'aromatica resina del ladano e della costosa miscela, formata da valeriane dal dolce odore, ma ad una prima occhiata solo la belladonna risalta. Il poeta infatti non a caso inizia la strofa con questa parola. In italiano “bella donna” è la chiave per la rivelazione dei misteri delle tele di Leonardo ed è simbolo poetico: “belladonna, ladano e nardo” si devono leggere come “donna di bellezza divina”.

Il poeta, con straordinaria musicalità, ha espresso il suo rapporto con le opere di Leonardo da Vinci servendosi della lettera “l”<sup>21</sup>. “Il profumo di belladonna, ladano e nardo” è per Bal'mont un suono particolarmente tenero non solo nella nostra lingua slava. Nel suo trattato sulla poesia egli scrive: «Il mormorio dell'onda si sente nella “l”, come qualcosa di umido, di amato: ranuncolo [ljutik], liana, giglio [lilija]. Traboccante è la parola amo [ljublju]. Un ricciolo [lokon] capriccioso che si stacca dall'onda di capelli. Un volto [lik] benevolo sotto il raggio di un lume. Una luminosa carezza [laska] di persona amica, uno sguardo luminoso... Richiedono la carezzevole “l”»<sup>22</sup>.

Ma Bal'mont non è soltanto attratto dalla tenera immagine della bellezza femminile. Lo affascina la mente di quest'uomo, il suo “essere alato”. È curioso apprendere in che modo Bal'mont sia venuto a conoscenza delle opere originali di Leonardo, compreso *Il codice del volo degli uccelli*. La moglie di Bal'mont, Ekaterina Alekseevna Andreeva, era parente stretta della famiglia Sabašnikov. A Parigi i coniugi Bal'mont frequentavano spesso la casa di Fedor Vasil'evič Sabašnikov (1869-1929), un noto industriale russo dell'oro, fratello degli editori M.V. e S.V. Sabašnikov, entrato nella storia per aver pubblicato le opere di Leonardo da Vinci. L'originale del manoscritto fu da lui donato alla Biblioteca Reale di Torino, mentre uno dei 300 esemplari numerati dell'edizione venne dato alla città di Vinci, patria del grande scienziato. Ricordando gli incontri di Bal'mont con Fedor Vasilevič Sabašnikov, Ekaterina Alekseevna scriveva: “A Bal'mont piaceva molto Fedja, e si incontravano spesso... Noi vedevamo a casa di lui gli originali dei disegni di Leonardo. Fedja allora stava cominciando a pubblicare i manoscritti inediti di Leonardo”<sup>23</sup>. Collegando il Rinascimento al principio solare, Bal'mont ne misurava le personalità prima di tutto dal suo “splendore raggiante”. E se Leonardo da Vinci era tutto teso verso il volo degli uccelli, verso il sole, la figura di Michelangelo appariva in un rapporto diverso con la luce. Di lui il poeta scrive:

“Egli ebbe cari il silenzio e la notte

e i rumori del giorno spegnendo al chiar di luna  
nel simun gettò sibille e profeti”<sup>24</sup>.

Le sue opere sono divenute il simbolo del mondo lunare, e l’anima dello stesso maestro una chiara fiamma fonte di luce: “Nella mano destra del Signore un pesante turibolo”. Nella *Apocalisse di Giovanni* vengono chiamati turiboli coppe d’oro, colme di incenso. Così il colore del sole illumina di nuovo la potente figura di Michelangelo. Senza volerlo, vengono in mente le parole di Vjačeslav Ivanov: “Simile a un raggio di luce, il simbolo trapassa attraverso tutti i piani dell’esistenza e tutte le sfere della conoscenza e in ogni piano testimonia diverse essenze, in ogni sfera acquista diversi significati”<sup>25</sup>.

Ci piace concludere l’esame di qualcuna delle opere di Bal’mont dedicate all’arte italiana, citando nuovamente il saggio del poeta *Pensieri sulla attività creativa. L’epoca del Rinascimento e l’alba della nuova vita*, dove si leggono queste righe “Quando viene evocato il nome da leone e da aquila di Leonardo o richiamati i fantasmi delle titaniche creazioni di Michelangelo, io sento tutta la grandezza e l’originalità del concetto di Rinascimento, ma mi piace dire che il nome di Dante brilla di luce ancora più intensa”.

Il rapporto tra Konstantin Bal’mont, poeta russo e traduttore, e la letteratura classica italiana è un tema sino ad oggi non ancora studiato, che attende il suo indagatore.

#### NOTA DELLA TRADUTTRICE

Natal’ ja Šeptuchovskaja nel suo saggio su Bal’mont sembra invitarci ad approfondire il tema affascinante e poco studiato dei rapporti di questo poeta e traduttore, famosissimo a fine Ottocento, inizio Novecento, con la letteratura italiana. Essa è riuscita in poche pagine ad evidenziarne i punti più salienti: l’interesse letterario, che si intreccia e si fonde con quello artistico, l’amore per il Rinascimento, per Firenze, che diventa un modo in cui si esprime e quasi si riconosce non solo Bal’mont, ma il simbolismo russo, il “secolo d’argento”. Proprio l’invito a una lettura su diversi piani delle complesse poesie che Bal’mont dedica all’Italia è una dimostrazione della grande attenzione che la studiosa russa presta ai valori di questa poesia. La Šeptuchovskaja, che molto modestamente chiude il suo saggio invitando a indagare tali argomenti, dimostra invece con l’ampiezza dell’apparato critico, con il suo spaziare su tutta l’opera del poeta e sulla critica d’arte contemporanea, di avere fatto suo questo tema e di essere riuscita a darne al lettore una idea ben chiara.

Molto interessante la visione bal'montiana del Beato Angelico che, come dice la studiosa, sembra essere una conferma e una riprova di un famoso brano evangelico. Il simbolismo dei colori usati nella tavolozza del pittore non sfugge al poeta, che riesce a rendere la gamma degli ori, dei turchesi e degli azzurri. Citando gli studi del Trubeckoj sulle icone la Šeptuchovskaja trova un parallelo tra il "regno dorato" del beato Angelico e la mistica della pittura iconografica.

Bal'mont, nato a Šuja nel 1867 e morto in Francia nel 1942, dopo aver raggiunto rapidamente una grande fama alla fine dell'Ottocento, venne poi altrettanto rapidamente dimenticato e anche prima della Rivoluzione non era più "una stella di prima grandezza" (De Michelis). Dimenticato in epoca sovietica, viene riscoperto e ripubblicato proprio ora, secondo quella particolare tendenza della letteratura russa contemporanea che, puntando la sua attenzione su quanto veniva escluso e non menzionato negli anni del realismo socialista, si preoccupa di coprire tutti i vuoti di "allora". Non a caso è proprio una studiosa della regione natale di Bal'mont, Ivanovo, che ripropone al pubblico russo e ora anche a quello italiano la molteplice e interessante personalità del poeta nei suoi ripetuti contatti con l'Italia, di questo "D'annunzio russo", come lo chiamò il Poggioli.

*Traduzione e nota di Anna Claudia Rossi, contrattista presso l'Istituto italiano di cultura a Mosca*

#### NOTE

- 1) Dagmara Šachovskaja (1893-1967), amata dal poeta.
- 2) Lettera di Bal'mont a Dagmara Šachovskaja in "Zvezda", n. 9, 1997.
- 3) K. D. Bal'mont, *Izbrannoe. Na zare*, Moskva, izd. Pravda, 1991, p.503.
- 4) Bal'mont traduce e pubblica Gaspari nel 1895-1897.
- 5) Ekaterina Alekseevna Andreeva-Bal'mont (1868-1950), seconda moglie del poeta, traduttrice.
- 6) E.A. Andreeva Bal'mont, *Vospominanija*, Moskva, izd. imeni Šabašnikovych, 1996.
- 7) M.V. Alpatov, *Chudožestvennye problemy Ital'janskogo Vozroždenija*, Moskva, Iskusstvo 1976, p. 87.
- 8) M. Vološin, *Liki tvorčestva*, Leningrad, Nauka 1989, p. 232.
- 9) Pavel Florenskij, *Sočinenija v 4 tomach*, Moskva, Mysl', 1996, t. II, p. 568.
- 10) M.V. Alpatov, op. cit. p. 95.
- 11) Džordžio Vazari, *Žisneopisanie naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej*

i zodčich, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1995, p. 203.

12) *Nuovo Testamento, Vangelo di Mateo*, XVIII,2.

13) K. D. Bal'mont, *Izbrannoe. Stichotvorenija. Stat'i*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1980, p. 29.

14) K. D. Bal'mont, op. cit. p. 32.

15) E. Trubeckoj, *Tri očerka o ruskoj ikone*, Novosibirsk, Sibir', 1991, p. 45.  
Trad. it. di Piero Cazzola, *Contemplazione del colore. Tre studi sull'icona russa*, Milano, La Casa di Matriona 1977, pp. 50-52.

16) K.D. Bal'mont, *Stozvučnye pesni: Sočinenija*, Jaroslavl', Verch. Volž. kniž. izd.-vo, 1990, p. 194.

17) K.D. Bal'mont, op. cit. p. 195.

18) V.V. Rozanov, *Uedinennoe*, a cura e con introduzione di A.N.Nikoljukina, Moskva, Politizdat 1990, p. 45.

19) K.D. Bal'mont, *Gde moj dom*, Moskva, Respublika, 1992.

20) K.D. Bal'mont, op. cit., p. 195.

21) Tutte le parole citate da Bal'mont contengono o iniziano con la liquida "l" (N.d.T.)

22) K.D. Bal'mont, *Stozvučnye pesni: Sočinenija*, cit. p. 294.

23) E.A. Andreeva Bal'mont, op. cit. p. 41.

24) K. D. Bal'mont, *Stozvučnye pesni: Sočinenija*, cit. p. 194.

25) V.I. Ivanov, *Dve stichii v sovremennom simvolizme* in: *Russkie filosofij: Antologija*, I, Moskva, Kn. Palata, 1993, p. 219.

Alessandro Mussini

## VSEVLASTNA SMERT'

(Il tema della morte nella Sinfonia XIV di D. Šostakovič)

### I

Suppongo che l'opera d'arte trascenda la biografia del suo autore e che non sia opportuno lasciarsi condizionare eccessivamente dal complesso delle testimonianze e delle dichiarazioni. Tuttavia l'opera è così recente (1969: solo trent'anni) che in questo caso non si può fare a meno di sondare le intenzioni e le attese di Šostakovič per poi passare a un'analisi più distaccata e più pertinente alla forma poetica e musicale.

E' probabile che non esista ancora un pubblico in grado di ascoltare autenticamente la XIV, in grado, cioè, di raccogliere il suo appello con autentica consapevolezza storica e filosofica. Sulla XIV sono quasi più significativi gli spunti marginali, le contraddizioni, i lapsus linguae che non le affermazioni programmatiche. Dal documento riportato da G. Pulcini nella sua preziosa monografia<sup>1</sup> risulta che: a) l'idea della XIV nasce nel 1962, mentre Šostakovič si occupa del ciclo *Canti e danze della morte* di M. Musorgskij per una trasposizione orchestrale; le liriche per canto e pianoforte di Musorgskij inviterebbero Šostakovič a trattare lo stesso argomento in un'opera meno breve; b) la XIV è il frutto d'un'approfondita analisi di altre opere contemporanee; c) l'autore parla della morte per conferire senso alla vita; l'ascoltatore dovrebbe tornare a casa pensando: la vita è bella!

Si pongono subito varie questioni. Perché il ciclo di Musorgskij è troppo breve? Esso ha una sua compattezza strutturale e la presunta brevità corrisponde compiutamente al soggetto nella sua quadripartizione. E' pressoché impossibile determinare con certezza quali opere di compositori sovietici e occidentali siano il retroterra della XIV: le citazioni sono così trasfigurate dallo stile da risultare irricognoscibili. L'esortazione alla vita può avere la funzione di stemperare agli occhi del regime lo scandalo della sinfonia, senza escludere che Šostakovič, per mezzo della retorica del regime stesso, abbia semplicemente inteso ribadire che il pensiero della morte fortifica la vita.

A tutto questo si contrappongono le parole riferite da Volkov e riprese nella monografia di F. Tàmmaro. Šostakovič era consapevole del fatto che una sinfonia sulla morte non sarebbe stata bene accolta. Si pretendeva un finale confortante nel quale la morte apparisse solo come l'inizio di chissà quale magnifica sorte ("Ma così non è: la morte è davvero la fine, dopo non ci sarà nulla, assolutamente nulla")<sup>2</sup>. Šostakovič si proponeva anche un approccio razionale con un fine pedagogico: l'uomo non può e non deve eludere quel pensiero : pensare non salva dalla morte, ma almeno dal panico suscitato dal suo repentino assalto. Tàmmaro qui rievoca opportunamente certa filosofia stoica e, anche per il disprezzo della tirannia, non è fuor di luogo il riferimento a Seneca (Cfr., per es. , *De tranquillitate animi*, 14, 1-10 ).

Šostakovič dice che le sue sinfonie sono pietre tombali. La XIV può essere considerata l'approdo di una meditazione che sorge fin dalle prime composizioni ( basti pensare al tema dell'inesorabilità del fato nella Sinfonia I ). La XIV sarebbe un *j'accuse* contro la morte nella sua essenza; solo in seguito Šostakovič tentò di mitigare l'accusa riferendola ai carnefici, ma l'una non esclude l'altra. Šostakovič vuole trattenersi, ma non riesce a controllare totalmente gli spaventosi effetti dell'argomento prescelto.

Šostakovič ci esorta a giudicare la sua arte *iuxta propria principia*. Il Vinay ha ben compreso la necessità d'affrancare l'analisi musicale dalla *causerie* contenutistica o dalla strumentalizzazione ideologica. La XIV non restituisce l'immagine d'un artista inquadrate né d'un dissidente. La XIV oltrepassa la politica : questa è la sua preziosa trasgressione. E alla fine sorge un alto messaggio politico, proprio perché le istanze politiche sono trascese. "Nella musica di Šostakovič la ricchezza e la profondità dei contenuti intrinseci fa sì che il campo interpretativo sia quanto mai vasto. Se è pur vero che l'arte musicale di Šostakovič fu influenzata moltissimo dagli eventi politici della storia sovietica e che in regime di controllo estetico la comunicazione musicale soggiace a fortissime pressioni e condizionamenti, è altrettanto vero che essa non è unicamente consacrata all'impegno civile e all'occultamento, al mascheramento della sfera individuale sotto e dentro di quella, ma che l'uno e l'altro aspetto - sia pure in modo drammatico e contraddittorio - incidono a un livello emotivo e fantastico più profondo, attraverso una trasformazione delle componenti linguistiche e spirituali che si realizza all'interno del processo creativo"<sup>3</sup>.

L'arte di Šostakovič mira all'essenza della tragedia senza dissolvere la tradizione creativa dell'Occidente in un vacuo sperimentalismo. La critica ufficiale, scivolando in un grottesco e sinistro paradosso di sapore

gogoliano, conio l'espressione "tragedia ottimistica". Ma, senz'andar lontano, persino un direttore come G. Gavazzeni rinfacciò a Šostakovič di non aver tentato una purificazione del suo linguaggio, d'aver ceduto a un "diffuso immoralismo" che ricomponne "pezzi di moralità diverse" (!), sortendo un "ibridismo stilistico"<sup>4</sup>; e tutto questo nel '54, senza conoscere l'ultimo stile...

Né la morale, né l'ideologia, né una religiosità confessionale ci aiutano a penetrare nel mondo della XIV. Essa è uno scandalo : scandalo indica l'inganno, la trappola, il peccato, la seduzione. La XIV è uno scandalo in quanto è un trabocchetto per ciò che più propriamente e più da vicino ci riguarda, ma che vorremmo eludere e aggirare. Cercare d'evitare la trappola è, però, il modo d'essere più facilmente intrappolati. La trappola potrebbe essere il panico da cui Šostakovič intende preservarci. Ci sarà riuscito?

Il potere non tollera che si parli apertamente della morte. Il timore della morte e della precarietà ha attraversato il sistema sovietico come un tabù. La XIV, invece, rivela la morte nel suo trionfo e nella sua irredimibile assurdità. Anche se Šostakovič non può essere affatto considerato un filosofo, la sostanza della sinfonia è inevitabilmente filosofica oltreché poetica e musicale; è filosofica e pure "religiosa", perché la domanda anelante al senso s'iscrive nell'orizzonte del religioso senza aderire ad alcuna religione particolare. Anzi, Šostakovič rimane un compositore intimamente laico, perché assume la questione radicale al di là di una qualsivoglia fede rivelativa, disperatamente al di fuori (o quasi) di ogni illusione soteriologica.

## II

### Una sinfonia ?

Il dilemma formale è aperto. In effetti la XIV è organizzata come un ciclo vocale. Subito si pensa a Mahler, ai *Lieder* per orchestra, soprattutto al *Canto della terra*. Proprio in Mahler forma sinfonica e forma liederistica si contaminano anelando alla melopea infinita ove libertà e necessità si ricompongono nell'unità del timbro vocale e strumentale. Le ampie strutture del *Canto della terra*, tuttavia, non hanno molto in comune coll'algida brevità della XIV. Mahler sarà pure il punto di partenza, ma differente è l'approdo. Ancora : si è pensato a Britten (il dedicatario della sinfonia), a Chačaturjan, a Bartok, a Stravinskij. Ma l'autentico modello è sempre Musorgskij sia per la tecnica del declamato, sia per la successione a quadri dei tempi musicali.

Non è certo semplice individuare il filo conduttore degli undici brani. Il n. 11 ha una significativa parvenza d'incompiutezza. Coll'undicesima lirica la composizione ad anello ritorna su di sé per mezzo di un enigma. Šostakovič suggerisce d'accostare le prime quattro liriche per formare il primo tempo, le successive due per il secondo, le altre due per il terzo e le ultime tre per il quarto; ma, osserva Tàmmaro, "si tratta d'una suddivisione puramente ideale"<sup>5</sup> o meglio didattica, la quale conferma che l'autore intendeva comunque assegnare l'opera al genere sinfonico. Il Vinay divide le sinfonie di Šostakovič in tre categorie : a) sinfonie pure (esclusivamente orchestrali ), b) sinfonie a programma ("descrittive"), c) sinfonie per coro o in forma di *suite* lirica. Dunque la XIV rientra nel tipo c), ma, se consideriamo che dovrebbero farne parte anche la II o la XIII, il quadro si presenta davvero eterogeneo e riluttante alla classificazione<sup>6</sup>. Se rispettiamo la suddivisione in movimenti proposta dall'autore, siamo costretti a separare l'episodio della suicida dalla prima lirica delle *Attentives*, mentre, al contrario, il lamento dei tre gigli presuppone il sacrificio consapevole della donna del soldato. Inoltre il quinto e il sesto tempo sono ulteriori variazioni su Eros e Thanatos e non possono essere svincolati dai precedenti. Senza lasciarci tentare da astruse speculazioni numerologiche, consideriamo ora a livello puramente contenutistico la successione :

1. *De profundis*: la morte di coloro che hanno amato.
2. *Malagen'ja*. La morte danzante trionfa in mezzo a tutti.
3. *Loreleja*. La coazione alla morte - la Ninfa e il Vescovo.
4. *Samoubijca*. Il lamento della suicida.
5. *Načeku*. L'oblazione di sé : la sorella-sposa segue il soldato che marcia verso la morte.
6. *Madam, posmotrite!* Il riso meccanico del dolore. Il cuore perduto fra le trincee.
7. *V tjur'me Santé*. Il carcere: la *mors* in vita.
8. *Otvet Zaporožskich kazakov Konstantinopol'skomu sultanu*. La risposta suicida all'oppressione dell'Avversario.
9. *O Del'vig, Del'vig*. Poesia e memoria a confronto con la morte.
10. *Smert' poeta*. La morte del poeta.
11. *Zaključenje*. L'essere-per-la-morte.

Come si può notare, fra il n. 6 e il n. 7 c'è una svolta: viene congelato il tema dell'Eros e si considera il rapporto fra morte, oblio e potere. Sembra che le liriche procedano a gruppi di due per il principio dei caratteri contrapposti. Sul piano meramente musicale si palesa l'affinità tra il n. 1 e il n. 10 e fra il n. 2 e il n. 11. Il n. 10 e il n. 11 riprendono le due idee ritmico-tematiche sulle quali dovrebbe essere costruita tutta la sinfo-



nia. L'acribia analitica non deve frazionare e disperdere ciò che Šostakovič ha concepito nella continuità e nell'unità per un effetto d'ansia crescente. Ogni episodio piomba sul successivo per un'intrinseca legge di gravità. Le pause non sono poste a caso, sicché la dialettica fra brano e brano non può prescindere dal silenzio che separa e custodisce. Šostakovič fa sembrare i quadri gelidamente cristallizzati e nondimeno il passo della sinfonia consiste nella oscillazione tra flusso e ristagno, tra tensione e distensione fino alla rivelazione del n. 11.

Possiamo confrontare il modo d'operare di Šostakovič con quello di Schubert, segnatamente lo Schubert della *Winterreise* (Il viaggio invernale). Sia Schubert che Šostakovič, in epoche profondamente diverse, hanno affrontato l'idea musicale della morte ora tendendo alla rarefazione, ora allo stridore timbrico e armonico. Il controllo formale non sottrae alcunché all'emozione, anzi la esaspera in una fiamma algida: la morte pretende l'ossimoro, perché nello straniamento totale la sola logica è il paradosso. Sia Schubert che Šostakovič non si limitano a denunciare il mero trapasso, ma si soffermano sulla condizione intermedia fra vita e morte: la vita morta. Il viandante schubertiano è costretto a sostare sulla soglia dell'Aldilà senz'essere pienamente ammesso. L'ossessione del viandante diviene circolare nell'iterazione delle figure melodiche (cfr. il Lied *Der Leiermann*), nei salti repentini della voce, nelle imprevedibili modulazioni tra tonalità distanti, tra il maggiore e il minore, ove s'incrina la compattezza dell'intonazione. Molte di queste proprietà sono presenti anche nella XIV, in cui si realizza una sintesi dell'eredità liederistica, della melopea liturgica, bizantina, del declamato musorgskijano.

La XIV è senz'altro vicina alla tecnica dodecafonica, anche se la composizione seriale e la *Klangfarbenmelodie* non si conciliano del tutto con la mentalità di Šostakovič "...la tonalità d'impianto di Sol minore non sembra avere alcuna forza coagulante, compromessa com'è da passaggi armonicamente privi di qualunque attrazione di gradi"<sup>7</sup>. Ma i riferimenti tonali, seppur larvati, sono ancora rilevanti, poiché la disarmonia si pre-stabilisce in riferimento a una norma irrigidita: i passaggi più stridenti sono quelli dove compare ancora il sistema tradizionale svuotato di senso.

Šostakovič, abilissimo nella costruzione polifonica, nella XIV frena sul nascere l'idea stessa di sviluppo. Qui non abbiamo temi e nemmeno "tralci melodici"<sup>8</sup>, ma solo materiali frammentari che s'individuano bene nello spartito, ma non offrono linee facilmente memorizzabili al primo ascolto. La XIV nasce innanzitutto dalla complessità della scrittura.

L'organizzazione dell'ensemble strumentale ha un suo preciso significato. La sezione degli archi comprende dieci violini, quattro viole,

tre violoncelli, due contrabbassi. La struttura è quartettistica: spesso la stessa sezione si divide in più parti. Ancor più varie sono le percussioni: castagnette, legni, tom-tom, flagello, campane, vibrafono, xilofono e celesta. Quale attenzione per i timbri secchi e schioccanti del legno o per la vibrazione metallica ! Sono proprio questi i timbri della morte che s'incuneano tra le pause del canto a ribadire l'ossessione metrico-ritmica ! Fu Mozart il primo cogliere la risonanza della morte negli strumenti dal timbro vitreo: si pensi alla *Musica funebre massonica K 477*: alle magiche campanelle di Papageno del *Flauto magico* subentrano timbri dalla fascinazione più gelida ed esiziale. Il tom-tom ci riconduce al demoniaco stravinskijano, le campane a Mahler e a R. Strauss, lo xilofono e le castagnette a Ravel, la celesta a Bartok (*Musica per archi, percussioni e celesta, 1936 - 37*).

La critica non ha sufficientemente sottolineato come dalla partitura siano esclusi gli strumenti a fiato, che altrove Šostakovič utilizza proprio per accentuare il *nonsense* e il grottesco. Probabilmente non ha voluto mettere in secondo piano la forza espressiva della voce umana quale veicolo della parola poetica e, nel contempo, parte integrante dell'orchestra. Gli interventi vocali rammentano quelli di uno strumento guida. Spesso v'è contrasto ritmico e dove il canto principia a placarsi, l'orchestra, con effetto scia, ancora alimenta o ridesta la turbolenza sonora.

La riflessione sulla tecnica vocale richiede un *excursus* su Musorgskij. La libertà costruttiva del declamato di Musorgskij si purifica d'ogni residua enfasi romantica nella liturgica semplicità. Come *Canti e danze della morte*, anche la XIV è evocazione di canto e danza della morte e intorno alla morte. In Musorgskij - come anche in Schubert - la morte suadente spesso parla alle sue prede e asseconda il loro intimo *cupio dissolvi*. Nella XIV, invece, la morte non ha bisogno di parlare : agisce e sorride.

In *Trepak* di Musorgskij la seduzione della morte si fa danza. Dal testo emergono atmosfere gogoliane (Gogol' è uno dei *traits d'union* più importanti fra Musorgskij e Šostakovič). Il motivo del povero viandante che si lascia avvolgere dal caldo abbraccio della tormenta si rintraccia pure nell'opera del narratore danese contemporaneo J. V. Jensen<sup>9</sup>. *Trepak* tramuta in forma musicale un'ossessione circolare. La danza è solo l'alterazione momentanea d'una quiete solenne e d'una natura immutabile. In *Kolybel'naja* la morte dialoga con una madre, come in una celebre novella di Andersen<sup>10</sup>. La morte si sostituisce alla figura materna, facendo prevalere la sua macabra ninna nanna . La forma non sorge dallo sviluppo sonatistico, ma dalla capacità d'alternare l'irrequieto appello della madre alla fissità del canto della morte. Ma, forse ancor più dei precedenti,

*Serenada* ha influenzato la prima metà della XIV per la simbiosi fra Eros e Thanatos. Una straordinaria fantasia barocca : la morte fa la serenata a una fanciulla magnificando lo splendore del suo corpo e il respiro sottile, finché non appaga il suo desiderio di erotico possesso. Un'idea semplicissima in 4/4: il progressivo prevalere della morte corrisponde alla rarefazione del suono del pianoforte. Nella prima parte del Lied La morte e la fanciulla op. 7 n. 3 di Schubert il panico della giovinetta si manifesta per l'incalzante accompagnamento di terzine; poi la musica si trasfigura all'intervento della morte, che, amante e terapeuta, rassicura l'anima incerta riguardo alla sua benigna natura. Il ciclo musorgskijano si chiude con *Polkovodec*. La guerra ha un solo trionfatore. La morte compare sul campo dopo la battaglia a impartire ordini ai caduti. La morte è la sola pace in grado di ricomporre il dissidio ed è l'unica che non dimenticherà i morti destinati all'oblio. Oltre a *Canti e danze* non dovremmo dimenticare l'altra stupenda raccolta *Sans soleil* per il tema della desolazione e del silenzio; né la solennità di *Catacumbae* (ottavo brano dei *Quadri d'un'esposizione*), dove nell'oscillazione armonica degli accordi viene abolito ogni punto di riferimento usuale. Quanto all'assolo finale di Boris Godunov riparlerò a proposito del n.7. Voglio solo anticipare questa osservazione dell'autore: "Prendete per esempio la morte di Boris Godunov: quando Boris muore, la musica acquista una luce particolare..."

### III

I primi due tempi si basano su testi di Federico Garcia Lorca: *De profundis* e *Malagueña*<sup>11</sup>.

Il testo originale di *De profundis* è nella sua brevità il seguente: "Los cien enamorados / duermen para siempre / bajo la tierra seca. / Andalucía tiene / largos caminos rojos. / Cordoba, olivos verdes / donde poner cien cruces, / que los recuerden. / Los cien enamorados / duermen para siempre" ("I cento innamorati dormono per sempre sotto l'arida terra. L'Andalusia ha larghe strade rossastre. Cordova, olivi verdi dove piantare cento croci che li ricordino. I cento innamorati dormono per sempre"). La semplicità dell'epicedio, il *refrain* dei primi due versi in coda fanno discendere il canto in un abisso d'una monotonia (quasi?) imperturbabile. La traduzione russa di I. Tinjanov<sup>12</sup> si discosta ovviamente dall'ermetica sobrietà dell'originale. E' una buona parafrasi nella quale gli aggettivi tendono a esplicitare ciò a cui semplicemente si accenna. Al terz'ultimo verso Lorca si limita a una relativa ("que los recuerden") per alludere laconicamente alla funzione delle cento croci, con un'efficace

assonanza fra “recuerden” e “duermen”; nel testo russo prevale, invece, l'esigenza di ribadire il fine (“čtob ich ne zabyli ljudi”). Non può essere eluso il compito della rimembranza.

Un adagio. Gli archi sono divisi in tre sezioni (violini, viole e contrabbassi) divise a loro volta in parti. Il registro acuto dei violini si scontra con quello grave dei contrabbassi. Il Leit-motiv della sinfonia è una riconoscibile trasformazione della celeberrima sequenza del *Dies irae*. In primis pare tonale (sol minore), ma si dissolve nell'atonalità. Lo spettrale tema s'articola in una lunga frase trattenuta dalle note puntate fino a prolungarsi nell'intervento del basso solo. I riferimenti tonali si sfaldano lungo il percorso. Il raccordo fra i contrastanti registri timbrici è proprio la voce, apparentemente conclusa in uno spazio angusto. Le capacità canore sono messe a dura prova anche dal balzo improvviso nella settima battuta dell'att. 6, dove si ribadisce la necessità del ricordo. Quel salto dalla al mi bemolle è l'acme emozionale di tutto il brano. Dopo si ripiomba nell'iterazione dei versi iniziali. L'orchestra conclude da sola, mentre i violini fanno risonare il *Dies irae* un'ottava sopra. Ma l'effetto più sconvolgente è ottenuto dal glissando dei contrabbassi dal re al do diesis e dal do diesis al re nelle cinque battute finali. Il lamento, innalzandosi, ricade su se stesso. A ben pensare sono mezzi elementari; eppure tutto sembra nuovo e originale. Fra gli innumerevoli usi e abusi del *Dies irae* nella storia della musica, l'esperimento spiritualmente più vicino a quello della XIV mi pare l'*Intermezzo op.118 n. 6* di Brahms. “Nel repertorio della musica pianistica non si può trovare un esempio tanto pungente nell'espressione della malinconia senza speranza”<sup>13</sup>. Brahms gioca sui semitoni e sulle settime diminuite con tenebrose modulazioni che vacillano fino alla dissoluzione tonale. In Brahms v'è, però, un episodio eroico centrale che in Šostakovič non è nemmeno contemplato: la *pointe* di *De profundis* è il glissando dei contrabbassi.

La pausa di una croma separa *De profundis* da *Malagen'ja*. Senza indugio la prima nota forte e staccata dell'att. 9 imprime lo slancio alla danza macabra. Il testo originale di Lorca: “La muerte / entra y sale / de la taberna. // Pasan caballos negros / y gente siniestra / por los hondos caminos / de la guitarra. // Y hay un olor a sal / y a sangre de hembra / en los nardos febriles / de la marina. // La muerte / entra y sale, / y sale y entra / la muerte / de la taberna” (“La morte entra ed esce dalla taverna. Passano cavalli neri e gente sinistra per i profondi sentieri della chitarra. C'è un odore di sale e di sangue di femmina nei nardi febbrili della marina. La morte entra ed esce ed entra, la morte, dalla taverna”). Ancora la semplicità strutturale del testo spagnolo si complica in un intrico fonetico nella traduzione di L. Geleskul. Nell'ultima strofa Lorca

amplifica la descrizione iniziale (la morte entra ed esce) per formare un chiasmo tra i verbi (“entra y sale / y sale y entra”) e per isolare nel penultimo verso la parola “muerte”.

Le sillabe aperte (“y sale y entra”) rendono la cantilena grave e solenne, suggerendo un ritmo un po’ più pacato rispetto alla fantasmagoria generata dalla chitarra. La traduzione russa punta invece sullo spavento (l’urlo “smert’ prišla!”) e ordisce uno scilinguagnolo: “A smert’ vse vychodit i vchodit i vchodit, vychodit i vchodit”. Qui si reinterpreta e si ottiene qualcosa di nuovo rispetto a ciò che si perde dalla lingua di partenza. La deformazione del significante in stile futuristico corrisponde perfettamente alla musica di Šostakovič. La sensualità dionisiaca del testo spagnolo cede a uno strano garbuglio. Il sangue e i nardi febbrili passano in secondo piano rispetto alla rivelazione della morte, come se la musica, inquieta e inquietante, ci apostrofasse direttamente: “Guardate! Non vedete? E’ proprio qui fra noi!”.

Il tema della danza macabra spicca il volo sui violini. E’ una frase complessa costituita da una alternanza di note legate e staccate (lo staccato degli archi di qui in poi sarà uno degli artifici ricorrenti). Si parte con un 3/4 per passare ai 2/4 e poi di nuovo ai 4/4. Anche tali mutamenti ritmici ritorneranno spesso : Šostakovič, Prokof’ev, Bela Bartok e Stravinskij sono maestri in tali scarti improvvisi. La settima battuta dell’att. 10 introduce la figura ritmica di note ripetute ( due quartine di sedicesimi, poi una sestina, poi otto trentaduesimi ) che ritornerà nelle ultime due battute della sinfonia. Se ne deduce la particolare importanza di *Malagen’ja* nell’economia complessiva dell’opera. Tra quel coacervo di note ribadite e il tema della danza non c’è un netto contrasto, ma solo la concitata alternanza fra due aspetti della medesima “fissazione”; anzi le note ripetute non sono che la dilatazione entropica della danza stessa. La voce interviene a tratti. L’intrico della sillabazione corrisponde a quello delle parti strumentali fino alla nona battuta dell’att. 18, dove la tensione della parola “taverny” si blocca in note di più lunga durata. Subito dopo le castagnette suggellano la danza spettrale riproponendo la mera idea ritmica di fondo pressoché priva di differenziazione melodica.

La scelta dei testi di Lorca dev’essere attentamente interpretata, perché l’affinità tra il poeta e il musicista esiste, ma non è immediatamente visibile. Nelle arti figurative si potrebbe trovare un anello di congiunzione in Picasso, ma non esiste alcun elemento concreto per proseguire su questa strada. Al di là dell’invenzione immaginifica, la meditazione sulla morte di Lorca ci conduce per un sentiero che s’avvicina a quello di Šostakovič pur senza coincidere totalmente.

Per Garcia Lorca vita e morte sono la “sintesis del mundo” e la

poesia attinge alla loro originaria opposizione complementare. Esse sono così unite che possiamo scegliere fra *vivir muriendo* e *morir viviendo*. Lorca preferisce *morir viviendo*, perché l'ossessione della morte si giustifica solo nella piena espressione della vita. Il *morir viviendo* impedisce che la volontà ceda passivamente alla vita in morte. Chi vuole la morte, vuole anche la vita - per la trama degli opposti. Il poeta ha il compito (sono state colte analogie con Rilke : nulla è casuale!) di sondare le cose dall'altro lato. "Il poeta comprende tutto l'incomprensibile ed egli chiama amiche le cose che si odiano"<sup>14</sup>. Il poeta s'appella alla memoria di fronte alla morte : si confrontino più avanti i testi di Kjuhel'bèker e di Rilke (n. 9 e n. 10). "Se la morte è la morte, che sarà dei poeti e delle cose addormentate che già nessuno ricorda?". Queste parole della *Cancion otoñal* del novembre 1918<sup>15</sup> riassumono bene uno dei dilemmi della XIV. Ma v'è di più. Nelle varianti manoscritte Lorca era solito sostituire un'immagine o un concetto col suo contrario. Fondendo i campi semantici della vita e della morte, il poeta perviene a un'intuizione eraclitea : "Y el coral de la <muerte> vida abriò su rama" ("E il corallo della <morte> vita aprì i suoi rami")<sup>16</sup>.

Anche in Šostakovič morte e vita sono il concavo e il convesso, ma, al di là d'ogni vitalistica ebbrezza, si situano nella lucidità della sofferenza. Il binomio vita-morte presuppone la prostrazione della vita. Non c'è scelta tra morire vivendo e vivere morendo. La vita, analizzata nella sua condizione d'inerzia, può essere altrettanto inesorabile, vanificata e vanificante quanto la sua negazione. La assurda sordità del potere (n. 7) fa sì che la condanna a vivere sia atroce quanto quella a morire. La XIV assurge al tragico e al sublime, perché è al di là d'ogni impeto vitale : vita e morte sono palesate nella loro quintessenza gelida e cristallina.

#### IV

Il linguaggio surreale della XIV non si comprenderebbe senza il contributo dei testi di Guillaume Apollinaire. Ancora una volta il tramite figurativo sarebbe Picasso. Ma Apollinaire è soprattutto importante per quella generazione di poeti che Šostakovič ha frequentato fin dalla giovinezza. La poesia di Apollinaire si sposa coll'anima gogoliana. Il ritmo poetico di Apollinaire, la sua cantilena, la sua sensibilità *morbide* e crepuscolare (melancolia ironica, strambe metafore, inventario d'oggetti surreali) rispondono a una disperazione profonda e sono costantemente dominati dal senso di morte. L'eros sfugge prima di lasciarsi afferrare e il poeta è sempre in scacco per ciò che non ritorna. La fantasia irrequieta

ora genera spettrali atmosfere, ora mescola gelo e ardore nel connubio fra amore e morte. I morti di *La maison de morts*<sup>17</sup> non ci parlano della morte, ma continuano a rimuginare sui fantasmi della vita e dell'amore. Apollinaire canta così la lontananza irredimibile. Il desiderio stesso impedisce di raggiungere il suo oggetto.

Due colpi di flagello separano l'ultima battuta di Malagen'ja dal terzo tempo. Ex abrupto ci troviamo in tutt'altro contesto espressivo. Apollinaire fu conquistato dalla stupenda e complessa leggenda di Loreley. Il testo francese s'ispira a una ballata di Clemens Brentano e fa parte del ciclo renano di *Alcohols*<sup>18</sup>. Le origini sono misteriose. "Lo stesso nome Lei ('roccia') e Lür ('schistosa a lastroni') richiama la natura della roccia in parola. Tuttavia il significato originario sarebbe andato perduto e la spiegazione sarebbe da cercare nella successiva identificazione con 'lüren' ('spiare'). La rupe sarebbe dunque il luogo dove hanno preso sede nani, coboldi e "lurli", esseri che stanno sempre in agguato; in detta rupe sarebbe custodito anche il tesoro del Reno dei Nibelunghi"<sup>19</sup>.

Apollinaire, sotto l'influsso dei poeti tedeschi della prima metà del sec. XIX (Brentano, Heine, Eichendorff), s'ispira anche al Lied. Nella ballata liederistica egli ritrova una filosofia, una mistica e una poetica: una filosofia (o le sue premesse), perché tutto il destino temporale dell'uomo, dalla nascita alla morte, viene seguito e permeato da una naturale saggezza; una mistica, perché la fantasia folclorica ha le sue radici nel mito; una poetica, perché il canto attinge alla spontaneità sorgiva della melopea<sup>20</sup>.

Loreley rinvia a una potentissima divinità della fascinazione e della morte. In Heine (seconda poesia della raccolta *Die Heimkehr*, 1823-24) si manifesta tutta la sua capacità distruttiva. La rupe attrae alla rovina il navigante. Schumann ha musicato questa ballata ricorrendo alla frenesia del ritmo, mentre per il testo di Eichendorff ha preferito la blanda, ma inesorabile seduzione della melodia. La Loreley di Schumann è una potenza che suscita un panico primordiale. Come le Sirene, Loreley è una Musa dell'Aldilà; ma in Apollinaire Loreley non solo seducendo uccide, ma ella stessa, in quanto seduttrice, è già sedotta dalla morte. Il destino delle sue vittime è connesso all'incantesimo che la induce al salto dalla rupe.

Le traduzioni del ciclo apollinairiano sono affidate a M. Kudinov. *Loreleja* segue grosso modo il testo francese, fors'anche con maggior sintesi rispetto alle versioni precedenti. La musica esaspera il contrasto dialogico fra il Vescovo e Loreleja. Il Vescovo, affascinato dalla maga, prima l'assolve, poi vuole imprigionarla in un monastero; ma ella riesce a sfuggire al controllo delle guardie e a gettarsi giù dalla rupe nel Reno.

Inquietante è la bellezza della maliarda: s'insiste sul biondo riflesso dei capelli (in Heine anche sul pettine che li ravvia), nonché sul bruciante potere dello sguardo ( per un compositore russo il richiamo alle rusalki è quasi naturale).

Per i cantanti e per l'orchestra è un vero *tour de force*, fra l'altro viene conservata la finzione del narratore ora assunta dal basso ora dal soprano. A momenti di tensione vertiginosa succedono fasi d'espansione nelle quali il ritmo si cela in una quiete instabile e apparente. A un primo agitatissimo episodio per lo scambio di battute fra il Vescovo e la Ninfa segue un altro nel quale Loreleja rivela il suo desiderio di morte quale nostalgia dell'amante lontano. Al centro un ampio intermezzo strumentale funge da collegamento e accresce la tensione per l'inganno che Loreleja prepara alle guardie. Il salto è annunciato dallo squillo delle campane preceduto dal glissando (cfr. n. 1) dell'orchestra all'unisono. Poi viene un misterioso adagio che dall'attonita prospettiva della quiete raggiunta rievoca la solare bellezza della maga. Fascino e mistero si sostanziano nel timbro metallico, acqueo del vibrafono. La frammentazione timbrica mira qui a effetti impressionistici, come riflessi di colore e di luce sulla superficie del fiume. Il suicidio di Loreleja si trasfigura nell'assolo di violoncello che introduce il canto della suicida nel quarto tempo.

Šostakovič ricava dall'ampia ballata tutte le possibilità narrative e di mimesi secondo un procedimento cinematografico. La concitazione del ritmo e del canto genera nell'ascoltatore l'ansia e l'attesa d'un grido. Alla rapida sillabazione del Vescovo talvolta la *sorcière* oppone un canto ondivago. Il Leit-motiv ricorda vagamente un passaggio dell'*Apprenti sorcier* di P. Dukas. S'è parlato di impressionismo, ma il risultato complessivo è nettamente espressionistico. Qui c'è la fretta, c'è il correre alla morte. Com'è distruttiva la potenza di Loreleja in grado di suscitare il più intenso impulso vitale ed erotico, così pure è distruttiva la volontà d'imbrigliarla del Vescovo, sicché detta potenza è costretta a fluire verso la morte come liberazione. "L'acqua diviene anche un diretto invito a morire... l'acqua che scorre è la figura dell'irrevocabile... L'acqua è epifania dell'infelicità del tempo, è clessidra definitiva"<sup>21</sup>. Il Vescovo vuole arrestare la corsa di Loreleja al Reno. La parola chiave del suo delirio è: *nazad*: indietro! E così, invece di fermare il flusso, l'affretta. Per G. Durand Loreley è soprattutto demoniaca e anche nelle Fiabe renane di Brentano s'intravede una dea dell'Aldilà. Tuttavia mi pare che Šostakovič, seguendo Apollinaire, intenda denunciare l'intollerabile coazione di cui è vittima. Coi che vincola alla morte col suo sguardo è la stessa che le è più strettamente vincolata, giacché un assurdo potere pre-



tende di fare ristagnare il suo flusso. Per Loreleja il salto dalla rupe è un gesto di libertà che si compie solo soggiacendo alla necessità della morte; e il contrasto fra necessità e libertà non si risolve. Da dea della morte si fa morta e la morte evoca l'amato lontano: a tale estremo è sospinto il tema della *Sehnsucht* romantica.

Il violoncello si mescola al canto della suicida<sup>22</sup>. Tre gigli crescono sulla sua tomba: "Trois grands lys Trois grands lys sur ma tombe sans croix / Trois grands lys"... "Tri lilii, tri lilii... Lilii tri na mogile moej bez kresta, tri lilii č'ju pozolotu cholodnye vetry sduvajut". Lo stile di Kudinov inasprisce un canto già doloroso nella sua lingua d'origine. La morte è presente in quanto è già avvenuta. La putrefazione si compenetra col risorgere della vita in forma vegetale. Così Apollinaire in *Rosamunde* (giocando sull'arguta paretimologia di Mund, bocca) canta l'amore fugace per una donna di cui rammenta i baci fioriti<sup>23</sup>. Ma dalle labbra della suicida spunta un giglio; e alla fioritura primaverile della rosa si sostituisce un candido fiore cimiteriale.

Il contrappunto fra soprano e violoncello rappresenta un dolore puro e acuto. Lo sdoppiamento permane nell'unità in virtù dello spunto melodico-ritmico. Sono rievocati alcuni passaggi del *Concerto per violoncello e orchestra*. Dopo la descrizione del secondo giglio - spunta dal cuore della defunta - la voce s'approssima a un urlo cui segue (att. 60) una cascata di note che si arresta sul crescendo fino al fortissimo ove, nell'arco di sole tre battute, c'è un salto dal fa al si bemolle (att. 61 "A tret'ja kornjami mne rot razryvaet"). L'orchestra ribadisce lo choc sonoro e piomba in due pause di 4/4 nelle quali risuonano le campane. La terza fioritura, quella della bocca, conduce al silenzio. Il canto poi riprende coll'iterazione dei primi versi, finché il contrabbasso si sostituisce al violoncello nel contrappunto col soprano. Le note gravi rappresentano un'ulteriore discesa agli Inferi siglata dal *morendo* degli archi nella penultima battuta dell'att. 63. Si noti il valore simbolico delle indicazioni a spartito.

Il timbro dello xilofono svela immediatamente il mondo delle *Attentives*<sup>24</sup>: la tensione dei tempi precedenti si cristallizza infine in una lingua morta, estrema, meccanica: la disperazione dal pianto passa alla distorsione del riso.

Un piccolo soldato è destinato alla morte. "Celui qui doit mourir ce soir dans les tranchées /c'est un petit soldat mon frère et mon amant". Il soldato tace, l'amante parla per lui: sua sposa e sua sorella. Ella si vuole adornare, perché l'ora dell'amore coincide con quella della morte. Il soldato e la sorella-sposa si amano nella guerra "dans l'inceste et la mort". Eros, incesto, morte: Apollinaire ripropone un grande tema mitico che

soprattutto nella cultura tedesca trova espressione nella *Walküre* di Wagner e tanto rilievo avrà in Thomas Mann e in Rilke : "Braut und Schwester / bist du dem Bruder..." "Sposa e sorella / sei tu al fratello" (R. Wagner, *Die Walküre*, Atto I, vv. 601-602).

La traduzione di Kudinov non cela il desiderio di competere con la levità dell'originale grazie a un ricco e vario uso degli aggettivi. Fino a che punto Šostakovič avrà avvertito la suggestione mistica del testo? Come Loreleja, la sorella-sposa è rapita dal destino di morte. Lo scenario bellico è apocalittico. Il Vescovo per arrestare Loreleja esclama: *nazad!* Con la stessa parola la sorella sposa constata che non v'è scampo alla necessità del destino. E' una musica da bottega dei giocattoli : siamo già nel terreno della Sinf. XV. La morte è un orologio preciso. Nessuna divagazione , nessun gonfiore retorico o patetico, ma un congegno perfettamente regolato : una marcetta militare rigorosamente in 2/4 (allegretto). Il Leit-motiv, costruito su un'aspra modulazione (si bemolle - la), è affidato, come s'è detto, allo xilofono. Una frase così secca non può che risolversi nel ritmo del tom-tom; e, benché al centro della composizione non manchi una meditazione lirica, non v'è soverchio indugio, perché la melodia, già ridotta all'insignificante, cede le armi al ritmo che la minaccia e poi l'assorbe. Di fatto il tempo si chiude con la climax del tom-tom. Della musica rimane solamente lo scheletro. Senza dubbio il tom-tom (coppia di tamburi cilindrici monopelle derivati dal tamburo militare) richiama l'*Histoire du soldat* di Stravinskij e in particolare la *Marcia trionfale del diavolo*. "Il trionfo al quale assistiamo in questo pezzo è il trionfo della percussione. Poco a poco questa riduce al silenzio tutti gli altri strumenti" (R. Vlad, *Stravinskij*, Torino 1973, p. 94). Queste parole di R. Vlad s'adattano anche al quinto tempo della XIV. In entrambi i casi la musica si spoglia di tutti i suoi attributi melodico-armonici; solo che in Stravinskij il passaggio è più graduale, mentre in Šostakovič tutto si concentra nella brevità. In entrambi i casi la coppia amorosa viene travolta: dal demoniaco in Stravinskij, dal fato inesorabile in Šostakovič.

Il sesto tempo rappresenta un approdo e prelude a una svolta. La riflessione su Eros e Thanatos si atrofizza nell'isteria d'una risata. "Madam... vous perdez quelque chose // - C'est mon coeur pas grand chose / Ramassez-le donc / Je l'ai donné je l'ai repris / Il fut là-bas dans les tranchées / Il est ici j'en ris j'en ris". "Madam, posmotrite ! Poterjali vy čto-to... Ach! Pustjaki ! Eto serdce moe, skoree ego podberite. Zachoču - otdam. Zachoču - zaberu ego snova, pover'te. I ja chochoču, chochoču, chochoču... cha, cha, cha...". Kudinov qui reinventa nel modo più geniale. Le melanoliche iterazioni di Apollinaire tornano in un sinistro *calembour*. La risata della *attentive* sta fra l'Arcimboldo e Gogol',

rimanda all'inerzia degli oggetti : "Zachoču - chochoču, cha, cha": le parole, precipitando nel nonsense, divengono ciangottio, smorfia e nel contempo esprimono un erotismo estremo della scissione e della fissità. Le sillabe di "chochoču" si scompongono in una risata spezzata da una pausa. La risata del soprano si confonde col suono metallico dello xilofono. Davanti alla morte musica e linguaggio si dissociano nei loro costituenti elementari, come nel racconto *Bobok* di Dostoevskij, nel quale il residuo della vita cosciente dei defunti esplose dal sottosuolo in un borborigmo insensato.

Il sesto tempo rinvia all'ottavo per la densità della frammentazione sonora. L'entropia musicale è controllata con rigorosa coerenza. Come nel quinto tempo, la morte trionfa a ritmo di marcia. Il declamato si disgrega nella discontinuità del respiro. Saranno fuori luogo tutte le interpretazioni tendenti ad aggiungere una particolare sensualità al canto o a rendere fluidi i passaggi vocali tra gli intervalli più distanti. La sensualità dovrà essere decantata dallo straniamento, dall'artificio della risata: il soprano più espressivo cercherà d'essere pienamente inespressivo, d'essere uno strumento inerte, finché la congestione del canto non si smorza nelle lunghe note finali dei violoncelli e dei contrabbassi.

