

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



Anno XI

**aprile**  
**giugno 2002**

Spedizione in abbonamento postale - Roma -  
Comma 20C Articolo 2  
Legge 662/96  
Filiale di Roma  
prezzo € 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, Gabriele Mazzitelli, Pietro Montani, Leonardo Palcari, Giancarlo Pasquali, Rossana Platone, Vieri Quilici, Carlo Riccio, Renato Risaliti, Claudia Scandura, 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 Culturale Italia-Russia di Bologna, Associazione Italia-Russia Lombardia (Milano), Associazione Italia-Russia Veneto (Venezia), Associazione per i rapporti culturali con l'estero "M. Gor'kij" (Napoli), Centro Culturale Est-Ovest (Roma), Istituto di Cultura e Lingua russa (Roma).

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

*Redazione e Amministrazione:* Via Corfinio 23 - 00183 Roma.

Tel. 0677071380

Fax 067005488 Sito Web <http://www.slavia.it>

e-mail [info@slavia.it](mailto:info@slavia.it) nei messaggi indicare anche il proprio indirizzo di posta normale

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)

**L'importo va versato sul conto corrente postale 13762000 intestato a Slavia, Via Corfinio 23 - 00183 Roma. Si prega di scrivere in stampatello il proprio indirizzo sul bollettino di versamento**

L'abbonamento è valido per 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 XI numero 2-2002

### Indice

#### LETTERATURA E LINGUISTICA

Ol'ga Revzina, <i>Espressioni linguistiche della nuova mentalità russa</i> .....p.	3
Friedrich N. Gorenstein, <i>Tok-tok</i> (Romanzo filosofico erotico. Parte terza).....p.	16
Galina Smirnova, <i>Mass-media e letteratura russa dell'Ottocento</i> .....p.	49
Nelli Komolova, <i>Boris Zajcev e Ettore Lo Gatto</i> .....p.	69
Agostino Visco, <i>Le metamorfosi nella ricezione della letteratura russa in Slovacchia</i> .....p.	79
Carlo Carlucci, <i>Pasternak e la traduzione</i> .....p.	99

#### PASSATO E PRESENTE

Maria Bidovec, <i>Valvasor e il suo contributo al folclore letterario sloveno</i> .....p.	107
Mariangela Nieddu, <i>Ivan Kaljaev, terrorista e poeta</i> .....p.	134

#### ZONA FRANCA

Fabio Vander, <i>Berdjaev e il comunismo</i> .....p.	171
--	-----

#### CONTRIBUTI

Laura Bonfanti, <i>Il linguaggio come altra patria</i> .....p.	189
Vincenzo Castaldi, <i>Sergej Esenin</i> .....p.	217

#### RUBRICHE

<i>Teatro</i> .....p.	219
<i>Cinema</i> .....p.	224
<i>Recensioni</i> .....p.	227
<i>Avvenimenti culturali</i> .....p.	235

## *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  
GLI ABBONATI DI QUEST'ANNO RICEVERANNO  
IN OMAGGIO IL "QUADERNO 2" DI SLAVIA**

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

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

### **ABBONAMENTI**

<b>Ordinario</b>	<b>€</b>	<b>25,82</b>
<b>Sostenitore</b>	<b>€</b>	<b>51,65</b>
<b>Eestero</b>	<b>€</b>	<b>51,65</b>
<b>Eestero Posta Aerea</b>	<b>€</b>	<b>67,14</b>

Ol'ga G. Revzina

## ESPRESSIONI LINGUISTICHE DELLA NUOVA MENTALITÀ RUSSA Mentalitet i mental'nost'

*Nell'anno accademico 1998-99 la prof. Ol'ga Grigor'evna Revzina è stata invitata presso il Dipartimento di Letterature comparate dell'Università "Roma TRE", dove ha tenuto una serie di conferenze sullo sviluppo della lingua russa nel XX secolo.*

*Riportiamo qui la trascrizione audio della terza conferenza (10 maggio 1999).*

### I

1. Oggi la nostra conferenza avrà per tema il concetto di "mentalità" (mentalitet) e le espressioni verbali che si riferiscono alla "mentalità russa" (russkaja mental'nost'). Prima di affrontare questo tema, vorrei concludere il discorso sui processi semantici nella lingua russa alla fine del XX sec., tanto più che alcuni dei fenomeni, di cui voglio parlarvi, hanno relazione con la mentalità del mondo della criminalità, un aspetto presente nella coscienza linguistica russa contemporanea.

Abbiamo analizzato nella precedente conferenza la semiotica degli aggettivi che denotano i colori e il loro diverso significato. Ora parleremo dei cambiamenti relativi a coppie di aggettivi antonimici. Sono coppie tipo *bližnij-dal'nij* (vicino-lontano); *gorjačij-cholodnyj* (caldo-freddo); *grjaznyj-čistyj* (sporco-pulito); *krutoj-nekrutoj* (duro-non duro); *tverdyj-mjagkij* (duro-morbido); *otkrytyj-zakrytyj* (aperto-chiuso); *rodnoj-nerodnoj* (natio-non natio); *pravyj-levyj* (di destra-di sinistra), e così via.

In questi gruppi possiamo osservare i seguenti processi semantici.

Primo tipo: cambiano i significati dei due opposti, ma si conserva la contrapposizione degli antonimi, e ciò per la necessità di spiegare i nuovi *realia*. Facciamo due esempi: *bližnij-dal'nij*, nel senso di "bližnee zarubež'e" (l'Oltreconfine prossimo) e "dal'nee zarubež'e" (l'Oltreconfine lontano). Prima *bližnee zarubež'e* stava a indicare le Repubbliche socialiste (Polonia, Cecoslovacchia...), mentre per *dal'nee zarubež'e* si intendevano i Paesi capitalisti dell'Europa occidentale. Nella lingua attuale "bližnee zarubež'e" indica le ex-repubbliche sovietiche (Ucraina,

Bielorussia, le Repubbliche baltiche), mentre gli altri Stati europei sono intesi come "dal'nee zarubež'e".

In questo modo è avvenuta una trasformazione referenziale.

Altro esempio: *otkrytyj-zakrytyj*, legato molto al mondo specialistico del business, vale a dire: *otkrytoe obščestvo* (società aperta), *zakrytoe obščestvo* (società chiusa); *otkrytoe akcionernoe obščestvo* (società per azioni aperta), e in contrapposizione *zakrytoe akcionernoe obščestvo* (società per azioni chiusa).

Questo processo è accompagnato da una deattualizzazione del significato dell'aggettivo *zakrytyj*, molto caratteristico della lingua russa in epoca sovietica, ad esempio in espressioni del tipo: "zakrytaja bol'nica" (ospedale chiuso) nel senso di "riservato"; "zakrytyj sanatorij" (casa di cura chiusa, riservata); "zakrytaja stolovaja" (mensa chiusa); "zakrytaja informacija" (informazione segreta); "zakrytye materialy" (materiali riservati); "zakrytyj gorod" (città chiusa), nel senso di città dove sono installate industrie belliche-militari; lo stesso vale per "zakrytye zavody" (fabbriche chiuse).

Questi significati li ritroviamo anche in altri contesti, come nella pubblicitaria e nella stampa in genere, ad es.: "zakryto dlja kritiki" (fuori dalla critica): toccavano le sfere governative, vale a dire un personaggio concreto, "zakrytye dlja kritiki izdanija" (edizioni fuori da qualsiasi critica). Questa espressione stava a indicare o un personaggio concreto di un ente o istituzione statale, o di un determinato libro, non suscettibili di alcuna critica, naturalmente critica negativa.

2. Il cambiamento del secondo tipo consiste nel fatto che uno dei due membri opposti acquisisce un significato proprio, mentre il suo opposto non conserva il significato opposto, e l'opposizione decade.

Osserviamo le coppie *vnutrennij-vnešnij* (interno-esterno) e *mjagkij-žestkij* (morbido-rigido). Questa seconda coppia riguarda la memoria del computer e ovviamente anche il disco rigido e i dischetti, pertanto l'opposizione rimane. Accanto alla coppia *vnutrennij-vnešnij*, c'è l'espressione *vnutrennie bežency*, riferita a coloro che rimangono nei confini dell'ex-Unione Sovietica. Questi ricevono lo *status* di *bežency*, cioè profughi. Ma non c'è l'espressione *vnešnie-bežency*. In questo caso non si è formata l'opposizione.

Prendiamo ora i diversi significati e i cambiamenti semantici di espressioni che riguardano i soldi, tema già accennato in precedenza. Abbiamo *gorjačie den'gi* (soldi che scottano), cioè soldi ottenuti attraverso operazioni illegali, ma non abbiamo *chodnyje den'gi*, cioè "soldi freddi". Esiste invece l'espressione *bystryje den'gi* (soldi "rapidi", facili),

fatti cioè in fretta, ma non abbiamo *medlennyje den'gi* (soldi lenti). Abbiamo ancora *grjaznye den'gi* (soldi sporchi, illegali), ma non *čistye den'gi* (soldi puliti). Ed ancora ci sono *Živye den'gi* (soldi "vivi", che ci passano per le mani, soldi reali, effettivi), ma non ci sono *mertvyje den'gi* (soldi morti).

3. Il terzo cambiamento - riguarda sempre i soldi - si è sviluppato allorché gli antonimi acquisiscono un nuovo significato ed entrano nel lessico gergale, di livello basso, con intento di valutazione. Ad es., la coppia *krutoj-nekrutoj*, e i derivati da *krutoj*: *krutoj*, *krutoj*, *krutoj*. Questi vocaboli possono essere definiti come espressione di un *modus vivendi*, una sorta di stato d'animo, un tipo di vita che teoricamente dovrebbe concludersi con un processo o la prigione, ma che in realtà si conclude con un mucchio di soldi e il benessere materiale. Allo stesso tempo però *krutoj* ha acquisito anche il significato di persona moderna, alla moda, "forte", spesso crudele (*žestokij*), pronto a tutto. Porterò alcuni tipici contesti d'uso di questo aggettivo. "On *krutoj*" (E' un duro), "on iz *krutyč*" (fa parte dei duri), cioè persona di oggi, dei tempi attuali, disposta a tutto, "krutyje zara-botki" (guadagni pesanti), per lo più illegali. Ancora diciamo "krutaja odežda", *krutyje džinsy* (abito in voga, jeans in voga), nel senso di molto alla moda, all'ultima moda, ed ancora più esplicito "epatažnaja odežda" (abito scioccante). "Krutoj ofis" nel senso di ufficio ricco, arredato all'ultima moda, e legato sempre a grossi guadagni. Ci sono anche "krutyje rebjata" (ragazzi d'oggi, duri)<sup>1</sup>. Si dice infatti: "Ty *krutoj*" oppure "ne *krutoj*"; "krutyje rebjata" sono ragazzi d'oggi, pronti a tutto, anche al di fuori della legge. Anche un film può essere "krutoj fil'm", nel senso di un thriller, un film hard, un giallo o semplicemente un buon film sulla bocca di tutti. Altre espressioni: "Ty *rabotaješ' na deševoj tusovke*" (Tu lavori in un posto da quattro soldi), ma "Naša radiostancija ne *krutaja*" cioè la "Nostra radio non è ricca, non fatta con soldi "bol'sie", cioè illegali, ma addirittura la si ritiene una stazione radio pulita. Qui il significato dell'aggettivo *nekrutoj*, come antonimo di *krutoj*, è usato molto più raramente.

## II

1. Analizziamo adesso la coppia *rodnoj-nerodnoj* (nostrano-estran-  
neo). Nella lingua d'oggi *rodnoj* significa intimo, amato. "Rodnaja strana"  
(paese natio), oltre al significato di terra natia, nel caso di "rodnaja vlast",  
significa "il potere del nostro paese", da intendere come potere sovietico.  
*Rodnoj* oggi è diventato antonimo, ma con un terzo significato: "Etot  
komputer - rodnoj" (Questo computer è originale), vale a dire che è un

prodotto del paese che l'ha costruito, e così si può dire al contrario "ne rodnoj", che non è originale. Ancora "etot plašč - rodnoj" (questo impermeabile è originale), cioè inglese, francese, americano, autentico quindi, un sinonimo in altri termini del *Made in. Rodnoj* in questa accezione acquisisce il significato di "chorošij" (buono), mentre "ne rodnoj", di cattivo, fatto male, cioè "russo".

Infine l'ultimo tipo di cambiamento semantico si osserva quando uno dei membri dell'opposizione acquista il significato qualitativo in un uso specifico, ad es. nel caso di ljubimyj-neljubimyj" (amato-non amato). Questa contrapposizione la troviamo in una costruzione particolare come "sebe ljubimoj", "sebe ljubimomu", cioè una costruzione al dativo, nel significato di "sdelat' podarok sebe ljubimoj", vale a dire fare un regalo a se stessi, a colui che parla, non a qualcun altro. Questo uso molto particolare oggi lo si incontra spesso nella stampa russa, mentre mancava precedentemente. Eto poželat' sebe ljubimoj, čto delat' sebe ljubimoj", sottolinea non a qualcun altro, ma a se stessi. Espressioni come "ja sam sebja ljublju, čto delat' sebe ljubimoj" in italiano le possiamo rendere con "Cosa augurarmi?, cosa fare a me stesso?". E' una sorta di gratificazione per qualcosa. L'aggettivo opposto *neljubimyj*, naturalmente al contrario, non ha assorbito questo significato.

2. Parliamo ora della coppia *pravyyj-levyyj* (di destra-di sinistra). In questo caso abbiamo a che fare con due significati politicamente ben specifici, mutevoli e variabili dal punto di vista del parlante. Sappiamo che *levyyj* (di sinistra), in quanto corrente politica è sempre stato in lotta con *pravyyj* (di destra). In linea di principio essi dovrebbero lottare naturalmente per la propria ideologia, ma nella lingua russa, i *levye* lottano ciononostante "za pravoe delo" (per la giusta causa), come essi ritengono, ma nelle espressioni russe tipo "chodit' na levo" (andare a sinistra), significa che il marito ha un'amante, tradisce la moglie. Ancora: "levye zara-botki" sono i guadagni extra, sottobanco. In questi contesti vediamo che l'aggettivo *levyyj* ha assunto una connotazione negativa, legata alla storica contrapposizione *levyyj-pravyyj*. Nell'uso moderno assistiamo a questo punto a un paradosso. I nuovi sostenitori *pravyye*, e sottolineo *pravyye*, sono coloro che sostengono le riforme, e così le persone di destra lottano per la giusta causa" (*pravyye ljudi borjutsja za pravoe delo*). "Quelli di sinistra lottano pure per la giusta causa" (*levyye tože borjutsja za pravoe delo*), ma qui ci troviamo di fronte a una situazione particolare, cioè che la "causa giusta" (*pravoe delo*) per quelli di destra e quelli di sinistra ha contenuti diversi. Avviene in tal modo una sorta di stratificazione all'interno del significato dell'aggettivo *pravyyj*.

3. Torniamo ora al nostro tema di oggi, il concetto di "mentalità" in russo. La prima questione che affronteremo riguarda i concetti di *mentalitet* e *mental'nost'*. Analizzeremo questi due sostantivi come nuove parole della lingua russa, parole che sono entrate nella lingua russa negli ultimi decenni del XX sec. *Mentalitet* è un sostantivo di genere maschile, che si declina, ma non ha la forma plurale. *Mental'nost'* è un sostantivo di genere femminile, contiene una radice mutuata e il suffisso russo -ost', suffisso molto produttivo, vedi ad es.: *unikal'nost'*, *oficial'nost'*, *banal'nost'*, ecc. *Mental'nost'*, al contrario di *mentalitet*, ha la forma plurale. Ad es., noi possiamo dire: "U nas odin mentalitet, no raznye mental'nosti" (Noi abbiamo una sola mentalità, ma diversi modi di pensare). A volte i due sostantivi vengono usati come sinonimi. Nell'uso di questi due vocaboli, dobbiamo osservare alcune differenze per quanto riguarda il loro significato:

1. *Mentalitet* e *mental'nost'* si differenziano semanticamente in riferimento al portatore.

*Mentalitet* appartiene al popolo, al Paese (nazione) e ad ogni membro della nazione, quale rappresentante del suddetto popolo. Si dice infatti francuzskij mentalitet, russkij mentalitet", "u nas tipičnyj russkij mentalitet".

2. *Mental'nost'*: la si può determinare prendendo come parametro il tempo, cioè un'epoca ben determinata, un lasso di tempo determinato, nel senso che è qualcosa che appartiene ad una società concreta, a un concreto sistema di punti di vista, a persone di un determinato 'territorio, ad es.: "Sovetskaja mental'nost'", "Tipičnaja peterburgskaja mental'nost'", e come ho già detto "odin mentalitet, no raznye mental'nosti". Quindi *mentalitet* è ciò che appartiene ad un popolo, ad un periodo protratto a lungo nel tempo. Al contrario di *mental'nost'*. Ancora una differenza: *mentalitet* si è formato nel corso di un lungo periodo storico, di molti secoli, addirittura lungo l'arco di millenni, ed è legato alla nazione, è qualcosa di pienamente formato, perfezionato. *Mental'nost'* è invece qualcosa legata al contesto sociale, ad un'ideologia, a qualcosa che si è formata nel corso di un periodo determinato. Infatti noi diciamo: "Skladyvaetsja novaja russkaja mental'nost'" (Si sta formando un nuovo modo di pensare russo). Quindi se *mentalitet* è una sola, le *mental'nost'* in quello stesso ambiente sociale possono essere più di una. Per completare l'analisi di queste due parole possiamo aggiungere che *mentalitet* è la *forma mentis*, il carattere del pensiero, l'insieme di diverse rappresentazioni culturali e modi di comportamento. *Mental'nost'* è soprattutto l'insieme di determinate visioni, il modo di pensare. Nelle scienze umane, ad es. nella nuova scuola francese, l'*Ecole des Annales*, all'origine e alla successiva affermazione

della mentalità (mental'nost'), come pure ai diversi tipi di mentalità che hanno preso forma storica, sono stati dedicati studi particolari.

Nella linguistica noi troviamo un analogo concetto di mentalità (mentalitet) nello studioso Humboldt, il quale teorizza il concetto delle due lingue. Lo stesso avviene nella nuova linguistica americana, ad esempio nelle teorie di Sapir-Whorf, il quale afferma che la lingua determina il modo di pensare e il modo di essere. Nella lingua russa queste parole chiave che hanno formato la mentalità (mentalitet) russa possono essere individuate in termini come *toskà*, *duma*, *sud'bà* (e tutto ciò che sta dietro queste parole). Ed ancora *udal'* (audacia, baldanza), *volja* (libertà-volontà), e a un gradino più alto, molto specifico, termini come *avos'*, e *nebos'* (queste ultime sono particelle colloquiali in traducibili in italiano, se non con un giro di parole, e che, usate in diversi contesti, stanno a significare, "magari fosse, speriamo che..., ecc.).

L'espressione linguistica della mentalità (mentalitet) russa, la si può benissimo osservare in un tipo particolare di costruzioni sintattiche. Ad es., i significati di irrazionalità sono legati da innumerevoli proposizioni del tipo: "ego ubilo molniej" (è stato ucciso da un fulmine), "ego perechalo tramvaem", (è stato investito da un tram). Come si vede, in russo in questi casi non diciamo "ego ubila molnja", ma "ego ubilo molniej", cioè una proposizione impersonale, come se qui ci fosse una qualche forza trascendente, non umana. Questo si chiama *irracional'nost'* (irrazionalità). E ancora a livello sintattico la parola *mentalitet* la ritroviamo col significato di *neagentivnost'* (cioè non agente) in costruzioni ancora impersonali del tipo *mne ne spitsja*, *mne ne zdorovaetsja*, *mne nužno*, *mne nado*. Confrontate a tal proposito le costruzioni attive in inglese di frasi come *mne grustno* oppure *ja grustnyj*. Ecco, qui ci troviamo di fronte a una sorta di assenza dell'agente, quindi penso che ora voi conveniate con me che *mentalitet* si riferisce a un periodo determinato e tocca tutta la società. Il "nuovo russo" e l'uomo contemporaneo, indipendentemente da quale sia il suo attuale modo di pensare (mental'nost'), utilizza comunque quelle stesse tipiche costruzioni sintattiche, e come gli è propria la *toskà*, così pensa sempre allo stesso modo all'anima (*dusà*) e al destino (*sud'bà*).

4. Possiamo parlare adesso di diversi tipi di *mentalnost'*, tipiche delle situazioni contemporanee, legate alla cultura russa, e le sue espressioni linguistiche. Naturalmente *mental'nost'* agisce gradatamente su *mentalitet*, ma questa azione è molto lenta, non si deve perciò pensare che *mentalitet* e *mental'nost'* non siano legati fra loro. I due concetti sono legati in quei casi allorché intendiamo designare il modo di pensare, la percezione del mondo.

La situazione linguistico-culturale contemporanea è caratterizzata dalle seguenti espressioni: "pluralismo mentale" (mental'nyj pljuralizm), "indeterminatezza mentale" (mental'naja neopreделennost'). La prima espressione si può dividere in quattro tipi di modi di pensare (mental'nost'):

1. *sovetskaja mental'nost'*

2. *pravoslavnaja mental'nost'*

3 *mental'nost' kriminala*

4. *zapadnaja mental'nost'* (oppure demokratičeskaja).

Ecco, la indeterminatezza dei modi di pensare la si esprime nel fatto che i vari modi di pensare (mental'nost) che avrebbero dovuto unire al giorno d'oggi tutto l'ambiente sociale, nelle situazioni contemporanee viene a mancare. Facciamo alcuni esempi caratteristici dei vari tipi di mental'nost', e prendiamo proprio il modo di pensare sovietico (sovetskaja mental'nost'), in quanto partendo da qui possiamo meglio distinguere i tratti dei rimanenti tipi.

Il linguaggio sovietico ha proposto per concetti come pace, famiglia, individuo, società, delle specifiche metafore concettuali: e una delle più importanti è quella della famiglia. Ad es. noi diciamo: "Leningrad, kolybel' Revoljucii" (Leningrado è la culla della Rivoluzione); "My deti Revoljucii" (Noi siamo i figli della Rivoluzione); "Stalin otec vsech narodov" (Stalin, padre di tutti i popoli); "My vnuki i pravnuki Il'iča" (Noi, nipoti e pronipoti di Il'ič); "Deduška Lenin" (Nonno Lenin). Stalin parlando della guerra si rivolgeva al popolo in questi termini: "Dorogie brat'ja i sestry, k vam obraščajus' ja, druž'ja moi" (Cari fratelli e sorelle, io mi rivolgo a voi, amici miei cari). L'Unione Sovietica è una famiglia formata da "repubbliche fraterne", dove il fratello maggiore è la Russia, mentre le altre repubbliche (bratskie Respubliki) costituiscono i fratelli minori. L'Urss è quindi un'unica famiglia plurinazionale e amica. E anche i comunisti di tutto il mondo sono fratelli di classe, fratelli di partito, paesi fratelli, Stati fratelli. Questa metafora ha un significato enorme, in quanto essa racchiude in sé una semantica fortemente emotiva, una semantica piena di calore, di *comfort*, e affiora un sentimento di aiuto reciproco e l'individuo si sente membro di una grande cellula amica. Ecco, questa metafora è legata al mondo del contadino russo, alla nobiltà russa, a tutto ciò che ha formato storicamente il mondo della vita russa, vale a dire la metafora del padrone (*metafora chozjaina*). E *Chozjain* con la maiuscola veniva chiamato Stalin, ed ancora *Otec-Chozjain* (Padre-Padrone), nome e soprannome. Noi cantavamo il semplice uomo sovietico: "Čelovek prochodit, kak chozjain neob"jatnoj Rodiny svoej" (L'uomo procede come padrone nella sua Patria sconfinata).

La terza è la metafora dell'uomo-ingranaggio, cioè l'uomo come entità di un'unica enorme macchina statale.

### III

1. La quarta è la metafora del "campo" (lager'): il campo (il mondo) socialista, il campo imperialista, il campeggio dei pionieri, il campo militare. Queste metafore del campo sono legate anche alla parola "zona". "Zona otdycha", "zelenaja zona", "Zona A", "zona B" (nel senso di edifici dell'Università). L'analogia fra tutte queste quattro metafore sta nel fatto che la singola individualità viene schiacciata, la personalità dell'uomo è soffocata, egli pensa sempre a se stesso come parte di un collettivo, ma come singola entità è zero. La differenza tra la metafora dell'"ingranaggio" e la metafora della "famiglia e del padrone", è nel dualismo "umanità-non umanità": la macchina è lo stato, non umano; la famiglia-padrone, invece, come ho già detto, è un'organizzazione confortevole, quindi umana.

Per quanto riguarda la metafora del "campo" e della "zona", essa unisce in modo inaspettato la struttura della società con la struttura dei campi di lavoro statali di rieducazione, cioè le prigioni. Osservate, vengono usate le stesse parole: "capitalističeskij lager'", "socialističeskij lager'", "lager' pobedivšej demokracii". E il lager' si trova nella "zona", là dove vivono i reclusi, là dove si trova il gulag. E queste metafore concettuali ci uniscono, ci spiegano il passaggio al modo di pensare (mental'nost') ortodosso, alla mental'nost' del criminale, a quella mentalità denominata "nuova mentalità occidentale" (novaja zapadnaja mental'nost').

Prima di analizzare altri tipi di *mental'nost'*, accenneremo brevemente a come si è sviluppato il pensiero di "strana" (Paese), legato al modo di pensare sovietico (sovetskaja mental'nost'). La *Strana* è invincibile (nepobedimaja), sterminata (beskrajnaja), "rodnaja", "ljubimaja", spesso legata all'idea di luce (svet), cioè "svetlyj put'" (cammino luminoso), e alle vette radiose (sijajuščie vysoty) del comunismo.

Guardiamo ora a come sono legate le metafore concettuali del linguaggio sovietico con il modo di pensare "ortodosso" (pravoslavnaja mental'nost'), che storicamente ha creato il *modus vivendi* del credente russo. Per la Chiesa russa è molto importante il concetto di *obščina*. *Obščina* è la famiglia, è un'organizzazione autonoma degli abitanti di una determinata unità territoriale, e quindi proprietà comune della terra, è un'altra parola per spiegare la stessa cosa. E per l'Ortodossia russa è molto importante il concetto di *sobornost'* (conciliarità, ecumenicità), cioè quelle credenze, quel modo di sentire, che uniscono tutti, ma che soffocano un

po' la singola personalità.

2. Osserviamo ora il significato della parola *mir* (comunità dei villaggi contadini), più specificamente *mir* nel significato di *obščestvo*. Per noi russi è molto naturale dire: "vsem mirom sobiraemsja" (tutti insieme ci riuniamo); "vsem mirom navalimsja" (tutti insieme ci raduniamo); "vsem mirom v odin den' postroim dvorec, i zaodno vse ščastlivee buduščee" (tutti insieme in un sol giorno costruiremo il palazzo, e insieme un futuro sempre più felice). Nella Chiesa russa quindi, quando ascoltiamo la frase "Mirom Gospodu pomolimsja" (Tutti insieme preghiamo il Signore), la parola "mirom" è nel significato di "vse vmeste", cioè "tutti insieme".

Se guardiamo al cosiddetto "moral'nyj kodeks" degli edificatori del comunismo vediamo come questo "codice morale" sia molto vicino a quella morale che propone la fede ortodossa. Qui sono molto importanti parole come *vera* (fede), *trud* (lavoro), *sovest'* (coscienza), espressioni come "zit' po sovesti (vivere secondo coscienza) di Solženicy'n, ed ancora *styd* (vergogna) e *dolg* (dovere). Si afferma il concetto di preminenza dello spirituale sul materiale, ciò che è spirituale è importante, ciò che è materiale non lo è. Nel linguaggio sovietico prevalevano parole come *veščizm*, cioè interesse esagerato per le cose materiali, quindi interesse e desiderio di dominare le cose materiali, e *veščepoklonstvo*, vale a dire il servire, l'inclinarsi alle cose materiali, entrambe derivate da *vešč'* (cosa). E' indicativo che nella lingua contemporanea parole come *trud*, *sovest'*, *styd*, *vina* (colpa) e *čest'* (onore) vengano usate raramente dalla stampa quotidiana.

3. Dopo l'analisi di quella che abbiamo chiamata *sovetskaja mental'nost'*, possiamo con più facilità dare le caratteristiche generali dapprima della visione mentale ortodossa (*pravoslav'naja mental'nost'*), e subito dopo di quella che possiamo definire *zapad'naja mental'nost'*, per terminare con la nuova mentalità del mondo della criminalità (*mental'nost' kriminala*). Accenniamo prima di tutto ad alcune caratteristiche della mentalità, del modo di pensare e di sentire ortodossi. Possiamo dire che oggi la lingua con cui si esprime tale mentalità si è molto attualizzata, e sono state ripristinate nell'accezione pre-sovietica quelle parole a cui ho fatto riferimento in precedenza: *styd*, *sovest'*, *vera*. *Vera* nel russo di oggi non è più la fede nel comunismo (*vera v kommununizm*), o in qualsiasi altra fede politica o organizzazione ideologica, ma è soprattutto un termine religioso, è la "fede ortodossa". Tuttavia bisogna dire che la lingua della mentalità ortodossa in qualche misura si è posta come erede della lingua sovie-

tica, acquisendo però non solo il plus, ma anche un pericoloso minus. Assistiamo alla riaffermazione dello spirituale sul materiale, il termine *duchovnost'* (spiritualità), parola molto attiva nella lingua russa, non è altro che una particolare condizione della coscienza religiosa russa, in quanto propria dell'ortodossia. Ed ecco qui venir fuori subito un tratto pericoloso, proprio dell'ortodossia, ma assente nelle altre religioni. Ecco dei contesti tipici di utilizzo da parte dei russi, che presenta una propria "particolare" spiritualità.

Una particolare spiritualità infatti noi la troviamo nella letteratura russa, nelle icone russe. La spiritualità in se stessa è una qualità meravigliosa e ci si può soltanto rallegrare dell'esistenza del principio spirituale. Tutto ciò diventa pericoloso quando la spiritualità è ascritta soltanto a un contesto sociale specifico. E così la fede ortodossa in quanto unica, giusta e vera fede, diventa simile al pensiero sovietico, in quanto attualizza il concetto di *pravjy*, l'espressione "*za pravoe delo*", e *pravoslavnaja vera* è da intendersi come 'fede giusta'. Qui si annida l'origine del nazionalismo e dell'antisemitismo. La mentalità ortodossa è intesa quindi come "s'javofilia" che unisce, ma contrapposta all'Occidente. I Serbi, nella guerra del 1993 contro i Croati (cattolici) e altre popolazioni (mussulmane), nella disgregazione dell'ex-Jugoslavia, sono sentiti come fratelli del popolo tusso, e soprattutto come fratelli di fede, in quanto appartenenti a una stessa fede, mentre i Kosovari rappresentano l'oscurantismo e per la coscienza russa non è comprensibile ciò che non si conosce.

4. Occupiamoci ora, per contrasto, di ciò che chiamiamo visione mentale occidentale (*zapadnaja mental'nost'*) e filoccidentale.

Se la visione mentale ortodossa è come erede di quella sovietica, quella filoccidentale la si intende in senso completamente opposto. Possiamo dire che la coscienza quotidiana all'origine della formazione del modo di pensare occidentale è diventata la pubblicità e i *serials*, cioè quei fenomeni che uniscono tutti i membri del contesto sociale. Il paradosso della pubblicità nella società russa sta nel fatto che il suo pragmatismo non è la reclamizzazione dei prodotti, ma l'educazione da nuovi stereotipi. La somiglianza del linguaggio della pubblicità con il linguaggio sovietico (ripetività), sta nel fatto che essa si manifesta attraverso continui slogan. Sono brevi dichiarazioni aforistiche, possiamo chiamarle dichiarazioni valide, che propongono un tipo definito di pensiero e comportamento. Vediamo ora quali significati e quale nuova coscienza ci propone oggi la pubblicità. Al posto del concetto di "uomo-ingranaggio", vien fuori una personalità come fenomeno individuale, unico e irripetibile.

Alcuni esempi di pubblicità: "Bud' cama soboj" (Sii te stessa);

"Tvori sama" (Fa' da te); "Ne podražaj!" (Non imitare gli altri!); "Badedas, ne pochožij na drugich" (Badedas non è uguale a nessuno) (cioè, il prodotto unico, per te che sei unica). Al posto della semantica che valorizzi la personalità, c'è un complimento (sempre grazie a un prodotto specifico): "Vella: vy velikolepny. Nežnee, tol'ko ty!" (Vella, è eccezionale. Più soffici, soltanto tu!); "Vaši glaza, samye krasivye" (I vostri occhi sono i più belli). Oppure si accresce il significato della propria personalità, ed ecco l'educazione al valore di se stessi, come nella nota pubblicità dell'Oréal: "L'Oréal Paris. ja etogo dostoina" (Perché io valgo). Ed ancora: "Tol'ko dlja Vas!"; "Special'no dlja Vas!" (Solo per Te!; Proprio per Te!).

Al posto della famiglia unica e delle preoccupazioni comuni, ecco formarsi una semantica dell'allontanamento nei confronti del proprio Paese, del potere, e l'affermazione di una irripetibilità della personalità e dell'esistenza autonoma dell'individuo. Al posto quindi dell'"amato paese natio" (rodnaja ljubimaja strana), si parla solo di "questo paese.... in questo paese" (eta strana..., v etoj strane), preso dall'inglese "In this country". Ora infatti si parla in termini di "v etoj strane nevozmožno žit'" (in questo paese non si può vivere); "v etoj strane net porjadka" (in questo paese non c'è ordine). Al posto dell'unità, "sovetskij narod", c'è "etot narod, s etim narodom ničego ne postroiš'" (con un popolo simile non si costruisce niente). Da "ot etoj rodnoj ljubimoj vlasti" (da questo caro amato potere), si passa semplicemente a "ot etoj vlasti", "ot etoj vlasti nel'zja ždat' ničego chorošego" (da questo potere non c'è da aspettarsi niente di buono).

5. Molto caratteristico e interessante è il cambiamento di significato del termine "problema". *Problema* è un sostantivo astratto, che in russo è usato innanzitutto nell'ambito del discorso filosofico e scientifico. Esso è usato frequentemente riferito alla persona, all'individuo. Si dice infatti: "Eto ego problema", "Eto moi problemy", sinonimi quindi di espressioni usate in precedenza del tipo: "Eto ego trudnosti (sono le sue difficoltà)", "Eto moi trudnosti (sono le mie difficoltà)". Espressioni direttamente mutuata dall'angloamericano "It's your problem", "It's my problem". Prima c'erano soltanto "obščie zaboty" (preoccupazioni comuni) e "obščie trudnosti (difficoltà comuni). Ora sono soltanto tutti "problemy", e ciò che prima si chiamava "travma soznaniya" (trauma di coscienza), adesso sono "traumi distinti", che presentano comunque radici storiche di un modo di pensare.

Possiamo quindi concludere che al posto di un solo unico cammino - il "luminoso cammino", - c'è ora l'alternativa, la scelta (vybor). Come nel caso di *problema*, la "scelta" è qualcosa di molto concreto, cresce e si

forma una semantica della realtà e della scelta consumistica (semantika potrebitel'skogo vybora). "Delajte svoj vybor razumno" (Fate con ragionevolezza la vostra scelta); "Delajte vaš vybor!" (Fate la vostra scelta!); "ja sdelala svoj vybor. A vy?" (Io ho fatto la mia scelta, e voi?); "Eto pravil'nyj vybor. Vy sdelali udačnyj vybor" (E' la scelta giusta. Avete fatto una scelta felice!); "Segodnja, eto lučšij vybor" (Oggi è la scelta migliore). E' particolarmente importante osservare qui che la scelta sta a indicare una ricchezza di scelte, scegliere è bene (vybirat' chorošo). Nel discorso politico *vybory* al plurale sono le elezioni. Abbiamo così: *Vybory Prezidenta*, *Vybory v Dumu*, *Vybory Mera*, cioè si sceglie nel vero senso (prima si "sceglieva" da un'unica candidatura).

Al posto dell'individuo "vite-ingranaggio" (vintik), che lavorava in nome di un ideale, ora c'è un'azione attiva per il raggiungimento della personale prosperità. L'individuo-proprietario è padrone del proprio destino. E le frasi per esprimere questa nuova condizione sono diverse e varie, e si parte sempre dalla pubblicità:

a) "Eto moj šampun'" (E' il mio shampoo), " Eto moja odežda" (E' il mio vestito), "Eto moia obuv'" (Sono le mie scarpe). "Vaš uspech zavisit ot vas" (Il vostro successo dipende da voi); "Dolgoletie vašego avtomobilja v vašich rukach" (La durata della vostra macchina è nelle vostre mani); "Zdorov'e vašich volos v vašich rukach" (La salute dei vostri capelli è nelle vostre mani); Vse v vašich rukach" ("Tutto è nelle vostre mani);

b) c'è esigenza verso la gente, verso la società e se stessi: "Dajte mne šans ... ne upusti svoj šans!" (Datemi una chance ... non lasciarti sfuggire la tua chance!);

c) non c'è frattura tra azione e risultato:

"Dejstvuj!" (Agisci!), a proposito della cura e la bellezza dei propri capelli; ""Zvonite prjamo sečas!" (Telefonate in questo stesso momento!); "lovi moment!" (Cogli l'attimo!);

d) al posto della filosofia della felicità universale - in un futuro oscuro - ora c'è la semantica della soddisfazione, il piacere della vita adesso (è sempre la pubblicità che parla): "Pepsi! Beri ot žizni vse!" (Pepsi! Prendi tutto dalla vita!); "Živi v svoe udovol'stvie!" (Goditi la vita!).

Da questi esempi si può facilmente vedere come il nuovo modo di pensare occidentale (zapadnaja mental'nost') produca e propaghi pensieri unici a danno di altri, i quali è come se si trovassero in un altro campo mentale di significato. Questa asimmetria fa sorgere una nuova mentalità russa unilaterale e incompleta. Si deve supporre che il nuovo modo di pensare russo (mental'nost'), che naturalmente si integrerà con la mentalità

(mentalitet) russa, in qualche modo modificandola, diventerà una costruzione armoniosa, in cui si uniranno campi di significato di diversi modi di pensare, non per principio di contrapposizione, ma fondati su un principio di accordo. Ma questo avverrà, se avverrà, ormai nel XXI secolo.

*Traduzione a cura di M. Carella*

#### **NOTE**

1) In questo caso il termine *krutoj*, riferito a persona, sta ad indicare sì un tipo duro, ma in senso molto negativo, quindi uno sfrontato rude, tosto, arrogante.

*Friedrich N. Gorenstein*

**TOK-TOK**  
**(Romanzo filosofico-erotico)**

**Parte terza\***

**6**

Ormai studente della facoltà di medicina, Serëža divenne molto amico del suo compagno di corso Alëša Kaševàrov-Rudnev. Nella famiglia di Alëša, per parte maschile - il padre e lo stesso Alëša - erano medici, per parte femminile - la madre di Alëša, Marija Ostàpovna e la sorella maggiore Sil'va - appartenevano al mondo dell'arte. Tra l'altro, alle spalle di quella famiglia c'era effettivamente una solida tradizione nella professione medica. La bisnonna Varvàra Alekseevna Kaševàrova-Rudneva, prima dottoressa in Russia, era autrice di opere fondamentali: "Materiali per l'anatomia patologica della vagina uterina" e "Igiene dell'organismo femminile". Suo marito, il bisnonno di Alëša, Rudnev, era stato professore dell'accademia di chirurgia<sup>15</sup>. Dal lato artistico, tutto era meno serio. Sil'va era pittrice teatrale; Marija Ostàpovna, ex-attrice, scriveva ora commedie di contenuto moralistico ed edificante per la gioventù e a Serëža, d'un tratto, ricordò in qualche modo quella Meri Jakovlevna ormai completamente dimenticata da un pezzo, madre di Beločka, ancor più tenacemente scordata. "Di massima - pensava Serëža, osservando Marija Ostàpovna -, è difficile incontrare qualcosa di nuovo. Sono più frequenti le variazioni di ciò che è già conosciuto, già visto. Ecco, Alëša almeno è qualcosa di nuovo, anche se alcuni tratti del suo viso mi sembrano quasi noti; però, nell'insieme, mi è nuovo".

I Kaševàrovy-Rudnevy, famiglia di origine privilegiata, abitavano in un grande appartamento nella zona dell'Arbat. I pezzi di arredamento più antichi, quelli raccolti dalle generazioni passate, mandavano tenui bagliori: i bronzi, i cristalli, l'ottima posateria d'argento satinato, le cornici dorate dei quadri, tra i quali, per esempio, c'era un Vrubel'. Non una copia, ma l'originale, il ritratto di una fanciulla dal pallido viso emaciato e dai grandi occhi mistici e sensuali. Appesi alle pareti, c'erano anche

alcuni quadri di Pavel Kovalévskij, lontano parente di Sof'ja Vasil'jevna Kovalévskaja, professoressa di matematica, che era stata conoscente, anzi amica di Varvára Alekseevna Kaševárova-Rudneva. Nella grande biblioteca di famiglia era custodito un libro di Sof'ja Vasil'jevna con una dedica dell'autrice, ma si trattava non di un libro di matematica, bensì di un'opera letteraria, perché Sof'ja Vasil'jevna si dava anche all'attività artistica, scrivendo romanzi. Il romanzo con quella dedica era intitolato "La nichilista"<sup>16</sup>.

Un giorno Alěša, nel cercare sugli scaffali un libro che gli serviva, mostrò a Serěža il romanzo della Kovalevskaja, dicendo:

- Proprio come dice Krylov! E' un guaiò, se a cuocer dolci si mette il calzolaio... Nessun talento artistico, solo emozioni proprie, nelle quali traspare questo... -, sogghignò, schioccando le dita -, questo impulso sessuale ai limiti della perversione, studiato da Krafft-Ebing. Come ginecologo, potrei ipotizzare delle emorragie giovanili irregolari, proprio nel periodo della maturazione sessuale, che hanno lasciato nella sua psiche una cicatrice inguaribile. Probabilmente hai sentito dire che a quindici anni la Kovalevskaja era innamorata di Dostoevskij...

L'attività artistica di sua madre lasciava Alěša scettico, un po' ironico. Poco tempo prima, Marija Ostapovna aveva terminato una commedia che - a detta di lei - era stata accettata dalla radio e da chissà quale teatro di periferia. La commedia, come diceva Marija Ostapovna, era "di comodo allestimento e moralmente attuale". C'erano due soli personaggi: un docente col cappello e un docente col berretto, tra i quali si svolgeva una disputa morale sul tema dell'educazione della gioventù. Vinceva, ovviamente, il docente col berretto. Un'altra commedia di Marija Ostapovna s'intitolava "Vovka e le pecore". In essa, con un umorismo non privo di un moralismo edificante, era rappresentata la vita del ragazzino Vovka, figlio di un pastore, kolchoznik progressista.

Il padre di Alěša, Michail Fedorovič, Serěža l'aveva intravisto solo qualche volta, al suo rientro nello studio. Poi sparì completamente.

- E' partito per Novosibirsk, dove ha ottenuto una cattedra -, aveva accennato Alěša una volta -, con la mamma è un pezzo che le cose non vanno.

Del resto, anche Alěša non abitava nell'appartamento all'Arbat, aveva un monolocale per conto suo, in una cooperativa sulla Sretenka. Alěša non era di statura alta, magrolino, brutto, ma affascinante. Cambiava spesso amante. Una preparava delle buone minestrine di verdura e lui, quando si lasciarono, rimpiangeva quelle minestrine. Di un'altra, quella attuale, si diceva entusiasta:

- L'ho appena conosciuta, e già mi fa gli involtini!

Nel grande appartamento all'Arbat risiedevano stabilmente solo Marija Ostapovna e Ksenija, la domestica, una ragazza di circa venticinque anni dalle occhiaie scure. La sorella di Alëša viveva anche lei per conto suo col marito Petr Pavlovič, artista del varietà, "comico popolare". Ogni tanto, in qualche occasione particolare, si combinavano cene di famiglia, e allora tutti si riunivano all'Arbat. Capitava che a queste cene fossero invitati anche estranei. Fu così che Alëša invitò Serëža, e Sil'va fece venire Karolina, una ballerina ceca che seguiva uno stage presso il teatro Bol'soj.

A cena, Karolina era seduta di fronte a Serëža, leggermente di sghembo, e Serëža, a guardarla, sentiva quasi male agli occhi, come nel guardare qualcosa di accecante, di splendente; non la vedeva in dettaglio, ma solo nell'insieme. Notò che aveva molto di bianco, nel vestito, negli occhi, sul viso, nei capelli. Solo più tardi cominciò a distinguere i dettagli e scoprì che gli occhi di Karolina non erano chiari, ma color nocciola, e i capelli erano castani. Lei parlava in russo, ma con un accento ceco fruscante, con delle imperfezioni, con degli errori carini. Comunque, quella prima sera parlò poco, anzi, parlavano poco tutti, teneva banco Petr Pavlovič Korovenko, marito di Sil'va e "comico popolare". Quando Ksenija gli presentò l'anitra arrosto sul piatto di portata, Petr Pavlovič gli girò sopra con la forchetta prima di fermarsi su un pezzo ben rosolato, lo infilzò e, con un'aria tra il beffardo e il triste, pronunciò:

- Perdonami, anitra! – dopo di che l'addentò voracemente.

Sil'va scoppiò in una risata stridula, mettendo in mostra le sue otturazioni di metallo, poi, chinandosi verso Karolina, cominciò a spiegarle sottovoce il senso della battuta. Karolina ascoltava Si'lva, piegando con la grazia di un cigno la sua testolina, stretta nella pettinatura liscia da ballerina, con i capelli castano chiaro annodati sulla nuca. Quando ebbe capito il senso della battuta, sorrise garbatamente. Aveva i dentini piccoli, pulitini, appuntitini. Topini.