Il settimo tempo, *V tjur'me Santé*, è una svolta non solo per l'ampio respiro compositivo, paragonabile a quello della ballata di Loreleja, ma anche perché parole e musica non riguardano propriamente la morte come totale alterità della nostra esperienza (che in questa situazione sarebbe auspicabile), ma l'esperienza d'un'atroce lucidità per la quale la prigionia è vita in morte senz'uscita. La vita, ridotta a fissità, diviene contraffazione della morte senza il beneficio del riposo (da tale stagnazione fugge proprio Loreleja col suo salto) e la lucidità dello sguardo del prigioniero accresce l'angoscia claustrofobica. "Ultimum malorum est e vivorum numero exire antequam moriaris" (Seneca, *De tranq. animi*, V 5). Non escludo che Apollinaire si sia rispecchiato nel protagonista del racconto *Gli ultimi giorni di un condannato a morte* di Victor Hugo; e sappiamo quale rilievo abbia avuto tale lettura per Dostoevskij, come si vede dalle prime confessioni del principe Myškin all'inizio dell'*Idiota*. Ma nel carcere della Santé non si sconta l'attesa della morte, ma la condanna a sopravvivere alla propria desolazione. Apollinaire fu rinchiuso nel carcere parigino della Santé per la paradossale accusa d'aver partecipato al furto della Gioconda.

Kudinov è costretto ad allontanarsi dall'originale anche per esigenze di spazio, poiché il testo di Apollinaire si dispiega in sei liriche (25). Nel complesso: a) si perde il riferimento a Lazzaro ("Le Lazare entrant dans la tombe"), ma si acquista l'immagine cristologica della corona di

spine (“sorvite s menja ternovyj venec”); b) si perde, ed è un peccato, la denuncia della riduzione dell’uomo a numero (“Je suis le quinze de la / Onzième”); c) in Apollinaire l’invocazione a Dio non esclude la sua responsabilità per il dolore inflitto (“ma douleur / Toi qui me l’as donnée”), mentre in Kudinov l’invocazione è più intensa e sembra che metta in maggiore risalto il pathos mistico-cristiano. Apollinaire, rimanendo dolorosamente presente a sé, lamenta la sua propria condizione - lo stillicidio del tempo nella cella contrasta col suo rapido trascorrere nel mondo esterno; il testo di Kudinov, invece, è purificato da ogni riferimento personale per assurgere all’universale rivelazione dell’uomo asservito e annichilito. La fissità della vita prigioniera prelude alla follia. Parola chiave è *t’ma*, le tenebre; e ancora una volta *nazad* unito a *vperèd*: *vperèd - nazad*: allo slancio di Loreleja si sostituisce l’ossessiva circolarità del passo del prigioniero che gira su se stesso come un orso in gabbia.

La struttura è tripartita. V’è una breve introduzione dei violoncelli e dei contrabbassi dispiegantesi in scale cromatiche che generano un senso d’attesa fino alle note gravi del basso (come nel *De profundis* si ricade verso tenebrosi timbri vocali). La condizione presente si inasprisce al ricordo delle gioie perdute (gli amici, il sorriso delle ragazze). Raggiunta l’acme, il silenzio cala gradualmente. E dal silenzio, dopo il *morendo* del contrabbasso, trae principio (att. 91) una delle sezioni più impressionanti dell’opera. Trattasi d’una sorta di fugato. Gli archi pizzicano le corde col legno. Appare un soggetto ritmico-melodico essenziale (la - re - sol - do - la bemolle). Il timbro è secco, immateriale. Il soggetto lentamente oscilla da una sezione all’altra circolando su se stesso. Gli archi sono adoperati come strumenti a percussione. L’esilità dell’emissione è ai limiti dell’udibile. Oltre quest’estremo esperimento non resterebbe che un’incongruente sequela di rumori. Ma anche tale fruscio di foglie secche, suggellato dal ritmo giambico del legno, cede a un nuovo episodio in cui il canto torna in primo piano. Il condannato eleva a Dio una commossa preghiera che culmina nell’implorazione d’allontanare la corona di spine. Šostakovič vi giunge, dopo aver indugiato fra stasi e movimento, grazie all’espedito più teatrale e forse più abusato, ma qui sorprendentemente nuovo ed efficace: il tremolo degli archi. Ma tutto ciò deve ancora soggiacere in coda a una metamorfosi inattesa. La materia sonora si trasfigura. Proprio qui bisogna richiamare le parole di Šostakovič sulla morte di Boris Godunov: “Quando Boris muore la musica acquista una luce particolare”. La morte dell’usurpatore (Atto IV) in Musorgskij si risolve in una coda dominata da una quiete tragica, rituale, ineffabile. Si intravede per Boris una qualche redenzione? E per il nostro prigioniero? Anche nella XIV la voce del basso e l’orchestra s’espandono

in una liturgica solennità. Il suono s'approssima all'Alterità per gli accordi elementari dei contrabbassi e dei violoncelli.

Scende la sera sul prigioniero. *Vsě ticho*. Egli rimane solo con la sua *rassudok*. "Le jour s'en va voici que brule / Une lampe dans la prison / Nous sommes seuls dans la cellule / Belle clarté Claire raison" (VI, vv. 5-8). S'ignora - solo si paventa - quale risposta il prigioniero possa ricevere dal dio assente, ché, appunto, l'assenza pare l'unica risposta, e la condanna a una vigile autocoscienza. La metamorfosi finale mantiene aperta la questione se la quiete che sopraggiunge sia una mera solidificazione o il rivelarsi d'un inatteso orizzonte. Ma la rivelazione estrema dovrebbe essere la negazione della provvidenza e la conferma dello stupore nell'agonia.

Lo stupore si riscuote ex abrupto all'attacco dell'ottavo tempo. Per questo soggetto Apollinaire s'ispirò a un dipinto del 1891 di Il'ja Repin. Il quadro "era divenuto una specie di 'santino' nell'agiografia ufficiale sovietica". Šostakovič ha un destinatario privilegiato: "Se avessi il talento di Apollinaire, dedicherei a Stalin, anziché al sultano, una composizione poetica del genere. Stalin ha tirato le cuoia, ma di tiranni ce ne sono pur sempre abbastanza"<sup>26</sup>. Una simile franchezza e un simile coraggio sono sorprendenti e meritevoli di ammirazione anche nel periodo successivo all'apertura di Chruščëv.

Ovviamente i travisamenti ideologici non hanno nulla a che spartire con la poesia di Apollinaire. Kudinov ricorre abilmente al contrasto dei suoni tentando *rime aspre e chiocce*. La ricchezza simbolica del testo francese rimanda sul piano figurativo a certi motivi alchemici. La *Réponse*<sup>27</sup> è demoniaca, è un'opera al nero. Il sultano è Barabba, Belzebù "nourri d'immondice e de fange". Viene paragonato al pesce fradicio, a una lunga collana di sonni spaventosi. Questo signore delle mosche è tutto cosperso di piaghe di corruzione e mostra un grugno animalesco. Lo sconcerto maggiore è tuttavia causato dalla fantasia scatologica ("Ta mère fit un pet foireux / Et tu naquis de sa colique"). La circostanza tragica giustifica e trascende l'oscenità: anche i cosacchi, come Loreleja, eludono con una ribellione suicida la coazione del potere alla quale rispondono per le rime. Ancora una volta, il dilemma libertà-necessità. La morte si associa qui all'informe, all'escremento. All'ottavo tempo del suo trionfo della morte Šostakovič non poteva far mancare una maledizione contro Satana Trismegisto. Con spirito baudelairiano Apollinaire gli ispira una musica che per struttura, ritmo e carattere s'opponesse al tempo precedente. Šostakovič, dominando perfettamente il suo stile, forma l'invettiva nei termini d'un'ira surreale. Il declamato è concitato fino all'esplosione del significato nella mera violenza del significante.

Šostakovič ricorre a tutta l'orchestra. Il tralcio tematico è così semplice che non lo si potrebbe nemmeno definire tale: una successione di note staccate. Ancora gli archi fungono da percussioni e ancora all'att. 110 troviamo un barlume di fugato. La tendenza del 'tema' a risolversi in un'unica nota ribattuta e indefinitamente frazionata pone il brano al centro della meditazione complessiva sulla morte. Dopo l'urlo rabbioso del basso, i violini (divisi in dieci parti!) accumulano la tensione in quartine di sedicesimi che devono adattarsi rigorosamente allo staccato degli altri archi, pur tendendo al trillo e al tremolo.

## V

“Ma l'atteggiamento del musicista nei confronti della morte non si limita alla protesta contro la morte violenta e a uno stato di vigile allerta verso la propria morte individuale. Il suo ateismo, benché non concepisca una resurrezione ultraterrena dell'anima né un panteistico dissolversi dell'io nel Tutto, non esclude un atteggiamento di fiduciosa speranza nella sopravvivenza poetica e affettiva... credeva nella sopravvivenza dell'arte... Emblematica, a questo proposito, l'inserzione di *O Del'vig*, su testo di Wilhelm Küchelbeker, un inno all'immortalità... Questo trasporto Šostakovič non poteva confessarlo esplicitamente né a sé stesso né tanto meno al mondo, a quello sovietico non che meno... Questo dissidio, particolarmente acuto in epoca staliniana, con l'allentarsi della morsa censoria e con l'avanzare dell'età si trasformò progressivamente in una fuga dalla realtà del presente nella speranza della sopravvivenza della propria arte, nella proiezione di un principio di vita poetica oltre la morte; una fuga disperata non un sereno abbandono”<sup>28</sup>. Quest'analisi del Vinay è condivisibile in generale, ma discutibile in alcuni particolari. Al di là della faticosa speranza o della disperata fuga, lo spirito di *O Del'vig* mi pare essenzialmente problematico. La sopravvivenza della propria arte pone la questione della sopravvivenza e della memoria dell'arte tout court. Il pathos di *O Del'vig* concerne il fondamento stesso del rimanere. Che rimane di ciò che vale, specialmente quando tutto il mondo circostante ne è la stolido negazione? Lo sfondo filosofico rammenta vagamente quello dei *Sepolcri* foscoliani. Dal momento che la ratio ha rivelato il tramonto delle illusioni, potrà la poesia salvaguardare ed eternare la bellezza? Vil'gel'm Kärlovič Kjučel'bèker (1797-1846), poeta decabrista, rivolge questa domanda all'amico Anton Del'vig (1798-1931)<sup>29</sup>. Qual è la ricompensa per i versi fra gli stolti e sotto il giogo della tirannia? La memoria poetica è isolata fra le barbarie. Kjučel'bèker e Del'vig, formatisi nel Liceo di

Carskoe Selò, furono sostenitori del pensiero liberale contro il dispotismo. Ebbero contatti con Puškin. Essi fecero sgorgare la loro vena romantica dall'ammirazione e dall'imitazione degli antichi (come rivela la citazione di Giovenale...). La lirica si conclude coll'allusione al consorzio delle Muse quale tutela dell'arte imperitura. Kjuhel'bèker morì in prigione pressoché dimenticato e Šostakovič intende rimediare a tale ingiustizia. Grazie a Šostakovič Kjuhel'bèker ha ottenuto la sua vittoria, poiché s'è salvata la memoria della sua poesia.

L'andante ha carattere elegiaco, ma non si sottovaluti la sottesa tragedia. Si recupera, specie all'inizio, qualche riferimento tonale un po' più definito a fronte della tessitura dodecafonica del tempo precedente. Ai sussulti dello staccato subentra un canto più omogeneo. A un certo punto, come nel brano della suicida, il violoncello si fonde con la voce. Nell'unico tempo in cui compare espressamente la parola *bessmertie* (immortalità) lo stile diviene meno aggressivo e le percussioni sono quasi del tutto assenti. Ma dall'att. 120 fino al 121 s'insinua di nuovo l'elemento atonale. La temperie romantica - non solo per il violoncello che si libra sugli altri strumenti, ma anche per i timbri più caldi e corposi - riconduce a Čajkovskij più che al Lied tedesco. La tensione non emerge, ma logora in profondità: nonostante lo sfumato finale *O Del'vig* non è affatto un'oasi di quiete; il senso di morte vi serpeggia costantemente e con esso il dubbio sul permanere e sulla consistenza di ciò che l'uomo forma nell'arte. *O Del'vig* non è una "inserzione", ma è il preludio necessario alla meditazione rilkiana sulla morte.

## VI

Il tramite fra Rilke e Šostakovič dovrebbe essere Marina Cvetaeva, al di là dell'interesse di Rilke per la Russia quale si manifesta nelle sue poesie e nei suoi racconti.

La traduzione russa di *Der Tod des Dichters* è ben lontana dalla ricchezza mistico-filosofica dello stile di Rilke. La dignitosa versione di T. Silman riesce, comunque, a cogliere alcuni punti fondamentali: a) la compenetrazione tra lo sguardo del poeta e il mondo; b) la ricomposizione della molteplicità fenomenica nell'unità del suo dire; c) l'afferrante vastità dello sguardo. La traduzione è particolarmente appropriata nella parte finale, ove al tema del frutto maturo (il rilkiano maturare della grande morte) corrisponde una serie allitterante che culmina nella parola "plod" ("Frucht", frutto, in tedesco) quale pointe rivelativa del testo. Šostakovič curò anche un adattamento della parte vocale alla lingua tede-

sca, come si evince da un manoscritto<sup>30</sup>. Riproduco il testo originale seguito dalla traduzione italiana di G. Cacciapaglia<sup>31</sup>.

“Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war / bleiche und verweigernd in den steilen Kissen, / seitdem die Welt und dieses von-ih-Wissen, / von seinen Sinnen abgerissen, / zurückfiel an das teilnahmslose Jahr. // Die, so ihn leben sahen, wussten nicht, / wie sehr er Eines war mit allem diesen; / denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen / und diese Wasser waren sein Gesicht. // O sein Gesicht war diese ganze Weite, / die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt; / und seine Maske, die nun bang verstirbt, / ist zart und offen wie die Innenseite / von einer Frucht, die an der Luft verdirbt”. “Giaceva sopra i ripidi cuscini / il suo volto s’ergeva pallido di rifiuto / da quando il mondo e questo suo pensarlo / - scisso ormai dai suoi sensi - in grembo all’anno / indifferente era ricaduto. // Non seppe mai, chi lo vedeva vivere, / com’era in ogni cosa uno e indiviso, poiché tutto, / queste profondità con questi prati / e queste acque erano il suo viso. // Oh, il suo viso era questo spazio immenso / che ancora in lui si cerca e a lui si tende, / e la sua maschera che l’agonia dissolve / è aperta e tenera come l’interno / di un frutto che all’aria si corrompe”<sup>31</sup>.

La poesia fu scritta a Parigi nella primavera del 1906 e fu ispirata da un gruppo scultoreo di A. Rodin, riguardo al quale Rilke nel 1907 scrisse: “...lo stesso poeta che infine muore, il volto che si erge ripido nell’ombra delle sue voci che continuano a cantare nel mondo, e muore in maniera tale che lo stesso piccolo gruppo si chiama talvolta anche resurrezione”<sup>32</sup>. Il termine resurrezione, che non ha necessariamente una connotazione salvifica di tipo cristiano, ci apre un orizzonte di senso che non si risolve nella pura e sconsolata contemplazione dell’annichilimento.

Eppure le prime due strofe sembrano rispondere negativamente alla domanda cruciale di Kjuchel’bèker. Il mondo e il *von-ih-Wissen* sono scissi dai sensi del poeta *quasi* inesorabilmente.

Prima ancora della morte della poesia c’è la morte della persona fisica di colui che fungeva da tramite. Rilke gioca coi dimostrativi per sottolineare che *questo* - che ora è nettamente diverso, nettamente separato e indicato nella sua alterità - era unito allo sguardo di colui che ora è morto.

“Diese Wasser waren sein Gesicht”: queste acque erano il suo sguardo: l’assonanza fra Wasser e waren trascende l’analisi e accede alla prima radice delle parole, che rivelano il nascosto intreccio per i loro stessi fonemi.

La manifestazione di questa morte è dunque sospesa nell’ambiguità. Il volto del poeta, attorno a cui circola ancora la totalità degli enti, si disfa, ma proprio questo suo corrompersi è compimento e maturazione



della grande morte. La morte ha un *telos* in se stessa.

La poesia di Rilke attinge alla dimensione trascendentale del vedere e del sentire : vedere e sentire - come osserva A.L. Giavotto Künkler - sono il *posse* più radicale, la condizione, il prius dell'esperire. Ora la morte del poeta esaurisce tale *posse* - o almeno così pare... Eppure il frutto, precipitando nel terreno, ammesso che questo sia fertile, si apre a una nuova possibilità. Grazie all'immagine del frutto la morte oltrepassa il suo doloroso arrestarsi, predisponendo una nuova crescita. A quale mistero vuole iniziarci Rilke ? Secondo F. Jesi<sup>33</sup> Rilke non è proprio un mistico, ma un esoterista. L'esoterista, custodendo il segreto, impedisce che i profani lo divulgino e lo degradino dall'autenticità del tempo mitico all'inautenticità del tempo quotidiano e della sterile immediatezza. Se dunque Rilke, quale iniziatore, ci rivela che "anche quando, nel suo farsi, il vedere di una vita si arresta", rimane pur sempre un "petalo palpebra ad attestare quel vedere nel cui orizzonte s'è conformato"<sup>34</sup>; tutto questo come si traduce (se si traduce) nella musica di Šostakovič? Si mantiene tale larvato orizzonte di senso che in Rilke prelude alla meditazione heideggeriana della *Lichtung* e dell'Aperto?

Tanto la chimera della resurrezione è problematica ed epifanica in Rilke, quanto sembra estranea a Šostakovič. Il pensiero della morte del poeta è abissale non solo perché si dilegua l'unione col mondo, ma anche perché qualcun altro osserva la sua morte e denuncia la scissione, qualcun altro contempla l'involucro inerte. La sorgente unica e irripetibile s'è inaridita. Nella musica v'è tutto questo smarrimento che diviene anzitutto forma. Solo la parola "plod" lascia aperto un sentiero, ma di fatto *Smert' poeta* segna inequivocabilmente il ritorno del *Dies irae*.

Tutti i violini attaccano al 124 con una nota acutissima. La voce è ancora una mesta e lenta salmodia con elevazioni repentine nel pathos di un dolore vitreo e puro. Al *Dies irae* segue un "controsoggetto" ch'è a sua volta una trasformazione del *Dies irae*. Per i violini e le viole è prevista la sordina: la pienezza sonora è incrinata nelle fondamenta. All'att. 129 il soprano si eleva d'un'ottava sulla parola "mir", mentre la tensione s'accresce nel tremolo degli archi. Il mondo si separa da colui che lo cantava. Poi torna il controsoggetto e, infine, all'att. 133, ricompare, come nel finale di *De profundis*, lo spettrale glissando dei viloncelli e dei contrabbassi. La voce s'innalza ancora sulla parola "umrët". Šostakovič rinuncia a particolari effetti nelle battute finali, come se la musica si arenasse su "plod" in un'atmosfera neutra, carica d'attesa. Così si giunge all'undicesimo tempo.

Nel *Requiem (Das Buch der Bilder II, 2)*, scritto per la morte della giovane Gretel Kottmeyer, Rilke raggiunge una delle più alte espressioni

dell'ambiguità di Eros e Thanatos. "...so keusch bist du. / Aber du bist nichtmehr zu. / Langgedehnt bist du und lass. / Deines Leibes Türen sind angelehnt, / und nass / tritt der Efeu an"... "...tanto sei casta. / Ma non sei più chiusa. / Sei distesa e rilassata. / Le porte del tuo corpo sono socchiuse, / e umida / l'edera vi penetra". L'abbandono della giovinetta alla corruzione della morte coincide col suo primo erotico dischiudersi, l'edera dionisiaca con la nera edera della sepoltura. "Ora tu sai l'altro che ci respinge / ogni qual volta nel buio l'afferriamo; / da ciò che desideravi sei libera, / hai raggiunto ciò che hai" ( 35 ). A questo ampio e complesso epicedio segue un frammento di sei versi, quasi un laconico corale a compimento d'una più vasta sinfonia. Il titolo è semplicemente *Schlussstück*. Sono versi d'una brevità oracolare, eraclitea. Dovrebbero essere stati scritti tra il 1900 e il 1901 ( 36 ):

*Der Tod ist gross  
Wir sind die Seinen  
lachenden Munds.  
Wenn wir uns mitten in Leben meinen,  
wagt er zu weinen  
mitten in uns.*

"La morte è grande. Noi siamo quelli che sorgono dalla sua bocca sorridente. Quando crediamo d'essere nel centro della vita, essa osa piangere al centro di noi" (trad. mia).

L'enigma si fonda sulle antitesi. Noi siamo espressione di quella bocca sorridente. Appena riteniamo d'essere al centro della vita e di abitarvi quietamente, la morte osa piangere al centro del nostro essere. Il sorriso allude alla vastità incomprensibile, mentre il pianto riguarda la misera *hybris* di colui che presume di conoscere, d'essere nel fondamento. Tra pianto e riso la morte è bifronte.

T. Silman traduce:  
*Vsevlastna smert'.  
Ona na straže  
i v sčast'ja čas.  
V mig vysšej žizni  
ona v nas straždet,  
ždet nas i žaždet  
i plačet v nas.*

Alla prospettiva riliana dell'Aperto s'addice l'aggettivo "gross", forse originariamente legato all'accrescimento vegetale. Invece nel testo prescelto da Šostakovič non v'è alcun accrescimento, né maturazione. Alla morte s'accosta l'attributo dell'onnipotenza concernente il Dio personale della tradizione ebraico-cristiana. Al Dio onnipotente subentra

l'onnipotente morte: essa non è un passaggio iniziatico che preluda a chissà quale altra condizione, ma è la revoca definitiva di qualsiasi condizione e di qualsiasi possibilità. Temi accennati, politonalità, atonalità, gelide modulazioni, ritmi spezzati, ora precarietà, ora fissità, ora vibrazione, ora isteria della voce. Tutto tende verso il nulla, verso la vanità del gesto. Il nulla senza "n" maiuscola e non l'Aperto.

Nell'undicesimo tempo la morte ha ritmo giambico. La climax del brano si trova a un tratto in un vicolo cieco. Come il n. 10 richiama il n. 1, così il n. 11 richiama *Malagen'ja*; ma pure all'inizio v'è un accenno al pizzicato del n. 7 (l'ossessione del carcere). La danza macabra tramuta il suo gelido brio in un passo inesorabile. Basso e soprano cantano all'unisono fino all'urlo espressionistico. La settima battuta di *Malagen'ja* è ripresa per l'angoscioso finale della sinfonia. Non si tratta di un finale vero e proprio, perché bisognerebbe presupporre una qualche struttura risolutiva che compisse uno sviluppo che in realtà non preesiste. Pertanto non c'è un progredire, ma un ripiegare sopra il punto iniziale; e la sinfonia risulta artisticamente compiuta proprio per il voluto effetto d'incompiutezza, ché questa stessa rientra nel progetto senza rappresentare la conseguenza accidentale d'un nuovissimo linguaggio che rischia pur sempre di crollare sul suo proposito fino all'afasia.

Nelle ultime due battute il suono, frazionandosi, tende all'infinito. La proliferazione delle note potrebbe risolversi in un'unica frequenza ai limiti dell'udibile. Sembra che l'orchestra insista finché ha forza, per poi piombare stremata nel silenzio. Ma teoricamente quel suono continua a frammentarsi finché il pensiero è in grado di sostenere una simile monotonia.

#### NOTE

- 1) F. Pulcini, *Šostakovič*, Torino 1988, pp. 231-232.
- 2) F. Tàmmaro, *Le sinfonie di Šostakovič*, Torino 1988, pp. 248-249.
- 3) G. Vinay, *Šostakovič, la morte e il monaco nero* in *Nuova rivista musicale italiana*, 1, ERI, Roma 1988, pp. 60-61.
- 4) G. Gavazzeni, *Musicisti d'Europa. Studi sui contemporanei*, Milano 1954, pp. 113-114 e passim.
- 5) F. Tàmmaro, op. cit., p. 251.
- 6) G. Vinay, *Storia della musica. Il Novecento*, Torino 1980, vol. X, p. 65.
- 7) F. Tàmmaro, op. cit., p. 252.

- 8) F. Tàmmaro, op. cit., ibidem.
- 9) J.V. Jensen, Racconti. La vigilia di Natale di Morten da Himmerlandsfolk, trad. it. A. Nannini, Milano 1969, pp. 112-117.
- 10) H.C. Andersen, Fiabe, Torino 1980, pp. 308-312.
- 11) Cfr. Federico Garcia Lorca, Obras completas, Madrid 1954; De profundis è a p. 242, Malagueña è tratta da Tres Ciudades ed è alle pp. 249-250.
- 12) D'ora in poi si farà sempre riferimento alla seguente edizione critica della sinfonia: D. Schostakowitsch, Symphonie nr. 14 op. 135, Musikverlag H. Sikorski, Hamburg.
- 13) La frase è di A. Cortot a p. 30 dei *Pezzi scelti per pianoforte* di J. Brahms, Milano 1984.
- 14) Cfr. M. Fernandez Montesinos, Variantes significativas en algunos borradores de Federico Garcia Lorca in *L'impossible / posible di F. Garcia Lorca*. Atti del convegno di studi. Salerno 9-10, V, 1988; Napoli 1989, pp. 22-26.
- 15) F. Garcia Lorca, op. cit., pp. 107-108.
- 16) M. Fernandez Montesinos, op. cit., pp. 27-31.
- 17) G. Apollinaire, *Alcool. Calligrammi*, Milano 1986, p. 58 e segg.
- 18) G. Apollinaire, op. cit., pp. 154-157.
- 19) *La piccola Treccani* s.v. Lorelei, p. 904.
- 20) P. Orecchioni, Le thème du Rhin dans l'inspiration de G. Apollinaire, Paris 1956, p. 52.
- 21) G. Durand, Le strutture antropologiche dell'immaginario, Bari 1972, p. 89.
- 22) G. Apollinaire, Oeuvres poétiques, Paris 1956, p. 570.
- 23) G. Apollinaire, op. cit., Milano 1986, p. 138.
- 24) La prima e la seconda delle *Attentives* si trovano in op. cit., Paris 1956, pp. 466-467.
- 25) Il testo si trova in *Alcools*, op. cit., Milano 1986, pp. 200-211.
- 26) F. Tàmmaro, op. cit., p. 265.
- 27) *La Réponse des Cosaques Zaporogues* fa parte di *Alcools*, op. cit., Milano 1986, pp. 30-31.
- 28) G. Vinay, op. cit. a nota 3, pp. 67-68.
- 29) Cfr. E. Lo Gatto, La letteratura russa moderna, Firenze 1968,, pp. 97-98 e p. 102.
- 30) Vedere la prima pagina della prefazione nella già citata edizione Sikorski della sinfonia.
- 31) R.M. Rilke, *Poesie*, a cura di G. Baioni, Torino 1994, vol. I, pp. 474-477.

32) R.M. Rilke, op. cit., p. 897.

33) F. Jesi, *Esoterismo di Rilke* in *R.M. Rilke e il suo tempo*. Atti del primo convegno, 27-28 settembre 1972, Quad. n. 1, Trieste 1973, pp. 74 e segg.

34) A.L. Giavotto Künkler, *Non essere sonno di nessuno sotto tante/palpebre*, Genova, 1979, p.30.

35) R.M. Rilke, op. cit., pp. 444-447.

36) R.M. Rilke, op. cit., pp. 448-449.

## ISTITUTO PLACIDO MARTINI

PARTNER DEL  
CENTRO DI LINGUA RUSSA DELL'UNIVERSITA' DI MOSCA "LOMONOSOV"

# CORSI DI RUSSO

per studentesse e studenti  
L. 6.000 l'ora

### Lezioni di preparazione agli esami di russo

Corso di base

Conversazione

Perfezionamento

Specializzazione

INSEGNANTI MADRELINGUA

GRUPPI DI 7-10 PERSONE

ATTESTATI DI FREQUENZA

INSEGNAMENTO DELL'USO DEL P.C. CON TASTIERA CIRILLICA

#### Per informazioni

- Istituto "Placido Martini"

via Machiavelli, 70 (Metro P.zza Vittorio E.) 00185 Roma

tel./fax 06.490961 / 06.44703608 / 06.44703628 [iresm@hotmail.com](mailto:iresm@hotmail.com)

[www.placidomartini.org](http://www.placidomartini.org)

Tania Tomassetti

## UN'ANTOLOGIA DELLA BIBLIOTECA "A.R. LURIJA"

L'opera *Attività, Linguaggio e Conoscenza. Le radici dell'approccio sistemico nello studio del sistema nervoso centrale* a cura della Biblioteca A.R. Lurija è uscita a Napoli nel mese di giugno '99 per conto dell'Editore Idelson-Gnocchi, è stata pubblicata nella Collana di Riabilitazione diretta da Carlo Perfetti, neuropsichiatra e primario presso il Servizio di Riabilitazione dell'Ospedale di Schio (Vicenza). La pubblicazione di questo volume non è stata un'impresa facile, come ha avvertito a ragion veduta Aldo Pieroni, presidente dell'Associazione Biblioteca A.R. Lurija. La difficoltà incontrata dai curatori nel reperimento del materiale, unitamente alla dilagante decadenza attuale dell'"agire collettivo" e dell'"impegno culturale" mettevano a rischio la realizzazione del libro, e di conseguenza la diffusione di un enorme contributo nel campo della riabilitazione, una branca della medicina da sempre in cerca di una sua autonomia, e di una giusta collocazione nel sapere scientifico. Tuttavia, grazie alla "testardaggine" di Pieroni e del suo gruppo, e alla larga disponibilità di Bernardino Bernardini, direttore responsabile prima di *Rassegna Sovietica*, e a tutt'oggi di *Slavia*, che ha concesso l'autorizzazione a utilizzare i contributi pubblicati in *Rassegna Sovietica* sulla psicologia, è stato possibile giungere alla stesura del libro.

Di certo, l'uscita del volume ha permesso a tutti gli specialisti di scienza psicologica di accedere alla conoscenza di un patrimonio culturale e scientifico quasi del tutto inedito. Basti pensare che alcuni interventi presentati in *Rassegna della Stampa Sovietica* (1949) e in *Rassegna Sovietica* (1950/1991) non erano stati ancora tradotti, e tanto meno pubblicati in Italia e altrove. La conoscenza di tali scritti rimane legata allo sforzo compiuto da tutti i componenti della redazione e dai collaboratori della rivista che hanno dato un forte contributo allo sviluppo della ricerca in psicologia, superando quei limiti linguistici che hanno costituito un grande ostacolo all'approccio conoscitivo del "sistema psicologico sovietico".

D'altra parte, per un lungo periodo il dibattito sulla psicologia sovietica si è sviluppato nell'ombra delle scoperte scientifiche europee

avvenute nei settori della fisiologia, neurologia, psicologia e riabilitazione. Nella Prefazione (*Psicologia storico-culturale e neoumanesimo*) Maria Serena Veggetti manifesta una incisiva inquietudine per la mancata collaborazione tra gli scienziati (fisiologi, neurologi, psicologi) europei e quelli russi e sovietici. "E' incomprendibile - rileva la Veggetti - comunque che non ci sia stato un veicolo per la circolazione dell'informazione scientifica tale da assicurare un dibattito e un confronto di concezioni teoriche e di ricerche empiriche, almeno nel settore delle discipline che interessano la ricerca di Lurija, Bernštejn, Vygotskij e i loro collaboratori. Questo sorprende perché interessa la generalità dei paesi compresa la Svizzera, paese neutrale non direttamente coinvolto nei conflitti bellici del primo cinquantennio del secolo XX, dove J. Piaget, fondatore della epistemologia genetica, continua a ignorare a lungo i lavori dei colleghi della Russia sovietica e proprio quelli che confutavano le sue concezioni. Sorprende perché una regolare attività congressuale e di scambi scientifici in ambito psicologico e psiconeurologico di carattere internazionale continua nell'arco degli anni 30 e prima dell'ultima guerra mondiale"<sup>1</sup>.

D'altro canto, la Veggetti attribuisce la responsabilità dell'assenza di un "veicolo per la circolazione dell'informazione scientifica" non agli scienziati russi e sovietici quanto a quelli occidentali perché hanno ritenuto di poter fare a meno di un confronto scientifico, chiudendosi nel loro laboratorio, e optando per una ricerca unilaterale, che escludeva quasi del tutto la conoscenza dell'attività scientifica compiuta in Unione Sovietica dagli scienziati nel campo della medicina e della psicologia. Per di più, non si limita solamente a sottolineare l'inesistenza di una cooperazione tra l'URSS e l'Occidente nella ricerca intorno alla scienza psicologica, ma incalza con una breve, anche se forte polemica verso gli scienziati occidentali per non aver tentato, eccetto in alcune circostanze, di instaurare un colloquio scientifico con la Russia sovietica, dal momento che gli intellettuali dell'URSS hanno pur provato ad aprirsi al mondo occidentale.

Nell'attività scientifica di alcuni scienziati russi e sovietici è stato rilevato un tentativo di apertura verso l'Occidente. Non a caso la Veggetti ripercorre le tappe della carriera di alcuni di loro, e scopre che: "Vygotskij si recò personalmente, attraverso diversi paesi europei, fino a Londra per studiare l'organizzazione dell'educazione dei sordomuti (era il delegato ufficiale del Commissariato del Popolo per l'istruzione al Congresso internazionale sull'educazione dei sordi svoltosi a Londra nel 1925). Inoltre sono stati accertati rapporti scientifici tra K. Lewin, K. Koffka e B.V. Zejgarnik e diversi collaboratori di centri di ricerca russi ed

europei. Lurija partecipa ai convegni internazionali quasi costantemente e pubblica in inglese e negli USA i primi contributi scientifici. Leont'ev e Lurija ricevono a Mosca delegazioni di scienziati stranieri, tra cui alcuni noti studiosi italiani, come C. Musatti (v. Veggetti M.S., [*Vygotskij, Psicologia. Cultura. Storia*, Giunti Lisciani, Firenze,] 1994)<sup>2</sup>.

Nondimeno, la Veggetti respinge ogni ipotesi che cerchi di spiegare il rifiuto da parte degli intellettuali occidentali di aprire un dialogo di collaborazione con l'URSS attraverso motivazioni contingenti quali: le difficoltà linguistiche e le divergenti ideologie politiche. A suo dire la scarsa presenza, o meglio l'inesistenza di un "veicolo per la circolazione dell'informazione scientifica" tra il paese sovietico e i paesi occidentali è dovuta solo in parte alle cause su citate. «Non sembra possibile – chiarisce la Veggetti – attribuire questa carenza di informazione alle sole barriere linguistiche. Ideologie politiche, chiusura del mondo accademico più tradizionale, egemonia delle principali case editrici estere e forse gelosie e rivalità di singoli scienziati o di scuole scientifiche hanno contribuito a creare una zona d'ombra che ha impedito in un mondo caratterizzato da confini politico-ideologici espliciti una libera diffusione delle concezioni scientifiche. Sarebbe interessante capire quanto sta accadendo oggi in un regime di "planetarizzazione", come si suol dire, alle soglie del 2000, e in quale misura ci sia una "libera" circolarità dell'informazione scientifica in un mondo ormai privo di confini di carattere politico, ma segnato da diversi livelli di distribuzione delle risorse economiche. Alla luce delle considerazioni precedenti appare ancor più significativa l'iniziativa della Fondazione Lurija, di riproporre all'attenzione e al dibattito generale di tutte le figure di esperti interessati i contributi del presente volume, il cui tema centrale è costituito [...] dagli studi sul funzionamento della persona umana ai livelli superiori»<sup>3</sup>.

Nel caso dell'Italia,<sup>4</sup> e di altri paesi europei, quali la Francia<sup>5</sup>, non si può parlare di un totale isolamento dalla Russia sovietica. Basti ricordare i numerosi viaggi intrapresi da tanti storici, letterati, uomini di scienza e professionisti a partire dalla fine degli anni Venti fino agli anni Cinquanta e oltre. C'è da dire che la causa che li aveva spinti ad avventurarsi in un paese lontano e sconfinato come l'URSS non era sicuramente la conoscenza della scienza psicologica, quanto la volontà di verificare i risultati raggiunti dalla politica, dalla filosofia e dalla pedagogia. Il loro più immediato scopo consisteva nell'accumulazione di fonti che potessero confermare o negare i livelli raggiunti dal sistema politico e socio-culturale in seguito alla metamorfosi politica e sociale prodotta dalla rivoluzione del '17, e non gettare le basi per un possibile colloquio scientifico.

Nella maggior parte dei casi i loro resoconti non erano altro che



cronistorie, in cui l'URSS appariva come un paese noncurante dei problemi sociali<sup>6</sup> degli individui, ma interessata unicamente a costruire una società comunista, dove la formazione del collettivo si presentava come un obiettivo da raggiungere a tutti i costi, anche a svantaggio delle necessità primarie dei singoli cittadini. L'idea della formazione di un collettivo sociale aveva incominciato a prendere forma nei primi anni del '900, si era materializzata nel '17, e ha continuato a vivere in ogni settore nel corso della lunga storia della società sovietica.

La storia e le ideologie politiche dell'URSS non possono in alcun modo essere omesse né poste tra parentesi dal lettore che si accinge a leggere tali contributi; perché così facendo egli rischierebbe di non comprendere le critiche portate avanti da alcuni scrittori nei confronti delle teorie degli psicologi sovietici e tanto meno afferrerebbe il vero significato dei loro saggi, che rappresentano soltanto alcuni sunti delle teorie dei protagonisti e non l'interesse e la complessità del loro pensiero.

L'esigenza di una interpretazione storica è stata manifestata dalla Veggetti essendo questo a suo avviso lo strumento più adatto per cogliere a chiare lettere il senso delle polemiche sollevate da alcuni autori nei confronti delle idee espresse negli articoli antologizzati. La circoscrizione del contesto storico costituisce un presupposto fondamentale e ineliminabile nel lettore che si cimenta nella lettura di tali saggi. «I contributi presentati — scrive — sono strettamente uniti e definiti nello sviluppo delle rispettive discipline, soprattutto dalla cornice ideologica e politica del paese in cui vengono realizzati. Questo non si può mettere tra parentesi come un dato irrilevante, perché altrimenti si rischia di non capire il senso polemico delle ripetute affermazioni di M. Sokolov (nel primo saggio della Parte I), sulla erroneità di certe premesse della psicologia di Leont'ev, consistenti nel considerare l'attività umana come mediata da un terzo elemento che non è riconducibile alle proprietà degli oggetti fisici che i recettori sensoriali incontrano e a cui reagiscono, né perché Leont'ev stesso riferisca come un provvedimento "centrale" per la psicologia il fatto che la Sessione dell'Accademia delle Scienze Agrarie (sic!) "V.I. Lenin" abbia specificato il paradigma scientifico ortodosso in campo biologico, cui devono attenersi le scienze dell'uomo (come risulta dalla lettura del primo dei saggi di questo A.), né perché alcuni autori enfatizzino tanto alcune idee come quella della immediatezza del nesso tra psiche e realtà che sottende il riflesso fisiologico, giudicato con riferimento alla ricerca pavloviana come l'unico possibile fondamento oggettivo della conoscenza umana (come si evince dallo stesso saggio di Sokolov già ricordato), mentre altri, come A.N. Leont'ev (1975) affermino che questo è il primo fondamentale "postulato" che bisogna sfatare e superare proprio nella

considerazione della psiche umana»<sup>7</sup>.

L'apparente contraddittorietà di alcuni fondamenti delle tesi sostenute dagli psicologi dell'URSS va spiegata attraverso una attenta analisi contestuale del periodo storico a cui i loro interventi risalgono. Tuttavia, i saggi contenuti in questo libro consentono un duplice piano di lettura: politico e scientifico dovuto alla composita linea argomentativa che li percorre. In effetti, la lettura dei contributi su citati pone in risalto da un lato l'esperienza di ricerca, e dall'altro la tendenza ideologica dei loro autori, che non esula affatto dalla prima, ma risulta ad essa complementare, perché lo sviluppo delle loro teorie psicologiche ha subito immancabilmente l'influenza della "linea" sostenuta dal governo in carica. In effetti, il progresso della ricerca in psicologia al pari di quello scientifico e socio-economico era rigorosamente controllato dal regime comunista, che provvedeva ad estendere la vigile azione del Partito non solo su ogni aspetto della società, ma anche e soprattutto sugli uomini, e in particolare sugli intellettuali e scienziati, chiamati a "produrre" i fondamenti della nuova scienza psicologica.

Quando si affronta uno studio sulla genesi di qualsiasi ramo del sapere in URSS, nel nostro caso quello psicologico, si può e si deve inevitabilmente parlare dell'esistenza di una perfetta simmetria tra l'evoluzione della politica e quella della psicologia, altrimenti si rischierebbe di non giungere ad un giudizio in qualche modo obiettivo sulla sua validità scientifica e storica. Una simile ipotesi non risulta affatto arrischiata; piuttosto, ci sembra pienamente rispondente al sistema economico-politico portato avanti prima con il comunismo di guerra e la *Nep*, e poi con la *pjatiletka*: sistemi che miravano ad un rigido controllo sociale, dove non c'era spazio per l'autonomia sociale e scientifica.

La società sovietica dovette obbligatoriamente dipendere dal Partito, e subire la collettivizzazione (introdotta da Stalin nell'ottobre 1928 con la politica dei piani quinquennali [*pjatiletka*]) estesa ad ogni aspetto sociale. La determinatezza delle direttive di Stalin è stata una prerogativa necessaria al raggiungimento del successo della politica dei piani quinquennali, che prevedeva un immediato decollo dell'URSS verso un sistema industrializzato accentratato e indipendente dai paesi occidentali.

L'affermazione di una attività governativa fortemente accentrata si è rivelata determinante nella formazione della nuova società. Ciononostante, ha prodotto delle conseguenze sociali quali: la limitazione della libertà personale e l'annullamento totale dell'individuo a favore dell'instaurazione di un "uomo nuovo" che appartenesse interamente ad un collettivo sociale. L'inserimento di questi nuovi valori ha causato una metamorfosi radicale, la cui azione non è purtroppo rimasta circoscritta

agli anni Venti, vale a dire a quelli immediatamente successivi alla rivoluzione russa, ma ha segnato in maniera indelebile il cammino cultural-scientifico dell'Unione Sovietica.

In questo contesto, l'idea di Pieroni e dei suoi collaboratori ha il grande merito di raccogliere e far conoscere sebbene trasversalmente tutte le fasi del dibattito sviluppatosi in Unione Sovietica intorno alla genesi storico-culturale della psicologia, ai suoi compiti, e al suo rapporto con la cibernetica e il linguaggio. Gli scritti raccolti e pubblicati dalla Fondazione A.R. Lurija rappresentano un importante contributo, anche se il loro valore, benché notevole, va necessariamente limitato al periodo storico in cui sono stati compiuti, vale a dire tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà degli anni Ottanta.

Tale periodizzazione non va però storicizzata rigidamente entro l'arco di anni su citato, ma considerata come il sostrato di quella Russia nata con la rivoluzione d'Ottobre<sup>8</sup>, dove il Partito comunista mirava a subordinare la formazione di ogni sapere scientifico a quello della politica, di modo che anche la scienza psicologica, come era già accaduto per quella pedagogica e per le restanti branche scientifiche, dovette seguire e rispettare i lineamenti proposti dalle tesi politiche dei capi che si susseguirono alla guida del governo. Il nostro intento consiste nel mettere in risalto il ruolo che la rivoluzione ha avuto nella formazione del sapere scientifico sovietico; di certo è stata una funzione considerevole, e affatto limitata agli anni Venti, ma, che si è riflettuta in tutta la storia dell'URSS fino alla sua dissoluzione (1991).

Il progetto ideato e portato avanti dall'Associazione A.R. Lurija conferma la significatività di un tentativo da parte degli occidentali di aprirsi, seppure in ritardo, al mondo scientifico russo e sovietico. Nella Presentazione (*Ritorno a Moniz*) al volume il Perfetti, anche se con univoci argomenti, si sofferma sul concetto espresso dalla Veggetti a proposito dell'inesistenza di un colloquio tra gli scienziati italiani e quelli degli altri paesi, rimproverando ai primi di cullarsi nelle loro convinzioni scientifiche, e rifiutando qualsiasi apporto esterno. La delusione di Perfetti verso la "scadente qualità" della riabilitazione neuromotoria raggiunge il culmine nel 1970.

Le esperienze effettuate nel corso della sua attività di neuropsichiatra gli permettono di chiarirsi le idee sul vero significato che la disciplina su citata avrebbe dovuto assumere, e specialmente sul cammino da intraprendere per realizzarlo. E' stato proprio in quell'anno che maturò la convinzione che le strade percorse dai neurologi, dai fisiologi, dagli psicologi e dai riabilitatori, finora percorse separatamente, avrebbero dovuto necessariamente incontrarsi. Determinante è risultato l'incontro con il geriatra

G.F. Salvini che ha accolto a pieno la critica mossa dal Perfetti alla disciplina riabilitativa ufficiale. “Nel 1970, – ricorda Perfetti – quando avevo ormai abbandonato quasi del tutto l’ipotesi di trasformarmi in un cultore della riabilitazione, rappresentata a quei tempi da Bobat, Kabat e poco meno (quasi come ora), incontrai G.F. Salvini, anche lui deluso come me, dalla scadente qualità della disciplina”<sup>9</sup>.

E’ stato proprio grazie a quell’incontro che le riflessioni di Perfetti, finora rimaste latenti, poterono materializzarsi. Entrambi si trovarono d’accordo nel proporre la neuropsicologia sovietica, e in particolar modo le teorie di L.S. Vygotskij e A.R. Lurija, come modello di riferimento nel tentativo di smantellare le fondamenta della “cittadella della riabilitazione neuromotoria”. D’altra parte, non dovette rivelarsi affatto facile proporre dei principi scientifici diversi, e forse più “temerari” di quelli sostenuti e accettati dalla “comunità scientifica” ufficiale, ma, questo ostacolo, sebbene effettivo, non impedì a Perfetti e a Salvini di sperimentare un percorso alternativo a quello esistente.

«Il tentativo di andare decisamente all’assalto della tradizione riabilitativa si sostanziò – afferma Perfetti – con una proposta definita “Facilitazione Corticale” che accoppiava il termine “facilitazione” (allora di gran moda in una riabilitazione ripiena di facilitazioni ed inibizioni ad opera di stimoli periferici) ad un concetto decisamente nuovo come il “corticale”, che faceva riferimento, per la prima volta nell’ambito della rieducazione motoria, alle funzioni corticali superiori. Da pochi anni era stato pubblicato in Italia il testo di Lurija, i neurologi italiani cominciarono ad interessarsi di neuropsicologia, i fisiologi ad abbandonare il gatto decerebrato per modelli di studio più evoluti e gli psicologi a rinunciare a considerare il sistema nervoso centrale una scatola nera. E i riabilitatori? Loro, indifferenti, continuavano a stirare tendini, a rinforzare muscoli, ad evocare riflessi attraverso spintoni e spazzolature cutanee. Accolsero, quindi, con imbarazzo i più colti, con irritazione i meno, il tentativo di alterare le loro tranquille abitudini, che così veniva visto l’impegno a fare ricorso alle funzioni corticali superiori in ambito riabilitativo, addirittura come strumento terapeutico»<sup>10</sup>.

Le riflessioni di Perfetti giustificano la gratitudine e la stima per Pieroni e i suoi collaboratori: perché attraverso il loro progetto editoriale sarà possibile scuotere le “tranquille abitudini” dei fisiologi, neurologi, psicologi, e riabilitatori italiani. Per questa ragione scrive: “Bene hanno fatto pertanto Pieroni, Fornari e tutta la Biblioteca Lurija a tentare, attraverso gli scritti raccolti in questo volume, in parte di tipo divulgativo, ma tutti ugualmente di grande spessore storico e scientifico, di risuscitare, in un momento come questo, l’interesse per argomenti di questo tipo. C’è da

augurarsi che i giovani riabilitatori che non hanno vissuto gli anni '70, allorché prese avvio il tentativo di trasformare la riabilitazione da pratica empirica di ispirazione neuromotoria in disciplina scientifica a riferimento cognitivo, trovino la forza per leggerli e riconoscano in essi idee guida per arricchire quanto di formativo, ed è davvero poco, viene loro consegnato nelle scuole, sia per medici che per terapisti. Il momento per la riabilitazione, e non solo per quella, non è dei più facili, sia dal punto di vista della operatività pratica, che da quello della elaborazione teorica, c'è da sperare, tuttavia, che il tentativo della Biblioteca Lurija non vada fallito. Diverrà sempre più difficile, altrimenti, costruire una riabilitazione che non sia esclusivamente fisioterapia<sup>11</sup>.

La prospettiva di Perfetti consiste nella promozione di una riabilitazione interdisciplinare, dove la pratica fisioterapica sia coadiuvata dalla teoria scientifica esercitata dai neurologi, fisiologi e psicologi. Il neuropsichiatra ritiene di aver intravisto questa nuova forma di disciplina riabilitativa proprio nel volume di A. R. Lurija, *Vysšie Korkovye Funkcii Čeloveka* (trad. it. *Le funzioni corticali superiori nell'uomo*), pubblicato in Russia nel 1962, e in Italia nel 1967 (per conto dell'Editore Giunti, Firenze). Di conseguenza, ha supposto che gli strumenti scientifici per elaborare una disciplina della riabilitazione che sia "operatività pratica" e insieme "elaborazione teorica" possano ottenersi solamente attraverso una "frequentazione" della scienza psicologica sovietica, in cui il movimento dell'essere umano non venga considerato unicamente un semplice atto fisico, ma spirituale, perché legato alle funzioni corticali superiori del sistema nervoso.

Nella psicologia sovietica ha trovato pertanto il rimedio per portare avanti la sua lotta contro la "cittadella della riabilitazione neuromotoria", che riteneva inadeguata a far fronte ad una riabilitazione completa dell'individuo. Il Perfetti innesca una polemica contro quella "cittadella", responsabile a suo parere di aver frainteso il vero senso della terapia riabilitativa, e di conseguenza la scelta più appropriata dello strumento da adottare nella riabilitazione neuromotoria dell'essere umano. In questa ottica, è da leggere lo slancio polemico e ironico, che emerge dalla lettura di alcuni brevi, ma concisi passi della sua Presentazione, dove spiega le motivazioni a suo dire che impedirebbero alla comunità scientifica ufficiale di accettare alcuni concetti presenti nei contributi degli psicologi sovietici.

"Ma questi concetti – scrive – risultarono, e forse lo sono tuttora, indigesti per il mondo riabilitativo, che spesso non si prende neppure la briga di confutarli, li rifiuta in blocco. [...] D'altra parte, come si fa a proporre il problema come mezzo terapeutico ad una comunità scientifica,

che, non molti anni fa, ha onorato col premio Nobel Caietano Egas Moniz, per avergli riconosciuto il merito di avere inventato come mezzo terapeutico la lobectomia frontale? Il merito scientifico cioè di aver introdotto come terapia la distruzione dell'area del cervello più importante proprio per la soluzione dei problemi? Non è un caso che proprio gli studi di Lurija abbiano dato un grande impulso alla scoperta dell'importanza del lobo frontale nella organizzazione del comportamento in situazioni non routinarie<sup>12</sup>.

L'approfondimento e l'uso di numerose proposte scientifiche della scienza psicologica sovietica si è rivelato determinante nella revisione di alcuni concetti del mondo riabilitativo italiano, quali per esempio: l'elaborazione dell'esercizio, il sistema funzionale, il significato del linguaggio interno e esterno, e tanti altri. Attraverso lo studio della neurofisiologia sovietica è stato possibile giungere ad un raccordo tra le principali scienze che si interessano della personalità umana nella sua interezza.

Al pari del Perfetti la Veggetti accenna ad uno "sbriciolamento" delle scienze del XX secolo. L'essere umano è stato "sminuzzato" in tante parti e la cura di ognuna di esse è stata affidata ad una branca differente della scienza, che si limita a studiare solo i contenuti che le competono, senza provare a compiere uno studio uniforme che porti alla conoscenza «del funzionamento psicofisiologico della persona nella sua integrità complessa, dopo lo sbriciolamento attuato dalle analisi degli "specialismi" delle scienze del XX secolo»<sup>13</sup>. Pertanto il contributo della Fondazione Lurija non può che rappresentare un primo tentativo di non lasciare nell'ombra le scoperte scientifiche compiute in URSS da eminenti scienziati nel campo della neurofisiologia, psicologia e riabilitazione.

Il libro è diviso in quattro sezioni. La prima sezione (*Le basi storiche e sociali*<sup>14</sup>) spiega alcuni concetti basilari sulla genesi e sull'andamento della psicologia in quanto scienza storico-sociale. L'esordio della psicologia sovietica in tale senso ha incominciato a prendere forma negli anni tra le due guerre mondiali, quando alcuni psicologi (P.P. Blonskij, K.K. Kornilov, A.B. Zalkind, L.S. Vygotskij) attaccarono le tradizioni idealistiche della psicologia contemporanea russa a favore di una nuova forma di psicologia fondata sui principi della filosofia marxista. La lotta intrapresa da questo gruppo, facente capo all'Istituto di psicologia dell'Università di Mosca, è stata appoggiata non solo dagli psicologi di altri Istituti, ma anche da scienziati appartenenti al campo medico.

L'entusiasmo della rivoluzione aveva acceso i loro animi, e li aveva resi consapevoli dell'esigenza di riformare i fondamenti della vecchia psicologia borghese, impregnata di soggettivismo, spiritualismo e idealismo, e sostituirla con un metodo di ricerca che prediligesse uno stu-

dio sperimentale e oggettivo dei processi psicologici. La psicologia, dapprima considerata una disciplina scientifica astratta, dovette adattarsi alla metamorfosi socio-politica compiutasi in URSS sin dai primi anni del '900. L'oggetto della ricerca della psicologia non poteva essere semplicemente l'uomo, piuttosto un uomo sociale che viveva in un collettivo. Quindi le differenti scuole di psicologia furono portate a riorganizzare i loro metodi, e a verificarne l'efficacia nella nuova società, in cui il cittadino non era più obbligato a reprimere le sue potenzialità, ma portato ad esprimerle per contribuire alla costruzione della società comunista. La psicologia assunse così una nuova veste perché l'oggetto del suo studio non era più un uomo costretto a vivere nell'alienazione, bensì una persona che aveva raggiunto una nuova identità, e si era liberata almeno apparentemente dalle catene<sup>15</sup> a cui l'aveva sottoposto per secoli il sistema aristocratico e borghese-capitalistico.

La formazione di una psicologia come scienza storico-sociale è considerata una fase indispensabile nella storia della psicologia sovietica, una fase a nostro avviso inevitabile perché altrimenti sentiva di rimanere una disciplina extrastorica, e in contrasto con il nuovo corso della storia sociale dell'URSS. La trasformazione politica e sociale di una società implicava di necessità un adattamento, quantunque provvisorio, del sapere scientifico al nuovo sistema politico e sociale. In Unione Sovietica tale meccanismo si verificò in maniera repentina e integrale in ogni ambito cultural-scientifico e storico.

Sul piano logico, certo, il punto di partenza dell'indagine su come sembra essersi formata la nuova psicologia sovietica è lo studio scientifico del rapporto tra i fattori psicologici e quelli umanistico-scientifici. Il legame tra la psicologia e le scienze storico-sociali ha costituito l'oggetto di numerose ricerche compiute da illustri scienziati che desideravano diffondere un nuovo sistema e particolarmente un approccio all'indagine psicologica differente ed innovativo rispetto a quello per anni portato avanti dai vecchi ambienti cultural-scientifici, intrisi a tutto tondo di spirito borghese, e lontani da quel modello storico-sociale, che la nuova psicologia avrebbe dovuto attivare, se intendeva realmente contribuire alla formazione della coscienza e della personalità dell'"uomo nuovo" sovietico.

La seconda sezione (*Neurofisiologia e Neuropsicologia*<sup>16</sup>) mette a fuoco le relazioni tra la psicologia e la fisiologia, ancora tra la psicologia e la neurologia, specificando come la psiche umana non sia conoscibile solo attraverso l'analisi dei fattori prodotti dalla coscienza umana, piuttosto tramite una ricerca che valuti allo stesso tempo la dimensione psicologica e quella neurofisiologica. Determinante nell'evoluzione della scienza psicologica in tal senso è stata la costituzione dell'Istituto di psicologia

(1973) all'interno dell'Accademia delle scienze dell'URSS. "La psicologia - scrive A.R. Lurija - come scienza dell'attività consapevole dell'uomo non è mai stata rappresentata come avrebbe dovuto nell'Accademia delle scienze. Il primo passo in questa direzione è stato fatto due anni fa con la fondazione dell'Istituto accademico di psicologia. Ciò però non significa che le scienze coltivate negli istituti dell'Accademia, della quale celebriamo il 250° anniversario della fondazione, e in primo luogo la fisiologia, che qui è stata sviluppata con straordinario successo, non abbiano esercitato un influsso importante e a volte decisivo sul progresso del pensiero psicologico nel nostro paese"<sup>17</sup>.

Più oltre, Lurija scrive: "La fisiologia russa e sovietica, che in gran parte si è sviluppata nell'ambito dell'Accademia delle scienze, ha seguito fin dall'inizio vie affatto diverse. Fin dai suoi primi passi la scienza fisiologica russa, influenzata direttamente dai democratici rivoluzionari, si pose fermamente il compito altamente umanistico di trovare una spiegazione scientifica dell'intero comportamento umano, ossia di diventare la scienza naturale che sarebbe stata la base della psicologia. Il pioniere di questo indirizzo fu Sečenov, entrato nell'Accademia delle scienze soltanto verso la fine della sua vita. Egli fu in eguale misura uno psicologo e un fisiologo"<sup>18</sup>.

Lurija inoltre, chiarisce che: «I rapporti fra psicologia e fisiologia e i tentativi di fondare una scienza che le comprenda, la psicofisiologia, si sono sviluppati negli ultimi cento anni seguendo una serie di tappe. Le prime tappe, che risalgono al tempo in cui le due discipline andavano accumulando materiale empirico, rappresentano solo tentativi di comparazione esterna delle due scienze e di ricerca di presunti "parallelismi" fra condizioni oggettive e reali (o supposti) processi fisiologici. Allorché la psicologia cominciò ad affermarsi come scienza adottando una teoria analitica (associazionale) e metodi sperimentali, balenò la possibilità di fornire una spiegazione dei fenomeni psicologici tramite l'analisi dei processi fisiologici e di operare un confronto fra processi psicologici complessi e processi fisiologici elementari. Nacque così la "psicologia fisiologica", che si proponeva di superare lo studio introspettivo dei fenomeni psicologici per accostarsi ad essi tramite semplici ma obiettivi esperimenti fisiologici, oppure (come nel caso del comportamentismo americano) di ridurre la complessa vita psichica dell'uomo ad una serie di schemi elementari tratti dalla fisiologia. Questo metodo della "riduzione fisiologica" resistette per molto tempo, ma finì col risultare infruttuoso. [...] Si manifestò la pressante necessità, nell'ambito del nuovo sistema fisiologico, di potersi accostare senza riduzioni ai complessi fenomeni psicologici e di spiegare le forme complesse del comportamento cosciente dell'uomo»<sup>19</sup>.



Il tentativo di applicare gli studi della fisiologia a quelli della psicologia compiuto dagli scienziati sovietici ha portato alla luce numerosi interrogativi, a cui essi cercarono di trovare delle risposte, anche se non sempre i risultati raggiunti si dimostrarono efficaci nella soluzione del complesso rapporto tra la fisiologia e la psicologia. "Gli studiosi – scrive Lurija – si trovarono di fronte ad una serie di problemi sempre più complessi, il più importante dei quali fu quello di individuare i rapporti indiretti sui quali si basano i complessi aspetti dell'attività psichica propria dell'uomo, rapporti riflessi nella storia sociale, e di individuare i meccanismi psicologici che li determinano. I tentativi di risolvere questa questione cominciarono a manifestarsi sia nei lavori dei fisiologi che negli psicologi e neuropsicologi. Da allora furono compiuti i primi passi nell'ambito dello studio di questi problemi, studio che ha un enorme valore sia per la teoria materialistica, sia per la pratica sperimentale. Per questo oggi sussistono le basi per poter guardare avanti e individuare alcuni punti cruciali nell'ambito di questo problema"<sup>20</sup>.

La terza sezione (*Cibernetica e sistema nervoso centrale*<sup>21</sup>) esamina le possibili applicazioni della cibernetica alla fisiologia del cervello e del sistema nervoso, dove viene riconosciuta una somiglianza tra il funzionamento del cervello e quello della macchina elettronica. I promotori della cibernetica insistono su tale affinità e arrivano a sostenere che: "le leggi regolatrici dell'attività del cervello e del funzionamento di queste macchine in sostanza sono identiche. Essi hanno trasformato le analogie relative in analogie assolute. La differenza fra l'apparecchiatura di una calcolatrice elettronica e la struttura del cervello, dal punto di vista della cibernetica è puramente quantitativa: la macchina calcolatrice più perfezionata possiede circa 20.000 valvole elettroioniche, mentre il cervello umano costituisce un dispositivo composto da 15-20 miliardi di cellule nervose. Di conseguenza al cervello di qualsiasi organismo animale si attribuisce la modesta funzione di un apparecchio che riceve attraverso le linee di comunicazione, vale a dire attraverso i nervi, un'informazione, che esegue calcoli matematici, che risponde alle domande e ottiene la soluzione dei problemi"<sup>22</sup>.

La quarta sezione (*Attività del linguaggio e Teoria del sistema funzionale*<sup>23</sup>) propone un modello dell'attività del cervello, quindi del sistema nervoso, che utilizza l'approccio sistemico per spiegare i differenti aspetti della funzione neurologica e psicologica attivata dal sistema neuromotorio dell'essere umano. Questa parte dell'opera risulta di grande interesse perché oltre ad approfondire largamente il significato di approccio sistemico nella conoscenza scientifica moderna, nonché il suo ruolo nella scienza neuropsicologica e neurofisiologica, offre per di più la pos-

sibilità di risalire alla genesi del titolo del volume (*Attività, Linguaggio e Conoscenza. Le radici dell'approccio sistemico nello studio del sistema nervoso centrale*) qui recensito.

Non a caso, infatti, sembra che i curatori del libro nella scelta del titolo si siano ispirati all'articolo di A.N. Leont'ev, *Attività, coscienza, linguaggio*. In effetti, esiste una palese somiglianza, che a nostro avviso non è casuale, ma finalizzata a rimarcare il legame interdisciplinare che unisce differenti discipline scientifiche, quali: la medicina, la psicologia, la linguistica. L'interdisciplinarietà si è rivelata un concetto costante e presente in tutti i contributi citati nel libro.

A tal proposito è utile sottolineare come la relazione che intercorre tra il linguaggio e l'attività psichica dell'uomo, sebbene già dimostrata, non sia stata ancora definita in tutti i suoi aspetti. Ed è proprio per questa ragione che A.N. Leont'ev nella relazione tenuta ad un Convegno (1977) sul "legame tra linguaggio e pensiero" si preoccupa di precisare il rapporto di queste due attività, mettendo in rilievo soprattutto la loro correlazione. «Si ritiene – spiega – che la definizione del problema dell'interdipendenza fra lingua e pensiero non sia del tutto esatto. I termini "lingua" e "pensiero" sono considerati in modo tale da far nascere un concetto di queste categorie come se fossero indipendenti e parallele. Bisogna sottolineare, in questo caso, che non di rado si considera sufficiente l'affermazione di un legame indissolubile fra lingua e pensiero, purché la relativa questione venga esaminata da un punto di vista marxistico. Tuttavia non è così. Questa formula astratta di "legame indissolubile" tra lingua e pensiero, talvolta potrebbe essere sottoscritta anche da filosofi molto distanti dal marxismo: il positivista inglese, il rappresentante della "semantica generale" e i neohumboldtiani di varia ispirazione. Evidentemente il nocciolo della questione non risiede nella constatazione di questo legame indissolubile, ma nel concetto di ontologia di lingua e pensiero"<sup>24</sup>.

A nostro parere una siffatta struttura tematica, decisa con molta attenzione dai curatori, ha una duplice chiave di lettura: da un lato enuclea i contenuti studiati da discipline così apparentemente differenti e lontane tra loro, dall'altro sottolinea una forte rispondenza tra questi diversificati e complessi campi del sapere scientifico. Tutto ruota intorno allo sviluppo della personalità umana. Non a caso, nei vari contributi si mette in discussione l'appartenenza o meno della scienza psicologica al sistema delle scienze biologiche e sociali, il rapporto tra la pratica psicologica e quella medica (neurologica, neurofisiologica) e persino con la cibernetica la "nuova scienza dei cervelli artificiali" (fondata dall'americano Norbert Wiener, professore di matematica nel Massachusetts).

Il progetto ideato dalla Fondazione A.R. Lurija rappresenta un rile-

vante contributo per lo sviluppo interdisciplinare della riabilitazione neuromotoria; infatti, ha permesso la divulgazione di una miscellanea di saggi variegata e complessa che riassume i più fecondi dibattiti sullo svolgimento della ricerca in psicologia, e particolarmente sul complesso e intricato rapporto della disciplina psicologica con la neurologia, la fisiologia e la cibernetica compiutosi in URSS tra gli anni Quaranta e Ottanta. Attraverso la lettura di questi scritti è stato possibile ricavare informazioni di grande valore che esulano dalle sole nozioni teoriche; invero, gettano le basi per un'interpretazione politica oltre che scientifica dalla quale si possono evincere importanti indicazioni sulla realtà sociale, e soprattutto come essa risultasse determinante nell'indirizzare la via intrapresa dagli scienziati nella designazione di alcune teorie rispetto ad altre.

In aggiunta, l'iniziativa portata avanti dalla Biblioteca A.R. Lurija ha contribuito a far conoscere la preziosa attività svolta da *Rassegna della Stampa Sovietica* e *Rassegna Sovietica*, i cui contributi non abbracciano solo quelli rigorosamente antologizzati in tale opera. In effetti, il dibattito sulla psicologia, e soprattutto sulle teorie psicologiche e il loro rapporto con le altre discipline umanistiche e scientifiche, va oltre il campo della riabilitazione, analizzato in maniera egregia nel volume in questione.

Cionondimeno, è giusto sottolineare l'enorme impegno interdisciplinare manifestato ben oltre le tematiche di interesse "riabilitativo" dalla rivista nel caso della scienza psicologica; e va considerato il fatto che essa ha provveduto via via a pubblicare non solo gli interventi strettamente legati alle questioni di psicologia, ma ha dato un enorme spazio anche ad argomentazioni che rimarcano la connessione tra questa e i più svariati ambiti del sapere scientifico, dal medico al biologico, a quello scolastico, letterario, sociologico, informatico, storico, e persino zoologico e parapsicologico.

L'opera pubblicata dall'Associazione Biblioteca A.R. Lurija rappresenta un effettivo contributo alla conoscenza interdisciplinare della scienza psicologica e pone le fondamenta per un originale dibattito scientifico interculturale. La sua scelta è risultata determinante nel dibattito portato avanti da anni da numerosi scienziati e psicologi; infatti, ha favorito, oltre alla diffusione di scritti di indubbio e grande interesse scientifico, anche la possibilità di un confronto tra i principi generali e particolari che caratterizzano il sistema su cui si fonda la psicologia sovietica, nonché le sue relazioni con le differenti branche della medicina. Ciononostante, al di là dei pregi della raccolta l'inserimento di alcune integrazioni avrebbe forse reso meno frammentaria l'antologia di saggi costruita su *Rassegna Sovietica*<sup>25</sup>.

Ragion per cui ciò che precede in nota vuole suggerire qualche

nuova ipotesi di ricerca che potrebbe fornire un'ulteriore prospettiva di approfondimento allo studio eseguito fin qui in maniera singolare dalla Fondazione A.R. Lurija. La quale, in ogni caso ha saputo offrire uno spaccato pressoché inedito delle conoscenze nel campo della scienza psicologica per quanto ancora lineare e schematico. Sebbene gli interventi menzionati elaborassero contenuti trasversali, i curatori sono riusciti ad identificare e a riproporre secondo un disegno coerente gli scritti che contenevano aspetti omogenei, e dunque utili ad instaurare possibili rapporti tra la psicologia e le cosiddette altre scienze umane. Si tratta ora di approfondire lo studio.

Il valore di *Attività, Linguaggio e Conoscenza. Le radici dell'approccio sistemico nello studio del sistema nervoso* è indubbio, e riconosciuto anche da Nicola Siciliani de Cumis che nella Postfazione (*Per una storia da riscrivere*) al volume esprime un giudizio favorevole sull'attività e la scelta di tutta l'Associazione. «Trovarsi – afferma – improvvisamente di fronte ad un notevole concentrato monografico di testi “storici” del tipo di questi raccolti nella silloge a cura della Biblioteca A.R. Lurija – come con giuste argomentazioni di merito spiega Maria Serena Veggetti nella Prefazione – è un modo di ripercorrere esperienze a loro modo esemplari ed insostituibili per riuscire a fare il punto sui “problemi” e i “compiti” (cinquanta anni fa) della psicologia tra l'Italia e URSS: e nondimeno interpretabili in relazione alla ‘rosa’ delle scienze sociali, biologiche, mediche ecc.; e comprensibili, come si accennava, anche in rapporto all’“enciclopedia pedagogica”. L'impresa antologica, per quanto si colloca necessariamente nei suoi limiti di “tempo” e di “spazio”, se non altro, ha immediatamente il vantaggio di una “prova documentale” originaria ed originale, da esibire nel corso di un processo di lunga, difficile gestazione. Costringe subito a riflettere su determinate contingenze di tipo contestuale, decisamente condizionanti nella decifrazione dei testi»<sup>26</sup>.

Per di più suggerisce: “Convorrà ritornare senza dubbio, con più agio, sui testi dell'antologia e sulle loro sedi pubbliche, istituzionali d'origine in URSS (periodici, convegni, università, accademie ecc.). Così come sarà bene caratterizzare tecnicamente (cioè storicamente e politicamente, culturalmente e ideologicamente) il senso e il valore dell'operazione interculturale di traduzione e divulgazione enciclopedica, operata negli anni da *Rassegna della stampa sovietica* prima, da *Rassegna sovietica* dopo. Ed infine da *Slavia* (rifondata nel '92 e diretta da Dino Bernardini): terzo, innovativo capitolo di una semisecolare, significativa esperienza, tutt'ora in corso”<sup>27</sup>.

Risulta utile approfondire pertanto, oltre ai contenuti dei contributi

citati, le circostanze storiche e politiche, nonché tecniche di alcune teorie proposte, e perché no, il legame dialettico, spesso polemico, che intercorre fra le differenti posizioni sostenute e approfondite dagli scienziati negli scritti pubblicati nel libro. Ma questo è già un altro livello di lettura, foriero di nuove ipotesi di ricerca, e che comunque non dovrebbe essere trascurato.

Alla luce di quanto è stato detto, la scelta della Fondazione A.R. Lurija rappresenta intanto un primo esempio di apertura culturale e scientifica, non ideologica ma storica verso quell'URSS, che attualmente non esiste più. Dunque, farne rivivere il peso culturale attraverso la pubblicazione di contributi che riflettono le caratteristiche scientifiche e allo stesso tempo politiche e sociali dell'ex Unione Sovietica in una fase di rimozione e di omologazione come l'attuale, ciò non può che rappresentare un fatto degno della maggiore attenzione e considerazione critica.

E' inutile dire che non è stato qui possibile per ragioni di spazio elencare tutti gli argomenti pubblicati nell'opera. Abbiamo dovuto brevemente tracciare soltanto lo schema delle questioni analizzate nel volume, senza addentrarci nei particolari. Non è stato possibile così trattare nei dettagli un campo tanto vasto come quello della psicologia storico-sociale e le sue implicazioni con la neurologia, neurofisiologia e la cibernetica. Tuttavia, nel presente lavoro si è cercato di mettere in luce almeno l'interdisciplinarietà della riabilitazione, e non la storia della psicologia, neurologia, fisiologia sovietiche, che pure si evince da alcuni contributi presenti nella raccolta.

La pubblicazione del volume su citato rappresenta un sicuro passo verso una definizione differente e innovativa della disciplina della riabilitazione neuromotoria. Di certo, segnala l'esistenza di un approccio riabilitativo tanto diversificato rispetto a quello più volte richiamato e criticato da Perfetti nella Presentazione, a proposito di quanto sostenuto e affermato nella comunità scientifica grazie all'attività degli specialisti appartenenti alla "cittadella della riabilitazione neuromotoria".

A parer nostro la scelta della Fondazione A.R. Lurija delinea una novità e nello stesso tempo una svolta nel lungo e incerto dibattito sulla funzione della riabilitazione neuromotoria. Non ci sembra, dunque arrischiato considerare il lavoro di Pieroni e dei suoi collaboratori uno dei tanti possibili punti di partenza per puntare all'affermazione di un orientamento riabilitativo che miri ad una valida interazione tra la scienza psicologica e le diverse branche della medicina e delle scienze umane, nonché all'esperienza reale, proficua, di un effettivo rapporto tra la teoria e la pratica scientifica.

## NOTE

1) M. Serena Veggetti, "Psicologia storico-culturale e neoumanesimo", nell'opera qui recensita, p. 7.

2) *Ibidem*.

3) *Ibidem*.

4) Si veda per esempio la Bibliografia contenuta in Luigi Volpicelli, *Storia della scuola sovietica*, 1ª ed., La Scuola, Brescia, 1950 (v. anche L. Volpicelli, *Storia della scuola sovietica*, 3ª ed. corretta ed ampliata, La Scuola, Brescia, 1953), e il singolare resoconto del viaggio intrapreso nel 1956 da L. Volpicelli in *Le Cupole del Cremlino*, Armando, Roma, 1957.

5) Si veda anche André Gide, *Ritorno dall'URSS*, Egea, Torino, 1946.

6) A tal proposito, per quanto su una tematica di settore, si veda il libro di Vladimir Zenzinov, *L'infanzia randagia nella Russia bolscevica*, Bietti, Milano, 1934, dove l'Autore con toni altamente realistici racconta la vita inquietante vissuta dai *besprizornye*, i bambini abbandonati russi e sovietici.

7) M. Serena Veggetti, op. cit., p. 6.

8) Si veda Luciano Mecacci, *La psicologia sovietica 1917-1936*, trad. it. a cura di Rossana Platone, Editori Riuniti, Roma, 1976. In questa opera l'Autore traccia un articolato quadro della genesi e dell'evoluzione della psicologia sovietica a partire dagli anni in cui ha esordito come scienza (1917/1936). Egli non si limita a fornire una "ricostruzione storica" della psicologia sovietica, ma propone al lettore una interessante raccolta di testi, in cui viene approfondito il rapporto tra il marxismo e la psicologia, e in particolar modo viene accentuata la forte influenza del primo sulla formazione della seconda.

9) Carlo Perfetti, "Ritorno a Moniz", nell'opera qui recensita, p. 1.

10) *Ibidem*.

11) *Ivi*, pp. 3-4.

12) *Ivi*, pp. 2-3.

13) M. Serena Veggetti, op. cit., p. 5.

14) La sezione I è composta dai seguenti articoli: M. Sokolov, "Un dibattito sui problemi della psicologia sovietica", in *Rassegna della Stampa Sovietica*, 1949, nn. 4-5, pp. 44-51; A.N. Leont'ev, "Compiti della psicologia sovietica", in *Rassegna della Stampa Sovietica*, 1949, nn. 4-5, pp. 35-43; A.R. Lurija, "La psicologia come scienza storica", in *Rassegna Sovietica*, 1972, nn. 1-2, pp. 22-46; A. A. Ignat'ev, "La scienza come oggetto di direzione", in *Rassegna Sovietica*, 1972, nn. 1-2, pp. 47-60; A.R. Lurija, "La psicologia e le scienze sociali e biologiche", in *Rassegna Sovietica*, 1978, n. 3, pp. 3-13; A.N. Leont'ev, A.R. Lurija, "Le concezioni psicologiche di Vygotskij", in *Rassegna Sovietica*, 1978, n. 3, pp. 14-25; A.R. Lurija, B.V. Zejgarnik, J. F. Poljakov, "La psicologia e il suo ruolo nella medicina", in *Rassegna Sovietica*, 1979, n. 1, pp. 8-17.

15) La vittoria della rivoluzione russa aveva indubbiamente posto le basi per la costituzione di una società nuova, non più fondata sul capitalismo, e quindi sullo sfruttamento dei più ricchi verso i più poveri, ma sul comunismo, che promuoveva i principi dell'uguaglianza sociale e dell'abolizione delle differenze sociali. Di certo, il progetto politico vagheggiato da V.I. Lenin e i suoi collaboratori si presentava davvero rivoluzionario, oltre che di grande interesse. Tuttavia, sebbene da un lato ad esso si debba l'abbattimento dello zarismo, la formazione di un governo democratico-borghese, l'instaurazione di un governo comunista, e una estesa propaganda culturale a favore del popolo sovietico, dall'altro, non si può non sottolineare come abbia imposto proprio a questo la dittatura del Partito comunista, non meno violenta del giogo politico zarista. In effetti, le conseguenze sociali e politiche subite dalle masse in seguito alla metamorfosi socio-politica sono state ampiamente approfondite e illustrate dagli storici, politici e intellettuali che hanno scritto sulla storia dell'URSS (vedi per esempio la Bibliografia suggerita da L. Volpicelli in la *Storia della scuola sovietica*, qui già citata nella nota 4).

16) Nella sezione II sono presenti gli articoli di: A.R. Lurija, "Gli studi di fisiologia nell'Accademia delle Scienze dell'URSS e la loro importanza per la psicologia", in *Rassegna Sovietica*, 1976, n. 2, pp. 35-41; A.R. Lurija, "Il cervello. Senza mistica", in *Rassegna Sovietica*, 1977, n. 4, pp. 59-63; A.R. Lurija, "Bernštejn e la fisiologia e psicofisiologia dell'uomo", in *Rassegna Sovietica*, 1978, n. 3, pp. 26-31; A.R. Lurija, "La fisiologia a orientamento psicologico", in *Rassegna Sovietica*, 1978, n. 5, pp. 3-21; A. R. Lurija, "Il linguaggio e il cervello", in *Rassegna Sovietica*, 1975, n. 5, pp. 18-30.

17) A.R. Lurija, "Gli studi dell'Accademia delle Scienze dell'URSS e la loro importanza per la psicologia", nell'opera qui recensita, p. 111.

18) *Ivi*, p. 112.

19) A.R. Lurija, "La fisiologia a orientamento psicologico", nell'opera qui recensita, p. 128.

20) *Ibidem*.

21) Nella sezione III sono stati riferiti gli interventi di: T.K. Gladkov, "La cibernetica e la scienza", in *Rassegna Sovietica*, 1955, n. 4, pp. 35-46; I. P. Frolov, "Cibernetica e fisiologia del cervello umano", in *Rassegna Sovietica*, 1956, n. 4, pp. 42-55; B.K. Gurevič, "La cibernetica e alcune questioni della moderna fisiologia del sistema nervoso", in *Rassegna Sovietica*, 1958, n. 2, pp. 35-49; A.I. Berg, B.V. Birjukov, I.B. Novik, A.C. Spirkin, "Problemi metodologici della cibernetica", in *Rassegna Sovietica*, 1972, nn. 1-2, pp. 61-72.

22) T.K. Gladkov, "La Cibernetica e la scienza", nell'opera qui recensita, p. 160.

23) Della sezione IV fanno parte i contributi di: V.P. Kuz'min, "Il ruolo dell'approccio sistemico nella conoscenza scientifica moderna", in *Rassegna Sovietica*, 1985, n. 2, pp. 9-37; P. K. Anochin, "La teoria del sistema funzionale e l'approccio sistemico in biologia e medicina", in *Rassegna Sovietica*, 1973, n. 4, pp. 42-55; A.N.

Leont'ev, "Attività, coscienza, linguaggio", in *Rassegna Sovietica*, 1979, n. 2, pp. 84-87; A.N. Leont'ev, "La categoria dell'attività nella psicologia moderna", in *Rassegna Sovietica*, 1980, n. 1, pp. 51-55; K.K. Platonov, "Teoria dei sistemi funzionali, teoria del riflesso e psicologia", in *Rassegna Sovietica*, 1980, n. 4, pp. 76-84.

24) A.N. Leont'ev, "Attività, coscienza, linguaggio" in *Rassegna Sovietica*, 1979, n. 2, pp. 84-87.

25) Sul rapporto interdisciplinare tra la scienza psicologica, la medicina e la cibernetica si veda: A.V. Petrovskij, "L'elaborazione della scienza psicologica in URSS. Il carattere oggettivo delle leggi della psicologia", in *Rassegna Sovietica*, 1954, n. 2, pp. 11-20; A.V. Napalkov, "L'euristica come ponte fra psicologia e fisiologia", in *Rassegna Sovietica*, 1968, n. 2, pp. 192-195; J.A. Ponomarëv, "Sintesi di modelli psicologici e logici", in *Rassegna Sovietica*, 1968, n. 2, p. 196; E.A. Aleksandrov, A.S. Frolov, "Verso l'intelletto artificiale", in *Rassegna Sovietica*, 1968, n. 2, pp. 201-204; F.V. Bassin, «Coscienza "inconscio" e malattia (Sull'approccio contemporaneo al problema psico-somatico)», in *Rassegna Sovietica*, 1972, nn. 1-2, pp. 1-21; A.N. Leont'ev, E. Džafarov, "Costruzione di modelli e matematizzazione in psicologia", in *Rassegna Sovietica*, 1975, n. 5, pp. 5-17; V.D. Nebylicyn, "Problemi attuali della psicofisiologia differenziale", in *Rassegna Sovietica*, 1975, n. 5, pp. 31-48; K. Sudakov, "I misteri dell'istinto. I motivi biologici del comportamento innato", in *Rassegna Sovietica*, 1975, n. 5, pp. 49-85; A.O. Navakatikjan ed altri, "Sui principi di valutazione quantitativa della fatica e del carico di lavoro in base alle ricerche fisiologiche", in *Rassegna Sovietica*, 1975, n. 5, pp. 86-94; B.F. Lomov, "Il Soggetto dell'attività psichica", 1975, n. 5, pp. 135-136; G.S. Gurgenidze, E.V. Il'enkov, "Un'indagine sperimentale sulla formazione della psiche umana", in *Rassegna Sovietica*, 1976, n. 1, pp. 39-57; V.M. Rusalov, "Il problema principale della moderna psicofisiologia differenziale", in *Rassegna Sovietica*, 1977, n. 2, pp. 99-108; E.V. Il'enkov, "Considerazioni sulla questione del rapporto fra pensiero e linguaggio", in *Rassegna Sovietica*, 1979, n. 2, pp. 78-83; Michele Acanfora, "Psicologia obiettiva, Psichiatria e psicoanalisi in URSS", in *Rassegna Sovietica*, 1980, n. 6, pp. 72-73; O.V. Kerbcov, "La psichiatria e le sue correnti contemporanee", in *Rassegna Sovietica*, 1980, n. 6, pp. 74-82; V. A. Zvegincev, "L'intelligenza artificiale e la linguistica", in *Rassegna Sovietica*, 1986, n. 5, pp. 53-70.

26) Nicola Siciliani de Cumis, "Per una storia da riscrivere", nell'opera qui recensita, p. 262.

27) Nicola Siciliani de Cumis, op. cit, p. 263.



Simonetta Satragni Petruzzi

## LE OPERE "RUSSE" DI GAETANO DONIZETTI

Gaetano Donizetti componeva a valanga, febbrilmente, e non tutto quello che usciva dalla fucina della sua mente era oro purissimo: ne fanno fede i numerosi titoli della sua produzione che in tempi più o meno brevi sono scomparsi dalle scene liriche fino ad alcuni recenti recuperi che tuttavia mai hanno fatto gridare al miracolo per qualche eccezionale riscoperta. Utili, tuttavia, da un lato agli studiosi di musicologia e dall'altro al grosso pubblico, cui danno l'opportunità di sapere che Donizetti non è soltanto l'autore della *Lucia di Lammermoor* e, ben che vada, de *L'elisir d'amore*.

In verità le opere donizettiane sono più di settanta, ma una parte di queste rimane sconosciuta ancor oggi persino agli assidui frequentatori dei teatri d'opera, coloro che pur sono in grado di snocciolare senza incertezze alcune decine dei suoi titoli. E così molti ignorano le opere "russe" del compositore bergamasco, ignorando anche che in due di queste opere canta sulla scena addirittura Pietro il Grande e che in una delle due il nome dello zar ne costituisce il titolo. Le tre opere in questione, espresse in ordine cronologico di composizione, sono *Pietro il Grande, zar di tutte le Russie* ossia *Il falegname di Livonia*, una delle sue primissime (1819) e *Otto mesi in due ore* e *Il borgomastro di Saardam*, ambedue del 1827.

Attirati dal nome di Pietro il Grande, tralascieremo il libretto di *Otto mesi in due ore* - melodramma romantico in tre parti - opera di Domenico Gilardoni, non senza però avere almeno detto che vi si canta la storia (che trae origine da un romanzo d'appendice francese) della riabilitazione di una nobile famiglia russa ingiustamente esiliata in Siberia e che fra i personaggi anche qui compare "l'imperatore", ma non è detto quale esso sia. Una curiosità: essendo l'opera stata scritta per il Teatro Nuovo di Napoli - dove fu data il 13 maggio 1827 - uno dei personaggi (Michele, un italiano naturalmente) si esprime in dialetto napoletano sicché nel "vasto e magnifico atrio del Kremlino" si possono ascoltare frasi come questa: "Mala fercola. E mmanco s'è arrennuto ancora... Statte alliegro tu, ca te voglio fa magnà 'no piattello d'ova tosta, che t'avarranno

d'astregnere lo cannarone, e ffà restà co' la lengua da fora"!! L'opera fu successivamente eseguita con maggiore o minore successo in numerosi altri teatri italiani, recando anche il titolo *Gli esiliati in Siberia*, e conobbe pure diversi rifacimenti: uno di questi, messo in scena a Parigi nel 1853, portava il titolo *Elisabetta o la figlia del Proscritto*; nulla a che vedere, invece, con l'argomento russo di questa l'opera *La figlia del Proscritto* (libretto di Andrea Codebò, musica di Angelo Villanis) la cui azione è diversa e si svolge in Portogallo.

Poichè *Il borgomastro di Saardam* - andato in scena al Teatro del Fondo di Napoli il 19 agosto 1827 - appartiene al medesimo anno e al medesimo librettista, proseguiamo con questo titolo il nostro discorso. L'opera, un melodramma giocoso in due atti, è debole, il testo verbale modesto: il libretto è tratto da una *pièce* teatrale data a Parigi nel 1818, *Le bourgmestre de Saardam, ou Les deux Pierre* della "cooperativa" Mélesville-Merle-de Boirie. L'azione, come si può intuire dal titolo, non si svolge in Russia ma in Olanda, dove lo zar, in incognito, si è recato a imparare come si costruiscono delle buone navi; con migliori risultati artistici, dieci anni dopo, musicherà la stessa vicenda - su libretto proprio - Albert Lortzing, intitolando il suo lavoro *Zar und Zimmermann oder Die zwei Peter*. Lo svolgimento dell'azione gioca infatti sulla presenza nel cantiere di Saardam di due russi che portano ambedue il nome di Pietro, Pietro Flimann e Pietro Mikailoff: quest'ultimo è Pietro il Grande in incognito, che sfrutta l'omonimia per far credere, quando si scopre che uno di loro due è lo zar, che lo zar sia l'altro Pietro. La comicità dell'azione si affida a questa piccola commedia degli equivoci di cui risulta vittima il borgomastro Vambett (il buffo) che impreca "quanti Czarri!" e tenta invano di non farsi "infinocchiar".

Parallelamente alla storia dell'incognito dello zar si svolge una storia d'amore trita e ritrita. Marietta, pupilla di Vambett e che questi vorrebbe impalmare, ama, riamata, l'altro Pietro che è un disertore e rischia la morte che, eventualmente, affronteranno insieme! La storia potrebbe dunque avere un finale tragico, ma il perdono di Pietro il Grande salva Pietro Flimann e la sua autorità favorisce anche le nozze fra i due giovani, non ostante le recriminazioni di Vambett cui viene imposto un deciso "Tacete!"

La grinta del personaggio dello zar, peraltro modesto nell'incognito, generoso nel perdono e pronubo, viene fuori nel momento in cui è informato che "i boiardi e gli strelizzi / mormorando già vanno / che tai viaggi in nulla gioveranno": "Vili!... Qual folle ardir! (...) / A un solo de' miei detti e de' miei sguardi / cadranno gli strelizzi ed i boiardi". E poco più sotto il suo programma grandioso e audace viene ricordato in pochi

versi, inseriti quasi incongruamente nella storiella banale: “Non più di barbara / sull’emisfero / per me la Russia / il nome avrà; / di allori cingersi / vedrà il guerriero; / ogni arte sorgere / per me vedrà. / Di questa immagine / il sol pensiero, / mi guida in estasi, / maggior mi fa”.

Facciamo ora un passo indietro nella produzione donizettiana e raggiungiamo *Pietro il Grande*, *Kzar di tutte le Russie* in Livonia dove si è recato (anche in questo caso in incognito) insieme alla moglie Caterina, colei che alla morte di Pietro siederà sul trono con il nome di Caterina I. Il libretto di questo melodramma burlesco in due atti, che deriva dalla commedia di Alexandre Duval *Le menuisier de Livonie ou Les illustres voyageurs*, fu approntato per il giovane compositore dal marchese Gherardo Bevilacqua Aldobrandini che non brillava certo per originalità: anche in questo caso, infatti, si limitò ad adattare il libretto di un altro poeta e il ...derubato fu il grande Felice Romani, che in seguito avrebbe collaborato direttamente - diciamo così - numerose volte con Donizetti. Il Romani aveva lavorato poco tempo prima su questo soggetto per il musicista Giovanni Pacini: *Il falegname di Livonia* di Romani-Pacini era infatti andato in scena pochi mesi prima (aprile 1819) al Teatro alla Scala di Milano. Non mancano passi identici fra i due libretti, ma al tempo saccheggj del genere erano tacitamente accettati.

Oltre a Pietro e Caterina i personaggi di quest’opera sono Carlo, il falegname, Annetta che lo ama, il magistrato ser Cuccupis (il buffo), l’usuraio Firman e la locandiera Madama Fritz. Il carattere risentito di Carlo lo mette subito in rotta con lo zar che lo fa arrestare suscitando le comiche ire del magistrato ser Cuccupis che, come tutti, non sa chi è lo straniero. Si levano però delle voci in difesa di Carlo e viene citato anche un documento che fa riferimento alle sue origini: si scopre così che Carlo, il falegname, altri non è che il fratello di Caterina (che era di umili origini) dalla quale era stato violentemente separato quindici anni prima a seguito di eventi bellici, sicchè ognuno credeva che l’altro fosse morto. La vicenda, che ha un certo fondamento storico, viene narrata così da Caterina nel citato libretto di Felice Romani: “Nella funesta strage / di Marienburgo fuggivamo entrambi / col buon ministro, che del padre estinto / ci tenea luogo: di cosacchi un’orda / ci raggiunse per via... Cader gli vidi / ambi feriti al suol. Io semiviva / prigioniera fui tratta a Pietroburgo, / ove del mio fratel piansi due lustri / la perdita fatale”. (Di vero c’è che Caterina era originaria della Livonia e, come s’è detto, di umile nascita; fatta prigioniera dai Russi divenne amante di Menšikov finché piacque allo zar che nel 1712 la sposò. Probabilmente aveva questo fratello).

L’agnizione comporta un’immediata elevazione della condizione

del falegname, che partirà per Pietroburgo insieme all'amata Annetta, con il consenso affettuoso della coppia regale. In realtà lo zar era montato su tutte le furie quando aveva saputo che Annetta era la figlia di "Mazepa! l'infame traditor" ma - saputo anche che costui nel frattempo è morto - chiude l'incidente con un "Ebben: son vendicato. / Tuo genitor sarò". Non per nulla prima aveva cantato che "Non è solo il grado eccelso, / che al mio cor procura il bene: / nel giovare il ben s'ottiene, / e giovando ognun l'avrà. / Io sollevo il vecchio, il giovane, / io proteggo il ricco, il povero; / venga il nobile, il villano, / giusto ognun mi troverà. / Ch'io qui sparga vuol ragione / benefizi in quantità, / se da questi in conclusione / vien la mia felicità. / Oh che gusto! che diletto / proverò fra un breve istante! / Già dal giubilo nel petto / saltellando il cor mi va".

Solo un librettista, e per di più di scarso valore, poteva mettere in bocca a Pietro il Grande, zar di tutte le Russie, un verso come quest'ultimo! E soltanto per operistiche necessità di lieto fine in ambedue le opere Pietro appare tanto generosamente disposto al perdono: si consideri che in realtà - crudele e spietato - arrivò persino a far morire il figlio Alessio.

A proposito de *Il borgomastro di Saardam* Piero Mioli, in *Donizetti, 70 melodrammi* (Eda, 1988) scrive che quest'opera "rinforzò in Donizetti il gusto, comunque assai diffuso, per luoghi e persone lontani, impensati, sconosciuti. Tanto che vederne vicende sul palcoscenico poteva significare un interesse ulteriore, a parte la musica: compito perspicuo del melodramma fu sempre l'aggiornamento, per la cultura o la civiltà italiana, verso culture o anche soltanto usi e costumi ignoti, dall'Inghilterra di Shakespeare e Scott all'Oriente più o meno favoloso" (pg. 120). Un aggiornamento, tuttavia, alquanto fantasioso...

#### **LIBRI E RIVISTE IN OFFERTA (vedi p. 240)**

*Novyj mir*, 1989, annata completa, 12 fascicoli di 272 pagine ciascuno. Lire 60.000.

*Marina Moretti*

## **A PROPOSITO DELL'INTERESSE DEL MARXISTA BONČ-BRUEVIČ PER IL PENSIERO E L'OPERA DI SKOVORODA**

Chi voglia leggere in originale le opere del filosofo e poeta ucraino Hrihorij Skovoroda (1722-1794), e di conseguenza si informi sulle edizioni disponibili, rimane certamente stupito nel venire a sapere che una edizione (rimasta incompleta, perché soltanto il primo dei due volumi previsti fu pubblicato) apparve a Pietroburgo nel 1912 a cura di Vladimir Bonč-Bruevič che fu in seguito segretario di Lenin e già all'epoca era un personaggio di spicco nel movimento socialista russo. Il pensiero cristiano di Skovoroda, caratterizzato da una forte componente mistica, a prima vista ha ben poco in comune con il materialismo di un intellettuale che aveva fatto sue le teorie del marxismo. Però, a ben vedere, molti atteggiamenti del filosofo si distinguono per il dissenso dalla chiesa ufficiale e dal potere costituito; probabilmente fu questo aspetto della sua personalità che colpì Bonč-Bruevič, il quale si interessava delle "correnti sotterranee" che percorrevano il popolo russo e che a volte sfociavano in movimenti di irriducibile opposizione. E questi fenomeni richiamavano certamente l'attenzione di chi stava lavorando per organizzare un grande movimento di popolo.

Un testo, che si trova all'Istituto di Letteratura Ucraina di Kyjiv, dà la spiegazione di questa circostanza apparentemente curiosa: si tratta della lettera scritta il 6 aprile 1955<sup>1</sup> dallo stesso Bonč-Bruevič ad Anastasija Maksimovna Niženec, una studiosa che in quel periodo si occupava di Skovoroda. In essa è contenuto il racconto dettagliato delle circostanze che portarono alla pubblicazione delle opere del filosofo ucraino; inoltre vi si possono leggere alcuni particolari su persone e ambienti che risultano in qualche modo nuovi e interessanti. Si sente anche, tra le righe e in una certa trascuratezza della forma, la stanchezza di un uomo già anziano (aveva 78 anni), che aveva vissuto un'epoca densa di avvenimenti grandiosi e tragici.

In una delle prime righe si trova già una valutazione dell'importanza che la personalità di Skovoroda, così come la sua opera, hanno avuto nella storia del pensiero russo.

«Le opere di Skovoroda... sono indubbiamente interessantissime per la seconda metà del XVIII secolo ed hanno avuto indubbiamente una enorme influenza sul modo di pensare non solo della intelligencija, ma anche del popolo. Basti dire che, quando mi occupavo di ricerche sulle antiche sette in Russia e studiavo dettagliatamente tutte le registrazioni orali e scritte dei duchoborcy<sup>2</sup>, mi inbattei in tutta una serie di proposizioni che erano prese dalle opere di Skovoroda. Oltre a ciò si vedeva che in loro si era conservata la memoria del piccolo starec Griša, che era “di grande senno”. Considerate che per ottenere dai duchoborcy il titolo di “pieno di senno” occorre essere una persona veramente notevole. In tutta la durata della storia essi diedero questo titolo soltanto a cinque persone».

Bonč-Bruevič continua parlando dell'analisi che dei testi contenenti il credo spirituale dei duchoborcy, in primo luogo delle cosiddette “Domande e risposte”, aveva fatto lo studioso Šmurlo, il quale era convinto che un capitolo di queste, una confessione di fede, fosse stato scritto dal piccolo starec Griša, cioè da G.S. Skovoroda.

«Vi consiglio di leggere questo brano del libro di Šmurlo[...], dove troverete che in questa confessione è presente una serie di parole inusuali per il popolo, ma caratteristiche di Skovoroda, benché il nome di Skovoroda non venga menzionato. La cosa più probabile è che l'influsso delle opere di Skovoroda, che a quel tempo circolavano manoscritte, in quel periodo abbia avuto una notevole importanza per lo sviluppo intellettuale del popolo.

Questo problema non è stato finora indagato in modo soddisfacente. Lo volevo fare io, ma una serie di altre cose urgenti, soprattutto la causa della rivoluzione, alla quale ho consacrato i 9/10 della mia vita, mi ha impedito di portare a termine questa ricerca. Ma spero che voi, giovani ricercatori e studiosi, continuerete e porterete a conclusione tutto questo.

Allo stesso modo non sono state chiarite le relazioni di Skovoroda con lo studioso di Ginevra<sup>3</sup> con cui egli era in corrispondenza in latino. Io ho cercato di farlo ed ho scritto a Ginevra. La ricerca era avviata, quando iniziò la guerra e i rapporti con l'Europa occidentale divennero oltremodo difficili. Ora bisogna farlo, ed io sono convinto che negli archivi di Ginevra, dove tutto viene conservato molto bene, si potrebbe trovare la corrispondenza di Skovoroda con lo studioso ginevrino.

Voi probabilmente vi stupite che io mi sia occupato con tanta passione di Skovoroda. Questa è una lunga storia. Può darsi che in futuro io riesca a scrivere per bene tutto questo e a pubblicarlo<sup>4</sup>, ma ora lo dirò in breve.

Occupandomi fin dagli anni giovanili dei problemi della socialdemocrazia ortodossa e del marxismo, ho dato un grande e appassionato

contribuito alla fondazione del nostro partito e in particolare dell'Unione operaia socialdemocratica di Mosca. Io sono uno dei suoi fondatori. Proprio nello stesso periodo a Leningrado (allora Pietroburgo, *n.d.t.*) Vladimir Il'ič fondò nel 1895 l'"Unione di lotta per l'unificazione della classe operaia". Con Vladimir Il'ič ci eravamo conosciuti nel 1893, in dicembre, e, ovviamente, avevamo molti rapporti riguardanti la nostra comune causa rivoluzionaria. A me succedeva di fare delle riflessioni sul futuro del nostro movimento e mi pareva che il movimento operaio fosse la base di tutti i movimenti popolari e dovesse penetrare nelle masse contadine per trascinare con sé queste masse amorfe e sollevarle in un movimento rivoluzionario, cosa che fu confermata dai fatti avvenuti nel 1905 e nel 1917-18. Poiché il movimento delle grandi masse popolari contadine aveva destato il mio interesse, studiai molto la storia dei contadini russi, ucraini e belorussi, lessi una quantità enorme di testi e ben presto mi accorsi che tra le grandi masse esistono correnti segrete di grandi proporzioni, che hanno una storia multisecolare e che io chiamai "movimenti religioso-sociali". Essi nacquero dalla lotta contro la chiesa e, in parte, contro la monarchia assoluta e il suo governo, cioè contro i due importantissimi pilastri, sui quali si basava il nostro stato feudale monarchico.

Studiando questi movimenti, venni a conoscenza di una serie di testi che venivano diffusi segretamente tra il popolo; molte cose erano trasmesse oralmente o, come dicono i duchoborcy: "scrivete nei cuori, annunciate sulle labbra o sulla lingua, ossia nel popolo". Per questo motivo essi avevano una quantità enorme di testi orali, che presso di loro si chiamavano "Životnaja kniga" (libro della vita) e che io per primo ho trascritto dai duchoborcy, quando li accompagnai dalla Russia in Canada e vissi con loro in Canada. Qui rimasi per circa un anno, girando di villaggio in villaggio, di casa in casa, per trascrivere. Questo libro fu da me pubblicato nei miei "Materiali per la storia e lo studio dei movimenti religioso-sociali russi". Attualmente lo sto rileggendo per scriverne una prefazione molto più approfondita di quella scritta nel 1908».

Le vicende dei duchoborcy riferite da Bonč-Bruevič sono le stesse che avevano suscitato l'indignazione di Tolstoj, il quale era intervenuto a loro favore contro il governo e gradualmente, approfondendo la loro dottrina, era risalito a Skovoroda, scoprendo nel suo insegnamento una possibile soluzione alle inquietudini che lo avevano tormentato per tutta la vita. Negli ultimi anni, infatti, Tolstoj lesse le opere del filosofo, ne trascrisse alcune parti, se ne nutrì, anche se in definitiva non vi trovò la pace che cercava.

E' lo stesso pensiero descritto dall'intellettuale marxista:

«Essendomi occupato di tutta questa letteratura, mi avvicinai molto

alle opere di G.S. Skovoroda, le lessi nell'edizione di Bagalej e rimasi scontento di molte cose; mi parve infatti che questa edizione fosse molto superficiale, come del resto la sua introduzione. Il destino volle che nel pieno del mio interesse per Skovoroda venisse da me un uomo allora sconosciuto, di circa quarant'anni, il quale mi disse che, dopo aver studiato Skovoroda, lo considerava un grandissimo filosofo e desiderava vivere secondo i suoi insegnamenti, e così tutto il popolo, e per questo riteneva indispensabile pubblicare una raccolta delle opere di Skovoroda. Egli si era rivolto prima ad A.A. Šachmatov il quale, sapendo che mi stavo occupando delle opere di Skovoroda, lo indirizzò da me. Era Radzichovskij, che dopo la rivoluzione non incontrai più. So che nel 1916 si trasferì in America, ma non so se in seguito sia tornato.