Serëža non smetteva di osservarla e intanto non mangiava. Aveva il piatto vuoto, cosparso di qualche briciola di pane, mentre gli altri piatti erano ormai colmi di ossa rosicchiate, e in quello di Petr Pavlovič non c'era più posto per nient'altro, perciò Ksenija gli aveva portato un altro piatto. Anche sul piatto di Karolina c'era un'aletta d'anitra rosicchiata, ed ella stava ora mangiando una coscia d'anitra avvolta in un tovagliolo, per non sporcarsi d'unto i bianchi ditini. Non osando guardare il viso accecante di Karolina, Serëža sbirciava i suoi ditini, impegnati a tenere la coscia d'anitra.

"Che Petr Pavlovič abbia creato qui a tavola un'atmosfera scherzosa, è un bene", rifletté Serëža, perché ciò gli avrebbe consentito di tener

più facilmente nascosta a quella donna la propria timidezza, la propria sottomissione servile, la sua mortificazione, l'impotenza – mai provata prima – di fronte ad una presenza femminile.

- Sil'va, tu non m'ami, Sil'va, tu mi fai morire – cantava Petr Pavlovič in tono di falsetto caprino, in contrasto con la sua corporatura massiccia e col suo viso squadrato -. Sil'va, mi farai impazzire, latte tu non mi vuoi dar.

Sollevò il bicchiere vuoto e Sil'va, continuando a mettere in mostra, sghignazzando, le sue otturazioni, allungò a Petr Pavlovič una bottiglia di vodka piena, dato che quella che stava davanti a Petr Pavlovič, col viso paonazzo, era ormai vuota. Del resto, bevvero di tutto, oltre alla vodka; solo Marija Ostapovna beveva grappa di prugna da una bottiglia già stappata, che Ksenija le aveva posto davanti. A causa della vodka bevuta quasi senza assaggiare altro, Serëža si rinfrancò, prese a guardare più spesso Karolina, il cui viso si animò, facendosi più colorito e più affabile, ma che proprio per questo lo turbava ancora di più.

- Ma che razza di tolstoismo da strapazzo è questo, Serëža - disse Alëša con tono da ubriaco, alzando la voce e indicando il piatto di Serëža, sgombro di ossa d'anitra -. Prima di diventare vegetariano, Lev Nikolaevič mangiava molta carne... Bisogna mangiare la carne - ripeté Alëša da sbronzo, calcando la parola "carne", e Serëža si ricordò di aver raccontato ad Alëša che tra militari si usava chiamare "carne" le donne. - Serëža - disse Alëša, sfrontato, del tutto ubriaco, rivolgendosi a Karolina - è il nostro Werther, il nostro genio tutelare empicamente audace, un sommo altruista, un ribelle contro le ingiustizie della vita!..

A quest'uscita di Alëša, Serëža stava per arrabbiarsi. Gli parve che fosse in qualche modo offensiva per Karolina, e dunque anche per lui stesso, Serëža. Ma in quel momento Karolina allungò sul tavolo a Serëža la sua piccola palma e Serëža timidamente, quasi come per ottenere un'elemosina, le tese la propria palma, rovesciando però intanto col gomito la bottiglia davanti a Petr Pavlovič.

- Molto piacere - disse Karolina, ritirando la sua palma da quella di Serëža.

La mano di Serëža scivolò, rimanendo per qualche momento protesa sopra il tavolo.

- Eh, eccoli qua, questi russi bianchi! -, disse stizzito Petr Pavlovič, afferrando la bottiglia, che aveva versato un po' -. Versar dal bicchiere è fortuna; dalla bottiglia è sfortuna.

- Non sono superstizioso - disse Serëža, irritato contro Petr Pavlovič -. Non sono superstizioso e non sono russo bianco!

- Ma davvero? - si stupì Petr Pavlovič -. Peccato! Volevo informar-

mi... Recentemente sono stato a Minsk, scendo alla stazione, sento un donna che strilla disperata: stupratore, di qua, stupratore, di qua! Sono rimasto di sasso! E' vero che in bielorusso stupratore vuol dire faccchino<sup>17?</sup>

- Non lo so - ripeté irritato Serëža, scorgendo intanto Sil'va che sghignazzando, esibiva le sue otturazioni, mentre si accostava a Karolina fino a sfiorarle la spalla con la propria, quasi a sbarrare il passo tra questa e Serëža, iniziando di nuovo a spiegarle il senso della battuta di Petr Pavlovič.

Karolina uscì con Sil'va e Petr Pavlovič. Ma prima di andarsene, d'un tratto si avvicinò a Serëža, gli tese la mano dicendogli:

- Buona serata!..

“Dio mio, che donna - pensò Serëža -, Dio mio, che...”

Ossessionato da simili pensieri incombenti, Serëža non ebbe pace per tutto il resto della sera e passò una notte insonne. Si addormentò solo sul far del mattino, sfinito.

Serëža abitava in vicolo Sivcev Vražek, dove aveva avuto la fortuna di trovare in affitto a buon prezzo una cameretta con il bagno in fondo al corridoio, ma in compenso il telefono in camera. Era riuscito a trovare questo alloggio grazie all'appoggio di Alëša, presso una vecchietta, lontana parente della mamma di Alëša, che risiedeva fuori città, presso il figlio sposato. Quella camera conteneva a stento il letto, una sedia, un tavolino e uno scaffaletto per i libri; la finestra era tappata dal muro di mattoni della casa accanto, cosicché anche in pieno giorno la camera era in penombra. Eppure qui si stava meglio che nel formicaio del convitto studentesco dove Serëža aveva abitato prima. Avrebbe forse potuto Serëža starsene anche lì silenzioso, disteso nel buio, squadrandolo con occhi felici lo schermo di mattoni sul quale scorreva una vita immateriale? “Mio Dio, che donna!”, ora pensava, ora ripeteva Serëža ad alta voce. E sullo schermo di mattoni continuavano a scorrere senza posa ombre e riflessi eterici.

Al mattino, assistendo alla lezione sulle neoplasie maligne degli organi genitali femminili, Serëža era distratto e indifferente, sebbene la materia gli interessasse e riassumesse poi sempre diligentemente queste lezioni del professor Foj.

- Le piaghe purulente nella zona clitoridea - diceva il professor Foj -, le secrezioni sanguigne della vagina, color della carne guasta... Le neoformazioni verrucose, del tipo a cavolfiore... La penetrazione di una sonda aguzza nella tumefazione cancerosa del collo dell'utero...

Nell'ascoltare queste cose, Serëža si sentiva come chi, trovandosi in una dimora celeste, dovesse tentar di seguire una lezione a proposito dei gironi infernali. Nel suo mondo felice c'era ormai solo una vita sem-

plice, pura e una semplice, pura morte. Anche la logica di questo suo mondo era semplice e pura, e la sua essenza stava nell'aspirazione a sostituire la sua situazione presente, in quanto inaccettabile, con un'altra, più accettabile. Cioè incontrare Karolina. Serëža non lo sapeva, ma quest'aspirazione era forte, e un'aspirazione esige sempre una manifestazione motoria.

Quell'anno, l'autunno moscovita era soleggiato e caldo come fosse ancora estate, nelle vie dominava una gran varietà di colori, l'allegra confusione delle giornate serene, fresche, non polverose, non snervanti. Serëža stava passeggiando nei dintorni dell'entrata di servizio del teatro Bol'soj, tenendo d'occhio chi entrava e chi usciva. Lo colpì il fatto che molti di coloro che entravano e che uscivano assomigliassero in qualche modo a Karolina. Quella stessa pettinatura liscia, quell'andatura, quella statura. Ogni tanto il cuore gli accelerava, gli veniva il batticuore, che poi si calmava. Si trattava solo di lontane parvenze. Serëža andò avanti e indietro fino a sera senza alcun risultato, tornò a casa stanco, ma dormì poco e male, e al risveglio si mise ad osservare la vita silenziosa che si svolgeva sullo schermo di mattoni. Così, in passeggiate inconcludenti, passò una settimana.

- Tu non stai bene, oppure passi le notti a leggere - disse Alëša, quando, alla domenica, stavano partendo per la *dača* di famiglia dei Kaševarovy-Rudnevy.

- La notte, leggo - rispose Serëža.

- Che cosa? Più precisamente, chi?

- Puškin.

- Adesso dovresti leggere piuttosto Goethe, "I dolori del giovane Werther".

"Di nuovo le allusioni - pensò Serëža agitato -, possibile che indovini? E può arrivarci più facilmente di quanto a me sembri? Forse la mia silenziosa vita interiore risulta esteriormente abbastanza rumorosa ed evidente, forse vivo come un pazzo che si nasconde in una casa di vetro?"

I due amici stavano camminando in un bosco, più precisamente in un parco boscoso, perché tra gli alberi erano stati creati dei viali disseminati di panchine e di cassette per le immondizie. Ma si spargeva un intenso profumo amarognolo di bosco, e un silvestre sole meridiano splendeva ardente, quasi in verticale tra le cime degli alberi, come attraverso un alto tetto di vetro. Intorno, uccelli di bosco cantavano a distesa, e scoiattoli di varie dimensioni, giovani e robusti, saltavano di ramo in ramo, graffiavano i tronchi con gli unghioni, traversavano la strada di corsa... Alëša afferrò Serëža per mano, lo trattenne. Proprio lì davanti, uno scoiattolino, un cucciolo, con un codino sottile, rado, stava bevendo da una pozzan-

ghera che si era formata per una pioggerella mattutina. Lo scoiattolino si disse, prese quindi a lavarsi come un gatto, grattandosi le orecchie con le zampine posteriori, poi li guardò intrepido con i suoi occhi color cioccolato, sollevando il musetto.

- Tok, tok, tok, tok -, chiamò Alěša lo scoiattolino.

Questo "Tok-Tok", uscito improvvisamente dalle labbra di Alěša, fu come un vergognoso segreto infantile che egli avesse spiato, ma che Serěža aveva tenuto lungamente, accuratamente nascosto, taciuto perfino a se stesso.

"Eccolo, James - pensò Serěža -, gli ipertoni psichici del passato, che circonda coi suoi anelli i sentimenti attuali".

- Ho una noce - disse Alěša -, ne prendo sempre qualcuna quando vado a passeggiare nel bosco. Dàgliela, ne cerco ancora -, e cominciò a frugare in un borsello che aveva in mano.

Serěža buttò in direzione dello scoiattolino la noce, che capitò nella pozzanghera; la bestiola, spaventata, ebbe uno scarto, saltò su un abete, scomparendo tra i rami.

- Ma è così che si butta? - chiese Alěša irritato -. Bisognava porgergliela tranquillamente sul palmo della mano, da lì l'avrebbe presa... Tok, tok, tok!... No, non viene più, non si fida... E poi, a mezzogiorno cominciano la loro siesta, si riposano nei cavi dei ceppi. Andiamo a riprenderfiato anche noi, finché possiamo. Fra un paio d'ore deve arrivare Sil'va, e questo vuol dire chiasso e confusione. Ha chiamato dall'istituto di coreografia, ha da fare con la ceca. Ti ricordi la ceca che era a cena da noi?

- Sì, mi ricordo.. Ma come mai - chiese Serěža per sviare il discorso -, Sil'va lavora lì?

- Sta allestendo un saggio d'istituto - disse Alěša con sufficienza.

L'istituto di coreografia si trovava in una strada tranquilla, ripida, nel pieno centro di Mosca, dove capitava ancora di incontrare tracce dell'antica *mātuška*. Vecchiette silenziose, cagnolini puliti, ben tenuti, echi di pianoforte, non coperti dal fragore cittadino. Dato il bel tempo, le finestre al secondo piano dell'edificio dov'era situato l'istituto erano spalancate, vi balenavano giovani volti maschili e femminili, braccia nude, spalle nude, sempre in stretto contatto fisico, al ritmo scandito da un pianoforte. "In mezzo a loro, chissà dove, c'è Karolina - pensò Serěža -, anche lei così spogliata, accessibile alle robuste mani allenate del suo partner... Di nuovo questi ipertoni psichici! Il passato circonda il presente con i suoi anelli e rende immobile il tempo, e monotoni i sentimenti. Come se non fossi mai sceso dal pioppo asiatico e stessi sempre guardando verso quella finestra, di là dalla quale l'immaginario capitano

Silant'jev stuprava sua moglie! E' mai possibile che questo sia in qualche modo simile a ciò che avviene adesso, mentre, alle note di Čajkovskij, giovani uomini e donne allenati si muovono ritmicamente in una grande sala assolata? Possibile che l'una e l'altra scena rientrano nel sistema generale di Krafft-Ebing, nella sezione delle perversioni sessuali? Ma in questo caso, delle perversioni sessuali estetizzanti?"

D'un tratto a Serëža sembrò che, da una delle finestre dell'istituto, qualcuno lo avesse notato. Si allontanò, si comprò un gelato da un ambulante, poi acquistò la "Komsomol'skaja Pravda" in un'edicola. Continuare a ciondolare avanti e indietro era sconveniente, le vecchiette lo stavano già tenendo d'occhio, i cagnolini abbaivano. Perciò Serëža si diresse verso una piazzetta un po' più su, lungo la strada in salita, dove sedette su una panchina. Da lì, Čajkovskij si sentiva appena, ma l'uscita dall'istituto era sotto controllo. Serëža divideva la sua attenzione tra il giornale e l'istituto. "I pupilli del Komsomol", lesse un grosso titolo.

Sulla panchina accanto, nella piazzetta, sedeva una famigliola, pallida, smunta, tipicamente moscovita, dai volti scoloriti come un impasto crudo. Lui era biondastro e un po' calvo, lei ugualmente sul biondo e bruttina, e tale era il bimbo (non si capiva se fosse maschio o femmina), che indossava un costumino rosa. Avevano tutti e tre gli stessi occhi azzurri. Lui diceva qualcosa di chiaramente offensivo, lei rispondeva, lo contraddiceva, gli ribatteva, ed entrambe le loro facce erano concentrate, tese, volte l'una contro l'altra. D'un tratto, senza smettere di parlare, l'uomo afferrò una scatola delle scarpe appoggiata sulla panchina e la sbatté via con forza, facendola volare fin sul prato. La scatola, cadendo, si aprì e un paio di sandaletti femminili bianchi ruzzolarono a terra, distanti l'uno dall'altro. Tutti e due continuarono a muovere le labbra, ma il piccolino scese subito dalla panchina, arrancando sul prato come un orsacchiotto, sollevò un sandaletto e, ansimando affaccendato, lo riportò, rimettendolo sulla panchina. Quindi riportò solerte anche il secondo sandaletto e poi, un pezzo alla volta, la scatola ed il suo coperchio...

Serëža era talmente immerso in quel surrealismo familiare, spicciolo, che perse il momento finale della prova coreografica. Quando tornò a guardare dalla parte dell'istituto, gli allievi se ne stavano già uscendo a frotte, e Čajkovskij non echeggiava più. Serëža scattò in piedi, avviandosi verso l'istituto, e l'aveva quasi raggiunto quand'ecco sbucare Karolina. Serëža, col terrore che lei lo scorgesse, balzò dietro l'edicola, rendendosi conto all'istante di tutto il lato grottesco della situazione.

Per fortuna Karolina non era sola, la sua attenzione era distratta da un uomo non più giovane, alto, dai lunghi capelli ricci brizzolati. Karolina e il riccioluto parlavano tra di loro ed entrambi ridevano, aggre-

gandosi intanto con altra gioventù che stava uscendo, e anche questi ridevano per qualcosa che era nota a tutti, ma che a lui, Serëža, risultava ignota e quindi impenetrabile. Intanto, tra la folla di quel popolo di ballerini, uscì anche un ragazzo di corporatura atletica, coi capelli molto corti, una testa rotonda, con un taglio asiatico degli occhi. Egli si avvicinò a Karolina dicendole qualcosa, quella sorrise, lo minacciò col ditino nel parlargli, e qualcosa gli disse anche il riccioluto, quindi si avviarono tutti e tre giù per la strada in discesa.

Serëža aspettò un momento, poi si mosse sui loro passi, senza nemmeno sapere perché, cercando tuttavia di non perdere di vista Karolina. La tranquilla viuzza ripida affluì come un rigagnolo silenzioso nel centro chiassoso, impetuoso di Mosca, e seguire Karolina diventava sempre più difficile. Nel percorrere la piazza del teatro Bol'soj, Serëža la perse completamente di vista, ma si buttò a traversare la strada col semaforo rosso, guizzando davanti a un'automobile in piena corsa, e la avvistò, la scorse già in via Gor'kij, orientandosi sul suo compagno riccioluto la cui testa emergeva sulla folla dei passanti. Risalendo dalla parte della piazza Puškin, Karolina e i suoi amici entrarono in un negozio di acque minerali. Anche a Serëža venne voglia di bere. "Magari entro - si disse -. Se mi vede in coda, è del tutto naturale". Però non entrò, rimase lì impalato, appoggiato ad uno dei tigli lungo la via, e tirò fuori il giornale, rileggendo il titolo di testa: "I pupilli del Komsomol".

Uscita dal negozio di acque minerali, Karolina entrò con i suoi compagni nel pigia-pigia del supermercato Eliseevskij. Il riccioluto e l'atleta parevano quasi sostenerla, proteggendola coi loro gomiti e le loro spalle dalla folla cui, ahimè, apparteneva anche Serëža. La sostenevano portandosi da un reparto all'altro, allontanandosi da quello dei salumi con un involto impregnato di unto, da quello dell'enoteca - con una bottiglia di vodka al limone, fendendo la folla per passare alla panetteria, per sbucare infine, muniti di un filone di pane bianco, da una porta laterale che dava in un vicolo. Tornati in via Gor'kij, attraversarono piazza Puškin e voltarono sulla Bol'saja Bronnaja.

Quel giorno Karolina indossava uno stretto vestito di seta rosso scuro, aderente alla sua taglia da ballerina, ai piedini calzava scarpine rosse dal tacco alto e sottile. A Serëža tornarono chissà perché in mente i sandaletti bianchi, scaraventati sul prato, tornò in mente il surrealismo familiare nel quale sono immersi milioni di persone. "Possibile che un giorno viva anch'io così? - pensò inorridito -. No, una vita così, è per me inconcepibile... Meglio morire..."

Karolina ed i suoi compagni s'infilarono in un mercato coperto alla Bronnaja. In quel padiglione quasi vuoto, fresco, sonoro, c'era un

profumo di funghi secchi e di cibi in salamoia. Serěža, pur allungando il passo dietro a loro, tornò a perderli di vista, ma poi li rivide in un angolo lontano, dove Karolina, il riccioluto e l'atleta stavano mangiando mele cotte, acquistate da un donnone ambulante. Serěža guardava da lontano tutta quella vita a lui estranea, gioiosamente appetitosa; nel padiglione semivuoto sarebbe stato facile notarlo, ma a ciò, Serěža non era pronto, di questo aveva ancora paura. Che cosa voleva? Nulla. Semplicemente guardare Karolina, semplicemente vederla. Del resto, probabilmente lei non se lo ricordava nemmeno; lo aveva visto di sfuggita quella volta a cena, poco le importava di chi le passava vicino... In effetti, passò vicinissimo a Serěža senza notarlo. O forse non lo riconobbe. Usciti dal mercato, Karolina, l'atleta e il riccioluto si avvicinarono a un posteggio di tassi per partire poco dopo a gran velocità giù per il viale Tverskij. "Che stupidaggine! - pensò Serěža -. Perché li ho seguiti, perché li tallonavo come uno spione? Mai più farò così..."

Tuttavia, il giorno seguente, alla stessa ora, egli si trovava nei pressi dell'istituto coreografico, facendo la spola tra l'ormai nota piazzetta e l'istituto. Il tempo era soleggiato come il giorno prima, ma si era fatto più fresco e le finestre le trovò chiuse, la musica non si sentiva. Solo a guardar meglio, si potevano distinguere in quelle aule delle braccia nude, delle spalle nude che si muovevano ritmicamente.

Quando la prova fu terminata, Karolina uscì di nuovo col riccioluto. Stavolta, a causa del tempo rinfrescato, era vestita meno leggermente, in stile sportivo-folcloristico. Indossava un maglione grigio a maglia grossa, fatto a mano, da cui spuntava una camicia di tela ricamata, e un'ampia gonna grigia, degli stivaletti gialli alla caviglia. Sopra il maglione aveva un gilè foderato di pelliccia, e portava a tracolla una borsa tra il marrone e il verde, di tessuto da tappeto. Quanto al riccioluto, aveva indosso, come il giorno prima, una giacca dozzinale, simile, tra l'altro, a quella di Serěža.

Questa volta, senza aspettare l'atleta, Karolina e il riccioluto se ne andarono insieme, giù per la strada in discesa. Senza volerlo, Serěža si mosse per seguirli. Si stava ripetendo la scena del giorno prima. Ci fu di nuovo la piazza rumorosa davanti al teatro Bol'soj, di nuovo Serěža rimase indietro, fu di nuovo necessario traversare di corsa a semaforo rosso, risalire di nuovo la via Gor'kij fino al negozio di acque minerali. Ma adesso Karolina e il riccioluto non vi entrarono, lo sorpassarono come anche il supermercato Eliseevskij, attraversarono piazza Puškin dove improvvisamente i due, quasi un po' turbati, come parve a Serěža, si separarono freddamente. E stavolta avevano parlato poco, senza ridere quasi mai. Prima di lasciarsi, il riccioluto schioccò appena le labbra su

una guancia di Karolina, per infilarsi subito nel metro, lasciandola sola. Ella diede un'occhiata al suo orologio da polso, poi entrò in una cabina telefonica e Serëža rimase subito così confuso, che gli venne l'impulso di andar avanti, perderla di vista, calmare così l'affanno, mitigare il batticuore... Però continuava a star lì avvilito, grondante di sudore nonostante l'aria fresca. Vedeva Karolina che parlava al telefono, voltandosi ora di profilo, ora di schiena, ed aveva già deciso di passare oltre furtivamente, nel momento in cui lei gli avesse voltato le spalle. Ma se ne stava sempre lì, e quando lei stava uscendo dalla cabina telefonica, trattenendo la porta per lasciar passare un anziano, Serëža, ormai allo stremo, si avvicinò, mentre un batticuore incontenibile gli martellava nel petto e disse: "Salve, Karolina!"

Lo sguardo di Karolina si fece guardingo, stupito.

- Non mi riconoscete? - pronunciò in fretta la voce di Serëža, come parlasse tra sé - da Alëša Kaševarov-Rudnev... Voi siete venuta con sua sorella, con Sil'va...

- Serëža! - esclamò Karolina - sì, siete voi, Werther!...Buonasera, Serëža, cosa fate qui di bello?

- Passavo di qui per caso... Stavo passeggiando e toh, vi ho notato.

- Avete tempo di passeggiare? Vi invidisco. E' giusto? Invidisco?

- Invidio -, sorrise Serëža.

- Sì, invidio -, rise Karolina. Scoppiò a ridere anche Serëža.

Adesso sì che aveva il diritto di ridere insieme con Karolina, come avevano riso ieri l'atleta e il riccioluto. Il posto era frequentato, con una densa circolazione di passanti, e Serëža stava già proteggendo, custodendo Karolina dall'incalzare di quegli estranei, come avevano fatto ieri l'atleta e il riccioluto; egli sentiva già di essere beatamente vicino a lei, che era adesso inaccessibile agli altri come lo era stata a lui stesso fino ad un minuto prima. D'improvviso egli sentì che la felicità da lui covata e accarezzata tutti quei giorni, e forse anche da molto tempo, fin da quando era bambino, addirittura da quando era appena nato, una felicità silenziosa come l'icona appesa in un angolo dalla njanja Dunja, d'un tratto questa felicità gli aveva risposto, aveva assunto una voce e si era incamminata accanto a lui.

- Andiamo a piedi o in metro? - chiese Serëža.

- A piedi - disse Karolina - sto poco all'aria aperta... Il tempo è splendido. Splendido è giusto? E' una parola russa difficile...

Scoppiò a ridere. Rideva in un modo abbagliante.

- Un po' ventoso - disse Serëža, solo per non star zitto, per continuare a parlare con Karolina.

- Ventoso? Ma io sono vestita pesante. Questo, senza maniche... E' vero montone.

- Che montone? – rise Serëža.

- Ah, è buffo... In russo suona buffo... Vero montone, in ceco si chiama così il pelo grezzo.

- La pecora grezza?

- Sì, sì... Da noi, nei negozi, sui colbacchi e sulle pellicce è sempre indicato: vero montone.

Continuavano a parlare e a ridere, andando in giro, prima in giù verso piazza dell'Insurrezione, lungo una via larga, rumorosa, e poi attraverso i quieti vicoli dell'Arbat.

- Ci siamo conosciuti qui – disse Karolina, fermandosi per indicare una vecchia casa grigia di cinque piani, sul lato opposto della strada, la casa dov'era l'appartamento dei Kaševarovy-Rudnevy.

Tese il dito in quella direzione, e Serëža d'un tratto si piegò arditamente e baciò quel ditino indice un po' rosato, come una caramella. Karolina guardò Serëža con finto cipiglio, ma gli occhi le s'illuminarono, scintillarono carezzevoli e indulgenti.

- Ti sei innamorato spesso, Serëža? – chiese.

- No, una sola volta, da bambino.

- Oh, un amore puro per una bambina!... Giurando amore, sì? E com'è finita?

- In niente. Bevvi una bottiglia d'inchiostro.

- Inchiostro? Perché ti sei ubriacato d'inchiostro? Di solito ci si ubriaca di veleno. Ubriacarsi, dico bene?

- Se io avessi bevuto del veleno, non avrei incontrato te. E' Dio che mi ha aiutato.

- Dio? Sei credente?

- No, ma da adesso forse sì.

Avvenne tutto in un attimo, tutto confermò ciò che sembrava finora assurdo.

“Ecco perché la donna amata viene detta ‘celeste’ – pensava Serëža trepidante di gioia. Quando il tranquillo splendore delle tue luci misteriose... Solo adesso capisco davvero questi versi di Puškin... Che cosa siete voi, di lussuria slanci, di fronte al misterioso e soave incanto d'un amore schietto, d'una schietta felicità...<sup>18</sup> Sì, un amore schietto, ma ultraterreno...”

Già seduto al tavolino del ristorante, egli notò in Karolina anche qualche piccolo segno terreno – tre foruncolini rossastri sul collo bianco, vicino al grazioso orecchio rosato ornato da una pietruzza brillante. Comunque tutto il resto rimase celeste. Alle spalle di Karolina c'era uno

specchio, o meglio una parete a specchio, e Serěža continuava a sbirciare quella parete, dove si vedeva Karolina di schiena: le sue fragili spalle femminili, il suo snello dorso femminile. “La amo tutta quanta – pensava Serěža beato -, e con lei amo tutto l’universo da un capo all’altro... Com’è bello vivere, com’è bello!”

Al ristorante “Praga”, Karolina era nota. Evidentemente ci veniva spesso. Il cameriere la salutò cordialmente, le indicò un comodo tavolino isolato e servì rapidamente i “rožniči”, carne di maiale arrosto cosparsa di cipolla cruda tritata, e una bottiglia di vino ceco leggero.

- Serěža, tu puoi ordinarti gli gnocchi di ricotta cechi. Una gran bontà. A me spiace, io non posso, devo badare alla linea, ma noi abbiamo un pianista, quello che suona alle prove, e lui ne prende sempre due porzioni.

“E’ quel riccioluto”, pensò Serěža, e la gelosia prese a roderlo dentro, infondendogli immediatamente una forza straordinaria.

- E cosa suona? – chiese, tanto per bloccare con una domanda neutra il tormento crescente di quella gelosia.

- Cosa suona? Oh, di tutto... Čajkovskij o quel... Ta, ra-ra, ra-ra, ra-ra... Ta, ra-ra- ra-ra, ra-ra...una danza ungherese di Brahms...

- Vieni spesso qui con quel riccioluto? – Serěža non si trattenne.

- Col riccioluto? Come fai a sapere che è riccioluto?

- Suppongo.

- Sì, in effetti è riccioluto, ha i capelli mossi. E’ un giudeo. Non spaventarti, secondo voi, in russo, questa è un’ingiuria, ma da noi, in ceco, è una parola comune, come ceco e russo. A Praga abbiamo un posto giudeo – cioè, in russo, un quartiere ebreo, in pieno centro... A dire il vero è un quartiere morto, adesso lì i giudei non ci vivono, c’è un museo. Anche da noi ci sono gli antisemiti, ma qui sono di più. A voi russi, gli ebrei non piacciono, lo so. Me l’ha detto Vadim.

- Vadim sarebbe il riccioluto?

- Sì. Lui è un compositore, un musicista, e lavora da pianista. Non fa strada perché è ebreo.

- E perché mai? – ribattè Serěža, sentendo crescere sempre più acuta l’irritazione contro il riccioluto -. Racconta storie. Abbiamo molti ebrei musicisti e compositori.

- Sono quelli che si sono adattati... Me lo diceva Vadim.

- Mente! - senza più ritegno, disse rabbiosamente Serěža angosciato, sentendo come Karolina, poco prima a lui tanto vicina, stava cominciando a scivolarli via, a vantaggio del riccioluto, anche se quello non era lì presente.

- Mente! , - ripeté rabbiosamente.

- Oh, Serëža, tu hai l'odio – pronunciando questa parola in ceco, accentando la "i" -, anche tu hai l'odio per gli ebrei...

- Per uno solo – disse Serëža -, solo per questo qui!

- Oh, sei geloso come un turkmeno! Ho un compagno turkmeno. Quando si arrabbia, gli occhi gli si arrossano... Guardami, Serëža, guardami...

- A me gli occhi non si arrossano. E non mi sto arrabbiando.

- No, ti stai arrabbiando... Guardami, guardami... Guardami! - gli ordinò d'un tratto a voce bassa, ma imperiosa.

Egli obbedì, fissò i suoi occhi scuri in quelli castano chiari di lei. Un'oppressione dolorosa gli stringeva il cuore. Avrebbe voluto distogliere lo sguardo, ma non osava, soggiacendo allo sguardo imperioso di Karolina. Intanto gli occhi di Karolina cominciarono a socchiudersi, formando sulla pelle delle piccole rughe, le ciglia truccate palparono.

- Serëža, tu stai ammiccando - disse Karolina, e scoppiò a ridere, scoprendo i dentini da topo.

Anche Serëža scoppiò in una risata liberatoria, trasse un profondo respiro, come se avesse superato una crisi d'asfissia.

- Ecco, adesso sei un altro – disse Karolina -, adesso sei affascinante. Adesso in te non c'è odio, ma carezza... Carezza, in ceco vuol dire amore.

- Carezza – ripeté Serëža -, che bella parola.

- Una parola slava. Ma voi russi avete molto di asiatico. Mosca è una parola asiatica ed è una città asiatica. Anche Arbat è una parola asiatica. Non ti offendi? Sil'va, quando dico così, si offende. Lei è buona, ma ha un marito "pupillo"<sup>19</sup>.

- Pupillo? Che pupillo? Pupillo di chi?

- Semplicemente pupillo – disse Karolina, battendosi un dito in fronte -. Ah, è buffo anche questo... Pupillo, in ceco significa stupido.

- Pupillo del Komsomol – rise Serëža -. Ieri, quando ti aspettavo, ho letto sul giornale...

- Mi aspettavi? Ieri mi aspettavi? Dove?

Serëža si sentì avvampare il viso.

- Adesso mi sto confondendo... Volevo dire: pensavo a te leggendo il giornale dove c'era scritto: "Un pupillo del Komsomol".

- Un pupillo del Komsomol – e Karolina proruppe in una delle sue risate sonore, eccitanti -. Che buffissima relazione tra il ceco e il russo - aggiunse ricompostasi, asciugandosi gli occhi col fazzoletto. - Quando i russi vengono da noi a Praga, molte cose sembrano loro buffe... Dappertutto cartelli "Pozor". 'Pozor' è un avviso scritto da ogni parte; lungo la ferrovia, negli aeroporti... "Pozor", in ceco, vuol dire attenzione,

avvertenza<sup>20</sup>.

- E' una bella città, Praga? – chiese Serěža.

- Oh, Praga dorata... E' d'oro. Questo bisogna vederlo e solo allora si intende. La zona degli "Pšikony", piazza San Venceslao, il lungofiume Smetànovò, dove ho lavorato al Narodnoe divadlo... E' il nostro teatro dell'Opera, come il vostro Bol'soj. Hai voglia di venire a Praga, Serěža?

- Ho molta voglia di passeggiare per Praga còn te. In generale, di girare per la Cecoslovacchia. Dicono che sia un bel paese.

- Anche la Russia è molto bella – disse Karolina -, ma è come dire... mal tenuta ... Come un appartamento mal tenuto. Ho vissuto in un appartamento in coabitazione, dove sta Vadim, lì nel corridoio c'è un parquet di lusso, in legno di quercia, ma tutto rotto, sporco, bagnato di sputacchi. Anche la Russia è così, è mal tenuta. Molti animali disgraziati, molti cani vicino ai bidoni della spazzatura, sporchi, malridotti e rabbiosi, diffidenti. A uno di loro volevo dar da mangiare, quello mi ha mostrato le zanne, ringhiando. I cani rabbiosi e trattati male mi fanno pensare alla gente russa che passa per strada. Quelli che per strada spingono e insultano. Tu, Serěža, ti stai offendendo di nuovo. Voi russi siete molto permalosi. Parlate male degli altri, specialmente degli ebrei, ma siete molto permalosi e non vi si può dire la verità. Per esempio, Sil'va, è una buona donna, ma è molto permalosa.

"Lei va a casa del riccioluto – pensava intanto Serěža, angustiato -, e adesso, cosa c'entra Sil'va? Non fa altro che parlare o del riccioluto, o di Sil'va".

- Serěža, Serěža – disse Karolina -, sorridi di nuovo, Serěža, sorridi. Hai un sorriso affascinante. Raccontami di te, Serěža. Farai anche tu il medico, come Alěša?

- Sì, stiamo studiando insieme. Anche mio padre è specialista delle malattie femminili.

- E dov'è tuo padre? Sta qui?

- No, in provincia. Lavora in una clinica. Ma presto dovrà andare in pensione.

- Tu hai carezza per tuo padre? Gli vuoi bene?

- Sì. E' intelligente, buono, molto colto. Gli piace molto Puškin e lo conosce bene.

- Io invece a mio padre non voglio bene – disse Karolina -, mio padre è un generale ceco. Ma ho una brava mamma. Probabilmente anche tu hai una buona mamma, lo si capisce. Sei molto affascinante, buono, si può essere così solo se si è avuta una brava madre.

- No, mia mamma non me la ricordo. E' morta quand'ero ancora piccolo.

- Poverino, poverino! Probabilmente assomigli a lei, lo sento. Hai gli occhi della mamma, vero?

- E' probabile. Gli occhi di mio padre sono diversi, chiari, i miei invece sono come quelli della mamma. Mia mamma era ebrea.

- Ecco, ecco – si animò, chissà perché, Karolina -, tu lo nascondi?

- Non lo nascondo, ma non lo dico.

- Ecco, vedi, vuol dire che ho ragione e che Vadim dice la verità.

“Di nuovo Vadim”, pensò irritato Serëža.

- Non parlo più di Vadim, non parlo più – disse Karolina, notando l'irritazione di Serëža -. Ma probabilmente ha ragione mio papà. Quando mi sono sposata, mi diceva che avevo un debole per gli ebrei. Il mio primo marito era ebreo. Di cognome, allora, facevo Klusàkova.

- Lo amavi?

- Oh, Serëža, tra noi c'era un grande amore. E' stato il mio primo uomo. Aveva nove anni più di me. Una persona meravigliosa, un bravo compositore ceco, un musicista, compone anche musica da film...

Si avvicinò un cameriere e propose della birra ceca fresca appena arrivata.

- Sì, certo – disse Karolina -. Il mio compagno la prende, io non posso, la linea, sai...

Quando il cameriere ebbe servito un grande boccale di birra, Karolina lo sollevò, chiedendo a Serëža:

- Posso assaggiarne appena un po'? Permetti?

- Permetto, permetto...

- Sei tanto caro – sorrise, ne assaggiò un sorso -, è di Pilsen. E' considerata la miglior birra ceca. Ma l'autentica birra ceca la fanno nelle piccole fabbriche di birra, destinata a piccole cantine. Ogni tanto me la permetto. Abbiamo una birreria, una “buca” che si chiama “Al buon kat”, cioè al buon boia. Una volta ci abitava un boia che rinunciò alla sua professione. Buono, non è vero? Perché è raro che un boia sia lui stesso a rinunciare. Sull'insegna è raffigurato il boia con la croce e la spada. E accanto, un boccale di birra. Vieni, Serëža, vieni a vedere tutto questo... Comunque, Serëža, la gente vive dappertutto allo stesso modo, è tutta uguale, e vuole una cosa sola, avere un “krasnyj život”. Da noi questo vuol dire avere una vita bella, felice.

- Krasnyj život, com'è detto bene! E' bella la lingua ceca – disse Serëža.

Si avvicinò il cameriere, Serëža tirò fuori il borsellino.

- Hai abbastanza? chiese Karolina – posso pagare io –, frugando nella borsa di tappeto.

- Ce n' ho – disse Serëža, regolando il conto.

- Sei ricco. E' tuo papà che ti dà i soldi?  
- No, da papà non li prendo. Ho da poco ricevuto il compenso per un articolo che ho scritto con Alëša.

- Un articolo su che cosa?

- Non importa... Non è un argomento allegro.

- Dài, che titolo ha?

- Corionepitelioma dell'utero.

- L'utero, l'utero... Ah, lo so cos'è l'utero – ammiccò a Serëža e si mise a ridere - e la prima parola, cosa vuol dire?

- Il corionepitelioma è un tumore maligno di color rosso scuro. Vuol dire che anche il color rosso non è sempre fortunato.

- Sì, è tremendo – Karolina tacque, si strinse nelle spalle, appoggiò una guancia alla mano -, e con questo, come si chiama, è possibile scamparla?

- Nello stadio iniziale, asportando l'utero e gli annessi si può sperare.

- E' tremendo! Davanti a questo, non c'è niente che valga. Ma finché ciò non esiste, finché sembra lontano, bisogna tenersi care le gioie della vita e approfittarne. Non sei d'accordo?

- D'accordo. Per questo, probabilmente, credo di dover riconoscere a Dio che ti ha inviata a me.

- Oh, diventerai credente!... Ma ti caceranno dal Komsomol, non hai paura? Non sei un pupillo del Komsomol?

- Lo sono.

Scoppiarono entrambi a ridere. Serëža si sentiva girare la testa per il vino e la birra cechi, le gambe leggere, elastiche. "Ah, ci si può innamorare così - pensava, guardando Karolina -, in modo così accecante, così travolgente, come un'ossessione... Non dovrò pagare questa felicità? Ma non mi fa paura, non m'importa, si può pagare qualunque cifra. Mi sento trasportare, travolgere come un albero sradicato trascinato dalla corrente, e sono pronto a fracassarmi, a sparire, a dissolvermi in questa corrente che mi trascina".

- Non devi ritirarti qui? – chiese Karolina, indicando una delle due porte rivestite da una tenda verde, dirigendosi verso l'altra.

Questo gesto e queste parole rallegrarono Serëža, in essi c'era già qualcosa di abituale, di casalingo, addirittura di intimo. E nella toilette, tra altri uomini, egli si sentì contento, compatendo tutti coloro che: in quel momento erano infelici. Quando uscì, Karolina lo stava già aspettando all'uscita. La breve separazione e il rapido incontro mandarono Serëža in visibilio. "Per la prima volta mi sta aspettando!" pensò gioiosamente. Serëža tirò a sé la porta, ma essa non cedette. Tirò più forte.

- La romperai – disse Karolina sorridendo -, ci vuole “tam”, e tu fai “sam” -, spinse leggermente la porta che si aprì -, sam-tam, anche questo per i russi è buffo. Da noi sulle porte c'è scritto: “sam”, cioè verso di sé; e “tam” significa via da sé.

- Karolina, quando ci vediamo? – chiese Serëža.

- Quando? Forse fra una settimana.

- E domani? Domani non è possibile?

- Domani no. Sono molto presa. Diciamo fra una settimana.

Dammi il tuo telefono, ti chiamo io.

Serëža annotò il suo telefono e lo tese a Karolina. Lei gettò un'occhiata.

- Non è lontano da dove sto io – e infilò il biglietto nella sua borsa di tappeto.

- E il tuo telefono, Karolina? Dove abiti?

- Abito nei pressi della Kirovskaja. Ma è meglio che ti telefoni io. Fermami un tassì, sono già in ritardo.

Serëža si scosse, si precipitò a bloccare un tassì con tale decisione, che il tassista si fermò.

- Grazie, Serëža, grazie! - e d'un tratto, alzandosi in punta di piedi, lo stordì con un bacio sulle labbra. Quando Serëža si riprese, il tassì stava ormai filando via e balenava il viso sorridente di Karolina, balenava la mano che Karolina stava agitando, finché tutto non venne inghiottito dal flusso del traffico. E di colpo tutta la vita che gli ferveva intorno smorì. Le facce della gente lo irritavano, aveva solo una gran voglia di stare per conto suo. “Più o meno una settimana – ripeteva Serëža tra sé -. E che farò tutti questi giorni senza Karolina?... E' insopportabile!”

Mezzo assonnato, mezzo febbricitante, arrivò fino a casa e si sdraiò sulla branda. Lo schermo di mattoni ardeva all'implacabile luce solare. C'era ancora tempo per tirar fino a sera, e tanto tempo ancora per arrivare alla fine di quella “settimanuccia”! “Che farà lei, in questa settimanuccia? Di nuovo il riccioluto? E' insopportabile!... Sono pazzamente innamorato. Pazzamente! – strinse forte i pugni, come se volesse confermare a se stesso quanto era innamorato -. E sono felice. Sì, sono felice... Sono felice del mio amore...- Faceva fatica a respirare, si sbottonò la camicia, poi se la tolse, poi si tolse anche la canottiera. Tutto gli dava noia, rimase disteso in slip -. E' la prima volta in vita mia che provo una tale felicità.. – pensava -. Il caos, il caos, ecco quel che mi circondava fino ad oggi... Perché mai ho vissuto inutilmente per tanti anni? No, non inutilmente! - E subito tentava di calmarsi -, non è stato inutile... Ho continuato a vivere e sono arrivato fino ad oggi. Tutte quelle infatuazioni,

Dio mio, tutti quegli amori infantili che oggi mi sembrano tanto buffi, tutto ciò mi stava preparando a questa giornata, tutto ciò la circonda di anelli, degli ipertoni psichici di James... Oh Dio, sono felice, felice, muoio di felicità". Gesticolava, si fregava le mani, e visto dall'esterno pareva il solito, classico pazzo, ma non se ne accorse finché, gesticolando, non battè involontariamente la testa contro il muro, un colpo così forte che si vide balenare dei cerchi di fuoco davanti agli occhi. Solo allora, ritornato in sé, con un gran mal di testa, si distese sfinito sulla branda, si placò, pur continuando a rimuginare sempre le stesse cose, senza accorgersi del tempo che passava, mentre lo schermo di mattoni era ormai illuminato non più dal sole, ma dalla luna.

"E' notte di luna – pensò Serěža, accortosi infine del cambiamento -, e in una notte di luna tutto è ingannevole. In una notte di luna l'ombra di un albero può esser presa per quella di una persona, e il fracasso di un carro su un ponte di legno per il brontolio di un tuono lontano...". Guardò meglio e riconobbe tutto ciò a cui aveva pensato. Da una macchia scura emergeva un uomo, e il fracasso del carro sul ponte di legno si stava tramutando in quello di un tuono lontano. In quello di un fragoroso, sonoro tuono dal cielo. Ancora mezzo assonnato, con gli occhi semichiusi, Serěža afferrò la cornetta del telefono, riposto in un cono di luce lunare, e udì la voce di Karolina.

- Serěža, sono io, Karolina... Pensavi a me?

- Pensavo a te...Penso sempre a te...

- Anch'io pensavo a te, Serěža...

- Karolina, non posso aspettare una settimana! Dobbiamo vederci domani...

- Sì, Serěža, dobbiamo vederci,, Vengo da te, dimmi il tuo indirizzo.

- Quando vieni?

- Subito. Prendo un tassì. Dimmi l'indirizzo.

Senza più meravigliarsi di nulla, come fosse il seguito del suo sogno lunare, Serěža le dette il proprio indirizzo.

- E' vicino... Sarò lì presto, a presto. Sei solo?

- Solo, solo!

- A presto. Sarò lì tra venti minuti, tra una mezz'ora...

Serěža si dette un'occhiata intorno, vedeva la sua cameretta, le sue cose, il solito muro al di là della finestra, illuminato dalla luna e dai riflessi notturni, vedeva tutto questo e non lo riconosceva: tutto si era in certo modo approfondito, assumendo qualità particolari. Stette lì fermo per un po', quindi si riscosse, si mise a ripulire, a riordinare ogni cosa, ma le mani non gli obbedivano e interrompeva subito qualunque tentativo di

riordino intrapreso, e intanto tendeva l'udito, aguzzava le orecchie per sentire se il tassì stesse arrivando, se stessero suonando alla porta... Era trascorsa ormai mezz'ora, ma nessuno suonava. Finalmente uno squillo acuto, mai sentito prima. Si buttò verso la porta, rovesciando la sedia mentre passava, immaginando fin d'ora il viso notturno di Karolina, il suo sorriso, i suoi luminosi occhi castano chiari... Spalancò la porta di colpo... Fuori c'era un vuoto spettrale, illuminato dalla luce fioca di una lampadina. "Un'allucinazione uditiva", pensò, pieno d'angoscia e di paura. Si ributtò al telefono, staccò la cornetta, ma si ricordò subito che non sapeva a chi telefonare.

Quando aspetti disperatamente uno scampanellio, quando la tua vita dipende da questo suono, il telefono muto ti fa paura, come fanno paura tutti i rumori che senti, perfino il battito del proprio cuore; allora tutto è di troppo... Ma ecco il campanello. Serëža afferrò la cornetta, no, era la porta. Si lanciò in quella direzione, rovesciando di nuovo la sedia. Karolina stava sulla porta, uguale a prima, un'immagine incarnata: il suo sorriso, i luminosi occhi castano chiari... Ma era una presenza tutta viva, fresca della brezza notturna, profumata quasi divinamente.

- Scusami, ci ho messo molto per acchiappare un tassì.