Così riuscii a pubblicare il primo volume delle opere di Skovoroda. A riordinare questo volume mi aiutò il governo zarista: esso infatti mi arrestò perché scrivevo articoli nel nostro giornale socialdemocratico "Zvezda" e anche per il mio costante lavoro di leader del gruppo nella III Duma statale, per il quale scrivevo molti discorsi che poi venivano letti dai deputati; tra questi anche il discorso del deputato Surkov, riguardante il bilancio del Santissimo Sinodo governativo. Questo intervento del deputato Surkov suscitò grida furibonde ed enorme indignazione nel clero ortodosso che era nella Duma, e nello stesso tempo la calda approvazione da parte di Vladimir Il'ič. Il governo indovinò che quei discorsi erano scritti da me, dato che anche prima, (nel 1905) sotto altro nome, avevo stampato nei giornali "Avanti" e "Iskra" articoli sullo stesso argomento.

Quando mi incarcerarono, io pensai che questo fosse il momento migliore per occuparmi delle opere di Skovoroda e mi si pose il problema di confrontare tutti i testi delle sue opere, che erano conservati in vari musei e biblioteche. Ancora due o tre mesi prima dell'arresto avevo proposto all'Accademia delle Scienze affinché tutti i manoscritti di Skovoroda, in originale e in copia, venissero inviati all'Accademia delle Scienze. L'accademico Šachmatov si mosse nel modo più energico e firmò tutti i documenti che gli avevo preparato, indirizzati a tutte le biblioteche, archivi e istituzioni possibili, dove sapevo che si trovavano i manoscritti di Skovoroda, in copia o in originale. Per mia fortuna, tutti risposero alle lettere e inviarono al reparto manoscritti dell'Accademia delle Scienze tutto ciò che era in loro possesso, quando ancora mi trovavo in libertà. Io chiesi che tutti questi manoscritti venissero fotografati con il sistema chiamato "bianco su nero", cosa che venne fatta».

A questo punto ci fu l'arresto. I manoscritti che Bonč-Bruevič stava esaminando si trovavano all'Accademia delle Scienze, dove egli andava ogni giorno; però il suo lavoro era appena all'inizio. «Dal carcere



scrissi al reparto manoscritti dell'Accademia delle Scienze, all'accademico Šachmatov, chiedendo che mi venissero inviate quelle copie, nonché una serie di libri della biblioteca, che mi erano indispensabili. L'Accademia delle Scienze mi esaudì e mi mandò una serie di libri e di manoscritti, che due funzionari dell'Accademia, non permettendo a nessun gendarme o funzionario del carcere di toccarli, portarono nella mia cella con le loro mani. Questo provocò un'enorme sensazione tra i funzionari del carcere e i gendarmi, che guardavano continuamente dallo spioncino per vedere che cosa facessi. Io non avevo spazio, perché nella mia cella c'erano solo un tavolino e uno sgabello fissati al pavimento, perciò sistemai tutti i miei materiali sul tavolino, sullo sgabello e sul pavimento e, sdraiato a pancia in giù, confrontavo questi manoscritti in tutte le varianti e facevo le annotazioni per l'edizione. Poiché dovevo lavorare continuamente su questi materiali, giorno e notte, la cosa produceva un'impressione sconvolgente sui funzionari del carcere ed essi di notte venivano a vedere dallo spioncino cosa facevo e perché la luce era accesa, e poi entravano e si interessavano di Skovoroda e dei miei lavori. Dopo di che i carcerieri dissero che io ero un "sant'uomo" e gratificarono le mie occupazioni con domande sull'argomento.

Una volta accadde che, mentre stavo sdraiato a pancia in giù, leggendo e confrontando manoscritti, arrivò l'ispettore del carcere ed entrò da me. Egli chiese chi fossi e perché stessi in carcere. Io dissi che egli doveva saperlo meglio di me. Mi chiese di che cosa mi occupassi ed io glielo raccontai dettagliatamente. Egli era molto imbarazzato, disse che si prendeva freddo a stare sdraiati sul pavimento di asfalto, e dichiarò che avrebbe dato ordine di mettermi a disposizione un'altra cella, cosa che fu fatta. Nella nuova cella io mi sistemai con i miei materiali su due grandi tavoli, che erano stati portati là.

In questo modo io portai quasi a termine la preparazione di questa edizione in prigione, dato che rimasi là cinque mesi; in seguito, rimesso in libertà, la terminai e la pubblicai».

Le circostanze che resero possibile a Bonč-Bruevič la prosecuzione del lavoro in prigione, il rispetto dimostrato dai carcerieri per l'argomento delle sue ricerche fanno pensare alle strane vie attraverso le quali il pensiero di Skovoroda agiva in coloro che venivano a contatto con esso. Colpisce, ad ogni modo, il fatto che al carcerato venisse concesso di ricevere e maneggiare materiale di grande valore ed importanza scientifica.

Molti anni dopo Bonč-Bruevič pensava ancora di portare a termine l'edizione, rimasta incompleta. Ma erano anni duri per l'URSS, impegnata nella ricostruzione dopo la seconda guerra mondiale.

«Il secondo volume è quasi pronto per la pubblicazione ed io vorrei

farlo uscire, ma adesso è difficile farlo. Anche se riuscirò a finirlo, non so se sarà possibile stamparlo. Ho raccolto nuovi manoscritti di Skovoroda, che si trovano nella biblioteca Saltykov-Ščedrin a Leningrado, ma penso che non sia ancora tutto. Spero che qualcuno mi aiuti in questo lavoro, e tra l'altro conto su di Voi. Se troverete qualcosa di nuovo, comunicateme-lo. Popov mi invia le sue pubblicazioni, ma sono esigue e non danno niente di sostanziale.

So che alcuni manoscritti di Skovoroda si trovavano all'estero. Ma devo avvertire che ci sono molti manoscritti a imitazione di Skovoroda, ornati dagli stessi triangoli, dagli stessi cerchi e da ogni possibile altro disegno geometrico, ecc. Questo era di moda alla fine del XVIII, inizio del XIX secolo, lo si faceva soprattutto in Ucraina. Sicché bisogna distinguere ciò che è scritto da Skovoroda da ciò che è imitazione. Se gli ucraini condurranno a termine il compito della pubblicazione di Skovoroda, sarà un'ottima cosa.

Riguardo alla questione se Vladimir Il'ič abbia letto Skovoroda o no, posso dire che con ogni probabilità l'ha letto, perché gli inviavo i miei libri quando egli viveva a Ginevra, Zurigo, Parigi, Londra. Ma non mi è avvenuto di parlare con lui di questo argomento. L'atteggiamento di Vladimir Il'ič nei confronti di Skovoroda si è comunque manifestato molto chiaramente. Quando una volta io e Vladimir Il'ič, durante una passeggiata nel giardino di Alessandro, ci fermammo vicino a una colonna che era posta in fondo al giardino, io dissi che era una cosa indecorosa che una colonna di quel genere stesse quasi accanto ai combattenti della rivoluzione caduti, che riposano nella Piazza Rossa presso le mura del Cremlino, che quella colonna bisognava toglierla e metterne al suo posto una nuova, voluta dal nostro governo.

Vladimir Il'ič fu molto contento e subito propose di appurare se fosse stato possibile fare questo in tempi rapidi; quando si seppe che era possibile, egli propose al Soviet di Mosca di fare un elenco di nomi che avevano in quel momento e lì, effettivamente, tra i filosofi, al primo posto vi era Skovoroda. Quando egli lesse nell'elenco il nome di Skovoroda, mi disse: "Tenete presente che noi su questa colonna facciamo scrivere i nomi dei nostri uomini famosi ai quali bisogna erigere, adesso o in futuro, dei monumenti con cui orneremo la nostra Mosca. E quando - aggiunse - arriverà il momento in cui erigeranno un monumento a Skovoroda, voi dovrete intervenire e spiegare al popolo chi era Skovoroda, che significato ha avuto per la vita del popolo russo e ucraino". Questo dimostra la piena comprensione di Vladimir Il'ič per l'attività e le opere filosofiche di Grigorij Savvič. Certo, Vladimir Il'ič sapeva benissimo che egli era un pensatore della sua epoca, che da lui non si poteva pretendere nulla che fosse attuale

per noi. E' semplicemente ridicolo che ci si metta a confrontare la filosofia di Skovoroda con il marxismo dialettico. Vladimir Il'ič lo considerava come un filosofo del suo tempo. Il volume di Skovoroda pubblicato da me era nella sua biblioteca, come tutte le altre mie pubblicazioni, che da principio avevano il titolo di "Materiali per la storia e lo studio del movimento dei vecchi credenti e dei settari russi"; poi io cambiai il titolo, anche per desiderio di Vladimir Il'ič, in "Materiali sulla storia e lo studio dei movimenti religioso-sociali", e se Skovoroda non appartiene al movimento dei settari in sé, appartiene certamente ai movimenti religioso-sociali.

Riguardo al monumento a Skovoroda, esso fu fatto, io lo vidi alle tre di quel triste giorno in cui, alle dieci di sera, morì di una terribile forma di spagnola mia moglie, Vera Aleksandrovna Veličkina; si era contagiata accompagnando a casa e curando una povera donna che viveva al Cremlino.

Ecco tutte le informazioni su questo argomento, che avrei potuto raccontarVi in breve; vi prego di scusarmi per la mia esposizione così particolareggiata, che forse non Vi è necessaria».

Così si conclude la lettera di Bonč-Bruevič. La Niženec pubblicò nel 1970, a Kyjiv, un saggio su Skovoroda, *Na zlamy dvoch svitiv*. Nel frattempo vi era stata un'edizione integrale delle opere del pensatore ucraino, uscita nel 1961 a cura dell'Accademia delle Scienze di Kyjiv; un'altra uscì nel 1973, a cura dell'Istituto di Filosofia della stessa Accademia delle Scienze. L'interesse per lui si è fatto più forte nell'Ucraina indipendente, che cerca di valorizzare l'originalità della propria cultura nazionale, mentre in precedenza la critica sovietica ne aveva fatto, a causa di certe sue affermazioni, addirittura un anticipatore del materialismo. Ma Skovoroda è un personaggio sfuggente e bizzarro, che appare ora con la faccia del vagabondo che fugge da ogni legame, ora con quella del filosofo-pedagogo nutrito di cultura classica, ora con quella del poeta che trova nel canto l'espressione più pura del suo pensiero e l'abbandono più completo della sua anima. Non a caso l'epitaffio da lui stesso composto per la sua tomba recita: "Il mondo mi ha dato la caccia, ma non mi ha catturato". Come dice Bonč-Bruevič, l'influsso da lui esercitato sul mondo culturale russo è stato enorme, forse perché egli stesso era "il progenitore di un persistente tipo russo, inquieto, individualista ed anarchico<sup>5</sup>. Basti ricordare la sua sorprendente parentela spirituale con Vladimir Solov'ev, con i simbolisti russi. Per questo, anche negli anni in cui si voleva creare in Russia un mondo nuovo, chi per intelligenza e cultura aveva a cuore i valori di cui il popolo si era nutrito per secoli non poteva non sentire la forza e la profondità del pensiero di Skovoroda.

NOTE

1) In "Radjans'ke Literaturoznavstvo", N. 3, Kyjiv, 1958

2) Setta formatasi in Russia verso la seconda metà del XVIII secolo. Rifiutava il cerimoniale ortodosso, i dogmi, il sacerdozio, il monachesimo e venerava i capi delle sue comunità. Fu perseguitata dal governo zarista per disobbedienza all'autorità e rifiuto del servizio militare. Alla fine del XIX secolo i suoi seguaci furono costretti ad emigrare e si rifugiarono in Canada e negli Stati Uniti. *N.d.t.*

3) Si tratta certamente dello studioso svizzero Daniil Meingard, che il discepolo di Skovoroda Michail Kovaliskij conobbe nel 1773 a Losanna, rimanendo colpito dalla sua straordinaria somiglianza, non soltanto fisica, ma anche intellettuale, con il suo maestro. Ritornato in patria nel 1775, Kovalinskij parlò di questo incontro a Skovoroda, che da allora iniziò a firmare le sue lettere e le sue opere aggiungendo al suo nome quello di Meingard. ( M. Kovaliskij, *Žizn' Grigorija Skovorody*, in H. Skovoroda, *Povne zibrannja tvoriv u dvoch tomach*, Kyjiv, 1973

4) Bonč-Bruevič non poté realizzare il suo proposito perché morì di lì a poco, nello stesso anno 1955.

5) L. Satta Boschian, *L'illuminismo e la steppa*, Roma, 1976

**LIBRI E RIVISTE IN OFFERTA (vedi p. 240)**

*Russko-anglijskij razgovornik* (Frasario russo-inglese), edizione tascabile, Izdatel'stvo literatury na inostrannyh jazykach, Moskva 1957, pp. 172, lire 5.000.

Iosif Utkin, *Sticketvorenija i poemy* (Poesie e poemi), Izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1961, pp. 328, lire 3.000.

*Piccolo Atlante Geografico De Agostini*, edizione tascabile 1984, pp. 50, lire 1.000.

*Yehuda Pardo*

*"Lascia andare il mio popolo..." Esodo 5:1.*

## **ALCUNE OSSERVAZIONI SULL'IMMIGRAZIONE DEGLI EBREI DALL'EX URSS IN ISRAELE**

Uno dei fenomeni sociali più importanti degli ultimi decenni del primo millennio dell'Era Volgare è l'impressionante, direi l'unico, esempio di migrazione volontaria di massa che si sia svolta, con il trasferimento di decine di migliaia di Ebrei o di individui di origine ebraica, dagli immensi territori dell'ex URSS in Israele, uno degli Stati più piccoli del mondo.

Credo che valga la pena di soffermarsi su alcuni aspetti di questo fatto storico non comune e non sufficientemente conosciuto.

\* \* \*

La presenza ebraica nei territori dell'ex Unione Sovietica ha radici antichissime nella storia, ma non è nello scopo di quest'articolo di approfondirne le cause e le varie fasi. Basti qui notare che, nel censimento sovietico del 1959, 2.267.814 persone vennero registrate come appartenenti alla nazionalità ebraica, e ciò corrispondeva al 1,09% del totale della popolazione. Ma purtroppo l'ambiente russo era caratterizzato da secolari forme di antisemitismo, a volte latente ed a volte risorgente con azioni più o meno violente (da limitazioni forzate di attività, sino a pogrom con parecchie vittime innocenti).

L'antisemitismo era dunque uno dei fattori che indussero le prime emigrazioni degli Ebrei russi in Palestina, quando cominciò il movimento sionista, alla fine del XIX secolo.

Durante il periodo comunista, e malgrado che parecchi Ebrei fossero stati fra gli iniziatori e capi della Rivoluzione, e avessero preso parte in modo molto attivo ed eroico alla guerra di sopravvivenza contro la Germania nazista, l'antisemitismo, proibito ufficialmente, continuò in forma latente fra la massa della popolazione. Nel frattempo la propaganda

ideologica anti-religiosa ed ateistica favoriva la cancellazione di ogni legame o identificazione degli Ebrei con la propria cultura e con le proprie tradizioni. Ma nel 1948, improvvisamente, Stalin cominciò una politica di antisemitismo violento, con persecuzioni, arresti, esecuzioni sommarie, specialmente di intellettuali, medici, accusati addirittura di avere tentato di avvelenarlo, giornalisti, ecc. Molti vennero inviati nei *gulag* della Siberia.

Nel frattempo, era sorto lo Stato di Israele, proprio in quell'anno, 1948. L'Unione Sovietica, che per ragioni politiche ne aveva favorito la creazione alle Nazioni Unite, cambiò rapidamente il proprio atteggiamento, e da allora fu alla testa dei Paesi del Terzo Mondo ed islamici, che erano automaticamente anti-israeliani.

Questi fatti fecero sì che fra i giovani ebrei russi si cominciò a formare una rinnovata coscienza nazionale ebraica (non necessariamente religiosa) che li indusse a pensare alla soluzione sionistica del ritorno nella Terra dei Padri. Siffatte idee ebbero presa dapprima fra pochi intellettuali, che ne subirono le conseguenze (processi, arresti, deportazioni in Siberia), ma ben presto si diffusero fra tutta la popolazione ebraica, specie quando il regime pian piano si stava liberalizzando, dopo la morte di Stalin (1953), si rendevano possibili manifestazioni pubbliche ed era più facile ottenere permessi di emigrazione.

\* \* \*

Israele, per definizione, è uno Stato di immigrazione. Da quando Teodoro Herzl concepì ed iniziò i suoi tentativi di risolvere politicamente il problema, ricreando uno Stato Ebraico in Palestina, ed espresse le sue idee in importanti e, per allora, profetici libri (*Judenstaat*, 1896 e *Altneueland*, 1902) e da quando le masse povere degli Ebrei russi, sotto la pressione delle persecuzioni e dei pogrom del regime zarista, presero la decisione di andare nella Terra dei Padri (che allora faceva parte dell'Impero Ottomano) a fondarvi le prime colonie (specie Kibbutzim), la storia di questa parte del mondo è legata all'immigrazione (in ebraico, "Alià", che vuol dire "salita" ad Eretz-Israel, la Terra d'Israele). Per essi il rinnovo del possesso e della sovranità del popolo ebraico sulla terra che, promessa nella Genesi ai padri, era stata perduta dopo la distruzione del primo Tempio (586 a.C.) e del secondo Tempio (70 d.C.), rappresenta il risorgimento nazionale ed è il luogo di rifugio per ogni ebreo nel mondo, che ne senta il bisogno fisico o spirituale.

Questa particolare funzione dello Stato d'Israele (sorto, come detto, nel 1948, con l'approvazione dell'Assemblea Generale dell'ONU)

è sancita dalla Legge del Ritorno, che garantisce ad ogni Ebreo del mondo l'automatico diritto di trasferirvisi e di riceverne la cittadinanza. In tal modo, dal suo primo giorno, malgrado il massiccio attacco degli eserciti di cinque nazioni arabe (Egitto, Giordania, Iraq, Libano e Siria), lo Stato di Israele, con la sua proclamazione ufficiale, cominciò ad assorbire immigranti in gran quantità. Dal 1948 al 1951, la popolazione venne triplicata (da 600.000 a 1.800.000). Gli immigranti di allora erano rappresentati soprattutto dai superstiti dei campi di sterminio nazisti in Europa, e dalle masse degli Ebrei del Nord-Africa, soprattutto del Marocco. Dal punto di vista sociale, si trattava o di Ebrei Askenaziti, che da anni, avendo vissuto nei campi, non avevano potuto acquistare o completare alcuna istruzione, salvo quella della lotta per la sopravvivenza, o dei nord-africani, Sefarditi, legati alle antichissime tradizioni, ma privi di ogni nozione del progresso scientifico-tecnologico del mondo moderno. Tutti dovettero subito combattere contro il nemico esterno, imparare l'antica lingua dei padri, solo di recente resuscitata, e provvedere soprattutto all'integrazione degli uni con gli altri. Essendo praticamente arrivati senza un soldo in tasca, il giovanissimo Stato dovette organizzare il sostentamento di queste masse e curarne l'assorbimento, con un'economia adatta al compito. Dopo quella grande corrente d'immigrazione, la "alià" continuò ancora, però in percentuali minori.

\* \* \*

Fu verso il 1989-90 che iniziò la grande inaspettata immigrazione in massa da quella che era ancora l'URSS. Bisogna notare che la popolazione assorbente, dal momento della proclamazione dello Stato, era nel frattempo aumentata di ben sei volte, quindi il suo rapporto con la popolazione immigrante era diversa e la situazione, da questo punto di vista, era un pò meno difficile. Ciononostante, si parla di 768.079 immigranti, fra il 1989 ed il 1998, cifra indubbiamente considerevole!

Per avere un'idea dello sforzo che il paese dovette assumersi, si può paragonare la percentuale di immigrazione in Israele rispetto ad altri paesi d'immigrazione: fra il 1990 ed il 1994, arrivarono in Israele 23,7 immigranti per 1.000 residenti, mentre nello stesso periodo ne arrivarono in Canada 7,6 per mille, in Australia 6,8 per mille e negli Stati Uniti 2,6 per mille.

Negli anni 1989-1998, l'85% dei nuovi arrivati provenivano dall'ex URSS, il resto dall'Etiopia e da altri paesi. La tabella 1 mostra la provenienza degli immigrati dall'Europa Orientale, secondo le varie repubbliche d'origine.

Tabella 1

Numero totale:	768,079	1988-1998
Russia	30,7%	
Ucraina	32,2%	
Bielorussia	8,2%	
Moldavia	5,9%	
Repubbliche Baltiche	2,6%	
Asia Centrale (Azerbaijan, Georgia, Armenia)	20,3%	

Come già accennato sopra, il regime comunista aveva adottato una politica cogentemente ateistica. La conseguenza fu che ci furono molti matrimoni misti (fra Ebrei e non Ebrei). Israele naturalmente dovette permettere l'immigrazione pure del coniuge e figli non ebrei, anche se questi non erano disposti a convertirsi. Il risultato fu il gran numero di non ebrei fra gli immigranti (si tratta di decine di migliaia). Il che pone oggi (mentre tale immigrazione continua regolarmente) un problema all'unico Stato ebraico del mondo, che è interessato, per definizione, a conservare una maggioranza ebraica della popolazione, per poter continuare la sua funzione di centro della civiltà ebraica mondiale.

Dal punto di vista sociale, questa nuova immigrazione si distingue dalle precedenti ondate (v. tabella 2) per una notevole maggioranza di accademici, di professioni libere (ingegneri, medici, dentisti), di artisti (musica e teatro) la cui frequenza è percentualmente superiore a quella del resto della popolazione israeliana.

Tabella 2Percentuali di alcune professioni degli immigrati.

<u>1989-1998</u>	n. totale 769,850	
Ingegneri	82,250	10,7%
Medici e Dentisti	16,900	2,2%
Artisti ed Autori	16,450	2,1%
Infermieri e para-medici	18,550	2,4%
Insegnanti	38,700	5,0%



Questo fatto ha apportato un contributo importante al miglioramento del livello culturale del paese. Ma ha anche creato non poche difficoltà di assorbimento. Per esempio, Israele era sempre stato il paese che aveva più medici, rispetto al numero degli abitanti, di tutto il mondo. L'aggiunta di un'aliquota notevole di medici immigranti rendeva l'assorbimento quanto mai difficile, e creò un'inevitabile tensione fra i laureati delle scuole di medicina delle Università Israeliane e i nuovi arrivati. Questi ultimi erano di livelli di preparazione professionale diversi (specie secondo l'origine geografica), non essendo le scuole di medicina dove si erano laureati dello stesso grado. Ad ogni modo molti di loro dovettero cambiare la propria occupazione del tutto, o, per lo meno, passare ad attività para-mediche. La difficoltà maggiore nell'assorbimento riguardò quella delle persone di mezza età, per le quali era molto difficile trovare un'occupazione. Lo Stato e le Agenzie che curano l'immigrazione fecero il possibile per dare il proprio aiuto, con facilitazioni economiche e fiscali, specie per provvedere un'abitazione ai nuovi venuti, insegnare la lingua e facilitare, ove possibile, l'occupazione, assicurare un minimo di entrata della previdenza sociale, ed anche istituire corsi per chi era costretto a cambiare mestiere.

Molto è stato fatto dagli stessi immigranti, che mostrarono una facoltà di adattamento alle circostanze veramente eccezionali. Essi riuscirono in breve tempo a prendere le cose in mano, con iniziative proprie. Un esempio può essere quello di un teatro tutto "russo", dagli attori ai registi, ai musicisti, ai vari addetti alle messe in scena ed ai lavori tecnici, luci, ecc., che recita in russo per gli immigranti stessi, o in ebraico per il resto della popolazione. I suoi membri erano professionisti già nel paese d'origine, noto per l'alto livello di questo genere artistico, perciò in breve il teatro Gheshher (= ponte) divenne uno dei migliori, se non il migliore di Israele.

Le numerose ed ottime orchestre israeliane hanno un'alta percentuale di immigrati "russo" fra i propri membri.

Nel complesso, in breve tempo, la situazione si equilibrò, migliorando continuamente. Un dato che ne dà conferma è quello della disoccupazione. Nel 1991 la percentuale della disoccupazione di tutta la popolazione d'Israele era dell'11,7%, fra gli immigranti del 38,5%. Nel 1998 quella totale era dell'8,2% e quella degli immigrati del 10,4%.

In pochissimi anni l'influenza di questa popolazione immigrata è stata tale che in molti settori (ospedali, cliniche, edilizia, istituti di ricerca, ecc.) la lingua che si sente parlare, oltre l'ebraico, è il russo. Man mano, dato il loro numero (circa 20% della popolazione) hanno raggiunto anche una notevole influenza elettorale e politica. Alla Keneset (il Parlamento

israeliano) ci sono almeno due partiti "russi" e nel Governo sono entrati anche dei ministri importanti. Vari giornali escono in lingua russa ed in molte vetrine la pubblicità è bilingue.

Si può concludere affermando che questa immigrazione di massa ad alto livello intellettuale, pur creando non pochi problemi al paese, ha portato ad un incremento positivo dell'economia, rialzato il livello culturale nazionale, e decisamente cambiato le caratteristiche della popolazione d'Israele.

N.B. I dati citati in questo articolo sono stati tratti dalle pubblicazioni annuali dell'Ufficio Centrale di Statistica dello Stato d'Israele e da quelle del Ministero dell'Assorbimento degli immigrati.

Vedi inoltre l'articolo di E. Litvinoff - B. Eliav: "Russia", in Enciclopedia Judaica, 14, 1973, Gerusalemme, pp. 481-506, e soprattutto M. Sicron-E. Leshem, Profilo di un'ondata di Immigrazione, (in ebraico, con breve introduzione in inglese), Magnes Press, Università Ebraica - Gerusalemme, 1998.

## NOTIZIE SULL'AUTORE

Il Dott. Yehuda (Giorgio Leone) Pardo, di famiglia ebraica veneziana, trapiantata a Genova, figlio di un valente medico oculista, non avendo potuto terminare le scuole pubbliche superiori a causa delle leggi razziali del 1938, si diplomò geometra. Però nel 1943 riuscì ad emigrare in Svizzera, a Losanna, dove intraprese gli studi di medicina, terminandoli a fine guerra con la laurea conseguita all'Università di Genova.

Nel 1949 decise l'alià, o "salita" ad Eretz-Israel (la Terra dei Padri), stabilendosi a Gerusalemme. Qui cominciò ad esercitare la professione medica, specializzandosi in ginecologia ed ostetricia, presso ospedali e istituti di previdenza sociale, nonché privatamente. Autore di 25 pubblicazioni scientifiche, quando - alla fine degli anni '80 - s'avvicinava l'età della pensione, si iscrisse all'Università ebraica di Gerusalemme, frequentando, nella Facoltà di Lettere, il Dipartimento di studi biblici e di storia del popolo ebraico. Ottenuto il diploma di 1° grado (BA), nel 1995 gli fu conferito quello di secondo grado (MA), avendo discusso una tesi di ricerca sulle "reazioni e gli adattamenti nei casi di sterilità nel Medio Oriente antico e nell'epoca biblica".

Invitato a brevemente tratteggiare per i lettori di "Slavia" la storia dell'immigrazione degli Ebrei dai territori dell'ex-URSS in Israele, il Dr.

Pardo vi ha aderito con cortesia ed ha inviato da Gerusalemme il testo qui sopra riprodotto.

La redazione di "Slavia", mentre lo ringrazia sentitamente, si complimenta col Dr. Pardo per una vita tanto operosa e gli augura nuovi successi nei suoi studi.

(P.C.)

#### LIBRI E RIVISTE IN VENDITA (vedi p. 240)

*Dizionario Pratico Russo-Italiano*, a cura di D. Rozental', con un compendio di grammatica russa a cura di A. Zaliznjak, 13.500 voci, pp. 712, ed. Sovetskaja Enciklopedija, Moskva 1966. Lire 10.000.

*Dizionario Pratico Italiano-Russo*, a cura di T. Čerdanceva, con un compendio di grammatica russa a cura di A. Zaliznjak, 8.500 voci, pp. 798, ed. Sovetskaja Enciklopedija, Moskva 1967. Lire 10.000.

Pier Paolo Poggio, *Comune contadina e rivoluzione in Russia. L'Obščina*, Jaca Book, Milano 1978, pp. 307. Lire 5.000.

Agatha Christie, *Crooked House* (in lingua inglese), Fontana Books, London and Glasgow, 1961, pp. 191. Lire 2.000.

*Storia delle rivoluzioni*, a cura di Ruggiero Romano. Vol. I, Le rivoluzioni oggi. Fratelli Fabbri Editori, Milano 1973, pp. 220 di grande formato con numerose illustrazioni. Lire 10.000.

*Storia delle rivoluzioni*, a cura di Ruggiero Romano. Vol. II, Nazionalismi e fascismi, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1973, pp. 220 di grande formato con numerose illustrazioni. Lire 10.000.

*Storia delle rivoluzioni*, a cura di Ruggiero Romano. Vol. III, Le rivoluzioni socialiste, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1973, pp. 220 di grande formato con numerose illustrazioni. Lire 10.000.

Lorenzo Pompeo

## LA PAROLA, LA NATURA, LE IMMAGINI Il cinema di Andrej Tarkovskij, la poesia di Arsenij Tarkovskij

A dieci anni dalla scomparsa del poeta Arsenij Tarkovskij e a tredici anni dalla scomparsa del figlio, il più noto Andrej, possiamo prendere spunto dalla ricorrenza per ricordare due personalità della cultura russa che appartengono ad un passato prossimo, ma già lontano.

Tra gli aspetti meno evidenziati dagli studiosi del cinema di Andrej Tarkovskij, che certamente merita una maggiore attenzione, è proprio il rapporto con la ricerca poetica del padre, a cui il figlio sovente si richiama direttamente o indirettamente nei suoi film.

La poesia di Arsenij Tarkovskij, solo da una decina d'anni al centro dell'interesse in Italia (sono state pubblicate solo dopo la sua recente scomparsa, avvenuta nel 1989, tre raccolte delle poesie e una dei racconti) rivela fin dal primo approccio una complessa densità.

La sua lirica nasce da una intimo travaglio. Da quella che Gario Zappi, nell'introduzione a *Poesie scelte*, definisce "profonda crisi esistenziale"<sup>1</sup>, scaturisce una meditazione sofferta sull'uomo in relazione al tempo e alla natura, è popolata da motivi filosofici che sono legati alla tradizione più alta della poesia russa.

Quando Tarkovskij scriveva, nella sua prima raccolta, intitolata *Prima della neve* nella poesia *Pioggia*: "Come voglio infondere in una poesia/ Tutto questo mondo che muta d'aspetto/..!"<sup>2</sup>, oppure nella raccolta successiva, intitolata *L'ospite è una stella*, scriveva: "Imparavo dall'erba, aprendo il quaderno/ e l'erba come un flauto prendeva a suonare/..!"<sup>3</sup>, ecco che vengono in mente i versi di Tjutčev "La natura non è ciò che voi pensate/ Non è un volto cieco, senz'anima;/ In lei vi è anima, vi è libertà/ Vi è amore, vi è una lingua"<sup>4</sup>.

Proprio alla poesia di Tjutčev, che è la poesia della ricerca della Madre-natura<sup>5</sup>, di un primordiale oggetto di culto, così radicato nella spiritualità russa, sembra ricollegarsi in alcuni passaggi Arsenij Tarkovskij. L'importanza della figura materna nei versi di quest'ultimo, che Gario Zappi sottolinea nell'introduzione a *Poesia scelte*, conferma la nostra ipotesi. Anche l'elemento liquido assume nei due poeti la funzione analoga

di elemento primordiale. Citerei a proposito i versi di Tjutčev in cui, nella poesia *Sogno sul mare*, scrive: “E il mare in tempesta agitava la nostra barca;/ Io, assonnato, mi abbandonavo al capriccio delle onde./ Due infiniti erano dentro di me./ giocavano con me al loro piacere../ Io giacevo stordito nel caos dei suoni,/ ma sul caos dei suoni si innalzava il mio sogno../ Nell’ardore della febbre creava il suo mondo;/ la terra verdeggiava, scintillava l’etere./ Giardini-labirinti, palazzi, colonne,/ E brulicava una folla di esseri silenziosi../”<sup>6</sup> In questa poesia di ispirazione romantica (ricordiamo “l’etere” nella poesia di Holderlin) Tjutčev crea una metafora efficacissima per descrivere la condizione umana: quella della barchetta in un mare in tempesta nel quale la realtà e il sogno creano un paradosso: l’esistenza di due infiniti.

Tarkovskij, nella sua poesia *E lo sognavo e lo sogno...* scrive: “E lo sognavo, e lo sogno,/ e lo sognerò ancora, una volta o l’altra,/ e tutto si ripeterà, e tutto si realizzerà,/ e sognerete tutto ciò che mi apparve in sogno../ Là, in disparte da noi, in disparte dal mondo/ un’onda dietro l’altra si frange sulla riva,/ e sull’onda la stella, e l’uomo, e l’uccello,/ e il reale e i sogni, e la morte: un’onda dietro l’altra../” Possiamo osservare come di nuovo l’elemento liquido rappresenta anche nella lirica di Tarkovskij l’elemento primordiale (dobbiamo peraltro notare che il verso “un’onda dietro l’altra si frange sulla riva” è una citazione da Lermontov). Come nei versi di Tjutčev, questo elemento liquido viene accostato al sogno e alla fantasia, quasi a volere accennare all’esistenza di una traccia mnesica dell’esistenza prenatale (Zappi parla di “dimensione mnesica della coscienza”) che costituisce la matrice della fantasia umana. Può essere suggestivo accostare tale concetto a quanto Massimo Fagioli, noto psichiatra “eretico”, scriveva nel 1971 in *Istinto di morte e conoscenza*, e cioè che “alla nascita, l’istinto di morte come fantasia di non esistenza del nuovo sé nato e in rapporto con la luce, conduce alla *fantasia di esistenza* dell’oggetto intrauterino come immagine di esso. *Come ricordo o traccia mnesica*. Inconscio mare calmo.”<sup>8</sup> (i corsivi sono dell’autore).

Intanto forse proprio qui possiamo mettere in luce un primo nesso tra la poetica del padre e la sintassi cinematografica del figlio, soprattutto per quanto riguarda quelle ricorrenti inquadrature di superfici liquide e di vasche attraversate dai personaggi.

L’uomo nelle liriche di Tarkovskij è parte del cosmo proprio come l’uomo delle liriche di Tjutčev. Tuttavia, a differenza di quest’ultimo, Tarkovskij, soprattutto nelle sue raccolte più tarde, prende atto di una lacerazione irrimediabile tra l’uomo e la natura che dà vita ad un nuovo contrasto dialettico. L’alta dignità dell’uomo, la sua capacità profetica

sono l'espressione più alta di questa dimensione tutta umana. L'elemento drammatico, di altissima intensità in alcune liriche tarkovskiane, nasce proprio dal contrasto, spesso rappresentato con l'elemento igneo, tra la condizione umana e la natura, l'anima e il corpo. Tuttavia questi due elementi sono considerati inscindibili, come fossero due poli della condizione umana.

Anche in Tjutčev esisteva un elemento drammatico, allorché l'uomo si trovava da solo di fronte al caos: "E l'uomo, come un orfano senza casa/ Sta ora, impotente e nudo,/ Faccia a faccia col tenebroso abisso/..". Tuttavia la parola di questi versi, che ci offre una possibile chiave interpretativa, è "orfano", quasi che il poeta voglia accennare alla minaccia di una perdita dell'affetto materno. Tarkovskij, invece, nella sua poesia citata *E lo sognavo e lo sogno...* scrive: "Solo, come orfano, pongo me stesso,/ solo, fra gli specchi, nella rete dei riflessi/ di mari e città risplendenti tra il fumo./ E la madre in lacrime si pone il bambino sulle ginocchia." Ecco che l'orfano, che denota una avvenuta separazione da una figura materna, forma proprio un contrasto con l'immagine della madre, per esprimere il dramma di una avvenuta lacerazione. La madre, presenza spesso rievocata nelle liriche di Tarkovskij, ha una precisa funzione: denota un "paradiso perduto" e ormai irraggiungibile. "Mia madre è venuta, mi ha fatto un cenno con la mano:/ ed è volata via<sup>9</sup>", scriveva Tarkovskij in *Da bimbo m'ammalai*.

Alcuni spunti della poesia di Tarkovskij che riguardano lo stretto rapporto tra l'uomo e il cosmo, alcune riflessioni sul tempo e sull'eternità ci ricordano gli accenti più filosofici e meditativi della poesia di Zabolockij, poeta legato alla breve stagione del gruppo d'avanguardia pietroburghese OBERJU e successivamente internato nei gulag staliniani. Infatti, a proposito di quest'ultimo, spesso erroneamente considerato troppo semplicisticamente poeta dell'avanguardia, Efim Etkind, in un suo saggio scrive: "I trent'anni di creazione di Zabolockij sono la ricerca di una lingua nuova per la lirica filosofica<sup>10</sup>." Tarkovskij dedicò al suo collega, quasi coetaneo (era più giovane di soli quattro anni) una bella poesia, intitolata *La tomba del poeta*, scritta in occasione dei suoi funerali in cui, riferendosi a lui, scrisse: "Non uomo sei, ma cranio del secolo tuo,/ne sei la fronte, la lingua e l'ottone/..<sup>11</sup>"

Per esempio, quando Zabolockij scrive nella seconda parte del poema *Il lupo folle*, del 1931: "Chi ha visto brillare le stelle,/ chi ha potuto parli con le piante/ chi ha capito il terribile insieme dei pensieri,/ non ha paura della morte, non ha paura della terra/..Passano i secoli, passano gli anni,/ ma tutto ciò che vive non è un sogno:/ vive e va al di là/ della legge della verità di ieri/..<sup>12</sup>", tornano in mente i versi di Tarkovskij della

poesia *Vita, vita* : “tutti sono immortali. Tutto è immortale/ non bisogna temere la morte né a diciassette anni/ né a settanta. Esistono soltanto la realtà e la luce/..13”. Nella poesia di Zabolockij, come in quella di Tarkovskij, l’uomo è parte del cosmo e della sua caotica armonia. Tuttavia lo stile austero della poesia di Tarkovskij si contrappone a quella girandola di invenzioni e immagini pirotecniche che caratterizzano soprattutto la prima raccolta di Zabolockij, *Stolbcy*, più legata ai moduli stilistici dell’avanguardia. Al contrario infatti la parola, nei versi tarkovskiani, possiede sempre un referente oggettivo e concreto (“Pensate al Macedone o a Puškin, e provatevi/ a non chiamarli Alessandro...”, scriveva il poeta); questo anche per quanto riguarda parole come *verità*, (“nella parola *verità* mi appariva/ la verità in persona...” scrive il poeta nella citata poesia *Imparavo dall’erba...*).

Tuttavia, secondo il poeta, nemmeno il linguaggio è in grado di descrivere la verità dell’*io* attraverso una correlazione oggettiva: “(..) quando noi moriamo,/ ci accorgiamo di non aver scritto/ neppure mezza parola su noi stessi/ e quel che prima credevamo che noi fossimo/ estraneo ormai gira, quietamente/ sfuggendo ogni confronto, e ormai/ noi stessi in sé più non racchiude.<sup>14</sup>” (dalle *Epigrafi puškiniane*). Il poeta non cerca vie di fuga nei confronti del tragico destino umano: nella classica severità delle forme il poeta non trova alcuna consolazione circa quella lacerazione di cui dicevamo.

Per questo i versi di Tarkovskij sono spesso percorsi da una nota tragica, che deriva proprio dal contrasto tra la bellezza della natura e la dolente condizione umana, di cui il fuoco è la misura dell’intensità: “A voi che viveste prima di me sulla terra,/ a voi, mia corazza e parentela di sangue/ da Alighieri a Schiapparelli:/ grazie, voi ardeste bene.// Ma forse io non ardo bene,/ e forse con l’indifferenza io condanno/ voi, per i quali a lungo vissi sulla terra,/ erba, stelle, farfalle, bambini./..15”. Infatti nel finale del film *Nostalghia* Domenico, il personaggio del vagabondo folle, in una indimenticabile sequenza, si dà fuoco sulla statua equestre nella piazza del Campidoglio.

La parola non riduce il contrasto tra l’uomo e la natura, tra l’anima e il corpo, tema ricorrente nelle liriche tarkovskiane, ma semplicemente lo esprime. La dialettica tra il limite, la fragilità, l’impotenza da una parte e la dignità umana e la sua libera determinazione dall’altra rappresenta nell’universo poetico tarkovskiano il mistero della condizione umana. Il poeta, tra il corpo e l’anima, non sceglie né l’uno né l’altra: “Senza il corpo l’anima sta male,/ Come il corpo senza la camicia:/ né progetti né imprese,/ né pensieri né versi./ Enigma senza soluzione./..16”

In particolare mi vorrei soffermare su una delle citate poesie di

Tarkovskij che qui riporto per intero:

*E lo sognavo, e lo sogno,  
e lo sognerò ancora, una volta o l'altra,  
e tutto si ripeterà, e tutto si realizzerà,  
e sognerete tutto ciò che mi apparve in sogno.*

*Là, in disparte da noi, in disparte dal mondo  
un'onda dietro l'altra si frange sulla riva,  
e sull'onda la stella, e l'uomo, e l'uccello,  
e il reale, e i sogni, e la morte: un'onda dietro l'altra.*

*Non mi occorrono le date: io ero, e sono e sarò.  
La vita è la meraviglia delle meraviglie, e sulle ginocchia della meraviglia  
solo, come orfano, pongo me stesso*

*solo, fra gli specchi, nella rete dei riflessi  
di mari e città risplendenti tra il fumo.  
E la madre in lacrime si pone il bimbo sulle ginocchia.*

La prima quartina della poesia illustra molto bene una concezione del tempo caratteristica del poeta (*E lo sognavo, e lo sogno, e lo sognerò ancora, una volta o l'altra...*). Una concezione di un tempo assoluto, al di fuori della contingenza, ma che, come vedremo in seguito, la contiene (*e sull'onda la stella, e l'uomo, e l'uccello, e il reale, e i sogni, e la morte: un'onda dietro l'altra.*). E' l'idea-immagine di un tempo "mitico" nel quale sogno e realtà sono fusi. Il riferimento al primo anno di vita è evidenziato dall'accenno al rapporto dialettico tra il bimbo e il volto della madre (*E la madre in lacrime si pone il bimbo sulle ginocchia.*) che ci ricorda l'atteggiamento materno di alcune Madonne di Leonardo. Ed infatti proprio nel film *Lo specchio* il regista inserisce lunghe inquadrature di alcuni quadri di Leonardo (*La Madonna col bambino e sant'Anna, La vergine delle rocce* ed il *Ritratto di Ginevra Benci*).

Possiamo sottolineare quindi come nelle liriche del poeta il tempo venga proiettato in una dimensione irreali, assoluta ma oggettiva allo stesso tempo; quello delle tragedie greche, in cui ogni istante è racchiuso in un arco che unisce la vita e la morte: in esso ogni istante possiede una sua necessità e un suo significato intrinseco.

La concezione del tempo, elemento fondamentale della poetica dei film del regista, riprende chiaramente questa concezione. I lunghissimi piano-sequenza, elemento caratterizzante la sua cifra stilistica, vogliono



rappresentare proprio questo: egli minimizza la funzione del montaggio per mettere in evidenza un significato intrinseco delle immagini in relazione al tempo reale. Alcune scene, per sottolineare la loro importanza, vengono addirittura rallentate. "L'immagine non è questo o quel *significato* espresso dal regista, bensì un mondo intero che si riflette in una goccia d'acqua, in una goccia d'acqua soltanto", dichiarava il regista sulla sua poetica, in polemica con la retorica e i dettami del realismo socialista. Tuttavia la poetica del regista russo si contrappone anche a grande parte del cinema hollywoodiano, in cui il montaggio ha un ruolo così importante. A una struttura filmica sintetica, Tarkovskij contrappone una struttura analitica. "La dominante assoluta dell'immagine cinematografica è costituita dal ritmo che esprime lo scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura. Il fatto poi che questo stesso scorrere del tempo viene rivelato anche dal comportamento dei personaggi, dai trattamenti figurativi e dai suoni, tutto ciò costituisce una serie di componenti collaterali che, ragionando dal punto di vista teorico, possono essere del tutto assenti e, cionondimeno, l'opera cinematografica esisterebbe lo stesso<sup>17</sup>", diceva il regista. Il presente e il passato si possono fondere in una dimensione che le comprende entrambi. Scriveva il poeta, nella citata poesia intitolata *Vita, vita e letta* nel film *Lo specchio*: "Ai presentimenti non credo e i presagi/ non temo. Né calunnie né veleni/ io fuggo. Sulla terra non esiste la morte./ Tutti siamo immortali. Tutto è immortale/./ C'è solo realtà e luce". In questi versi è, a mio avviso, evidente il legame con quella concezione filmica illustrata dalle citazioni del regista qui riportate.

Per quanto riguarda quella idea-immagine di un tempo "mitico"<sup>18</sup> nel quale sogno e realtà sono fusi, di cui parlavamo a proposito del poeta, i riferimenti nella cinematografia tarkovskiana sono continui; nel film *Solaris*, tratto dall'omonimo romanzo fantascientifico<sup>19</sup> di Stanislaw Lem, un importante autore di fantascienza polacco, si fa riferimento ad un pianeta ricoperto da un oceano in grado di dare forma alle fantasie degli scienziati mandati sul luogo per esplorare il pianeta. Il tema dell'emergenza dell'inconscio è chiaramente esplicitato. Il tema dell'incontro con l'alieno, con l'altro e insieme il tema della scoperta del pianeta vengono genialmente fusi nel romanzo dello scrittore polacco nell'immagine dell'oceano pensante. La condizione di isolamento in cui si trova la stazione degli scienziati evidenzia già la difficoltà di rapportare le immagini "suggerite" dall'oceano alla realtà materiale. La difficoltà che il protagonista del film, Kelvin, dovrà affrontare sarà quella di distinguere tra sogno e realtà, ma più profondamente quella di comprendere le dinamiche inconscie.

In una inquadratura del film Kelvin, attraverso i vetri bagnati della

finestra, osserva il padre muoversi tranquillo nel suo ambiente; una leggera pioggia gli bagna le spalle, ma lui continua ad affaccendarsi senza accorgersene (ricordiamo, per inciso, che tale riferimento non c'è nel romanzo, ma solo nel film). Il riferimento al padre richiama chiaramente il problema edipico. L'incapacità di comprendere le dinamiche inconscie è rappresentata dall'immagine della moglie suicida, che rappresenta proprio l'impossibilità di sciogliere quel nodo: l'indifferenza del padre condanna Edipo alla cecità, la moglie suicida è Giocasta.

Il film successivo, *Lo specchio*, è un'opera fondamentale sia per quanto riguarda la poetica del regista, sia per quanto riguarda la storia del cinema russo. In quest'opera infatti non vi sono moduli stilistici di carattere epico e retorico, tipici di molta cinematografia sovietica. Vi è nel film una svolta radicale anche rispetto alla precedente produzione del regista. In questo film egli è riuscito a esprimere i caratteri di una cinematografia del tutto originale.

Il tema del film è chiaramente legato ai ricordi autobiografici dell'infanzia del regista; la sua complessa struttura è basata su un gioco di riflessi tra i vari personaggi: la madre del protagonista diventerà sua moglie (nel film la stessa attrice interpreta i due ruoli) e nel protagonista bambino si riflette suo figlio (possiamo peraltro notare come compaia ancora una volta il riferimento edipico).

Il tema dell'assenza del padre è un elemento fondamentale del film. Scrive a proposito Vincenzo Camerino: "l'integrale impalcatura dell'opera viene elevata nel segno della Madre-Natura e nell'"assenza" del padre<sup>20</sup>".

Il film doveva intitolarsi inizialmente *Una bianca, bianca giornata*, titolo di una lirica del padre a cui il regista fa riferimento nella scena finale:

*Sta una pietra presso il gelsomino.*

*Un tesoro c'è sotto la pietra.*

*Mio padre è sul sentiero.*

*E' una bianca, bianca giornata.*

*Il pioppo d'argento è in fiore,*

*la centifoglia e dietro a lei*

*le rose rampicanti,*

*l'erba lattescente.*

*Non sono mai stato  
più felice di allora. (..)*

*Là non si può ritornare  
e neppure raccontare  
com'era colmo di beatitudine  
quel giardino di paradiso. 21*

L'ultima inquadratura del film è il campo di grano saraceno in fiore che si riferisce a *l'erba lattescente* della poesia. La tematica del film, incentrata sul rapporto con la madre (che diventa anche la "terra madre russa" attraverso i riferimenti alla storia) è legata in maniera evidente a questa lirica. Compagno in questo film per la prima volta quelle superfici bagnate, quelle stanze in penombra, che sostanziano lo stile inconfondibile del regista dal punto di vista iconologico. Nel film, nelle fasi iniziali, è citata una poesia del padre, *Primi incontri*, che citiamo di seguito:

*Dei nostri incontri ogni momento noi  
festeggiavamo come epifania,  
soli nell'universo tutto. Tu  
più ardita e lieve di un battito d'ala  
su per la scala, come un capogiro  
volavi sulla soglia, conducendomi  
tra l'umido lillà, dentro il tuo regno  
che sta dall'altra parte dello specchio.*

*Quando scesa la notte, a me la grazia  
fu elargita, le porte dell'altare  
si aprirono, nel buio prese luce  
e lenta si chinò la tua nudità. (..)*

*Sulla terra tutto fu trasfigurato,  
anche le cose semplici - il catino,  
la brocca - e tra noi di sentinella  
stava l'acqua dura e stratiforme.*

*Chissà dove fummo sospinti,  
dinanzi a noi s'aprivano miraggi  
di città costruite per prodigio,  
solo la menta si stendeva sotto ai piedi  
gli uccelli erano compagni di viaggio  
i pesci balzavano dal fiume  
il cielo si dispiegava ai nostri occhi...*

*Quando il destino seguiva i nostri passi  
come un pazzo con il rasoio in mano.* <sup>22</sup>

A questa poesia segue l'immagine della madre che guarda un fienile che prende fuoco, dando forma alla tematica del desiderio svolta nella poesia: il desiderio che, quando non è delimitato dall'immagine della nascita, distrugge l'identità. Segue l'immagine della donna che si lava i capelli in un catino: i capelli coprono il suo volto mentre la mano del padre gli versa l'acqua. L'immagine potrebbe legarsi all'immagine precedente, quella dell'incendio, segnalando la perdita momentanea dell'identità e della figura nel regresso all'utero materno. A questa scena poetica segue una scossa e l'intonaco si stacca dalle mura della stanza (l'orgasmo?). Si evidenzia quindi un legame coerente tra i versi del padre e le immagini del figlio.

Il film successivo, *Stalker*, la cui sceneggiatura fu scritta da celebri autori di fantascienza sovietica, i fratelli Boris e Arkadij Strugackij sulla base del loro romanzo *Picnic sul ciglio della strada* <sup>23</sup>, è uno degli episodi più complessi della cinematografia tarkovskiana. Nel film tre personaggi tentano di penetrare in una area recintata, chiamata "la zona", cui l'accesso è vietato; in questa zona si dice si trovi una stanza nella quale si possono avverare i più reconditi desideri. Le inquadrature del percorso compiuto dai tre protagonisti del film per arrivare all'ingresso della "stanza" sono girate in parte in uno spazio aperto, ma successivamente la macchina da presa entra in un lungo cunicolo dove scorre un rivolo d'acqua, a mio avviso simbolo evidente di quella sorta di regressione nell'utero materno di cui parlavamo in relazione al precedente film. Ed ecco il nesso con quanto, nell'introduzione a *Poesie scelte*, scrive Gario Zappi sulla poesia di Arsenij Tarkovskij: "Il desiderio di trovare un compensativo allo stato di fratturazione interiore e un eventuale cauterio, induce il poeta a intraprendere un lungo viaggio verso il mondo ctonio delle Madri. Lo scandaglio della propria natura e di quella degli oggetti circostanti, l'approfondimento dell'autocoscienza, fanno sì che il poeta, all'inseguimento delle proprie visioni, tenti di varcare le soglie di quel mondo-*altro* (...)." Quanto ha scritto Zappi rispetto alle poesie del padre potrebbe fornirci la chiave interpretativa rispetto a questo film. Infatti i tre protagonisti del film, a mio avviso, tentano anch'essi di superare quella soglia che separa il mondo dei sogni dalla realtà, ovvero ricercano quella chiave che ci permetterebbe di entrare nella "zona" più recondita dell'*io*, ma la ricerca non approda a nulla e, nelle ultime inquadrature del film, i tre personaggi arrivano alle soglie di questa "stanza" senza riuscire a penetrarvi dentro. Ecco che il tentativo del superamento di quella posizione di profe-

sa, che i versi del poeta esprime, si conclude con un fallimento e con un nulla di fatto, cosa di cui il regista prenderà atto negli ultimi due film, *Nostalghia* e *Sacrificio*, poco prima della sua scomparsa.

## NOTE

- 1) TARKOVSKIJ Arsenij, *Poesie scelte*, a cura di Gario Zappi, Milano, Libri Scheiwiller, 1989, p. 11
- 2) TARKOVSKIJ Arsenij, *Poesie e racconti*, a cura di Paola Pedicone, Pescara, Edizioni Tracce, p. 21
- 3) Ibidem, p. 31
- 4) TJUTČEV F. I., *Poesie*, a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Rizzoli, 1993, p. 197
- 5) Ibidem, vedi l'introduzione di Eridano Bazzarelli a pag. 13
- 6) Ibidem, p. 157
- 7) TARKOVSKIJ Arsenij, *Poesie scelte*, a cura di Gario Zappi, Milano, Libri Scheiwiller, 1989, p. 63
- 8) FAGIOLI Massimo, *Istinto di morte e conoscenza*, Roma, Nuove edizioni romane, 1972
- 9) TARKOVSKIJ Arsenij, *Poesie scelte*, a cura di Gario Zappi, Milano, Libri Scheiwiller, 1989, p. 99
- 10) ETKIND Efim, *Nikolaj Zabolockij*, in: *Storia della letteratura russa*, Torino, Einaudi, p. 842, "Il novecento", II volume
- 11) TARKOVSKIJ Arsenij, *Poesie e racconti*, a cura di Paola Pedicone, Pescara, Edizioni Tracce, p. 41
- 12) ETKIND Efim, *Nikolaj Zabolockij*, in: *Storia della letteratura russa*, Torino, Einaudi, p. 836, "Il novecento", II volume
- 13) TARKOVSKIJ Arsenij, *Poesie e racconti*, a cura di Paola Pedicone, Pescara, Edizioni Tracce, p. 91
- 14) Ibidem, p. 119
- 15) Ibidem, p. 37
- 16) Ibidem, p. 83
- 17) TARKOVSKIJ Andrej, *Scolpire il tempo*, a cura di Vittorio Nadai, Roma, Ubulibri, 1988, p. 63
- 18) Costanzo Antermite, in un suo saggio intitolato: *Poetica ed estetica in Tarkovskij*, sottolinea l'importanza di un originario "nucleo mitologico" nella poetica del regista (vedi pag. 7)
- 19) Traduzione italiana: Lem Stanislaw, *Solaris*, Milano, Mondadori, 1982
- 20) Andrej Tarkovskij, *le ragioni della poesia*, a cura di Vincenzo Camerino, Capone editore, 1987, p. 31

21) TARKOVSKIJ Arsenij, *Poesie e racconti*, a cura di Paola Pedicone, Pescara, Edizioni Tracce, p. 105

22) Ibidem, p 79

23) Traduzione italiana: STRUGACKIJ Boris e Arkadij, *Picnic sul ciglio della strada*, Milano, Editrice Nord, 1978

### LIBRI E RIVISTE IN OFFERTA (vedi p. 240)

*Dictionar Romano-Rus* [Dizionario Romeno-Russo], di V. Serghievschi e A., Martisevscoia, Edita V., ORUS, pp. 410 (volume privo della copertina ma completo). Lire 3.000.

Noam Chomsky, *Le strutture della sintassi*, Universale Laterza, Roma-Bari 1974, pp. 216. Lire 5.000.

Vladmir Mezencev, *V labirintach živoj prirody* [Nei labirinti della natura viva], ed. Moskovskij rabočii, Moskva 1979, pp. 288. Lire 3.000.

Kir Bulyčev, *Letnee utro* [Mattino d'estate], povesti e racconti, ed. Moskovskij rabočij, Moskva 1979, pp. 256. Lire 5.000.

Leonid Lenč, *Dušespasitel'naja beseda* [Una conversazione confortante], racconti, feuilletons, articoli, ed. Sovetskij pisatel', Moskva 1977, pp. 288. Lire 3.000.

*Le monde vu par les enfants* [Il mondo visto dai bambini], Moskva, Vneštorgizdat, 52 pagine di grande formato. Raccolta di disegni di bambini sovietici di varia età con annotazioni editoriali in lingua francese. Lire 2.000.

*Domiziana Maimone*

## **IL FUTURO NEL VERBO RUSSO**

In questo articolo prenderemo in considerazione i vari modi in cui in russo viene espresso il "concetto di futuro" (*futurity*), seguendo i suggerimenti forniti da Fleischman (1982). Ossia prenderemo in considerazione non solo l'espressione del futuro attraverso i paradigmi di tempo futuro, ma anche altri mezzi che la lingua ha a disposizione per rendere questa nozione, come per esempio l'uso del passato e del presente con valore di futuro.

Inizieremo con l'esaminare il modo in cui le grammatiche normative spiegano l'uso e il significato delle due forme verbali attraverso le quali si manifesta l'aspetto in russo: il perfettivo e l'imperfettivo, che d'ora in avanti indicheremo rispettivamente con P ed I per comodità di esposizione.

L'aspetto è una categoria obbligatoria, presente in ogni singola occorrenza del sintagma verbale. Insieme alla categoria del tempo, essa si trova alla base del sistema verbale russo. A differenza del tempo, che costituisce la rappresentazione deittica dell'azione, ossia colloca quest'ultima in una dimensione temporale esterna, l'aspetto esprime i diversi modi di osservare la dimensione temporale interna alla situazione descritta dal verbo stesso.

Illustreremo inoltre l'interpretazione semantica del perfettivo data da Isačenko (1960) e Forsyth (1970). Come vedremo, tale interpretazione è in grado di spiegare, a differenza delle grammatiche normative, alcuni valori espressi da questa forma aspettuale.

Approfondiremo la questione del passato con valore di futuro e quella del presente per il futuro.

Infine illustreremo il valore del futuro perfettivo e imperfettivo anche alla luce di una teoria aspettuale che si basa sull'interazione tra aspetto e significato del verbo.

### **1. Il sistema verbale russo e il significato del futuro perfettivo e imperfettivo secondo le grammatiche normative.**

In questo paragrafo illustreremo in primo luogo la descrizione data

da alcune grammatiche<sup>1</sup> del sistema verbale russo e delle forme esprimenti futuri. Analizzeremo poi lo studio condotto da Rassudova (1984) sull'uso dell'aspetto e sul valore del futuro perfettivo e imperfettivo.

Il sistema verbale russo, secondo le grammatiche qui prese in considerazione, è costituito da coppie di verbi aventi, nella maggior parte dei casi, il medesimo significato lessicale, ma che si differenziano dal punto di vista aspettuale, per esempio: *čitat'* (I, "leggere") e *procitat'* (P, "leggerè").

I verbi imperfettivi hanno tre tempi: presente, passato, futuro (*čitaju* = leggo, *čital* = ho letto, *budu čitat'* = leggerò). Quelli perfettivi hanno solo due tempi: il passato e il futuro (*pročital* = ho letto; *pročitaju* = leggerò) essendo privi di presente.

In russo esistono due forme di futuro: il futuro composto e il futuro semplice.

I verbi imperfettivi hanno il futuro composto, costituito dal futuro dell'ausiliare del verbo "essere" (*byt'*) coniugato e dall'infinito del verbo: *Ja budu izučat'* (studierò). I verbi perfettivi hanno il futuro semplice *ja izuču* (studierò), che corrisponde morfologicamente al presente del perfettivo.

Le desinenze del futuro semplice sono le stesse del presente dei verbi imperfettivi.

Elencheremo qui di seguito il significato attribuito al futuro imperfettivo e perfettivo sempre dalle grammatiche qui prese in considerazione.

A) Futuro imperfettivo con significato di "azione generale".<sup>2</sup>

Questo valore del futuro imperfettivo si trova spesso nella conversazione:

1) - *Vy budete emu zvonit'?*

Gli telefonerà ?

- *Budu*

Sì, gli telefonerò

2) *Čto ty budeš' delat' letom v derevne ?*

*Ja budu guljat', katat'sja na lodke, kupat'sja, zagorat'*

Cosa farai in campagna d'estate ?

Farò delle passeggiate, andrò in barca, farò dei bagni, mi abbronzerrò

B) Futuro imperfettivo con significato di "azione in corso, nel suo svolgimento":

1) *On budet rabotat' v Moskve dva goda*

Lavorerà a Mosca due anni

2) *Ja budu zanimat'sja do tech por, poka ne podgotovljus' k uroku*

Studierò finché non sarò pronto per la lezione

Per indicare la durata dell'azione nella frase possono comparire espressioni quali *dolgo, nedolgo, dve nedeli, čas, celuju zimu, ecc.*



C) Futuro imperfettivo con significato di “azione iterata”:

1) Ja budu pisat' tebe často

Ti scriverò spesso

2) Zimoj my budem katat'sja na lyžach každyj den'

D'inverno scieremo ogni giorno

In questo tipo di frasi, possono apparire espressioni quali *často*, *redko*, *inogda*, *každyj, den'*, ecc.

A volte il carattere iterativo dell'azione risulta chiaro dal contesto:

3) Teper' ja budu prichodit' domoj ran'se

Ora verrò a casa prima

Nelle frasi al futuro in cui compare l'avverbio *nikogda*, è possibile usare sia l'aspetto perfettivo sia quello imperfettivo nel rispetto delle regole generali d'uso dell'aspetto:

4) On nikogda ne budel etogo delat'

Egli non farà mai questo

(significato “di azione generale”, aspetto imperfettivo)

5) Ja nikogda ego ne zabudu

Non lo dimenticherò mai

(significato di “azione concreta”, aspetto perfettivo).

D) Futuro perfettivo con significato di “azione concreta”.

Il futuro perfettivo viene usato quando chi parla è sicuro che l'azione sarà portata a termine.

Confrontiamo i vari significati, fin qui visti, del futuro imperfettivo con il significato espresso dal futuro perfettivo.

Aspetto imperfettivo

1) Zavtra ja budu citat' etu knigu

Domani leggerò il libro

[chi parla esprime solo l'intenzione di leggere il libro; futuro imperfettivo con significato di “azione generale”, l'azione viene solo nominata, non si dice nulla su di essa, per esempio se ha una certa durata, se è iterata, se verrà completata.]

2) Ja budu perevodit' etu stat'ju ne men'se nedeli

Tradurrò questo articolo in non meno di una settimana  
[significato di “azione nel suo svolgimento” in un momento successivo a quello dell'enunciazione; durata dell'azione.]

Aspetto perfettivo

Zavtra ja pročitaju etu knigu

Domani leggerò il libro

[chi parla è sicuro che potrà terminare la lettura del libro; significato del perfettivo di azione concreta.]

Ja skoro perevedu etu stat'ju

Presto tradurrò questo articolo  
[significato del perfettivo di “azione concreta.”]

3) *Ja budu reguljarno posylat' vam vse novye knigi po lingvistike*

Vi manderò regolarmente tutti i nuovi libri di linguistica

[futuro imperfettivo con significato di "azione iterata"].

*Ja pošlju vam eti knigi po počte*

Vi manderò questi libri per posta

[significato del perfettivo di "azione concreta"].

Uso del perfettivo per indicare azioni che si susseguono nel futuro:

4) *Vesnoj ja sdam ekzameny i uedu domoj*

A primavera darò gli esami e andrò a casa

Uso del futuro imperfettivo per indicare azioni che si svolgono parallelamente al futuro:

5) *Letom, kogda ja budu otdychat', ja budu mnogo čitat'*

D'estate quando sarò in vacanza leggerò molto

Elencheremo qui di seguito gli usi particolari del futuro perfettivo dati sempre dalle grammatiche consultate:

E) Il futuro semplice si usa a volte con "valore di presente" quando si tratta di azioni che si ripetono (iterate), sono frequenti (abituale) o generalizzate.

1) *On umnyj čelovek, no inogda skažet (P) takuju glupost'*

(è possibile anche: ... *no inogda govorit (I) takie gluposti.!*)

Egli è intelligente ma a volte dice (gli capita di dire) delle tali sciocchezze

2) *On celyj den' sidit i čitaet. Tol'ko inogda vstanet (P) iz-za stola, podojdët (P) k oknu, i posmotrit (P) na ulicu*

(è possibile anche: ... *Tol'ko inogda vstaët (I) iz-za stola, podchodit (I) k oknu, i smotrit (I) na ulicu*)

Tutto il giorno sta seduto e legge. Solo talvolta si alza dal tavolo (gli capita di alzarsi), si avvicina alla finestra e guarda per strada

3) *Pogoda postajanno menjaetsja: to pojavitsja (P) solnce i stanet (P) teplo, kak letom, to opjat' pojdët (P) chododnyj dožd'*

(è possibile anche: ... *to pojavljaet'sja (I) solnce i stanovitsja (I) teplo, kak letom, to opjat' idët (I) chododnyj dožd'*)

Il tempo cambia continuamente, ora c'è il sole ed è caldo come d'estate, ora di nuovo viene giù una pioggia fredda

4) *Utro ja obyčno provožu tak; vstanu (P) rano, časov v semi srazu idu na rečku, vykupajus' (P) i vozvraščajus' domoj. Okolo vos'mi pozavtrakaju (P), potom vozmu (P) knigu i uchožu v les*

La mattina in genere la passo così: mi alzo presto, verso le sette, vado subito al fiume, faccio il bagno e torno a casa. Alle otto circa faccio colazione, poi mi prendo un libro e vado nella foresta

F) Il futuro perfettivo può esprimere "la possibilità" o "la capacità"

di compiere un'azione.

1) *Tol'ko on pojmët (P) menja*

(è possibile anche: *Tol'ko on možet ponjat' (I) menja*)

Soltanto lui mi può capire

Davanti alla negazione i verbi di aspetto perfettivo al futuro possono significare l'impossibilità o l'incapacità a compiere un'azione:

2) *Ty ne sdaš' (P) etot egzamen*

(è possibile anche: *Ty ne smožeš' sdat' etot egzamen.*)

Non puoi superare questo esame

In questo caso nella frase si può usare l'avverbio *nikak* (proprio):

3) *Ja nikak ne perevedu (P) eto predloženie*

(è possibile anche: *Ja nikak ne mogu perevesti eto predloženie.*)

Non riesco proprio a tradurre questa frase

Questo significato del futuro semplice si trova spesso nei proverbi:

4) *Iz pesni slova, ne vykineš' (P)*

Da una canzone non si può togliere neppure una parola

La spiegazione che viene fornita è la seguente: in italiano non si usa la forma del futuro per esprimere la possibilità di compiere un'azione. In questo caso il futuro semplice si traduce con "potere" + infinito.

G) Il futuro semplice può assumere "il significato di passato" quando si vogliono esprimere azioni che si verificano comunemente nel passato (sono abituali):

*Bylo u nego strannoe obyknovénie - chodit' po našim kvartiram.*

*Pridët (P) k učitelju, sjadet (P) i molčit; posidit (P) etak molča čas-dru-goj i ujdët*

Aveva una strana abitudine - andare in giro per i nostri alloggi. Si recava (gli capitava di recarsi) dal maestro, si sedeva e stava in silenzio. Rimaneva così seduto per un'ora o due e poi se ne andava<sup>3</sup> (Čechov).

H) Uso del passato con "valore di futuro".

Il passato dei perfettivi (soprattutto dei verbi di movimento) si usa al posto del futuro nella lingua parlata come modo di esprimersi categorico.

1) *Ja pošël, skoro vernus'*

Vado, torno subito

2) *Ja poechal na vokzal za biletami, i ty priedeš' k otchodu poezda*

Io vado alla stazione a prendere i biglietti e tu vieni per la partenza del treno

I) Uso del presente con "significato di futuro"

In russo, come in italiano, il presente può essere usato con il significato di futuro:

1) *Segodnja my idëm (I) v teatr*

Oggi andiamo a teatro

2) *Čerez mesjac, ja končaju (I) institut i edu (I) rabotat' na sever*

Fra un mese finisco gli studi all'istituto e vado a lavorare al nord

In questo significato sono usati più spesso i verbi di moto *idti, echat', letet'* e anche *uchodit'* (andarsene, partire), *vyezžat'* (partire, uscire con un mezzo), *otpravljat'sja* (andarsene, partire, recarsi, ecc.).

Le frasi con questi verbi al presente hanno il significato di futuro prossimo:

3) *Zavtra my letim (I) v Krym*

Domani andiamo in Crimea

4) *My skoro uezžaem (I)*

Presto partiamo (partiremo)

5) *Proščaj, ljubimyj gorod, uchodim (I) zavtra v more<sup>4</sup>*

Addio amata città, domani partiamo per mare (ci imbarchiamo)

In tutte le frasi sopra elencate si può usare anche il futuro.

6) *Segodnja my idëm (I) v teatr, Segodnja my pojdëm (P) v teatr*

In russo, il presente con il significato di futuro immediato si usa molto meno che in italiano.

## 2. Valore del futuro perfettivo e imperfettivo secondo Rassudova.

Molto dettagliata risulta l'analisi di Rassudova (1984) sull'uso dell'aspetto nell'espressione del futuro e sulle diverse sfumature modali che il perfettivo e l'imperfettivo sono in grado di comunicare.

Anche secondo l'autrice, così come affermato nelle grammatiche normative prese in considerazione nel precedente paragrafo, il P (perfettivo) ha significato di "azione concreta" (*konkretno – faktičeskoe značenie*). Esso è usato per "denotare un'azione singola al futuro" esprimendone la "compiutezza", senza far riferimento al suo sviluppo, oppure sottolinea "il risultato di un'azione che ha un proprio sviluppo (demarcazione)".

Per Rassudova, l'accentuazione di questi valori del P è determinata anche dal contesto o dalla situazione comunicativa in cui si trova il parlante<sup>5</sup>, i quali spesso accentuano la fiducia, da parte di quest'ultimo, che l'azione si realizzerà:

1) *Voz'mut (P) oni svoi zajavlenija nazad, skazal Vaganov. Eščë razok vyzovu (P), možet, ne raz daže... Dumaju, čto voz'mut (P)*

Ritireranno la loro dichiarazione, disse Vaganov. Li manderò a chiamare ancora una volta, forse anche più di una... Penso che la ritireranno (V. Šukšin)

Come nelle grammatiche normative, anche in Rassudova si afferma che l'imperfettivo può esprimere i seguenti significati:

- a) "azione in corso" (*konkretno-pročessnoe značenie*);
- b) "azione iterata" (*neograničenno-kratnoe značenie*);
- c) "azione generale" (*obščefaktičeskoe značenie*).

Per quanto riguarda il significato di "azione in corso", l'autrice specifica che, il più delle volte, tale valore è connesso al bisogno di presentare l'azione come un'attività intrapresa dal soggetto. Inoltre l'enunciato di solito include una indicazione sul tempo dell'azione. La domanda

2) *Čto vy budete zavtra delat'(I)?*

Cosa farete domani?

riguarda l'attività che si intende intraprendere. A questa domanda si può rispondere sia usando l'imperfettivo che il perfettivo:

3) *Utrom budem guljat'(I)*

Di mattina faremo una passeggiata

4) *Poedem(P) za gorod*

Andremo fuori città

In questo caso, infatti, poiché l'azione non si è ancora verificata, il soggetto può presentarla, a seconda del proprio punto di vista, nella sua completezza (P) o sottolineandone il processo (I).

Per quanto riguarda il significato di "azione generale", Rassudova specifica che tale valore è più limitato al futuro rispetto al passato. Al passato in pratica qualsiasi verbo può essere usato all'I per affermare genericamente che un'azione ha avuto luogo. Al futuro, per indicare che un'azione si compirà, si usa più spesso il P. Non si può avere una frase con il verbo I al futuro analoga ad un'altra contenente un verbo I al passato, con significato di "azione generale". Così, se si vuole comunicare che una singola azione avrà luogo, è impossibile dire:

5) *Ja budu davat'(I) vam takoj sovet*

Vi darò questo consiglio

In questo caso si deve usare il perfettivo:

6) *Ja dam(P) takoj sovet*

Vi darò questo consiglio

Ciò che, secondo l'autrice, limita l'occorrenza del significato di "azione generale" al futuro è il significato lessicale del verbo. L'uso dell'I nel significato di "azione generale" si osserva il più delle volte in verbi che esprimono l'idea di processo, durata o azione prolungata.

Al futuro I, come al passato I, è difficile operare una distinzione tra significato di "azione generale" e quello di "azione in corso", quando l'attenzione del parlante è incentrata sul dove, quando, ecc. di un'azione. L'I, usato al futuro per affermare che un'azione avrà luogo, ha una sfumatura di processualità che non deriva dal contesto ma dal significato lessicale del verbo (pag. 104).

L'autrice suggerisce di paragonare l'uso dei due aspetti nella frase seguente:

7) *Ja budu sdavat' (I) svoi knigi v biblioteku i zachvaču (P) vaši*

Conseguerò i libri in biblioteca e prenderò i vostri

Per Rassudova, il verbo *zachvatyvat' (I) / zachvatit' (P)*, (prendere), non esprime l'idea di un prolungamento dell'azione nel tempo e per questa ragione è usato al P; al passato imperfettivo questo verbo, indipendentemente dal contesto, è associato di regola al significato di "azione iterata". Può esprimere tuttavia significato di "azione generale" all'interno di un contesto che riflette l'opinione del parlante, per il quale l'azione ha avuto luogo nel passato:

8) *Odnazhdy, kogda ja ezdila v dom otdycha v nojabre, ja zachvatyvala (I) s soboj lyžy, no oni mne absoljutno ne prigodilis' (P)*

Una volta, mentre andavo in una casa di riposo, a novembre, ho preso gli sci, ma non mi sono affatto serviti<sup>6</sup>

L'uso dei verbi I con significato di "azione generale" si osserva nelle interrogative, nella lingua parlata e nelle frasi complesse con la congiunzione *esli (se)*:

9) *Esli budete otkryvat' (I) okno, uberite (P) s podokonnika cvety*

Se aprite (lett.: se aprirete) la finestra, togliete i fiori dal davanzale

### 3. Sfumature modali espresse dal futuro imperfettivo secondo Rassudova

Secondo quanto affermato in Rassudova (1984), i verbi I, quando usati al futuro, possono avere varie sfumature modali addizionali. La più diffusa è quella intenzionale. Secondo l'autrice è naturale che il significato di intenzione occorra con gli I proprio al futuro, in quanto questo tempo verbale denota azioni che non si sono ancora realizzate. Tale sfumatura modale emerge chiaramente nelle domande:

10) *Vy budete pit' čaj ili kofe?*

Bevete (lett.: berrete) tè o caffè?

11) *Vy budete sadit'sja (I) (in un autobus)*

Vi sedete? (lett.: vi metterete seduto?)

12) *Ty budeš' segodnja ostavat'sja (I) posle raboty?*

Rimani (lett.: rimarrai) dopo il lavoro oggi?

Talvolta in queste frasi il futuro I può essere sostituito da *nameren* (essere intenzionato) + infinito:

13) *Vy namereny segodnja ostavat'sja (I) posle raboty?*

Avete intenzione di rimanere dopo il lavoro oggi?

La sfumatura di intenzionalità è presente anche nelle costruzioni con la congiunzione *esli (se)*:

14) *Esli vy budete prodolžat' (I) svoju raboty, poderživajte svjaz' s našim institutom*

Se continuerete il vostro lavoro, tenetevi in contatto con il nostro istituto (cioè: se volete, intendete continuare il vostro lavoro)

Spesso è proprio la sfumatura di intenzionalità che si vuole comunicare, a richiedere l'uso dell'I. In caso contrario viene usato il P. Si confrontino gli esempi (15) e (16):

15) *Esli on budet uchodit' (I) vyzovite (P) menja*

Se parte, chiamatemi.

(cioè: se lui è sul punto di partire o se intende partire)

La sostituzione aspettuale in questo caso cambia il significato della frase:

16) *Esli on ujdët (P), vyzovite menja*

Se parte, chiamatemi<sup>8</sup>

Talvolta il futuro I, accompagnato da negazione, ha un significato simile a *ne stoit* (non vale la pena) + infinito:

17) *Ne budem sejščas sporit' (I)*

Non vale la pena discutere

#### 4. Valori espressi dal “presente/futuro perfettivo” secondo Rassudova

In Rassudova (1984), si afferma che forme verbali del tipo *prinesu* (P) = “porterò” e *skažu* (P) = “dirò”,<sup>9</sup> hanno attirato l'attenzione dei linguisti in quanto il loro “spettro temporale” è molto ampio, anche se appartengono alla classe dei P. Le forme verbali del tipo indicato infatti possono denotare sia azioni future, sia azioni abituali, che hanno carattere generale, atemporale. Si confrontino le seguenti frasi:

18) *Projdut (P) gody prežde, čem my snova vstretimsja (P)*

Passeranno anni prima che ci si incontri di nuovo

19) *Projdut (P) gody, prežde cem uznaeš' (P) celoveka po-nastojasčemu*

Passano anni prima di riuscire a conoscere veramente una persona

Negli esempi citati, secondo l'autrice, emerge chiaramente il concetto di “azione completa” (integral action), ma le azioni non hanno un riferimento temporale specifico. Secondo quanto detto in Rassudova, questo fatto è stato interpretato in modi diversi:

a) si è affermato che in russo l'aspetto predomina ed i verbi del tipo *prinesu* e *skažu*, nella forma, non sono aspettuati-temporali, ma solo aspettuati;

b) la maggior parte dei linguisti sostiene l'esistenza di un perfettivo futuro e di un perfettivo presente che denota non l'azione in corso al

momento dell'enunciato, ma un'azione la cui natura è atemporale. In sostanza si può parlare dell'esistenza in russo di due forme omonime: il presente perfettivo e il futuro perfettivo.

L'autrice mostra di condividere quest'ultima posizione e, nel corso della sua trattazione, etichetta le forme verbali del tipo suddetto,<sup>10</sup> che hanno valore sia di futuro sia di presente abituale o atemporale, con il termine "presente/futuro perfettivo".

Ciò che secondo Rassudova avvicina il "presente/futuro perfettivo" al presente, è il fatto di essere usato spesso con significato atemporale per esprimere (come il presente) azioni abituali, ripetute, considerate come un attributo. In un certo senso, questa forma del P equivale al presente I ed è usata in contesti simili (pag. 111). Si confrontino gli esempi (20) e (21):

20) *U vas chorošij, zabolivij muž: on chodit* (Moto Indefinito)<sup>11</sup> *v magazin, pomogaet* (I) *vam po domu, privodit* (1) *devočku iz detskogo sada*

Avete un buon marito, premuroso. Va a fare la spesa, vi aiuta in casa, prende la bambina all'asilo

In questa frase, secondo l'autrice (pag. 111), i verbi al presente esprimono un attributo costante del marito e non sono legati ad alcun piano temporale. Questa è una delle funzioni normalmente svolte dal presente, tipiche anche di quelle lingue che sono prive della categoria dell'aspetto. Tuttavia in russo lo stesso significato può essere espresso anche dai verbi P:

21) *U vas chorošij, zabolivij muž: on i v magazin schodit* (P), *i po domu vam pomožet* (P), *i devočku iz detskogo sada privedet* (P)

Avete un buon marito, premuroso. Va a fare la spesa, vi aiuta in casa, prende la bambina all'asilo

In (21), ciò che viene accentuato (rispetto alla 20), secondo Rassudova, è il concetto di risultato dell'azione.

Il "presente/futuro P" può denotare anche azioni che si ripetono al futuro:

22) *Obratites'* (P) *k moemu bratu, on vam vseгда pomožet* (P)

Rivolgetevi a mio fratello, vi aiuterà sempre

23) *On očen' dobryi čelovek, on vam vseгда pomožet* (P)

E' un brav'uomo, vi aiuterà sempre

L'autrice sottolinea che il P può essere usato solo quando le azioni ripetute sono legate all'idea della "compiutezza" (*celostnost'*). Se sostituissimo al P di (22-23) l'imperfettivo (*vseгда budet pomogat'*), verrebbe meno il valore della compiutezza, della risultatività: il significato non sarebbe lo stesso. Il P può avere significato di azione completa, ripetuta al futuro ma non al passato.



Il “presente /futuro P” è usato anche per descrivere caratteristiche permanenti del soggetto:

24) *Naš deduška vse ruki master: i zamok počinit (P), i igrušku smasterit (P), i steklo vstavit (P)*

Nostro nonno è abile in tutto: può fissare una serratura, fare un giocattolo, mettere i vetri alle finestre

### 5. Sfumature modali espresse dal “presente/futuro perfettivo” secondo Rassudova

Secondo Rassudova (1984), il “presente/futuro P” ha varie sfumature modali, una delle più diffuse è quella di impossibilità a compiere un’azione. Tale sfumatura deriva dal significato della forma verbale<sup>12</sup>. I verbi preceduti da negazione esprimono la certezza del parlante che una data azione non avrà luogo:

25) *On eščë mal, on ne poimët (P) takogo ob”jasnenija*

E’ ancora troppo piccolo, non capirà (non riuscirà a capire) questa spiegazione

26) *Po licu ne pojmëš’ (P), skol’ko ej let*

Non capirai (non riuscirai a capire) la sua età dal volto

Questa sfumatura è ancora più accentuata nel caso di azioni che hanno “carattere generale”, atemporale:

27) *Eto ne ob”jasniš’ (P), eto nado zapomnit’ (P)*

Non si può spiegarlo, si deve memorizzarlo

28) *Nikto ne poverit (P), čto takie veščì slučajutsja v naše vremja*

Nessuno può credere che queste cose succedano ai nostri tempi

Meno frequente è la sfumatura di possibilità a compiere un’azione, espressa sempre dalle forme P:

29) *Kak ty dumaeš’, gde v eto vremja goda dostaneš’(P) takie cvety?*

Dove pensi si possano prendere fiori simili in questo periodo dell’anno?

Questa sfumatura è presente soprattutto in frasi contenenti gli aggettivi: *každyj* (ognuno); *ljuboj, vsjakij* (qualunque, chiunque):

30) *Da eto vam každyj rebënok ob”jasnit (P)*

Ogni bambino può spiegarlo

Secondo Rassudova (pag.122), nella lingua parlata il “presente/futuro” P è usato comunemente, e acquisisce la sfumatura di “richiesta” quando un interlocutore è chiamato direttamente in causa. Ad esempio se non si sa dove è situato uno stabile, ci si può rivolgere ad un passante nel modo seguente:

31) *Vy ne skažete (P), gde nachoditsja...?*

Potreste dirmi dove si trova?

Qui la forma *ne skážete* equivale a: *ne môžete li vy skazat'*. In risposta alla (31) si potrebbe avere:

32) *Net, k sožaleniju, ne skažu* (P) (*k sožaleniju ne mogu skazat'*)

No, mi dispiace, non lo so (lett.: non posso dirlo)

In alcuni casi l'uso del P è accompagnato dalla sfumatura di "inevitabilità" (*vynuždennost'*), che (come quella di impossibilità) è determinata dalla certezza del parlante che l'azione nominata si realizzerà (pag. 123):

33) *Ne ponravitsja* (P) *v obščezitii - vernětsja* (P) (*domoj*)

Se non gli piace vivere in un convitto, ritornerà a casa

La sfumatura di "necessità" (*dolženstvovanie*) occorre in contesti in cui il parlante rimprovera qualcuno per non aver fatto ciò che avrebbe dovuto. Quest'uso è tipico della lingua parlata:

34) *Počemu ty ne sprosiš'* (P) *ego prjamo, stesnjaes'sja?*

Perchè non glielo chiedi direttamente, ti imbarazza?

A questo punto dobbiamo notare come sia le grammatiche prese in considerazione all'inizio di questo lavoro (cfr. par. 1), sia lo studio di Rassudova (cfr. par. 2 - 5), danno in sostanza elenchi più o meno sistematici del significato e dell'uso del futuro perfettivo e imperfettivo, senza offrire una teoria generale in grado di spiegare il meccanismo che sta alla base della scelta dell'uno o dell'altro aspetto in un enunciato al futuro.

Nel par. 9 tenteremo di affrontare tale questione, rifacendoci ad una teoria aspettuale che si contrappone agli approcci descrittivi finora illustrati.

## 6. Il presente perfettivo

In questa sezione riprenderemo in maniera più dettagliata le riflessioni di Isačenko (1960), condivise e sviluppate da Forsyth (1970), circa il valore da attribuire a forme quali *ja rešu* (P, la pers. sing.; infinito *rešit'* = decidere, risolvere), che la grammatica tradizionale considera, "semplificando le cose", un futuro perfettivo o che l'autore chiama "in termini più appropriati" presente perfettivo.

Questa forma, infatti, pur esprimendo nella maggioranza dei casi il valore di futuro, può indicare anche avvenimenti che non si riferiscono al piano dell'avvenire.

Fondamentale per comprendere il suo valore è, come abbiamo già detto, distinguere nelle lingue slave due tipi di presente: il *present de reportage* (immediato o riportivo), chiamato in linguistica "presente attuale" (in cui l'ME coincide con l'MA<sup>13</sup>), che risponde alla domanda "Cosa fai?", "Cosa succede in questo momento?", e ogni altro uso del

presente (presente abituale, storico, ecc.) chiamato "presente non attuale". E' proprio la capacità di esprimere avvenimenti "attuali" che distingue le due forme *ja rešaju* (I, la pers. sing., infinito rešat' = decidere, risolvere) e *ja rešu* (P).

Secondo Isačenko, in russo è la forma *ja rešaju* (1) quella in grado di esprimere un processo in corso al momento dell'enunciato, cioè in grado di designare avvenimenti attuali. Il presente imperfettivo può anche denotare azioni che non appartengono esplicitamente né al passato né al futuro (pag. 85), per esempio:

1) *On vseгда rešael voprosy, kotorye ...*

Risolve sempre questioni che ...

2) *On chorošo rešael zadači ...*

Risolve bene i problemi ....

Il presente imperfettivo quindi può indicare sia l'idea dell'attualità (ME=MA) che quella dell'inattualità (presente abituale), mentre il presente perfettivo (*ja rešu*) non può indicare nelle lingue slave un avvenimento attuale.

#### Forme Temporalì del Presente

Presente Perfettivo:

*ja rešu*

[Segnalazione esplicita della non attualità dell'azione verbale]

Presente Imperfettivo

*ja rešaju*

[Assenza di qualsiasi indicazione circa l'attualità o la non attualità dell'azione verbale: è il contesto che ci fa capire se è presente attuale o no].

Sulla base di questa analisi, Isačenko afferma che il futuro perfettivo è un caso speciale dell'uso del presente non attuale (il presente perfettivo).

Anche Vaillant (1958), Lunt (1959) e Gardiner (1984), parlano, per quanto riguarda lo slavo antico, di presente perfettivo usato come futuro, ossia di un presente perfettivo che non indicava un'azione in corso al momento dell'enunciato (come il presente imperfettivo) e che spesso veniva utilizzato come futuro, in sostituzione dell'antico futuro indoeuropeo in -s scomparso nelle lingue slave. Questo presente perfettivo, oltre ad essere utilizzato come futuro, aveva anche valore di presente abituale, di presente gnomico e storico, ossia esprimeva, come dice Isačenko, un presente non attuale (ME ≠ MA).

Secondo Isačenko, il valore semantico generale della "non attualità" spiega il perché le forme del presente perfettivo ricorrano per espri-

mere:

A) "azioni che si ripetono abitualmente sul piano del presente"<sup>14</sup>

1) *Svoj obyčnyj den' ja provožu takim obrazom: vstanu (P) v 8 časov, bystro odenus' (P), pozavtrakaju (P) i edu (P) na zanjatija*

Passo così la mia giornata abituale: mi alzo alle 8, mi vesto rapidamente, faccio colazione e vado alle mie lezioni

2) *Tjaželyj čelovek djadja Fedja, neprivétlivyj. Inoj raz s nim pozdorovaeš'sja (P), a on ne otvetit' (P). Ne otvetit' (P) i vsë tut (Sëmin: Semero v odnom dome)*

Zio Fedja è una persona difficile, poco cortese. Certe volte uno lo saluta (capita di salutarlo) e lui non risponde. Non risponde, ecco tutto.

Dunque, sulla base di quanto afferma l'autore, dobbiamo dedurre che i verbi perfettivi delle frasi citate non sono futuri con valore di presente, come sostenuto nelle grammatiche normative, ma perfettivi con valore non attuale.

Per esprimere il valore abituale è possibile usare, come già detto, anche il presente perfettivo. Se sostituiamo i verbi delle frasi (1-2) con il presente imperfettivo, secondo Forsyth (1970) otteniamo frasi analoghe quanto a significato, ma non identiche. In frasi che esprimono il presente abituale con l'imperfettivo, per esempio:

3) *On každyj den' čitaet Pravdu*

Legge la *Pravda* ogni giorno;

quello che emerge, secondo l'autore, è l'impressione di monotona ripetizione, di piatta abitudine. In contesti in cui è richiesta una rappresentazione dei fatti più vivace e dinamica troviamo il presente perfettivo.

Per Forsyth, la caratteristica essenziale dell'uso di questa forma verbale è di presentare l'azione (o più azioni) abituale come completa e di considerarla, per così dire, come un campione esemplare di un fenomeno ricorrente. Quest'uso viene chiamato dall'autore "singolarizzazione di un'azione multipla" (*singularisation of multiple action*) (pag. 174).

Forsyth distingue inoltre, all'interno delle azioni abituali espresse con il presente perfettivo, le azioni sporadiche le quali occorrono quando si verificano le condizioni appropriate:<sup>15</sup>

4) *Grech mne, konečno, na Galku, serdit'sja, no inogda i ona takoe koleno zagnët (P), čto potom nedelju ne opomniš'sja (Semënov: Petrovka, 38)*

E' un peccato certo arrabbiarsi con Galka, ma talvolta esagera a tal punto, che poi per una settimana non ci capisci più nulla

5) *Emu predstavilsja cech... echidnyj master Tichon Michajlovič. Etot master drugim rebjatam, kogda nado, i vygovor vlépít (P) i načët sdelaet (P), a esli u Pavla čto-nibud' slučitsja (P) - tol'ko jazыkom*

pocokaet (P) (Antonov: *V Tramvae*)

Gli venne in mente il reparto e il capomastro Tichon Michajlovič. Questo capomastro, quando è necessario, si rivolge agli altri ragazzini con un forte rimprovero o fa una detrazione dalla loro paga. Se succede qualcosa a Pavel, schiocca la lingua (per rimproverarlo).

Per Forsyth, vi sono comunque dei casi in cui la differenza di significato tra presente perfettivo e presente imperfettivo è talmente ridotta, che le due: forme verbali sono intercambiabili:

6) *Rédko uslyšiš'*, (P): *kritika pochvalila, nužno pročitat'*. *Čašče govorjat* (I): *kritika raznesla, gde by dostat' knigu? A ved' eščë byvaet, čto čelovek govorit* (I): *Mne eta kartina neponjatna, a vot na etoj vsë pochože, tak i nada risovat'...* *Ili skažut* (P): *A mne eto stichtvorenje neponjatno, značit, ono, nikudyšnoe* (*Izvestija*, 1964)

Raramente si sente dire: La critica lo apprezza, bisogna leggerlo. Più spesso dicono: la critica l'ha distrutto; dove si può trovare quel libro? Spesso succede anche che qualcuno dica: Questo quadro non lo capisco, ma in quest'altro è tutto chiaro, così bisogna dipingere... Oppure dicono: Questa poesia non la capisco quindi non è buona

Sempre secondo Forsyth, il presente perfettivo è spesso usato con l'avverbio tautologico (chiamato convenzionalmente congiunzione) *to...* *to* per esprimere azioni che si alternano

7) *Chorošo by ostat'sja doma, slušat' v kresle, kak Maša rjadom perelistyvaet Gleba Uspenskogo i gladit košku, kotoraja to vsprygnut* (P) *k nej na kolemi, to zaberëtsja* (P) *na stol i dotronetsja* (P) *ostorožno lapkoj do knižnogo pereplëta*. (Ivanov: *Bronepoezd 14-69*)

Sarebbe bello rimanere a casa, stare in poltrona e sentire come Maša, che sta vicino, sfoglia Gleb Uspenskij e accarezza la gatta, la quale ora le salta sulle ginocchia, ora salta sul tavolo e tocca con la zampa piano piano la copertina del libro

B) “L'acapacità o la possibilità che ha il soggetto di portare a compimento l'azione”:

1) *Instrukcija est', vot ona. Ty gramotnyj - pročitëš'* (P) (Panova: *Spuntniki*)

L'istruzione c'è, eccola. Tu hai studiato - puoi leggere

2) *Predstaviteli vsjakich tam partij, demokraty i socialisty, čërt ich pereščitaet* (P) (Lavrenëv: *Vystrel s Nevy*)

Ci sono rappresentanti di ogni partito là, democratici, socialisti, solo il diavolo riesce a contarli

C) “L'incapacità o l'impossibilità da parte del soggetto di portare a compimento l'azione, in questo caso il presente perfettivo è preceduto da negazione”.

1) *Skažite, požalujsta, gde zdes' živut Pfeferkorny? Tut v temnoté ni čërta ne razberëš' (P).* (Il'f-Petrov: *Dvenadcat' Stul'ev*)

Dite per favore, dove vivono i Pfeferkorn? Con questo buio non ci si capisce un accidente

2) *Da vot beda - protjažno zagovorila baba - muža ne najdu (P).*

*On u menja s lazeretom iz Vust'-Chopra édet... I vot skol'ko ni motalas', nikak ne napadu (P) na nego (Šolochov: *Tichij Don*)*

Ecco il problema - lentamente disse la donna - non riesco a trovare mio marito.

Viaggia con l'ospedale da campo da Vust'-Chopra... Per quanto giri, non riesco a trovarlo

D) Il presente storico

Il presente storico è un uso deittico del presente, che indica anteriorità rispetto al momento dell'enunciazione. Ci sono due varietà di presente storico (cfr. Bertinetto, 1991 pag.67):

a) il presente così detto "drammatico", in cui si assiste all'irripovvisa e momentanea inserzione del presente in un contesto che enuncia una serie di eventi verificatisi nel passato;

b) il presente così detto "narrativo", in cui una narrazione, pur riferendosi ad eventi trascorsi, viene idealmente trasferita sul piano del presente. Si tratta di una sorta di metafora temporale che si giustifica sul piano stilistico con l'esigenza di conferire immediatezza alla descrizione.

Secondo Forsyth, se il locutore intende trasporre gli eventi trascorsi sul piano del presente, attribuendo ad essi il carattere dell'abitudine, in russo si usa il presente perfettivo, considerato invece dalle grammatiche normative da noi consultate futuro perfettivo:

1) *Lévuju ruku otorvalo po lokot', no odnoj krutit (I) *Aleksej cigarku iskusno i bez promacha: prižmët (P) kisét k vynuklomu zaslonu grudi, zubami otorvët (P) nužnyj kločok bumagi, sognët (P) ego zelobkom, nagrebët (P) tabaku i neulovimo povedët (P) pal'cami, skručivaja. Ne uspéet (P) čelovek ogljanut'sja, a Aleksej, pomargivaja, užé žuët (I) gotovuju cigarku i prosit ogon'ku (Šolochov: *Tichij Don*)**

Aleksej ha perso la mano sinistra fino al gomito, ma anche con una mano arrotola le sigarette con abilità e senza sbagliare. Stringe la borsetta da tabacco al petto prominente, strappa con i denti il pezzettino di carta che occorre, lo piega a forma di canaletto, mette il tabacco, muove in modo impercettibile le dita arrotolandolo. Uno non fa in tempo a girare la testa che Aleksej, facendo l'occhietto, già morde la sigaretta pronta e chiede di accendere (Si noti la presenza del presente imperfettivo con valore non attuale, abituale, *krutit, žuët*).

Sempre secondo Forsyth, si usa invece il presente imperfettivo,

quando chi scrive vuole trasporre gli eventi trascorsi sul piano del presente attuale, per darne un resoconto analogo a quello che ne potrebbe dare un testimone oculare, che descrive i fatti come se si verificassero contemporaneamente al momento dell'enunciato:

2) *Vdrug naš polutorka ostanavlivaetsja (I). Vperedì doroga pusta. Tol'ko daleko-daleko kakoj-to-odinokij malen'kij soldatik stoit (I) i smotrit (I) v našu storonu. Staršina spit (I). My s Saškoj soskakivaem (I) na dorogu... A soldatik bežit (I) k nam... Vot on podbegaet (I) k nam, i ja vižu (I), čto èto dévočka. "Podvezite, rebjata..." Ja pomogaju (I) ej vzobraťsja v kuzov... Naš gazik nakonéc trogaetsja (I) (Okudžava: Bud'z dorov, školjar)*

All'improvviso il nostro camion si ferma. Davanti la strada è libera. Soltanto molto lontano c'è un soldatino solo, guarda dalla nostra parte. Il maresciallo dorme. Io e Saška saltiamo sulla strada ... Il soldatino corre da noi ... Eccolo ci raggiunge, e io vedo che è una ragazza. "Datemi un passaggio ragazzi". Io l'aiuto a salire in cabina... Il nostro camion alla fine parte

A questo punto credo di dover fare un'annotazione. Se il valore semantico generale della "non attualità", attribuito da Isačenko e Forsyth al presente perfetto, spiega il significato di questa forma illustrato nei punti A e D, non è però in grado, a mio parere, di giustificare i valori modali espressi dalla stessa forma nelle frasi (1 -2) punto B, e (1 -2) punto C.

L'analisi condotta da Bybee, Pagliuca, Perkins (1991) dimostra invece che il futuro tende a diventare una modalità. Anche Fleischman (1982) sostiene che le forme del futuro acquisiscono, ad un certo punto del proprio sviluppo, spiccate sfumature modali le quali possono soppiantare addirittura il valore temporale delle forme in questione. Gebert (1994/95), afferma che "il presente perfetto, che funziona da futuro in russo, sta evolvendo verso la modalità" (pag. 23).

## 7. Passato con valore di futuro

Nell'uso del passato perfetto con valore di futuro immediato, secondo Forsyth (1970), il soggetto anticipa il risultato dell'azione che intende o che minaccia di eseguire:

1) *Nu, ja pošel (P). Do svidanija*

Bene, io vado. Arrivederci

2) *Ja pobežal (P), a to ot bati vletit (Arbuzov: Irkutskaja istorija)*

Vado di corsa, perché sennò mio padre mi picchia

Di solito, secondo l'autore, ad esprimere questo valore sono i verbi di movimento, ma non solo:

3) *Esli nam ne pomogut, my propali* (P)

Se non ci aiutano siamo perduti

Per Fici Giusti (1997, pag. 2), il passato con valore di futuro immediato è invece limitato ad alcuni verbi di movimento di aspetto perfettivo.

Negli esempi riportati, secondo Forsyth (1970), si può presupporre che le forme del passato perfettivo siano usate in luogo del futuro, in quanto presentano l'azione come se fosse un fatto già compiuto nella mente del parlante.

Vale la pena notare che il passato perfettivo può essere usato anche per dare ordini ad una seconda persona o con un valore analogo a quello dell'imperativo esortativo, in cui nell'ordine viene incluso anche il parlante:

4) *Sejčas ja vam skažu; Vstali* (P), *pošli* (P). *Vy vse vstanete i budete šagat' na méste*

Adesso vi dico: Alzatevi, andate. Starete in piedi e marcerete sul posto

5) - *Nu, poplyli* (P) - *govoril on, vylezal na naružnye mostki, tjaželo kidalsja v prud i pyl po-ljagušinomu...* (A. N. Tolstoj: *Detstvo Nikity*)

- Bene nuotiamo - disse lui, uscì sui ponti esterni, con pesantezza si gettò nel laghetto e nuotò come una rana

Il passato perfettivo può assumere, quindi, il valore di imperativo, un modo che rimanda in maniera categorica l'esecuzione dell'azione ad un futuro immediato.

### 8. Il presente per il futuro.

Anche in russo, come in molte altre lingue, il riferimento ad un evento futuro può essere espresso dal presente dei verbi imperfettivi.

Secondo Fici Giusti (1995), a differenza dell'italiano, in russo il presente deve sempre essere accompagnato da una marca temporale specifica che rimandi al futuro; è questo "elemento proiezionale" a veicolare il valore ME-MA<sup>16</sup>. In italiano l'indicazione del riferimento temporale può anche essere suggerita da una serie di circostanze pragmatiche e situazionali, che non rendono necessaria la presenza di espliciti indicatori temporali. Fici Giusti fornisce un esempio di come "il campo di validità" del presente possa variare da una lingua ad un'altra. Per la frase russa:

1) *K grafu zaezžat' budem - sprosil malyj*

la traduzione più corretta in italiano è, secondo l'autrice, con il presente:

2) *Passiamo dal conte? chiese il giovane*

In (2), è il contesto pragmatico che permette di utilizzare il presente con valore di futuro.



In russo ciò non è possibile perché “il presente imperfettivo tende ad essere attuale a meno che non sia generico” (pag. 197), o esprima un’azione abituale.

Perché il presente imperfettivo assuma valore di futuro è necessario un complementatore di tempo:

3a) *Poezd uchodit* (=si trova nello stato di partire o partenza),

3b) *Poezd uchodit čerez dvadcat’ minut* (tra venti minuti il treno si trova nello stato di partire);

4a) *Il treno parte (sta partendo);*

4b) *Il treno parte tra venti minuti*

Sia in italiano che in russo, il tempo delle frasi di tipo (a) è diverso da quello delle frasi di tipo (b). Il primo è un presente attuale, il secondo un futuro. Secondo Fici Giusti, la frase:

5) *My uchodim*

in russo può essere usata solo quando il parlante sta compiendo l’azione indicata dal verbo, mentre in italiano,

6) *Noi usciamo*

può anche esprimere un proposito.