"E' una parola così bella da far piangere, quell' "acchiappare". Per non scoppiare in singhiozzi dalla gioia al suono di quelle sue prime parole, egli si incollò senza dir verbo alle sue labbra sorridenti, la prese in braccio e la portò nella camera, aspirando voluttuosamente il profumo dei suoi capelli e della sua pelle fresca: Karolina gli circondò il collo con le sue braccia e girarono così per la stanza, finché egli non inciampò sulla sedia rovesciata, rischiando di cadere, barcollando.

- Serëža, mettimi giù, finché sono ancora viva – disse Karolina, guardandosi intorno.

- C'è un gran disordine – s'affrettò a giustificarsi Serëža, appena ebbe colto il suo sguardo -, la stanza è piccola...

- No, è molto carino – disse Karolina, liberatasi finalmente dagli abbracci di Serëža e aggiustandosi i capelli – è l'alloggio di una persona povera, ma intelligente... Quanti libri. E questo è Maksim Gor'kij? – chiese, indicando il ritratto di Ivan Vladimirovic, posto sullo scaffale.

- No, è mio padre... Mio papà.

- Oh, assomiglia a Gor'kij! Un buon viso russo. Si vede che è un *intelligent* e un liberale.

- Sì, è un liberale. Un po' liberale, un po' antisemita, come molti *intelligenty* russi...

- Oh, questo non va bene! Ma tu non gli somigli, solo nella mascella e nel mento, gli occhi sono diversi.

- Sì, ho gli occhi di mia madre.

Subentrò una pausa imbarazzata. Serěža non sapeva più che fare né che dire.

- Mi offreresti del tè? – chiese Karolina, superata infine quella pausa.

- Certo, te lo offrirei -, rispose Serěža, tanto agitato da dimenticare l'esatta pronuncia di quella parola, e ripetendola dietro a Karolina.

Serěža uscì nella piccola anticamera dov'era collocato un fornello a gas, ripescò i fiammiferi, versò l'acqua nella teiera, sfregando i fiammiferi e rovesciando l'acqua con mani tremanti. Messa l'acqua sul fuoco, cominciò a rovistare in cerca dello zucchero e dei biscotti.

- Serěža, perché tanto tempo? Vieni qui, Serěža - chiamò Karolina.

Egli rientrò in camera e la trovò già mezza nuda, mentre con le braccia sottili sollevate come per danzare, si stava sfilando le mollette dai capelli. Scosse con grazia la testa, e i capelli le si sparsero sulle spalle magre, sfiorando le clavicole ossute. Aveva un seno particolarmente piccolo, quasi infantile, ma i fianchi, avvolti da mutandine di pizzo color carne, erano larghi e ben sviluppati.

- Vieni da me, Serěža -, disse Karolina e, prese le sue mani con le proprie, se le posò sui fianchi, quindi sollevò in alto uno dei suoi piedini leggeri e lo appoggiò su una spalla di Serěža. Quando egli, per ordine di questo piedino, si sedette sul letto, Karolina, con le sue ditine affusolate, infilò abilmente sul membro turgidissimo di Serěža un preservativo color rosa chiaro, evidentemente di fabbricazione straniera, nobilitando istantaneamente quella carne bruta e spudoratamente ingrossata. Ciò che emanava da Karolina, soggiogando Serěža, non era né passione né desiderio, ma piuttosto una sorta di sonnambulismo, di trance, quando la voluttà, invece del solito calore, provoca un senso di freddo: non erano movimenti accompagnati da gemiti, da grida o da strette tra i due corpi, ma piuttosto mosse leggere, ariose, rilassanti, come se non fosse il corpo di Serěža a godere, ma solo la sua anima. E Serěža, beato, assecondava completamente Karolina, come il neonato asseconda la madre che lo coccola, la seguiva in tutto e per tutto, prendendo le posizioni che ella veniva creando e guidando. In un'estasi lieta, non sapendo più come assecondarla meglio e darsi più pienamente, egli ficcò le labbra nella sua parte viva, elastica, soda, non già nella pelle setosa, besì nella mucosa interna... E in tutto ciò egli era diretto da Karolina, che stringeva Serěža alla nuca, rovesciando intanto il capo all'indietro fino a farsi dolere le vertebre cervicali.

- No, questo non lo puoi fare – disse infine Karolina, ridendo -, tu

lo stai facendo, come fa il vitello alla mucca... Come il vitello che lecca la mucca... Tu non puoi e nessuno può farlo qui - aggiunse d'un tratto.

Queste ultime parole di Karolina colpirono il cuore affaticato di Serëža come un colpo di piombo infuocato, ed egli se ne stette lì disteso, sconfitto, abbattuto da quelle frasi pronunciate proprio nel momento di tale intimità, di tale amore verso quella donna, quale - gli sembrava - non avrebbe fino ad allora mai nemmeno potuto immaginare. Finalmente sollevò gli occhi verso di lei. Karolina sedeva sul letto, appoggiando la schiena alla parete, accoccolata, abbracciandosi le ginocchia, mettendo meravigliosamente in mostra - senza nascondergli nulla di sé -, anzi, esponendogli le proprie intimità.

- Cos'hai, Serëža? Ti sei offeso?

- Sono un pupillo del Komsomol - disse lui, abbracciandole i piedi e baciandoli -, Karolina, non riuscirò a vivere senza di te.

- Sul serio? - rise lei -. Riuscirai, Serëža, ci riuscirai...

- Non ci riuscirò... Non voglio vivere senza di te, adesso è da sciocchi vivere senza di te.

- Beh, grazie, Serëža - disse lei, carezzandogli i capelli.

- Grazie a te, Karolina... Ti ringrazio di tutto. Solo con te ho capito il profumo della felicità. Ha il profumo dei tuoi capelli.

- Non dire profumo - rise Karolina -, da noi, in ceco, profumo è brutto. Che profumo, dicono quando c'è cattivo odore... E quando c'è un buon odore, per esempio sui monti Tatra all'aria aperta, dicono che puzza<sup>21</sup>.

- Come puzzi -, disse Serëža, con una risata.

- Sì, una buona puzza, "Chanel numero 19".

Parlavano ormai tranquillamente, stando comodi a tavola come fossero in famiglia, ma quel quieto raccoglimento familiare accanto a Karolina dava a Serëža un godimento non minore di quello che aveva provato a letto con lei. Era semplicemente una forma diversa di un solo sentimento, di ciò che persino Puškin non era stato in condizione di chiamare altrimenti che amore. "Io vi amo, che altro ancora, che più posso dire". Guardava rapito Karolina che con aria da padroncina stava loro versando il tè. Era tè appena infuso, perché quello preparato prima era completamente evaporato durante la loro intimità; persino la teiera si era quasi fusa. Karolina sorbiva il tè a piccoli sorsi, sgranocchiando biscotti coi suoi dentini da topo, e Serëža, intenerito, pensava: "Se fosse mia sorella, sorella carnale, unita a me per vincoli di sangue! Certamente ne sarei lo stesso incestuosamente innamorato..."

- Hai un fratello, Karolina? - chiese Serëža.

- Un fratello? Sì, ce l'ho.

- Ovviamente ti vuole un gran bene.  
- Oh, che dici, mi odia! Dice sempre un gran male di me a nostro padre e a nostra madre. E anche sua moglie mi odia.

- Non capisco una persona che ti possa odiare.

- Oh, c'è molta, molta gente! – sorrise Karolina -. Molta gente mi odia. Anche tu, probabilmente, mi odierai...

Egli sentì di nuovo quel plumbeo colpo al cuore. Evidentemente cambiò faccia, perché Karolina lo carezzò subito sui capelli, lo coccolò.

- Scusami, Serëža... scherzavo. Sei tanto carino. Mi hai guardato così a lungo, l'ho notato. Perché mi guardavi?

- Pensavo che sarebbe bello diventare tuo fratello – confessò Serëža.

- Sì, saresti un fratello buono con me – sorrise Karolina -. Peccato che non sei mio fratello. Ma un fratello potrebbe avere una moglie. Come mi tratterebbe tua moglie?

- Io non mi sposerei...

- Oh, saresti un monaco. E io sarei la tua vergine santa... La tua vecchia vergine...<sup>22</sup>

- Karolina, non so come dirti un'altra volta quanto ti amo, quanta "laska" ho per te... Vorrei leggerti qualcosa di Puškin, forse Puškin mi aiuterà a dirti questo – si avvicinò allo scaffale, ne trasse un volumetto -, c'è una poesia di Puškin intitolata "Mesjac", cioè la luna... Parla di sentimenti simili a quelli nostri. Di quello che mi è successo in questa notte di luna. Vuoi sentirla? Assomiglia molto...

- Oh, Puškin. Mi piace molto Puškin. E' un grande poeta russo, è un europeo in Asia. Ma, mio caro, scusami, me la leggerai un'altra volta. Ho fretta, Serëža, è ora – e guardò il suo orologio.

- Rimani da me, non ti disturberò, mi sdraierò sulle sedie.

- Grazie, sei tanto buono, non posso. Mi accompagni?

- Sì, certo. Ma ci vedremo presto? Presto, Karolina?

- Presto. Oggi è lunedì, no, è già martedì... Ti telefono giovedì. A che ora preferisci?

Aspetterò l'ora che mi dirai.

- Telefonerò alle quattro. Dammi un foglio, mi annoto, giovedì alle quattro telefonare al caro Serëža -, e lo stordì con un bacio sulle labbra.

La notte di luna era finita, già il cielo impallidiva, stava ormai per albeggiare. Serëža aveva la febbre, tremava convulso. "Magari non ci fossero tassì, magari star qui per un po', tenendo Karolina per mano". Invece, quasi per dispetto, il tassì, così difficile da trovare di notte, comparve presto, balenando con la luce verde sul parabrezza: libero.

- Ci sentiamo, Serëža - disse Karolina.

Si scambiarono un bacio.

Il tassista sporse il suo muso odioso per guardare sfrontatamente quei due che si baciavano

- Vengo con te - disse Serëža - ti accompagno a casa.

- No, vado da sola.

Partì, mentre dal vetro posteriore del tassì balenavano un sorriso e una mano che salutava, finché non sparì alla vista. Tornato a casa, Serëža vide il suo letto vuoto e sfatto, il tè e i biscotti avanzati... Sul tavolo c'era il volumetto di Puškin, aperto alla poesia "La luna". Serëža prese il volumetto e, seduto sul letto gualcito, lesse:

Perché da una nube spunti,  
Solitaria luna,  
E attraverso la finestra, sui cuscini,  
Il tuo velato splendore diffondi?  
Con la tua tetra apparizione  
Tristi fantasie risvegli,  
Pene d'amore vane  
E desideri appena sopiti  
Dall'orgogliosa mia ragione.  
Volate via, lontano, ricordi!  
Dormi, infelice amore!  
Non tornerà di nuovo quella notte,  
Quando il tranquillo splendore  
Dei misteriosi raggi tuoi  
Da un frassino scuro traluceva,  
Rischiando di pallido languore  
Dell'amata mia la venustà.  
Che siete voi, di lussuria slanci,  
Di fronte al misterioso e soave incanto,  
D'un amore schietto, d'una schietta felicità?  
Accorreranno forse queste gioie ancora?  
Perché mai, o minuti, allora,  
In così veloce fuga siete volati via?  
E diradavansi le ombre leggere  
Al sorgere d' un'alba improvvisa?  
Perché tu, luna, sei ruzzolata via  
Annegando nel cielo ormai chiaro?  
Perché sfolgorò il raggio mattutino?  
Perché all'amata mia io dissi addio?

- Perché, perché? – riecheggiava Serěža la domanda puškiniana.

Giovedì alle quattro Karolina non telefonò. Non telefonò nemmeno alle cinque, né alle sette, né alle nove. Poco dopo le dieci, il telefono squillò. Serěža sollevò agitato il telefono. Era Alěša.

- Cos'hai? Sei sparito, non vieni in istituto.

- Non sto bene.

- Hai una voce agitata. E' successo qualcosa? --

- Sono stanco.

- Sei irritato?

- Sono stanco.

- Bene. Chiamerò quando ti sarai riposato -, e attaccò la cornetta.

- Cretino! – s'insolentì Serěža da sé -. Ma lui sa il telefono di Karolina. Potrei averlo da Sil'va... No, non mi va di coinvolgere degli estranei.

Serěža tentò di calmarsi, di consolarsi, inventando varie ragioni che avrebbero impedito a Karolina di telefonargli.

Con la persuasione si possono in qualche modo alleviare i disturbi provocati da un'improvvisa agitazione morale, da un forte spavento, da uno choc imprevedibile, da un attacco isterico, ma ciò che agisce lentamente, a poco a poco, come ad esempio un' inquietudine logorante, alla persuasione non si arrende. Ciononostante, Serěža insisteva nel volersi convincere, senza perdere la calma a nessun costo. Nel guardare la fredda pioggia autunnale che scrosciava fuori dalla finestra, pensava: "Chi è triste, trova una specie di consonanza in questa pioggia d'autunno. Una specie di monotonia ostinata che non piega rassegnata la testa di fronte al destino, ma che, afflitta e risentita, gli si oppone".

Sotto una pioggia afflitta, risentita, Serěža si trovava sulla strada in salita, fissando le finestre serrate al secondo piano dell'istituto coreografico. Intorno tutto era deserto e malinconico, gli alberi bagnati scrollavano le ultime foglie, rari passanti con l'ombrello e l'impermeabile sfilavano frettolosi. Passò l'atleta asiatico con una giovane ballerina, parlando ad alta voce e ridendo, come aveva fatto una volta con Karolina. Passò il riccioluto in mantella con cappuccio da postiglione, da solo, a passi svelti, a testa china. Karolina non c'era. Tornato a casa fradicio, Serěža stette seduto a lungo, impietrito, poi, con una decisione improvvisa, come chi decide di buttarsi in un'acqua fredda e profonda, afferrò la cornetta e chiamò Alěša.

- Scusa, mi serve il telefono di Karolina.

- Della Klusakova?

- Sì.

- Ce l'ha Sil'va – fece Alěša, d'un tratto esitante. – Però aspetta,

forse ce l'ha annotato la mamma. La chiamo, poi ti richiamo.

"Sì... No..., sì... no..., sì... no", il cuore gli batteva, gli pulsavano le tempie. Alěša richiamò, gli dette il numero, aggiungendo discreto:

- Non sparire...stasera ti richiamo.

Serěža si mise davanti l'appunto col numero di telefono di Karolina. "Devo comporre il numero subito, senza darmi il tempo di riprendermi, o aspettare un po', star tranquillo, tirare almeno un respiro, se non riesco a calmare il batticuore". Così pensando, seguiva con l'occhio il proprio dito che stava formando il numero. "Il destino sta ancora tacendo, tace ancora – pensava Serěža - tace per gli ultimi istanti, sta per parlare, per cambiare tutto... Se Karolina non fosse in casa, si potrebbe protrarre l'incertezza, si potrebbe prolungare la speranza...".

- Pronto -, disse Karolina.

- Sono Serěža... Salve, Karolina!

- Serěža, ciao. Come stai?

- Ti aspettavo.

- Scusami. Ho tardato un po', sono stata poco bene. Hai ricevuto la mia lettera?

- No. Che lettera?

- Ti ho scritto.

- Karolina...

- Serěža, ho un po' fretta... Stammi bene -, e appese il ricevitore.

"Una lettera – pensò Serěža -, sono già tre giorni che non guardo la cassetta della posta..."

La lettera giaceva nella cassetta postale insieme a una rivista medica. Dovevano essere le bozze del nuovo articolo che Serěža aveva scritto insieme ad Alěša. Sulla lettera di Karolina c'era solo l'indirizzo di Serěža, vergato con calligrafia rotonda. Non c'era mittente. Con mani tremanti, incerte, Serěža sbranò lì sulla scala la busta, ne estrasse un mezzo foglio di carta bianca e, alla luce fioca di un finestrino gocciolante di pioggia, lesse: "Serěža, io non ti amo. Ci siamo divertiti un po' insieme. Perdonami. Ti auguro krasnyj život. K."

Una volta entrato in camera sua, rilesse lentamente la lettera. Tutte le parole erano al loro posto, non si era sognato niente. "Krasnyj život" – pensava Serěža -, krasnyj život". Si sdraiò sul letto, tentando di immaginarsi Karolina così com'era stata allora, la notte che ella gli aveva donato. Tentava di immaginarsi i suoni di quella notte, la luce di quella notte, i profumi di quella notte, i contatti di quella notte. Ma quella fantasia risultò debole, astratta. Troppo debole per concentrarsi, per immaginare tutto questo, egli s'inaspriva sempre più contro se stesso, incolpandosi dell'accaduto. " 'Proščaj', significa: 'perdonami per sempre'. E anche:

‘addio per sempre’ “. D’un tratto cominciò a sentire un gran mal di denti a sinistra. Si afferrò con la mano destra alla spalla sinistra, ma ora gli faceva male il cuore, bruciava come se gli versassero sopra dell’acqua bollente. “Probabilmente ho il batticuore a duecento al minuto - pensò Serëža -, o anche di più... Sento il collo contratto... Potessi morire! Ma di certo non morirò!... Mi aggrapperò alla vita, vivrò beffato dalla vita... Una nullità... Mascalzone, canaglia!...” In un violento impeto di odio verso se stesso, alzò un braccio e si assestò un furioso pugno in testa, poi un altro, quindi picchiò il volto contro il muro. Solo quando cominciò a colargli sangue dal naso, riprese i sensi, si spaventò, si commiserò, mettendosi a piangere come un bimbo. “Sono impazzito - pensò - sono impazzito... Krasnyj život... Sono impazzito...”. Quelle - gli pareva - erano lacrime salutari. Il dolore psicologico persisteva, ma egli ne cercava già una spiegazione esterna a se stesso; il primo, il più pericoloso impeto sacrificale era ormai passato. “Non si tratta di pazzia, ma il solito isterismo - si rassicurò -, questo isterismo può venire a chiunque, in certe circostanze... Il cuore mi batte più lentamente, il collo è sciolto. Devo prendere della caffeina”. Si alzò, si avvicinò barcollando all’armadietto dei medicinali, trangugiò una pastiglia e, piombato sulla branda, si addormentò di schianto d’un sonno greve.

Quando si risvegliò, la parete di fronte era vivamente illuminata dal sole e non c’erano ombre, come a mezzogiorno. Il cuore non gli faceva più male, solo gli girava leggermente la testa. Il volumetto di Puškin era sempre lì aperto sul tavolo, come quando lo aveva tolto dallo scaffale in presenza di Karolina. Serëža si sollevò, allungandosi verso il libro e avvertì subito nella testa qualcosa di noto, di quasi del tutto dimenticato e recuperato proprio in quel momento. Era quel tal chiodo ficcatosi profondamente, fino alla capocchia, nella sua tempia; piantato un giorno della sua gioventù, quindi perduto in un giorno infinitamente remoto, ondeggiante come un miraggio, caldo e piovoso, ed ora nuovamente imposto. “Perché sfolgorò il raggio mattutino, perché all’amata mia io dissi addio?”, lesse Serëža i versi puškiniani. Gli era ormai difficile capire di quale amata, di quale addio e di quale mattino si trattasse. Tutto questo era rimasto strettamente avvinto, come da cerchioni, dagli anelli degli ipertoni psichici di James e rinforzato dalla domanda puškiniana, ad opera del chiodo piantato nella sua tempia fino alla capocchia. “Un amore finito male è simile alla nostalgia - pensava Serëža -. Sparisce in uno struggimento per il passato che non è mai svanito, ma che ha sempre circondato coi suoi anelli il presente. Ed ecco che adesso questi anelli hanno cominciato a premere in modo insostenibile”. Serëža tirò un gran sospiro, faceva fatica a respirare. “Beločka -, ritrovò d’un tratto quel

nome da tanto tempo perduto, dimenticato – Tok-Tok”. Chiedeva aiuto a quell’antico amore infantile, a quel gioioso desiderio infantile, a quella cara, quell’intima sventura infantile. E intanto il chiodo continuava a premersi la tempia e gli anelli gli stringevano il petto. Ma c’era anche qualcosa di salvifico, di soccorrevole... Erano la tristezza puškiniana, le domande puškiniane.

Finché stava disteso, gli pareva possibile restare in una condizione di benefica malinconia, ma sapeva che bastava alzarsi, lavarsi gli occhi arrossati dalle lacrime, uscire per strada, perché quella luce di salvezza impallidisse, giacché il rituale quotidiano intorno a noi spezza e deforma tutti quei raggi benefici che l’occhio dei mortali non è in grado di riunire. E Serëža, per la paura di muoversi, se ne stava disteso, guardando il soffitto. Esigente, insistente squillava quel telefono ormai inutile, superfluo. Con mano fiacca, Serëža staccò la cornetta. Era Alëša, lo invitava alla *dača*. “Direi che è il meglio di quanto ci possa essere, tranne che dell’immobilità. Ma rimanere sempre immobili non è possibile”, pensò Serëža, e accettò.

Partì dalla stazione Jaroslavskaja, giungendo alla fermata prestabilita, percorse poi la via lungo la stazione, quindi girò a sinistra. Un campo di grano mietuto nereggiava dappertutto di uccelli che zampettavano alla ricerca delle spighe rimaste. Nel pascolo presso il fiume vagavano delle mucche, facendo tintinnare i campanacci. Traversato il ponte, Serëža costeggiò il fiume sulla destra, porgendo l’orecchio al polifonico cinguettio nella macchia rivierasca; era chiaro che anche gli uccelli erano contenti di quella giornata autunnale fresca e serena.

- Cosa ti è capitato con Sil’va? - chiese Alëša quando, una volta incontratisi, si avviarono a passeggio nel boschetto.

- “Sil’va – pensò Serëža -, che c’entra Sil’va?”

- Che c’entra Sil’va? – chiese.

- Ah, che c’entra, che c’entra – si alterò Alëša -, c’entra che adesso Sil’va è infelice quanto te, a causa di quella ceca... Non capisco... E’ affascinante? Sì, è affascinante. E’ bella? Sì, è bella. Però ce ne sono altre non peggiori. Per soggiogare in questo modo, per riuscire a destare una tal passione in gente divenuta succube, adatta alle sue doti ipnotiche, occorrono certe capacità patologiche. Perché, a guardar bene, a parte queste capacità e l’aspetto affascinante, quella è la solita donnetta stupida, un’idiota progressista, cui piace ciarlare di liberalismo. Tu e Sil’va siete sue vittime tutti e due.

- Che c’entra Sil’va? – ridomandò Serëža.

- Che c’entra? Disse nervosamente Alëša -. C’entra che anche lei è innamorata della ceca.

- Come sarebbe, innamorata?

- Un amore lesbico, capisci? Lesbo... Dal momento che in questo sei incappato, sono obbligato a svelarti questo triste segreto della nostra famiglia. Una tara ereditaria, Serëža... Non sai che papà non vive con mamma a causa delle domestiche del tipo di Ksenija. E' tremendo, però non è un delitto, ma una malattia, e perciò con Sil'va devi essere indulgente. Perché per ammalarsi non occorre solo una tara, ma anche una predisposizione individuale. Una nevrosi traumatica precedente... Sin da piccola, Sil'va era amica di un suo compagno di scuola e ancora giovanissima, quasi ancora bambina, forse col suo consenso o in qualche altro modo, lui le aveva insidiato in modo rozzo e inesperto l'innocenza. Da allora le è venuta quella che si chiama pazzia postconnubiale. La pazzia dopo la prima notte di nozze. In un momento di confidenza, ho anche provato a parlarle della sua infelice tendenza, e lei mi ha risposto: "Ah, Alëša, gli uomini sono così brutali!..." Petr Pavlovič se lo tiene come copertura... Ha avuto anche prima varie passioncelle dello stesso genere, ma così scatenata, come con questa ceca, è la prima volta. Del resto, cosa vuoi pretendere da Sil'va, una donna non tanto intelligente, debole; ti dirò la verità, benché sia mia sorella, che ne diresti tu, medico, che conosci alla perfezione com'è fatta la donna, se tu assistessi all'improvviso a una tale - mi scuserai - divinizzazione dell'*uterus* e del *clitoris*. Si tratta, scusami, di un'idolatria fisiologica...

Serëža gli camminava accanto, senza risponder nulla, senza stare tanto a sentire Alëša, quanto ad ascoltare il chiodo che aveva nella testa, e che continuava a premere, alludendo a qualcosa. Arrivarono alla *dača*. Alëša suonò alla porta, ma non veniva nessuno. Infilata frettolosamente la chiave, Alëša spalancò la porta e dalla soglia chiamò inquieto:

- Sil'va!

Alëša, lasciando Serëža in anticamera, entrò di corsa nella *dača*. Serëža passò in una stanza e si sedette in poltrona, mentre Alëša rientrava di corsa.

- E' sparita... Che sia dai vicini? Mi preoccupa, già una volta ha tentato di avvelenarsi col luminal - e via di corsa in istrada.

Era appena scappato, che entrò Sil'va, la quale evidentemente si era nascosta in casa mentre Alëša la stava cercando. Indossava un vestitino estivo grigio, aveva i capelli umidi... Sui piedi nudi calzava delle ciabattine di gomma, doveva aver fatto il bagno.

Dopo aver fulminato Serëža, seduto in poltrona, con uno sguardo di odio, gli voltò la schiena e si accostò all'armadio - guardaroba che aprì, poi d'improvviso - con un gesto rabbioso - si sfilò bruscamente l'abito dalla testa. Sotto il vestito Sil'va era completamente nuda, senza slip né

reggipetto, le cui impronte bianche si disegnavano sulla sua pelle abbronzata. Col suo viso rigonfio, paffuto, aveva invece una schiena muscolosa, sportiva, le cosce scarne, il sedere piatto. Sempre stando di schiena a Serěža, Sil'va si mise a frugare senza fretta nell'armadio, scegliendo lentamente qualcosa da indossare. Nel rovistare tra gli scaffali più bassi, si chinò sporgendo il culo ossuto e allargando le gambe. Molto probabilmente, con questa trovata, Sil'va intendeva ostentare il proprio assoluto disprezzo verso Serěža come persona e come uomo. Lui sedeva immobile, in silenzio, e quanto più guardava, tanto più si sentiva pervadere da un umore cupo, dall'odio già a lui ben noto, verso se stesso e verso il mondo circostante. Rientrò intanto frettolosamente dalla strada Alěša, stava per dir qualcosa, ma, vista la scena, sbiancò in volto e restò immobile a bocca aperta. Nel frattempo, Sil'va aveva finalmente scelto nell'armadio delle mutande bianche aderenti, che infilò sul sedere scarno, e un reggipetto bianco che si allacciò abilmente, incrociando le braccia sulla schiena, si girò di profilo e, fulminando di nuovo Serěža con un'occhiata d'odio, uscì dalla stanza.

- Che schifo, questa vita - pensò Serěža -, che angoscia! Tutto questo, è un pezzo che lo si sa, è tutto chiaro, sempre le solite fandonie... Un pizzico d'amore, un altro po' di patologia, un bel po' di noia..."

- Io vado -, disse Serěža, e si alzò.

Alěša, pallido, muto, stette lì impalato per un po', senza trattenerlo, poi si voltò di colpo e corse su per le scale, al secondo piano della *dača*. Serěža fece per avvicinarsi all'uscita, ma sbagliò porta e si ritrovò in uno sgabuzzino stretto, dal pavimento ingombro di barattoli coperti da giornali. C'era un gran puzzo di iodio. "Iodio - pensò Serěža, guardandosi intorno, e scorgendo sul davanzale, tra le altre, una bottiglia di tintura di iodio -. Troppo grande, questa bottiglia, ne basterebbe anche la metà". Fu preso da un'ambascia intensa, mista ad un senso di oppressione e ad uno spasmo dalla parte del cuore. Quest'estrema emozione, questa contrazione cardiaca si fece del tutto insopportabile, mentre l'émpero malinconico si trasformava in eccitazione sfrenata. Serěža afferrò la bottiglia e - benché gli fosse balenato nel cervello: "bisognerebbe appartarsi meglio, tra i cespugli, per non farsi disturbare" -, non ce la fece a trattenersi; del resto, con la vista sempre più abbuiata, ormai ottenebrata, gli riusciva impossibile reperire la via d'uscita da quello stanzino. Stappandola di colpo, si rovesciò ingordamente, quasi fosse una bevanda agognata, la bottiglia nella bocca spalancata, stringendone forte tra i denti il collo di vetro. Gli si mozzò il fiato, la bocca, lo stomaco gli avvamparono dentro, subito la lingua gli si gonfiò, traboccandogli dalle labbra e, dando in un lamento che voleva essere un grido, crollò a terra... Crollava e crollava, senza riuscire a cadere, pur gia-

cendo già da un pezzo tra i barattoli in frantumi, inondando i giornali d'un vomito giallastro, sanguinolento, dal tanfo di iodio.

\* \* \* \*

Tuttavia Serëža morì solo molti anni dopo, non ancora vecchio, ma in età assai matura. Morì, del resto, di nefrite, a causa dell'ormai remoto avvelenamento da iodio. L'ultimo anno prima di morire Serëža non lavorava ormai più, soffriva moltissimo di dolori fisici e andò persino un po' fuori di testa, fu preso da mania religiosa, scriveva trattati filosofico-religiosi d'ogni genere e versi di contenuto spirituale, spesso in forma molto strana e rozza.

Con un foglietto stretto tra le dita contratte dallo spasimo dell'agnia lo trovò appunto sua moglie, Tat'jana Vasil'evna, di professione pediatra, collaboratrice dell'Istituto di pediatria e ginecologia dove, una volta, lei e Serëža si erano conosciuti.

Serëža sedeva su una poltrona, il viso cereo, inquieto perfino dopo morto, rovesciato all'indietro. Sulle guance mal rasate, tra i peli grigi restavano ancora tracce di lacrime da poco versate. La matita con cui stava scrivendo era caduta lì vicino, sul tappeto. Sul foglietto c'erano due poesie, ed entrambe erano dedicate a una certa Tok-Tok. La prima era intitolata "L'offesa".

L'offesa, come un pidocchio, mi è entrata in testa.  
Né col pettine toglierla posso, né con le unghie.  
Il mare dolcissimo d'un celeste amore  
Col fiele carnale abbiám rovinato.

La seconda poesia, anch'essa dedicata a Tok-Tok, era intitolata "Sogni infantili" e dimostrava lo stato mentale confusionale di Serëža, poiché quelli erano versi molto noti, versi antologici di Puškin.

Di rosata aurora  
Si tinse l'oriente.  
Oltre il rio, nel villaggio  
La luce si spense.

Di rugiada son spruzzati  
I fiori nei campi,  
Si son destati i greggi  
Sui morbidi prati.

Le nebbie canute  
Veleggiano verso le nubi,  
Le giovani pastorelle  
Verso i pastori s'affrettano.

Riordinando le carte e le fotografie del defunto marito, Tat'jana Vasil'evna trovò una fotografia ingiallita che non aveva mai visto, evidentemente tenuta nascosta. Su questa foto un Serëža magrolino, giovane, quasi un bambino, era seduto vicino ad una bimba paffuta dagli occhi chiari. Sul rovescio della fotografia, con calligrafia infantile, certamente quella della bambina, era scritta una frase evidentemente da lei ricopiata: "Il nostro amore è più forte della morte". Dalla mano ormai tremante di Serëža era stata appena aggiunta questa scritta: "Addio, amore".

Tat'jana Vasil'evna aveva trascorso con Serëža una vita triste, infelice, erano inoltre sopraggiunti fastidi e preoccupazioni durante la malattia che aveva definitivamente rovinato il carattere del marito, rendendolo estremamente irritabile, rozzo, perfino cinico, incline a dare in escandescenze, tanto da rendere necessario affidare la loro figlia Svetlana alla nonna, la madre di Tat'jana Vasil'evna. La malattia di Serëža aveva completamente esaurito Tat'jana Vasil'evna, la quale, dopo la morte del marito, si risposò, e ammucciò la roba che era appartenuta al primo marito, comprese le carte e le fotografie, in cantina, dove quelle cose cominciarono pian piano ad andare in malora, trasformandosi in ciarpame. Passato un altro po' di tempo, la figlia di Serëža, Svetlana, cedette tutto ciò a peso ad un centro di raccolta di cianfrusaglie, in cambio di un buono per il libro intitolato "La regina Margot"<sup>23</sup>.

*(Traduzione dal russo di Anastasia Pasquinelli)*

## NOTE

\* La prima e la seconda parte sono state pubblicate in *Slavia*, 2001, n. 4, e 2002, n.1. Nel prossimo numero pubblicheremo una postfazione della curatrice.

15) Si tratta di un'interessante persona realmente esistita: Varvëra Rudneva-Kaševàrova (?-1899), figlia di un ebreo della provincia di Vitebsk; giovanissima, andò sposa al ricco mercante Kaševarov, che lasciò ben presto, entrando all'Istituto di ostetricia e specializzandosi quindi in malattie veneree. Prese poi ad esercitare la professione medica "tra i baskiri-maomettani, la cui religione non consente alle donne di farsi visitare da personale medico maschile". Proseguì gli studi quinquennali all'Accademia militare medico-chirurgica di Orenburg, del tutto alla pari con gli allievi maschi della

stessa, "cosa che suscitò grande scalpore in società" e il forte malcontento delle locali autorità "nel sapere una donna tra le mura di quell'Istituto". Proseguì brillantemente nel suo lavoro, e sposò in seconde nozze il professor M. M. Rudnev (1837-1878), medico allora assai noto, collaborando validamente con lui nella professione medica. Lasciò un notevole numero di importanti lavori di argomento ginecologico; le due opere qui citate risalgono rispettivamente agli anni 1867 e 1892.

16) Anche questa è un'eletta figura di donna dell'*intelligencija* professionale russa, tipica della seconda metà del XIX secolo.

Sof'ja Vasil'evna Kovalevskaja, nata Korvin-Krukovskaja (1850-1891), laureata in filosofia e in matematica all'Università di Gottinga, docente bilingue di matematica - in tedesco e in svedese - dell'Università di Stoccolma. Autrice di originali lavori di matematica, ma insoddisfatta della pur brillante carriera e della fama conseguita, visse tuttavia infelice a causa di gravi delusioni nella vita personale. Una morte precoce troncò anche la sua attività di scrittrice; il suo romanzo qui citato, *La nichilista*, scritto in lingua svedese - la cui trama si riferisce alla storia russa della fine degli anni '60 - venne tradotto in russo solo nel 1906. Per questa nota e per la precedente, cfr. *Novyj Enciklopedičeskij Slovar'*, ed. Brockhaus-Efron, Petrograd, s. d., rispettivamente alle voci "V. Rudneva-Kaševarova" e "S. V. Kovalevskaja".

17) Gioco di parole tra "nasil'nik" e "nosil'ščik".

18) A. S. Puškin, *Mesjac* (La luna), mai pubblicata in vita dell'Autore. Ritrovata in un manoscritto originale, con la data 1816.

19) In russo "pitomec" significa "pupillo", "alunno".

20) In russo, "pozor" significa "vergogna".

21) In russo, zapach = odore, profumo, in ceco = puzza; in russo, vonja = puzza, in ceco = profumo.

22) Gioco di parole: svjataja/staraja deva.

23) *La reine Margot*, popolare romanzo storico di Alexandre Dumas (padre) (1802-1870). "Regina Margot" era il soprannome di Margherita di Valois (1553-1615), sposa poi ripudiata di Enrico III di Navarra.

*Galina Smirnova*

## **MASS-MEDIA E LETTERATURA RUSSA DELL'OTTOCENTO**

### **1. I mezzi di comunicazione di massa e le arti tradizionali**

Dall'alto degli anni '90 del XX secolo ci appaiono oggi ingenuie le minacciose previsioni e le tetre prognosi degli anni scorsi circa la sparizione della pittura realistica in seguito al perfezionamento della fotografia a colori, circa la morte del teatro in seguito all'avvento della cinematografia e circa la decadenza del cinema in seguito alla vasta diffusione della televisione. Eppure, in tempi ancora recenti, l'espansione dei mezzi tecnologici nella cultura tradizionale veniva recepita come un dramma, un conflitto che doveva inevitabilmente risolversi con la vittoria o la sconfitta di una delle parti.

Indubbiamente, molte espressioni recenti delle arti tradizionali risultano perdenti rispetto alle forme propriamente tradizionali: alcuni esperti e cultori della musica classica, ad esempio, non riescono ad abituarsi all'ascolto delle opere musicali per radio, per televisione o su disco: essi sostengono che queste opere risultano notevolmente impoverite nei confronti della ricezione della musica dal vivo in un'audizione.

Ma le possibilità tecniche di diffusione della musica classica via radio, tramite i dischi o la televisione hanno forse ucciso i concerti? La riproduzione di opere d'arte celebri nei libri ha forse portato alla sparizione dei musei e delle sale di esposizione? Al contrario le une e l'altra hanno moltiplicato a dismisura il numero di coloro che amano la musica e l'arte, di coloro per i quali la stampa, la radio, la televisione e i dischi rappresentano la fonte primaria di conoscenza delle opere della cultura classica universale.

E' superfluo sottolineare l'enorme peso assunto oggi dal ruolo dei mezzi di comunicazione di massa: la battaglia contro di essi sembra ormai perdente.

Una grande quantità di materiale espressivo conferma che negli ultimi anni sono nati generi artistici completamente diversi da quelli tradizionali. Grazie al progresso tecnologico sono stati trovati nuovi mezzi di diffusione delle opere d'arte classica, che hanno comunque modificato

queste ultime: in alcuni casi le hanno impoverite, in altri le hanno arricchite, oppure le hanno rese più complete.

Eppure lo studio di questa nuova situazione della cultura e dell'arte contemporanea è appena all'inizio. I successi nell'analisi dei problemi metodologici emersi con la diffusione dei mass-media, così come nell'analisi dei fenomeni artistici della cultura tecnologica, non sempre trovano un'applicazione concreta.

Uno dei compiti attuali della storia dell'arte e della critica d'arte e quello di risolvere il problema dell'interazione tra le diverse forme dell'arte tradizionale e i mass-media. Fin dal loro nascere la fotografia, il cinema, la radio, la televisione hanno subito l'influenza della pittura, della letteratura, del teatro e della musica, che hanno tentato di imitare. Ma si è capito ben presto che l'"arte tecnologica" dispone di un proprio linguaggio, di propri metodi di interpretazione della realtà, e che una non oculata riproduzione delle forme tradizionali delle arti avrebbe portato soltanto a una mera illustrazione, se non anche ad una deformazione dell'espressione artistica originaria.

Può essere interessante paragonare la manipolazione che subisce l'opera d'arte tradizionale proposta dai mass-media con il processo di traduzione della poesia da una lingua all'altra. Come è noto, il poeta-traduttore si serve spesso di una traduzione interlineare, ossia di una traduzione letterale in prosa di ogni parola dell'originale della lingua di partenza, in base alla quale crea la trasposizione poetica nella sua lingua materna. Ovviamente, la possibilità di conservare nell'altra lingua l'originalità dell'autore e la struttura estetica della sua opera, nonché di arricchire l'altra lingua senza contraddirne la tradizione poetica, dipende strettamente dal gusto, dalla sensibilità e dalla professionalità del traduttore. Come è noto, accade spesso che quanto più la traduzione è letterale, tanto più si allontana dal valore estetico dell'originale; al contrario, può anche accadere che quanto più la traduzione è fedele allo spirito, tanto più presenta divergenze nelle parole, nelle immagini, nei dettagli.

Il conflitto fra lo "spirito" e la "lettera", che è sempre fonte di preoccupazione sia per i teorici della traduzione artistica sia per coloro che la praticano, non potrà mai essere pienamente risolto se non altro per il fatto che uno stesso vocabolo possiede, in ogni lingua, uno spessore alquanto diverso, riguardante la fonetica e la semantica; per non parlare poi del fatto che nel processo di riproduzione dell'originale occorre tradurre non soltanto da una lingua nazionale in un'altra, ma tener conto di uno stadio intermedio, che va dalla lingua della prosa (traduzione interlineare) alla lingua della poesia. Se prendiamo in esame la differenza tra le condizioni sociali e storiche, nonché le esperienze spirituali, creative e

esistenziali fra due poeti, possiamo renderci conto delle difficoltà di comprensione e interpretazione dell'originale e constatare che il problema dell'identità della traduzione poetica diventa ancora più complesso. Il lavoro del poeta-traduttore si qualifica dal grado di "allontanamento" dall'originale: in ogni singolo caso, si può stabilire se si tratti di una trasposizione, di una imitazione, oppure di una poesia creata sui motivi di un'opera straniera.

La ricezione creativa delle arti tradizionali tramite i mass-media obbliga costantemente non solo a tradurre da un codice linguistico a un altro, ma anche a dare, in grado maggiore o minore, la propria versione, la propria interpretazione di un'opera artistica. Naturalmente il grado di intervento dipende dal carattere e dal genere di questa o quella forma d'arte: ad esempio, la musica rischia di essere deformata meno della letteratura; i generi drammatici sono più adatti per la radio o la televisione, mentre quelli narrativi lo sono per il cinema.

I vari tipi e i vari generi di letteratura, entrando nel giro dei mass-media, subiscono un diverso grado di modificazione. In alcuni casi viene restituita all'opera la sua stessa natura, o il suo carattere primigenio: ad esempio, una poesia del XIX secolo, nata come espressione orale ma recepita successivamente in forma scritta, riacquista, grazie alla radio e alla televisione, il suo carattere di opera orale. Del resto anche in questo caso la poesia subisce una determinata trasformazione. Seguiamo, come esempio, la vita di un'opera ipotetica.

## **2. Il poeta e il suo interlocutore**

Supponiamo che uno dei poeti classici del XIX secolo abbia scritto una poesia destinata ad essere declamata in un'occasione solenne. Il poeta immaginava benissimo il destinatario della sua opera, che era un ristretto gruppo di amici, ai quali non era necessario spiegare allusioni, reminiscenze, motivi reconditi, perchè conoscevano l'autore e la sua vita, le sue opinioni, i suoi principi creativi, e percepivano in maniera adeguata la sua poesia. Il carattere declamatorio dei versi suggeriva al poeta la forma retorica che meglio corrispondeva alla loro interpretazione orale. Questa circostanza influiva sulle peculiarità lessicali dell'opera, nonché sulla sua veste fonetica, per la quale il poeta utilizzava le possibilità acustiche della lingua. Supponiamo che il poeta abbia letto una seconda volta i versi in un salone letterario, i cui partecipanti non ne erano i destinatari diretti ma conoscevano sia il poeta stesso che coloro ai quali si rivolgeva: in questo caso la percezione poteva essere più o meno adeguata, anche se alcune sfumature andavano probabilmente perse. Supponiamo ancora che dopo un certo tempo la poesia sia stata pubblicata su una rivista letteraria e poi

su un almanacco. In ognuno di questi casi essa obbediva a funzioni diverse: il direttore della rivista poteva averla pubblicata per ragioni strettamente politiche, mentre l'editore dell'almanacco poteva averla scelta perché rispondeva ai suoi gusti letterari.

Cosa è cambiato in confronto all'atto originario della comunicazione poetica? In primo luogo, è cambiato il destinatario; in secondo luogo, è cambiato il modo della comunicazione artistica. La creazione ha cominciato a vivere di un'altra vita, avulsa dal creatore e dagli uditori reali, diventando oggetto di varie e diverse interpretazioni. Il foglio della tipografia, moltiplicato in centinaia e forse migliaia di copie identiche, ha sostituito l'unica e irripetibile voce del poeta: un vasto gruppo di lettori ha preso il posto della ristretta cerchia degli ascoltatori. Inoltre, il carattere specifico dell'organo di stampa, l'orientamento politico o letterario del direttore della rivista o dell'editore dell'almanacco, nonché altri materiali pubblicati eventualmente in quegli stessi numeri o in quelle stesse edizioni, hanno creato un contesto nuovo, forse persino estraneo al poeta, sullo sfondo del quale la poesia ha acquistato, in varia misura, un altro indirizzo, un altro ruolo, un'altra funzione.

E' impossibile calcolare tutti i vantaggi e gli svantaggi che risultano dalle nuove forme di vita dell'opera. La sua vita ulteriore nelle varie edizioni stampate (raccolte, antologie, serie letterarie, ecc.), nelle interpretazioni degli attori teatrali e in genere nelle utilizzazioni sceniche, hanno acquistato o perso ogni volta sfumature molto significative.

Nel XX secolo la radio, l'incisione su disco, il cinema, la televisione, hanno trasformato la poesia, creando un loro tipo di comunicazione, diretto ad un proprio pubblico; nel corso dei decenni il contatto iniziale del poeta con il suo destinatario concreto ha subito un gran numero di modificazioni.

Con il mutare della "lingua" della comunicazione, è mutato anche il destinatario, che si è trasformato ora in lettore, ora in uditore, ora in spettatore. Interagendo con il "consumatore", il poeta ha dovuto rivedere le forme della propria idea creativa, adattandole a questo o quel tipo di ricezione, e il proprio status di creatore nei confronti del pubblico.

Le maggiori trasformazioni si sono registrate in ciò che in critica letteraria viene designato con varie dizioni: "l'immagine dell'autore", "l'io lirico", "l'eroe lirico", "la voce dell'autore", "la valutazione dell'autore", "il commento dell'autore", "il punto di vista dell'autore", ecc.

Naturalmente nel testo stesso di una creazione poetica sono racchiusi molti segni che ci permettono di valutare la cosiddetta "volontà dell'autore"; ma a volte nei generi letterari acquistano un grande ruolo

comunicativo elementi "extra-testuali", quali la calligrafia, la disposizione grafica del testo, la voce, il gesto, l'intonazione, la pausa, perfino l'aspetto esteriore del poeta, gli abiti, la pettinatura, il comportamento, ecc. In seguito, per effetto del mutare della forma di comunicazione, tutta questa "informazione extra-testuale" viene distrutta per essere sostituita da nuovi generi di informazione.

Così, ad esempio, l'uso della scrittura e della stampa ha notevolmente indebolito il contatto del poeta con il suo uditorio. Già Herder scriveva con amarezza che "la stampa ha portato molte cose buone, ma anche non poco danno alla creazione poetica, al suo effetto immediato. Un tempo i versi risuonavano in una cerchia di persone vive, come il suono dell'arpa ravvivato dalla voce, dall'anima, dal cuore del cantore o del poeta; adesso essi ci appaiono ben stampati nero su bianco"<sup>1</sup>.