La stessa autrice, in un articolo del 1997, afferma che “con i verbi di movimento del tipo andare, arrivare, partire, in un gran numero di lingue il tempo verbale presente è automaticamente riferito al futuro” (pag. 5). In (7 a-c) riportiamo la variante italiana, inglese e russa della stessa frase:

7a) *Parto domani alle cinque*

7b) *I am leaving tomorrow at five o’clock*

7c) *Ja uezžaju (edu) zavtra v 5 časov*

Se da queste frasi togliamo gli indicatori temporali riferiti al futuro, secondo Fici Giusti, vediamo che solo in russo e in italiano il verbo continua a riferirsi ad un evento ancora incompiuto:

8a) *Parto per Parigi con mia sorella*

8b) *Edu v Pariž s sestroj*

“I verbi di movimento sembrano i più idonei ad esprimere eventi futuri, senza marche temporali specifiche. Il riferimento al futuro dei verbi di movimento è rafforzato dal fatto che presuppongono sempre un atto volontario, poiché il movimento non può accadere senza la partecipazione intenzionale del soggetto” (pag. 5).

Mi sembra tuttavia che quanto detto da Fici Giusti nell’articolo del 1997 entri in contraddizione con le affermazioni fatte nell’articolo del 1995, in cui si afferma (pag. 200) che il presente dei verbi imperfettivi, compresi quelli di moto, può esprimere riferimento futuro solo se accompagnato da marche temporali specifiche.

Sempre in Fici Giusti del 1997, si sostiene che i verbi stativi “non veicolano di per sé il riferimento al futuro, così come quelli che designano atti non volontari (cfr. gli esempi 9-10 in italiano e in russo). In questi casi il riferimento al futuro è realizzato solo dal tempo verbale futuro” (pag. 5).

9a) *A partire dall'anno prossimo, lavoreremo e abiteremo (\* lavoriamo e \* abitiamo) a Mosca 6 mesi l'anno*

9b) *So sledujuščego goda my budem žit' (živëm [pres.]) i rabotat' (\* rabotaem [pres.]) v Moskve 6 mesjacev v god*

10a) *Zoppica e zoppicherà tutta la vita*

10b) *On chromaet i budet chromat' vsju žizn'*

“Inoltre, se il riferimento al futuro ha carattere di pronostico o di profezia, questo richiede sempre il tempo verbale futuro, indipendentemente dal carattere azionale del verbo (stativo, ecc.) e dal tipo di lingua” (pag. 6).

11a) *Ti scriverà, non avere paura*

11b) *Don't worry, he'll write to you*

11c) *Ty ne bojsja, on budet tebe pisat'* (Tu non avere paura, lui ti scriverà)

Va notato che, a differenza di quanto detto dalle grammatiche tradizionali da noi consultate, il presente per il futuro non esprime necessariamente il concetto di futuro prossimo, come mostrato del resto dalle stesse nell'esempio.

12) *Čerez mesjac ja končaju institut i edu rabotat' na sever*

Fra un mese finisco gli studi all'istituto e vado a lavorare al nord

Piuttosto, esso comporta una connotazione di certezza soggettiva, che corrisponde ad un grado di coinvolgimento del parlante maggiore di quello implicato dal futuro.

Secondo Forsyth (1970) il presente imperfettivo è usato, come in inglese, quando l'azione futura fa parte di un programma o di un piano già fissato:

13) *Poezd otpravljaetsja (I) v devjat' časov večera*

Il treno parte alle dieci di sera

14) *Zavtra my provodim (I) repeticiju*

Domani abbiamo le prove

15) *Bylo rešeno čto, my uezžaem (I) vo vtornik*

E' deciso, partiamo martedì

In queste frasi, secondo l'autore, sarebbe possibile anche l'uso del futuro imperfettivo, ma la sfurnatura di significato risulterebbe differente:<sup>17</sup> il presente imperfettivo produce un'affermazione piatta e completamente distaccata di un accordo che è stato preso, e la cui esecu-

zione viene data per scontata dal parlante.

Il futuro perfettivo, invece, suggerisce l'esercizio della volontà o determinazione di qualcuno affinché l'azione sia eseguita al momento stabilito. L'autore illustra così il contrasto tra i due aspetti e tempi verbali:

16) *Zavtra my idëm* (1) *v teatr. Ja utrom pojdu* (P) *v teatr i kuplju bilëty*

Domani andiamo a teatro. Andrò a teatro a comprare i biglietti di mattina

Un'altra possibilità è l'uso del futuro imperfettivo:

17) *Zavtra my budem provodit'* (I) *repeticiju*

Domani allestiremo la prova

Questa forma sottolinea in quale attività saremo impegnati in risposta, per esempio, ad una domanda del tipo:

18) *Čto vy budete délat' zavtra?*<sup>18</sup>

Cosa farete domani?

La spiegazione fornita da Forsyth (1970) circa l'uso del presente per il futuro, sembra concordare con quanto detto da Fici Giusti nell'articolo del 1995.

L'autore specifica che non solo è necessaria una marca temporale che rimandi al futuro, ma che l'azione futura espressa dal presente fa parte di un piano o di un programma già fissato, da qui la certezza soggettiva che l'azione verrà compiuta; certezza soggettiva in quanto qualsiasi previsione si faccia sul futuro potrebbe cambiare a causa di fattori esterni o del nostro stesso intervento.

## 9. Futuro e aspetto verbale

In questo paragrafo vorrei tentare di illustrare i meccanismi che stanno alla base della scelta tra aspetto perfettivo e imperfettivo, e il valore delle due forme di futuro presenti in russo, alla luce di una teoria aspettuale che si contrappone all'approccio descrittivo che abbiamo rilevato in Rassudova (1984) e nelle grammatiche normative. A tale scopo, farò ampio riferimento allo studio sull'interazione tra significato verbale e aspetto condotto da Gebert (1991).<sup>19</sup>

Poiché, come afferma l'autrice, è possibile dare una spiegazione adeguata dell'aspetto solo disponendo di un'analisi esplicita della composizione semantico-lessicale dei verbi, riporteremo innanzitutto la classificazione che di questi ultimi dà Gebert, in base al loro significato. Premettiamo che l'analisi dell'autrice verrà semplificata in termini utilizzabili ai nostri scopi.

Date ad esempio frasi del tipo:

1) *Stakan razbilsja*

Il bicchiere si è rotto

2) *Stakan razbit*

Il bicchiere è rotto,

Possiamo constatare l'esistenza di una relazione fra (2) e (1).

L'esempio (2) descrive lo stato in cui si trova il soggetto della frase; in (1) il verbo esprime invece un processo, un cambiamento il cui risultato finale è lo stato descritto da (2).

Secondo Gebert, è possibile formalizzare il valore semantico del verbo in (1), cioè scomporre il suo significato in sottoparti, dette componenti semantiche, che corrisponde al concetto individuato sopra. Questo concetto verrà rappresentato per mezzo dei componenti CAMBIA (che esprime l'operazione mentale di passaggio da uno stato all'altro) e STATO (che si riferisce allo stato in cui si trova un oggetto o un essere animato) (pag. 240).

Il significato del verbo in (1) contiene i componenti CAMBIA e STATO mentre il significato dell'aggettivo in (2) realizza il componente STATO.

Possiamo classificare quindi i verbi di una lingua, in base al loro significato, in quelli che esprimono uno stato e quelli che esprimono un cambiamento di stato.

Da una parte abbiamo verbi che possono essere formalizzati mediante il componente semantico che esprime lo stato in cui si trova il suo argomento:

a) STATO X,

dall'altra abbiamo tutti quei verbi che possiamo formalizzare come segue:

b) CAMBIA (STATO X)

I verbi che fanno parte del gruppo (b) "esprimono un concetto di cambiamento in seguito al quale l'argomento X del predicato si trova in un determinato stato (come *razbit'sja* = rompersi (pag. 241)).

I verbi che lessicalizzano una struttura semantica del tipo (a) sono verbi di stato o stativi, quelli che lessicalizzano una struttura semantica del tipo (b) sono verbi processivi.<sup>20</sup>

A queste due classi di verbi, Gebert ne aggiunge una terza che illustra attraverso l'esempio:

3) *Rebënek eazbil stakan*

Il bambino ha rotto il bicchiere

Questa frase è interrelata nel suo significato alle frasi (1) e (2) contenenti un corrispondente verbo processivo o stativo (pag. 242).

L'esempio (3) aggiunge alla frase (1) l'idea che l'evento espresso in (1) si è verificato in seguito all'azione di un Agente che compare come

soggetto della frase: *rebënok*.

“Questo concetto corrisponde all’operazione mentale rappresentata dal componente CAUSA che coinvolge due elementi: Y= colui che causa, l’Agente e Z = l’evento causato dall’agente: CAUSA YZ. Z corrisponde a tutto l’evento illustrato in (b): CAMBIA (STATO X)” (pag. 243)

Possiamo formalizzare la frase (3) come segue:

c) CAUSA Y [(CAMBIA (STATO X))]

dove Y è riempito da *rebënok*.

“Sotto l’etichetta STATO si ha: RAZBIT (rotto); sotto X va: *stakan* (bicchiere)” (pag. 243). In (c) il verbo alla forma transitiva esplicita che lo stato risultante è causato da un Agente. “Tutti i verbi che condividono la rappresentazione semantica (c) sono verbi causativi. Tale rappresentazione va quindi interpretata: Y causa un cambiamento di stato di X” (pag. 243). Gebert ipotizza che l’intero lessico verbale di una lingua sia analizzabile in termini di queste tre classi, ossia dato un qualunque verbo la sua struttura semantica essenziale<sup>21</sup> sarà o:

a) STATO X,

o:

b) CAMBIA (STATO X)

o:

c) CAUSA Y [(CAMBIA (STATO X))]

“Ci sono comunque verbi che non sembrano indicare propriamente né stati, né cambiamenti di stato, né cambiamenti di stato causato” (pag. 247). In seguito si accennerà a questi ultimi, chiamati verbi di attività.

Per il momento è sufficiente “operare sulla base dell’assunzione semplificatoria che tutti i verbi della lingua russa” (pag. 243) rientrino in una delle tre classi finora distinte.

Specifichiamo che i verbi causativi e processivi fanno parte della classe dei cambiati, ciò che sembra essere determinante per entrambe le classi di verbi è la presenza del componente CAMBIA nel loro significato. Poiché, secondo l’analisi di Gebert, tali verbi mostrano di avere il medesimo comportamento aspettuale, non faremo distinzione tra verbi processivi e causativi, parleremo in generale di verbi cambiati.

## 10. Definizione del perfettivo e suo valore al futuro

Seguendo l’analisi di Gebert, inizieremo con il considerare il problema dell’aspetto in relazione alle due classi di verbi che sono state individuate.

In primo luogo, l’autrice prende in considerazione i verbi cambiati per studiare il “fenomeno dell’aspetto nella sua forma più semplice e intuitiva cioè quale appare nell’opposizione di coppie di frasi con il verbo

al passato che differiscono solo per la forma aspettuale del verbo" (pag. 249).

Gebert conduce la sua analisi sull'interazione tra significato verbale e aspetto, prendendo come esempi frasi con il verbo al passato; io invece volgerò queste frasi al futuro:

4a) *Maša budet otkryvat'* (I) *magazin čerez neskol'ko dnej*

Maša aprirà il negozio tra qualche giorno

4b) *Maša otkroet* (P) *magazin čerez neskol'ko dnej*

Maša aprirà il negozio tra qualche giorno

5a) *Mal' čik budet rešat'* (I) *zadaču*

Il ragazzo risolverà il problema

5b) *Mal' čik rešit'* (P) *zadaču*

Il ragazzo risolverà il problema

E' necessario ora stabilire qual'è la differenza tra le frasi (a) e (b) di ogni coppia.

Nelle grammatiche e nello studio di Rassudova (1984), come abbiamo visto, si descrive la differenza tra aspetto perfettivo e imperfettivo al futuro nei termini seguenti:

le frasi di tipo (b) descrivono azioni o processi che si compiranno sicuramente (significato del perfettivo di "azione concreta");

le frasi di tipo (a) hanno il significato di "azione generale": le azioni espresse dal verbo avranno luogo ma si ignora se verranno portate a termine.

Sappiamo invece, sulla base dello studio condotto da Gebert, che il perfettivo significa "asserzione del cambiamento (rappresentato al livello formale dal componente semantico CAMBIA) che porta all'instaurarsi dello stato risultante" (pag. 264). Poichè i verbi di stato, come abbiamo visto, non contengono il componente semantico CAMBIA (a parte alcuni, cfr. par. 12), solo i verbi cambiativi avranno la forma perfettiva.

Prendiamo ora in esame, ad esempio, la frase (4b):

6) *Maša otkroet* (P) *magazin čerez neskol'ko dnej*

Maša aprirà il negozio tra qualche giorno

Cercando di tenere presente anche la questione delle modalità che entrano in gioco quando si tratta di enunciati al futuro, tenterò di illustrare cosa significa dire, per frasi contenenti verbi cambiativi, che il cambiamento si compirà.

Nel caso della frase (6) chi parla esprime la convinzione, l'ipotesi, o prevede che tra qualche giorno "il negozio è aperto". Un verbo cambiativo come *otkryt'* (aprire) ha, secondo l'analisi condotta da Gebert, la seguente rappresentazione:

b) CAUSA Y CAMBIA (APERTO X),

dove il componente semantico più a destra rappresenta lo stato dell'oggetto della frase.

Credo sia possibile formulare il significato della forma perfettiva al futuro nel modo seguente: la forma perfettiva asserisce che si attuerà lo stato rappresentato dal componente più a destra della struttura semantica del verbo.

Tornando alla frase (6), la forma perfettiva denota che lo stato "il negozio è aperto" si realizzerà e tale realizzazione, ovvero il momento di cambiamento, avverrà (probabilmente) tra qualche giorno.

Lo stato che verrà a prodursi non è certo come quello espresso in un enunciato con il verbo al passato. In un enunciato al passato, per esempio:

7) *Maša otkryla (P) magazin v pjat' časov*

Maša ha aperto il negozio alle cinque,

chi parla sa, direttamente o indirettamente, che l'evento si è compiuto in un determinato momento; il risultato è visibile, verificabile, noto o comunque reale. In un enunciato al futuro, l'evento deve ancora accadere ed è quindi irreal.

Secondo Fleischman (1982), un tipo di modalità intrinsecamente connessa con la categoria temporale del futuro è quella soggettivo-epistémica che esprime il grado di certezza o convinzione, probabilità e possibilità che il parlante attribuisce al verificarsi dell'evento.

Nella frase (6) il locutore sembra esprimere un alto grado di probabilità o certezza che il processo si compirà, cioè che si perverrà allo stato: "il negozio è aperto".

Chi parla è convinto o è a conoscenza del fatto che: "tra qualche giorno Maša aprirà il negozio".

Ribadiamo comunque che il fattore certezza è sempre soggettivo, in quanto qualsiasi previsione si faccia sul futuro, potrebbe non verificarsi a causa di fattori esterni o dell'intervento del soggetto stesso.

Anche nelle frasi (4a-5a) con i verbi di cambiamento all'imperfettivo, viene espressa la possibilità che l'evento si realizzi, qui però la forza illocutiva non è focalizzata sullo stato risultante dal cambiamento, come nel caso dei perfettivi, ma su tutto l'evento.

Quindi sia il futuro imperfettivo che quello perfettivo dei verbi cambiati esprimono eventi che è probabile si compiranno in futuro ma, per gli imperfettivi, è impossibile asserire lo stato risultante dal cambiamento.

### **11. Definizione dell'imperfettivo e suo valore al futuro**

Sappiamo, come già anticipato nel paragrafo precedente, che nel

caso del l'imperfettivo la forza illocutiva non è focalizzata sullo stato risultante da un cambiamento.

Per quanto riguarda la descrizione di questo aspetto, secondo Gebert (1991), insorgono maggiori problemi in quanto l'imperfettivo viene usato per esprimere una serie di significati molto differenti tra loro; nel caso che a noi interessa, ossia il futuro, essi sono:

- d) evento in corso al futuro;
- e) evento ripetuto abituale al futuro (significato iterativo);
- f) probabilità che l'evento si compia nel futuro.

L'analisi condotta da Gebert dimostra tuttavia che esiste un denominatore comune a questi tre significati, in grado di spiegare perché venga usata in tutti e tre i casi la forma imperfettiva. E' quanto illustreremo di seguito.

d) L'evento in corso. L'uso dell'aspetto imperfettivo dei verbi di cambiamento per indicare un evento in corso, durativo (d), "è quello più ovvio manifestato dall'aspetto imperfettivo" (pag. 258).

Nella sua analisi Gebert dimostra che l'uso dell'imperfettivo con i verbi di cambiamento, per indicare un evento in corso, durativo, è giustificato dal fatto che il concetto di durata è un concetto stativo. La frase:

8) *Vanja budet perevodit' etu stat'ju ne men'se nedeli*

Vanja tradurrà questo articolo in non meno di una settimana contiene un "predicato che ad un livello molto astratto di analisi esprime il valore stativo" (pag. 259), per cui, a mio parere, potrebbe essere parafrasata nel modo seguente:

8') Vanja, nell'arco di una settimana circa, si troverà o sarà nello stato di scrivere l'articolo.

Nel caso del futuro imperfettivo, possiamo dire che esso non implica un cambiamento che porterà probabilmente all'instaurarsi di uno stato, ma denota l'essere del soggetto in una situazione (in (8) il "tradurre") per un certo periodo di tempo, senza includere il momento del suo instaurarsi e della sua fine.

Ciò che viene espresso nella frase (8), è il possibile protrarsi per un certo tempo nel futuro, dell'evento descritto dal verbo.

d) L'evento ripetuto, abituale: iterativo. L'altro significato espresso dalla forma imperfettiva dei verbi di cambiamento è quello iterativo.

Anche in questo caso, l'analisi di Gebert dimostra che l'iteratività è un concetto stativo. Esso comporta l'idea di somma che "non contiene né implica alcun cambiamento o sviluppo, ma è una nozione eminentemente statica" (pag. 262). Dunque in:

9) *Oni budut vstrečatsja každyj den'*

Si incontreranno ogni giorno



l'uso dell'imperfettivo con i verbi di cambiamento è giustificato dal fatto che il concetto di iteratività è un concetto stativo.

f) L'imperfettivo dei verbi di stato. Nel caso dei verbi di stato, va sottolineato che questi, al contrario dei verbi di cambiamento, sono naturalmente imperfettivi, perciò se l'evento enunciato si riferisce al futuro la forma utilizzata sarà quella con l'ausiliare e l'infinito del verbo:

10) *Ty ne znaeš' i ne budeš' znat' nikogda etogo čeloveka*

Non conosci e non conoscerai mai quest'uomo.

Il verbo stativo contenuto in questa frase ha un significato semantico intrinseco che esclude il concetto di stato prodotto da un cambiamento; esso esprime, come abbiamo detto, la semplice sussistenza in futuro di uno stato.

Ciò che accomuna tutti e tre gli usi (d, e, f) dell'imperfettivo, è il fatto che contengono una relazione di stato.

Per quanto riguarda i verbi di attività, che non sembrano indicare né stati, né cambiamenti di stato, Gebert dimostra (pag. 271) che il loro comportamento aspettuale è analogo a quello dei verbi di stato veri e propri.

Per quanto riguarda il futuro di questi verbi, possiamo dire che esso esprime fatti, eventi che (probabilmente) avranno luogo.

Il loro significato semantico intrinseco non comporta il concetto dell'instaurarsi in futuro di uno stato risultante da un cambiamento (caratteristica dei verbi cambiati perfettivi), ma quello dell'essere in uno stato nel futuro, del semplice verificarsi in futuro dell'evento:

11) *Zavtra my budem guljat' po parku*

Domani passeremo nel parco

12) *Na sledujuščej nedele my budem rabotat' do pjati časov*

La prossima settimana lavoreremo fino alle cinque

## **12. I verbi di stato e di attività al perfettivo**

Come abbiamo visto, i verbi stativi non ammettono il componente semantico CAMBIA. Vi sono tuttavia alcuni verbi stativi che hanno la forma perfettiva, la quale comporta necessariamente l'introduzione del componente semantico CAMBIA nella composizione semantica del verbo stativo, trasformandolo in un verbo che denota l'instaurarsi di uno stato (verbi incoativi).

13) *Esli ja zaboļu (P), budu bolet' (I) vsju nedelju*

Se mi ammalerò, resterò malato per tutta la settimana

14) *Ja uznaju (P) ob etom zavtra*

Verrò a saperlo domani

15) *Skoro on pojmët (P) svoego druga*

Presto capirà il suo amico

L'esatto significato dei verbi contenuti negli esempi di cui sopra, deve essere parafrasato come: "cominciare a ...". Ossia, le tre frasi asseriscono l'iniziarsi dello stato denotato dal verbo. In (13) il verbo significa: "cominciare a stare male" → "ammalarsi"; in (14): "cominciare a sapere" → "venire a sapere"; in (15): "cominciare a capire" Gebert rappresenta la struttura semantica di questi verbi come segue:

#### 16) CAMBIA (STATO X Y)

La struttura (16) ha il significato di: "venire in essere", o dell'instaurarsi dello stato denotato dal verbo, da qui deriva il significato incoativo (cominciare ad essere in uno stato) dei verbi stativi.

Anche con i verbi di attività, quando hanno il perfettivo, esso ha valore incoativo (per esempio *zakričat'* = cominciare a gridare) o semelfattivo (verbare una volta, per esempio *kriknut'* = emettere un grido).

### 13. Conclusioni

Possiamo iniziare a trarre delle conclusioni sull'uso del futuro perfettivo e imperfettivo in base a quanto detto sinora.

Sappiamo che le due forme di futuro presenti in russo si differenziano dal punto di vista aspettuale, e che è possibile definire il valore dei due aspetti solo considerando l'interazione tra aspetto e significato verbale. Qui di seguito tenteremo di illustrare schematicamente quanto appena detto.

#### A) Perfettivo:

a) I verbi di cambiamento al perfettivo esprimono il concetto dell'instaurarsi di uno stato prodotto da un cambiamento.

Quanto detto, se applicato al futuro, significa che in frasi contenenti questi verbi al futuro la forza illocutiva è focalizzata sulla porzione di significato riferentesi all'instaurarsi di uno stato che verrà a prodursi (probabilmente) in un momento successivo all'*ME*<sup>22</sup>

b) I verbi di stato alla forma perfettiva si trasformano in verbi che denotano l'instaurarsi di uno stato. Lo stesso avviene per alcuni verbi di attività.

Valori così diversi espressi dal perfettivo come (a) (che esprime la possibilità che un evento si compia in futuro, per i verbi di cambiamento) e (b) (che denota la possibilità che un evento abbia inizio al futuro per i verbi di stato e di attività), "risultano automaticamente dalla definizione del perfettivo inteso come l'asserzione dell'instaurarsi di uno stato risultante" (pag. 268).

I verbi di cui al punto (b) al futuro denotano quindi l'instaurarsi di uno stato che non sussiste al presente e successivamente comincerà ad

essere.

B) Imperfettivo:

a) I verbi di cambiamento all'imperfettivo esprimono al futuro la possibilità che l'evento si verifichi, così come i verbi di cambiamento al perfettivo. In questo caso però, la forza illocutiva non è focalizzata (come per i verbi cambiativi perfettivi) sullo stato risultante ma sull'intero evento, sull'essere in una situazione al futuro, e nulla si sa sul risultato.

b) I verbi di cambiamento, sempre all'imperfettivo, denotano l'evento in corso al futuro,

oppure:

c) l'evento abituale, ripetuto al futuro.

d) I verbi di stato sono naturalmente imperfettivi, quindi compaiono al futuro nella forma *budu* + infinito, ed esprimono l'essere del soggetto in una situazione al futuro.

Come già detto, ciò che accomuna i valori (a-d) del futuro imperfettivo è il fatto di esprimere una relazione di stato, ossia esprimono il concetto di: "essere nello stato di".

e) Per quanto riguarda i verbi di attività, come abbiamo detto, secondo l'analisi di Gebert vanno assegnati alla categoria degli stati, e quindi sono espressi dall'imperfettivo; al futuro richiedono quindi la forma con *budu*.

Questi verbi, per quanto riguarda il loro comportamento aspettuale, sono da accomunare ai verbi di stato (d) ed esprimono il concetto di essere in uno stato, caratteristico anche degli imperfettivi dei verbi di cambiamento (a-c).

Vorrei qui riprendere e sviluppare la distinzione fatta da Fleischman (1982) tra l'"evento certo" (*assumed event*) e "condizionato" (*contingent*), allo scopo di illustrare ulteriormente il significato del futuro perfettivo e imperfettivo.

L'autrice utilizza tale distinzione per sottolineare il contrasto esistente tra il futuro canonico o il futuro semplice di una lingua da una parte, e il presente per il futuro e i futuri con il verbo *andare*<sup>23</sup> (nel caso dell'inglese, spagnolo e francese) dall'altra.

Questa distinzione opera lungo l'asse della modalità epistemica che, come abbiamo già detto anche parlando della definizione del perfettivo, dipende dal grado di certezza o probabilità che il parlante attribuisce al verificarsi dell'evento futuro: chi parla può considerare l'occorrenza di un dato evento nel futuro come certo oppure condizionato dal realizzarsi di alcuni fattori.

La certezza che un dato evento si verificherà, che farà parte della realtà futura, "costituisce sul piano filosofico un paradosso epistemologi-

co. Ciò che deve accadere è per definizione *irrealis*. Qualsiasi evento futuro è solo un'aspettativa logica che può verificarsi errata" (pag. 20).

Tuttavia il fattore soggettività (la prospettiva del parlante) è per Fleischman decisivo: la distinzione tra evento certo e condizionato non dipende da un concettualizzazione obiettiva, ontologica della realtà futura, ma dalla convinzione del parlante (nel momento in cui emette l'enunciato) che l'evento predicato costituirà una realtà:

Secondo l'autrice si potrebbe anche dire, per quanto riguarda l'"evento certo" (*assumed event*), che, per il parlante, al momento dell'enunciato esistono tutte le condizioni affinché l'evento si verifichi.

Anche l'evento certo potrebbe non attuarsi ma, ciò che conta, è la convinzione del parlante al momento dell'enunciato.

Mi sembra si possa parlare, nel caso del futuro perfettivo, di modalità epistemica della certezza, chi parla è convinto che si realizzerà l'evento denotato dal verbo: stato risultante da un cambiamento.

Il futuro imperfettivo, al contrario, non esprime uno stato risultante da un cambiamento, esso denota semplicemente la possibilità che un evento si verifichi nel futuro, senza specificare se si attuerà effettivamente lo stato indicato dal verbo.

Nel caso del futuro imperfettivo, credo si possa parlare di modalità epistemica condizionata: il realizzarsi dell'evento non è dato per certo nel momento in cui viene emesso l'enunciato, ma può essere determinato da fattori che dipendono dal soggetto o da cause esterne.

Per meglio dire, chi parla, usando l'imperfettivo, si riserva un ampio margine per ciò che riguarda la possibilità che l'evento si verifichi.

Una frase con il verbo di cambiamento al perfettivo come:

17) *Maša otkroet (P) magazin zavtra utrom*

Maša aprirà il negozio domani mattina,

sembra comunicare la certezza da parte del locutore che l'evento si verificherà. Chi parla vuole sottolineare attraverso l'uso del perfettivo che verrà a prodursi lo stato descritto dal verbo: "il negozio aperto".

Al contrario, una frase con il verbo di cambiamento all'imperfettivo come:

18) *Maša budet otkryvat' (1) magazin zavtra utrom*

Maša aprirà il negozio domani mattina,

pur esprimendo la possibilità che l'evento si verifichi, non denota lo stato risultante da un cambiamento, ossia chi parla indica semplicemente che l'evento probabilmente si verificherà, ma non intende specificare se verrà a prodursi effettivamente lo stato descritto dal verbo.

Per quanto riguarda i verbi stativi e di attività (questi ultimi come abbiamo visto rientrano nella categoria degli stati), essi sono "natural-

mente imperfettivi” ed indicano semplicemente la possibilità che l’evento o stato descritto dal verbo sussista in futuro.

Qui è la stessa semantica verbale ad escludere il valore dell’istaurarsi dello stato risultante dal cambiamento.

Quanto ho appena detto circa le modalità espresse dal futuro perfetto e imperfettivo ha un valore per così dire generale.

Spesso infatti queste modalità si combinano con altre che possono dipendere dalle persone verbali.

Ad esempio:

19a) *Ona budet otkryvat’ magazin zavtra*

Lei aprirà il negozio domani

20a) *Ja budu otkryvat’ magazin zavtra*

Aprirò il negozio domani

21a) *Ty budeš’ otkryvat’ magazin zavtra*

Aprirai il negozio domani

A mio parere, per tutte e tre le frasi si può parlare di modalità epistemica che esprime la possibilità che l’evento si verifichi.

Quando il verbo è alla prima persona (20a), questa modalità si combina con quella promissiva o intenzionale anche se, a mio avviso, chi parla non esprime la certezza che “l’intenzione si concretizzerà”, o per meglio dire non è pienamente intenzionato a che l’evento si verifichi (a causa dell’uso del futuro imperfettivo).

In (21a) il verbo alla seconda persona esprime una modalità deontica.

Se sostituiamo agli esempi (19a-21a) il futuro perfetto:

19b) *Ona otkroet magazin zavtra*

Lei aprirà il negozio domani

20b) *Ja otkroju magazin zavtra*

Io aprirò il negozio domani

21b) *Ty otkroeš’ magazin zavtra*

Tu aprirai il negozio domani,

tutte e tre le frasi esprimono la modalità soggettiva-epistemica della certezza. In (20b), dove il verbo è alla prima persona, questa modalità si combina con quella intenzionale; l’intenzione assume però carattere più certo di quella espressa dall’imperfettivo in (20a).

Anche in (21b) come in (21a), il verbo perfetto alla seconda persona esprime una modalità deontica.

Concludendo, credo di poter affermare che i valori modali espressi dai due futuri in russo dipendano da una serie di fattori strettamente correlati tra loro: significato aspettuale, persone verbali, fattori pragmatici.

#### 14. Il futuro perfettivo e imperfettivo e il momento dell'enunciazione

Le due forme di futuro presenti in russo manifestano un diverso rapporto tra momento dell'enunciato (ME) e momento dell'avvenimento (MA).

Nell'articolo del 1995 Fici Giusti afferma che "il futuro composto con l'ausiliare si riferisce ad un evento possibile (o auspicabile o impossibile o necessario ecc.) che comunque risulta staccato dall'ME: esso è disattualizzato o isolato dal momento dell'enunciazione (per questa ragione si dice anche che si riferisce ad un evento meno certo)" (pag. 196). L'evento espresso dal futuro perfettivo, al contrario, non esclude la continuità tra ME ed MA. L'evento, secondo l'autrice, può risultare attualizzato", più vicino al momento dell'enunciato. Nulla esclude infatti che, nel momento dell'enunciazione, esso abbia già cominciato a realizzarsi.

1a) *Ja svarju* (P) *sup. Skoro budet gotov*

Faccio la minestra. Fra poco sarà pronta

Nella frase che segue l'evento risulta invece staccato rispetto all'ME

1b) *Ja budu varit'* (1) *sup s kartoškami. Eto moja special'nost'*

Farò la minestra con le patate. E' la mia specialità

E' possibile illustrare graficamente le due frasi (1a) e (1b) come segue:

1a') ME ----- MA

----->

1b) ME MA -----

----->

In (1a) la linea tratteggiata tra ME ed MA indica la continuità di MA rispetto ad ME; in (1b') MA non è collegato all'ME.

Nello stesso articolo, vengono presentati una serie di esempi, in cui la caratteristica del futuro perfettivo di esprimere eventi legati al momento dell'enunciato è ancora più esplicita, anche perché messi a confronto con il futuro imperfettivo.

2a) *Ja dam* (P) *vam po morde.*

Vi dò un pugno in faccia

2b) *Ja budu vas po morde bit'* (I)

Finirà che vi do un pugno in faccia

3a) *Ty umreš'* (P), *ne uvidev rodnogo doma*

Tu morrai senza aver visto la tua casa natale

3b) *Ty budeš'* *umirat'* (1), *ne uvidev rodnogo doma*

Tu morrai senza aver visto la tua casa natale

Le frasi (2a) e (3a) con il verbo perfettivo esprimono una minaccia

la quale scaturisce dal fatto che l'evento può seguire "immediatamente" l'ME.

Le frasi (2b) e (3b) esprimono una minaccia o un presagio molto più deboli, in quanto l'uso del futuro imperfettivo comunica che l'evento non è legato direttamente al momento dell'enunciato.

Va notato che Fici Giusti fornisce solo esempi di verbi perfettivi al futuro privi di localizzatori temporali e inseriti in contesti tali che l'evento risulta immediatamente successivo all'ME.

4) *Ja vam pročtu to, čto ja napisal*

Vi leggo (lett. vi leggerò) quello che ho scritto

5) *Ja otkroju, čtoby uspokoit' sebja*

Aprò (lett. aprirò) per tranquillizzarmi (il marito geloso si appresta ad aprire l'armadio dove sospetta si nasconda l'amante della moglie).

In entrambi gli esempi riportati, come afferma Fici Giusti, il parlante è in procinto di compiere l'azione appena enunciata, ossia manifesta l'intenzione di fare ciò che sta per fare (continuità tra ME ed MA).

Tuttavia, se in (4) aggiungessimo un localizzatore temporale del tipo *zavtra*, verrebbe meno la continuità tra ME ed MA. L'evento non segue immediatamente l'ME.

In (5), è la semantica della frase che rende l'MA vicino all'ME (non ci si può aspettare che un marito geloso aspetti un ampio lasso di tempo per aprire l'armadio e fuggire il sospetto di un tradimento).

Secondo Fici Giusti, la maggior parte dei verbi perfettivi usati per esprimere un evento successivo al momento dell'enunciazione "lega i due momenti, attualizza il secondo rispetto al primo" o altrimenti "la funzione principale del futuro perfettivo è di esprimere eventi che sono collegati con il momento dell'enunciato" (pag. 198), ossia che seguono immediatamente l'ME. "Questo spiega anche perchè in italiano si ride a tradurre queste frasi con il presente" (pag. 199).

Quindi, per Fici Giusti, i futuri perfettivi esprimono in prevalenza o un evento che accade (4-5) o può accadere (2a-3a) immediatamente dopo l'ME o un evento che comincia a realizzarsi nel momento dell'enunciato (1a).

Il futuro composto invece denota il distacco tra MA ed ME. Negli esempi (4) e (5) il futuro imperfettivo sarebbe "incongruente col contesto in quanto il parlante si appresta a fare quello che enuncia" (pag. 199).

L'autrice, nel suo studio, non prende in considerazione esempi in cui il futuro perfettivo esprime un evento non collegato temporalmente all'ME (futuro non immediato), del tipo:

6) *Ja pozvonju zavtra*

Telefonerò domani

7) *Ja perevedu etu stat'ju čerez nedelju*

Tradurrò questo articolo tra una settimana

8) *Ja pošlju vam eti knigi poslezavtra*

Vi manderò questi libri dopodomani

Nella maggioranza dei casi, il valore di futuro remoto (non immediato) è dato dalla presenza di una marca temporale specifica (*zavtra, čerez nedelju* ecc.).

Gli usi del futuro perfettivo in cui l'MA risulta staccato temporalmente dall'ME sono quindi, per Fici Giusti, più rari.

Possiamo spiegare quanto detto dall'autrice circa il futuro perfettivo con valore imminente in termini formali, basandoci sulla teoria aspettuale proposta da Gebert, illustrata nel par. 9. Faremo inoltre riferimento ad un altro studio dell'autrice (Gebert 1994/95). Sappiamo che il perfettivo asserisce il cambiamento che porta all'instaurarsi di uno stato: CAUSA X [CAMBIA (STATO Y)].

In una frase come:

9) *Ona rešit zadaču*

Ella risolverà il problema,

secondo Gebert (1994/95), la prima porzione dell'evento: CAUSA X (Z) ha luogo nel presente (cioè nel presente (ME), il soggetto causa un cambiamento con lo scopo di realizzare un risultato); la seconda porzione dell'evento sulla quale porta l'asserzione: Z= [CAMBIA (STATO Y)], che è una conseguenza della prima, deve essere necessariamente collocata in un momento posteriore alla prima (il perfettivo non può denotare un'azione attuale: MA=ME, quindi in un momento successivo a quello dell'enunciato).

Secondo Gebert, il valore di immediatezza espresso dal perfettivo scaturisce dal fatto che si tratta di una forma etimologicamente presente.

### 15. Caratteristiche comuni al futuro perfettivo imminente e remoto

Vorrei tentare di dare una interpretazione unitaria dell'uso del futuro perfettivo come futuro imminente e remoto, utilizzando in parte il ragionamento che Fleischman (1982) applica ai "futuri con il verbo *andare*" (go-futures)<sup>25</sup>, in quanto mi sembra esista una somiglianza semantico-funzionale tra queste due forme di futuro.

Il futuro perfettivo può esprimere sia futuro imminente, sia futuro remoto (come i *go-futures*). Al contrario di quello imperfettivo, esso possiede un'importante sfumatura di significato che lo avvicina al *go-futures*, e che distingue i *go-futures* del francese, dell'inglese e dello spagnolo dal futuro inglese con *will* e dai futuri sintetici del francese e dello spagnolo:



ossia il legame con il presente del parlante.

Questo concetto è chiamato da Fleischman *present relevance*, una nozione aspettuale che segnala la presenza di un legame tra “ora” e “non ora”, un evento non-presente (passato o futuro) dal punto di vista cronologico è considerato come collegato psicologicamente al tempo presente. La dimensione futura della *present relevance* viene chiamata *prospective present*, ossia un evento futuro è considerato come risultante da, determinato da, o condizionato da circostanze presenti. La nozione aspettuale di *prospective present* include le categorie di imminenza (come nel caso, citato nel par. 14 da Fici Giusti, del futuro perfettivo imminente) e quella di “evento certo” (*assumed event*, che ho ipotizzato essere la caratteristica modale del futuro perfettivo con valore non necessariamente imminente, cfr. par.13.) in quanto entrambe mostrano un legame con il presente del parlante.

Un’azione imminente, secondo Fleischman, è percepita come il risultato di circostanze presenti. Il parlante, nel caso dell’azione imminente, esprime l’intenzione di compiere un’azione, e l’azione progettata è legata” (*relevant*) al momento dell’enunciato; essa è perciò anche “incoativa” (*inceptive/incoative*), nel senso che le sue origini psicologiche (e talvolta anche temporali) sono collocate nel presente, come nella frase che segue:

1) *Ja otkroju, čtoby uspokoit’ sebja*

Apro (lett. aprirò) per tranquillizzarmi

Una frase come:

2) *Ja perevedu etu stat’ju čerez mesjac*

Tradurrò questo articolo tra un mese

pur esprimendo un distacco temporale tra ME ed MA (futuro non imminente), implica che la realizzazione dell’evento è il riflesso della certezza soggettiva che ha il parlante al momento dell’enunciato, cioè al momento presente.<sup>26</sup>

Secondo Fleischman (1982, pag. 96), inerente a questi due concetti (azione imminente, ed “evento dato per certo” = *assumed event*) è la connessione tra presente e futuro, secondo la quale l’azione o l’evento futuro, indipendentemente dalla distanza temporale reale rispetto al momento dell’enunciato, è considerato dal parlante nato o in qualche modo collegato alla situazione presente. Il punto da sottolineare è la natura psicologica, piuttosto che cronologica, di questo legame con il presente.

Il futuro imperfettivo, al contrario, può essere messo in relazione con i futuri sintetici delle lingue romanze e con il futuro inglese con *will*, in quanto, come questi, non esprime la nozione aspettuale di *prospective present* (l’evento espresso dal futuro imperfettivo non è dato per certo e

non è imminente).

Abbiamo visto, per quanto riguarda il futuro perfettivo con valore di futuro imminente, che quando l'enunciato è espresso alla prima persona il parlante manifesta l'intenzione di fare ciò che sta per fare.

Quando l'azione si riferisce alla seconda o alla terza persona, "il significato di 'evento successivo al momento enunciativo' si arricchisce di modalità diverse" (Fici Giusti 1995, pag. 199).

Le frasi

3) *On nam pročitět, čto napisal*

Egli ci leggerà quello che ha scritto

e

4) *Ty otkroeš', čtoby uspokoit' sebja*

Tu aprirai per tranquillizzarti,

oltre a riferirsi ad un evento legato al momento enunciativo (come afferma Fici Giusti), esprimono un modalità del tipo: X sa che Y intende fare Z.

La frase:

5) *Ty nam pročitěs, čto napisal*

Tu ci leggerai quello che hai scritto

esprime una modalità deontica.

Nonostante cambi la modalità a seconda delle persone verbali, gli eventi espressi dalle frasi citate conservano tutti le loro radici psicologiche nel presente, ossia rimane immutata la nozione di *prospective present*.

In (3) e (4), nel momento in cui il parlante enuncia la frase, sa che il soggetto X intende fare Z.

In (5), nel momento in cui il parlante enuncia la frase, sa che il soggetto sta per compiere ciò che gli viene richiesto.

Per quanto riguarda il futuro perfettivo con valore di futuro non imminente, anch'esso esprime, come già detto, sfumature modali diverse a seconda delle persone verbali, ma, come ho ipotizzato, la modalità comune a queste ultime è quella epistemica della certezza (certezza nel presente che verrà ad instaurarsi lo stato descritto dal verbo). Anche qui, ciò che rimane costante è la nozione di *prospective present* (che, come ricordiamo, include la categoria dell'evento dato per certo): ossia il legame con il presente.

Per concludere, ciò che a mio parere accomuna il futuro perfettivo con valore imminente e con valore di futuro remoto è la nozione di *prospective present*, che include le categorie di imminenza, "evento dato per certo" (*assumed event*), e di intenzionalità.<sup>27</sup>

NOTE

1) Le grammatiche cui faremo riferimento sono: Vinogradov, Istrina, Barchudarov (1960); Pul'kina, Zacheva-Nekrasova (1991); Makoveckaja, Aver'janova, Kočetkova, Signorini (1983). Poiché esse offrono in sostanza descrizioni molto simili sul sistema di riferimento futuro, non specificheremo ogni volta la fonte. Indicheremo in nota quando una (o più di una) delle grammatiche suddette, forniscono sull'argomento informazioni più dettagliate o discordanti dalle altre.

2) In Vinogradov, Istrina, Barchudarov (1960), si specifica che il futuro composto (*složnoe buduščee*) denota un'azione che accade dopo il momento dell'enunciato ed è interamente staccata dal presente, a differenza del presente-futuro perfettivo (*nastojščee-buduščee*) che denota un'azione che si compie nel futuro come risultato del presente. I perfettivi infatti non possono esprimere azioni che si svolgono contemporaneamente al momento dell'enunciato. Per quanto riguarda il futuro imperfettivo, si afferma inoltre che la funzione di ausiliare può essere svolta da verbi perfettivi quali: *stat' (stanu, staneš'* ecc.) e *načat' (načnu, načneš'* ecc.) seguiti da infinito. Le costruzioni con questi verbi conservano il significato di inizio dell'azione.

3) In Pul'kina (1981) viene riportato lo stesso esempio che abbiamo ripreso da Pul'kina Zacheva-Nekrasova (1991), i verbi però sono posti al presente: "va dal ... si siede ... tace".

4) In Pul'kina, Zacheva-Nekrasova (1991) si specifica che:

a) sono i complementi di tempo come *zavtra, čerez nedelju* ad indicare che l'azione si svolgerà al futuro;

b) di norma non si usa con il significato di futuro, il presente dei verbi di moto indefinito (esprimenti movimento in diverse direzioni) privi di prefisso (*chožu, letaju*).

5) Non mi sembra che l'autrice specifichi qual è "il contesto" o la "situazione comunicativa" in cui si trova il parlante che accentua i valori di "compiutezza" e di "demarcazione", probabilmente il punto di vista del locutore.

6) La spiegazione data da Rassudova sulla causa che limita al futuro il significato di "azione generale", e cioè il significato lessicale del verbo, mi appare poco chiara. Secondo l'autrice il significato di "azione generale" al futuro può essere espresso solo da quei verbi I che denotano l'idea di processo, durata o azione prolungata. Non si capisce tuttavia perché il futuro imperfettivo con significato di "azione generale" ha una sfumatura di processualità che deriva dal significato lessicale del verbo, sfumatura che sarebbe assente al passato. Non è chiaro perché al futuro I, come al passato I, esista difficoltà a distinguere tra significato di "azione generale" e quello di "azione in corso" quando "l'attenzione del parlante è incentrata sul dove, quando ecc. di un'azione". Inoltre, non mi sembra che il verbo "consegnare" in (7) esprima l'idea di un prolungamento dell'azione nel tempo e quindi può occorrere all'I, al contrario di "prendere" che non denotando tale concetto va al P. Entrambi i predicati mi sembra appartengano alla classe dei verbi puntuali.



19) Si terrà presente inoltre lo studio di Antinucci, Gebert (1975/76).

20) Diamo di seguito alcuni esempi a) stativi: *byt' mertvym* (essere morto), *byt' zakrytym* (essere chiuso), *byt' slomannym* (essere rotto), *ljubit'* (amare), *videt'* (vedere), ecc. b) processivi: *umeret'* (morire), *zakyt'sja* (chiudersi), *slomat'sja* (rompersi).

21) Si parla di struttura semantica essenziale, perché una struttura come (a) (b) o (c) non esaurisce l'intero contenuto semantico del verbo. Tuttavia è possibile assegnare ciascun verbo, sulla base di alcuni tratti del suo significato, ad una delle tre classi.

22) Per il significato di questa sigla, si veda nota 13.

23) I "futuri con il verbo *andare*" (*go future*) sono costituiti dal presente del verbo andare (che in inglese assume la forma progressiva) + l'infinito del verbo, per esempio *I'am going to sing, je vais chanter, voy a cantar* = canterò.

24) Sostitueremo l'etichetta "attualizzato", usata dalla Fici Giusti, con "imminenziale" per evitare la possibile confusione con il termine presente "attuale" "non attuale" di cui parla Isačenko (si veda par. 6).

25) Si veda nota 23

26) Per Fleischman anche la categoria dell'intenzionalità è inclusa nella nozione aspettuale di *prospective present*.

27) Si veda nota precedente.

## BIBLIOGRAFIA

Akmaijan A., Demers R.A., Harnisch R.M. (1982), *Linguistica. Introduzione al linguaggio e alla comunicazione*, Il Mulino, Bologna.

Antinucci F., Gebert L. (1975/76), *L'aspetto verbale in polacco*, in "Ricerche slavistiche", 22-23, pp. 5-60.

Bauche H. (1928), *Le Langage populaire*, Payot (I st ed. 1920), Paris.

Beccaria L. (a cura di) (1996), *Dizionario di linguistica*, Einaudi, Torino.

Benveniste E. (1966), "Etre" et "avoir" dans leur fonctions linguistiques. in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, pp. 187-207.

Id. (1968), *Mutations of Linguistic Categories*, in *Direction for Historical Linguistics*, Malkiel Y. and Lehmann W. P. (a cura di). Austin and London: University of Texas Press, 83-94.

Bertinetto P.M. (1979), *Alcune ipotesi sul nostro futuro (con osservazioni su potere e dovere)*, in "R.G.G.", 4, pp. 77-138.

Id. (1986), *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano, il sistema dell'indicativo*, Accademia della Crusca, Firenze.

Id. (1991), *Il verbo*, in: *Grande Grammatica italiana di consultazione*, Renzi L. e Salvi G. (a cura di), Il Mulino, Bologna.

Bybee J.L., Pagliuca W., Perkins R.D. (1991), *Back to the future*, in *Grammaticalization*, Heine B., Traugott E.C. (a cura di), John Benjamins, Amsterdam, pp. 17-58.

Carabellese P. (1948), *Critica del concreto*, 3d ed., Sansoni, Firenze.

Chung S., Timberlake A. (1985), *Tense, aspect and mood*, in: *Language Typology and Syntactic Description*, vol. III, Shopen T. (a cura di), University Press, Cambridge, pp. 202-58.

Comrie B. (1985), *Tense*, Cambridge University Press, Cambridge.

Dubois J., Giacomo M., Guespin L., Marcellesi Ch. e J.B., Mevel J.P. (1983), *Dizionario di Linguistica*, Zanichelli, Bologna.

Ferrel J., *On the Aspect of byl and on the Position of the Periphrastic Imperfective Future*, Word 9, n° 4.

Fici Giusti F. (1991), *Tipi di frase. Le frasi con il predicato di stato*, in *La lingua russa*, a cura di Giusti Fici F., Gebert L., Signorini S, NIS, Roma.

Id. (1995), *Forme e funzioni del futuro nel russo moderno*, Quaderni del dipartimento di linguistica Università di Firenze.

Id. (1997), *Il futuro: una questione di tempo, di aspetto o di modo?* (non pubblicato).

Fleischman S. (1982), *The future in thought and language*, Cambridge University Press, Cambridge.

Forsyth J. (1970), *A Grammar of Aspect. Usage and Meaning in the Russian Verb*, Cambridge University Press, Cambridge.

Fries C.C. (1927), *The Expression of the Future*, in "Language" 3, pp. 87-95.

Gardiner S.C. (1984), *Old Church Slavonic: An elementary grammar*, Cambridge University Press, Cambridge

Gebert L. (1991), *L'aspetto e il significato del verbo*, in *La lingua russa*, a cura di Fici Giusti F., Gebert L., Signorini S., NIS, Roma.

Id. (1991 b), *Caratteristiche tipologiche del russo*, in *La lingua russa*, a cura di Fici Giusti F., Gebert L., Signorini S., NIS, Roma.

Id. (1994/95), *La problematica verbale in russo*, Traccia informale del corso monografico tenuto da Gebert L., Università di Roma La Sapienza.

Grenoble L. (1989), *Tense, Mood, Aspect: The Future in Russian*, in: "Russian Linguistics International Journal for the study of the Russian Language", Dordrecht, v 13 (2), pp. 77-110.

Heidegger M. (1949), *Being and Time*, in *Existence and Being*, ed.

W. Broc, Henry Regner, Chicago, pp.11-116.

*International Encyclopedia of Linguistics*, Bright W.(a cura di), Oxford University Press 1992, N. York-Oxford, Vol. IV (voce *Tense*).

Isacenko A. (1960), *La structure sémantique des temps en russe*, BSLP 55 pp. 74-88

Karcevskij S. (1962), *Sistema russkogo glagola*, M.; (1927) *Système du verbe russe*, Plamja Praha.

Kasatkin L., Krysin L., Živov V. (1995), *Il Russo*, La Nuova Italia, Firenze.

Lo Gatto E. (1963), *Grammatica della lingua russa*, Sansoni, Firenze.

Lyons J. (1971), *Introduzione alla linguistica teorica*, Bari, Laterza.

Id. (1977), *Semantics*, 2 vol., Cambridge University Press, Cambridge.

Lunt H.G. (1959), *Old church Slavonic Grammar*, The Hague, Mouton

Maetzner, *An English Grammar: Shall and Will, an Historical study*<sup>1</sup>.