Ma già in un altro periodo, quando l'autore e il pubblico erano nettamente distinti l'uno dall'altro, il poeta non di rado utilizzava la "neutralità" del carattere di stampa per creare l'immagine dell'"eroe lirico", che era idealizzato al punto da non avere più nulla in comune con il suo creatore. Del resto, il confronto dell'immagine con il prototipo era, a volte, una vera e propria catastrofe per il poeta. Il declino, tristemente noto, del poeta V. Benediktov ebbe inizio proprio quando si cominciò ad invitarlo nei salotti e alle serate della nobiltà pietroburghese. Secondo le testimonianze dei contemporanei, tutti si immaginavano Benediktov "come un uomo bello, maestoso, orgoglioso, dall'ampia fronte, dai folti ricci graziosamente pettinati all'indietro, dalla testa alta e dagli occhi fissi verso profonde lontananze, i movimenti audaci e imperiosi, l'andatura solenne, la voce sonante, argentina, musicale". In realtà videro "un uomo malfatto, dal tronco lungo e le gambe corte, di statura inferiore alla media, una testa dai capelli rossicci, impomatati, con grossi ricci sulle tempie, un viso butterato d'un pallido emorroidale cosperso di macchie rossastre, occhi grigi, spenti, circondati da una ragnatela di rughe"<sup>2</sup>.

I contemporanei non potevano perdonare al poeta la propria illusione, il fatto che si erano abituati a identificare l'"eroe lirico" con l'autore stesso. E non volevano riconoscere che la reale personalità dell'autore non doveva essere identificata con "l'eroe lirico", che era un'immagine tanto metareale quanto la lingua stessa della poesia.

Ma all'inizio del XX secolo questa situazione non poteva più ripetersi. Il poeta non aveva più bisogno di orientarsi verso questo o quel tipo di spettatori o di ascoltatori, poiché aveva la possibilità di incontrare i suoi lettori non solo nei salotti e alle serate letterarie, ma anche nelle grandi sale di lettura, come quelle dell'istituto "Tenišev" di Pietroburgo o del Museo Politecnico di Mosca. Molti poeti dell'epoca, rappresentanti

delle tendenze moderniste nella poesia, erano costretti ad adattare non solo il proprio aspetto esteriore, ma anche il proprio comportamento e persino i propri abiti all'immagine che i lettori si erano fatta di loro leggendo i loro versi. Nello stesso tempo mutava anche il concetto di ascoltatore o di lettore, entrava in scena la parola "pubblico".

Le numerose memorie sulla vita letteraria dell'inizio del secolo ci mostrano Maksimil'jan Vološin vestito con una tunica alla greca, Sergej Esenin con i "lapti" e la camicia di seta "alla russa", Konstantin Bal'mont con il frac e il fiocco nero, Nikolaj Kljuev con la cintura alla contadina e gli stivali, Vladimir Majakovskij con la sua celebre blusa gialla.

Non solo l'immagine ma la vita stessa dell'artista si costruiscono secondo i canoni dell'opera letteraria, secondo le convenzioni del genere da lui scelto. La vita diventa oggetto di creazione e nello stesso tempo forma di espressività letteraria. Le biografie vengono raccontate quasi come se fossero sceneggiature. L'artista si comporta secondo le esigenze del proprio gusto estetico. Il confine fra l'autore e "l'eroe lirico" si attenua, l'uomo diventa "l'eroe lirico" della propria esistenza.

Non c'è da stupirsi se anche per il pubblico l'immagine, il gesto, il comportamento del poeta diventino commenti d'autore alla sua opera e si trasformino essi stessi in un tipo di "testo artistico".

In realtà tutto diventa elemento artistico: le maniere, l'intonazione della voce, il gesto. Non è casuale che all'inizio del secolo sorga un'intera scuola filologica che studia le potenzialità del verso.<sup>3</sup>

### 3. Le raccolte poetiche

A quella che chiamiamo informazione "extra-testuale" o informazione "super-testuale" possono essere rapportati i tentativi degli editori, nei primi decenni di questo secolo, di "vivificare" le raccolte poetiche con apposite vesti tipografiche. Spesso alle edizioni collaborano i pittori, che studiano con attenzione il formato e l'aspetto grafico del libro o del testo poetico, riproducendo con il metodo litografico la stessa calligrafia dell'autore, utilizzando un montaggio ornamentale di caratteri, ecc. Più tardi nelle raccolte poetiche si includono anche le fotografie o i ritratti degli autori, inizialmente nei libri dei poeti classici, poi anche dei poeti viventi.

Uno dei primi poeti che "osò" mettere il proprio ritratto in un libro fu Igor' Severjanin (1913). Ma il suo gesto venne recepito dai contemporanei come una dimostrazione di immodestia, come l'épatage di turno dello scandaloso poeta. Tuttavia il costume di inserire le fotografie dei poeti nei loro libri si diffuse al punto che a partire dagli anni '50-60 fu applicato a tutte le edizioni.

Negli ultimi decenni a queste fotografie viene prestata una particolare attenzione. Se prima l'autore del libro veniva ritratto sempre di faccia, severo e indifferente, come in una fotografia per i documenti d'identità, e collocato subito dopo il frontespizio, ora nella fotografia tutto diventa funzionale, sia il gesto che la posa del capo e l'espressione del volto. Un ruolo importante in questo genere di fotografie è riservato all'ambiente, in cui ogni dettaglio ha un ruolo quasi simbolico. Spesso i poeti si fanno fotografare sullo sfondo di un bosco, oppure accanto a uno scaffale di libri con un blocco in mano, oppure con il figlio sulle spalle; alcuni con la pipa fra i denti, alcuni con il berretto con la visiera posato alla brava sulla testa, altri infine con un sorriso malinconico e allusivo sulle labbra. A poco a poco il ritratto si trasferisce sulla copertina dove ormai ha un posto fisso.

Al lettore acquirente viene fornita fin dall'inizio un'immagine viva dell'autore, immagine che allude in qualche modo alle sue caratteristiche umane: ecco, questo è un tipo ardito e spavaldo, questo indossa un berretto giovanile, quest'altro invece è un tipo più intellettuale, che riflette sul senso della vita, anche se non è privo di autoironia, ecc. Questa aspirazione ad accennare all'individualità dell'autore, a suggerire le sue qualità personali, si contrappone all'aspetto anonimo del carattere tipografico. Tuttavia è interessante il fatto che le fotografie che dovrebbero in un certo modo rappresentare il ritratto reale dell'autore non vengono da noi percepite come puro documento, ma come l'immagine che l'autore assume di fronte all'obiettivo e che consente ai lettori di identificarlo con l'"io lirico".

Al raggiungimento di questo fine contribuiscono tutte le tecnologie moderne, grazie alle quali le caratteristiche fisiche individuali del poeta si trasformano spesso nei tratti dell'eroe poetico. Ma se la radio, la registrazione discografica, la fotografia nel libro possono dirci tante cose dell'autore, o meglio della sua immagine, si pensi a quanto può fare in questo campo la televisione.

#### **4. L'editoria, primo strumento dei mezzi di comunicazione di massa**

La stampa è stata il primo mezzo di comunicazione di massa che ha avuto un'influenza sostanziale sullo sviluppo della letteratura. La storia della poesia è piena di relazioni complesse, non sempre ideali, che riguardano i rapporti tra il poeta e la stampa e, attraverso la stampa, tra il poeta e il lettore. Alcuni modelli di funzionalità dei versi nelle diverse edizioni, dai libri ai giornali, possono spiegare l'improvvisa svolta del XX secolo e le nuove norme che vengono applicate alla poesia, allorché

se ne appropriano i nuovi mezzi tecnici quali la radio, la registrazione, la televisione.

### 5. La poesia "manoscritta": *spiski*, raccolte

Ci soffermiamo adesso su alcune tappe importanti della storia della poesia russa che ci permettono di seguire i processi interni al rapporto tra la stampa e la produzione poetica.

Nel XVIII secolo accanto alla vita orale e manoscritta delle opere poetiche, cominciarono a nascere nuove forme di comunicazione con il lettore. Le opere poetiche stampate nelle edizioni ufficiali dei mecenati comprendevano esclusivamente i versi dei poeti di corte e avevano una tiratura molto limitata, poiché il fatto che l'opera poetica si rivolgesse a un destinatario ben preciso la rendeva priva di interesse per il resto del pubblico. Tutti i migliori poeti dell'epoca erano letteralmente mantenuti dai loro ricchi protettori. Così V. Trediakovskij era protetto dal principe Kurakin e dall'imperatrice Anna. E. Kostrov era il poeta di corte di Caterina II e componeva le sue poesie su commissione, ricevendo ogni anno un compenso di 1500 rubli. Il traduttore e lettore di corte V. Petrov si definiva "poeta tascabile di Sua Maestà" e non era certo un'eccezione; lo stesso ruolo aveva anche il poeta e drammaturgo Chrapovickij; A. Sumarokov, che riceveva un sostegno non piccolo da parte dei ricchi mecenati, era costretto a regolare i suoi umori creativi sulle richieste del mercato dell'alta società. Anche Deržavin si sottoponeva alla domanda dei committenti, ricevendo, in cambio delle sue odi, onorari, onorificenze, tabacchiere d'oro, anelli con brillanti. Premi del genere venivano elargiti anche ad altri servitori delle Muse: Ja. Knjažnin, I. Bogdanovič e altri ottenevano doni costosi dai loro ammiratori e dai destinatari delle loro opere. Persino un poeta come Lomonosov obbediva a queste tendenze dell'epoca: come premio per il "giusto" indirizzo dato alla sua ispirazione, ricevette in dono terre e contadini. I poeti ufficiali, che si raggruppavano intorno alla corte imperiale, all'Accademia delle Scienze e nelle due Università, quella di Mosca e quella di Pietroburgo, si orientavano proprio su questo "contingente" di lettori ben determinato e circoscritto.

Tuttavia a quel tempo esisteva anche un altro tipo di lettore, che non poteva essere soddisfatto dalle commissioni di corte. La creazione poetica non ufficiale, accumulatasi nel tempo, cercava ormai uno sbocco verso il consumatore colto. Questa funzione fu assunta dai cosiddetti *spiski* (testi che venivano ricopiati a mano) che circolavano ampiamente nella seconda metà del XVIII secolo. Nel loro repertorio si potevano trovare una grande quantità di opere di poeti autodidatti, esperienze letterarie di "seminaristi", opere di poeti provinciali, ecc. 4

La letteratura manoscritta esisteva in Russia sin dai tempi antichi, ma la sua influenza si limitava ai circoli ecclesiastici, ai monasteri, alle corti. La comparsa di una letteratura manoscritta di nuovo tipo divenne un fenomeno nel XVIII secolo. La nascita di questo fenomeno è legata alle difficoltà con la censura, ai costi che dovevano affrontare i letterati per poter pubblicare le loro opere ed anche alla miopia della tradizione editoriale. Partendo da queste considerazioni, gli studiosi definiscono il libro manoscritto come un "libro-spia" che reagisce sensibilmente alla disegualianza sociale, che indica una non corrispondenza tra la domanda dei lettori e l'offerta degli scrittori, dei traduttori e degli editori. Tuttavia nel XVIII secolo la letteratura manoscritta non colmava le lacune dovute alla mancanza di una politica editoriale, affermandosi come un vero e proprio genere letterario.

Ad esso appartengono le lettere degli scrittori e dei poeti, che, sorte da esigenze quotidiane, ben presto si cristallizzarono nel genere epistolare e si imposero come forma letteraria autonoma; benché il loro destinatario fosse un personaggio storico concreto, egli veniva visto come un interlocutore ideale.

Un altro genere letterario manoscritto del XIX secolo fu l'album, che ebbe particolare sviluppo nei salotti. Ma la poesia da album, staccata dal suo contesto ordinario, perdeva la sua stessa funzione testuale, il cui significato veniva ridotto al minimo: ad esempio, l'autografo di un noto poeta conteneva una informazione estetica di per sé, indipendentemente dal contenuto dello scritto. In seguito, l'album letterario manoscritto, dopo aver subito le opportune modifiche, trovò una sua espressione nella stampa sotto forma di almanacco.

## **6. L'almanacco poetico**

Parlando di letteratura manoscritta, non si può non ricordare un genere che ebbe una grande diffusione alla fine del XVIII secolo, e cioè le raccolte di brani estratti da fonti pubblicate o manoscritte. Si trattava di un genere di almanacco dovuto a dilettanti e costituito da poesie satiriche non ufficiali, ricette mediche, ricette di cucina, che incontravano il gusto dei compilatori, resoconti di campagne di guerra, ecc. Questi almanacchi esprimevano l'esigenza, da parte dei lettori, di avere delle pubblicazioni periodiche di tipo universale, che comprendessero la letteratura, la politica, la problematica quotidiana, ecc.

Un ruolo particolare nel repertorio dei lettori della società russa della seconda metà del XVIII secolo spettava alle poesie di contenuto frivolo, erotico e persino pornografico. Per lo più si trattava di poesie che parodiavano il pathos solenne della letteratura ufficiale, venendo così a

creare una specie di contrappeso poetico del lessico elevato e dell'oratoria declamatoria che imperavano allora nella tradizione russa. Questa poesia si basava soprattutto sulla tradizione manoscritta, godeva di enorme popolarità e veniva distribuita in centinaia e migliaia di esemplari, che superavano la tiratura di qualsiasi edizione poetica di quegli anni. Il padre di questa poesia, il noto traduttore I. Barkov, utilizzava molto spesso le sue opere audaci come mezzo di polemica letteraria. Le sue "tragiche quisquillie" erano indirizzate contro la tradizione poetica di A. Sumarokov: il contrasto tra il tono elevato e il contenuto "basso" creava un effetto comico. I suoi versi venivano raccolti in *spiski* dal titolo *Giocattoli per fanciulle* e rappresentavano un modello che influenzava il lessico quotidiano, lo stile metaforico, le intonazioni intime e le motivazioni psicologiche, cioè tutto quel complesso di procedimenti e di mezzi letterari che si diffusero (ad esclusione, si intende, del contenuto audace e degli scherzi scabrosi) nella poesia della cerchia di Karamzin. I. Barkov ebbe moltissimi imitatori anche nel XIX secolo. E' accertata la sua influenza sulla poesia erotica di A. Puškin e M. Lermontov.

Alcuni dei primi almanacchi russi sono collegati al nome di N. Karamzin. Le sue raccolte "Aglaja", che ebbe tre edizioni (nel 1794, 1795, 1796), e "Aonidy" (nel 1796 e nel 1797) erano composte soprattutto di materiale poetico. Con queste edizioni Karamzin non perseguiva scopi di lucro, anzi, in una delle prefazioni, dichiarava persino di prevedere delle perdite in denaro. Tuttavia si sbagliava. Il carattere salottiero dei suoi almanacchi, il fatto che fossero destinati a una cerchia non ufficiale di lettori, il loro carattere intimo e quotidiano, la lingua colloquiale, gli procurarono il favore dei lettori di corte, già da tempo educati a questa poesia grazie agli *spiski* e alle raccolte manoscritte diffuse di mano in mano nel corso di alcuni decenni.

E' interessante notare che alcuni poeti non erano psicologicamente pronti a partecipare agli almanacchi. E' indicativa in questo senso la valutazione che di essi diede N. Jazykov, la cui poesia, soprattutto nel primo periodo, era piena di particolari sulla sua vita quotidiana e letteraria. I destinatari di questa poesia erano per lo più i clan letterari, le signore e i loro parenti, sui cui album venivano scritti i versi. In una delle sue lettere, egli confessa che l'idea stessa di pubblicare i suoi versi negli almanacchi avrebbe potuto raffreddare la sua Musa. A questo proposito è curioso notare che gli almanacchi, se da un lato erano all'epoca la forma più domestica di edizione, dall'altro erano molto vicini al genere degli album letterari su cui scriveva Jazykov. Questi, benché sentisse profondamente la perdita di contatto con il lettore concreto, ben presto partecipò con piacere agli almanacchi non solo come autore ma anche come intermediario

dell'editore: in una lettera a Puškin egli lo prega di mandare dei versi per il nuovo almanacco che verrà pubblicato da un suo amico "affascinato dallo spirito del tempo"<sup>5</sup>. Tuttavia egli non riesce ancora ad accettare la rivista, che si è staccata definitivamente dalla letteratura, lasciandosi permeare dallo spirito della "domesticità".

Gli anni Venti del XIX secolo di solito vengono collegati con il periodo di massima fioritura degli almanacchi. Proprio in questo periodo l'almanacco inizia ad essere considerato un fatto letterario. La curva dell'aumento quantitativo degli almanacchi in questo decennio è di per sé molto significativa: se nel 1821 esce un unico almanacco, nel 1825 ne escono sette, nel 1830 sono già diciannove, cifra non piccola per quegli anni.

La struttura degli almanacchi era estremamente semplice: all'inizio vi era una prefazione dell'editore, poi vi erano brani presi da opere di prosa e infine i versi, come asse principale. Un altro componente importante di questa forma di stampa periodica era il materiale illustrativo: incisioni, vignette, ecc. La grafica spesso aveva carattere ornamentale. C'erano, ovviamente, i ritratti degli scrittori, ma prevalevano paesaggi e ritratti di "personaggi importanti", il che indica il permanere del carattere "salottiero" dell'edizione (il ritratto di qualche funzionario importante che aveva fatto visita a un salotto aumentava il loro prestigio). Gli almanacchi più popolari di quell'epoca, "Mnemozina", "Poljarnaja zvezda" (La stella polare), "Severnye cvety" (I fiori del nord), erano una raccolta delle migliori opere di una determinata cerchia di letterati, legati tra di loro o da amicizia personale o dalla comunanza di interessi letterari.

Da questo punto di vista la sorte dell'almanacco "Severnye cvety" di A. Del'vig è estremamente indicativa. Si trattava di un almanacco tipico per quegli anni. Dal 1825 al 1832 ne uscirono otto numeri, che segnavano tutte le tappe della fioritura e della decadenza del "secolo degli almanacchi". V. Vacuro, che ha dedicato a questa pubblicazione una monografia, osserva: "La cerchia di Del'vig non costituiva un gruppo sociale e letterario che avrebbe potuto fare, ad esempio, delle proprie dichiarazioni programmatiche; la cerchia era unita non dai programmi ma dalle tendenze sociali ed estetiche comuni. Era quello che i moderni sociologi definirebbero forse come un "gruppo non formalizzato", in cui acquisivano una particolare importanza i legami letterari quotidiani e i legami tra i componenti della cerchia, ma non il loro partito letterario"<sup>6</sup>. I compiti di queste cerchie erano molto ristretti. Il lettore vi aveva un ruolo di osservatore esterno. La sua partecipazione alla vita letteraria era molto scarsa.

La formulazione più esatta del compito degli almanacchi viene

espressa da un articolista della "Literaturnaja gazeta" di Puškin: questo compito non era altro che "una mostra annuale della produzione letteraria"<sup>7</sup>. Il ruolo del redattore era quello di trovare i soldi per l'edizione e riuscire ad ottenere dai suoi amici letterati il maggior numero possibile di opere di qualità.

### 7. La rivista letteraria

In seno agli almanacchi nascevano alcuni principi su cui si costituirono le future riviste letterarie. Così, ad esempio, l'almanacco di K. Ryleev e di A. Bestužev, "Poljarnaja zvezda". E non solo perché la pubblicazione di Ryleev si apriva sempre con una rassegna critica tipica delle riviste (questo genere si diffuse anche tra gli altri almanacchi fra i quali, a partire dal 1828, "Severnye cvety"), ma anche perché "Poljarnaja zvezda" presentava un programma socio-letterario. L'importanza del redattore, che in questo caso era un intermediario tra gli interessi politici della "Società segreta del nord" e il mondo letterario, crebbe straordinariamente; il suo articolo critico, che apriva sempre l'almanacco, si trasformò in una dichiarazione con determinate richieste nei confronti della letteratura: impegno civile, carattere pedagogico-sociale, spirito antidispotico, autocoscienza sociale. Un'edizione che contenesse una dichiarazione del genere avrebbe molto difficilmente pubblicato versi che fossero contrari a questo programma, anche se il loro autore fosse stato un amico del redattore. Non si tratta più di una "mostra della produzione letteraria" ma di opere di vario genere scelte con un determinato criterio dal redattore capo, opere che vengono a formare un'unica immagine della rivista con tratti individuali ben precisi. Non a caso molti contemporanei di K. Ryleev si riferivano alla "Poljarnaja zvezda" come a una rivista. Tutti gli autori dell'almanacco di A. Bestužev potevano diventare anche autori dei "Severnye cvety", ma non tutti gli autori presenti nell'edizione di Del'vig potevano scrivere su "Poljarnaja zvezda".

Così come gli almanacchi portavano in embrione il principio della rivista, le riviste ad essi contemporanee molto spesso non erano altro che dei veri e propri almanacchi.

Verso il 1830 gli almanacchi esaurirono la loro funzione. Già nel 1834, sul "Moskovskij Telegraf" (Telegrafo moscovita) di N. Polevoj, uscì una recensione dedicata all'almanacco "Dennica", in cui gli almanacchi venivano paragonati a dei vecchi incipriati che indossano abiti alla francese dalle lunghe falde e che pretendono di comparire in una società di giovani vestiti all'ultima moda. Il recensore faceva notare che gli almanacchi non avevano più alcuna ragione di essere, erano ormai privi di eleganza e di parole elevate, erano l'ombra di quel che erano stati, quando

aspiravano alla gloria e al successo presso il pubblico. Secondo Polevoj, i "giovani vestiti all'ultima moda" erano le riviste che ormai avevano proclamato il loro diritto di essere considerati un pilastro della vita letteraria.

La morte degli almanacchi veniva già prevista fin dalla metà degli anni Venti, cioè all'epoca della loro massima fioritura, da A. Puškin, sensibile a tutte le novità. Gli almanacchi per loro natura non potevano essere delle edizioni letterarie operative che si assumessero il ruolo di "araldo": per questo scopo era necessaria una rivista. Alla fine del 1826 Puškin chiede in una lettera a N. Jazykov: "Siete contento della rivista? E' ora di soffocare gli almanacchi"<sup>8</sup>. Egli concepisce l'idea di creare una propria rivista già durante il suo esilio meridionale. Scriveva infatti a P. Vjazemskij: "Quello che tu dici a proposito delle riviste io lo penso ormai da molto tempo (...), dobbiamo metterci all'opera e unirci. Ma, ahimé, siamo tutti dei pigri incorreggibili...i materiali ci sono (...), ma dove troveremo chi li componga? E un altro guaio è che siamo tutti maledetti e sparsi sulla faccia della terra, le comunicazioni tra di noi sono difficili, non c'è unanimità"<sup>9</sup>. Qui sono esposte due esigenze indispensabili per una rivista: l'u n a n i m i t à del "collegio redazionale" e un responsabile della compilazione (sostavitel'). Puškin chiama il redattore capo *sostavitel'*, secondo l'espressione usuale degli almanacchi.

Nella polemica letteraria di quegli anni il problema della rivista, della sua struttura, dei suoi principi, della sua destinazione, è un tema costante. Il "Moskovskij telegraf", una delle prime, autentiche riviste letterarie nate negli anni '20, ricevette l'altissimo apprezzamento di V. Belinskij per il fatto che ogni sua riga era fedele "a un indirizzo preso una volta per tutte e nettamente delineato"<sup>10</sup>. Questo è ciò che Puškin definiva con la parola "unanimità". La rivista è importante per il fatto che mira a uno scopo, per la sua integrità, per la sua fedeltà a un'idea. Proprio per questo verrà apprezzata non solo da tutti i lettori ma anche dagli avversari letterari.

## 8. Compilatore e redattore

Tuttavia, senza una persona che organizzi il materiale tenendo conto di questo indirizzo, di questa idea, la rivista non potrebbe presentare alcun valore. E le esigenze dei nuovi tempi promuovono nella vita culturale dell'epoca un nuovo personaggio: il r e d a t t o r e. Non si può dire che questa professione sia nata all'improvviso; nella sua genealogia non si può non inscrivere la figura del cronista, che dava un indirizzo unitario al materiale storico, letterario, geografico, teologico, scientifico e giuridico e che lo organizzava secondo una unica concezione. Non si può non ricordare, a questo proposito, gli amanuensi, i traduttori e gli "uomini di

lettere" della Russia antica, che componevano dal materiale più svariato delle raccolte manoscritte, dei Prologhi, e dei *Čet'i-Minei* (letture mensili di carattere agiografico).

Sarebbe ingiusto non menzionare anche i veri e propri direttori di riviste del XVIII e dell'inizio del XIX secolo; questi ultimi, del resto, assomigliavano per lo più ai compilatori di almanacchi che agivano secondo il principio di utilizzare il materiale che avevano sotto mano. Infine, non si può non rilevare l'attività dei salotti letterari. Per quanto strano possa sembrare, il creatore del salotto letterario era molto vicino alla figura del redattore. Si possono trovare molti punti di contatto tra queste due figure. Il primo sceglie ospiti che abbiano interessi comuni, il secondo materiali letterari che presentino affinità; sono entrambi interessati alla ricerca di un unico sistema di percezione e di un unico stile dei materiali, nonché a soddisfare le più svariate esigenze degli uditori e dei lettori; il primo cura la periodicità degli incontri, il secondo la periodicità delle edizioni nonché la loro raffinatezza; entrambi apprezzano il principio della fedeltà, sul quale si regge tutto l'edificio; infine, sia l'uno che l'altro possono anche non essere scrittori, purché siano, oltre che dei veri e propri esperti di letteratura, delle personalità di rilievo, in grado di assicurare il livello qualitativo e la continuità dei simposi e delle edizioni.

Ma il salotto produce materiale orale destinato agli uditori, la rivista materiale scritto destinato ai lettori, che sono, oltre che più numerosi, qualitativamente diversi dagli uditori. Il salotto è un'espressione dell'alta società e dell'aristocrazia, la rivista un'espressione democratica. P. Vjazemskij scrive: "La rivista è come un personaggio, deve trovarsi nelle piazze, tra la folla, tra il popolo, rispondere a destra e a sinistra (...) essere sempre in piedi, in movimento, lavorare in continuazione"<sup>11</sup>. Grazie a questa sua dinamicità, alla sua leggerezza, alla sua onnipresenza, la rivista poté assumere molte delle funzioni che prima appartenevano ai circoli e ai salotti. Non ci si deve stupire che man mano che si diffondono le riviste, la vita dei salotti comincia a perdere di importanza. La letteratura cambia orientamento, diventano importanti generi del tutto diversi; le forme di poesia quotidiana, domestica, vengono già considerate anacronistiche e sopravvivono solo sotto forma di parodia. Gli almanacchi perdono ogni vigore e cominciano ad apparire come una raccolta di materiali casuali. Nella rassegna letteraria del 1846 il critico V. Majkov si chiede, a proposito di alcuni almanacchi: "Che senso ha raccogliere e stampare in un unico libro varie opere che non hanno alcun rapporto tra di loro, che non giustificano in alcun modo l'esistenza reciproca, che non esprimono alcun pensiero comune"<sup>12</sup>.

La rivista viene invece considerata come un tutto unico, deve riflet-

tere tutta la vita sociale. Un modello di tipo universale, che eleva agli occhi del lettore il prestigio di questo tipo di edizioni e lo porta ad altezze mai raggiunte prima, è la rivista di O. Senkovskij "Biblioteka dlja čtenija" (Biblioteca di lettura), che inizia ad essere pubblicata nel 1834. E' la prima grande rivista enciclopedica strutturata in sezioni, quasi alla maniera degli attuali programmi radio-televisivi: 1°) letteratura russa: poesia e prosa; 2°) letteratura straniera; 3°) scienze ed arti; 4°) industria e agricoltura; 5°) critica; 6°) cronaca letteraria; 7°) miscellanea. Ad ogni volume vengono allegate illustrazioni con le ultime mode parigine.

N. Gogol', nel suo celebre articolo *Sullo sviluppo della letteratura periodica negli anni 1834 e 1835*, dedica metà della sua rassegna alla "Biblioteka dlja čtenija". L'inizio dell'articolo, in cui l'autore sottolinea il valore della rivista come mezzo di comunicazione di massa, è particolarmente significativo: "La letteratura giornalistica, in quanto letteratura viva, fresca, ciarliera, sensibile, è tanto indispensabile nel campo delle scienze e delle arti quanto lo sono i mezzi di comunicazione per lo Stato, o le fiere e la borsa per i mercati e il commercio. Essa smuove il gusto della folla, conferisce un indirizzo e mette in movimento tutto quello che viene alla luce nel mondo editoriale, e che senza di essa resterebbe un capitale morto, in entrambi i sensi della parola. E' un rapido e capriccioso scambio di pareri generali, una vivace conversazione di tutto quello che viene stampato; la sua voce è la fedele rappresentante delle opinioni di un'epoca intera e di un secolo, che senza di essa si dileguerebbero in silenzio. Volente o nolente, essa afferra e attira a sé i nove decimi di tutto quel che costituisce il campo della letteratura"<sup>13</sup>.

Da questo momento la rivista diventa un fenomeno letterario autonomo, un'opera completa basata, secondo la definizione di V. Šklovskij, non solo sull'interesse dei singoli articoli, ma anche su quello della loro interazione"<sup>14</sup>. L'inclusione di questa o quell'opera in un numero veniva considerata come testimonianza di un certo indirizzo stilistico, politico, letterario, sociale, della rivista. Il vero creatore della rivista era, come abbiamo già detto, il redattore, che assemblava una quantità di opere in qualcosa di unitario che esprimesse la sua posizione letteraria e sociale. A volte il redattore rifiutava delle opere che, pur essendo interessanti, non corrispondevano ai suoi fini, e pubblicava opere di gran lunga peggiori, che rispondevano, però, alle esigenze della rivista. Gli stessi versi pubblicati nella "Severnaja pčela" (L'ape del nord) da F. Bulgarin, nel "Sovremennik" (Il contemporaneo) o nella "Literaturnaja gazeta" (La gazzetta letteraria) da Puškin, venivano recepiti dai contemporanei in maniera diversa. La poesia non veniva letta isolatamente, come creazione singola e autonoma di tale o talaltro poeta, ma nel contesto dei materiali

contigui, del nome e della posizione sociale del redattore, del suo orientamento politico, degli altri numeri della stessa rivista e delle eventuali polemiche con altre pubblicazioni periodiche. Il contesto, del quale era responsabile il redattore, veniva considerato come un elemento più importante del testo stesso. L'autore del testo perdeva in parte il proprio ruolo di autore o lo condivideva, comunque, con l'autentico creatore della rivista.

### 9. Il ruolo dell'autore nella rivista

Proprio questa circostanza potrebbe spiegare il ruolo delle pubblicazioni anonime e l'adozione degli pseudonimi, ampiamente diffusi nella stampa periodica del XIX secolo. Già nel XVIII secolo gli autori delle riviste non avevano un desiderio particolare di svelare il proprio nome; quasi tutte queste riviste ("Vsjakaja vsjačina" (Un po' di tutto), "Truten" (Il fuco), "Smes'" (Miscellanea), "Večera" (Serate), e molte altre, contenevano opere sia anonime che firmate con pseudonimi. I motivi che spingevano gli autori a celare il proprio nome erano i più vari: in primo luogo, occuparsi di letteratura era indegno di un vero aristocratico; in secondo luogo, molte di queste riviste erano di indirizzo satirico, un genere che prevedeva come procedimento letterario un codice cifrato sia per lo scrivente che per il fruitore; in terzo luogo, alcuni materiali erano o compilativi o tradotti o puramente informativi, e sarebbe stato strano a quell'epoca firmare un articolo non caratterizzato da uno stile individuale.

Nel XIX secolo tutte queste motivazioni non erano più attuali, salvo alcune rare eccezioni; tuttavia molte opere, non solo pubblicistiche ma anche critico-letterarie, apparivano anonime oppure sotto pseudonimo (anche qui si potrebbe trovare una spiegazione, ma versi, racconti, poemi, e persino romanzi, spesso non venivano firmati dal vero autore). Tra gli scrittori che pubblicavano le loro opere anonime o sotto pseudonimo nelle riviste, figuravano Puškin, Lermontov, Gogol', L. Tolstoj, N. Nekrasov, F. Tjutčev, P. Vjazemskij, V. Žukovskij, V. Belinskij, M. Saltykov e molti altri.

E' abbastanza facile capire la situazione in cui uno scrittore si nascondeva sotto lo pseudonimo per riuscire a superare le strettoie della censura, oppure quando la sua partecipazione alle battaglie critico-letterarie avrebbe potuto provocare gli attacchi degli avversari; oppure quando la maschera-pseudonimo veniva utilizzata come artificio letterario (ad esempio, nei *Racconti di Belkin* di Puškin). Ma in una situazione in cui lo stesso Puškin firma una poesia con le iniziali A. P-n. e tutti i lettori sanno benissimo che si tratta di lui, perché a quell'epoca vi era un solo letterato con quelle iniziali, oppure quando il poeta pubblica nelle diverse riviste i

suoi versi senza firma e dopo alcuni mesi pubblica una raccolta con gli stessi versi ma con il suo nome, la cosa è abbastanza difficile da capire. Evidentemente i poeti avevano una ragione per nascondere il loro nome.

Il fenomeno dell'uso dello pseudonimo da parte degli scrittori russi veniva studiato, in Russia, quando era legato alla censura, oppure alla lotta politica, o quando si poneva il problema dell'attribuzione di alcune opere. Tuttavia, per quel che riguarda quest'uso (quattro volumi del dizionario di I. F. Masanov, con una precisa enumerazione degli pseudonimi degli scrittori russi) non ci si può limitare a un approccio tradizionale.

Un poeta pubblica una poesia non perchè sia pubblicata e basta, ma per partecipare mediante quella poesia a un determinato programma. La paternità dell'autore veniva invariabilmente cancellata poiché il poeta ci rinunciava liberamente, nascondendosi nel migliore dei casi sotto uno pseudonimo. L'eroe lirico che agisce in quei versi viene recepito dal lettore non come un carattere che esprima un ideale estetico del poeta in questione, ma come un'immagine che esprime le aspirazioni estetiche del redattore, o più precisamente del gruppo letterario che egli rappresenta. E' interessante notare che tutte le ammonizioni da parte delle autorità e del comitato di censura, tutte le ammende per materiale non gradito al governo pubblicato in una data rivista, venivano indirizzate non all'autore ma ai redattori. Alcuni di loro venivano persino arrestati. In questo modo il responsabile veniva ritenuto non il letterato ma il suo editore.

Quando si parla delle riviste del secolo scorso, è spesso sufficiente indicare il nome del direttore o del redattore capo per avere subito un'idea dell'indirizzo della rivista: ricordiamo qui i nomi di A. Kraevskij, N. Polevoj, O. Senkovskij, F. Bulgarin, A. Voejkov, N. Nekrasov, ecc. La partecipazione di un poeta ad una rivista permetteva di utilizzare il suo testo a fini che spesso non erano assolutamente previsti dall'autore stesso.

Da allora la rivista ha subito un'enorme evoluzione e quasi non viene più ritenuta una forma letteraria. In tempi recenti non era più l'espressione di un gruppo letterario ristretto, meno che mai dei gusti letterari personali del redattore (del resto, quando a capo di una edizione c'è un letterato con una sua personalità ben precisa e con un suo nome noto sia in campo letterario che sociale, si sentiva spesso dire: "Novyj mir" di Tvardovskij, "Oktjabr" di Kočetov, "Ogonek" di Sofronov, ecc). E' mutato anche il ruolo del redattore. Tuttavia adesso si può ritenere un atavismo la ricerca di un rapporto funzionale nei confronti dei versi, come accade, ad esempio, in una rivista della capitale che, nel corso di alcuni anni, dedica i numeri del mese di marzo alla poesia femminile, oppure in alcune riviste che dedicano alcuni loro numeri alla poesia di questa o quella repubblica dell'ex Unione Sovietica nelle date celebrative, le

cosiddette "decadi dell'arte".

### 10. I mezzi di comunicazione di massa e la paternità dell'opera letteraria

Anche qui è importante non tanto il valore artistico dei versi quanto l'appartenenza dei loro autori a un determinato sesso o ad una determinata nazionalità.

Più o meno la stessa cosa si può rilevare a proposito di alcune trasmissioni radiofoniche o televisive che utilizzano i versi in base al loro tema; la cosa principale è che i versi si adattino a questa o quella ricorrenza. Nell'uno o nell'altro caso, anche se in misura diversa, la figura dell'autore viene spesso trascurata. Per radio e soprattutto nelle cosiddette composizioni letterario-musicali molto spesso si sentono versi senza che si nomini l'autore. Nel migliore dei casi, alla fine del programma si comunica che hanno partecipato i poeti tal dei tali.

E' molto indicativo, in questo senso, il film di E. Rjazanov *S legkim parom* (Buon pro ti faccia) in cui si odono canzoni composte su versi di Cvetaeva, Pasternak, Achmadulina, Kiršon, Evtušenko, L'vovskij, Aronov: l'ordine di disposizione delle canzoni nel film non corrisponde all'ordine degli autori delle canzoni nei titoli di testa, che si basano invece sul prestigio dei nomi. Il regista del film, come un tempo il direttore della rivista, senza conformarsi all'idea del singolo poeta, utilizza i testi per fini personali, sottoponendoli all'interesse dell'azione del film, al carattere dei personaggi (l'eroe lirico della poesia di Evtušenko "Qualcosa mi sta succedendo, il mio vecchio amico non mi frequenta più", viene identificato dallo spettatore con il protagonista del film, anche se, in sostanza, l'eroe di Evtušenko è ben lontano da quello di Rjazanov).

In questo modo il ruolo più importante non tocca più all'autore della singola opera utilizzata ma ai loro interpreti (per esempio, al compositore che scrive la musica sui versi, al cantante che esegue la canzone, all'attore che declama i versi alla radio, al designer che utilizza il testo poetico per fare un manifesto, al drammaturgo che lo usa per una composizione artistico-letteraria, oppure al curatore di un'antologia tematica).

La poesia, entrando nelle forme della cultura di massa come il manifesto, la pubblicità, la cartolina, la canzone e simili, muta la sua funzione e perde al tempo stesso la sua individualità, il suo volto, la sua immagine autentica. Essa dovrà d'ora in poi riflettere la coscienza collettiva: ad esempio, pochissimi conoscono l'autore di canzoni celebri in tutto il mondo come *Katjuša* o *Mezzanotte a Mosca*. Lo spettatore è indifferente a chi sia l'autore di una determinata pubblicità, di una réclame; è molto più importante invece l'oggetto della rappresentazione, che riflette

l'immagine collettiva. L'autore dei versi utilizzati nelle forme dei *mass media* diventa il portavoce di un gruppo, o di una categoria, di una idea estetica o di una ideologia collettiva.

L'unificazione dei fenomeni letterari e la loro suddivisione in ranghi, temi, generi, ecc. può essere rapportata alla prassi utilizzata dalle case editrici e *mass media* contemporanei nella produzione di antologie, raccolte, trasmissioni, serie e cicli poetici. Alla famosa collana "Biblioteka poeta" (Biblioteca del poeta), nota fin dagli anni '30, negli ultimi decenni si sono aggiunte nuove serie di raccolte di poesie come "Literaturnye pamjatniki" (Monumenti letterari), "Mastera poetičeskogo perevoda" (Maestri della traduzione poetica), "Sokrovišča liričeskoi poezii" (Tesori della poesia lirica), "Izbrannaja zarubežnaja lirika" (Lirica scelta straniera), "Molodye golosa" (Giovani voci), "Biblioteka izbranoj liriki" (Biblioteca di lirica scelta), "Biblioteka poezii" (Biblioteca di poesia), "Rossija" (Russia), "Poetičeskaja Rossija" (Russia poetica) e molte altre.

#### BIBLIOGRAFIA

- M. Aranson e S. Rejser, *Literaturnye kružki i salony*, L., 1929.  
V. Belinskij, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, M., 1948.  
V. Benediktov, *Stichotvorenija*, L., 1939.  
B. Ejchenbaum, *O poezii*, L., 1969.  
N. Gogol', *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, M., 1959.  
T. Gric, V. Trenin, M. Nikitin, *Slovesnost' i commercija*, M., 1928.  
I. Herder, *Izbrannye sočinenija*, M., L., 1959.  
N. Jazykov, *Sočinenija*, L., 1982.  
V. Kuprijanov, *Poezia v svete informacionnogo vzryva*, in "Voprosy literatury", 1974, n. 10.  
I. Martynov, *K voprosu o russskom knižnom repertuare vtoroj poloviny XVIII veka*, in *Russkaja i pečatnaja kniga*, M., 1975.  
A. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*  
A. S. Puškin v vospominanijach sovremennikov, M., 1974.  
*Russkaja estetika i kritika 40ch- 50ch godov XIX veka*, M., 1982.  
V. Šklovskij, *Gamburgskij ščet*, L., 1928.  
Ju. Tynjanov, *Puškin i ego sovremenniki*, M., 1969.  
V. Vacuro, "Severnye cvety". *Istorija al'manacha Del'viga-Puškina*, M., 1978.

NOTE

- 1) I. G. Herder, *Izbrannye sočinenija*, M.-L., 1959, p.194.
- 2) V. G. Benediktov, *Stichotvorenija*, L., 1939, p.XIX.
- 3) Cfr. B. Ejchembaum, *O poezii*, L., 1969, pp. 512-541.
- 4) I. F. Martynov, *K voprosu o ruskom knižnom repertuare vtoroj poloviny XVIII veka*, in *Rukopisnaja i pečatnaja kniga*, M., 1975, p.199.
- 5) N. M. Jazykov, *Sočinenija*, L., 1982, pp. 327-328.
- 6) B. E. Vacuro, "Severnye cvety". *Istorija al'manacha Del'viga-Puškina*, M., 1978, p.61.
- 7) "Literaturnaja gazeta", 1830, n. 2, p. 15.
- 8) A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. 13, p. 314.
- 9) Ibidem, pp. 96-97.
- 10) V. G. Belinskij, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, M., 1948, vol. 3, p.162.
- 11) Cit. in T. Gric, V. Trenin, M. Nikitin, *Slovesnost' i komercija*, M., 1928, p. 29.
- 12) Cit. in *Russkaja estetika i kritika 40-50ch godov XIX veka*, M., 1982, p. 104.
- 13) N. V. Gogol', *O dviženii žurnal'noj literatury v 1834 i 1835 godu* in Idem, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, M., 1959, vol. 6, p. 87.
- 14) V. Šklovskij, *Gamburgskij ščet*, L., 1928. p.116.

*Nelli P. Komolova*

## **BORIS ZAJCEV E ETTORE LO GATTO**

Per molti anni Boris Konstantinovič Zajcev ha avuto una amicizia stretta e creativa con il noto slavista italiano Ettore Lo Gatto. Le lettere di Lo Gatto a Zajcev sono conservate nell'archivio parigino della figlia dello scrittore Natalja Borisovna Zajcev-Sollogub (1). Alcune xerocopie di queste lettere Natal'ja Borisovna me le ha gentilmente inviate e sono state utilizzate nel mio libro "L'Italia nella vita e nell'opera di Boris Zajcev (M., IVI RAN, 1998). Inoltre, con il permesso di Natal'ja Borisovna, 17 lettere di E. Lo Gatto a B. Zajcev (per gli anni 1923-1958) sono state pubblicate da me (nella traduzione di V.P. Gajduk) e nella relazione faccio riferimento a questa pubblicazione (2); nel caso che siano state utilizzate altre lettere, sono stati fatti i riferimenti all'archivio parigino di N. B. Zajcev-Sollogub. Approfitto dell'occasione per ringraziare ancora una volta Natal'ja Borisovna per la sua gentilezza e anche per esprimere la profonda riconoscenza a Evgenija Kuz'minična Dejč per il grande aiuto nella preparazione della pubblicazione delle lettere di E. Lo Gatto e nella elaborazione di questo tema. Nel 1997 posi alcuni quesiti alla figlia dello studioso Anna Lo Gatto Maver, relativamente alle lettere di risposta di Zajcev, ma lei mi comunicò che queste lettere nell'archivio personale non si erano conservate.

\*\*\*

La conoscenza di B. K. Zajcev e E. Lo Gatto iniziò nella primavera del 1923. Zajcev, subito dopo aver lasciato la Russia sovietica, si trovava a Berlino con la moglie e la figlia. Il professor Ettore Lo Gatto allora era segretario generale dell'Istituto di cultura orientale presso l'Università di Roma, si interessava all'organizzazione delle letture "La Russia e i russi" che si prevedeva di tenere nel settembre 1923. Lo Gatto invitò anche B. K. Zajcev a prendere parte a queste letture. Fra gli altri invitati c'erano N. Berdjaev, L. Karsavin, P. Muratov, M. Novikov, M. Osorgin, S. Frank, A. Cuprov, E. Šmurlo (3), che erano emigrati in

Europa. Tutti poterono venire con relazioni a Roma grazie al sostegno finanziario del "Comitato per l'aiuto agli intellettuali russi" (4), creato nel 1922 per iniziativa di Umberto Zanotti Bianco (5). Il fondo di questo Comitato fu integrato con i mezzi della Croce Rossa italiana. Una grande partecipazione all'attività del Comitato e all'organizzazione delle letture ebbe Angelo Signorelli.

In Italia in questo periodo era giunto al potere il governo fascista di Mussolini e la formalizzazione dei visti italiani per gli scrittori e gli studiosi russi suscitò notevoli difficoltà. Il Ministero degli Esteri italiano inviò i loro documenti al Ministero degli Interni, ma là si impantanarono. Il 26 luglio 1923 Lo Gatto lo comunica per lettera a Zajcev a Berlino, irritandosi per le lungaggini: "In verità non rientra in nessun limite il fatto che per invitare in Italia un proprio amico e ammiratore, sia necessario superare tante procedure burocratiche". Lo Gatto comunicava che le preoccupazioni per accelerare la concessione dei visti le ha assunte su di sé il professor Signorelli che spera di riceverli e esprimeva "un caldo augurio di prossimo incontro" (7).

Presto il problema fu risolto e il 6 settembre 1923 Zajcev con la moglie Vera Aleksejevna e la figlia Nataga vennero in Italia da Berlino: fino al convegno c'era ancora tempo ed essi si stabilirono presso il mare a Cavi di Lavagna, vicino Genova, per riposare un pò. Qui Zajcev scrive la relazione per le "letture romane" sullo stato attuale della letteratura russa. Qui Lo Gatto scrive a Zajcev da Roma il 27 settembre 1923. "Prego, senza traccheggiare, spedite il manoscritto per il lavoro di traduzione. Per amor di Dio, scrivete in modo leggibile perché non debba più decifrare il manoscritto, scritto in lingua misteriosa! L'attendo a Roma con grande gioia. In questi giorni Roma è meravigliosa" (8). Alla lettera Lo Gatto allegò un anticipo di 1000 lire (per la relazione di Zajcev), per "rendere il suo soggiorno in Italia ancora più piacevole e tranquillo", e aggiunse: "le successive due mila l'attendono qui a Roma, se non desiderate ricevere questa seconda parte a Firenze" (9). Da Cavi Zajcev si apprestava ad andare a Firenze a vedere ancora una volta la sua città preferita. Poi la relazione di Zajcev fu inviata a Roma e tradotta dallo stesso professore Lo Gatto in italiano. Inviando il 17 ottobre a Zajcev a Cavi di Lavagna questa traduzione, Lo Gatto chiese allo scrittore di accorciare il testo. Lo Gatto sollecitò Zajcev "a inviare il più presto possibile una copia coi passi espunti che non faranno parte della lezione" (10), promettendo che il testo completo di Zajcev sarebbe stato pubblicato sulla rivista "Russia".

Questa promessa Lo Gatto la mantenne e la relazione di Zajcev come anche altre relazioni delle "letture romane" furono in seguito pub-

blicate su questa rivista romana (11).

A Roma Zajcev giunge da Cavi a novembre da solo (la famiglia rimase al mare). I giorni di quell'autunno egli li ricorda in seguito nello schizzo "Cielo latino" (12) (datato 1956-1964). Zajcev sottolinea il grande contributo di Lo Gatto nella organizzazione delle letture romane: "Alle sue fatiche, attenzione e cure siamo debitori di questo meraviglioso viaggio" (13). E ancora: «A Roma il professore Lo Gatto, per noi Gektor Dominikovič Lo Gatto, prigioniero napoletano della Russia, studioso romano, curatore della cultura russa in Italia, ci organizza le "letture". Per noi, un pugno di scrittori, filosofi e studiosi russi che si trovano all'estero» (14).

Rapporti particolarmente cordiali si stabilirono fra il professor Lo Gatto e Zajcev. Come scrisse in seguito Lo Gatto, "Boris Konstantinovič Zajcev fu il primo scrittore russo già noto con cui feci amicizia" (15).

A Roma - ricorda Zejcev - "io caddi subito nei suoi abbracci amichevoli [di Lo Gatto], di fatto in una casa russa (sua moglie, Zoja Matveevna, era una russa purosangue). Ma la vivacità del suo carattere era napoletana. Bisogna fare in tempo cento cose, per curare i convenuti: organizzare i ricevimenti, dare notizie alla stampa, senza parlare del lavoro abituale all'Istituto per l'Europa Orientale. Anche ora mi dà lezioni. Due volte gli ho descritto ad alta voce un mio schizzo. Egli correggeva sia la pronuncia sia in particolare l'accento" (16).

Così Zajcev trasmette l'atmosfera delle "letture russe" a Roma: "Ricordo l'auditorio dell'Istituto dell'Europa Orientale, non molto grande, ma pieno, molti giovani, studenti, signore, letterati, qualcosa di molto simpatico e consono" (17).

Nella sua lezione "Sulla letteratura russa contemporanea" Zajcev - come scrive Lo Gatto - "si fermò fundamentalmente al periodo pre-rivoluzionario, cioè a quella letteratura cui apparteneva egli stesso, ma inoltre ci descrisse un quadro agitato degli anni postrivoluzionari, descrivendo non solo le prime opere d'arte e anche i primi gruppi letterari, ma anche l'abnegazione esclusiva di coloro che continuavano a scrivere, comporre versi, creare, senza curarsi della fame, del freddo e della guerra civile" (18). Lo stesso Zajcev ricorda nella sua lezione, nella maniera un po' umoristica che gli era propria: «Un'ora intera raccontai degli scrittori di allora e della letteratura in Russia. Noi venivamo da un paese misterioso. La nostra vita nella rivoluzione per loro era fantastica. La fame e il freddo, le letture sull'Italia con le pellicce ("Studio italiano" di Muratov), il nostro commercio nelle botteghe degli scrittori, i libretti scritti a mano per mancanza (per noi) di stampa, le nostre ragioni, gli slittini su cui noi trasportavamo la farina, lo zucchero,

la carne di montone, la "razione" accademica: tutto questo veniva recepito qui come il modo di vita dell'assedio di Roma al tempo di Belisario» (19).

Negli anni del regime totalitario fascista che poi si stabilì in Italia, i contatti di Zajcev con gli amici italiani furono interrotti e ripresero solo dopo la II Guerra mondiale. Lo Gatto in questo periodo era professore della Università di Roma, autore di una serie di libri sulla storia della letteratura russa e dei rapporti culturali russo-italiani. Egli era noto come traduttore della prima edizione in italiano dell'"Eugenio Onegin" di Puškin e di una serie di opere in prosa degli scrittori russi: Gončarov, Dostoevskij, Turgenev.

Andando a Parigi, Lo Gatto invariabilmente visita la casa degli Zajcev. Si interessa vivamente alla creatività di Boris Konstantinovič, contribuisce alla sua popolarità in Italia. Il 25 novembre 1953 Lo Gatto scrive a Boris Konstantinovič: "Già da alcuni mesi lavoro su due articoli: uno dedicato a Lei, l'altro a Remizov... Su di Lei ho già preparato una trasmissione per la radio italiana, chiamata "Immagini dell'Italia", in cui sono incluse pagine scelte da Lei scritte sull'Italia" (20). Si tratta del ciclo di trasmissioni con cui Lo Gatto interveniva per Radio Lugano in Svizzera. (21).

In seguito Lo Gatto include brani da lui tradotti (su Venezia, Genova, Siena) dal libro "Italia" di Zajcev e i commenti nella sua antologia "Russi in Italia" (22). Osservando la "ricercatezza" della prosa di Zajcev, egli scrive che quando Zajcev tornò in Italia nel 1923 «molto gli si presentò sotto una nuova luce, non di meno, pubblicando il libro, egli seppe ricreare in esso "l'atmosfera trasparente e leggera di alcuni suoi racconti" [scritti in precedenza N.K.], cioè, come osservò un critico letterario, l'atmosfera di inizio secolo recepita da un'anima sensibile e trasmessa nello stile dell'impressionismo» (23).

Sul limitare degli anni Sessanta Lo Gatto contribuisce alla pubblicazione in Italia del libro di Zajcev "Turgenev", egli rivede il manoscritto della traduzione italiana di questo libro e cerca un editore (24). Lo Gatto scrive a Zajcev - in russo - che il suo libro è "molto buono" e gli italiani "lo potranno apprezzare" (25).

In un'altra lettera (dell'8 maggio 1978) Lo Gatto comunica a Zajcev: il professor Giusti "ha scritto un bell'articolo su di Lei, è un mio ex alunno. I vostri libri li ho dati a lui" (26). L'articolo del Giusti "L'Italia di Boris Zajcev" fu poi pubblicato in una rivista triestina (27). L'autore esaminava le opere di Zajcev nel contesto della tradizione della letteratura russa del XIX secolo. La creatività di Zajcev, a suo parere, continua la linea degli occidentalisti, le ricerche di Turgenev e Blok, l'aspirazione

all'Italia.

Nel 1958 Lo Gatto compì un viaggio in Russia. Raccontandolo a B.K. Zajcev nella lettera del 7 luglio 1958, scrisse: "... sono stato invitato personalmente dall'Accademia delle Scienze a prendere parte ai festeggiamenti del settantesimo della Casa di Puškin e alla ottava Conferenza puškiniana. Ho avuto la possibilità di incontrarmi con i più eminenti rappresentanti della letteratura russa e della puškinistica. Mi sono sentito spiritualmente e cordialmente così bene come da nessuna parte in altri paesi del mondo. Il popolo russo è un popolo meraviglioso!" (28).

Alla fine degli anni Cinquanta-inizio dei Sessanta Zajcev lavorava ad una serie di schizzi su Roma, entrati nel libro "Dalekoe" (Lontano). Di questo Zajcev parla all'amico italiano. Lo Gatto il 30 luglio 1958 risponde: "...Quando ho letto la Sua lettera, sono stato molto colpito, ricordo quei, ohimè, giorni così lontani quando Lei tenne la sua relazione a Roma. Le sarei molto riconoscente se Lei mi inviasse il Suo schizzo su Roma del 1923" (29). Si trattava dello schizzo di Zajcev "Cielo latino". Questa pubblicazione fu poi da lui inviata al professore italiano. Lo Gatto con vivo interesse seguiva la conclusine dell'opera pluriennale di Zajcev sulla traduzione dell'"Inferno" di Dante e cercava di presentarlo all'opinione pubblica europea. Il 24 ottobre 1958 scrive a Zajcev: "Con soddisfazione scrivo l'introduzione alla Sua traduzione di Dante, ma è necessario leggerla, mentre io, mi pare, non ho quei numeri della rivista in cui essa è stata pubblicata. Forse, potrò scrivere la presentazione, avendo letta la traduzione nelle bozze" (30).

Nella lettera seguente del 2 gennaio 1959, scritta dopo la lettura della traduzione di Zajcev, Lo Gatto comunicava: "Le invio il mio parere sulla Sua traduzione dell'"Inferno", nella speranza che abbia capito bene il Suo desiderio. Lo mando in italiano perché Le sarà più facile tradurre che correggere la mia traduzione" (31).

Alla lettera fu allegato il seguente testo scritto a mano in italiano, evidentemente era il testo della sua trasmissione da Lugano: «Leggendo i canti già stampati dell'"Inferno" di Dante nella traduzione ritmica e rima-ta di B.K. Zajcev, io pensavo che lo specialista russo della lingua italiana (come io spero di esserlo per il russo), leggendo la traduzione italiana della poesia di Puškin, provasse lo stesso sentimento di comprensione e di penetrazione. La difficoltà della traduzione di Dante in effetti sta non tanto nella esattezza letterale, quanto nella trasmissione dello spirito dell'opera, ben s'intende, col completo rispetto del testo». Nella conclusione Lo Gatto scriveva: «lo vorrei che la gioia che ho sentito, leggendo in russo alcuni canti, la potessi di nuovo, e al più presto possibile, rivivere

con la lettura dell'*Inferno* nella traduzione di B. K. Zajcev» (32).

L'augurio di Lo Gatto si è realizzato. Per l'ottantesimo genetliaco di B. K. Zajcev nel 1961 a Parigi, presso la casa editrice Ymca-Press, la sua traduzione russa dell'"Inferno" di Dante fu pubblicata completamente (33).

Lo Gatto si rallegrò per la stampa della nuova traduzione di Dante. Nella lettera a Boris Konstantinovič del 31 maggio 1962, inviata dopo una grave malattia, informava: «Spero di scrivere un articolo su questa effettivamente bella traduzione dell'"Inferno", ma per ora non sono ancora in forma. Spero di star meglio e dall'inizio della primavera potrò lavorare» (34).

Nel settembre 1962 Lo Gatto intervenne alla TV italiana in Svizzera (Lugano) «Sulla nuova versione russa dell'"Inferno" di Dante». Il testo di questo intervento lo mandò a Zajcev. «Il capitolo di storia della cultura che si chiama "La fortuna di Dante in Russia" sembrava concluso, quando alcuni anni fa fu pubblicata la versione poetica di tutta la "Divina Commedia", eseguita dal poeta Michail Lozinskij. Dopo la traduzione di Lozinskij non si era più avuta una traduzione di Dante. La traduzione dell'"Inferno" eseguita dallo scrittore Boris Zajcev, di cui io parlai nel 1923 come edizione imminente, per lunghi anni è rimasta una speranza dello scrittore, che ha portato questo dono all'Italia, da lui definita la sua "seconda patria". La traduzione dell'"Inferno" rimase una speranza anche per quei russi che attendevano che un così profondo e perfetto conoscitore della lingua di Dante com'è lo scrittore Zajcev, diventasse la loro preziosa guida nella lettura del grande poeta». Lo Gatto salutò la traduzione alla fine realizzata da Zajcev che, seguendo di terzina in terzina l'originale, lo stesso scrittore definì "prosa ritmica" (35). «Della perfezione della traduzione dell'"Inferno" da parte di Zajcev è superfluo parlare, - concludeva Lo Gatto, - ricordiamo solo che Zajcev, che la rivoluzione obbligò a lasciare la patria, trovò consolazione e sostegno nella sua frequentazione del grande esiliato fiorentino» (36). Lo Gatto osservava anche che l'uscita di una nuova traduzione di Dante coincideva con i festeggiamenti dell'ottantesimo genetliaco dello scrittore. Lo Gatto parlava di Zajcev, Muratov e Osorgin come degli ultimi rappresentanti di quella brillante pleiade di italianisti russi dell'inizio del secolo che dovette concludere il proprio cammino vitale nell'emigrazione (37).

Sulla creatività di Zajcev Lo Gatto scriveva nel suo libro "Storia della letteratura russa", uscita in cinque edizioni durante la vita dell'autore. Egli vedeva i primi racconti di Zajcev come opere del "realismo" e persino del "naturalismo". Zajcev non discuteva con questi giudizi e più tardi Lo Gatto scrisse che i racconti e i romanzi di Zajcev maturo avevano

messo in luce "il suo impressionismo". E tuttavia - precisava Lo Gatto nel 1976 nel libro "I miei incontri con la Russia"- "io anche ora affermo, come ho fatto conversando con l'autore, che dietro l'impressionismo à la Čechov si nascondono i germogli del realismo, benché meno espressi che in Čechov" (38).

Lo Gatto, ricordando i suoi colloqui con Zajcev, scriveva che "per spirito egli era veramente religioso" (39). Lo Gatto osservava anche i giudizi dello scrittore sul fatto che i ritmi della prosa presso i vari autori sono differenti e che essi sono più complessi dei ritmi in versi (40).

In connessione con gli ottanta anni di Zajcev Lo Gatto ricevette da Vera Alekseevna, moglie dello scrittore, l'invito ad andare al giubileo di Boris Konstantinovič. Sognando di andare a Parigi, alla festa dell'amico, Lo Gatto rispose il 5 febbraio 1961 (in russo): "Cara Vera Alekseevna! La Sua lettera mi ha profondamente commosso. Cercherò di venire a Parigi per tempo, per arrivare da Voi proprio il giorno dell'anniversario di Boris. Purtroppo, posso scrivere solo che cercherò perché [questo] non dipende da me, ma dalle circostanze della mia vita domestica (41). Nella speranza di abbracciare Boris e Lei, invio per ora i miei più cordiali auguri" (42). Nella stessa lettera, rivolgendosi a Boris Konstantinovič, in italiano, Lo Gatto scrisse: "Caro Boris, farò di tutto per essere a Parigi l'11, ma, purtroppo, non sono sicuro di questo. Perciò ti invio ora i miei più cordiali rallegramenti e ti abbraccio fraternamente e caldamente" (43).

Evidentemente allora al professore non riuscì di essere a Parigi, poiché era gravemente ammalata sua moglie. Ma quando dieci anni più tardi, nel gennaio 1976 si festeggiò il novantesimo di B. K. Zajcev, fra gli amici dello scrittore c'era Ettore Lo Gatto che era venuto proprio da Roma. Lo Gatto a quel tempo era uno studioso famoso, insignito del premio Viareggio, autore di ricerche fondamentali sulla storia della cultura russa, fra queste le monografie stampate in Italia: "Puskin, storia di un poeta e del suo eroe" (1959), "Il mito di Pietroburgo. Storia, leggenda, poesia" (1960), "La letteratura russa moderna" (1968), "Russi in Italia. Dal XVII secolo a oggi" (1971) (44).

I rapporti fra Zajcev e Lo Gatto, giudicando dalle lettere del ricercatore italiano, erano non semplicemente amichevoli, ma cordiali, li legava il loro amore comune verso la letteratura e il servizio alla causa comune, ma anche una affettuosa tenerezza umana. Della loro amicizia si è conservata anche la testimonianza dello stesso scrittore. Il 1° marzo 1970 Zajcev scriveva al noto letterato sovietico Ju. O. Dombrovskij: «Amo la Russia e l'Italia. L'unico straniero con cui parlo con il "tu" è il professor Lo Gatto, italiano, che secondo me è un letterato russo e ama la Russia

più dell'Italia. Coticché a volte due stivali sono una coppia. Tutta la vita traduce Puškin. La cattedra l'aveva a Roma, ma ora è a riposo, l'età non è infantile, ma è più giovane di me» (45).

La notizia della morte di B. K. Zajcev non arrivò subito ad Ettore Lo Gatto. Il professore italiano era in quel periodo molto malato - aveva avuto una specie di ictus - e i familiari gli nascondevano la posta. Perciò la lettera di B. A. Grifcov con la penosa notizia (che fra l'altro era stata spedita al vecchio indirizzo) la lesse non subito. Il 15 marzo 1972 Lo Gatto scriveva (in russo) alla figlia dello scrittore Natal'ja Borisovna: "Scusi, per amor di Dio, il mio silenzio. Lei si può raffigurare come sento profondamente il suo dolore. Dopo la morte di Remizov a Parigi rimane-va dei miei amici solo Boris Konstantinovič, e sinceramente parlando, niente mi attira più là e temo che a causa della salute non mi daranno più il permesso di venire. Ma spero di avere ancora la possibilità di dirle personalmente le parole che ora mi è difficile pronunciare. Io amavo tanto, tanto, Boris Konstantinovič, e so che lui mi amava" (46).

Lo Gatto vedeva la letteratura russa all'estero come parte fondamentale della cultura russa: naturalmente, egli includeva nel suo contesto anche l'opera di B. K. Zajcev, precedendo l'atteggiamento a questi problemi che si è affermato nella Russia contemporanea.

## NOTE

1) Archives coll. N. Zaitsev-Sollogub. Documents Lo - 1 ... Lo-26.

2) *Pis'ma Ettore Lo Gatto B.K. Zajcevu*. Predislovie i publikacija N.P. Komolovoj. Traduz. V.P.

Gajduk // *Rossija i Italija. Vstreča kul'tur*. Vyp. 4, M., 2000, Nauka, pp. 299-309 (più avanti

Rossija i Italija, Vyp 4).

3) LO GATTO E., *Moi vstreči s Rossiej*, M. 1992, p. 33.

4) SCANDURA, *L'emigrazione russa in Italia: 1917-1940* "Europa Orientalis" N. 4 (1945) 2, p.

362.

5) Cfr. GIAMBALVO M., *Umberto Zanotti Bianco e la colonia di Capri. Dal mito della Russia*

*alla sua dissoluzione*, Palermo 1998, p. 85.

6) SCANDURA C., *Op. cit.*, p. 362.

7) *Rossija i Italija*, Vyp 4, p. 301.

- 8) *Ibid*, p. 302.
- 9) *Ibidem*.
- 10) *Ibidem*.
- 11) "Russia7, 1924, N. 3-4. Roma.
- 12) Ora nel libro di Zajcev BK, *Sobranie sočinenij*, t. 6, M., 1999.
- 13) *Ibid*, p. 262.
- 14) *Ibid*, p. 261.
- 15) LO GATTO E. *Op.cit.*, p. 34.
- 16) Zajcev B.K., *Sobr.soč.*, t.6, p. 263.
- 17) *Ibidem*.
- 18) LO GATTO E., *Moi vstreči s Rossiej*, p. 34.
- 19) ZAJCEV BK, *Sobr. Soč*, t. 6, p. 263.
- 20) *Rossija i Italija*, Vyp 4, p. 304.
- 21) Lo Gatto proseguì queste trasmissioni anche dopo. I testi delle trasmissioni si conservano nell'archivio della Radio Svizzera di Lugano.
- 22) LO GATTO, *Russi in Italia*, Roma 1971, Ed. Riuniti, pp. 250-259.
- 23) *Ibid*, p. 251; nelle note Lo Gatto rinvia a D.S. Mirskij.
- 24) *Rossija i Italija*, Vyp 4, p. 305.
- 25) *Ibid*, p. 305.
- 26) *Ibidem*.
- 27) GIUSTI W., *L'Italia di Boris Zajcev // Istituto di filologia slava*, N. 2, 1956, Trieste.
- 28) *Rossija i Italija*, Vyp 4, p. 306.
- 29) *Ibidem*.
- 30) *Ibid*, p. 308.
- 31) *Archives coll. N. Zaitsev-Sollogub. Documents*. LO-18.
- 32) Trad. dall'italiano. *Archives Coll. N. Zaitsev-Sollogub. Documents*, LO-18.
- 33) DANTE ALIG'ERI. *Božestvennaja komedija*. Ad, traduz. di B. Zajcev. Paris YMCA PRESS [1961].
- 34) Traduz. Dall'italiano. *Archives coll. N. Zaitsev-Sollogub. Documents*, LO-25.
- 35) *Ibid*, LO-26.
- 36) *Ibidem*.
- 37) Dall'intervento di E. Lo Gatto alla TV della Svizzera italiana (Lugano) il 31 maggio 1962 "Sulla nuova traduzione russa dell'Inferno di Dante, *Archives coll. N. Zaitsev-Sollogub. Documents*. LO-26 (introduzione alla traduzione russa).
- 38) LO GATTO E., *Moi vstreči s Rossiej*, p. 36.
- 39) *Ibid*, p. 35.
- 40) *Ibid*, p. 36.
- 41) La moglie di Lo Gatto era a quel tempo molto malata.
- 42) *Archives coll. N. Zaitsev-Sollogub. Documents*. LO-22.
- 43) *Ibidem*.
- 44) LO GATTO E., *Puškin. Storia di un poeta e del suo eroe*, Milano 1959; *Il mito di*

*Pietroburgo. Storia, leggenda, poesia*, Milano 1960; *La letteratura russa moderna*, Firenze - Milano, 1968; *Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi*. Roma 1971.

45) Riportato nel saggio di KOMOLOVA N.P., *Italija v sud'be i tvorčestve Borisa Zajceva*, M. 1998, p. 79.

46) *Archives coll. N. Zajtsev-Sollogub. Documents*. LO-48.

*Agostino Visco*

## **LE METAMORFOSI NELLA RICEZIONE DELLA LETTERATURA RUSSA IN SLOVACCHIA (I.) (1825 - 1918)\***

Nella cultura letteraria di ogni nazione le traduzioni letterarie svolgono varie funzioni: informativa, sostitutiva, creativa, socio-culturale, di stimolo e altre simili. Secondo i comparatisti tuttavia è necessaria la presenza di un determinato ambiente culturale perchè lo stimolo venga recepito e trasformato creativamente. Prevale quindi il punto di vista della ricezione, la quale è storicamente mutevole, vincolata com'è alla concreta situazione politico-culturale del contesto nazionale che condiziona largamente i criteri di scelta delle opere da tradurre (1).

In concreto, in Slovacchia determinanti geopolitici produssero, dopo la Rivoluzione francese, condizioni negative per lo sviluppo nazionale, economico e culturale slovacco. Infatti nell'Impero austro-ungarico la Slovacchia era priva dell'attributo di Stato sovrano e, di conseguenza, non godeva di libertà politica e di autonomia economica. Pertanto in una situazione socio-politica ed economica così sfavorevole, la cultura nazionale slovacca non poteva espandersi liberamente (2).

Tutto questo è evidenziato chiaramente proprio dalle traduzioni in slovacco della letteratura russa. Durante i vari periodi di sviluppo della civiltà, della cultura e della letteratura slovacca vennero applicati i più svariati approcci di ricezione, tra i quali spiccano quello ideologico, politico-sociale, storico, estetico ed altri ancora di carattere extra letterario. Tutto questo processo spesso dava luogo poi ad interpretazioni critiche contrastanti, se non addirittura contrapposte (3).

Gli storici letterari slovacchi furono a lungo convinti che la primissima traduzione dalla letteratura russa fosse apparsa nel 1836 nella rivista *Hronka*. Si trattava dell'"Ode sul Volga" di N. M. Karamzin (1766-1826) (4). Recentemente però la russista slovacca Sona Lesnáková (5), compulsando le bibliografie di Rizner, J.Mišianik, J.Ormis, J.Bečka, M.Potemra, M.Fedor e V.Mruškovič scoprì che il traduttore slovacco Samuel Rožný (1787-1815) aveva tradotto e pubblicato già nel 1827 un estratto dall'antico canto russo "Slovo o polku Igoreve" ("Canto della schiera di Igor")

nel "Kalendar" ("Annuario") di Juraj Palkovič (1769-1850).

Bisogna tuttavia annotare che la suddetta pubblicazione del 1827 era stata preceduta da altre due traduzioni dello "Slovo..." effettuate dallo stesso Rožnay, che però nessuna bibliografia menziona. Queste ultime vennero pubblicate da J.Palkovič nell'inserto al suo "Kalendár" del 1825 e a quello del 1826. Quindi la prima traduzione dalla letteratura russa pubblicata in territorio slovacco risale all'anno 1825 e non al 1836 come tramandato per decenni dagli storici letterari. Dall'analisi stilistica risulta tuttavia che la traduzione dello "Slovo..." pubblicata a Bratislava nel 1825 non è di S.Rožnay, bensì dello slavista ceco Václav Hanka che l'aveva pubblicata a Praga già nel 1821 (6).

Gli storici letterari slovacchi individuano tre periodi, ciascuno dei quali caratterizzato da una tipologia situazionale specifica in cui vennero ad inserirsi le traduzioni della letteratura russa in slovacco e da un determinato genere di funzione che esse assolvevano.

- Durante il primo periodo (1825-1918), preso in considerazione nel presente lavoro, le traduzioni dalla letteratura russa aiutarono a formare la coscienza nazionale e artistica di un'autonoma letteratura slovacca.

- Nel secondo periodo (1918-1945), le traduzioni divennero parte integrante dell'entrata della letteratura slovacca nel contesto internazionale e, allo stesso tempo, ispiratrici della medesima.

- Nell'ultimo periodo (1945-2001) agli aspetti letterari se ne aggiunsero progressivamente anche alcuni di carattere sociale, politico, ideologico e, negli ultimissimi anni, anche di carattere storico e critico (7).

Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, Sona Lesnáková ricorda che i critici e gli storici letterari ravvisano l'esistenza di vari livelli di traduzioni artistiche. Il livello più elementare sarebbe formato da traduzioni casuali, occasionali e singole. Il secondo livello presuppone già un voler conoscere una precisa letteratura straniera intenzionalmente, finalizzando tale volontà alla scelta motivata dell'opera da tradurre. Il livello più elevato dell'attività di traduzione consiste, invece, in una scelta matura e sistematica delle opere da tradurre sulla base di una conoscenza più profonda del contesto letterario in cui sono nate e del loro valore artistico, così come della loro funzionalità e della funzione di stimolo da esse stesse svolta ai fini di una loro trasposizione, e magari anche accettazione, in un diverso contesto nazionale e letterario (8).

Oggi S.Lesnáková può per inciso affermare senza esitazione che la storia delle traduzioni dei testi artistici dalla lingua russa in slovacco ha la sua preistoria cirillicometodiana. Inoltre per la letteratura di una piccola nazione, soggiogata politicamente, l'affinità etnico-linguistica con

la grande nazione russa doveva apparire, negli anni del Risorgimento nazionale slovacco, come un'ideale speranza di una futura emancipazione politica. La vicinanza linguistica e la coscienza della comunanza etnica suggerirono al poeta slovacco Ján Kollár di elaborare il concetto della reciprocità slava, per rinforzare la russofilia dei rappresentanti della cultura slovacca manifestatasi con l'interesse per la letteratura russa e per le traduzioni dalla medesima. Infatti, con la sua opera intitolata "Della reciprocità letteraria tra le stirpi e le lingue slave", Ján Kollár diventò il punto di riferimento per tutti gli Slovacchi (9). Con questo lavoro egli si collegava allo slavista slovacco Pavol J. Šafárik (1795-1851) e alla sua opera di carattere enciclopedico: "Geschichte der slavischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten" (Pešť 1826) ("La storia della lingua e della letteratura slava secondo tutti i dialetti") (10). Si tratta di un'opera pionieristica in cui Šafárik si presenta come storico letterario capace di interpretazione valutativa dell'elemento comparativo nei rapporti interletterari slovacco-russi. Il comparatista Dionyz Durišin (1929-1997) valuta l'opera di Šafárik come "il massimo atto storiografico" dei suoi tempi (11).

Per gli storici letterari slovacchi gli inizi delle concrete relazioni letterarie slovacco-russe risalgono all'epoca del Risorgimento nazionale slovacco e si sviluppano a cominciare dall'idea della reciprocità slava. P.J. Šafárik, J. Kollár, Ludovít Štur (1815-1856) e il poeta Jan Holly (1785-1849) incontravano personalmente gli slavisti russi P.I. Koppen, I.I. Sreznevskij, P.I. Preis, M.P. Pogodin, O.M. Bodanskij, V.A. Francev, A.S. Chomjakov ed altri ancora. Essi conoscevano la letteratura russa o da letture dirette, oppure dalle traduzioni in ceco, in tedesco o in ungherese. La russista slovacca Ema Panovová (12) può quindi giustamente affermare che per quanto riguarda le traduzioni dal russo non si trattava di casualità. I traduttori slovacchi della prima metà del 19° secolo erano motivati dallo sforzo di compensare con le traduzioni ciò che mancava nella loro letteratura nazionale. Essi concentrarono la propria attenzione soprattutto sui poeti A.S. Chomjakov (1804-1860), A.K. Tolstoj (1817-1875), A.S. Puškin (1799-1837) e su A. I. Podolinskij (1806-1866), autori di una generazione, questa, di romantici dai residui classicheggianti.

Non si può, però, parlare genericamente dell'orientamento dei traduttori su un dato autore. Bisogna sempre differenziare e valutare il concreto testo tradotto e il suo posto nell'opera complessiva dell'autore, badando alla connessione del tipo di poesia tradotta con la situazione politico-sociale allora esistente in Slovacchia. Gli storici letterari infatti rilevano che nella ricezione della poesia prevaleva l'orientamento verso il poeta slavofilo A.S. Chomjakov, tradotto a lungo in misura maggiore rispetto, ad esempio, a Puškin (13). Le traduzioni da Chomjakov apparve-

ro immediatamente dopo la pubblicazione dell'opera di quest'ultimo, mentre le traduzioni da Puškin venivano effettuate anche molto tempo dopo la pubblicazione dell'originale. I traduttori preferivano la poesia patriottica alta, la lirica celebrativa delle odi e, quindi, sceglievano anche i poeti di seconda e di terza fila, quali Chomjakov, Podolinskij, A.A. Marlinskij-Bestužev (1797-1837) e F.V. Bulgarin (1789-1852) (14).

Questo particolare interesse svela parecchio del caratteristico sviluppo letterario in corso nella ricevente letteratura slovacca (15).

Anche il russista slovacco Anton Popovič (1933-1984) collega l'interesse per Chomiakov con le negative condizioni politiche in cui si trovava la Slovacchia dopo i deludenti risultati della rivoluzione del 1848. L'opera poetica di Chomjakov, intrisa di spirito panslavista e di etica cristiana, offriva all'intelligencija slovacca ideali messianici. Essa conteneva motti popolari sulla solidarietà slava verso le nazioni oppresse come anche l'invito alla Russia ad aiutarle a liberarsi dal giogo oppressivo (16). L'interesse per Chomiakov raggiunse la massima punta negli anni '60 del 19° secolo, quando, dopo l'Ausgleich austro-ungarico (1867), la magia-rizzazione in Slovacchia aumentò d'intensità. I più grandi poeti slovacchi, A.Slákovič, J.Botto e J.Kalinčiak, traducevano spesso la poesia di Chomjakov. Il poeta A.Truchly-Sytniansky tradusse quasi tutta la sua opera poetica e la pubblicò nelle riviste "Orol", "Slovenske pohľady" e "Sokol" (17). Soprattutto le poesie "Vstavajte! Okovy raspalis", "Orol" e "Poet" ebbero grande risonanza, perchè rafforzavano le speranze di solidarietà tra le varie nazioni slave (18).

Con Chomjakov si moltiplicano in quegli anni traduzioni di lirica soggettiva. I temi preferiti erano l'intimità, stati d'animo soggettivi, la visione religiosa del mondo, la sconfinata fiducia nella divina provvidenza, ma anche uno spirito battagliero (19).

Mentre in Slovacchia era forte l'ideale messianico di una Russia zarista che, si sperava, aiutasse le piccole nazioni slave a liberarsi dall'oppressione politica, sociale e culturale in cui si trovavano, in Boemia, dove la situazione socio-politica era più sopportabile, la poesia di Chomjakov suscitava minore interesse. A. S. Puškin sostituì a lungo nella letteratura slovacca il posto occupato in altre letterature da Byron, Heine, Musset, Hugo e altri romantici europei. Egli, inoltre, entrò nella letteratura slovacca solo negli anni '80 del 19° secolo. I critici letterari si chiedono se Puškin svolgesse nella letteratura slovacca il ruolo di mediatore e quali fattori motivassero tale ruolo. Certamente era importante la vicinanza linguistica, poi l'orientamento slavo e le particolarità del suo romanticismo (20). I traduttori slovacchi trovavano nell'opera di Puškin la possibilità di una vasta scelta. Puškin scrisse non solo le odi e alta poe-

sia, ma anche poesia arcaizzante, connessa alla precedente. In un diverso periodo scrisse poesia amorosa. In Slovacchia era preferito il tipo di poesia arcaizzante.

La ricezione di due generi tipici del romanticismo, il poema e la ballata, conferma le tendenze manifestatesi nella ricezione della lirica. Soprattutto non erano generi tipici del romanticismo di L. Štur. La più intensa risonanza e una certa vicinanza tipologica con la poesia slovacca ebbero proprio quei poemi romantici in cui Puškin trasgrediva in modo più marcato lo stile del poema byroniano, come in "Mednyj vsadnik" ("Il cavaliere di bronzo") e "Poltava". Sono poemi romantici con tematica eroica e patriottica. Puškin vi supera la sfera soggettiva e lirica ed imposta importanti problemi sociali. Proprio questo piaceva a L. Štur in Puškin e ne parlava con entusiasmo. Si tratta di poemi che si avvicinano all'epica e alla tragedia classica e che si caratterizzano per lo stile colorito, l'intonazione declamatoria, il pathos morale e che, quindi, portano i segni distintivi di un'ode celebrativa del 19° secolo (21).

La tematica delle opere tradotte testimonia che il momento ideologico contribuiva in modo rilevante alla scelta delle opere da tradurre. Si trattava per lo più di autori russi che aderivano agli slavofili e che, quindi, rimandavano ad una corrente di pensiero che in Slovacchia era vicina al movimento risorgimentale. Ancor prima di tradurre Puškin, L. Štur aveva tradotto il poema "La morte di Peri" di A. I. Podolinskij. Štur dava un'alta valutazione di quel poema per l'elaborazione dei caratteri e per la plasticità della descrizione delle situazioni e degli eventi. L. Štur e i suoi seguaci respingevano invece la frammentarietà e la nebulosità dei poemi di Byron. Essi accentuavano nell'interpretazione dei temi storici le problematiche sociali dell'epoca e indebolivano le tematiche amorose (22).

Uguale tendenza scopre E. Panovova nella preferenza data dai traduttori slovacchi alla poesia russa più vicina al classicismo e quindi, ad esempio, alle ballate. È significativo il fatto che in Slovacchia non si traducessero le ballate del fondatore del romanticismo russo, V. A. Žukovskij, quanto piuttosto, quelle di Puškin. A differenza di Žukovskij, Puškin modella i motivi della ballata in modo non tradizionale, mettendo da parte i soliti procedimenti ed elementi (il singolo con i suoi privati problemi, tragedie amorose, assassinio per gelosia ecc.), che per la letteratura slovacca di quell'epoca erano inaccettabili. Inoltre la ballata di Puškin possedeva alcuni tratti razionalisti: ripugnanza verso il soprannaturale, rifiuto di un'esagerata tragicità e simili. I traduttori slovacchi erano interessati a tutto ciò che fosse connesso con la poetica classicistica e, soprattutto, erano interessati alle tematiche socialmente impegnate (23).

Degno di nota è l'interesse dei traduttori slovacchi per la lirica di

Puškin dell'epoca liceale, anno 1824 e seguenti. Quella poesia presenta dei temi nuovi (ad esempio l'eroticismo) e apporta nuovi stimoli anche nella tematica poetica: nuovi procedimenti nella tipizzazione, la densità poetica di pensiero, l'allusione, l'indebolimento del piano fisso della poesia e il libero collegamento delle immagini. In tutto questo si manifestava la reazione all'alto stile poetico *à la* Deržavin (1743-1816). Le traduzioni di questo genere erano in armonia con tendenze di sviluppo simili presenti nella poesia slovacca che da tali tendenze riceveva opportuni stimoli, come nel caso del poeta slovacco Janko Jesensky (1874-1945). Lo conferma anche R. Brtán nel suo saggio: "Jesensky a Puškin", in: Slovensko-Slovanske literarne vzťahy, VSAV, Bratislava, 1979, pp. 65-74.

Dal punto di vista comparatistico si tratterebbe di scoprire cosa veniva recepito da un'opera artistica, cosa, invece, rimaneva al di fuori dell'attenzione e come l'opera recepita veniva trasformata nella traduzione. Proprio una simile analisi effettuata da vari critici e comparatisti aveva svelato che dei generi romantici propri dell'epoca del romanticismo šturoviano attrasse prevalentemente ciò che si collegava al classicismo. I tratti innovatori venivano recepiti, ma primariamente interessava ciò con cui era possibile entrare in relazione sulla base della situazione concreta, ossia dei mezzi e delle necessità della letteratura slovacca ricevente.

In soli 3 anni (1868-1870) B. Nosák-Nezabudov tradusse e pubblicò 13 favole in versi di I. A. Krylov (1769-1844) e, più tardi, tradusse altre 19 favole. Egli affermò di aver tradotto ben 100 favole di Krylov, ma i manoscritti conservati e conosciuti sono solo 29. Il contenuto delle varie favole permise al traduttore di attualizzare il racconto e offrire un insegnamento al lettore. Le traduzioni ebbero luogo 24 anni dopo la morte di Krylov e il tardivo interesse per le sue favole all'epoca del passaggio dal romanticismo al realismo si può spiegare con l'assenza di questo genere nella letteratura slovacca e interpretarlo come primo accenno ad una motivazione letteraria nella scelta delle opere da tradurre (24).

Per quanto riguarda la prosa di Puškin, essa, a differenza della poesia, non aveva efficacia ugualmente stimolante sullo sviluppo della prosa slovacca. Eppure, con la novella "Pikovaja dama" Puškin si fece un nome in Francia dove, con la sua prosa, agì da stimolo nello sviluppo del genere novellistico. Secondo E. Panovova, a differenza della prosa russa e francese, quella slovacca non aveva ancora elaborato nei primi decenni del 19° secolo una sintesi di elementi classicistici e romantici e, quindi, mancava il presupposto per un'adeguata traduzione della prosa di Puškin. Perdurava ancora, nella prosa slovacca, lo stile perifrastico e prolisso. Solo verso la fine del 19° secolo apparvero nella prosa nazionale mezzi

espressivi necessari per la realizzazione di traduzioni di qualità delle opere più impegnative (25).

Negli anni '60 vennero tradotti i racconti di Puškin "Chumelica" (Metel') e "Panička sedliačka" (Baryšnja krest'janka). La russista slovacca Ema Panovová osserva che la sorte delle prose di Puškin in Slovacchia testimonia che si tratta di novelle romantiche con elementi realistici. Secondo lei solo ciò può spiegare come nel periodo precedente al realismo slovacco l'ostacolo alla penetrazione della prosa di Puškin fossero le sue caratteristiche realistiche mentre, più tardi, diventassero ostacolo i suoi tratti romantici. Mancavano forse ancora presupposti linguistici e stilistici per la sua ricezione (26).

Dopo 170 anni di traduzioni dalla letteratura russa in slovacco ci si rende conto che nella prima metà del 19° secolo si traduceva relativamente poco. Un numero maggiore di traduzioni dalla letteratura russa si nota solo a cominciare dagli anni '60. La russista Sona Lesnáková avverte giustamente che, come già nella poesia si preferiva il poeta slavofilo Chomiakov a Puškin, così nella prosa I.S. Turgenev (1818-1863) godeva di maggior fortuna (in quanto maggiormente tradotto) rispetto ad un N. V. Gogol' (1809-1852). Di Turgenev si sceglieva la sua creatività romantica, mentre di Gogol' si preferivano i suoi racconti folcloristici e non già le opere ove egli criticava la società russa (27).

Quest'ultimo aspetto dimostra che sulla scelta degli autori e delle loro singole opere da tradurre non decidevano a quell'epoca tanto criteri artistici, quanto piuttosto, la loro adesione all'ideologia slavofila e il loro sviluppo d'una tematica patriottica. Gli intellettuali slovacchi che ammiravano la Russia non gradivano quegli autori che la criticavano. Si rifiutava tutto ciò che si opponeva all'ideologia ufficiale della Russia degli Zar. Ogni critica della Russia veniva percepita come un suo indebolimento, perché solo in una Russia forte si ravvisava la possibilità di un futuro migliore anche per l'oppressa nazione slovacca. Gli aspetti letterari delle traduzioni e l'indipendenza dell'arte venivano così provvisoriamente posposti ad un'utilità e ad un impegno idealistici di carattere socio-politico. Gli attuali storici letterari non vi scorgono tanto la mancanza di un corretto apprezzamento dei valori artistici, quanto piuttosto l'urgenza della tensione tra i criteri letterari e quelli politici in una società civile in cui la letteratura dovette sobbarcarsi anche una funzione di difesa della nazione slovacca.

In realtà, quando sorgevano le prime traduzioni dalla letteratura russa, tra gli intellettuali slovacchi prevaleva ancora un rapporto d'equilibrio tra l'Occidente e l'Oriente e anche la scelta delle opere da tradurre non si restringeva solo a quelle degli slavofili. L. Štur e i suoi seguaci

conoscevano attivamente o passivamente tutte le lingue slave. Tra le lingue occidentali conoscevano soprattutto il tedesco, l'inglese e il francese. Una notevole funzione mediatrice svolse, per la Slovacchia, anche la sua vicinanza linguistico-geografica al contesto letterario ceco (28).

I seguaci di L. Štur possedevano quindi una vasta visione della cultura europea e agli inizi percepivano i valori artistici senza badare alla loro provenienza. Essi volevano conoscere l'intero ambiente culturale europeo e mondiale e confrontarsi con esso. La frattura avvenne più tardi e fu causata dal timore di possibili conseguenze negative dei rivolgimenti rivoluzionari avvenuti in Europa.

La rivista "OROL" (L'Aquila) pubblicò nel 1874 alcune traduzioni dai racconti di Turgenev "Zapisky polovnika" (Zapiski ochotnika). La prosa slovacca abbondava allora di tematiche avventurose e sentimentali, cosicché la critica della vita nella Russia degli Zar e i vari personaggi incarnazione del semplice mužik russo non venivano sentiti, dal lettore slovacco, come attuali e il contenuto risultava arido. Il critico letterario A. Truchly-Sytniansky si sentì in dovere di avvisare i lettori slovacchi che quei racconti avevano reso Turgenev famoso in tutto il mondo. Propose inoltre Turgenev agli scrittori come modello da cui acquisire la capacità stilistica, la descrizione plastica dei personaggi e delle particolarità psicologiche individuali e nazionali (29).

Del resto, i più grandi scrittori e poeti slovacchi quali S. H. Vajansky (1847-1916), M. Kukučín (1860-1928) e P. O. Hviezdoslav (1849-1921), si rendevano conto che la letteratura slovacca, trovandosi in un periodo stagnante in cui persistevano le convenzioni sentimental-romantiche, aveva bisogno di un confronto creativo con le letterature straniere attraverso le traduzioni. A questo riguardo, il comparatista Dionyz Durišín (1929-1997) ha autorevolmente affermato che le traduzioni artistiche, più di qualsiasi altra forma di contatto di interrelazione, indicano l'orientamento del processo interletterario, che concretizzano con immediatezza (30).

L'opera di Turgenev appariva in quel periodo come la più adatta per la traduzione in quanto l'autore era il critico meno aggressivo della Russia e, allo stesso tempo, il realista russo più romantico. Così, negli anni '80 e '90 del 19° secolo, Turgenev gode di grande interesse da parte dei traduttori slovacchi. Infatti mentre fino alla sua morte (1863) erano apparse, in Slovacchia, solo 16 traduzioni, dal 1883 al 1900 le traduzioni (da Turgenev) pubblicate raggiunsero la considerevole cifra di 60. Turgenev partiva dalla propria personale osservazione della realtà concreta e descriveva i personaggi come tipi reali. E pur usando anche i procedimenti di rappresentazione lirica e romantica, questi non sminuivano la

veridicità realistica della sua descrizione della vita russa. Così i rappresentanti della prima generazione del realismo letterario slovacco si appropriarono di un Turgenev che si adattava alla loro visione basata su una rappresentazione realistica del mondo e, soprattutto, alle loro idee russofile.

In vari suoi contributi critici S. H. Vajansky colse le particolarità estetiche di Turgenev e lo introdusse all'attenzione degli scrittori slovacchi. In questo modo i procedimenti e i mezzi espressivi artistici di Turgenev poterono ispirare e potenziare la creatività letteraria slovacca. Egregiamente lo ha espresso il critico letterario Ivan Kusy, quando afferma che Turgenev diventò "il magnus parens della nuova prosa slovacca".