Makoveckaja R.V., Aver'janova G.N., Kočetskova N.P., Signorini S. (1983) *Il russo. Corso avanzato*, Casa editrice Lingua Russa, Mosca.

Mazon A. (1949), *Grammaire de la langue russe*, Institut d'études slaves, Paris (3° ed.).

Id. (1958), *L'aspect des verbes slaves (principes et problèmes)*, Communication présentée par la délégation française. Editions de l'Académie des Sciences de l'URSS, Moscou.

Murphy R. (1985), *English Grammar in Use*, Cambridge University Press, Cambridge.

Paillard D. (1979), *Voix et aspect en russe contemporain*, Institute d'Etudes Slaves, Paris.

Palmer F.R. (1986), *Mood and Modality*, Cambridge University Press, Cambridge.

Parisi D., Antinucci F. (1973), *Elementi di grammatica*, Boringhieri, Torino.

Parisi D, Antinucci F., Crisari M. (1975), *Dovere potere volere e il futuro dei verbi*, in Parisi D. (a cura di) *Studi per un modello del linguaggio*, Roma C.N.R. pp 238-70.

Pul'kina Y.M. (1981), *Breve prontuario della grammatica russa*, Casa editrice Lingua Russa, Mosca.

Pul'kina Y.M., Zachaeva-Nekrasova E. (1991) *Il Russo:Grammatica pratica con esercizi*, Edizioni Russkij jazyk, Mosca,

Genova "Edest".

Rassudova O.P.(1984), *Aspectual Usage in Modern Russian*, Russkij Jazyk, Moscow.

Renzi L., Salvi G. (a cura di) (1991), *Grande grammatica di consultazione*, il Mulino, Bologna.

Sbriziolo I.P. (1982), *Appunti sulla morfologia storica della lingua russa*, Tempi moderni ed., Napoli.

Simone R. (1996) *Fondamenti di linguistica*, Editori Laterza, Bari.

*The Encyclopedia of Language and Linguistics*, (1992), VR. EASHER Pergamon Press, Oxford, N. York, Seoul, Tokyo. Vol. V, voce: *Mood; Modality*; Vol. IX, voce: *Tense*.

Ultan R. (1978), *The nature of future tenses*, (Greenberg et al (eds)), in Greenberg J.H.(a cura di) *Universal of Human Language*, Stanford Univ. Press, Stanford, vol. 3° pp. 83-123.

Vaillant A. (1958), *Grammaire comparée des langues slaves*, Edit IAC, Lyon Paris.

Id. (1964) *Manuel du vieux slave*, 2 vol., Institut d'Etudes Slaves, Paris.

Vasilenko E., Egorova A., Lamm E. (1985), *Gli aspetti del verbo russo*, Edizioni Russkij jazyk, Mosca.

Vinogradov V.V., Istrina E.S., Barchudarov S.G. (1960), *Grammatika russkogo jazyka*, Tom I Fonetika, Morfologija; Izd. Akademii Nauk, Moskva, SSSR.

Wekker H.C. (1976), *The Expression of Future Time in Contemporary British English*, North Holland, Linguistic Series, 28. Amsterdam and New York: North Holland.

#### NOTE

1) L'autore è citato in Fries (1927), il quale fornisce solo i dati che abbiamo riportato; ci è stato impossibile completare la bibliografia.



**FEDERAZIONE RUSSA**  
**Cronologia degli avvenimenti 1995**

*A cura di Maresa Mura*

**5 GENNAIO. Esteri. Ue. Crisi cecena.** A seguito dell'intervento armato russo in Cecenia la Commissione europea decide di rinviare la firma dell'accordo di cooperazione politica e commerciale con la Russia. Il 17 l'Unione europea chiede una soluzione pacifica del conflitto che "rispetti l'integrità territoriale della Federazione russa".

**5 GENNAIO. Centro-periferia. Crisi cecena.** A Čeboksari capitale della repubblica di Ciuvascia si riuniscono i capi di sei repubbliche autonome (Baskortostan, Carelia, Udmurtja, El-Mari, Mordovija, Tatarstan e Cuvascia) che, insieme ai rappresentanti del Comitato Concordia per la Patria diretto da Jurij Skokov reponsabile della Commissione per la politica estera che fa capo al Consiglio di sicurezza, chiedono di far cessare "la insensata guerra fraticida" in Cecenia. L'11 il presidente della Ciuvascia, Nikolaj Fedorov, emana un decreto che vieta ai giovani di leva di intervenire nei conflitti interni della Federazione e protesta per la sua invalidazione da parte del Cremlino.

**11 GENNAIO. Csi. Bielorussia.** Firmato un accordo che prolunga di 25 anni la permanenza di basi militari russe sul suolo bielorusso.

**20 GENNAIO. Csi. Kazakhstan.** Firmato a Mosca tra il presidente kazako Nursultan Nazarbaev e El'cin un accordo che dovrebbe entrare in vigore entro la fine dell'anno per il comando congiunto delle forze armate di frontiera. E' stato inoltre siglato un accordo per semplificare le procedure riguardanti la cittadinanza russa e kazaka. I due presidenti hanno anche discusso la questione della divisione delle risorse energetiche del mar Caspio (850 milioni di t di petrolio e 8.700 miliardi di mc di gas) che dovrebbero appartenere in ugual misura a tutti i cinque Stati rivieraschi e la creazione del Consorzio di compagnie straniere per lo sfruttamento e il trasporto di queste risorse.

26-31 GENNAIO. **Esteri. Economia.** Al Forum economico di Davos il vice primo ministro A. Čubais annuncia che la Russia intende stabilire il tasso fisso per il cambio del rublo per venire incontro alle richieste del Fmi.

2 FEBBRAIO. **Criminalità.** Viene rapito e ucciso il deputato Sergej Skorochin.

5 FEBBRAIO. **Istituzioni.** Con un decreto viene concessa al comune di Mosca la possibilità di organizzare le privatizzazioni in base a regole comunali.

6 FEBBRAIO. **Esteri. Osce. Crisi cecena.** Il Consiglio permanente dell'Osce esprime la sua preoccupazione per "l'uso sproporzionato della forza da parte delle forze armate russe" e ribadisce il suo sostegno per "una soluzione pacifica della crisi, basata sui principi dell'Osce e che rispetti l'integrità territoriale della Federazione russa e la sua Costituzione".

6 FEBBRAIO. **Esteri. Usa.** Firmato tra l'americana Lockheed e la russa Krunitsev l'accordo per il lancio dal cosmodromo di Bajkonur di una stazione spaziale internazionale denominata Alpha.

9 FEBBRAIO. **Centro-periferia. Crisi cecena.** Le truppe russe si impadroniscono di Groznyj. Il 13 viene firmato un accordo parziale, ma il 21 gli scontri armati riprendono.

11 FEBBRAIO. **Partiti.** Nasce l'Unione dei realisti, un movimento di centro-sinistra. E' diretto da Jurij Petrov ed è appoggiato dalla Federazione dei sindacati indipendenti e dal Partito socialdemocratico. Jabloko e il Partito repubblicano si uniscono nel Partito dell'alternativa che propone la candidatura di Javlinskij nelle future elezioni presidenziali.

16 FEBBRAIO. **Centro-periferia. Crisi cecena.** Nel suo discorso alla Duma El'cin, mentre giustifica l'intervento armato in Cecenia, attribuisce le sconfitte alla disorganizzazione delle forze armate. Viene tolto lo stato di emergenza nell'Ingušetija e nell'Ossetia del Nord, dopo il divieto della Duma di prolungarlo come avrebbe voluto El'cin. Nell'area rimangono 10 mila uomini delle forze armate russe.

**17 FEBBRAIO. Esteri. Polonia.** Visita del primo ministro V. Černomyrdin in Polonia. Firmato l'accordo per un gasdotto che dalla penisola di Jamal (Siberia occ.) porterà 76 miliardi di mc di gas annui dalla Russia alla Germania. L'opera sarà finita entro il 2010. Il diritto di transito verrà ricompensato alla Polonia con forniture di gas. Nessun accordo è stato trovato invece per l'ingresso della Polonia nella Nato per il quale Mosca si oppone.

**17 FEBBRAIO. Esteri. Ex Jugoslavia.** Il ministro degli Esteri A. Kozyrev incontra a Belgrado il presidente S. Milošević con il quale discute le decisioni prese nell'ultima riunione del Gruppo di contatto di togliere le sanzioni a Belgrado se questa accetterà di riconoscere l'indipendenza della Bosnia-Erzegovina e della Croazia.

**21 FEBBRAIO. Esteri. Iran.** Mosca, nonostante le proteste degli Usa, inizia la costruzione del primo dei quattro reattori della centrale nucleare di Bushehr la cui potenza sarà di 1.000 megawatt. L'accordo frutterà alla Russia circa 8 miliardi di \$.

**27 FEBBRAIO. Esteri. UE.** Firmato a Bruxelles tra il ministro russo per l'energia atomica Viktor Michajlov e il commissario europeo Han van Broek il Memorandum sulla sicurezza nucleare. L'accordo concluso dopo oltre un anno di negoziati comprende una dichiarazione della Federazione russa che libera i fornitori finanziati dal programma Tacis dalle potenziali conseguenze giuridiche di un eventuale incidente nucleare che dovesse verificarsi nel contesto di questi progetti.

**1° MARZO. Economia.** Il presidente El'cin firma tre decreti economici: 1) eliminazione dei privilegi fiscali per quegli esportatori che hanno il monopolio della vendita di alcuni prodotti (gas, petrolio, alluminio, ecc.); 2) limitazione del controllo statale sui prezzi; 3) tutte le spese pubbliche non coperte dal bilancio saranno sotto controllo diretto del presidente.

**1° MARZO. Debito.** In occasione della sua visita in Gran Bretagna V. Černomyrdin dichiara che la Russia restituirà 100 milioni di \$ sui 500 che deve alle banche commerciali del Club di Parigi per i pagamenti dei debiti arretrati 1992-1993. E' la prima volta che la Russia può permettersi la restituzione di parte del suo debito (119 miliardi di \$ nel 1994).

**1° MARZO. Criminalità.** Viene assassinato il popolare giornalista della TV V. List'ev. Secondo statistiche ufficiali nel 1994 gli omicidi sono passati da 29.200 del 1993 a 32.300. Criminalità e corruzione sono presenti soprattutto nel settore economico e finanziario. Nel 1994 la fuga di capitali è stata di 2,5 miliardi di \$ al mese. 10 su 25 tra le maggiori banche sono coinvolte in azioni illegali e sono legate alle criminalità organizzata. La mafia russa nel 1994 ha avuto un giro d'affari di 150 miliardi di dollari, ed è presente nel settore finanziario, industriale e della piccola e media impresa.

**5 MARZO. Esteri. Cina.** Venduti alla Cina 4 sottomarini classe "Kilo". Secondo gli accordi entro 10 anni il loro numero salirà a 18.

**10 MARZO. Economia. Aiuti.** Il Fmi ha concesso un prestito di 6,25 miliardi di dollari. Per garanzia il Fondo erogherà le rate mensilmente. Tra le condizioni poste dal Fondo vi è il controllo dell'inflazione che dovrà scendere entro la fine dell'anno all'1%.

**14 MARZO. Istituzioni. Partiti.** E' stato registrato un nuovo partito denominato "Stabilità" il cui ispiratore è il banchiere miliardario Oleg Bojko e sostenuto da cinque delle principali banche e da grossi complessi come la Gazprom e la Logovaz (settore automobilistico). Hanno aderito 35 deputati della Duma (due del partito di Žirinovskij). Il nuovo partito intende sostenere la candidatura di El'cin alle elezioni presidenziali del 1996.

**18-19 MARZO. Esteri. Nato. Crisi cecena.** Nell'incontro tra i rappresentanti dell'Ue a Carcassonne è stato deciso di chiedere alla Nato di firmare un patto di sicurezza con la Russia che si oppone alla richiesta di ingresso nella Nato di ex paesi del Patto di Varsavia come la Polonia, l'Ungheria e la Repubblica Ceca. I Quindici hanno accettato l'idea proposta dalla Francia di un Accordo o Carta tra Russia e Nato per "consultazioni politiche regolari e un impegno di non aggressione". Sulla Cecenia i Quindici hanno deciso di inviare sul posto una missione permanente dell'Osce.

**23 MARZO. Centro-periferia.** Firmato con la Repubblica dell'Ossetia del Nord un trattato che delimita le rispettive competenze sul modello di quello già firmato con le repubbliche del Tatarstan, Baskortostan, Jakutija, Burjatija e Udmurtija.

24 MARZO. **Armi chimiche.** El'cin firma un decreto con il quale si impone ai vertici militari di distruggere le armi chimiche secondo gli accordi presi a livello internazionale.

30 MARZO. **Economia. Finanza.** Viene votato il budget per il 1995 che prevede un deficit di 73 mila miliardi di rubli (7,9% del Pil) su 175 miliardi di entrate e 248 mila miliardi di uscite. Vengono emessi dei Buoni del tesoro (GKO) per finanziare il debito pubblico. Un consorzio di sei grandi banche è disposto ad accordare crediti al governo per finanziare il deficit pubblico in cambio di sgravi fiscali sugli investimenti e di garanzie sui crediti.

31 MARZO. **Crisi cecena.** Le truppe russe conquistano la città di Shali, una delle roccaforti degli indipendentisti.

La delegazione dell'Osce, dopo avere visitato Groznyj testimonia sui maltrattamenti, gli stupri, le torture commesse dai soldati russi sulla popolazione e sui prigionieri ceceni.

3 APRILE. **Sicurezza.** El'cin con un decreto modifica lo status dell'ex Kgb: da Servizio di controspionaggio federale è diventato Servizio di sicurezza federale (Fsb), con compiti simili a quelli del vecchio Kgb. Sarà diretto da Sergej Stepašin, già capo dell'attuale controspionaggio federale.

12 APRILE. **Esteri. Italia. Nato.** Visita del ministro degli Esteri A. Kozyrev a Roma dove incontra il ministro degli Esteri Susanna Agnelli e il presidente Luigi Scalfaro. Fra i temi discussi: l'allargamento della Nato ai paesi ex socialisti dell'Europa e la partecipazione della Russia all'incontro del G-7 a Halifax che l'Italia vorrebbe avvenisse alla stregua di quella di Napoli.

12 APRILE. **Proteste.** In tutta la Federazione si svolge uno degli scioperi più massicci degli ultimi anni. Oltre un milione e mezzo di lavoratori di tutte le categorie scende in piazza per protestare contro i bassi salari e il loro irregolare pagamento.

12 APRILE. **Crisi cecena.** Il Parlamento dichiara fuorilegge l'intervento armato in Cecenia e chiede a Černomyrdin di avviare trattative con gli indipendentisti.

16 APRILE. **Sicurezza.** Il ministro della Difesa Gračëv dichiara

che la Russia dovrà rivedere il trattato del 1990 sulla riduzione delle forze convenzionali a causa della instabilità al suo interno e annuncia la creazione della 58a armata che dovrà stazionare nel Caucaso del nord.

18 APRILE. In una conferenza sulla vittoria sul fascismo nella II guerra mondiale A. Ćernomyrdin rende note le cifre sul numero dei morti da parte dell'Urss: 27 milioni di cui 8.668.400 fra le forze armate.

23 APRILE. **Agricoltura.** In assenza di una precisa legislazione, la privatizzazione della terra va molto a rilento. Su 130 milioni di ettari coltivati da kolchoz e sovchoz solo 12 milioni sono stati privatizzati e in totale sono sorte 280 piccole aziende private. Il nuovo regolamento permette di possedere la terra per un periodo di 99 anni, ma non la si può vendere o lasciare in eredità.

4 MAGGIO. **Esteri. Cuba.** Firmato a Mosca un protocollo commerciale con Cuba che prevede nel 1995 la vendita alla Russia di 1,5 milioni di t di zucchero greggio in cambio di 4,5 milioni di t. di greggio (sistema del baratto). Inoltre Mosca riprenderà i lavori interrotti nel 1991 della centrale nucleare di Juragua. Il debito di Cuba con la Russia ammonta a 20 miliardi di rubli che Mosca vorrebbe convertire in dollari.

9 MAGGIO. **Crisi cecena.** In segno di protesta contro la guerra in Cecenia il cancelliere tedesco E. Kohl e il presidente francese F. Mitterrand non partecipano a Mosca alle manifestazioni per il 50 anniversario della vittoria sui nazifascisti. Per la stessa ragione il presidente B. Clinton e il primo ministro inglese J. Major rifiutano di assistere alla parata militare sulla piazza Rossa.

12 MAGGIO. **Partiti.** Viene creato il partito di centro destra "Nostra casa Russia" diretto da V. Ćernomyrdin in previsione delle elezioni politiche di fine anno. E' sostenuto dalle repubbliche del Tatarstan, del Baskortostan e della Kabardino-Balkarija, da 30 regioni e da alcune organizzazioni politiche di ispirazione democratica.

15 MAGGIO. **Csi. Caspio.** In una conferenza ad Alma Ata (capitale del Kazakistan) viene siglato tra Russia, Kazakistan, Turkmenistan, Azerbaigian e Iran un primo accordo sullo sfruttamento delle risorse del mar Caspio che non annulla però il Trattato firmato dall'Urss e dall'Iran nel 1921 e confermato nel 1940, che rimane, secondo Mosca, il solo documento legittimo sullo status del mare.

**27 MAGGIO. Esteri. Ex Jugoslavia. Onu.** Dopo i raid aerei della Nato in Bosnia e la rappresaglia serba che ha fatto prigionieri, incatenandoli ad obiettivi militari, oltre 100 militari dell'Onu, El'cin, chiamato in causa perché interponga i buoni uffici della Russia con Milošević, si dichiara favorevole a patto che cessino i raid della Nato e si allentino le sanzioni sui serbi di Belgrado.

**30 MAGGIO. Istituzioni.** In disaccordo con i vertici militari, si dimette il generale Aleksandr Lebed' comandante della XIVesima armata russa di stanza a Tiraspol' nel Transdnestr. Lebed' era stato promotore del cessate-il-fuoco nel conflitto tra filo-russi e moldavi per l'indipendenza del Transdnestr.

**31 MAGGIO. Esteri. Nato.** Al vertice dei ministri degli Esteri della Nato e dell'ex Patto di Varsavia che si tiene a Noordwijk (Olanda), il ministro degli Esteri A. Kozyrev firma i documenti per la partecipazione della Russia alla Partnership per la Pace e sostiene che è necessario che "la Nato si trasformi da alleanza militare in una organizzazione politica modificando i suoi trattati e le sue istituzioni".

**1° GIUGNO. Esteri. Turchia.** Proteste ufficiali della Russia per l'invio da parte dei servizi segreti della Turchia di uomini a sostegno dei separatisti ceceni.

**9 GIUGNO. Csi. Ucraina.** Firmato a Soči sul Mar nero tra El'cin e il presidente ucraino Kučma l'accordo sulla base di Sebastopoli che rimarrà di proprietà della Russia e per il cui uso Mosca verserà all'Ucraina 133 milioni di \$ l'anno.

Nessun accordo invece sulla divisione della flotta del mar Nero.

**14 GIUGNO. Crisi cecena.** Atto terroristico dei separatisti ceceni che, guidati da Shamil Basaev, occupano l'ospedale della cittadina di Budënnovsk, nella regione di Stavropol', prendono in ostaggio tutto il personale (circa 1.000 persone) e chiedono la fine della guerra e il ritiro dalla Cecenia delle truppe russe. Solo il 20, dopo una tregua concordata tra le parti, gli ostaggi vengono liberati.

**15-17 GIUGNO. Esteri. G-7.** Nel Vertice del G-7 di Halifax, El'cin (che partecipa solo per la parte politica) ottiene l'assenso dei Sette per un vertice a Mosca sulla sicurezza nucleare da tenersi all'inizio del 1996. Il premier russo si dimostra disponibile a premere su Milošević

per porre fine al conflitto in Bosnia e si dichiara d'accordo sull'impiego di una forza rapida d'intervento non della Nato ma dell'Onu.

21 GIUGNO. **Crisi politica.** La Duma vota (241 voti contro 72 e 20 astensioni) la sfiducia al governo per i fatti di Budënnovsk, accusando in particolare il primo ministro Černomyrdin di avere permesso ai terroristi ceceni di fuggire indisturbati dopo la liberazione degli ostaggi. Il 30, con decreto presidenziale vengono allontanati Viktor Erin ministro degli Interni, Sergej Stepašin capo del Servizio federale di sicurezza, Nikolaj Egorov ministro dei Problemi delle nazionalità, nonché Evgenij Kuznecov governatore della regione autonoma di Stravropol'; dove hanno potuto operare i ribelli ceceni.

25-27 GIUGNO. **Esteri. Cina.** Visita a Mosca del primo ministro cinese Li peng. La Russia riconosce la Repubblica popolare cinese come il solo e legittimo Stato cinese. I cinesi accettano di costruire un nuovo ponte sull'Amur e di differire il pagamento del debito russo verso la Cina.

29 GIUGNO. **Esteri. Usa.** Successo dell'aggancio della navetta spaziale americana Atlantis alla stazione spaziale russa Mir. Un primo passo verso la costruzione di una stazione spaziale comune prevista entro il 1997.

25 GIUGNO. **Centro-periferia.** Firmato con la repubblica della Jakutija un trattato bilaterale per la delimitazione delle rispettive competenze e per l'avvio di "relazioni speciali" con la Russia.

11 LUGLIO. **Centro-periferia.** Anche la repubblica di Burjatija, come già altre repubbliche (vedi sopra), firma con Mosca un trattato per la delimitazione delle rispettive competenze e per la delega dei poteri.

11 LUGLIO. **Centro-periferia.** A Vladikavkaz (Ossetia del Nord) si incontrano per la prima volta dopo il conflitto del 1992 i presidenti dell'Ossetia del Nord e dell'Ingušetija. Viene firmato un accordo dove le parti rinunciano alle rispettive pretese territoriali e vengono prese misure per la ricostruzione del distretto osseto di Prigorodnyj, che era stato teatro degli scontri armati.

11 LUGLIO. El'cin viene ricoverato in clinica per un infarto.



17 LUGLIO. **Esteri. Ue.** Firmato a Bruxelles l'accordo di partenariato politico e economico tra Russia e l'Unione europea che era stato sospeso da quest'ultima come protesta per la guerra in Cecenia. L'accordo prevede un aumento degli scambi commerciali e della reciproca cooperazione e la creazione di una zona di libero scambio entro il 2000.

17 LUGLIO. **Esteri. Omc.** La Russia chiede di entrare come membro effettivo nell'Organizzazione per il commercio mondiale (ex Gatt) dove finora ha solo un posto da osservatore.

21 LUGLIO. **Centro-periferia.** Le regioni che fanno parte della Charta siberiana chiedono, in una riunione a livello di primi ministri, al governo centrale di avere il 50% delle azioni delle imprese petrolifere presenti sul loro territorio e di modificare la ripartizione dei diritti doganali.

24 LUGLIO. **Istituzioni.** Il generale Michail Barsukov, amico personale di El'cin, viene nominato capo del Servizio federale di sicurezza (ex Kgb) in sostituzione di S. Stepašin.

30 LUGLIO. **Crisi cecena.** I russi trattano con i ceceni sotto l'egida dell'Osce. Un primo accordo è stato raggiunto a Groznyj e prevede un piano di disarmo che comporta la fine delle azioni terroristiche, lo scambio dei prigionieri, la cessazione delle ostilità, il ritiro delle truppe russe e la restituzione delle armi da parte degli indipendentisti.

1° AGOSTO. **Esteri. Usa. Ex Jugoslavia.** Incontro a Brunei tra il ministro degli Esteri russo A. Kozyrev e il segretario di Stato americano W. Christopher. Sul conflitto nella Bosnia le posizioni dei due paesi rimangono distanti. Kozyrev insiste perché vengano tolte le sanzioni a Belgrado in cambio di un "possibile" riconoscimento da parte di Milošević della Bosnia-Erzegovina, gli americani di contro propongono di dare ai bosniaci musulmani la possibilità di difendersi da soli.

6 AGOSTO. **Istituzioni.** Il gen. Anatolij Kulikov viene nominato ministro degli Interni in sostituzione di Viktor Erin.

10 AGOSTO. **Esteri. Ex Jugoslavia.** El'cin propone una conferenza di pace sulla ex Jugoslavia aperta ai presidenti di Serbia, Croazia e Bosnia e al Gruppo di contatto europeo e minaccia di sospendere le san-

zioni economiche alla Serbia se l'Occidente non trova una soluzione al conflitto in quest'area

21-22 AGOSTO. **Crisi cecena.** Salta la tregua firmata il 30 luglio.

28 AGOSTO. **Csi. Russia, Bielorussia, Kazakhstan.** Viene firmato tra i tre paesi l'Accordo sull'Unione doganale.

31 AGOSTO. **Finanza.** El'cin con un decreto concede ad un gruppo di banche l'ipoteca delle azioni dello Stato per far fronte al deficit di bilancio, dando così ad alcuni istituti di credito il controllo anche se temporaneo delle azioni dello Stato. Il primo caso riguarda il 51% delle azioni statali della Compagnia petrolifera siberiana Sibirneft'.

2 SETTEMBRE. **Esteri. Germania. Ex Jugoslavia.** Visita a Mosca di Helmut Kohl per cercare di convincere El'cin ad appoggiare la linea dura della Nato e dell'Onu in vista dell'incontro dei ministri degli Esteri di Bosnia, Serbia e Croazia a Ginevra l'8 settembre con il Gruppo di contatto. El'cin ribadisce la posizione di Mosca contraria all'allargamento della Nato ai paesi europei dell'ex area socialista se prima non viene chiarito che cosa vuole essere la Nato dopo la guerra fredda.

Intanto il Parlamento russo, cavalcando le proteste dei nazionalisti, approva la fine dell'embargo a Belgrado e un sostegno militare più esplicito ai serbi.

26 SETTEMBRE. **Economia. Privatizzazioni.** Il governo accelera, in vista delle prossime elezioni, il processo di privatizzazione, concedendo ad un consorzio di banche importanti di acquistare imprese ancora statalizzate come acciaierie, raffinerie, lavorazione di materie prime pregiate, ecc. Le imprese che rimarranno allo Stato, dopo questa operazione, non supereranno le 3.000. Contraria la Duma.

8 OTTOBRE. **Istituzioni.** Viene rimosso, accusato di corruzione, il procuratore generale ad interim Aleksej Iljušenko, sostituito da Jurij Skuratov.

9 OTTOBRE. **Esteri. Turchia. Petrolio.** Sottoscritto l'accordo con la Turchia, mediatori gli Usa, per il trasporto del petrolio azero del Consorzio internazionale. Gli oleodotti saranno due in partenza da Baku: uno attraverserà il Caucaso per collegarsi a quello già presente che passa per la Cecenia fino al terminale di Novorossijsk sul mar Nero e da qui

nel Mediterraneo via Bulgaria e Grecia, l'altro Baku-Supsa via Georgia. Entrambi i condotti utilizzeranno tratti già in uso che però hanno bisogno di ammodernamenti molto costosi.

**10 OTTOBRE. Agricoltura.** A causa della siccità il raccolto di grano è il peggiore degli ultimi trent'anni. Secondo dati del ministero dell'Agricoltura la produzione di grano non supera i 65-66 milioni di t. rispetto agli 81 milioni di t. del 1994. La Russia dovrà acquistare grano dall'Occidente, ma ha difficoltà di pagamento.

**16 OTTOBRE. Centro-periferia.** Accogliendo la richiesta dei governatori di numerose regioni, El'cin concede per decreto le elezioni degli organi locali a suffragio universale.

**17 OTTOBRE. Centro-periferia.** Firmato un trattato bilaterale con la repubblica dell'Udmurtija. El'cin precisa che questi trattati non stabiliscono "relazioni speciali" con le repubbliche della Federazione, mentre Černomyrdin sostiene che dovrebbero essere estesi anche ai territori autonomi e alle regioni.

**20-21 OTTOBRE. Esteri. Francia.** El'cin, in visita ufficiale in Francia, incontra il presidente Chirac con il quale discute la creazione di una sorta di Consiglio di sicurezza per l'Europa in grado di affrontare le possibili crisi. Sul conflitto bosniaco i due presidenti annunciano una riunione a Mosca dei rappresentanti dei tre Stati in conflitto più il Gruppo di contatto per consolidare la fine delle ostilità.

**22-24 OTTOBRE. Esteri. Usa. Onu.** Visita di El'cin negli Usa. Nell'incontro con Clinton vengono discussi l'allargamento a Est della Nato; l'invio di un contingente militare russo in Bosnia; la vendita all'Iran di due reattori nucleari; la preparazione del trattato sull'interdizione completa delle armi nucleari e sulla ratifica dello Start-2. Parlando all'Assemblea dell'Onu El'cin critica la Nato per avere escluso le Nazioni Unite dal conflitto bosniaco.

**26 OTTOBRE.** Di ritorno dagli Stati Uniti El'cin viene ricoverato d'urgenza per una grave ischemia al miocardio. Rimarrà ricoverato fino al 26 dicembre.

**29 OTTOBRE. Esteri. Usa. Sicurezza.** Incontro a Mosca tra il ministro della Difesa russo Gračëv e il suo omologo americano Walter

Perry per discutere l'invio del contingente russo in Bosnia che opererà nei settori dei trasporti e delle costruzioni. La Russia chiede di non applicare l'accordo sul trattato Cfe nelle regioni di Krasnodar, Stavropol', Volgograd e Pskov, vale a dire nell'area della sua frontiera occidentale. Mosca chiede inoltre di poter inserire la regione di Leningrado come regione di frontiera del fianco nord della Russia.

29 OTTOBRE. **Esteri. Iran. Caspio.** In un incontro a Teheran tra il vice primo ministro russo A. Bol'šakov e il ministro degli Esteri iraniano Vajlati viene stilato un comunicato congiunto nel quale viene precisato che lo sfruttamento delle risorse del Caspio verrà fatto sulla base dei trattati internazionali con la partecipazione a pari diritto di tutti gli Stati rivieraschi.

16 NOVEMBRE. **Economia. Debito.** Dopo tre anni di negoziati viene firmato un primo accordo tra la Russia e un gruppo di banche creditrici (oltre 600) raggruppate nel Club di Londra per il pagamento del debito commerciale russo che ammonta a 32,5 miliardi di \$. Di questi la Russia si impegna a rimborsarne 25,5 in 25 anni con un tempo di grazia di 7 anni.

19 NOVEMBRE. **Crisi cecena.** Mosca decide di indire elezioni in Cecenia il 17 dicembre, nella stessa data delle elezioni legislative russe, per eleggere il presidente, l'amministrazione locale e i rappresentanti alla Duma. I ceceni non accettano e si riaccendono gli scontri armati, in realtà mai cessati dopo la tregua concordata nel luglio scorso.

22 NOVEMBRE. **Istituzioni.** La Duma approva la candidatura di Sergej Dubinin a responsabile della Banca centrale.

4 DICEMBRE. **Crisi cecena.** Attentato dei separatisti che fanno esplodere un'auto bomba nel centro di Groznyj uccidendo 11 persone e ferendone oltre 60. Il 7 viene firmata a Mosca una intesa tra Černomyrdin, il premier ceceno filo-russo Zavgaev e O. Lobov rappresentante plenipotenziario di El'cin in Cecenia, assenti i rappresentanti dei separatisti che non riconoscono l'intesa. Le basi sulle quali si è discusso riguardano una autonomia per la repubblica caucasica più ampia di quella concessa ad altre repubbliche ma non l'indipendenza che chiede Dudaev.

17 DICEMBRE. **Elezioni.** Si svolgono le seconde elezioni legislative dopo la fine dell'Urss per il rinnovo del parlamento (Duma). Il siste-

ma elettorale adottato è misto: 50% maggioritario e 50% proporzionale. I partiti in lizza sono 43, i candidati 8.375, gli iscritti alle liste elettorali 104.977.895. L'affluenza alle urne è stata del 67%. Solo 4 partiti hanno superato lo sbarramento del 5%. In 65 "soggetti" amministrativi su 89 ha dominato il Partito comunista, mentre le forze riformiste sono state predominanti in 11.

La nuova Duma è così composta\*:

	seggi	%
<b>SINISTRA</b>		
Partito comunista della Federazione russa ( <i>Kommunističeskaja Partija Rossijskoj Federacii</i> )	157	22,31
Partito agrario ( <i>Agrarnaja Partija Rossii</i> )	20	3,78
Potere al popolo ( <i>Narodovlastie</i> )	4	1,61
<b>CENTRO DESTRA</b>		
Nostra casa Russia ( <i>Naš Dom - Rossija</i> )	55	10,06
Scelta democratica della Russia ( <i>Demokratičeskij Vybor Rossii</i> )	9	3,86
Donne di Russia ( <i>Ženščiny Rossii</i> )	3	4,61
Blocco Ivan Rybkin ( <i>Blok Ivana Rybkina</i> )	3	1,11
<b>OPPOSIZIONE LIBERALE</b>		
Jabloko ( <i>Obščerossijskoe obščestvennoe ob'edinenie "Jabloko"</i> )	45	6,93
Avanti, Russia! ( <i>Vpered, Rossija!</i> )	4	1,94

**DESTRA NAZIONALISTA**

Partito liberal-democratico della Russia ( <i>Liberal'no-demokratičeskaja Partija Rossii</i> )	51	11,06
---------------------------------------------------------------------------------------------------	----	-------

Diversi	14	
Indipendenti	77	

<b>TOTALE</b>	442**	
---------------	-------	--

\*La composizione della Duma ha subito in seguito varie modifiche dovute a scissioni e/o aggregazioni all'interno delle varie forze politiche.

\*\* Tre seggi non sono stati assegnati

26 DICEMBRE. **Istituzioni.** S. Šakraj, vice primo ministro, viene allontanato dalle sue funzioni.

27 DICEMBRE. **Esteri. Italia.** Sfumato l'accordo tra la Stet e l'azienda russa Svjazinvest per le telecomunicazioni. L'Italia aveva vinto una gara per l'acquisto del 25% dell'industria russa. La Russia accusa la Stet di essere inadempiente per non avere versato in tempo la somma pattuita come caparra.

28 DICEMBRE. **Esteri. Ex Jugoslavia.** La Russia sospende le sanzioni economiche alla Serbia in base agli accordi di Dayton del 22 novembre.

30 DICEMBRE. **Vendita di armi.** Secondo i dati resi pubblici dalla Vosvooruzhenie, la società statale per il commercio delle armi, nel 1995 vi è stato un aumento di circa il 68,7% nella vendita di armi ai paesi esteri, passata da 600 milioni di \$ del 1994 ai 2,7 miliardi.

**Alcuni dei principali dati economici**

	<b>1992</b>	<b>1993</b>	<b>1994</b>	<b>1995</b>
Pil (var. % anno prec.)	85,5	91,3	87,4	96,0
Prod.industr.(var.% a. prec.)	82,0	85,9	79,1	97,0
Prod. agricola (1990=100)	86	83	73	67
Inflazione annua	2318	875	309	198
Disoccupazione (% pop. attiva)	4,9	5,5	7,1	8,2
Salari reali (var. %)	-35,3	0,3	-11,7	-38,6
Cambio Rublo/\$	412	1247	3550	4554
Debito estero (mld/\$)	83,3	113	119	130
Esportazioni (mld/\$)	42,4	44,3	53,1	65,7
Importazioni (mld/\$)	37,0	26,8	28,3	33,3

Fonte: Ministero dell'Economia, Mosca.

**LIBRI E RIVISTE IN OFFERTA** (vedi p. 240)

I nostri abbonati possono acquistare le annate arretrate di *Slavia* dal 1992 al 1998 al prezzo di lire 50.000 cadauna direttamente presso la Redazione, oppure per posta con l'aggiunta delle spese di spedizione in contrassegno. Le richieste vanno indirizzate a *Slavia* (via Corfinio 23, 00183 Roma), oppure per fax (067005488).

## CORRADO CRIPPA

E' con commozione che voglio qui ricordare Corrado Crippa, e con dolore che parlo della sua scomparsa, avvenuta il 6 gennaio di questo anno 2000: dopo un lungo periodo di sofferenze, sopportate con grande dignità e coraggio. Ho sempre stimato molto Crippa, e, nel dispiacere della sua morte, posso dirmi lieto di essere stato suo amico. Ricordo Crippa per alcune sue peculiari qualità: anzitutto, il suo essere quello che si dice una "persona per bene". Lo ricordo per la sua dedizione al lavoro, per la sua dignitosa umiltà, per la sua mai ostentata e per così dire naturale modestia, per l'intelligenza, e l'intelligenza organizzativa e politica, con cui ha saputo svolgere, per molti anni, la funzione di segretario della sezione milanese dell'Associazione per i Rapporti Culturali con l'Unione Sovietica: per moltissimi anni, dal 1953 al 1991. E' interessante e significativa la storia personale di Crippa. Mandato in Russia con le truppe italiane di invasione, nel 1942, al tempo della ritirata italiana, venne fatto prigioniero dai Sovietici. Ed è notevole che, proprio in tale circostanza, e anche nonostante le condizioni di vita certo non favorevoli, abbia incominciato a conoscere, a capire, ad amare i Sovietici e in particolare i Russi.

Al punto che, tornato in Italia nel 1946, volle farsi divulgatore appassionato e sostenitore della realtà russa nel nostro paese. Dopo la fondazione dell'Associazione per i Rapporti Culturali con l'Unione Sovietica (dovuta al professor Antonio Banfi) Crippa cominciò presto a occuparsi della sezione milanese dell'Associazione, di cui divenne segretario nel 1953. Crippa non volle deflettere mai da un ben fermo punto di vista: l'Associazione doveva rappresentare gli italiani dei diversi partiti, e così fu: dei diversi comitati direttivi della sezione fecero appunto parte non solo comunisti e socialisti, ma anche appartenenti ad altri partiti che, in qualche modo, magari anche critico, ritenevano che fosse importante la conoscenza dell'Unione Sovietica in Italia, da un punto di vista né demagogico né ostile. Forse, in anni certo non facili, l'Associazione restò una delle poche (se non, forse, l'unica) associazione che non si spacò, ma in cui furono accanto tutti i partiti della Resistenza. Crippa si adoperò perché così fosse. Non so se e quando si farà la storia dell'Associazione, ma è certo che in questa storia Crippa deve avere una posizione centrale. La sua abnegazione era proverbiale. Non risparmiava fatiche, e otteneva, quindi, notevoli risultati: non conto qui i congressi, i convegni, gli incontri, di professionisti, intellettuali, operai, pittori, scrittori, musicisti, da lui promossi. La vita culturale di Milano è stata segnata con gran segno dall'opera di Corrado Crippa. Per decenni la Sezione fu un punto di riferimento fermo (per qualche tempo persino l'unico), per chiunque avesse bisogno o curiosità di conoscere i più vari aspetti della vita scientifica, culturale, artistica, dell'Associazione. Una vasta biblioteca e una completa disposizione di giornali e riviste, nonché l'opera di tramite compiuta, divennero, per i milanesi e per gli altri, un elemento indispensabile. E l'opera compiuta da Corrado Crippa, continuata oggi dalla signora Daniela Barsocchi con abnegazione e volontà in una situazione che si presenta in altro modo difficile, rimane dunque un contributo essenziale all'opera di conoscenza e di amicizia fra l'Italia e l'URSS, fra l'Italia e la Russia. Mi pare quindi che giustamente i Sovietici vollero conferirgli nel 1981 la Medaglia d'Oro al Merito per l'Amicizia fra i Popoli. Non dirò altro in questa brevissima nota: ma esprimo ancora il mio rammarico e il mio rimpianto per la morte di Corrado.

*Eridano Bazzarelli*



## SCHEDE

Nynfa Bosco, *Vladimir Solov'ëv. Ripensare il cristianesimo*, Torino, Rosenberg & Sellier 1999, pp. 143.

Del poeta-filosofo "ecumenista" russo di fine Ottocento sono note al pubblico italiano parecchie opere: dal *Bene nella natura russa* (trad. E. Lo Gatto, 1925) ai *Tre discorsi in memoria di Dostoevskij* (id., 1923), dalla *Filosofia teoretica* (trad. P. Cazzola, 1978), alle *Poesie* (trad. Pacini Savoj, 1949 e Ripellino, 1954); da *La Russia e la Chiesa universale* (trad. Lupo, 1947) a *Sulla Divinumanità e altri scritti* (trad. P. Modesto, 1971) e *Il problema dell'ecumenismo* (id., 1973). Però il tema che qui affronta la Bosco, nella sua lunga esperienza di docente di Filosofia morale, attiene all'intero arco esistenziale di Solov'ëv, la cui influenza sul movimento simbolista e in genere sulla generazione dell'"età d'argento" in Russia non è più messa in dubbio. Così l'ampia monografia comprende, nel 1° capitolo, un *excursus* sugli inizi della filosofia russa (Radiščev e Skovoroda) e sull'idea russa della filosofia, salvo addentrarsi poi nell'idealismo mistico di Solov'ëv, nel concetto della "Sofia" e nella sua alternativa all'ateismo, con l'affermazione di un cristianesimo tragico. Nel 2° capitolo la vita e l'opera del Nostro sono esposti attraverso il suo itinerario filosofico e col richiamo alla tradizione occidentale. Nel 3° capitolo, "La teosofia", si esaminano la conoscenza integrale, la vita dell'Assoluto, la cosiddetta "anima del mondo", il processo cosmico e la teandria, il problema gnoseologico, la conoscenza mistica e la libera teosofia. Mentre il 4° capitolo, "La teocrazia", comprende i maggiori problemi: dalla metafisica all'ecclesiologia attraverso la politica; l'unità della chiesa; la Russia e la teocrazia; la Russia tra oriente e occidente, e Trinità, storia e società; così come i rapporti col croato arcivescovo Strossmayer e coi gesuiti e la caduta delle speranze ecumeniche.

Il 5° capitolo, "La teurgia e l'apocalisse", esamina i vari aspetti del suo pensiero filosofico: dalla politica all'estetica, la vita morale, il "fatto morale" della vergogna, il significato dell'amore e quello della bellezza, per immergersi nel vivo dell'argomento del titolo e nel tema dell'Anticristo, della sua vittoria e sconfitta. Infine il capitolo conclusivo, "Il senso della vita", vede in Solov'ëv il vero filosofo russo, che verifica

la fede dei Padri e preconizza il tempo dell'Anticristo. Come osserva la Bosco, "la visione di bellezza, di verità, di armonia, di luminosità, di amore unitotale si spense per Solov'ëv poco prima della morte", egli visse il suo ultimo anno "in una terribile 'notte oscura'", i cui documenti diretti sono rappresentati dalle lettere e quelli indiretti dallo scritto *Tre dialoghi sulla guerra, il progresso e la fine della storia*. Giacché "le visioni della Sofia, o meglio 'gli incontri', i dialoghi con lei erano finiti da gran tempo" e "più di recente erano cadute le speranze ecumeniche e politiche; gli erano stati tolti i sacramenti, e ancor prima la possibilità di partecipare con l'insegnamento, le conferenze, le pubblicazioni, alla vita culturale e spirituale dell'intelligencija e della chiesa; da ultimo gli si oscurò anche la bellezza della natura, di cui aveva avuto percezioni vivissime e quasi estatiche, e gli venne meno la fiducia nel potere salvifico dell'arte e dell'éros, fors'anche perché era stato definitivamente abbandonato dall'amata Sofia Chitrovo", che gli era parsa l'incarnazione dell'aureolata di luce". Angosciato dal presentimento di un'imminente fine del mondo, dallo scarto qualitativo fra realtà storico-cosmica e Regno di Dio, Solov'ëv annunciò prossimo il tempo dell'Anticristo, in cui l'apostasia dei cristiani di tutte le confessioni sarebbe stata quasi universale.

L'opera della Bosco, nel singolare approfondimento d'ogni tematica solov'ëviana, merita la meditata lettura d'ogni studioso della cultura russa.

Piero Cazzola

Giovan Pietro Vieusseux, *Journal-itinéraire de mon voyage en Europe (1814-1817), con il carteggio relativo al viaggio* (a cura di Lucia Tonini), Firenze, Leo S. Olschki, 1998, pp. V-L, 3-373, s.i.p.

E' un volume frutto di anni di intense e difficili ricerche bibliografiche e archivistiche in Italia e all'estero, ispirato dal Centro romantico del Gabinetto Vieusseux, uno dei centri culturali più benemeriti nel variegato panorama culturale italiano odierno. La ricerca di Lucia Tonini del Centro romantico introduce nella discussione, che va avanti da decenni, sulle origini del moderatismo toscano, nuovi importanti elementi di giudizio. Gli elementi che introduce questa pubblicazione riguardano, in primo luogo, i rapporti col Nord Europa, il mondo russo e turco, elementi che non sono affatto di poco conto, anzi, ampliano notevolmente il quadro d'insieme. Fra le due estremità interpretative sul moderatismo toscano rappresentate rispettivamente fra la concezione idealistica di Giovanni Gentile e quella materialistica di impronta marxista impersonata da

Umberto Carpi, i nuovi elementi avvalorano di più l'attendibilità di quest'ultima, ma contribuiscono anche a dare più credito alla funzione che hanno avuto i ginevrini e più in generale i protestanti nell'affermazione del moto risorgimentale propugnata da Giorgio Spini. I documenti pubblicati da Lucia Tonini dimostrano in modo inoppugnabile che ampiezza d'orizzonte europeo e mondiale avessero gli esponenti maggiori del nostro risorgimento nazionale, come fossero attenti agli sviluppi economici e commerciali che avvenivano nelle vaste pianure russe e sulle rive del Mar Nero e come avessero ben chiaro come quei processi di trasformazione culturale potessero influenzare in un futuro ravvicinato le sorti di tutto il continente euroasiatico. Le relazioni di Vieusseux sui porti del Mar Nero da Odessa a Sebastopoli, da Taganrog a Sinope o Trebisonda dimostrano come l'occhio del viaggiatore ginevrino sapesse cogliere al volo tutte le possibilità di sviluppo e le implicazioni generali che queste comportavano. Il saggio di Lucia Tonini è preceduto da importanti scritti critici di Maurizio Rossi su "Vieusseux e il viaggio", di Romano Paolo Coppini su "Vieusseux scrittore di cose economiche" e di Luigi Mascilli-Migliorini su "Le frontiere della libertà e del dispotismo".

Ognuno di questi scritti rappresenta di per sé un serio contributo alla comprensione più completa di Vieusseux. L'opera critica di Lucia Tonini è completata da una serie di note, a volte assai erudite, sui veri viaggiatori che nei decenni precedenti a G.P. Vieusseux avevano viaggiato in Russia e sulle coste del mar Nero. Non solo! Queste note bibliografiche sono completate da importanti notizie biografiche su singoli viaggiatori, mercanti e uomini politici provenienti da vari paesi europei (da Richelieu a de Ribas, Langeron, Scassi, Sartorio, Logorio, Adelung, etc.). Da quello che abbiamo scritto si vede che si tratta di un libro importante, duraturo, denso. Da ora in poi non si potrà più parlare di Vieusseux senza fare riferimento a questo contributo che, comunque, sarebbe stato ancor più significativo se avesse preso in maggior considerazione dialettica altri contributi apparsi negli ultimi decenni sullo stesso periodo di tempo e per gli stessi luoghi.

Valga per tutte la vicenda dei fratelli Scassi Raffaello e Onofrio di cui è stata pubblicata la corrispondenza di V.Vitale.

*Renato Risaliti*

Aleksandr S.Grin, *L'Acchiappatopi*, a cura di Anastasia Pasquinelli, Latina, L'Argonauta 1998, pp.105.

A differenza di altri racconti più noti anche al pubblico italiano,

come *Vele scarlatte*, *Colei che corre sulle onde* e *Navi a Liss*, questo testo del "Conrad russo", apparso nel 1924, fa pensare a Hoffmann e a Poe, ma pure a qualche suo contemporaneo: il "proletario" Sergej Semënov, autore del romanzo in forma di diario *Golod*, pubblicato nel 1922; l'anglofilo Evgenij Zamjatin, che nel racconto *Peščera* presenta Pietrogrado affamata in forme preistoriche e trogloditiche; Viktor Šklovskij, che in una pagina del *Chod konja* fa una cronaca impietosa di quei giorni senza fine, fitta di impressioni d'orrore, e Vasilij Rozanov, che nell'*Apocalisse del nostro tempo*, l'ultima sua opera scritta nel '17-'18 al Sergiev Posad, "esprime l'astenia, la tenebra fitta, il senso di desolatezza e di morte di un'età calamitosa, lo sfacelo dell'antica Russia" (Ripellino). Qui, per contro, quello scrittore atipico che fu il Grin, di una sensibilità letteraria prevalentemente occidentale. "troppo poco sensibile alla realtà politica dell'epoca," come si dirà di lui, rimproverandogli un inammissibile "cosmopolitismo", fa dell'ex palazzo della Banca Centrale, immenso e vuoto, il luogo dell'azione di un uomo solo, affamato e insonne, che si attende di trovarvi un rifugio e sarà invece vittima di una sequenza di apparizioni inquietanti e fiabesche, magiche e nel contempo orrende. E più penetrerà nello smisurato corpo dell'edificio, più questo si trasformerà in un labirinto, dove le cose reali subiranno la metamorfosi dell'allucinazione. Gli uffici stessi, simili a cadaveri, si animeranno d'un tratto, un telefono rotto potrà dar voce alla donna di cui si erano perse le tracce, un affollato convegno di personaggi sospetti potrà essere spiato da una balconata, mentre l'emozione avrà il sopravvento nel ricordo di Suzy, la Musa segreta. La buona traduzione della Pasquinelli si arricchisce di un saggio della stessa, *Corrispondenze*, che meglio non potrebbe avvicinare "Grinlandia" a Rimbaud, Mallarmé, Breton e alla loro stagione poetica.

Piero Cazzola

*Z istorij mižnarodnich zv"jakiv Ucraini: nauka, osvita/ XIX, 30-ti roki XX st./ Documenti i materialij/ Kiiiv, Nacional'na akademija nauk Ucraini, Institut istorij Ucraini, 1999, 203 str. [Dalla storia delle relazioni internazionali dell'Ucraina: scienza, istruzione/ XIX sec.- anni '30 del XX/ Documenti e materialij]. A cura di N. N. Varvarcev, S. V. Vidnjanskij, I. V. Evseenko, N. V. Krivec, V. V. Pavlenko./ Kiev, Accademia delle scienze dell'Ucraina, Istituto di storia dell'Ucraina, 1999, 203 p.*

Questo lavoro rappresenta il primo tentativo di caratterizzare le relazioni estere dell'Ucraina nel campo della scienza e dell'istruzione, attraverso la lingua dei documenti estratti dagli archivi e preparati alla

pubblicazione dai ricercatori dell'Accademia nazionale delle scienze dell'Ucraina.

Gli avvenimenti e i fatti presentati nella raccolta ricostruiscono il variegato panorama delle ricerche intellettuali e dei cambiamenti che si sono verificati nel vasto territorio dell'Europa occidentale e orientale.

Noi prendiamo conoscenza con tutto un complesso di mezzi di diffusione internazionale del sapere, adottati nel corso di più di un secolo e che non hanno perso il loro significato per la realtà odierna. Si tratta di missioni di professori, periodi di studio e di tirocinio di giovani all'estero, scambi di pubblicazioni e ritrovati scientifici, traduzioni di lavori di ricerca, recensioni delle opere di colleghi stranieri, scambi epistolari tra studiosi e insegnanti, e così via.