Chi comprese appieno Turgenev fu il romanziere Martin Kukučín. Egli percepì creativamente gli stimoli provenienti da Turgenev, soprattutto in quel che riguarda la psicologia dei personaggi, la plasticità dei caratteri e l'indebolimento della fabula. La testimonianza più chiara ne è il suo racconto "Neprebudeny" ("L'addormentato") (1886), che ricorda in qualche modo la novella "Mumu" di Turgenev (31).

Jan Bobula tradusse il romanzo "Dym" di Turgenev, poco dopo la sua pubblicazione in Russia. L'interesse del traduttore slovacco fu suscitato dal fatto che Turgenev propone nel romanzo l'incontro della visione slavofila con quella occidentalista e, quindi, in un certo qual modo, la situazione slovacca, in cui s'incontravano concezioni contrastanti della vita nazionale e di quella letteraria.

Dichiarata motivazione russofila aveva avuto la traduzione del romanzo "V predvečer" ("Nakanune") di Turgenev sulla lotta risorgimentale degli Slavi balcanici, la cui situazione politica gli Slovacchi sentivano assai vicina alla propria.

Alla fine del 19° secolo la seconda generazione di realisti letterari slovacchi aveva adottato una diversa forma di ricezione di Turgenev e di altri realisti russi. Gli scrittori Jege (1866-1940), Timrava (1867-1951), Podjavorinská (1872-1951), Gregor-Tajovsky (1874-1940), Jesensky (1874-1945) s'interessavano innanzi tutto al "perchè e che cosa" accade nella vita degli uomini così come viene raffigurata. Una nuova realtà sociale esigeva una revisione non solo della teoria e della prassi letterarie fino ad allora valide, ma anche dei valori etici riconosciuti. Essi sentivano la necessità di smettere di valorizzare le persone a seconda della loro appartenenza nazionale o della loro posizione sociale e di cominciare, invece, a badare alle loro qualità caratteriali e a porre in discussione l'atteggiamento di acritica ammirazione per la Russia zarista. I giovani cercavano una misura di veridicità della letteratura che non pregiudicasse però la creatività artistica. Essi manifestarono, perciò, un particolare inte-

resse per le idee espresse da L. N. Tolstoj (1828-1910) in campo sociale, filosofico ed etico.

E' noto che negli anni '80 del 19° secolo Tolstoj mutò il proprio orientamento e dopo una serie di grandi opere ("Vojna i mir", "Anna Karenina", ecc.), si dedicò alla creazione di racconti istruttivi per il popolo, cambiando del tutto i propri procedimenti narrativi. La ricezione delle prose educative di Tolstoj in Slovacchia produsse un profondo mutamento non solo nella generazione giovane come in quella anziana, ma mutò anche le idee che di tali traduzioni aveva ad esempio lo stesso Vajansky. Egli affermò nel 1886 che: "scrivere per gente semplice richiede talento", sicché per il popolo dovrebbero scrivere "i migliori" (32). Dieci anni più tardi, tuttavia, si espresse seccamente così: "chi scrive del popolo per il popolo, perde il suo tempo" (33). Questo cambiamento di valutazione fu probabilmente causato dal fatto che Tolstoj nei suoi racconti non difendeva soltanto i valori del patriarcale ceto dei contadini, ma nel nome dell'affamata gente russa criticava anche l'amministrazione statale degli Zar. Alla giovane generazione slovacca piaceva proprio questa posizione di Tolstoj, perchè le offriva l'occasione per fare criticamente i conti con l'acritica russofilia degli scrittori anziani. I giovani si sentivano vicini a Tolstoj nella misura in cui egli si sforzava di annullare l'abisso esistente tra il popolo e l'intelligencija. Secondo Tolstoj ciò in cui si differenziavano queste due classi era, fundamentalmente, la possibilità di accesso alla cultura.

Le traduzioni da Tolstoj si pongono tra le primissime traduzioni in assoluto nel mondo dei racconti tolstojani. Nel 1876 venne pubblicato il racconto "Vyprava do hor" ("La spedizione in montagna"). Le idee di Tolstoj ebbero un effetto rilevante sulla creatività del romanziere slovacco Martin Kukučín. Egli accettò la critica tolstojana della società, ma trasformò i suoi stimoli in modo creativo nella propria concezione della vita e della letteratura. E mentre l'anziano Vajansky scriveva quasi "ex-cathedra", Kukučín scriveva come se fosse uno del popolo. Non a caso egli viene considerato dai critici letterari slovacchi il creatore del racconto breve per il popolo.

Anche lo scrittore J. Gregor-Tajovsky ammirò talmente i racconti di Tolstoj che, a suo dire, non li avrebbe scambiati con tutta la letteratura slovacca. Tra Kukučín e Gregor-Tajovsky esiste però una differenza diametricale nel loro approccio agli stessi temi sociali, quali l'alcoolismo, l'usura e altri. Non è casuale che il racconto "Užernik" ("L'usuraio") di Gregor-Tajovsky suggerisse ai recensori una connessione più con Gor'kij che con Tolstoj.

Gregor-Tajovsky acquisì da Tolstoj l'orientamento generale di

voler educare il popolo, accettò la piattaforma ideale tolstoiana di una ruralità patriarcale e apprezzava l'atmosfera tolstoiana di umana solidarietà, pervasa di ottimismo interiore e di fede nella fondamentale bontà dell'uomo. E' presente, però, in Gregor-Tajovsky una ritrosia a voler proclamare le virtù religiose e anche il modo di narrare e lo stile sono differenti.

Gregor-Tajovsky si sentiva in consonanza anche con l'opera di A.P. Čechov (1860-1904). In Slovacchia le prime traduzioni dei racconti di Čechov apparvero nel 1887. I redattori attingevano ai giornali e alle riviste russe, dove sceglievano i testi da tradurre, diffondendo così la conoscenza della letteratura russa tra i lettori slovacchi.

S.Lesnakova riporta un'interessante statistica, secondo cui fino all'anno 1900 lo scrittore russo più tradotto era stato L. N. Tolstoj con 88 traduzioni; al secondo posto vi era Turgenev con 60 traduzioni, seguito da Čechov con 45 traduzioni. Dal 1901 in poi l'ordine cambia. Figura al primo posto Čechov con ben 294 traduzioni, seguito da Tolstoj con 113 traduzioni e Turgenev con 47 traduzioni (34).

Questa statistica svela che negli ultimi anni del 19° secolo Tolstoj e Čechov esercitavano un'attrazione maggiore grazie alla problematica del mužik-piccolo uomo. Questo si spiega non solo con una certa analogia della situazione sociale in Slovacchia, ma anche in rapporto ai bisogni di sviluppo dell'"organismo" letterario slovacco nel suo orientamento verso la creazione del racconto realistico. Al contrario, la netta prevalenza nei primi anni del 20° secolo delle traduzioni da Čechov testimonia che la creatività letteraria di Tolstoj, espressa con i racconti edificanti, non risuonava più nel contesto slovacco con tanta intensità come prima. Si preferiva ormai Čechov che, raffigurando l'uomo e il mondo, consegnava le valutazioni etiche al lettore senza moralizzare.

I contemporanei, compreso Tolstoj, rimproveravano a Čechov la sua aspra rappresentazione del mužik russo, come nella prosa "Mužici" del 1897. J.Gregor-Tajovsky la tradusse, ma Vajansky ne impedì la pubblicazione, perché la trovava pettegola, tendenziosa e decadente. La traduzione venne pubblicata a Pittsburg (USA) nel 1908 nel quotidiano slovacco "Slovensky Dennik", n.1951-1955.

Un atteggiamento assai più tollerante verso la letteratura russa fu quello manifestato dal redattore della rivista "Slovenske pohľady", Jozef Skultety (1853-1948), scrittore, linguista e critico letterario. Fu redattore della rivista dal 1890 al 1916 e vi pubblicò traduzioni da circa 60 scrittori russi, contribuendo così all'affermazione del realismo nella letteratura slovacca. Ben due terzi erano costituiti dai più significativi autori russi, come L. N. Tolstoj, A. P. Čechov, I. S. Turgenev, D. V. Grigorovič, V. I.

Nemirovič-Dančenko, N. V. Gogol', N. S. Leskov, M. J. Lermontov, V. G. Korolenko, F. M. Dostoevskij, V. M. Garšin, D. N. Mamin-Sibirjak, M. J. Saltykov-Ščedrin, N. D. Telesov, G. I. Uspenskij, P. V. Zasodimskij e A. N. Afanas'ev. L'ordine degli autori segue il numero delle traduzioni pubblicate. Solo pochi testi tradotti appartenevano ad autori meno conosciuti come N. A. Luchman, N. Ežov o I. N. Potapenko (35).

I critici letterari valutano tutte quelle traduzioni come artisticamente stimolanti per il contesto letterario slovacco, perché condotte direttamente dall'originale e di buona qualità. I comparatisti vi scorgono vari stimoli potenziali per le progressive tendenze della letteratura slovacca. Innanzi tutto le opere tradotte attingevano tematicamente sia all'ambiente popolare che a quello delle classi sociali più elevate. Entrambe le aree tematiche venivano sentite come stimolanti, perché proponevano problemi etici e sociali attuali per l'epoca e non ancora debitamente trattati nella letteratura slovacca. Inoltre, stimolanti erano anche i procedimenti narrativi utilizzati da quegli autori il cui stile era particolarmente espressivo (Grigorovič, Leskov, Korolenko, Zasodimskij).

Nella cultura letteraria slovacca di quei tempi un ruolo importante fu quello svolto dagli elementi della lingua parlata che offriva possibilità di sviluppo. Così i racconti di Gregor-Tajovsky testimoniano la sua capacità di densità linguistica nella costruzione delle situazioni e nel preciso uso del dialogo e del monologo narrativo impiegati anche per la caratterizzazione delle situazioni (36). Gli storici e i comparatisti letterari slovacchi non hanno difficoltà ad affermare che al realismo letterario slovacco degli inizi la letteratura russa apportò stimoli e modelli adatti ad un'elaborazione originale delle problematiche sociali ed etiche proprie del contesto slovacco dell'epoca (37). Per questo troviamo, sulle pagine delle riviste e dei giornali, frequenti traduzioni delle prose realistiche non solo di Tolstoj, Čechov e Turgenev, ma, alla fine del 19° secolo, anche di Puškin, Dostoevskij, Lermontov e Korolenko. Lo testimonia l'interessante statistica elaborata dalla russista slovacca Sona Lesnakova e avente la funzione di presentare il numero delle traduzioni dalla letteratura russa effettuate dal 1825 al 1900. In tutto si tratta di ben 871 traduzioni in slovacco.

Al primo posto, per numero di traduzioni, si trova L. N. Tolstoj (88 traduzioni); seguono, in ordine decrescente, Turgenev (60), Puškin (51), Čechov (45), Chomjakov (40), Krylov (32), Gogol' (26), Dostoevskij (17), Lermontov (11), Karamzin (9), Aksakov (7), Korolenko (7), Žukovskij (3), Gončarov (2), Deržavin (1), Griboedov (1), Lomonosov (1) e Gor'kij (1) (38).

Inoltre, i dati statistici presentano ben 387 traduzioni in slovacco

sotto la voce "da altri" e 82 traduzioni sotto la voce "da autori russi non identificati"; si arriva, quindi, ad un totale di ben 871 traduzioni dalla letteratura russa in slovacco. La statistica si fonda sulle ricerche in sei volumi della *Bibliografia* di L.V.Rizner, pubblicata negli anni 1929-1934 a Turčiansky Sv.Martin presso la Matica Slovenska. Da questa statistica si evince che alla fine del 19° secolo il numero delle traduzioni aumentò a vista d'occhio. Tuttavia i critici e gli storici letterari osservano giustamente che per caratterizzare il rapporto dell'intelligencija slovacca verso la letteratura russa, non si può considerare come unico indicatore il numero delle traduzioni. Moltissimi russofili slovacchi conoscevano la lingua russa, ceca, tedesca e ungherese: non dipendevano necessariamente dalle traduzioni, ma leggevano la letteratura russa in originale, oppure nelle traduzioni ceche, tedesche o ungheresi preesistenti a quelle slovacche. Ciononostante la funzione positiva svolta dalle traduzioni della letteratura russa in slovacco, per lo sviluppo della letteratura slovacca in generale e della prosa in particolare, è assolutamente indubbia.

Nel 1898 un gruppo di giovani intellettuali slovacchi fondò la rivista "HLAS" ("La Voce"), un mensile dedicato alla letteratura, alla politica e ai problemi sociali. I "hlassisti" tendevano a rivedere polemicamente la politica dei patrioti della generazione precedente che gravitava attorno alla Matica slovenska nella cittadina di Turčiansky Sv.Martin. Collegavano inoltre la creatività letteraria alle attuali problematiche sociali e politiche. Essi sottolineavano questa necessità soprattutto con la pubblicazione dei testi tradotti, che spesso nella rivista erano prevalenti. Frequentemente vi apparivano i testi letterari tradotti da Čechov, Gor'kij e Tolstoj che aiutavano la redazione a realizzare i propri intenti socio-educativi. Anche se la rivista ebbe breve durata (sei anni), il cosiddetto "hlassismo" viene considerato come la seconda ondata del realismo letterario slovacco.

Una durata più lunga ebbe la rivista mensile per le donne "Dennica" (1898-1914), in cui dominavano le traduzioni dalla letteratura russa classica. *Dennica* vanta il primato nell'aver pubblicato nel 1905 la traduzione "Basen matky" ("La poesia della madre") di N. A. Nekrasov (1821-1878) (39).

La "Bibliografia degli articoli nei periodici slovacchi degli anni 1901-1918" di M. Potemra riporta notizie statistiche sulle traduzioni da varie lingue europee (40). Nel periodo indicato, al primo posto per numero di traduzioni vi risultano quelle dall'ungherese (1165 traduzioni); al secondo posto quelle dal russo (899); seguono traduzioni dal francese (570), dal ceco (527), dal tedesco (390), dal polacco (265) ecc. Mentre nelle riviste e nei giornali di orientamento politico incline a Budapest,

prevalevano traduzioni dall'ungherese e dal francese, le riviste e i giornali di orientamento patriottico slovacco pubblicavano traduzioni dal russo, dal ceco e dal polacco. Anche nella letteratura critica prevalevano articoli sulla letteratura russa (108 contributi), contro i 54 articoli sulla letteratura ungherese.

Mentre fino al 1900 furono pubblicate 871 traduzioni dal russo (sia in formato di libro che nelle riviste e nei giornali), nel periodo 1900-1918 apparvero ben 899 traduzioni sparse nei periodici, alle quali occorre aggiungere le 36 traduzioni pubblicate in formato di libro. Questi dati statistici sono riportati nella "Bibliografia slovenskych knih, 1901-1918" ("Bibliografia dei libri slovacchi, 1901-1918"), pubblicata a Turčiansky Sv. Martin, presso la Matica slovenska, nel 1964.

I critici letterari considerano in particolar modo le traduzioni da Maksim Gor'kij (1868-1936) il che, a cavallo dei due secoli, significò un deciso cambiamento nella comprensione della "missione" propria della letteratura. La prima traduzione da Gor'kij apparve nel 1900. Si trattava del racconto "O čertovi" ("Del demonio"), pubblicato in "Slovenske noviny" nel 1900, n°137. Alla redazione del giornale non erano di ostacolo le opinioni politiche di Gor'kij, dirette contro il samoderžavie russo, e nemmeno le sue idee sull'arte. Gor'kij era invece invisibile ai russofili Vajansky e Škultety, perché si sottraeva al loro orientamento ideale ed artistico. Per questo motivo non apparve nessun testo di Gor'kij nei periodici di orientamento nazionale slovacco. Vennero invece pubblicati numerosi articoli dal tono assai critico nei suoi confronti.

L'opera drammaturgica di M. Gor'kij era ben nota specialmente agli studenti slovacchi a Praga. Il poeta slovacco Ivan Krasko (1876-1958) lo considerava il più dotato e il più intelligente scrittore russo (41).

Il più qualificato traduttore del teatro russo fu Jozef Gregor-Tajovsky, molto vicino ai maestri del realismo russo. Lo interessavano specialmente quegli autori russi che manifestavano una visione critica della vita nella Russia degli Zar. Egli tradusse l'atto unico di Čechov "Medved'" ("L'orso") che venne rappresentato in varie città slovacche negli anni 1903-1918. Anche il vaudeville "Pytačky" ("Predloženie") di Čechov venne tradotto, pubblicato e messo in scena nel 1909. Nel 1911 venne inscenata in Slovacchia la commedia "Il Revisore" di Gogol' come anche la sua "Ženba" ("Ženit'ba").

Il quadro delle traduzioni dalla letteratura russa sarebbe incompleto se non menzionassimo anche le traduzioni che non vennero pubblicate. La russista Ema Panovova ha trovato nell'"Archivio della letteratura e dell'arte" di Matica slovenska a Martin, i manoscritti delle poesie tradotte dagli originali di Puškin, Lermontov, Krylov e Nekrasov. Lo scrittore Jan

Kalinčiak (1822-1871) polemizzò vivacemente nel 1861 con il drammaturgo Jonaš Zaborsky (1812-1876). Dal loro interscambio polemico risulta che essi conoscevano molto bene l'opera del poeta decabrista K. F. Ryleev (1795-1825).

In quell'Archivio si trova anche una abbondante corrispondenza intercorsa tra i vari scrittori ed operatori culturali slovacchi negli anni 1900-1918. Se ne deduce un grande interesse per la letteratura russa anche se ad esso non seguirono sempre traduzioni.

Complessivamente l'Archivio comprende l'elenco delle traduzioni dalla letteratura russa rimaste manoscritte, compresi gli articoli critici, che raggiungono 722 posizioni bibliografiche. Vi si trovano inoltre 687 posizioni di corrispondenza e 103 posizioni di vari altri importanti materiali riguardanti la letteratura russa. Un futuro approfondito studio di tutto questo materiale apporterà certamente nuove conoscenze sull'attività di traduzione dalla letteratura russa svolta in Slovacchia.

Si tratterà di identificare gli scrittori russi e i loro traduttori finora non accertati, come anche di precisare le date e i luoghi in cui le singole traduzioni ebbero origine (42).

Un calzante pensiero sul rapporto attivo delle traduzioni tra le letterature è stato espresso da Boris Pasternak (1890-1960): "Le traduzioni non sono solo il modo di conoscere le singole opere, ma sono anche il mezzo di secolari contatti tra le singole culture letterarie e le nazioni" (*Zametki perevodčika. Znamja*, 13, 1943, n.1).

## NOTE

\* L'analisi dei rapporti letterari slovacco-russi nel 19° e nel 20° secolo ha coinvolto in Slovacchia molti slavisti, slovacchisti e comparatisti. Un'approfondita disamina è stata abbondantemente svolta da D. Durišin, E. Panovova, D. Slobodnik, S. Lesnakova, A. Popovič, S. Pašteková, M. Bakoš, E. Maliti, M. Kusa, O. Kovačicova e da tanti altri, presenti con le loro opere nella mia biblioteca privata di slavistica.

1) Cfr. K. Kenizova-Bednarova, *Miesto a funkcia prekladu v kulture naroda. Metodologicke poznámky k dejinám prekladu*. In: *K otazkam teorie a dejin prekladu na Slovensku II.*, Bratislava, USL SAV 1994, pag. 9-10.

2) Vedi: J. Jankovič, *Podiel dolnozemskejších Slovákov a na Slovensku žijúcich Čechov na slovenských prekladoch z chorvátčiny - Z aspektu geopolitických determinantov*, In: *Slovak Review*, 7 (1998), n.1, pag. 46 e 56. Bisogna inoltre rendersi conto che difficilmente gli editori privati si arrischiavano a pubblicare le traduzioni in formato di libro. Da una parte il pubblico dei lettori slovacchi era poco differenziato e, d'altra parte, viveva ancora tra gli intellettuali un diffuso bi- e anche trilinguismo. I traduttori

dovettero quindi accontentarsi della pubblicazione, peraltro prevalente, nelle riviste.

3) Si ricordi la contraddizione in cui incorse il poeta Ludovít Štur (1815-1856). Mentre nel 1847 si era pronunciato positivamente sulla Rivoluzione francese, più tardi, nel suo libro "Slovanstvo a svet buducnosti" ("La Slavia e il mondo futuro"), rifiutò gli eventi rivoluzionari francesi. Nel mondo occidentale vide solo "immoralità, perversità e scostumatezza". Scorgeva speranza di rinnovamento solo in Oriente: "ti risiede la nazione degli Slavi, la nazione del futuro". Così scrisse nel libro suddetto, pag.78. Del resto già gli illuministi slovacchi J.Palkovič (1769-1850) e B.Tablič (1769-1832) preferivano la letteratura inglese a quella francese. Per il poeta slovacco Jan Kollar i giacobini erano "un branco di violenti mestatori" che egli scaraventò con il tiranno Napoleone nell'Acheronte.

4) N.M.Karamzin non era solo scrittore, ma anche critico letterario, giornalista e storico. La sua opera in 11 volumi: "Istorija gosudarstva rossijskogo" (1816-1823), era conosciuta in Slovacchia. P.J.Šafarik nella sua "Geschichte..." si espresse, riguardo ad essa, in toni elogiativi.

5) Sona Lesnakova (n.1932) è russista e comparatista. Per 40 anni ha lavorato come ricercatrice scientifica presso l'Istituto delle letterature mondiali-SAV di Bratislava. Si è specializzata nella ricerca storica delle relazioni interletterarie slovacco-russe, avvenute in special modo per mezzo delle traduzioni in slovacco. Di fondamentale importanza sono le sue monografie "Maxim Gorkij v slovenskej kulture" (1961), "Cesty k realizmu"(1971), "Slovenska a ruska proza"(1983). Molte sue ricerche sono state pubblicate negli Atti dei vari Congressi internazionali e in Slovacchia nelle riviste specializzate. Ha tradotto dal russo opere di critica letteraria. Sona Lesnakova ha rappresentato l'Accademia Slovaca delle Scienze a Mosca, a Berlino, a Kiev, a Sofia, a L'vov, a Praga e a Glasgow. Le sue più recenti ricerche sono pubblicate nelle monografie: "K otazkam teorie a dejin prekladu na Slovensku, Bratislava, SAV, 1993 e "Ruska literatura v slovenskej kulture v rokoch 1836-1956, SAV, Bratislava, 1998. Della prima traduzione dalla letteratura russa di S.Rožňay scrive nella rivista Slovak Review, 8(1999), n.2, pagg. 105-116. La completa bibliografia personale di S.Lesnakova è riportata nella rivista Slovak Review, n.2, 1997, pagg.197-208.

6) S.Rožňay tradusse "Slovo..." anche in ceco e in tedesco: quest'ultima traduzione fu pubblicata dopo la sua morte nel giornale "Morgenblatt" (Tubingen, 1817, 1818). Vedi anche: R.Brtn, Prvi slovenski prekladatelja staršich pamiatok ruskej literatury. In: Slovenska a ruska literatura, VSAV, Bratislava, 1973, pp.80-88.

7) Cfr. S.Lesnakova, Poznamky o ruskej literature v slovenskej kulture. (Fakty, ktore sa nedostali do Stručnych dejin), In: Slovak Review, 7(1998), n.2, pag.105. Cfr.: M.Bakos, K otazke vyskumu ruskej literatury v dejinach literatury slovenskej. In: Slovenska a ruska literatura, VSAV, Bratislava, 1973, pp. 11-17.

8) Vedi: S Lesnakova, Na počiatku bolo slovo (1836-1918), In: Stručne dejiny umeleckeho prekladu na Slovensku, Zv.4. Ruska literatura, SAV, Bratislava, 1998, pag.7.

9) Cfr. Jan Kollar, O literarnej vzajemnosti mezi kmeny a narečimy slavskými, (“Della reciprocità letteraria tra le stirpi e le lingue slave”), Il saggio apparve per la prima volta nel 1836 sulla rivista letteraria slovacca *Hronka*. Più tardi venne tradotto e pubblicato in varie lingue slave. Nel 1837 Kollar stesso lo completò e pubblicò in tedesco a Pest con il titolo “Über die literarische Wechselseitigkeit zwischen den verschiedenen Stämmen und Mundarten der slawischen Nation (“Sulla reciprocità letteraria tra le varie stirpi e dialetti della nazione slava”).

10) Vedi: Pavol J.Šafarik, Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten, (“La storia della lingua e letteratura slava secondo tutti i dialetti”), Pest 1826. Šafarik l’aveva scritto in tedesco, essendo questa la lingua allora più diffusa nell’Impero austro-ungarico. La traduzione slovacca apparve solo nel 1963 a Bratislava.

11) Cfr. D.Durišin a kolektiv: Osobitne Medziliterarne Spoločenstva 5, USL SAV, Bratislava, 1992, pag.21.

12) Ema Panovova (\*1925) è russista e comparatista. Ha insegnato letteratura russa all’Università Komensky di Bratislava e ha lavorato presso l’Accademia Slovacca delle Scienze come ricercatrice scientifica. Per decenni si è dedicata alla ricerca nel campo dei rapporti interletterari slovacco-russi nel 19° e nel 20° secolo. Di importanza fondamentale sono le sue monografie: “Puškin v slovenskej poezii do roku 1918” (1966), “Vztahy a konfrontacie”(1977), “Ruska a sovietska poezia na Slovensku 1918-1938”(1983) e “Stopat’desiat’ rokov slovensko-ruskych literarnych vzt’ahov”(1994). Innumerevoli suoi contributi scientifici sono stati pubblicati nelle riviste specializzate slovacche e in riviste straniere. La sua più recente ricerca sulle traduzioni dalla letteratura russa è stata pubblicata nella monografia: “K otazkam teorie a dejin prekladu na Slovensku”, Bratislava, SAV, 1993. La completa bibliografia personale di Ema Panovova è riportata sulla rivista *Slovak Review*, n.1, 1996, p.94-104.

13) La russista Eva Maliti non concorda con la critica mossa da vari studiosi all’opera di Chomjakov, accusato d’aver agito come elemento ritardante nel rapporto con la letteratura slovacca. Secondo Eva Maliti gli studiosi non prendono in debita considerazione il momento storico-ambientale in cui i traduttori percepivano l’opera poetica di Chomjakov. Maliti inoltre osserva che durante i decenni del regime comunista Chomjakov non poteva essere letto a causa di elementi filosofico-religiosi presenti in tutta la sua lirica che finì “congelata” per motivi ideologici. Solo negli anni ‘60 del 20° secolo Chomjakov venne rivalutato in Russia, e solo nell’ultimo decennio anche in Slovacchia. Maliti inoltre annota che rispetto a Chomjakov Puškin non appariva in Slovacchia abbastanza slavofilo, perché la sua poesia laica non offriva l’immagine della Santa Rus’ e dell’unto dal Signore, lo Zar, vicario di Dio sulla terra che, benevolmente e con giustizia, governava le sconfinite contrade dei Paesi slavi (Vedi: *Slovak Review*, n.2 (2000),rispettivamente pag.158 e 162). Vedi anche: E.Panovova, Vajansky a Puškin. In: *Slovenska literatura*, c.3, 1963, pp.304-316.

14) Idem: Prekladanie ruskej literatury na Slovensku, In: *K otazkam teorie a*

dejin prekladu na Slovensku I., Sav, Bratislava, 1993, pag.10. Inoltre: E.Maliti, op.cit., pag.162.

15) Cfr. A.Popovič, *Ruska literatura na Slovensku - 1863-1875*, SAV, Bratislava, 1961, p.75.

16) Chomjakov entrò nella letteratura russa come poeta e ideologo della slavofilia e, allo stesso tempo, come poeta-pensatore religioso, conoscitore della letteratura patristica e della storia ecclesiastica. Egli apparteneva, negli anni '20 del 19° secolo al gruppo di poeti (A.I.Koselov, V.P.Titov, V.F.Odoevskij, S.P.Ševyrëv) che scriveva poesia filosofica sotto l'influsso del movimento storico dei decabristi. Dalle proprie convinzioni religiose Chomjakov elaborò la propria idea globalizzante slavofila di una unitaria famiglia slava, etnicamente imparentata sotto forma di un organismo spirituale di Paesi slavi cristianamente comunicanti (Vedi: E.Maliti, *Preklady zalmov A. S. Chomiakova a moderny vyvin slovenskej poezie*, In: *Slovak Review*, n.2 (2000), pag.159).

17) L'opera poetica di Chomjakov consta complessivamente di 100 poesie e 2 drammi in versi: "Ermak" e "Dmitrij Samozvanec". Essendo personalità dai molteplici interessi culturali e scientifici, ben presto si diffuse in Russia il mito di un Chomjakov dilettante. Puškin invece ebbe espressioni di ammirazione del talento di Chomjakov. Oggi la critica russa ritorna a lui, rivalutandolo sotto una luce più equilibrata.

18) La poesia di Chomjakov venne tradotta in Slovacchia dagli anni '40 del 19° secolo fino al 1914. Le cause di tanto interesse erano varie. Una di esse era l'idea slavofila vigente in Slovacchia (Šafarik, Kollar, Štur, Holly) che trovava un forte richiamo nell'opera del poeta. Inoltre la sua poesia, compenetrata della filosofia cristiana, suggeriva l'opportunità di unire la grande famiglia slava su una piattaforma religioso-cristiana. Non meno importante era il fatto che Chomjakov era nella letteratura russa autore innovatore per quanto riguardava il ritmo poetico, la rima e la strofa, mezzi poetici inusuali nella coeva lirica russa. Chomjakov significava quindi per la letteratura slovacca l'approccio a nuove forme versologiche. Così, ad esempio, gli inizi nell'uso del giambo nella poesia slovacca si collegano alle traduzioni di "Dumka" ("Mečta") e "Slovenskej sestričke" (Sestre) di Chomjakov.

19) Cfr.E.Lo Gatto, *Storia della letteratura russa*, Sansoni Editore, Firenze, 1979, pag.291.

20) Vedi: E.Panovova, op.cit. pag. 9.

21) Cfr. Idem, op.cit. pag.11.

22) Cfr. Idem, op.cit. pag.11. Inoltre: R.Brtnan, Šturovci a ruska literatura. In: *Slovenske pohľady* 72, 1956, n.1-2, pp.132-144.

23) Vedi: E.Panovova, *Ruska poezia v slovenských prekladoch do r.1918*. Balada, pag.27-33. Idem: *Typologická konfrontácia slovenskeho a ruskeho romantizmu*. In: *Slovenska literatura*, n.4, 1973,p.380-388.

24) I.A.Krylov attrasse l'attenzione degli scrittori slovacchi anche più tardi, quando ormai si era al passaggio dal romanticismo al realismo. Alla letteratura slovacca

mancavano allora scrittori di favole come erano, in Polonia, Ignacy Krasicki o, in Russia, Krylov, in Germania Gellert o Lafontaine in Francia. In Slovacchia, dopo S.Godra, negli anni '70 del 19° secolo iniziò a scrivere favole Jonaš Zaborsky.

25) Cfr. E.Panovova, op.cit. pag.13.

26) Vedi: S.Lesnakova, Na počiatku bolo slovo. In: *Stručne dejiny umeleckeho prekladu na Slovensku*. SAV, Bratislava, 1998, pag.22, Nota 39.

27) Cfr. Idem, Funkčnosť prekladov z ruskej klasickej literatury pre formovanie slovenskej narodnej literatury. In: *K otazkam teorie a dejin prekladu na Slovensku*. I., SAV, Bratislava, 1993, pag.17. Vedi: D. Durišin, Funkcia prekladu v osobitnom medziliterarnom spoločenstve. In: *Osobitne Medziliterarne Spoločenstva I.*, VSAV, Bratislava, 1987, pp.60-73.

28) S.Lesnakova, Na počiatku bolo slovo. In: *Stručne dejiny umeleckeho prekladu na Slovensku*, pag.12-13. Cfr: E.Panovova, *Česke prostrednictvo pri recepcii ruskej literatury na Slovensku (1835-1860)*, In: *Slavica Slovaca*, n.4,1985, pp.345-359. Vedi anche: K.Rosenbaum, *Historicke premeny medziliterarnych vzťahov: Spoločenstvo českej a slovenskej literatury*. In: *Osobitne Medziliterarne Spoločenstva I.*, VSAV, Bratislava, 1987, pp.74-88.

29) Nel 1873 Truchly-Sytniansky preparò il lettore alla ricezione delle novelle (Asja, Dym, Žid) di Turgenev, pubblicando nella rivista "Orol" il suo articolo "Ivan Turgenev come novelliere". Cfr.: A. Červenak, *Vajansky a Turgenev*, VSAV, Bratislava, 1968, pp.193.

30) Cfr. D.Durišin, *Medziliterarne funkcie umeleckeho prekladu*. In: *Osobitne Medziliterarne Spoločenstva*, 2, Bratislava, 1991, pag.168.

31) Il racconto "Mumu" venne tradotto nel 1883 per la rivista "Slovenske pohľady" da S.H.Vajansky il cui intento era quello di innovare la prosa slovacca attraverso l'uso creativo degli stimoli provenienti dai grandi autori europei e soprattutto dai realisti russi.

32) Vedi: S.H.Vajansky, *Za narod*. In: *Narodnie noviny*, 17, 1886, n.86. Cfr.: A.Mraz, *L. N. Tolstoj u Slovakov*, Bratislava, SAVU 1950, pp.51. Inoltre: K.Rosenbaum, *Tajovskij a Tolstoj*. In: *Z ohlasov L.N.Tolsteho na Slovensku*. *Slovenske studie* 4, Bratislava, VSAV 1960, pp.141-150.

33) Cfr. S. H. Vajansky, *O l'ude pre l'ud*. In: *Narodnie noviny*, 27, 1896, pag.155.

34) Vedi: S.Lesnakova, *Funkčnosť prekladov z ruskej klasickej literatury*. In: *K otazkam teorie a dejin prekladu na Slovensku*. I., SAV, Bratislava 1993, pag. 26. Cfr.: Idem: *J. G. Tajovskij i A. P. Čechov*. In: *Čechoslovacko-russkie sviazi v tipologičeskom osveščenii*. Moskva, Nauka, 1971, pp.77-93.

35) Cfr. Idem, *Russkaja literatura v Slovenskich pogľadach (1890-1918)*. In: *Čessko-russkie i slovacko-russkie literaturnye otnošenija*. Moskva, Nauka, 1968, pag.190-207.

36) Cfr.: K. Rosenbaum, *Bibliograficke poznamky*. In: *J. Gregor-Tajovskij*.

I.zvazok diela. Bratislava, SVKL 1953, pag.328.

37) Vedi: S.Lesnakova, Na počiatku bolo slovo. In: *Stručne dejiny umeleckeho prekladu na Slovensku*, SAV, Bratislava, 1998, pag.31. Cfr.: E. Panovova, *Ruska literatura v slovenských časopisoch koncom 19. a začiatkom 20.storočia*. In: *Slovanske študie 2*, Bratislava VSAV 1959, pp.275-327.

38) S. Lesnakova, *ibidem*, pag.32-33.

39) Vedi: *Basen Matky*, traduzione di P. Bella-Horal, *Denica* 8,1905, n.6, pag.183. Citato da S. Lesnakova, In: *op.cit.*, pag.35, Nota 84.

40) Cfr. *Krasna literatura a jazykoveda*, Martin, *Matica slovenska* 1972. Citato da S. Lesnakova. In: *Op.cit.*, pag.35, Nota 85.

41) La problematica della ricezione di Maksim Gor'kij in Slovacchia è stata studiata dalla russista Sona Lesnakova nel suo libro: "Maxim Gorkij v slovenskej kulture", Bratislava, VSAV, 1961. Vedi anche: O.Marušiak, *My a Maxim Gorkij*. In: *Gorkij a rozvoj socialistickej literatury*. Bratislava, *Obzor* 1972, pp.28-39. Inoltre, il comparatista K.Rosenbaum ricorda che anche gli emigranti slovacchi negli Stati Uniti pubblicarono i seguenti racconti di M.Gor'kij nel periodico slovacco "Slovensky dennik" edito a Pittsburg: "Makar Čudra" nel 1902 (2, n.467-469); "Chan a jeho syn" ("Chan i ego syn, krimskaja legenda") nel 1903 (3, .554-555) e, nel 1906 (6,n.1403), "Miliardar".

42) Cfr. S.Lesnakova, *Na počiatku bolo slovo*. In: *Stručne dejiny umeleckeho prekladu na Slovensku*, SAV, Bratislava 1998, pag.38-39.

Carlo Carlucci

## PASTERNAK E LA TRADUZIONE

*Come l'originale, anche la traduzione deve riprodurre l'impressione della vita e non della letteratura. (B. Pasternak)*

Nelle poche e semplici parole riportate qui sopra, Pasternak ha saputo coniare quanto forse interi libri dedicati alle tecniche della traduzione non sanno consegnarci. Il malessere che proviamo di fronte a traduzioni che apparentemente o anche sapientemente paiono rispettose dell'originale, deriva proprio da questa incapacità di freschezza e di vita. La letterarietà, l'esattezza, la precisione, spesso sono ben lungi dall'essere sufficienti alla ritrasposizione dello spirito originario. La traduzione deve a tutti gli effetti poter ritrasmettere quell'afflato, quella vampata di vita ed amore che ha l'originale. Pasternak tiene a ribadire questo principio: *"l'esattezza più scrupolosa e la corrispondenza delle forme non garantiscono alla traduzione una reale fedeltà"*. Questa può essere raggiunta solo *"... per mezzo della vivacità e della naturalezza del linguaggio"*.

Che il problema del tradurre fosse quasi connaturato alla sua formazione di scrittore, lo si rileva da una lettera ai genitori del 1916 (era occupato a tradurre la tragedia Chastelard di Swinburne): *"Voglio che la traduzione sia impeccabile, ma non ci sono ancora arrivato. Molto di quello che nella lingua straniera si porta al di sopra del sentimento e della dolcezza, in russo acquista un tono fiacco, da salotto"*. Per quanto riguarda il lessico, nell'obiettivo e imperativo categorico della naturalezza espressiva, il traduttore deve evitare, consiglia Pasternak, il lessico che non gli sia naturale per abitudine; così come un pittore sarà sempre autentico laddove si tenga legato ai mezzi espressivi, ai colori a lui più consoni e affini.

Il grande banco di prova per Pasternak traduttore fu Shakespeare, questo referente ci illumina sulla portata, l'ampiezza, la fatica e la grandezza del suo lavoro. Quando l'autore con cui ci si cimenta è uno dei grandi, la posizione del traduttore si fa ardua, nel senso che le sue forze devono essere centuplicate. Il traduttore, continua Pasternak, deve vivere

le stesse situazioni che sono state quelle dell'autore e "... *giorno dopo giorno, deve riprodurre i movimenti già eseguiti da un sublime prototipo, non teoricamente, ma nella prassi ...*". La prassi cui fa riferimento il Nostro non è ovviamente solo la prassi del traduttore, ma assume un significato di gran lunga più vasto, comporta l'immedesimazione del traduttore, non solo nel linguaggio, ma nello stesso impianto scenico, nella portata e nella valenza psicologica dei personaggi. Confrontandosi con Shakespeare, al traduttore tocca riconsiderarsi, pluri-dimensionarsi, in certo modo giungere a farsi drammaturgo.

In un intervento del 1936, ad un congresso di scrittori (1), Pasternak rileva come l'ascendenza storica della traduzione sia remota quanto la letteratura stessa. Il tradurre, è scambio di esperienza, commistione di diversi afflatti. All'epoca, lo scrittore si stava occupando di traduzioni dalla poesia georgiana, in realtà di traduzioni di seconda mano, in quanto Pasternak non conosceva tale lingua: si era servito di una versione in russo prosastica e interlineare dei versi. La sua resa espressiva aveva dovuto modellarsi sulla metà o un quarto del valore espressivo dell'originale. Con molta finezza Pasternak poteva concludere di aver semplicemente: "... *raccontato le immagini, le metafore, i pensieri ...*" di quella poesia.

Solo la conoscenza perfetta della lingua originale può far cogliere il meccanismo che sottostà e che muove l'esperienza di vita trasmessa dal testo letterario. Ogni lingua ha delle particolarità che la rendono unica, caratterizzata da "... *penombre, crepuscoli e alcuni dei raggi sfolgoranti che la penetrano*". Quanto alla metrica, se vi sono - come quasi sempre avviene - difformità nella lunghezza dei toni, del ritmo, del dettato poetico fra le due lingue, è quasi impossibile il rapportare l'una nell'altra. La metrica e la rima possono eventualmente essere rispettate fra lingue profondamente affini, come l'italiano e lo spagnolo, e più in subordine, il francese. Il tentativo di riprodurre la metrica originale, in molti casi, dice Pasternak: "*è impresa assolutamente ridicola*".

E quindi, anche nel rapporto del russo col tedesco, col quale vi sono notevoli affinità, nel tradurre ad esempio da Goethe (come fece Pasternak col *Faust* nel 1948), non è tanto importante "... *conservare le vibrazioni casuali del suo verso sciolto o battere l'accento in russo esattamente là dove lui l'aveva battuto in tedesco ... . Penso che in questo caso sia sufficiente cogliere lo spirito della forma libera e renderlo secondo le leggi della propria lingua.*" Terminata la traduzione della prima parte del *Faust*, Pasternak poteva conclusivamente scrivere ad un amico: "*Il lavoro sta riuscendo, pensa un pò, ma è naturale, perché è preparato da tutto ciò che lo precede. Molte delle cose più forti di*

*Lermontov, Tjutčev, Blok scaturiscono proprio da questo testo. Mi stupisce che Brjusov e Fet (nelle loro traduzioni del Faust) abbiano potuto trascurare questo rapporto di discendenza. Il Faust in russo può riuscirne in modo spontaneo, impulsivo.”*

E qui veniamo a un punto dolente e decisivo, che tocca molte delle traduzioni letterarie che si fanno in italiano. Abbiamo già avuto modo di osservare in un altro studio (2) come le migliori traduzioni letterarie di poesia compiute da grandi nomi della nostra letteratura appaiano a volte eccessivamente personalizzate e caratterizzate dal tipo di lingua poetica, dal cliché espressivo dell'autore. Per essere più espliciti: i sonetti shakespeariani tradotti da Ungaretti o da Montale orecchiano Shakespeare rispettivamente nella lingua ungarettiana e montaliana. È vero che l'autore deve sentirsi libero e in certo modo personalmente impegnato con il proprio bagaglio culturale, lessicale e stilistico, ma l'autore-traduttore deve anche saper vivere di quella sublime impersonalità che gli permette di riascoltare il testo non solo nella lingua e negli stilemi personalmente elaborati come autore letterario, ma anche (e forse soprattutto) nello spirito, nella personalità, negli afflatti della lingua tout-court. Soprattutto se la lingua che trans-duce è l'italiano il quale, come ha ben rilevato il Leopardi, “... è piuttosto un complesso di lingue che una lingua sola, potendo tanto variare secondo soggetto, e stili, e caratteri degli scrittori et cetera, che quei diversi stili paiono quasi diverse lingue ...”: l'autore da tradurre, va riascoltato nella personalità generale della propria lingua.

Sempre per quanto riguarda il rapporto fra lingue diverse e diverse forme di versificazione, Pasternak si riporta ancora una volta alla sua esperienza di traduttore - di seconda mano - dal georgiano. L'autore georgiano che stava accingendosi a tradurre, usava la rima alternata, in un poema di oltre mille versi. L'apriori era quindi di che tipo di rima usare in russo.

Dopo una serie di faticosi tentativi, divaricando nettamente dall'originale, Pasternak optò di rimare verso per verso: una decisione personale, apparentemente arbitraria, una deviazione vistosa dall'originale. Il fatto era che per le possibilità espressive e la tradizione letteraria del russo, la rima alternata aveva poche e scadenti ascendenze. In russo la rima alternata avrebbe suonato in forma assolutamente diversa da come suonava nel georgiano. In forma paradossale (ma forse non tanto) Pasternak aveva intuito che la soluzione più favorevole per la sonorità del russo, la maniera più immediata e diretta per ricattare suono e musica dell'originale, si sarebbe potuta dare solo cambiando cadenza della rima. Quanto alla metrica, si poneva un ulteriore problema che lasciamo alle

parole di Pasternak: *“Come ho scelto il metro? Ve lo racconto. Ho letto la versione interlineare, ho esaminato la fonetica, ma non è questo l’importante. La fonetica viene dopo, la cosa importante è partire dal nucleo, dallo spirito dell’originale, come in tutte le cose di questo mondo.”* Qui, Pasternak delinea una serie di tentativi via via scartati, che l’hanno portato infine ad accettare un metro ancora una volta completamente difforme dall’originale, che era l’unico capace di rendere in russo la cadenza e lo spirito del georgiano.

E dunque, la conclusione del Nostro: *“... voglio dire che il compito del traduttore in generale è più ampio di quanto si suppone ... bisogna saper abbracciare l’inafferrabile ... penetrare nel mondo di una cultura straniera è una impresa decisiva, si tratta di rendere questa cultura nella propria lingua ...; ci si può buttare a capofitto, ma non è un problema del lettore, è un problema personale, e bisogna farlo.”*

Pasternak ritornerà a più riprese fra il 1940-42, sul problema del tradurre da Shakespeare. Nello specifico, gli occorre un invito da parte di alcuni teatri ad approntare una traduzione dell’*Amleto*: *“Siccome esistevano ottime traduzioni, ho ritenuto per lungo tempo inutile aggiungerne una nuova, ... d’altro canto, si trattava di effettuare una trasposizione di tipo particolare, di mio gusto, libera, che fosse soddisfacente da un punto di vista scenico, e non libresco. Alla fine, lasciatomi tentare, mutai opinione.”* In questo suo primo tentativo, Pasternak era convinto di poter raggiungere il miglior risultato attenendosi fedelmente e strettamente all’originale: *“... mi misi a tradurre cogli occhi attaccati esclusivamente al testo, al vocabolario e agli striminziti commenti.”* Terminata la traduzione, Pasternak andò diligentemente a confrontarla con le precedenti, e così cominciò a riempire la sua versione di correzioni e di rimandi: *“... mi persuasi del mio insuccesso e mi convinsi che da quelle cadute non sarei riuscito ad allontanarmi se fossi rimasto sempre nei limiti di un’ingenua e pedissequa traduzione letterale. Confrontando con le ottime traduzioni già esistenti, vi era quella che possedeva: ... vivezza del linguaggio discorsivo ... l’invito scenico assoluto, fedele compagno del talento drammatico ...”*

Sulla scorta di queste osservazioni, Pasternak si sentì il cuore leggero nel liberarsi del primo fallito tentativo, e così: *“Dalla traduzione delle parole e delle metafore, sono passato a tradurre i pensieri e le scene. Il mio lavoro deve essere giudicato come un’opera originale in russo perché, al di là dell’esattezza, della corrispondenza con l’originale, è animato soprattutto da quella libertà intenzionale senza cui non è possibile accostarsi a ciò che è grande.”*

E questo accostamento aggettivo-sostantivo, *“libertà intenzionale”*,

merita un momento di riflessione. Di libertà intenzionale si può parlare quando un ginnasta deve eseguire le sue capriole sul tappeto, o un tuffatore gettarsi da un trampolino di dieci metri, o uno scrittore seguire il demone che lo comanda. Nell'accingerci a tradurre qualcosa di grande vi dev'essere un progetto, ovvero un mirare a, un tendere a una forma che non esiste e che deve essere raggiunta nella più completa libertà dello spirito.

In alcune osservazioni del '42, Pasternak ribadisce: *“Che dire intorno ai principi delle mie traduzioni? L'altezza dell'originale mi esime da chiarimenti superflui. Quando si tratta di Shakespeare, trovano posto soltanto una completa naturalezza e una piena libertà di pensiero. Alla prima mi sono preparato, come ho potuto, nel corso dei miei modesti lavori; alla seconda ero preparato per le mie convinzioni personali.”* La maturazione della completa ed assoluta libertà di pensiero era avvenuta negli anni bui della repressione staliniana. Inspiegabilmente, e pur senza che lo scrittore avesse mai fatto alcuna concessione in termini della propria libertà di pensiero, Pasternak era l'unico grande spirito indipendente che Stalin aveva risparmiato.

Dopo aver condotto la traduzione dell'*Otello*, Pasternak ritorna ancora (1944) sull'arte del tradurre. Rammenta come le vecchie traduzioni ottocentesche in russo fossero quasi tutte eccellenti e pur essendosi persa l'arte del versificare puškiniano: *“... l'ampiezza dilettesca della quale senza volerlo questi traduttori sono informati, ha preservato gli autori dalla minuziosa pedanteria e dalla smania di piccolezze formali. Siccome dovevano scegliere e sacrificare qualcosa, essi colsero e trasmisero la cosa più importante di Shakespeare: lo Shakespeare poeta, lo Shakespeare drammaturgo.”*

I traduttori moderni russi invece, sulla scia dei poeti simbolisti che avevano ritradotto Shakespeare, ossequiosi del ritmo e della cadenza e della rima, si sono impegnati sugli strumenti esteriori e formali; e così, osserva Pasternak: *“... le traduzioni letterali risultano sempre pesanti e raramente comprensibili. L'idea della traduzione parola per parola presenta sempre un errore cronico, che si nasconde di continuo e di continuo si ripresenta.”* Dovendo rapportarsi allo spirito dei modelli delle traduzioni già esistenti, Pasternak opta per quelle ottocentesche, cercando però *“... di andare oltre nel rincorrere la vivezza, la naturalezza e quello che si dice realismo.”*

Per quanto riguardava il rapporto con il sublime, straordinario, originale che è il testo shakespeariano, la fedeltà del traduttore esige: *“... una subordinazione sempre maggiore al nostro personale sistema di linguaggio e ai mille segreti altrui, che non comprendiamo neppure a metà, e*

che di anno in anno diventano sempre più numerosi e rigorosi.”

Già in una lettera al padre (29.4.1939), Pasternak aveva spiegato come: “Di nuove traduzioni, soprattutto dell’*Amleto*, non ce n’è alcun bisogno. Ma se, per snobismo o per qualche altro motivo, si rivolgono a me insistentemente, perché non sfruttare questo capriccio teatrale anche senza sperare di eguagliare i predecessori? Questo giustifica un’evasione in Shakespeare e un’immersione in lui, una permanenza in lui, cioè una lenta lettura è di per sé un bene prezioso e impareggiabile.”

In una lettera dell’anno successivo, sempre al padre a pubblicazione avvenuta dell’*Amleto*, Pasternak: “*Ho tradotto i pensieri, le situazioni, le pagine e le scene dell’originale, e non parole e righe staccate. La traduzione è estremamente semplice, scorrevole, comprensibile al primo ascolto e naturale. In un periodo di falsa e retorica pomposità c’è un grandissimo bisogno di parole schiette e indipendenti, e io a questo bisogno spontaneo mi sono sottomesso.*”

Si potrebbe forse supporre che lo scrittore qui ci parli “*en artiste*”, riaffermando cioè che solo uno scrittore può tradurre un altro scrittore o solo un poeta un altro poeta. Ma Pasternak, da grande qual era, non poteva considerare in senso elitario la sua posizione di scrittore. Quando parla di autore, egli deve e vuole intendere che il traduttore, chiunque esso sia, scrittore o non scrittore, deve trovare lo spirito *en artiste*, appunto, il quale solo lo può mettere in grado di potersi misurare con l’originale.

Con ‘autore’, Pasternak intende dire che il traduttore deve rapportarsi ad una sorta di *dáimon* che lo guidi e lo rapporti nel corso della sua fatica, a misurarsi con l’originale. Questo *dáimon* si può trovare solo dopo aver provato su di sé, e a lungo, l’influsso dell’originale. È dal mancato rispetto di queste che non sono delle regole, ma che indicano il “come” dello spirito del traduttore (per rimanere nei termini), che in Italia, nell’ appena trascorso Novecento, sono circolate tante manchevoli traduzioni di Shakespeare. Come avevamo avuto modo di osservare, (3) tutto sommato, forse più pregnanti appaiono le traduzioni di Shakespeare del secolo scorso ancorché esse, come aveva osservato Pasternak, possano apparire qua e là dilettantesche.

E qui ci pare di vederlo, Pasternak, col suo sorriso colmo di pathos: “*Abbiamo già detto che le traduzioni sono inattuabili, perché il fascino più profondo dell’opera d’arte sta nella sua irripetibilità, e quindi come potrà ripeterlo la traduzione?*” A questa tesi estrema egli contrappone delle antitesi altrettanto estreme e fra di sé apparentemente inconciliabili: “*A) le traduzioni sono possibili in quanto idealmente dovrebbero essere esse stesse opere d’arte e raggiungere nella comunanza del testo, lo stesso livello dell’originale nella loro proprio irripetibilità; B) le traduzioni*

*sono di fatto possibili perché prima di noi, per secoli, intere letterature si sono tradotte a vicenda; C) le traduzioni non sono un mezzo per conoscere le opere singole, ma un modo attraverso cui si attua la comunione secolare di popoli e culture".* Nell'ammirazione dei vari Puškin, Lermontov e Bal'mont per i romantici inglesi, Pasternak aveva percepito sempre il baluginare di qualcosa di misterioso e lo aveva poi attribuito al fascino della lingua inglese, alla sua concisione, alla musicalità che la parola inglese sa correlare fra sonorità e significato. Un giorno però gli si disvelò quella misteriosa essenza che sottostava all'incanto del verso inglese, e questa era: "... *l'invisibile presenza di Shakespeare, e del suo influsso sull'intera gamma dei tipici procedimenti e costrutti dell'inglese.*"

A margine di una riedizione delle sue traduzioni shakespeareane, intorno al 1945, Pasternak tenne ancora a evidenziare come il suo rapporto con Shakespeare fosse strettamente e idealmente connesso con il suo lavoro di scrittore: *"In queste traduzioni, proprio come nei lavori originali, abbiamo tentato di dare una nozione più completa possibile del tema che ci stava occupando ... ci siamo posti il compito di cogliere quanto più vivacemente e immediatamente possibile la sua essenza, e di trasmetterla con la massima fedeltà. Per un artista ... è indifferente dipingere un panorama di dieci verste all'aria aperta, oppure copiare una prospettiva della stessa ampiezza dal Tintoretto o dal Veronese in un museo: a parte alcune sfumature cromatiche, le leggi sono le stesse. Descrivere in un poema sull'anno 1905 la rivolta dei marinai del Potëmkin o ricalcare in versi russi una pagina di versi inglesi, i più geniali che ci siano al mondo, sono compiti dello stesso ordine, e sottoposti alla stessa prova dell'occhio e dell'orecchio che commuovono e interessano in pari misura."*

In una ultimissima lettera (1959) a un traduttore tedesco di Majakovskij, Dedetius, Pasternak ci lascia parole conclusive che paiono quasi un commiato finale (sarebbe infatti scomparso alcuni mesi dopo): *"... l'ideale dell'arte del linguaggio consiste per me nella più profonda riservatezza e accessibilità, in una diafana neutralità, che arrivi al punto che l'ascoltatore o il lettore neppure avverta la lingua e se ne dimentichi, come se immagine e pensieri gli sorgessero spontaneamente nell'anima, senza aiuto alcuno dal di fuori"*.

Grazie Pasternak. Vale atque vale.

## NOTE

- 1) Boris Pasternak, *La reazione di Wassermann*, Marsilio Editori, 1970.
- 2). Carlo Carlucci, *I versanti della traduzione nella nostra lingua*, in "Traduttologia", II, n. 4, 2000.
- 3) Ivi.

\* \* \*

## PUBBLICITÀ

- Imparare il russo presso selezionate famiglie di Kiev (livello principianti e avanzato)
- In questa città tranquilla e di antiche tradizioni gli studenti potranno usufruire di lezioni propedeutiche e di affiancamento tenute da esperti insegnanti che utilizzano un avanzatissimo metodo glottodidattico
- Un mese di soggiorno con colazione e cena costa 600 euro
- Ogni ora di conversazione costa 10 euro (minimo due ore al giorno per 5 giorni). Stesso prezzo per le ore opzionali propedeutiche o di affiancamento
- Per informazioni: [intouri@i.com.ua](mailto:intouri@i.com.ua)
- oppure prof. Carlucci 055/482971, oppure [carlucciarlo@hotmail.com](mailto:carlucciarlo@hotmail.com)

Maria Bidovec

## **JOHANN WEICHARD VALVASOR E IL SUO CONTRIBUTO AL FOLCLORE LETTERARIO SLOVENO NELLA SUA "EHRE DES HERTZOGTHUMS CRAIN"**

### **CENNI BIOGRAFICI**

Johann Weichard (Janez Vajkard) Valvasor è probabilmente la personalità di maggior spicco del Seicento sloveno, e sicuramente occupa un posto di rilievo – se non nella storia letteraria slovena in senso stretto, avendo scritto quasi esclusivamente in tedesco – pure senza dubbio nella storia culturale della "Carniola", parte considerevole nonché cuore della futura Slovenia. Alla sua opera principale, *Die Ehre des Hertzogthums Crain* (1689), nata quasi per caso, l'intraprendente barone finì invece per dedicare quasi dieci anni della sua vita, e anzi probabilmente proprio le fatiche e le preoccupazioni legate alla realizzazione della stessa contribuirono a far finire la sua intensissima vita prima del tempo, all'età di 52 anni.

Gli Sloveni, anche se non se ne resero subito conto (egli venne in qualche modo "scoperto" appena dagli "illuministi" di fine '700) avevano acquistato una pietra miliare nella loro storia culturale, una fonte immensamente ricca di dati di ogni genere sulla loro terra, insomma una vera e propria "enciclopedia degli Sloveni", come è stata talvolta definita, che li avrebbe accompagnati per secoli e che ancora oggi costituisce un punto di riferimento insostituibile per chiunque debba o voglia occuparsi delle radici dell'odierna Slovenia.

Johann Weichard Valvasor nacque probabilmente a Lubiana nel 1641 (o forse a Medija, a est della capitale carniolana, nel castello di famiglia) come figlio cadetto di un ricco nobile carniolano, il cui ceppo aveva una lontana origine bergamasca. La prima parte della sua vita non si discostò molto da quella di tanti altri giovani della sua condizione. Dopo aver frequentato il liceo dei gesuiti a Lubiana, egli venne mandato a perfezionare la propria cultura all'estero: dai 18 anni in poi trascorse più di 10 anni quasi sempre lontano dalla regione natia. Dapprima fu in diverse città della Baviera e a Vienna, com'era consuetudine per la maggioran-

za dei giovani nobili carniolani, per i quali la lingua e la cultura di riferimento erano quelle del mondo germanico.

I primi tratti di originalità nella sua formazione giovanile si vedono però già nelle altre mete un po' meno "canoniche" da lui visitate: fu infatti in Africa settentrionale, fatto abbastanza inusuale per un mitteleuropeo dell'epoca. Trascorse ben due anni in Francia, mentre l'Italia la conobbe piuttosto superficialmente. Nel frattempo aveva avuto modo di perfezionarsi anche nelle arti militari. Valvasor rimase per tutta la sua vita, anche quando si era ormai completamente dedicato al lavoro di redazione dell'*Ehre*, un uomo d'azione. Nel 1683, pure nel bel mezzo dell'organizzazione della sua opera principale, che già due anni più tardi avrebbe presentato alla tipografia di Norimberga – la stessa che poi effettivamente la stamperà nel 1689 – mise da parte la penna per andare a guidare le sue truppe contro i turchi. Erano gli anni difficili dell'assedio di Vienna.

Ma già nel 1678 il giovane nobile aveva dato alla sua vita una prima svolta importante: da un'osservazione di un noto incisore tedesco del secolo precedente, Matthäus Merian, era arrivato uno stimolo decisivo, come riferisce lui stesso (1). E Valvasor raccolse la sfida, realizzando coraggiosamente nel proprio castello di Wagensperg un vero e proprio laboratorio di grafica, il primo in terra carniolana. A lavorarci vennero chiamati disegnatori, incisori ed eruditi (tra loro anche il famoso croato Paul (Pavao) Ritter-Vitezović e diversi artisti e artigiani olandesi, oltre che naturalmente tedeschi e austriaci), e lo stesso Valvasor partecipò attivamente con molti disegni preparatori per le incisioni. Fu questo l'inizio di una fertilissima attività di editoria di opere grafiche che dovevano "rappresentare" la Carniola (ma anche la vicina Carinzia). Il primo frutto delle fatiche grafiche ed editoriali del Valvasor, le *Dominicae Passionis Icones* (1679), secondo la consuetudine dell'epoca incentrata su un argomento schiettamente religioso, verrà seguita negli anni successivi da numerose altre, soprattutto album topografici.

Già nel 1680 ebbe luogo però la seconda svolta, ancora più significativa della prima. L'erudito lubianese Johann Ludwig (Janez Ludvik) Schönleben, autore tra l'altro del primo volume di un'opera storica sulla Carniola in latino, la *Carniolia antiqua et nova* (1681), convinse il più giovane Valvasor ad aiutarlo nella redazione del secondo volume, che avrebbe dovuto trattare la storia di questa regione dall'anno 1000 in poi. Valvasor accettò di collaborare ma la morte di Schönleben, sopravvenuta poco tempo dopo, avrebbe ancora una volta suggerito all'intraprendente barone di scegliere una strada ben più coraggiosa di quella tracciata dall'anziano erudito. Valvasor infatti decise di non continuare l'opera del maestro, ma di iniziarne una ex-novo, basata su criteri diversi, più moder-

ni e in un certo senso perfino rivoluzionari: nacque così il progetto dell'*Ehre des Hertzogthums Crain*, opera monumentale in 15 volumi, che sarebbe stata da lui terminata 8 anni più tardi.

La sola completa descrizione della struttura dell'*Ehre* richiederebbe parecchie pagine, appesantendo molto il nostro testo (2). Qui solo un accenno: l'opera comprende un totale di 3.532 pagine *in folio* con 528 illustrazioni nel testo e 24 inserti grafici. Il tutto è suddiviso per temi in 15 libri – molto diversi tra loro – raccolti in 4 parti. Due o forse tre di questi libri sono opera dell'erudito tedesco Erasmus Francisci (cui si devono fra l'altro le numerose note a piè di pagina e a margine), e quindi di scarso interesse per lo studioso di Valvasor. I più interessanti ai fini della presente ricerca sono: il II dedicato a una "breve topografia" della Carniola e contenente una miriade di dati generali; il III a contenuto naturalistico (monti, fiumi, laghi, animali, piante e minerali); il IV che tratta le rarità naturali della regione; il VI dedicato a lingua, usi e costumi della Carniola; l'VIII su santi, patriarchi, vescovi e ordini religiosi che abbiano qualche connessione con la Carniola; l'XI (che da solo comprende 730 pagine con più della metà delle illustrazioni dell'intera opera), dedicato a città, borghi, castelli, conventi, chiese etc.; il XV che tratta la storia più recente della Carniola.

La realizzazione di quest'opera ambiziosa costerà cara al suo autore: neanche le sue notevoli risorse economiche riusciranno a sopportare l'enorme onere costituito dagli innumerevoli viaggi e ricerche, dal mantenimento di una folta squadra di collaboratori nel suo castello, dalle spese per laboratorio e tipografia, etc. Per pubblicare l'*Ehre*, Valvasor si vedrà costretto a rinunciare via via a tutte le sue proprietà, compreso il castello di Wagensperg dove viveva e dove era stata realizzata l'opera. Egli dovrà inoltre vendere tutte le sue collezioni e la preziosissima biblioteca. Il ricco e intraprendente barone, che tanto aveva fatto per la "gloria della Carniola", finirà i suoi giorni come un modesto borghese, in una piccola casa nella città di Krško presso l'attuale confine tra Slovenia e Croazia, lontano dalla residenza di famiglia. Sopravvivrà alla sua opera monumentale di pochi anni: muore infatti nel 1693 a Krško, a soli 52 anni.

### PREMESSA

In questo breve studio ho preso in esame quei passi dell'*Ehre* in cui Valvasor dimostra interesse per la lingua slavo-carniolana ("Crainerisch-Sclavonische Sprache", talvolta anche "Windische Sprache") e per i diversi folclore, cioè unità più o meno grandi facenti parte del folclore letterario carniolano. La studiosa Marija Stanonik, che a questo problema ha dedicato un saggio apparso negli atti del simposio organizzato in occa-

sione del 300esimo della pubblicazione dell'*Ehre* (3), fa notare che, se da una parte diversi studiosi si sono occupati del significato dell'*Ehre des Hertzogthums Crain* per il folclore letterario, le diverse valutazioni si basavano più su impressioni superficiali che non su un'analisi sistematica dell'opera da questo punto di vista, il che a parere della Stanonik a tutt'oggi non è stato fatto (4). Con questo breve scritto vorrei contribuire a mostrare il diretto interesse di Valvasor per i racconti popolari, la sua conoscenza basata nella stragrande maggioranza dei casi sull'ascolto diretto – "dalla bocca del popolo" e più raramente da rappresentanti di classi più elevate, – e il suo modo di riportarli, che a mio giudizio fa trapelare una certa perizia, un certo "gusto" nel trascriverli, nonostante le varie dichiarazioni di principio dello stesso autore, che in genere prende le distanze da questo tipo di materiale, volendo essere più che altro uno storico, un etnografo e un naturalista.

Del resto anche Branko Reisp, grande studioso del Valvasor e autore di una vasta monografia sul barone carniolano (5) che egli analizza soprattutto in quanto storico, nota a più riprese come Valvasor sia tra le altre cose anche un buon narratore, non privo di una sua sensibilità poetica. (6)

Secondo la Stanonik (7) le unità folclorico-letterarie presenti nell'*Ehre* sono diverse centinaia. Bisogna naturalmente distinguere tra diversi livelli: da quello puramente linguistico, cui Valvasor (con la notevole eccezione della toponomastica, dove il suo contributo è particolarmente significativo) dà un apporto relativamente modesto, anche se estremamente interessante, a quello più strettamente folclorico, con detti, proverbi e racconti di vario tipo.

Come altri eruditi del suo tempo, Valvasor in realtà si è occupato di tutto lo scibile dell'epoca, e sarebbe difficile trovare un campo che non lo abbia interessato. (8) Tuttavia, considerando i suoi studi, gli interessi che egli stesso dichiara di avere, lo spazio che dedica alle diverse materie e il tenore dei suoi commenti, sembra di poter affermare con una certa sicurezza – e questo è sottolineato dalla maggioranza degli studiosi che si sono occupati di lui – che i suoi interessi vertevano prevalentemente su fenomeni che oggi chiameremmo "naturali". Non per nulla egli è per esempio considerato da molti studiosi e appassionati di speleologia il fondatore di questa scienza nel senso moderno del termine (9). Non è possibile non notare il suo entusiasmo nelle descrizioni di grotte e caverne, il suo interesse e la sua curiosità nel cercare di comprendere i segreti di quei laghi che appaiono e spariscono, di quelle forme fantasmagoriche scolpite negli antri carsici, dei presunti "draghi" e animali misteriosi che si aggirano in quei tipi di ambienti.

Ma anche il suo contributo ai temi che ci interessano – come vedremo – sembra tutt'altro che irrilevante.

### VALVASOR E LA LINGUA “CARNIOLANO-SLAVA”

Nelle storie letterarie slovene talvolta viene lamentato il fatto che Valvasor dedichi poco spazio all'ambito linguistico “carniolano-slavo”. In realtà Valvasor non disprezza affatto questo idioma: a proposito delle lingue in uso in Carniola, egli fa notare che ve ne sono diverse, essendo stato questo paese terra di conquista. Due sono comunque quelle principali: il carniolano e il tedesco (e le cita proprio in quest'ordine):

“Jedoch herrschen durchgehends / in allen Theilen desselben [Crain] zweyerlei Sprachen, nemlich die Sclavonische (oder Windische) und die Teutsche” (10).

Naturalmente egli non manca di notare che la lingua tedesca è parlata esclusivamente dai nobili e da persone più raffinate (bey ... politen Leuten), e che è soltanto questo idioma ad essere usato nelle questioni giuridiche, per la redazione di documenti e per la corrispondenza:

“...unter welchen beyden [Sprachen] aber / die letzte nur bey den Edlen / und politen Leuten / meistentheils gebräuchlich / wie nicht weniger alle Rechtsführungen Teutsch ausgeführt / imgleichen alle Schriften und Briefe / in selbiger Sprache / verfasst werden; dahingegen die andere / nemlich die Windische oder Sclavonische / sich der Dorff-Zungen / und andrer gemeiner Lippen bedient.” (11)

Come già diversi scrittori carniolani prima di lui – soprattutto i protestanti del secolo precedente, da Trubar a Bohorič – anche Valvasor sottolinea la vastità della diffusione della “Windische oder Sclavonische Sprache”, dall'Adriatico al Mare del Nord, dal Mar Nero alla Moscovia, fino alla Svezia, nonché presso i Bulgari e perfino alla corte del sultano di Costantinopoli (12).

E' chiaro che le questioni linguistiche sono ai margini degli interessi del barone, ed egli dice espressamente che non è sua intenzione di scrivere una grammatica della lingua “slavonica”. Nonostante questo, però, Valvasor non manca di fornire un piccolo prontuario di fonologia: nello stesso VI libro, alla pagina 276, egli compila un elenco di lettere che “in Crainerischer Sprache” hanno un suono diverso da quello della lettera corrispondente tedesca. Qui ci rendiamo anche conto dei limiti della sua conoscenza linguistica. Infatti accanto a osservazioni esatte e precise, come per esempio, a proposito della “l”: “Das L oder l muss Einer bissweilen gröblich aussprechen / als wie ein gedoppeltes / bevorab am Ende: wie in dem Worte *Débel*”, in cui ci dà informazione sulla pronuncia della consonante “l”, che in certe posizioni, e in particolare in fine

di parola, tende a indurirsi (per diventare nello sloveno moderno una u breve), egli dall'altra parte non sembra sentire alcuna differenza – il che è piuttosto tipico di un parlante di lingua tedesca – tra i suoni š e ž. Se è vero che la grafia dell'epoca era ancora tremendamente confusa, è anche vero che sicuramente i parlanti di lingua madre slava dovevano conoscere bene la differenza tra i due suoni, mentre Valvasor insiste a voler considerare uguali le due lettere. Nello stesso passo citato egli infatti annota:

“*Sh* lieset man wie *Sch*, und deswegen *Shala* wie *Schala*, Scherz; *Shula* wie *Schula* (die Schule) etc.

Denn *Sh* ist ein besonderer Buchstab der Crainerischen Sprach; wird doch aber allezeit ausgesprochen / wie *Sch*. Als / diese Worte / *Shaba* (ein Frosch) *Shena* ein Weib *Shélzh* die Galle / *Shivina* das Vieh / werden so ausgesprochen / als ob man schriebe *Schaba*, *Schena*, *Shélzh*, *Shivina*”.

E' interessante però che Valvasor comunque divida le parole in cui occorre la š oppure la ž in due gruppi: da una parte pone infatti, come abbiamo visto sopra, le parole (cito in sloveno moderno) *šala* e *šola*, dall'altra invece, coerentemente riunite in un solo gruppo, *žaba*, *žena*, *žolč* e *živina*.

Del rapporto di Valvasor con la lingua “carniolana” si sono occupati diversi studiosi. (13)

Qui vorrei anzitutto sottolineare un punto su cui tutti concordano, e cioè la buona (anche se non perfetta, come abbiamo visto) conoscenza della lingua slava della Carniola da parte del Valvasor. Conoscenza non solo passiva (14), ma anche attiva, poiché, come più volte sottolineato da diversi ricercatori (15), in mancanza di questa capacità egli non sarebbe certamente riuscito – come invece ha fatto – a raccogliere le innumerevoli testimonianze di contadini e gente semplice i cui frutti si vedono nell'*Ehre*. Soltanto conversando con loro nella loro lingua, familiarmente, il barone ha potuto instaurare la necessaria atmosfera confidenziale, raccogliendo non solo quella grandissima mole di materiale etnografico che ci viene offerto dall'*Ehre*, ciò che forse sarebbe riuscito a ottenere anche solo come osservatore esterno, ma anche la relazione diretta di racconti propriamente “popolari”, cioè che circolavano tra la popolazione locale, tramandandosi di generazione in generazione: dai racconti eziologici alle leggende di santi, passando per le numerose storie di spiriti ed esseri fantastici.

Un secondo punto a mio parere molto significativo, cui accennavo più sopra, è il modo di porsi di Valvasor nei confronti di questa lingua. Egli ne parla infatti senza alcuna sfumatura di disprezzo, il che sarebbe stato in fondo abbastanza naturale per un nobile di lingua tedesca. Il suo

rispetto per l'idioma slavo-carniolano a mio avviso è dimostrato in particolare dai seguenti fatti (16):

- Più di una volta menziona la lingua carniolana con l'aggiunta del possessivo "nostra" (17);

- Della stragrande maggioranza dei toponimi riferisce, accanto al nome tedesco, anche quello carniolano. Quando non c'è, lo dice espressamente. I nomi di località piccole sono spesso soltanto in carniolano, scritti in alfabeto latino;

- In diversi punti dell'*Ehre*, e in particolare nel III libro, dedicato ai fenomeni naturali della Carniola, oltre ai soliti toponimi bi- o trilingui (di alcuni nomi geografici dà anche il nome italiano) riporta anche il nome slavo di animali, piante, minerali, etc.;

- E infine: dalle sue valutazioni si evince chiaramente che egli sa distinguere – almeno nei tratti generali – tra le diverse parlate carniolane, il che vuol dire che ha comunque presente un canone di riferimento: egli infatti distingue chi parla "bene" da chi parla "corrotto". E gli dà fastidio il fatto che non si parli bene. Un esempio fra i tanti è questo passo tratto dal VI libro:

"Im übrigen wird in gantz Obercrain / gut Crainerisch geredt: ausgenommen solche Oerter / die nahe an Kärnten stossen. Denn dieselbe reden gar grob / und ziehen die Worte / ... / gar lang aus." (18)

In particolare lo turba il fatto che questa lingua spesso sia parlata male e mescolata con il tedesco, come privata della sua dignità, il che ovviamente significa che egli gliene riconosce una. Oltre al famoso e sempre citato esempio del villaggio di Bitina (odierno Bitnje) in Carniola Superiore, i cui abitanti mescolano tedesco e "carniolano" al punto tale che non si riesce a capirli neanche conoscendo entrambe le lingue (il racconto del Valvasor, come spesso anche altrove, non è privo di una connotazione umoristica) (19), è forse interessante citare il seguente passo, da cui sembra trapelare una sincera preoccupazione "puristica" del barone:

"Seit wenig Jahren hero aber / wird diese Sprache sehr corrupt und täglich corrupter / geredt; ... /... Welches daher entsteht / dass sie / mit der Teutschen / nunmehr vielfältig vermengt und gebrochen wird," (20) affermazione che viene da lui esemplificata con un mini-glossario di 7 parole, in cui pone l'una accanto all'altra la forma corretta tedesca, quella "corrotta" e quella corretta carniolana ("Recht Crainerisch"). Degno di nota riguardo al rispetto che Valvasor aveva per la lingua dei suoi contadini mi sembra tra l'altro il fatto che egli subito dopo si affretti a chiarire come questo dei numerosi prestiti da altre lingue non sia un fenomeno specificamente slavo-carniolano, e sottolinei come anche in tedesco avvenga la stessa cosa: nella lingua madre del barone infatti, come egli

afferma, "sono penetrate a poco a poco alcune [parole] francesi e latine" (21).

### VALVASOR E IL FOLCLORE

Il complesso rapporto tra Valvasor e il folclore letterario è a mio parere ben esemplificato dalle seguenti parole dello studioso di poesia popolare Marko Terseglav: "...il grande polimata ha dedicato gran parte del suo scrivere a cose etnologiche ma pochissimo al folclore" (22). La contraddizione è solo apparente. Nel piano valvasoriano di presentare ai suoi lettori – e in particolare agli stranieri – "l'onore del Granducato di Carniola" rientrava a pieno titolo la descrizione anche minuziosa del più diverso materiale etnografico. In numerosissimi passi dell'*Ehre*, e in particolare nel VI libro, l'autore si sofferma a caratterizzare in ogni particolare – per ciascuna delle cinque parti in cui all'epoca si considerava diviso il Granducato – le diverse fogge di abbigliamento di uomini e donne, i riti nuziali e funerari, gli usi relativi a diverse occasioni, i festeggiamenti in occasione di feste religiose, le danze, etc. Non per nulla egli è uno degli autori più citati dagli studiosi di etnografia (23).

Diverso è invece il discorso per quanto riguarda il folclore letterario, sia che si tratti di poesia, e quindi soprattutto di canti popolari, sia di prosa. Al lettore, Valvasor vuole dire come stanno le cose, vuole raccontare fatti veri, non favole o leggende, anche se per fortuna, come vedremo, egli non è del tutto coerente con il suo intento, e spesso diventa, suo malgrado, un narratore.

### *Realtà e fantasia*

Qui di seguito vorrei illustrare con qualche esempio quanto per Valvasor sia importante la veridicità dei fatti narrati. Come fa notare la studiosa Marija Stanonik (24), è particolarmente significativa la terminologia usata di volta in volta dall'autore dell'*Ehre* per definire il tipo di racconto che egli sta introducendo. Ad eccezione dei termini "Erzählung" (racconto) e "(wahre) Geschichte" ("storia [vera]"), che Valvasor usa abbastanza sistematicamente per introdurre un fatto che egli ritiene vero senza ombra di dubbio, la grande maggioranza dei termini affini da lui usati ha una connotazione più o meno marcatamente negativa. Spesso li usa preceduti da una negazione, per dire che ciò che sta per raccontare non è appunto una favola / fandonia / invenzione / ciancia / chiacchiera, come il lettore forse potrebbe pensare data la singolarità dei fatti narrati. I termini da lui più usati sembrano essere *Mährlein* ("fandonia") (25) e *Geticht* ("invenzione"; al sostantivo corrisponde il verbo *ertichten*) (26). Molto usati sono anche *Fabel* ("favola"; ancora più forti come significato sono

il verbo *fabulieren* e il sostantivo chiaramente spregiativo *Fabelwerck*, che si potrebbe forse rendere come “favoleggiamento”) (27), *Sage* (“racconto, diceria”) (28) e *Gerücht* (“voce, chiacchiera, diceria”) (29). Il più forte di tutti è forse *Wahn* (lett. “follia”, assurdità, cui corrisponde il verbo *wähnen*) (30). Più volte egli infine si serve di termini significanti “sentire, udire”, per sottolineare non tanto la fonte orale (quasi tutti i suoi racconti, quando riguardano fatti a lui contemporanei, sono stati riferiti oralmente), quanto per attrarre l’attenzione sul fatto che la fonte è di seconda o terza mano, e quindi assai poco affidabile. Abbiamo quindi *Hören-Sagen* (“sentito dire”) (31) e simili.

Valvasor cerca comunque – almeno dichiaratamente – di ridurre la *fiction* al minimo: quando può assicurare al lettore che un certo fenomeno o episodio è stato visto o vissuto da lui personalmente lo dice chiaramente, e se ne compiace. Da studioso serio, qual era, egli sa bene che “alcuni talvolta vengono ingannati perfino dai propri occhi e orecchie, per non parlare di quelli degli altri” (32). Nella stessa pagina troviamo anche una frase a mio avviso molto significativa, perché è una dichiarazione programmatica, di principio: “...perché io non sono abituato a dare per certo nulla che io non abbia visto e sperimentato personalmente” (33).

Se egli tuttavia non ha la possibilità di verificare qualcosa di persona indica sempre le sue fonti, stabilendo tra di esse una precisa gerarchia: più credibili sono ai suoi occhi le persone del suo stato, i nobili, ma anche i religiosi e le persone colte in genere, che egli cita spesso per nome, quando non esistano particolari motivi di riservatezza (ma in quel caso lo dice espressamente) (34); anche tra i rappresentanti dei ceti più umili tuttavia egli distingue tra persone che gli sembrano più o meno affidabili nel riferire i fatti (35). Molto importante per Valvasor è anche la circostanza che le persone citate come fonti siano ancora in vita, o che almeno siano ancora viventi i familiari oppure persone che hanno parlato con i testimoni dei fatti narrati: quasi a voler suggerire al lettore che, volendo, può andarsi a informare personalmente. (36)

#### *Deti, proverbi e filastrocche popolari*

Nel già citato saggio sui rapporti di Valvasor con il folclore letterario la studiosa Marija Stanonik, dopo aver esaminato il rapporto del barone con la lingua “carniolana”, passa in rassegna quelle che definisce le “unità più piccole nel sistema dei generi del folclore letterario”, e cioè i detti e i proverbi. (37) In realtà, come ammette la stessa Stanonik, i detti citati dal Valvasor sono spesso semplicemente tradotti da un originale latino (che anzi talvolta viene anche riportato dallo stesso scrittore), e comunque generalmente non sono originali, perché o sono frutto di

un'universale saggezza umana, o riflettono un *back-ground* culturale europeo-cristiano, e quindi non hanno nulla di specificamente "carniolano", neanche la trasposizione in questa lingua, perché Valvasor solo in rarissimi casi riporta intere frasi in lingua slava. A mio parere non si possono annoverare tra i folcloremiti frasi come "a loro [gli abitanti della Carniola inferiore] il vino giova assai più dell'acqua" (38) o "il pesce nella terza acqua è veleno" (semplice traduzione dell'originale già riportato da Valvasor, "*piscis in tertia aqua venenum*") (39), e tanto meno "in essa scorrono latte e miele", di evidente origine biblica.

Più interessanti per la loro specificità regionale sono a mio avviso i detti "hanno messo il granchio nell'acqua" nel senso di "lo hanno messo proprio nel suo ambiente" (cfr. in italiano la variante in negativo "essere/sentirsi come un pesce fuor d'acqua"), citato da Valvasor a proposito di un'eccezione, cioè di un laghetto della Carniola "Mediana" (Mittelcrain) in cui non si trovano né granchi né pesci (40); e ancora molto di più il curioso modo di dire "andare a fischiare ai granchi", ancora oggi attivo in sloveno (41), che Valvasor fa risalire a un particolare metodo di pesca di questi crostacei.

Interessanti, anche se molto rare, sono le citazioni di quello che la Stanonik chiama "*verzificirana folklor*", e cioè filastrocche o formule propiziatorie in versi, che Valvasor riporta – non senza errori – nella forma originale "carniolana" o anche croata. La più famosa, ripresa tra gli altri da Karel Štrekelj (che ne indica anche la forma corretta) nella sua famosa grande raccolta di canti popolari sloveni (42), è la filastrocca cantata dai bambini quando vedevano volare le gru verso sud: "*Čiče golobar, pou naprej, pou nazej, varej da te vouk ne ujej! Le okule, le okule, le okule!*" (43). Simile, anche se più breve, è il grido "*Pij mene pijavka, pij mene pijavka*", che secondo Valvasor accompagnava la caccia alle sanguisughe nella palude che si formava quando, periodicamente, si vuotava il lago di Cerknica. A questo proposito va notato che il barone, e ancora di più il suo redattore Erasmus Francisci, erano contrari per principio a queste formule, che ai loro occhi non erano assolutamente innocenti, bensì tradivano la profonda superstizione del popolo che se ne serviva, credendo in un loro reale effetto propiziatorio. (44) Questo potrebbe anche essere il motivo per cui simili formule sono così rare nell'*Ehre*.

#### *Racconti popolari*

Il contributo principale che Valvasor dà al folclore letterario sloveno è soprattutto concentrato nell'ambito dell'epica, cioè nella narrazione di vicende reali o presunte tali, nonché di racconti fantastici, leggende e altro. Molti dei numerosi motivi riportati dal barone carniolano rappre-

sentano la fonte primaria cui nei secoli successivi, e particolarmente negli anni del romanticismo e del realismo ottocentesco, attingeranno – oltre che storici – anche narratori e perfino poeti, non da ultimo il massimo poeta romantico sloveno France Prešeren (45).

Ovviamente i racconti sono riportati da Valvasor in lingua tedesca, ma non credo che questo sia un motivo sufficiente per misconoscerne il valore che essi hanno per la tradizione orale “carniolana”. Come già accennato, la studiosa Marija Stanonik ha contato nell’*Ehre* qualche centinaio di unità narrative, molte delle quali tuttavia (oltre cento) sono brevi o brevissime. Per questo tipo di racconti la studiosa ha sistematizzato l’uso (peraltro preesistente, accanto al più comune *pripovedka*) del termine *povedka* (46) nel senso di breve storia abbastanza strettamente collegata con il suo ambiente: chi la racconta e chi l’ascolta la ritengono vera o quanto meno verosimile. Ai racconti più lunghi spetterebbe il termine *pravljica* (it. favola, ted. Märchen, etc.) (47), storia più complessa e articolata con chiari elementi fantastici, anche se secondo molti studiosi riconducibili comunque a radici reali (48). Interessante la spiegazione che la Stanonik dà della differenza di significato tra i due termini sloveni su base etimologica:

mentre “*pravljica*” proviene dalla radice di “praviti”, cioè “dire, raccontare”, **imperfettivo**, “*povedka*” si collega al **perfettivo** “povedati”, “dire, comunicare”(49).

Da questa breve premessa terminologica già si capisce ciò che è stato detto più sopra, e che cioè Valvasor, con la sua aspirazione a raccontare fatti quanto più veri possibile, avrà una preferenza per il genere delle *povedke*. Volendo tentare una catalogazione – naturalmente solo a mo’ di esempio, perché il materiale esaminato è solo una piccola parte dell’insieme – si potrebbero trovare nell’*Ehre* i seguenti tipi di “storie”:

1. Storie vere (o comunque considerate tali dall’autore) relative alle vicende di personaggi più o meno famosi, ma in ogni caso identificati con un nome preciso e inseriti in un chiaro contesto temporale, spesso contemporaneo all’autore o comunque piuttosto vicino. Un racconto di questo tipo è per esempio quello del masnadiero pentito Kljukec.
2. Storie relative a fenomeni naturalistici molto curiosi, che sembrano a prima vista incredibili o quanto meno soprannaturali, e per cui invece Valvasor trova una spiegazione scientifica. Spesso riguardano strani fenomeni carsici in cui sono coinvolti laghi che appaiono e scompaiono, sorgenti che rumoreggiano o che fanno guarire, alberi che crescono e fruttificano in poche ore, etc. Questa categoria è particolarmente ben rappresentata.

3. Storie di eventi molto strani apparentemente simili ai precedenti, di cui però Valvasor non trova una spiegazione scientifica e per cui – essendo giunto alla conclusione che i fatti sono comunque veri – si deve quindi trovare una motivazione soprannaturale. Spesso sono chiamati in causa esseri misteriosi come gli gnomi delle miniere o il genio dell'acqua, i vampiri, e in qualche caso “strani” animali come il ghiro, etc. Tutte queste apparizioni più o meno realistiche sembrano comunque avere qualcosa in comune, e cioè un legame con il demonio. Sono a mio parere i racconti più affascinanti, quelli in cui l'autore – forse suo malgrado – si fa in qualche modo prendere la mano dalla storia, diventando egli stesso narratore e non puro relatore dei fatti.
4. Leggende relative a chiese e/o santi, alla cui base non c'è la potenza negativa di Satana, ma al contrario forze del bene, di provenienza divina. Rientrano in questa categoria numerosi casi di guarigioni miracolose dovute a questo o quel santo, ma anche altri fenomeni misteriosi come campane che suonano da sole, luci che appaiono nei campanili, musiche suonate da forze invisibili.

1.

A mio parere, alcuni di questi racconti vanno inseriti a pieno titolo nel folclore letterario, poiché Valvasor non si limita a un puro resoconto dei fatti, bensì dà alla sua storia un certo colore, la riporta cioè in una variante decisamente “romanzata”, corredandola a volte di elementi fiabeschi.

Vediamo la storia di Kljukec (“Klukez”) (50). Valvasor riporta i trascorsi di questo bandito, che all'epoca dell'*Ehre* è ancora vivente, narrando com'egli pochi anni prima abbia messo insieme una banda di “zingari e studenti scellerati”, guidandoli “come un vero capo in birbonate”. Qui Valvasor inizia un parallelo abbastanza scherzoso – nonostante la gravità dei fatti, che egli, moralizzando, condanna – con un esercito o una società vera. Con una bella triplicazione riassume le attività del manigoldo, che ha “betrogen / bestohlen / ausgeplündert” (ingannato, derubato, saccheggiato), paragonandolo ai più destri delinquenti parigini (51). Sottolinea la sua bravura nel sottrarsi alla giustizia: “vanamente si era cercato di catturarlo, mentre egli continuava tranquillo e indisturbato a esercitare la sua bella arte”. Valvasor racconta con una specie di compiacimento che questa “Raben-Gesellschaft” aveva proprie regole e perfino “Statuten”. Che essi avevano “dei loro certi anni di prova e di apprendistato” con tutta una gerarchia di gradi in questa “accademia per ladri” (“Diebs-Academie”), che però “talvolta promuove alla forza”, come

osserva sarcastico l'autore. Solo dopo essersi dilungato sulle prove che i novellini dovevano sostenere per essere considerati a pieno titolo membri affidabili della banda, Valvasor passa alla narrazione di come alla fine questo Kljukec si converta – il barone lascia aperta la questione se lo abbia fatto per vero pentimento o per opportunismo – e, forte del perdono concessogli dalle autorità, si dedichi a più oneste occupazioni.

E' a mio parere degno di nota il fatto stesso che l'autore dedichi a questo bandito più di un'intera pagina, che è inserita in un elenco per il resto molto obiettivo e impersonale di località, ciascuna generalmente corredata da una breve descrizione. Il racconto è inserito nella descrizione della località di Jama presso Crainburg (odierna Kranj).

## 2.

Anche i racconti di questo secondo tipo partono da un punto di vista programmaticamente oggettivo, anzi, perfino scientifico, ma non per questo mi sembrano privi di spirito narrativo. Come primo esempio si potrebbe prendere la breve descrizione di uno dei numerosissimi fenomeni relativi alle grotte carsiche, che tanto interessavano Valvasor, le cui ricerche al riguardo gli valsero tra l'altro importanti riconoscimenti scientifici, come si è già accennato. (52) Si tratta di un buco nella roccia che si trovava in prossimità di Copajina in "Mittelcrain", che emerge dalla monotonia della pura relazione scientifica già con il nome scherzoso conferitogli da Valvasor: "[questo buco potrebbe essere chiamato] *Rühr mich nicht!*" (non toccarmi!). Se infatti in questo foro si getta un sasso, continua l'autore, ne viene subito fuori una strana nebbia, seguita molto presto anche da pioggia e maltempo. Per il resto Valvasor si affretta a chiarire che in questo fenomeno non c'è "niente di inaudito né di incredibile".

Un caso ancora più curioso – cui Valvasor dà infatti ampio spazio, menzionandolo dapprima nel II libro "geografico-topografico" (a pag. 232), e poi parlandone diffusamente alle pagg. 579-581 nel IV libro, espressamente dedicato alle "rarità", cioè alle meraviglie e ai fenomeni strani – è quello del noce del villaggio carsico di "Loque" (Lokev), località citata anche con il nome italiano di "Cornial" (Corgnale, tra Trieste e Divača). Quest'albero ha una caratteristica davvero sorprendente: mentre fino alla vigilia della festa di S. Giovanni (24 giugno) appare ancora spoglio, privo di foglie e frutti, e quindi in forte ritardo rispetto ai suoi "colleghi e assistenti", come Valvasor scherzosamente chiama gli altri alberi, le cui chiome, oltre a essere già verdi da un pezzo, portano anche i frutti; quest'albero, in una sola notte, anzi proprio in quella sola notte di S. Giovanni ("in dieser einigen Nacht") rinverdisce e si copre di più frutti di quanti non ne abbiano i suoi "colleghi". Valvasor dedica alla descrizione

di questo fenomeno, all'elenco dei testimoni oculari del fatto – fra i quali è egli stesso – alle interpretazioni dei contadini (che egli però rigetta) secondo le quali in quel luogo in passato avrebbe dovuto essere costruita una chiesa dedicata appunto a S. Giovanni, più di tre pagine, senza contare l'anticipazione nel II libro (v. sopra). Indica il nome "carniolano" con cui i contadini chiamano quest'albero, "*Suetiga Juuvana Orch*" (Svetega Ivana oreh), cioè "S. Johannis Nussbaum". In un certo senso sorprende l'accanimento con cui Valvasor insiste nel considerare questo fenomeno del tutto estraneo a qualsiasi fattore soprannaturale: l'idea della costruzione della chiesa la considera addirittura "einen einfältigen Wahn" (un'ingenua assurdità), e la particolarità di quest'albero la ritiene "kein Miracul, sondern ... ein Geheimniss der Natur...". E ancora in altri due passi alla stessa pagina 580 del IV libro sottolinea che "la natura è in grado di fare ben più di ciò che ci lascia comprendere, e ciò che noi non comprendiamo o non sappiamo non è per ciò stesso innaturale". E ancora, qualche riga più sotto: "Ma la gente è abituata così: ciò che non riesce a cogliere e di cui non conosce la causa lo vuole subito far diventare un miracolo (53)". Nonostante tutto però Valvasor è certo affascinato dalla strana vicenda, e non manca di comunicare il suo entusiasmo anche al lettore. L'instancabile barone è infatti sempre molto attratto da tutto ciò che è curioso, misterioso, e a dispetto delle sue proteste e delle sue assicurazioni quasi irritate che si tratti di un fenomeno del tutto naturale, purtuttavia deve ammettere che una spiegazione per questo caso non è stato in grado di trovarla.