Diversi per provenienza e caratteristiche, i documenti della raccolta, facendo luce su una serie di problemi attuali anche oggi, aiutano chiarire il cammino e le forme della crescita nazionale dell'Ucraina in un periodo complicato per la sua sorte. Smembrata tra gli imperi russo e austriaco, in seguito incorporata nella coalizione totalitaria sovietica, l'Ucraina, come è noto, subì la politica di limitazione della propria cultura nazionale, della russificazione e polonizzazione. In che modo in tali frangenti si è venuta a formare un'autocoscienza nazionale ucraina? Il materiale contenuto nel libro dimostra che il ruolo di uno dei più importanti catalizzatori di questo processo spetta al dialogo internazionale di scienziati e docenti dell'università e delle scuole e di altri rappresentanti dell'*intelligencija*.

Con le loro direttive segrete, delle quali veniamo a conoscenza per la prima volta dalle pagine del presente lavoro, il governo degli *zar* e la dirigenza sovietica cercarono di far entrare le relazioni con l'estero nel letto di Procuste di un controllo rigoroso. Così, per disposizione dell'imperatore russo del 17 dicembre 1860 le missioni in trasferta "a scopo scientifico e pedagogico" erano permesse solo a persone "del tutto benintenzionate...per modo di pensare", che escludevano ogni possibilità di "fervore per le idee e le dottrine politiche" dell'Occidente.

Negli anni '20-'30 del XX secolo, in Ucraina già agiva un vero e proprio regime di tabù nei confronti dei contatti internazionali. Alle istituzioni scientifiche e dell'istruzione era proibito rispondere ad inviti per partecipare a congressi e mostre all'estero, se l'organo supremo del partito bolscevico non avesse approvato "l'opportunità" di tale partecipazione. Coloro i quali desideravano recarsi all'estero per motivi di ricerca dovevano passare attraverso un sistema a più stadi di "filtro" ideologico e politico e prima di tutto una verifica da parte dell'organo politico statale, cioè l'onnipotente polizia segreta staliniana. Nell'archivio sono stati sco-

perti elenchi di pubblicazioni estere di cui era vietata la diffusione, e testimoniano che la censura dirigeva la sua lancia principalmente contro l'accesso allo studio della storia, sociologia e letteratura ucraine.

I divieti amministrativi, sembrerebbe, non hanno lasciato spazio all'ucrainità nell'ambito della collaborazione internazionale scientifica e culturale e hanno fornito il pretesto ad alcuni storici e culturologi per parlare dell'isolamento dell'Ucraina dal mondo esterno. Una conclusione simile veniva raggiunta senza tener conto di una serie di importanti circostanze, che trovano riscontro nei documenti della raccolta, e che convincono del fatto che il pensiero ucraino si è sviluppato nell'alveo comune della civiltà europea. Secondo il giudizio preciso dello storico ucraino Michail Dragomanov (1841- 1895), eminente personalità pubblica e politica, il pensiero ucraino acquisì una "forma altrui" e in questo modo ebbe la possibilità di circolare non solo attraverso i canali non ufficiali, ma anche ufficiali, delle relazioni internazionali. Dimostrando tale peculiarità, egli scrisse: "Noi, gli Ucraini, abbiamo scoperto il nostro popolo e la nostra lingua nazionale solo passando attraverso la scuola europea".

I documenti della raccolta registrano un altro aspetto del problema delle relazioni internazionali, esternamente paradossale per un paese privo dell'indipendenza nazionale. Proprio in quel periodo la scienza ucraina, grazie alla creazione di centri di studio fuori dai confini della Russia zarista o dell'Unione sovietica, diventa soggetto delle relazioni internazionali. Un ruolo importante in questo processo spetta, a cominciare dalla fine del secolo XIX, all'Associazione scientifica Ševčenko in Austria-Ungheria (in seguito in Polonia) nel periodo fra le due guerre mondiali, alle istituzioni scientifiche e di studio ucraine nella Cecoslovacchia di Masaryk. E' rilevante anche che ancora prima, nella seconda metà del XIX secolo, i contatti degli studiosi ucraini con l'estero avevano dato una spinta alla comparsa di una nuova corrente nella slavistica occidentale: l'ucrainistica.

Tra le tematiche affrontate nel libro attira l'attenzione anche la questione degli specialisti stranieri in Ucraina. Notiamo che tale questione non di rado è stata interpretata in maniera tendenziosa nella storiografia da una posizione pseudopatriottica, o è stata del tutto ignorata. I documenti qui pubblicati danno la possibilità di togliere definitivamente i paraocchi dalla rappresentazione sui professionisti di origine francese, svizzera, tedesca, austriaca, o di altri Paesi, e di valutare il loro contributo a quella sfera del sapere che influisce direttamente sulla formazione dei principi della concezione del mondo e degli ideali umanistici. Tutto ciò è esaminato con grande rilievo, per esempio, nell'attività degli Italiani, studenti e professori di lingue e letterature straniere, musica, canto, arti figu-

native. Nella raccolta sono citati i nomi di alcuni di questi appassionati della cultura e della scienza: i napoletani M. Deleni e A. Bielli; P. Sartio dalla Toscana; il milanese O. Lovelli; L. Villietti, originario di Torino; il siciliano G. Orsini; Francesco Bertoni, primo lettore di letteratura italiana all'università di Kiev, che ha propagandato i capolavori di Dante, Petrarca e di altri genii del Rinascimento. Oltre agli Italiani un ruolo considerevole nei rapporti spirituali con l'Occidente lo ha avuto Odessa. Lì scrisse il suo manuale per gli istituti scolastici Ambrogio Dagnini di Mantova. Nel 1848 nel secondo ginnasio di Odessa fu introdotto lo studio della lingua italiana. All'inizio del XX secolo l'Associazione di Odessa per la storia e l'antichità scambiava pubblicazioni con la Biblioteca vaticana e l'Accademia dei Lincei, e nell'Istituto d'arte della città venne istituita una borsa di studio intitolata a Luigi Iorini, scultore italiano, insegnante in quell'istituto.

Il libro contiene molto altro materiale che rivela una serie di fonti internazionali della scienza ucraina e dell'attività pedagogica.

In tutto sono qui pubblicati 146 documenti, preceduti da un articolo introduttivo del noto italianista ucraino, Nikolaj Varvarcev, sugli orientamenti fondamentali dello studio approfondito della storia e della cultura dell'Ucraina nel contesto europeo.

*Irina Evseenko*

*Traduzione dal russo di Vincenza Gargano*

Lidija Ščerbina, *Puškin v Odesse*, Odessa, Astroprint 1999, pp. 430.

Da una delle più competenti studiose del periodo odessita della vita di A.S.Puškin e cioè Lidija Ščerbina, che tanto ama la sua città, i monumenti, la storia, la vita culturale di Odessa, non c'era da aspettarsi di meglio. Il suo lavoro si distingue da altri della serie "Illustri personaggi della scienza e della cultura", aprendosi con un ampio *excursus* dal titolo "Paesi benedetti" (*Blagoslovennye kraja ..*), in cui l'autrice propone al lettore di "compiere una passeggiata per l'Odessa puškiniana, visitare in compagnia del poeta le cancellerie, il teatro, il casino da gioco, i salotti..., sin le masserie (*chutory*), la villa Rendò sulle rive del Mar Nero.." Come risultato di un simile vagabondare si avrà l'illusione di partecipare alla vita d'ogni giorno di Puškin in quei 13 mesi, dal 1823 al 1824, in cui il poeta soggiornò a Odessa. Però la maggior parte dell'opera è dedicata alla cronaca della vita e dell'attività poetico-creativa di Puškin, con una minuziosità di riferimenti e di dettagli per cui il lettore ne segue ogni giorno,

talvolta ogni ora, le vicende (incontri, visite, scambio di corrispondenza) e lo riconosce, vivo e parlante, persino nei numerosi schizzi, negli autografi, nelle escursioni negli ispirati versi dell'*Onegin*, in piena gestazione poetica. Va a merito indiscusso dell'autrice l'aver condotto ricerche così in profondità che ne sono riusciti dati poco noti o addirittura sin'oggi ignoti della vita di Puškin, attraverso le più accurate indagini di fonti archivistiche. Ben può dirsi che valendosi della pianta topografica di Odessa del 1822 e della successiva del 1826, opera dell'italiano Torricelli, parrà al lettore di ripetere gli itinerari del poeta per le vie e le piazze della vecchia città. Anche i materiali iconografici, da poco ritrovati od opportunamente reinterpretrati, sono interessanti per fare luce sull'ambiente degli amici e conoscenti frequentati da Puškin, sulle visite alle loro case e dači; né manca l'apparato critico delle note, una ricca bibliografia e l'elenco del suo *entourage*.

Piero Cazzola

Jurij M. Lotman, *Il girotondo delle muse*, a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, pp.169, Lit.28.000.

Nei saggi raccolti in questo volume, Lotman si interroga sul motivo per il quale nella storia della cultura sempre accade che un determinato stile tende a manifestarsi in fenomeni appartenenti a generi diversi, rivelando in tal modo l'essenzialità del poliglottismo proprio del pensiero artistico dell'uomo: arti diverse, infatti, degli stessi oggetti creano modelli differenti. Inoltre, ogni forma di espressione artistica, al fine di raggiungere la più completa consapevolezza della propria specificità, necessita della presenza di altre arti e di lingue artistiche parallele. Di qui, fondamentale, il problema dell'influenza: il linguaggio pittorico influenza il teatro, il cinema influenza il romanzo, la poesia influenza il cinema. Non sempre, tuttavia, la reciprocità dell'influenza fra le arti determina la certezza di un rapporto di correlazione fra gli oggetti prodotti, che spesso, dunque, pur appartenendo allo stesso periodo, non vanno a costituire un insieme, perché parte di essi vengono percepiti come estranei, *altri*, rispetto al contesto in cui si collocano. Ma a questo punto, e ritorna il concetto di dialogicità, emerge quel qualcosa di comune che permette di leggere tali espressioni artistiche dal punto di vista del contesto e, nello stesso tempo, è possibile considerare il contesto secondo la prospettiva delle stesse espressioni artistiche, arte e cultura si incontrano così in un discorso che adombra le differenze fra gli elementi costituenti l'insieme,



trasformando le apparenti contraddittorietà in comunicazione generatrice di nuovi sensi.

Tale visione, espressa nel saggio d'apertura, *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, diviene strumento di lettura e di interpretazione in vari ambiti artistici; la fondamentale reciprocità nel rapporto fra cultura e architettura, *L'architettura nel contesto della cultura*, conferisce, ad esempio, allo spazio architettonico, una duplice dimensione semiotica. Questo da un lato costruisce e struttura l'universo, divenendo mondo abitato, dall'altro si fa modello dell'universo stesso, in quanto il mondo creato dall'uomo non è che la riproduzione dell'idea che l'uomo ha del mondo. Ma tale idea attiene alla sfera dell'utopia, contraltare alla tradizione, come sfondo teso verso la continuità della cultura. Utopia e tradizione rappresentano, rivela Lotman, il contesto dell'espressione architettonica. Pietroburgo è un esempio di città-utopia, proiettata fuori di sé, come finestra sull'Europa, sulla quale veglia comunque la tradizione, che si esprime nella varietà degli stili e delle tendenze, a loro volta in contrasto con gli archetipi semiotici, tendenti, per loro natura, alla stabilità. La città, dunque, quale spazio architettonico si configura come elemento attivo della coscienza umana, che non è e non sarà mai monolitica, statica, bensì duttile e votata al movimento.

Anche nella natura morta, come genere pittorico, lo studioso russo ravvisa un meccanismo dialogico che coinvolge lo spettatore. Esistono due diverse tipologie di natura morta: essa può tendere a una completa illusione di reificazione, oppure può definirsi come espressione allegorica, il cui significato è stabilito o consolidato dalla tradizione culturale. Nel primo caso lo spettatore deve riuscire a percepire il disegno come non-cosa e la cosa come non-disegno; nel secondo lo spettatore non guarda, ma legge e poi decodifica. La ricchezza di significati della natura morta emerge soprattutto nelle epoche in cui l'arte rivolge una profonda attenzione all'analisi della propria lingua – come nell'età barocca o nel XX secolo – essa infatti è solitamente considerata il genere meno letterario della pittura, e il più linguistico.

Nel saggio intitolato *Il ritratto*, Lotman ripercorre la storia e l'evoluzione della ritrattistica, che riconosce come anticipazione della fotografia. Nel ritratto viene soddisfatta l'esigenza di vicinanza, di somiglianza con l'individuo raffigurato, nello stesso tempo, però, a differenza della fotografia, che è sempre un istante statico del mondo dinamico, il presente del volto raffigurato è invariabilmente gravido di passato e di anticipazioni del futuro. La dinamicità è dunque una delle dominanti artistiche del ritratto, distribuita in modo non uniforme, spesso concentrata negli occhi o nelle mani, ed evocata dalla molteplicità dei valori metaforici, che con-

sente agganci con la poesia o con la musica. Ogni nuova raffigurazione si pone ad un tempo come replica di una tradizione precedente ed espressione di elementi che rispetto ad essa può stabilire un rapporto di concordanza o di opposizione.

Secondo Lotman il ritratto appare appositamente predisposto a esplicitare l'essenza stessa dell'individuo, per sua natura dinamica. Dinamico è poi il rapporto fra soggetto raffigurato e autore del dipinto, poiché si genera una ricca pluralità di significati, presenti nel messaggio che colui che viene rappresentato esprime attraverso il suo viso, e in quello che chi ha dipinto esprime attraverso la propria opera. Di nuovo, i due ordini di realtà possono instaurare un rapporto conflittuale e stabilire un dialogo complesso; il ritratto si pone quindi come una sorta di duplice specchio: in esso l'arte si riflette nella vita e la vita si riflette nell'arte.

L'elemento dello specchio occupa quindi un posto importante nella speculazione lotmaniana intorno all'arte, sia come presenza concretamente rappresentata sulla tela – atta a svolgere in questo caso lo stesso ruolo del gioco verbale nel testo poetico – sia come rivelazione di un rapporto generatore di senso e di valori estetici che coinvolge il comportamento dell'uomo, il teatro e le arti figurative. Così, la teatralità penetra nel *byt* e influenza la pittura; pittura e scultura influiscono sul teatro – definendo un sistema di pose e di movimenti – e sulla realtà extra-artistica. Nascono infine la teatralità del gesto sul quadro e nella vita, la pittoricità del teatro e della vita stessa, la naturalità della scena e della tela.

Nel saggio che chiude la raccolta, *Il fuoco nel vaso*, Lotman affronta il problema della bellezza. Si tratta di un concetto strettamente legato alle categorie *proprio/altrui* e alla possibilità di scelta fra queste. Alla periferia della cultura si colloca il brutto, cioè l'anti-bellezza di culture estranee, sfondo necessario a sottolineare il significato del mondo del bello, mondo che nel corso delle età dell'uomo assume fisionomie sempre diverse, dall'armonia e perfezione di forme nella statua dell'epoca classica antica, alla estetizzazione del mostruoso propria del Romanticismo. L'estetica, tuttavia, ammonisce lo studioso russo, non può e non deve essere fonte di prescrizioni categoriche, benché di tali prescrizioni si siano fatte ripetute esperienze.

Giulia Baselica

Associazione culturale Rus', Museo letterario-commemorativo F.M. Dostoevskij, *Ljubov' Dostoevskaja S. Pietroburgo-Bolzano*, a cura di Bianca Marabini Zoeggeler, Michail Talalay, Firenze, "Stabilimento

poligrafico Fiorentino", 1999, pp.149.

Il presente volume, frutto dell'iniziativa dell'Associazione Rus' di Merano, che si è avvalsa della collaborazione del Museo Dostoevskij di San Pietroburgo, è un omaggio alla memoria di Ljubov' Dostoevskaja, che trascorse gli ultimi mesi della sua vita a Gries, alle porte di Bolzano, e che a Bolzano oggi riposa, sepolta nel cimitero di Oltrisarco. La figlia del grande scrittore russo era nata a Dresda il 14 settembre 1869. Nel ricordare la reazione del marito alla nascita di Liubov', Anna Grigor'evna molti anni dopo avrebbe annotato nel suo diario queste parole: *di Lilja diceva spesso: "l'ho vista nel primo attimo della sua esistenza e ho capito subito che somigliava a me."*

Del padre Ljubov' raccolse e perpetuò la memoria con la sua ampia opera biografica intitolata *Dostoevskij nei ricordi di sua figlia*. Il libro, redatto in francese in vista del giubileo dello scrittore, da celebrare nel 1921, venne immediatamente tradotto in tedesco e pubblicato in Germania nel 1920. Quindi apparve in Olanda, Svezia, Inghilterra, negli Stati Uniti, in Italia; infine, in versione ridotta, in Unione Sovietica. L'accoglienza riservata al suo volume fu l'unico grande momento di celebrità della Dostoevskaja. Dal padre aveva ereditato la passione per la scrittura. Fu autrice di opere drammatiche e di prosa. La sua opera migliore fu probabilmente il romanzo *L'emigrante*, nel quale alcune descrizioni di varia umanità, ritratti dai toni particolarmente vividi, ricordano in certi momenti la prosa del tardo Čechov. Non riuscì mai, tuttavia, ad entrare nella vita letteraria russa del suo tempo. Le opere che Ljubov' Fëdorovna componeva e pubblicava erano ogni volta giudicate dalla critica con molta severità. L'autrice era accusata di essere totalmente priva di talento artistico. Nei suoi scritti la realtà autobiografica è sempre molto presente, la rappresentazione del mondo oggettivo risulta essere invariabilmente sopraffatta dall'universo soggettivo.

Forse perché desiderosa di confrontarsi con l'opinione e i giudizi dei suoi lettori, la Dostoevskaja, sul finire del 1897, nella sua abitazione di via Furstadtskaja a Pietroburgo, aprì un salotto letterario destinato ad avere poca fortuna. Intorno al 1905, assiduo frequentatore di quelle riunioni fu un altro figlio di celeberrimo padre, Lev L'vovic Tolstoj, anch'egli aspirante scrittore. Fra i due nacque un'intima amicizia - raccontata dalle lettere che si scambiarono fra il 1905 e il 1912 - sicuramente resa più salda dalle sofferenze che entrambi subivano, completamente inghiottiti dall'ombra dei loro famosissimi padri.

Nel 1913 Ljubov' lasciò la Russia per sempre. Si recò dapprima sulla Costa Azzurra, poi a Parigi. Scoppiò la prima Guerra Mondiale. La Russia fu travolta dalla Rivoluzione e dalla Guerra Civile. Scarse sono le

notizie relative agli ultimi tredici anni della vita della Dostoevskaja, desunte dalla corrispondenza con la madre e con la vedova del fratello Fëdor Fëdorovič.

Nel 1925 la figlia di Dostoevskij giunse a Merano in gravi condizioni di salute. Nel corso dell'anno seguente si trasferì a Gries, ove si fece ricoverare nella clinica del dottor Rössler. Guarita, fece ritorno a Merano, prendendo alloggio presso la Villa Borodin. Si ammalò nuovamente e si spostò nella salubre cittadina di Arco, con la vana speranza di guarire. Sul finire dell'estate, per ragioni ancora ignote, lasciò Arco per fare ritorno a Gries. Qui si spense il 10 novembre 1926 e qui fu seppellita. Nel dicembre del 1931 venne inaugurato ufficialmente il monumento funebre dedicato a Ljubov' Dostoevskaja, la cui tomba, nel maggio del 1957, fu trasferita a Oltrisarco.

I testi raccolti in questa pubblicazione, corredata di un'interessante documentazione fotografica, presentano ognuno una traduzione trilingue - italiana, russa e tedesca - e offrono al lettore notevoli possibilità di approfondimento grazie alle numerose note e al ricco apparato bibliografico.

Giulia Baselica

Vladimiro Bertazzoni, Giovanni Caltagirone, *Uzbekistan. Un viaggio nella memoria*, Mantova, editoriale Sometti 1999, pp.35.

Ricordano gli autori, in un piacevole *excursus* per varie città dell'Uzbekistan (Samarcanda, Bukhara, Khiva, Ciuamà, Kokand, Tashkent), da loro visitate nel settembre 1999, le sensazioni, impressioni ed emozioni provate durante il viaggio. Per Bertazzoni si trattò di andare "alla ricerca del tempo perduto", giacché nella sua infanzia visse per 4 anni, dal 1941 al 1945, in quei lontani paesi, evacuato da Mosca insieme ai suoi genitori, dapprima a Kokand, poi nella provincia di Andizhan, nel villaggio di Ciuamà, oggi Chuvama. Nel diario del viaggio non mancano le note di colore, mentre le numerose illustrazioni danno al lettore l'illusione di accompagnare gli autori nei loro vagabondaggi. Per Caltagirone la meta è pure Ciuamà, dove riposano le spoglie di suo padre, morto in prigionia durante l'ultima guerra. Nelle sue pagine si sente l'emozione di un figlio, oggi anziano, che non ha mai conosciuto suo padre, morto giovane in un remoto lager; sorte purtroppo comune a tanti altri nostri soldati e ufficiali, non più tornati ai focolari domestici, all'affetto dei loro cari.

Bertazzoni ha la fortuna di ritrovare luoghi e persone note dal tempo della sua infanzia, di riannodare il filo della memoria; a

Caltagirone non rimane che di parlare dinanzi a una tomba, di aprire il suo cuore, nello struggimento del momento.

Piero Cazzola

Alla A. Kretova, "*Bud'te soveršenny...*" (*Religiozno-nravstvennye iskanija v svjatočnom tvorčestve N.S. Leskova i ego sovremennikov*), Moskva-Orel 1999, pp.303.

L'ampia e documentata monografia della Kretova svolge un tema non frequente nella letteratura critica russa e straniera: quello del genere narrativo legato alle *Feste religiose (Svjatki)* di fine d'anno, quale andò di moda soprattutto nella seconda metà del XIX secolo, ed ebbe come cultori di gran successo N.S. Leskov, V.G. Korolenko e A.P. Čechov, oltre a firme minori come A. Sedoj e A.S. Suvorin, mentre il richiamo d'obbligo ad altre letterature è quello di Dickens.

Il testo è articolato in tre corposi capitoli, oltre ad una chiarificante introduzione; il primo è "un breve saggio di storia della letteratura sulle Feste natalizie", in cui si pongono in luce i motivi *svjatočnye* nel folclore e nella narrativa russa o si esaminano i diretti antecedenti letterari del Leskov-natalizio, e cioè il Gogol' della *Notte della vigilia di Natale* e il Dickens dei *Christmas Carols*. Il secondo capitolo affronta più dettagliatamente lo studio tematico e la poetica del genere, sia nella stampa periodica dell'epoca che nella letteratura per l'infanzia (*Il rublo perpetuo*, di Leskov); ma pure commenta altri autori (*La zietta*, di Osipovič, lo *sbornik* di Sedoj, *La tragedia nata da una bagattella*, di A. Suvorin), che diedero il loro contributo al "racconto natalizio".

Infine il terzo capitolo, dedicato a Leskov e ai suoi contemporanei, tratta dell'opera natalizia in quanto "vocazione creativa e spirituale". Sono qui studiati a fondo i più noti e famosi racconti e novelle leskoviani, dall'*Angelo suggellato* a *Ai limiti del mondo*, e se ne vede l'influenza nel bozzetto *In una notte santa*, di Čechov, e nel magico *Sogno di Makar*, di Korolenko, mentre si indaga pure sull'enigmatica *Aquila bianca* di Leskov e sullo sviluppo della letteratura natalizia nei classici russi, giungendo a meditate conclusioni. La monografia è poi completata con un ricco apparato di note, che dimostrano la competenza in materia della Kretova e le sue vaste letture.

Non vi è dubbio che l'esordio di Leskov sul tema natalizio coincide, negli anni '70, col famoso *Angelo suggellato*, ben noto anche al lettore italiano, ma soprattutto oggetto di studio di numerosi critici russi recenti (Dychanova, Annenskij, Gorelov) che però non mettono l'accento

sul carattere "natalizio" della novella, nel contrasto fra la tempesta che infuria di fuori e il confortevole ambiente della locanda dove si è rifugiata tanta gente. Il tema del *čudo* è fondamentale, come quello del mite anacoreta Pamva, che ricorda Serafino di Sarov; quanto al finale, esso si colloca appunto nella festa dello *Spasovo Roždestvo*, quando il prodigioso attraversamento del Dnepr in piena allude alla riunione dei "vecchi credenti" con la "chiesa dominante". Anche il soggetto dell'icona trafugata fu fecondo sia per Leskov che per i contemporanei, che in lui vedevano uno dei maggiori conoscitori dell'antica arte iconografica; giacché sono degli anni successivi gli studi dei primi competenti e la "rinascita" di quel "volto russo" quasi perduto, cui ridà vita, nella novella, l'isografo Sevastjan.

Tre anni dopo l'Angelo pubblica Leskov il suo *Ai limiti del mondo*, col consueto preambolo dell'amichevole conversazione nei giorni natalizi, rivestiti di un senso di meraviglia, Qui è chiamato e dir la sua non solo il critico letterario, ma pure il teologo, nella percezione dell'immagine del Cristo da parte di vari ambienti e personaggi (il salotto mondano e il popolo semplice, la cella del monaco e i "selvaggi" non battezzati). Così come si contrappongono, nel filo del racconto, l'eparca impaziente e il monachino Kiriak, che non crede nelle conversioni forzate e si astiene dall'azione missionaria. La luce (*svet*) domina il finale, simile a quella del Tabor; il pagano tunguso che salva il *vladyka* appare, nella tempesta di neve, come l'Angelo della Trasfigurazione; la purezza, quasi infantile, della narrazione molto ricorda le Vite dei primi santi, come Isacco il Siro.

Il lettore, che conosce il testo leskoviano nella traduzione di Garzaniti e quello korolenkiano nella mia, potrà fare i debiti confronti; senza dubbio Makar poco si distingue dal "selvaggio", mentre il Grande Tojon ha l'aspetto degli abitanti pagani visitati dall'eparca in Siberia. Ma per il peccatore impetra pietà il misericordioso Figlio, in una concezione tipicamente natalizia che rifiuta l'eterno tormento, a pro del riscatto di chi cade e poi si pente.

Il ciclo dei "racconti natalizi" di Leskov, raccolto nel 1889 in un *unicum*, ebbe dall'autore una prefazione, in cui si giustificava che solo parte di essi contengono l'elemento del "meraviglioso", mentre altri toccano piuttosto quello del "bizzarro", dell'"enigmatico": tali *Lo spirito di madame Genlis*, *L'aquila bianca*, *Il viaggio con un nichilista*, *Il vecchio genio*, *Il fantasma nel Castello degli Ingegneri*, che si raccomandano ai lettori per quel misto di faceto e di ironico costituenti l'originalità dello stile leskoviano. Però anche nel motivo autobiografico si ritrova il Leskov patetico dei ricordi d'infanzia e adolescenza: *Lo spauracchio*, *La fiera*, *L'immortale Golovan*, *La rapina* hanno un particolare fascino: l'autore è

qui a suo agio, spesso calandosi nel linguaggio dello *skazitel'*, saporoso, arguto, originale.

Vale la pena riferire le conclusioni della Kretova: che, sebbene la letteratura natalizia russa sia sotto l'influenza delle tradizioni letterarie occidentali, essa è un fenomeno unico, che affonda le radici nella cultura popolare, per cui "il riso si sposa col pianto del Natale" e Leskov, introducendone il genere in letteratura, è persuaso della vitalità, e non dell'astrattezza del messaggio cristiano.

*Piero Cazzola*

#### **LIBRI E RIVISTE IN OFFERTA (vedi p. 240)**

*Trudnye slučai upotreblenija odnokorenyh slov russkogo jazyka* (I casi difficili di uso delle parole russe con un unico radicale), Izdatel'stvo Sovetskaja Enciklopedija, Moskva 1969, pp. 296, lire 10.000.

A. V. Fedorov, *Vvedenie v teoriju perevola* (Introduzione a una teoria della traduzione), Izdatel'stvo literatury na inostrannyh jazykach, Moskva 1958, pp. 376, lire 10.000.

## AVVENIMENTI CULTURALI

(a cura di Raffaella Cesarini)

Mostra

### L'arte dell'URSS

nel decennale del crollo del muro di Berlino (1989-1999)

Dal 25 settembre all'11 novembre 1999 si è svolta a Palazzo Valentini (Roma) una mostra promossa dalla Provincia di Roma e dall'Assessorato alla Cultura.

Sono stati presi in esame alcuni aspetti delle arti visive dal 1919 al 1989 in tre diverse sezioni: pittura, cinema, satira e propaganda politica.

La mostra, schiudendo scenari assai diversificati, ha certamente contribuito a far meglio conoscere al pubblico occidentale l'arte dell'Unione Sovietica, finalmente riconosciuta come qualcosa che va oltre l'arte dei maestri dell'Avanguardia fuorusciti (Kandinskij, Chagall...) o l'arte del realismo socialista. Proponendo le opere di molti artisti sovietici si è voluto dar atto dell'esistenza di un panorama artistico vario che, pur nell'ambito del "contenitore del realismo socialista", celava in sé gli elementi dei principali movimenti dell'arte europea del Novecento.

Si tratta comunque di un'esperienza artistica profondamente segnata dalle direttive di un regime che ha a lungo imbrigliato l'arte dei suoi figli, indirizzandone l'operato per esaltare le scelte fatte e i traguardi raggiunti. Ma anche nell'ambito di una simile concezione dell'arte asservita alla propaganda di Stato si possono trovare spiragli di libertà creativa. Come nel caso di Vasilij Fomičëv, vignettista satirico dall'incredibile verve e acume che lavorò per circa sessant'anni per i maggiori mezzi di informazione dell'URSS (*Pravda*, *Izvestija*, *Trud*...), il quale indirizzò i suoi strali mordaci non solo contro il mondo occidentale, capace lucidamente di puntare il dito anche contro le inefficienze del sistema sovietico.



\*\*\*

Serate di lettura  
**La Divina Commedia nel Mondo**

*La Divina Commedia nel Mondo* prosegue sulle orme dell'iniziativa *Progetto Dante Ravenna* che riscosse un grandissimo successo di critica con la lettura pubblica e integrale della *Divina Commedia* nella Basilica dantesca di S.Francesco in Ravenna in cento serate durante il triennio 1995-96-97.

Le letture del "Settembre Dantesco 1999", finalizzate ad illustrare e far conoscere al pubblico quando, come, dove è stato tradotto e diffuso il poema dantesco e in quali lingue, idiomi e dialetti, sono state presiedute da Vittorio Sermonti, considerato il massimo lettore e divulgatore della commedia dantesca. All'iniziativa hanno naturalmente preso parte studiosi, traduttori e lettori italiani e stranieri per un commento dialogato, seguito dalla lettura comparata di un canto in lingua italiana e nella versione in programma volta per volta.

Il 10 settembre 1999 è stata organizzata la lettura in italiano e in russo del XIV canto dell'*Inferno*. Alla serata ha partecipato Aleksandr Anatol'evič Iljušin, professore ordinario di letteratura e filologia russa all'Università Statale di Mosca, esperto di versificazione e teoria della traduzione poetica, cui si deve una traduzione in versi della *Divina Commedia* (uscita nel 1980; ultima edizione 1995). Per la versione russa ci si è avvalsi della collaborazione della slavista Claudia Lasorsa Siedina dell'Università di Roma.

\*\*\*

Convegno Internazionale di Studi  
**Metamorfosi della Donna di picche**

Per i giorni 5-6 novembre 1999 presso il Dipartimento di Germanistica e Slavistica dell'Università di Verona è stato organizzato con il patrocinio del Ministero degli Esteri un convegno internazionale dedicato, nel bicentenario della nascita del poeta e narratore russo Aleksandr Puškin, alla riflessione sulle interpretazioni, gli influssi ed i rispecchiamenti del racconto *La donna di picche* in letteratura e nelle altre arti (trasposizioni musicali, teatrali e cinematografiche; traduzioni

italiane). L'iniziativa è stata ideata in concomitanza col concorso internazionale di canto indetto dall'UNESCO-International Institute for Opera and Poetry, imperniato sulla *Dama di picche* di Čajkovskij.

Forniamo di seguito il programma del convegno:

**4 NOVEMBRE ORE 17**

**Venezia, Ateneo Veneto:**

Commemorazione di Puškin e lezione del prof. Sergej Bočarov: "Puškin reale e Puškin possibile".

Introduzione della Prof. Daniela Rizzi.

Intervento del Prof. Sergio Pescatori.

**5 NOVEMBRE ORE 15.30**

**Verona, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere:**

Lavori del convegno:

Raffaella FAGGIONATO  
(Università di Udine)

*La "dama nera" di Puškin e la massoneria settecentesca.*

Giorgio ZIFFER  
(Università di Udine)

*La "donna di picche" in Italia.*

*Su alcune versioni novecentesche.*

Proiezione del film *Pikovaja dama* di Protazanov

Proiezione di frammenti della *Dama di Picche* di Čajkovskij. Nella messa in scena di Lev Dodin a Firenze (1999).

Relazione e commento ai filmati di E. Petrušanskaja (Istituto Statale Russo di Storia dell'Arte)

**6 NOVEMBRE ORE 9.30**

**Verona, Palazzo Giullari (Rettorato)**

Lavori del convegno:

Jurij MANN  
(Università Umanistica di Mosca)

*Nemeckij element v Pikovoj dame*

[*L'elemento tedesco nella Donna di picche*]

Sergej BOČAROV  
(Università di Mosca)

*"Slučaj" ili "skaska"? ["Un caso" o "una favola"?)*

Igor' ZOLOTUSSKIJ  
(Istituto di Letteratura Mondiale-Mosca)

*Pikovaja dama Puškina i Revizor Gogolja: popytka sopostavlenija [La donna di picche di Puškin e L'ispettore di Gogol': tentativo di confronto]*

Gennadij KRASUCHIN      *Počemu obdërnulsja Germann? [Perché  
(Università Pedagogica di Mosca) Hermann ha sbagliato carta?]*

Sergio PESCATORI      *Hermann: il rovescio di un'iniziazione*  
(Università di Verona)

**6 NOVEMBRE ORE 15,30**      **Verona, Società Letteraria**

Lavori del convegno:

Danilo CAVAION      *Passione e destino nella Donna di picche*  
(Università di Padova)      *di Puškin*

Carlo MAJER      *Dal tableau vivant al romanzo: percorsi*  
Direttore artistico Teatro      *puškiniani di Čajkovskij*  
S. Carlo di Napoli

Clara JANOVIC      *Puškin, Čajkovskij, Mejerchol'd*  
(Università di Venezia)

Elena PETRUŠANSKAJA      *Tema Pikovaja dama v russkoj muzyke*  
(Istituto Statale Russo di Storia      *posle Čajkovskovo (Puškinskij sjužet kak "son")*  
dell'Arte)      *"[Il tema La donna di picche nella musi-*  
      *ca russa dopo Čajkovskij (Il soggetto*  
      *puškiniano come "sogno")]*

Cinzia DE LOTTO      *Povera Liza! (La Liza Čajkovskiana da*  
(Università di Udine)      *Puškin a Karamzin)*

**6 NOVEMBRE ORE 21,30**      **Verona, Associazione Filarmonica**  
Audizione dell'opera *La dama di picche*  
eseguita in forma di concerto dai vinci-  
tori del concorso internazionale di canto  
indetto dall'UNESCO.

\*\*\*

Mostra

**In mostra a Torino *Gli splendori della Corte degli Zar***

Il piacevole sbalordimento che prendeva il visitatore della mostra dedicata agli *Splendori della Corte degli Zar*, svoltasi prima che a Roma a Torino, lo sbalordimento quasi abbacinato da tanto lusso che cedeva facilmente a una punta d'amaro, che – a seconda delle sensibilità – poteva anche trasformarsi in profonda amarezza: quali erano nel frattempo le condizioni di vita del popolo! Ma era possibile insieme un certo naziona-

listico compiacimento nel constatare che non pochi di questi splendori portano una firma italiana.

La mostra, allestita a Torino nelle nobili sale dell'Archivio di Stato, organizzata dalla Fondazione Culturale Helikon in collaborazione con la Fondazione Palazzo Bricherasio di Torino, esponeva opere d'arte d'ogni genere, abiti, documenti: e come dire se era più prezioso un oggetto artistico tempestato di pietre preziose o l'edizione secentesca della *Gerusalemme Liberata* del Tasso annotata da Voltaire? (Caterina II ne acquistò la biblioteca).

Se i grandi palazzi di Pietroburgo non potevano che essere presenti alla mostra in pitture o incisioni, innumerevoli erano i manufatti – argenti, porcellane, vetri, abiti e uniformi, mobili – vegliati dai ritratti dei nobili personaggi cui sono appartenuti: oggetti di stili diversi provenienti da diversi musei, ma soprattutto dal Museo Statale di Pavlovsk.

Né può essere taciuta, per il suo splendore particolare, la sezione dedicata alla Chiesa russa Ortodossa, ricca di preziosissimi paramenti ricamati in oro e argento e tempestati di pietre preziose, di icone e oggetti vari destinati al culto. Nelle ultime sale erano visibili rare fotografie di membri della famiglia imperiale e la mostra si chiudeva al fondo di una lunga galleria con una gigantografia della famiglia di Nicola II, sterminata poi con lui durante la Rivoluzione.

(Simonetta Satragni Petruzzi)

\*\*\*

Convegno Internazionale  
**Fondazione Giovanni Agnelli**

La Fondazione Giovanni Agnelli nell'ambito dei programmi del suo "Laboratorio di Ricerche e Relazioni Culturali Europee e Internazionali" ha organizzato presso la propria sede torinese nei giorni 10, 11 e 12 novembre 1999 il convegno intitolato *Scenari geopolitici della Russia alle soglie del XXI secolo: l'influenza dei fattori etnoculturali nella ridefinizione delle frontiere e degli orientamenti politici*.

Forniamo di seguito l'elenco degli interventi:

**10 NOVEMBRE**

Prima sessione:

**Le interazioni tra la Russia e le sue aree di frontiera: fattori demografici e socio-economici**

A.I. ALEKSEEV  
(Dip. di Geografia, Università  
Statale di Mosca)

*La situazione demografica e l'occupazione  
nei Paesi CSI e nelle repubbliche della  
Federazione Russa quale fattore dei loro  
rapporti con Mosca*

Ž. A. ZAËNCHOVSKAJA  
(Istituto di Previsioni  
Economiche dell'Accademia  
Russa delle Scienze)

*La struttura, le direttrici territoriali e le  
ragioni delle migrazioni tra i Paesi CSI  
e la Russia e tra le regioni settentrionali  
del Caucaso e altre regioni russe: passa-  
to, presente e futuro.*

A. I. TREIVIŠČ  
(Istituto di Geografia  
dell'Accademia Russa delle  
Scienze)

*Le trasformazioni economiche, i dislivelli  
di sviluppo e le loro implicazioni politiche  
nello spazio post-sovietico.*

Seconda sessione:

**Le interazioni tra la Russia e le sue  
aree di frontiera:  
fattori culturali e religiosi**

S.A. PANARIN  
(Istituto di Studi Orientali  
dell'Accademia Russa delle  
Scienze)

*Le popolazioni di lingua russa dei Paesi  
confinanti russi di fronte a nuove sfide:  
la situazione e le alternative possibili*

A.D. KRINDATCH  
(Istituto di Geografia  
dell'Accademia Russa delle  
Scienze)

*La Russia "ortodossa" sulla mappa  
confessionale dello spazio post-sovietico*

A.V. MALACHENKO  
(Centro Carnegie di Mosca)

*L'Islam e i conflitti politici nello spazio  
post-sovietico*

## 11 NOVEMBRE

Terza sessione:

**Le frontiere dell'instabilità politica:  
analisi di situazioni regionali a rischio**  
*Il Caucaso quale nodo geopolitico indivisibile:  
il complesso dei rapporti tra la Russia, i  
Paesi transcaucasici di recente indipendenza  
e le repubbliche del Caucaso settentrionale*

A.B. ZUBOV  
(Istituto di Studi Orientali  
dell'Accademia Russa delle  
Scienze)

V.S. BELOZEROV  
(Università di Stavropol')

*Aspetti etnici delle migrazioni nel  
Caucaso settentrionale e loro conse-  
guenze sul piano politico*

M. Y.Rochtchin  
(Istituto di Studi Orientali  
dell'Accademia Russa delle  
Scienze)

*Il Dagestan: il più complesso nodo geopolitico post-sovietico e le sue potenzialità di ulteriore destabilizzazione dell'area (questioni demografiche, economiche e religiose e il loro impatto sulla regione caucasica)*

V.A. KOLOSSOV  
(Istituto di Geografia  
dell'Accademia Russa delle  
Scienze)

*La costruzione della nazione e dello Stato e i rapporti russo-ucraini quale principale fattore di stabilità nello spazio post-sovietico*

Quarta sessione:

**Prospettive geopolitiche sul futuro della Federazione Russa:  
alla ricerca di nuovi equilibri e rapporti istituzionali**

V.S. TIKUNOV  
(Dip. di Geografia, Università  
Statale di Mosca)

*La rappresentazione tramite mappe delle prospettive delle aree di frontiera interne alla Federazione Russa in rapporto alla loro transizione verso uno sviluppo sostenibile*

E.A. PAIN  
(Consigliere del Presidente  
della Federazione Russa,  
Consiglio Presidenziale)

*Un'analisi comparata e una valutazione dei rischi di conflitti etnoculturali nelle aree di frontiera dello spazio russo e il ruolo dello Stato russo*

M.N. AFANASIEV  
(Governo del Presidente della  
Federazione Russa)

*Lo sviluppo del federalismo russo quale risposta alle rivendicazioni etniche e alle tensioni nazionali nella Federazione russa*

## 12 NOVEMBRE

Quinta sessione:

**Prospettive geopolitiche dello spazio post-sovietico alle soglie del XX I secolo: i rapporti tra la Russia e le sue aree di frontiera esterne**

L.B.VARDOMSKIJ  
(Istituto di Studi Internazionali  
Economici e Politici  
dell'Accademia Russa delle  
Scienze)

*Risorse energetiche e scenari geopolitici nello spazio post-sovietico*

V.A. TIŠKOV  
(Istituto di Etnologia  
dell'Accademia Russa delle  
Scienze)

*Identità nazionali e politiche: percezioni,  
opinione pubblica e orientamenti geopolitici  
nella Russia e nelle sue aree di frontiera*

A.M. SALMIN  
(Centro Russo di Politiche  
Pubbliche, Consiglio  
Presidenziale)

*I rapporti tra la Russia e le sue aree di  
frontiera nel contesto geopolitico europeo  
e mondiale*

\*\*\*

Associazione "Bravo"  
**E' nato Forum !**

L'associazione "Bravo", creata da giornalisti italiani, ucraini e russi, con la partecipazione di operatori del settore commerciale e finanziario, ha dato vita al quindicinale "Forum" con lo scopo di offrire in un unico prodotto e notizie dal paese di origine, e informazioni sul paese ospitante. Gli articoli sono in russo ed ucraino, con l'aggiunta di brevi sezioni in italiano, destinate ai giovani russi ed ucraini che leggono ormai poco le lingue dei padri.

Il giornale, giunto al suo terzo numero, è composto da 24 pagine di formato "A3" in bianco e nero con una prima pagina a colori che evidenzia la testata ed i titoli del sommario.

Ogni numero contiene rubriche fisse così ripartite:

• nella prima pagina sono riportati in lingua russa ed ucraina i contenuti degli articoli;

• seguono poi 16 pagine (8 pagine in lingua russa e 8 in lingua ucraina) riguardanti:

Notizie dalla Federazione Russa e dall'Ucraina; - Cronaca ed attualità italiana; - Cronaca di Roma, Milano, Rimini (*successivamente verranno aggiunte Napoli ed altre città*); - Leggi e problemi relativi alla giustizia - Leggi e problemi relativi alla finanza; - Informazioni utili (richiesta di documenti e permessi; funzionamento degli ospedali, assicurazioni, tasse, ecc.); - Arte, cultura e religione; - Turismo e spettacolo; - Socializzazione (*ricerca di personale, annunci di: nascite - morti - anniversari; offerte e richieste di: lavoro - appartamenti - abbigliamento - auto - moto - oggettistica - indicazioni relative a: scuole di lingue, indirizzi utili, ecc.*) - Un corso di lingua italiana sia per Russi che per Ucraini,

completo di esercizi, della durata di un anno;

- 2 pagine in lingua russa su:

Notizie commerciali dall'Istituto per il Commercio con l'Estero (ICE), dalle Camere di Commercio Italiane, dalle Associazioni Artigianali, dal Ministero degli Esteri, dalle grandi Imprese che lavorano con la Russia e l'Ucraina;

- 4 pagine dedicate alla pubblicità ed agli sponsor, con didascalie tradotte in lingua russa.

Per ogni numero vengono stampate 25.000 copie così distribuite:

- In Italia 10.000 copie (5.000 copie a Roma, 3.000 copie a Milano, 2.000 copie a Rimini);
- In Russia 8.000 (5.000 copie a Mosca, 3.000 copie a San Pietroburgo);
- In Ucraina 7.000 copie (3.000 copie a Kiev, 4.000 copie fra Odessa, L'vov, Char'kov ed altre 10 città)

In Italia, grazie al lavoro svolto da volontari russi e ucraini, dai volontari delle sedi del S.I.S.L., della FIDIC, della Comunità di S. Egidio, nonché da una cooperativa sorta all'uopo nell'ambito dell'associazione "Bravo", le copie di "Forum" vengono distribuite:

- Presso le chiese ed i punti di ritrovo delle colonie ucraina e russa.
- Presso le sedi del S.I.L.S.I. ("Sindacato Lavoratori Stranieri in Italia") a Roma e Milano; presso le sedi della F.I.D.I.C. ("Federazione Italiana Disabili e Invalidi Civili") in tutta Italia; presso le sedi della "Comunità di S. Egidio"; presso le sedi italiane di M.S.F. ("Medici senza Frontiere") per i medici in partenza in tutto il mondo.

In Italia il giornale viene venduto al prezzo di lire 1.500, mentre in Russia ed Ucraina è distribuito gratuitamente.

Associazione BRAVO

**Sede:**  
**Piazza d'Ara Coeli N° 12**  
**00184 Roma**  
**Tel. +39 06 69924088**  
**Fax +39 06 69781862**  
**E-mail: [forum2000@libero.it](mailto:forum2000@libero.it)**

(Redattori responsabili: Alexandr Sergievskij; Petro Olar)



**ACCADEMIA RUSSA DELLE SCIENZE  
SEZIONE DI LINGUA E LETTERATURA**

117334 GSP-1 Mosca V-334

Leninskij prospekt 32 A

Tel. 938 19 36, 938 55 84

Fax 938 18 44

Italia, Milano

**Al Professor Eridano Bazzarelli**

29 ottobre 1999, N° 14400-6212

Stimatissimo Signor Bazzarelli,

la Sezione di Lingua e Letteratura dell'Accademia Russa delle Scienze le invia copia della delibera del Presidium dell'Accademia Russa delle Scienze che le conferisce il titolo di *Doctor* in Scienze Filologiche honoris causa.

Ci congratuliamo con Lei per questo evento di grande importanza per la russistica russa ed italiana, augurandoci futuri sviluppi della nostra fruttuosa collaborazione.

Il Segretario Accademico  
della Sezione di Lingua e Letteratura  
dell'Accademia Russa delle Scienze  
Accademico

E.P. Selyšev

Il Segretario Scientifico  
della Sezione di Lingua e Letteratura  
dell'Accademia Russa delle Scienze

Ju. L. Vorotnikov

## LIBRI RICEVUTI

Giorgio Maria Nicolai, *Il grande orso bianco* (Viaggiatori italiani in Russia), Bulzoni Editore, Roma 1999, pp. 578, lire 60.0

Piero Cazzola, *L'opera di N. V. Gogol' nel quadro romantico europeo. Le influenze italiane* (Estratto da: "Strenna dei romanisti", pp. 55-74), Roma 1999.

Piero Cazzola, *La Polonia, il Piemonte e l'Italia* (Atti del Convegno "Marina Bersano Begey, intellettuale piemontese e polonista", pp. 89-92), Edizioni dell'Orso, 1998.

Michail Bulgakov, *Morfina*, a cura di Silvia Sichel, Passigli Editori, Firenze-Antella 1999, pp. 63, s.i.p.

Aleksandr V. Suvorov, *La corrispondenza dalla Campagna d'Italia*, a cura di Piero Cazzola, Centro Studi Piemontesi, Torino 1999, pp. 73, s.i.p.

Vladlen Sirotkin, *Demokratija po-russki* [Democrazia alla russa], Moskva, "MIK" 1999, pp. 424, s.i.p.

Sergej Dovlatov, *Straniera*, Sellerio editore, Palermo 1999, pp. 180, s.i.p.

Vladimiro Bertazzoni, Giovanni Caltagirone, *Uzbekistan. Un viaggio nella memoria*, Editoriale Sometti, Mantova 1999, pp. 36, s.i.p.

Giulietto Chiesa, *Roulette russa*, Guerini e associati, Milano 1999, pp. 204, lire 26.000.

## LIBRI E RIVISTE IN OFFERTA

Le pubblicazioni elencate negli spazi in fondo alle pagine 74, 130, 138, 145, 156, 213 e 229 possono essere acquistate direttamente presso la redazione di Slavia al prezzo indicato, oppure per posta con l'aggiunta delle spese di spedizione in contrassegno. Le eventuali richieste vanno indirizzate a Slavia, via Corfinio 23, 00183 Roma, o per fax, 067005488.

## NORME PER GLI AUTORI E I TRADUTTORI

Articoli e traduzioni possono essere inviati, in esclusiva per *Slavia*, su dischetto magnetico da 3"1/2, con files prodotti per mezzo dei seguenti programmi:

<b>Formato file</b>	<b>Note</b>
WordPerfect per Windows	versione 5.x, 6.x
Microsoft Word per MS-DOS	versioni 5.0, 5.5, 6.0
Microsoft Word per Windows e per Macintosh	versioni 1.x, 2.x, 4.x, 5.x, 6.0, 97
RTF-DCA	
Microsoft Works per Windows	versione 3.0, 4.0
Microsoft Write per Windows	
Rich Text Format (RTF)	

Il materiale dovrà pervenire alla Redazione su dischetto accompagnato dal testo stampato, redatto su una sola facciata. All'inizio di ogni capoverso lasciare cinque battute in bianco. Le schede di recensione dei libri non debbono superare le cinquanta righe. Inviare esclusivamente al seguente indirizzo: Bernardino Bernardini (*Slavia*), Via Corfinio 23, 00183 Roma.

### **Diritto d'autore**

Tutti i collaboratori - autori o traduttori - garantiscono la completa disponibilità di ogni proprietà letteraria sulle loro opere e sugli originali tradotti ed esonerano *Slavia* da ogni eventuale responsabilità. L'invio di qualsiasi materiale per la pubblicazione nella nostra rivista comporta automaticamente l'accettazione di questa norma.

Fotocomposizione e stampa:

"System Graphic" s.r.l. - Via di Torre S. Anastasia, 61 - Roma -

Tel. 06710561

Stampato: Giugno 2000

**Associazione Culturale "Slavia"**  
Via Corfinio, 23 - 00183 Roma

**L. 25.000 € 12,91**