### 3.

Come già detto, questo tipo di racconti è a mio avviso quello più avvincente, e in cui Valvasor rivela maggiormente le sue doti di narratore. Guardiamo adesso un po' più da vicino qualcuna di queste storie.

Molto spazio, soprattutto una lunghissima digressione nel III libro (quello che descrive monti, fiumi, laghi, animali, piante e minerali) a proposito della famosa miniera di mercurio di Idrija nella Carniola Interna (54), viene da lui dedicato agli gnomi ("*Bergmännlein*") che a suo dire si annidavano particolarmente numerosi un po' in tutte le miniere del mondo. A suffragio di questa tesi egli cita anzi le testimonianze di diversi autori. Al lettore di oggi sembra certo curiosa questa convinzione così ferma nell'esistenza di questi esseri fantastici, ma non bisogna dimenticare che si trattava di credenze molto diffuse ai tempi del barone (55).

Valvasor dedica quasi due pagine (418 e 419 del III libro) ad una appassionata confutazione delle argomentazioni di coloro che non credono in queste strane creature, e tra l'altro li fa oggetto del suo sarcasmo,

espresso in un gustoso e difficilmente traducibile gioco di parole:

“Sollte ihnen nur einmal die Begegniss manches angefochtenen Bergmanns zustossen / würde ihnen gewisslich die Einbildung / dass es nur lauter falsche Einbildungen seyn / bald ausgebildet werden.” (56)

Per quanto riguarda la descrizione degli omini come tali, fin dall'inizio viene alla luce una certa ambivalenza nella loro natura, anche se Valvasor – sicuramente in linea con il pensiero del tempo – li annovera decisamente tra gli esseri negativi, in diretto collegamento con il demone. L'eventuale equivoco potrebbe nascere dal fatto che gli gnomi in questione sembrano accanirsi particolarmente contro quei minatori che sono più inclini alle bestemmie e comunque a comportamenti riprovevoli. Ma questo avviene non perché il diavolo – scherza Valvasor – sia così cristiano da preoccuparsi delle bestemmie, che per lui sono come “un dolce canto di usignoli”, bensì perché i peccati dei minatori gli offrono l'opportunità di intervenire (57).

Particolarmente fiabesca mi sembra la descrizione fisica degli gnomi e delle loro attività “lavorative”. Nonostante tutte le premesse valvasoriane sui loro contatti col Maligno, questi ometti a mio parere non riescono proprio ad apparire orribili e antipatici, né al lettore e penso nemmeno all'autore stesso.

“Non è quindi una fandonia / che nelle miniere / gli spiriti appaiano o / sotto le spoglie di piccoli vecchi omini / vestiti da minatori / che portano con sé certi strumenti di lavoro / come il piccone / e anche lanterne da miniera e altri attrezzi; o che quanto meno / li si senta / di quando in quando / battere e per così dire lavorare.” (58)

La descrizione è completata da quelli che si suppongono essere gusti e abitudini di questi esserini per quanto riguarda cibo e abbigliamento: a questo è dedicata una lunga citazione di una testimonianza diretta di tale padre Eissert, che prima di Valvasor ha visitato la miniera di Idrija. E se anche il nostro barone carniolano riporta le parole del sacerdote solo per dire che si tratta di sciocche superstizioni (a questi ultimi dettagli infatti non crede) e che l'ingenuo uomo di chiesa si è lasciato abbindolare da minatori in vena di scherzi, pure bisogna dire che la descrizione ormai c'è, e il lettore questi gnomi se li figura ancora più plastici nei loro abitini:

“Per questo i minatori superstiziosi hanno l'abitudine di / mettere loro / ogni giorno / un pentolino ... pieno di cibo / in un determinato posto / e di offrire loro / ogni anno / come regalo / una giacchetta rossa / che per lunghezza sarebbe adatta a un bambino. / E se non lo fanno, questi omini si dimostrano alquanto maldisposti / e adirati. E se invece si dà loro soddisfazione / si fanno sentire molto benevoli e compiacenti. Essi

infatti scavano / picconano / e tirano fuori una tale quantità di metallo per la quale / i minatori / con tutta la fatica e il lavoro / dovrebbero lavorare molti giorni.” (59)

Come non pensare ai vari gnomi che popolano per esempio le *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm (1812-1822), ai nanetti più o meno dispettosi o benevoli del tipo di Rumpelstilzchen (“Tremotino”) o degli stessi sette nani di Biancaneve? (60)

Mentre a malincuore, per brevità, tralascio la ancora più lunga digressione di Valvasor sui ghiri, animali ai suoi occhi molto misteriosi e anche malefici (anche loro, neanche a dirlo, in stretto legame con il diavolo) (61), cui l'autore dell'*Ehre* dedica un intero capitolo, il XXXI del III libro, e cioè più di cinque pagine (437-442), non posso fare a meno di citare uno dei passi forse più famosi dell'opera principale del barone, quello cioè che servirà tra l'altro al più grande poeta romantico sloveno France Prešeren come base per la sua famosa ballata *Povodni mož* (1824).

Si tratta del subdolo rapimento di una fanciulla non particolarmente costumata da parte di un bel giovane che poi si rivelerà appunto una creatura sinistra, non umana, che nel corso di una danza scatenata trascinerà l'incauta ragazza con sé nel suo regno subacqueo. Mentre tutte le storie letterarie slovene, com'è naturale, riportano la notizia che Prešeren per la sua famosa ballada giovanile prese spunto dalla vicenda di tale Ursula Schäffer(in), riferita da Valvasor nell'*Ehre* come episodio realmente avvenuto nel 1547, quindi quasi un secolo e mezzo addietro, non viene solitamente messo in rilievo come anche lo stesso racconto del barone abbia – a mio parere – una sua efficacia e una sua bellezza (62).

Il racconto lo si trova in due diversi passi dell'*Ehre* (63), procedura abbastanza comune in Valvasor per gli argomenti che gli stanno particolarmente a cuore: nel primo passo egli per così dire anticipa la storia, spiegando che ne parlerà più diffusamente in un secondo tempo, e nel secondo riporta il riferimento alla prima citazione.

Ecco l'inizio del racconto alla pag. 685 dell'XI libro, dov'è inserito tra i diversi aneddoti a proposito del fiume Ljubljanica, nel più vasto discorso su Lubiana:

“... in esso [nel fiume Ljubljanica] dimora uno spirito / che viene chiamato uomo dell'acqua / e che spesso si mostra di notte / ed è così ben conosciuto che ogni barcaiuolo e pescatore / sulla Ljubljanica / ne saprebbe dire un bel po'. Secondo quello che si dice, / questo spettro / tempo addietro / veniva fuori dall'acqua / spesso / anche in pieno giorno / e si faceva vedere in forma umana...” (64)

Il racconto in realtà prosegue fino alla fine, e quasi non si comprenderebbe perché Valvasor si senta in dovere di riferirlo nuovamente

(65) se non ammettendo il suo gusto di raccontare. Infatti la seconda versione del racconto presentata nel XV libro (uno dei libri "storici", cioè dedicati agli annali della Carniola) non contiene in realtà alcun dettaglio rilevante in più rispetto alla versione abbreviata dell'anticipazione, è però a mio parere diversa nello spirito, non volendo fornire solo dei dati, bensì raccontare qualcosa che susciti nel lettore dapprima aspettativa, poi tensione, e infine orrore. Questo a mio parere gli riesce benissimo già nell'introduzione, che con la sua marcata accentuazione della serenità idilliaca della scena lascia presagire l'arrivo di una forza del male, che distruggerà tutto. Si tratta della situazione iniziale che nel famoso schema proposto da Propp per la favola di magia "descrive [all'inizio della fiaba] condizioni di singolare benessere, a volte assai accentuato": (66)

"La prima domenica del mese del fieno (67) dell'anno appena menzionato / a Lubiana / nel Vecchio Borgo / presso la fontana che a quei tempi era allietata dalla presenza di un bel tiglio / si riunì in quella stessa piazza l'intero vicinato / secondo un'antica consuetudine / e là consumavano le pietanze che avevano portato loro stessi / al suono di una musica soave / in amichevole confidenza tra amici / così come si usava una volta / diversamente da oggi. ... / Essi si divertivano onorevolmente / alla vecchia buona maniera carniolana / cioè a dire / in buona fede onesta / e sincera / nell'affetto reciproco; e dopo aver desinato si divagavano / con una semplice danza" (68).

E qui viene introdotto, poche righe più sotto – non senza suspense – quello che Propp chiamerebbe "l'antagonista":

"E dopo che ... tutti gli animi erano stati completamente conquistati dall'allegria; ecco! che spuntò fuori un giovane prestante e di bell'aspetto / che fece capire / che gli avrebbe fatto piacere / eseguire qualche danza con loro."

I giovani sono ancora ignari di ciò che li attende, ma poco dopo nel racconto si insinua un'atmosfera decisamente sinistra:

"Egli per prima cosa salutò molto gentilmente l'assemblea / e porse la mano a tutti amichevolmente; ma dal contatto con essa / ognuno provò una sensazione strana / un'alterazione...: infatti le sue mani erano fredde e molli oltre ogni dire..."

Segue il racconto di come il sinistro giovane concentri le sue attenzioni in particolare sulla predetta Ursula, che viene descritta come fisicamente molto carina, ma di costumi poco raccomandabili. Ella accetta l'invito a ballare, e qui siamo già sull'orlo del precipizio, e infine anche oltre:

"Dopo aver ballato insieme ... / diverse danze; si abbandonarono lentamente a una danza più ampia / e iniziarono / ad allontanarsi sempre

di più / dal luogo che solitamente delimita il ballo / tanto che .... saltellando insieme giunsero al fiume Ljubljanica / e lì eseguirono il cosiddetto ultimo giro di danza / (che Dio voglia: non per l'eternità!): essi infatti / alla presenza di quei barcaioli / che stanno lì sempre pronti per il traghetto / e che erano stati lì presenti tutto il tempo / saltarono infine entrambi nel fiume Ljubljanica / e disparvero agli occhi degli astanti / e nessuno li vide mai più”.

Il racconto si conclude con la descrizione dell'orrore del gruppo di amici, a cui da quel giorno in poi sarebbe del tutto passata la voglia di divertirsi. Seguono diverse riflessioni moraleggianti di molto minore interesse.

Ancora un accenno al caso del “vampiro di Kringa” che meriterebbe di essere menzionato già solo per il fatto di essere stato ripreso da molti raccoglitori di racconti popolari, oltre a essere naturalmente un bel racconto dell'orrore. Anche in questo caso Valvasor dà una breve anticipazione del fatto già nel VI libro, per poi scriverne diffusamente nell'XI (alle pagg. 317-319), a proposito della città di Kringa (ital. Coridico) in Istria centrale (vicino a Pazin/Pisino). Si tratta di un evento ancora molto vicino alla redazione dell'*Ehre* (1672). Un morto – ne apprendiamo anche il nome, Dure Grando – va in giro di notte a molestare gli abitanti del villaggio, e in particolare la sua vedova, con la quale anzi va perfino a dormire, terrorizzandola. Egli inoltre va in giro a bussare alle porte delle case del villaggio, e lì dove bussa presto accade una disgrazia. Finalmente lo župan del paese ascolta le suppliche della vedova e raduna un gruppo di coraggiosi, che dopo diversi tentativi vani riusciranno alla fine – tagliando la testa al vampiro – a riportare il morto alla pace. Per motivi di spazio ho dovuto riferire così brevemente una storia che invece

Valvasor racconta molto bene, con dovizia di particolari. Ciò che volevo qui sottolineare è come questo racconto sia stata ripreso, tra gli altri, dall'etnografo Anton von Maily nelle sue *Sagen aus Friaul und den julischen Alpen* (69).

Lo studioso Milko Matičetov fa notare la superiorità della versione di Valvasor rispetto a quella ben più scarna e molto meno vivace riportata dal Maily, che “censura” tra l'altro un particolare abbastanza scabroso e orrido, quello relativo al fatto che il morto tornasse dalla vedova per violentarla, e non semplicemente per apparirle, come scrive Maily (70).

Il racconto di Valvasor è riportato fedelmente da Dudley Wright nella sua opera *Vampires and Vampirism*, e suscita fino ad oggi interesse ed emozione: è perfino citato in inglese, in una traduzione che riproduce quasi alla lettera il passo dell'*Ehre*, in un sito “ufficiale” internet dedicato ai vampiri: [www.shroudeater.com](http://www.shroudeater.com) (71).

4.

Per finire un rapido sguardo a quest'ultima categoria di racconti che, per quanto numerosissimi (soprattutto nell'VIII libro, dedicato a "Santi, Patriarchi, Vescovi, etc."), sono di regola molto brevi e mi sembrano in generale anche meno interessanti. A parte – come si è già accennato – alcuni casi di racconti curiosi, come quello relativo alla chiesa di S. Agnese a Brezje:

"In questa chiesa / non si suona mai per il [brutto] tempo; come si suole invece fare / in tutte le altre chiese. E questa sembrerebbe la causa / così si dice / per cui / quando una volta tempo addietro il sacrestano durante un temporale voleva entrare in chiesa e suonare le campane / qualcosa lo scaraventò fuori dalla chiesa / dicendogli: *Tu suona di giorno; io invece veglierò / nella notte.* Per quanto si sa / né la grandine né altro maltempo forte / hanno mai fatto danno qui." (72)

Simile è il racconto relativo alla chiesa di S. Giacomo a Ribno, nello stesso libro:

"Proprio qui nell'anno 1675 / il 3 di dicembre / il sacrestano / quando la mattina / un'ora prima del sorgere del sole / andò in chiesa per suonare la preghiera del mattino / trovò lì dentro una luce splendente / come se / cosa che egli anche pensò / si fosse già fatto giorno. Ma quando egli più tardi uscì di nuovo dalla chiesa / si accorse che la notte non era ancora trascorsa. La causa di un tale fatto egli ritenne di vedere / in un preludio alla / festa di S. Saverio / che ricorreva appunto quel giorno." (73)

Ma nella maggioranza dei casi abbiamo semplicemente annotazioni di questo tipo:

"In questa chiesa [della Beata Vergine del Carmelo a Boglion presso Pola] si vedono dipinti molti miracoli / che sembra siano successi in questa stessa chiesa." (74)

"A questa chiesa [di S. Wolfango a Rosenberglein] / che è stata edificata circa nove anni fa / vengono attribuiti diversi miracoli; come / che i ciechi in questo stesso luogo siano divenuti vedenti / e gli storpi o paralitici dritti / etc." (75)

"La chiesa della Madonna / di Dedental. E' una chiesa miracolosa / perché lì le campane suonano spesso da sole." (76)

Si ha come l'impressione, come accennavo nella nota 53, che Valvasor non sia particolarmente interessato alla descrizione di quelli che egli chiama "Miraculn": la fede cattolica e lo spirito del suo tempo gli impongono di crederci, ma egli – forse perché non è in grado e non ha il titolo per verificarli – li liquida spesso in poche parole, spesso concludendo con uno sbrigativo "etc."

\*\*\*

Concludendo quest'analisi per forza di cose limitata a pochi testi (che sono però a mio avviso piuttosto indicativi e passibili di una certa generalizzazione), mi sembra di aver mostrato come Valvasor fosse molto ben inserito nell'ambiente linguistico e culturale slavo della Carniola. Egli non era un mero osservatore esterno di fenomeni culturali a lui estranei, bensì una persona colta che – pur essendo la sua cultura “straniera”, cioè radicata nella sfera germanica della regione austriaco-bavarese – sapeva valutare con cognizione di causa e non senza acume quel materiale linguistico-culturale che oggi chiameremmo “folclorico” o “popolare”. La sua notevole conoscenza e il suo rispetto per la lingua “carniolana” gli permettevano di consultare e valutare direttamente fonti (soprattutto orali) che sarebbero state inaccessibili ad altri eruditi della sua stessa estrazione sociale. D'altra parte la sua preparazione culturale e la sua capacità narrativa gli permettevano anche un'elaborazione di questo materiale e una sua presentazione per iscritto, il che sarebbe stato ben al di là della portata dei rappresentanti di quel mondo contadino e di gente semplice che era il principale depositario di questo materiale narrativo. Valvasor a mio parere rappresenta un anello insostituibile in quel processo culturale che – certo anche con il successivo supporto delle accademie di influsso italiano – avrebbe portato ai coraggiosi progetti, questa volta ormai in lingua slovena, di *razsvetljenci* come Sigmund Zois, Valentin Vodnik e Anton Tomaž Linhart, e soprattutto a quella vera e propria esplosione culturale che avrà luogo nell'800.

## BIBLIOGRAFIA

Johann Weichard Valvasor, *Die Ehre des Hertzogthums Crain*, rist. anastatica I ediz. del 1689. Trofenik, München / Mladinska knjiga, Ljubljana 1970-74

*Valvasorjevo berilo* I. Scelta dei testi e trad. Mirko Rupel. Akademska založba, Ljubljana 1936.

Janez Vajkard Valvasor, *Slava Vojvodine Kranjske*, izbrana poglavja. A cura di Janez Menart. Scelta dei testi e trad. Mirko Rupel. Mladinska knjiga, Svet knjige, Ljubljana 1984

1689 – *Trieste Lubiana e la Carsia di Johann Weichard Valvasor*. Scelta di incisioni e di testi in prima versione italiana da *Die Ehre des Hertzogthums Crain* e chiavi d'accesso all'opera originale completa. A cura di Paolo Parovel ed Ariella Tasso-Jasbitz. Mladika, Trieste 1995

Bonazza, Sergio, “Echi del Barocco nella cultura letteraria slove-

na", in: *Il Barocco letterario nei paesi slavi*, a cura di Giovanna Brogi Bercoff, Roma 1996 (p. 77-89)

Cevc, Emilijan, "Valvasorjeva pasijonska knjižica", in: *Pasijonska knjižica 1679* (rist. anast. del *Dominicae passionis icones*). Cankarjeva založba, Ljubljana 1970 (p. 37-57)

Grafenauer, Ivan, *Narodopisje Slovencev*, II. del, Ljubljana 1946

Kos, Janko, *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana 1989

Kuret, Niko, *Praznično leto Slovencev*, Ljubljana 1989

Mailly, Anton von, *Leggende del Friuli e delle Alpi Giulie*, edizione critica a cura di Milko Matičetov, Gorizia 1996 (*Sagen aus Friaul und den julischen Alpen*, gesammelt und mit Unterstützung von Johannes Bolte, herausgegeben von Anton de Mailly, Leipzig 1922). I ediz. italiana Gorizia 1986

Matičetov, Milko, "Slovenska ljudska pravljica", in: *Slovenske ljudske pripovedi*, a cura di Kristina Brenkova, Ljubljana 1985

Orožen, Martina, "Janez Vajkard Valvasor o slovenskem jeziku". in: *Jezik in slovstvo*, 39, n. 1, Ljubljana november 1993/94 (p. 3-12)

Pogačnik, Jože, *Slovenska književnost I*, Ljubljana 1998

Reisp, Branko, "Janez Vajkard Valvasor in njegovo delo", in: Janez Vajkard Valvasor, *Slava Vojvodine Kranjske*. Izbor. Mladinska knjiga, Ljubljana 1968 (Rupel-Reisp)

Reisp, Branko, *Kranjski polihistor Janez Vajkard Valvasor*, Ljubljana 1983

Slodnjak, Anton, *Slovensko slovstvo*, Ljubljana 1968

Stanonik, Marija, "Janez Vajkard Valvasor in slovstvena folklor a v njegovem duhovnem obzorju" in: *Valvasorjev zbornik ob 300 letnici izida Slave vojvodine Kranjske*, Ljubljana 1989 (p. 287-310)

Stanonik, Marija, "Kontekst slovstvene folklore v pridigah Janeza Svetokriškega" in: *Zbornik o Janezu Svetokriškem*, Ljubljana 2000, ur. Jože Pogačnik in Jože Faganel (p. 355-374)

Stanonik, Marija, *Slovenska slovstvena folklor a*, Ljubljana 2000

Stanonik, Marija, *Teoretični oris slovstvene folklor e*, Ljubljana 2001

Terseglav, Marko, *Ljudsko pesništvo* (Literarni leksikon), Ljubljana 1987

Leksikon Cankarjeve založbe, *Slovenska književnost*, Ljubljana 1982

## NOTE

Per le citazioni tratte da *Die Ehre des Hertzogthums Crain* è stata utilizzata la ristampa anastatica della prima edizione. Le traduzioni in ita-

liano, volutamente letterali, sono mie. Il testo è stato citato nell'originale nei casi in cui mi sembrava opportuno far vedere le precise parole usate da Valvasor. Negli altri casi è stata presentata solo la traduzione, per non appesantire troppo il testo.

Il testo dell'*Ehre*, ovviamente stampato in caratteri gotici ma qui trascritto in caratteri latini, è stato riportato esattamente nella forma usata dall'autore con gli eventuali piccoli errori e imprecisioni.

L'asterisco (\*) che talvolta segue il pronomine personale "ich" (io) e il possessivo "unser" (nostro), è originale dell'autore, e sta a indicare che chi scrive in quel momento in prima persona è sicuramente Valvasor e non il suo redattore e in parte coautore Erasmus Francisci.

Anche gli eventuali corsivi, virgolettati e simili, quando non altrimenti indicato, sono originali dell'autore.

1) *Ehre*, XI, p. 3. Merian in una sua opera aveva auspicato che qualcuno si preoccupasse di descrivere il "glorioso granducato di Carniola", poco conosciuto all'estero e perfino in patria.

2) Per questo si rimanda a Branko Reisp, *Kranjski polihistor Janez Vajkard Valvasor*, Ljubljana 1983, p. 193-263.

3) Marija Stanonik, "Janez Vajkard Valvasor in slovsstvena folklor v njegovem duhovnem obzoru" in: *Valvasorjev zbornik ob 300 letnici izida Slave vojvodine Kranjske*, Ljubljana 1989 (p. 287-310).

4) op. cit., p. 287.

5) Branko Reisp, *Kranjski polihistor Janez Vajkard Valvasor*, Ljubljana 1983

6) "... moramo Valvasorja proglasiti za upoštevanja vrednega prozaista. Njegovi pokrajinski opisi so v okviru dobe pomembni zaradi svoje naravnosti in v nasprotju s tako imenovano «pastirsko poezijo» zelo napredni... ponekod je njegova beseda realistična, zanimiva zaradi narečnih oblik in besedi, bogastvo izraza in jezika pa kaže mestoma skoraj pesniško äustvovanje in darovitost", Reisp, op. cit., p. 259.

7) op. cit., p. 287.

8) Considerando le definizioni che manuali ed enciclopedie slovene danno di Valvasor, possiamo constatare che le più frequenti sono: "polihistor (zgodovinar, etnograf, topograf, itn.)" (*Mała splošna enciklopedija*, vol. III, Ljubljana/Beograd 1973-1977); "slovenski polihistor" (*Leksikon Cankarjeve založbe*, Ljubljana 1973); Nei testi italiani troviamo "polimata", "erudito", in quelli tedeschi "Universalgelehrter" e simili.

9) Proprio il suo studio – considerato tuttora validissimo – sul Lago di Cerknica gli valse l'iscrizione alla prestigiosa Royal Society di Londra, una delle accademie scientifiche più quotate del tempo.

10) *Ehre*, VI, p. 271.

11) *ibid.*

12) *ibid.*

13) Vedi tra gli altri, oltre al già citato saggio della Stanonik, Martina Orožen, Janez Vajkard Valvasor o slovenskem jeziku“. in: *Jezik in slovstvo*, 39, n. 1, Ljubljana november 1993/94 (p. 3-12); Gerald Stone, in: *Valvasorjev zbornik ob 300 letnici izida Slave vojvodine Kranjske*, Ljubljana 1989 (p. 232-238).

14) Della conoscenza passiva della lingua slava della Carniola da parte di Valvasor abbiamo diverse prove, tra cui la sua comprensione del significato dei toponimi, la cui etimologia egli spesso spiega più o meno giustamente, ma comunque sempre fornendo argomenti plausibili.

15) Orožen, Reisp, Stanonik.

16) oltre al fatto che egli ne sottolinei la grande diffusione, come si diceva più sopra.

17) “angemerckt / Jezero / in unsrer\* Crainischen Sprache / soviel / als ein See / bedeutet.“ (Ehre, II, p. 237). Da notare che il pronome personale “ich” e il possessivo “unsrer”, quando sono dotati di asterisco, contrassegnano senza ombra di dubbio (l’assenza non sempre significa il contrario) che chi scrive è proprio Valvasor in persona, e non il suo redattore, autore a sua volta di vaste parti dell’opera (oltre che di quasi tutte le note), e cioè Erasmus Francisci.

18) Ehre, VI, p. 278.

19) ibid.

20) Ehre, VI, p. 276.

21) ibid.

22) “...da je veliki polihistor kar precej pisanja posvetil etnološkim stvarim, folklori pa izredno malo.” Marko Terseglav, e-mail del 14.09.01.

23) Si veda p.e. Niko Kuret, *Praznično leto Slovencev*, Ljubljana 1989. In questa vasta opera (oltre 1000 pagine), in cui l’autore descrive, come è detto nel sottotitolo, «Starosvetne šege in navade od pomladi do zime», cioè “antichi usi e costumi dalla primavera all’inverno”, Valvasor è citato diverse decine di volte, ed è anzi l’autore più citato nel corso dell’opera.

24) Marija Stanonik, „Janez Vajkard Valvasor in slovstvena folklor v njegovem duhovnem obzorju“ in: *Valvasorjev zbornik ob 300 letnici izida Slave vojvodine Kranjske*, Ljubljana 1989, p. 302-303.

25) “es hetten etliche Ordens-Genossen des Jesuiter Collegii zu Baden ....solches ...den Mährlein beigezehl“, Ehre, II, p. 166; „so dürffte mancher leicht für ein Mährlein aufnehmen / was von denselben geredet wird“, Ehre, II, p. 232; „... dass manche Hölen / von den alten Scribenten / wo nicht gar mit ertichteten Mährlein...“, Ehre, II, p. 247; „Welches Mährlein der Leander / für eine Wahrheit / aufgefangen...“, Ehre, II, p. 251; „Denn es ist gantz gewiss / und kein Mährlein / dass...“ Ehre, III, p. 418;

26) “Solches für ein Geticht zu achten / hat man nicht Ursache“, Ehre, II, p. 166; „Ob nun solches / ihm etwan getraumbt / oder er es ertichtet / oder würcklich gesehn habe / kann ich nicht versichern;“, Ehre, II, p. 233; „Ist demnach mir die ausge-

gebene Begebenheit ... sehr verdächtig / und meinen Augen vielmehr ein nicht behutsam genug eronnenes Geticht / weder eine wahre Geschichte.“ Ehre, II, p. 251; „so ist es doch kein blosses Gerücht / oder Geticht /...“ Ehre, IV, p. 562;

27) „Von diesen Schindeln / erzehlt (oder fabuliert) man viel“, Ehre, II, p. 233; „Ohn was sonst dergleichen Fabelwercks mehr davon ausgesprengt wird“, Ehre, II, p. 233; „Wie denn nebenst andren Fabeln / manche Leute dess Orts / glauben...“, Ehre, II, p. 251; „Wiederum aber fehlt... die... Relation... darinn... / dass sie für Fabelwerck schilt / was man sonst / von Erscheinung der Bergmännlein / in denen Metall-Gruben / schreibt“, Ehre, III, p. 418; „Ist derhalben dieses keine Fabel / dass...“ Ehre, III, p. 419;

28) „Von dem fünfften See giebt die gemeine Sage / eben dergleichen Beschaffenheit aus.“, Ehre, II, p. 233;

29) „so ist es doch kein blosses Gerücht / oder Geticht /...“ Ehre, IV, p. 562;

30) „Die simple Bauren wähten /es wäre was Übernatürlichs“, Ehre, II, p. 171; „Welches ich\* aber für einen einfältigen Wahn /... halte“, „so ist es doch kein blosses Gerücht / oder Geticht/...“ Ehre, IV, p. 580;

31) „Unterdessen weiss keiner doch zu sagen / woher sie solches wissen / ... / als allein von Hören-Sagen“ (il corsivo è di Valvasor), Ehre, II, p. 233;

32) „wol wissend / dass Manchen bissweilen auch wol seine eigene / geschweige den andre Augen / und Ohren / betriegen.“, Ehre II, p. 232.

33) „als der ich\* nichts / für gewiss anzugeben gewohnt / was ich Selbst nicht gesehn und erfahrn“, *ibid.*

34) „...hat mir\* der Herr Baron / Hanns Adam von Engelshaus seel. zu Thurnig / erzehlt...“, Ehre II, p. 232; „denn Herr Johann Baptista Petermann / und Herr Laurentius von Rechbeg / beyde Doctores der Medicin / haben solches / vor wenig Jahren / selbst persönlich gesehn.“, Ehre IV, p. 562;

35) „Ist sonst ein einfältiger / doch aufrichtiger / Bauer anzusehen.“, Ehre, II, p. 233.

36) „Dieses hat mir\* eine gewisse Frau / so noch am Leben / erzehlt...“, Ehre, II, p. 206; „Sein Sohn aber ist dieser Zeit noch im Leben / und weiss davon gnug zu sagen.“, Ehre, IV, p. 542; „Diese Geschichte ... ist so gewiss / dass nicht allein andre Leute / sondern auch der noch lebende Selbst-Zeuge den Zweiflenden alle ungleiche Gedanken benchmen können.“, Ehre, VIII, p. 798.

37) Marija Stanonik, „Janez Vajkard Valvasor in slovtvena folkloru v njegovem duhovnem obzorju“ in: *Valvasorjev zbornik ob 300 letnici izida Slave vojvodine Kranjske*, Ljubljana 1989, p. 288-289.

38) *Valvasorjevo berilo I. Scelta dei testi e trad. Mirko Rupel. Akademsko založba, Ljubljana 1936, p. 56.*

39) *ibid.*, p. 57.

40) *ibid.*, p. 78.

41) cfr. *Slovar slovenskega knjižnega jezika I-V*, Ljubljana 1970-1991, vol. IV, p. 312, alla voce «rak» (1), con il qualificatore «ekspr.[esivno]»: «kmalu bi bili šli vsi

rakom žvižgat, bi umrli, se ubili».

42) *Slovenske narodne pesmi*, zbral in vredil Dr. Karol Štrekelj, v Ljubljani, 1895-1923 (IV voll.).

43) Marija Stanonik, op. cit., p. 289.

44) Alla formula sopracitata sulle sanguisughe, l'erudito Francisci fa seguire una serie di citazioni di autori sia contemporanei che classici che dimostrano come queste formule venissero cantate, il che fa assumere loro – a detta di Valvasor/Francisci – un carattere ancora più spiccatamente “magico”; esse perciò non solo vengono considerate riflesso di superstizione, ma si arriva anche a ipotizzare un patto con il diavolo, corroborando paradossalmente la credenza che queste formule siano efficaci, perché alle origini c'è un pescatore “magico” (“ein zaubrischer Fischer”) che ha concordato con Satana che egli lo aiuterà nella pesca proprio quando l'uomo pronuncerà o canterà queste parole. Ehre, IV, p. 73.

45) Si veda in particolare Branko Reisp, *Kranjski polihistor Janez Vajkard Valvasor*, Ljubljana 1983, nota 117, p. 327-328.

46) Marija Stanonik, *Slovenska slovstvena folklor*, Ljubljana 2000, 261 segg.

47) ibid., p. 215 segg.

48) Vladimir Propp, *Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma 1977 (Istoričeskie korni volšebnoj skazki, Leningrad 1946)

49) Marija Stanonik, *Posebni tečaj slovstvene folklore na Seminarju slovenskega jezika, literature in kulture*, Ljubljana 1-15 luglio 2001 (non pubblicato).

50) Ehre, II, p. 119-120.

51) In generale, Valvasor non sembra avere una grande opinione dell'onestà dei Francesi, popolo che appariva ai suoi occhi probabilmente piuttosto corrotto, se paragonato alla semplicità di costumi carniolana.

52) v. nota 9. Molti considerano il barone il fondatore della speleologia moderna.

53) E' interessante a mio parere il fatto che Valvasor usi qui la parola straniera “Miracul”, che nell'Ehre è quasi esclusivamente riferita a miracoli di santi, mentre parole come “Wunder”, “Wunderwerck” rimandano a fatti sì straordinari, ma di altra origine. Egli sembra quindi categoricamente escludere un intervento divino in una questione del genere, mentre non trova affatto strano coinvolgere la divinità non solo in guarigioni per intercessione di santi, ma anche in fatti molto meno “ortodossi”, come suoni misteriosi o luci che si accendono da sole. Forse la sua mentalità era – malgrado le sue dichiarazioni ufficiali – ancora tanto protestante che l'idea della costruzione di una chiesa per un motivo così gli dava fastidio? E forse proprio in questo IV libro, in cui Valvasor trattava per così dire proprio della sua specialità, i fenomeni naturalistici, il suo redattore Francisci (che pur essendo, lui sì, protestante dichiarato, era ben più propenso a vedere l'intervento diretto di Dio un po' ovunque) gli ha lasciato più mano libera che non nel più “religioso” libro VIII, dove troviamo un lungo elenco di “Miraculn” che non vengono assolutamente messi in discussione?

54) alle pagg. 417-421; ma sull'argomento Valvasor torna anche in altri passi dell'Ehre, come per esempio nell'XI libro alle pagg. 548 e 562.

55) Tanto per fare un esempio di un personaggio illustre, anche se di qualche generazione più anziano di Valvasor: l'esistenza di spiriti maligni che vagavano nelle miniere non è messa in dubbio neanche dal dotto cardinale Federico Borromeo (1564-1631), che per il resto è considerato all'avanguardia, tra i suoi contemporanei, nel combattere dicerie e superstizioni; Federico Borromeo, *Manifestazioni demoniache*, Milano 2001.

56) Ehre, III, p. 418.

57) *ibid.*

58) Ehre, III, p. 419.

59) *ibid.*, p. 417.

60) *Die Märchen der Brüder Grimm*, Augsburg 1980: „Sneewittchen“, n. 53 p. 189; „Rumpelstilzchen“, n. 55 p. 200; „Schneeweißchen und Rosenrot“, n. 161 p. 488;.

61) E' curioso che a tutt'oggi in alcune località, per esempio nelle campagne dell'Istria centrale, i ghiri siano talvolta considerati animali fantastici.

62) Anton Slodnjak, *Slovensko slovstvo*, Ljubljana 1968, p. 98-99; Janko Kos, *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana 1989, p. 92-93; Jože Pogačnik, *Slovenska književnost I*, Ljubljana 1998, p. 252, 266.

63) Ehre XI, p. 685; Ehre XV, p. 460-461.

64) Ehre XI, p. 685.

65) Egli così introduce il secondo racconto dello stesso episodio: “Al 685. foglio del libro XI ho dato la mia parola / che avrei raccontato più dettagliatamente / qui tra le storie / il caso misterioso / che è accaduto in quell'anno 1547 / durante un ballo a Lubiana”).

66) Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino 1988, p. 33 (*Morfologija skazki*, Leningrad 1928). Propp continua alla stessa pagina: “Questo benessere funge evidentemente da fondo contrastante per la sciagura a venire, il cui spettro già aleggia inavvertito sulla famiglia felice”.

67) Anche in questo, come in altri simili dettagli, si vede a mio parere la differenza tra le due versioni. La prima volta infatti Valvasor aveva scritto “im Julio”, qui invece usa il più espressivo “dess Heumonats”.

68) Ehre XV, p. 461. Anche i passi seguenti sono tratti da questa pagina.

69) Mailly, Anton von, *Leggende del Friuli e delle Alpi Giulie*, edizione critica a cura di Milko Matičetov, Gorizia 1996 (*Sagen aus Friaul und den julischen Alpen*, gesammelt und mit Unterstützung von Johannes Bolte, herausgegeben von Anton de Mailly, Leipzig 1922). I ediz. italiana Gorizia 1986, p. 68-69 (con note dello stesso Mailly e di Milko Matičetov a p. 187-188).

70) *ibid.*, p. 187.

71) anche qui però manca il particolare delle violenze del vampiro alla sua vedova, ed è anzi sostituito da un “threw her into a deep sleep with the object of

sucking her blood", particolare assolutamente inesistente nel racconto di Valvasor. Probabilmente l'etnografo inglese lo ha ripreso da un'altra fonte che aveva già "epurato" questo dettaglio inquietante, e che forse sarà servita anche al Mailly. Il "caso" di Kringa pare sia citato tra gli altri anche da Afanas'ev nel suo *Opinioni poetiche degli slavi sulla natura* (3 voll., 1866-69).

72) Ehre, VIII, p. 822.

73) Ehre, VIII, p. 825.

74) Ehre, VIII, p. 727.

75) Ehre, VIII, p. 733.

76) Ehre, VIII, p. 831.

Mariangela Nieddu

## IVAN KALJAEV, TERRORISTA E POETA (1877-1905)

### CAPITOLO V\*

Pur essendo noto nel sottosuolo rivoluzionario col nome di battaglia "Il Poeta" [Poet], nelle fonti fin qui citate Kaljaev viene genericamente indicato come autore di versi senza che si presti particolare attenzione alla sua opera; nella nota della redazione di *Byloe* che segue il testo del ricorso in cassazione, ad esempio, si accenna quasi di sfuggita al fatto che fosse uno "scrittore e poeta di talento" (237). Il suo ruolo politico ha sicuramente contribuito a relegare nell'ombra la produzione poetica; tuttavia, bisogna riconoscere che l'opera di Kaljaev, limitata per estensione e contenuti, non poteva certo competere con l'espressione artistica di quegli stessi personaggi per cui, come vedremo più avanti, egli professava la propria entusiastica ammirazione.

E in realtà, si può dire che negli ambienti cospirativi Kaljaev fosse conosciuto con l'appellativo di "Poeta" tanto per la circostanza che scriveva versi, quanto perché era contiguo al mondo della poesia, in particolare quella contemporanea. Già ai tempi del liceo, come abbiamo avuto modo di testimoniare nel primo capitolo, egli «si dedicava alla letteratura russa e polacca», oltre che ai testi di teoria politica. Si può quindi legittimamente asserire che il rinnovamento letterario e culturale che veniva affermandosi in Russia destasse il suo interesse non meno del dibattito politico e ideologico (238).

Durante una conversazione con Sazonov, svoltasi sul treno che li riportava a Char'kov nell'aprile 1904, viene messa a fuoco la posizione di Kaljaev nei confronti dell'arte. Mentre Sazonov si schiera con la "vecchia, semplice e cara arte, comprensibile a tutti", Kaljaev prende le difese dei decadenti russi (239), che considera "rivoluzionari nell'arte" per la loro capacità di «notare le più sottili e impercettibili sfumature dei sentimenti, che noi tutti sentiamo, ma non siamo in grado di esprimere, di definire... Essi sono capaci di accostare, a questo scopo, certe tinte nuove e originali, che rendono comprensibile l'incomprensibile. Essi sono rivoluzionari del sentimento» (240).

Rivoluzionario, precisa Kaljaev, non è semplicemente chi lotta contro l'autocrazia. «In primo luogo, noi siamo dei cavalieri dello spirito (241). Noi combattiamo per un mondo nuovo, che prima abbiamo forgiato nei nostri pensieri... Ne vediamo già delineati i contorni, li possiamo toccare: là è tutto nuovo, meraviglioso... [...] Vogliamo portare il nostro ideale dal cielo del nostro spirito sulla terra, senza preoccuparci se, per molti, esso risulta ancora incomprensibile... [...] Noi siamo gli uomini del futuro, del nuovo pensiero, della nuova moralità. Prima di tutto, la rivoluzione è nel nostro spirito, solo dopo in ciò che ci circonda...È per questo che, come uomini nuovi, non dobbiamo [...] gridare aiuto ogni volta che qualcuno spavaldo, disprezzando le vecchie formule, con audacia scava solchi nuovi, cercando di esprimere l'insolito, ciò che fuoriesce dai limiti del comune sentire. Voi, come rivoluzionario, non avete il diritto di respingere sprezzante il nuovo nell'arte, senza neppure fare lo sforzo di comprenderlo» (242). Anche secondo la testimonianza di Savinkov, concernente il successivo periodo di permanenza a Char'kov, Kaljaev manifestava ai compagni un'adesione incondizionata alla "nuova poesia". «Kaljaev amava la rivoluzione profondamente e teneramente, come l'ama solo chi per essa è pronto a dare la propria vita. Ma egli era nato poeta, e amava l'arte. Quando non si tenevano riunioni rivoluzionarie e non si prendevano decisioni operative, egli parlava a lungo e con fervore di letteratura. Parlava con leggero accento polacco in modo chiaro e forbito. I nomi di Brjusov, Bal'mont e Blok, allora estranei ai rivoluzionari, a lui erano familiari: Non poteva comprendere né l'indifferenza, verso le loro sperimentazioni letterarie, né tanto meno un atteggiamento negativo nei loro confronti: per lui essi erano rivoluzionari nell'arte. Egli difendeva a spada tratta la "nuova" poesia e si accalorava oltremodo se, in sua presenza, qualcuno la definiva reazionaria. Chi lo conosceva bene sapeva che le sue passioni per l'arte e la rivoluzione erano animate dallo stesso fuoco e da un sentimento religioso timido e inconsapevole, ma profondo e radicato» (243). Per Kaljaev, dunque, anche l'arte era una forma di lotta dell'uomo per la verità: tra la poesia e la letteratura, da una parte, e le scelte ideologiche e politiche, dall'altra, per lui non c'era soluzione di continuità, ma un procedere parallelo. Le sue poesie possono essere considerate come il suo cammino di lotta in versi, dal cui montaggio assieme alle sue lettere e agli scritti di carattere politico emerge una documentazione quasi completa degli anni di lotta del terrorista Kaljaev.

Tranne nei casi in cui esplicitamente indicato, o laddove il contenuto fornisce indicazioni precise, è problematico stabilire la cronologia delle poesie di Kaljaev, pubblicate postume a cura della redazione di *Revoljucionnaja Rossija*. Si è pertanto risolto di ordinare le poesie prive

di datazione secondo un criterio suggerito dagli stessi sviluppi del suo percorso ideologico.

Poiché, come si vedrà più avanti, la poesia di Kaljaev contiene pochi punti di riferimento dal punto di vista formale, l'unico 'segnavia' attendibile rimane quello dettato dal procedere di una parabola esistenziale che, in sostanza, coincide con la maturazione politica.

Si può ritenere che *Dimostrazione* (Demonstracija) e *Canzone del Primo Maggio* (Pervomajskaja pesnja) costituiscano una prima tappa di questo sviluppo, caratterizzato da toni 'epidittici' ed 'enunciativi'.

Kaljaev precisa che *Dimostrazione* è una "traduzione dal polacco". Questo autorizza a supporre che, nel periodo in cui cercò di riprendere gli studi a L'vov, dedicandosi a lavori di traduzione dal polacco, egli avesse recuperato un testo precedente: i tratti distintivi del componimento, infatti, sembrano indicare che esso risalga agli anni 1897-98, nel corso dei quali Kaljaev, ormai ferrato nelle dottrine socialiste, si era trasferito in Russia e perciò viveva direttamente lo scontro con l'autocrazia. Immerso nei fermenti della vita studentesca e introdotto negli ambienti socialdemocratici, egli allora reputava i movimenti di piazza dei validi strumenti per la promozione di istanze libertarie. *Dimostrazione* in qualche modo descrive la società russa dell'epoca, fondata su gravi disparità tra la classe dirigente e la popolazione: ecco allora il contrapporsi tra i "signori", sorta di semidei depravati e dediti a passioni effimere (ricchezza, crapula, sesso), e il popolo umiliato e offeso: i proletari abitano la terra e stanno a una crudele legge di sopravvivenza («chi è debole perisce»), mentre i padroni vivono nell'empireo in qualità di sacerdoti del dio-danaro e sfruttano il lavoro degli oppressi come fosse un loro diritto naturale.

« Scorre il sangue degli operai, dei contadini,  
le mogli e i figli piangono nelle casupole,  
intanto voi banchettate nelle sale  
e decantate vino e amore»

Questa 'super-fluità' è però destinata a subire il contrappasso della storia. Il popolo si riverserà nelle piazze, e la responsabilità di illuminare il suo cammino verso la libertà spetta a chi sa riconoscere i falsi idoli e "vede ciò che gli altri non vedono". Uno stuolo di lavoratori si stringerà "attorno al vessillo" e sarà pronto ad affrontare una "sanguinosa battaglia" per accedere al "nuovo tempio delle idee".

«Non ci spaventa il tiro dei fucili...  
Avanti! Avanti!... Sparino pure contro di noi...  
Le pallottole scriveranno sul vessillo:

«Essi volevano essere uomini... »

Si tratta di una visione entusiastica che, se pure contiene in sé il germe di quell'idea di sacrificio («A questo tempio non tutti accederemo, // molti moriranno sulla soglia») su cui egli impegnerà la propria esistenza, reca una chiara impronta adolescenziale, tale da giustificare una datazione di molto anteriore all'estate 1902, quando, in seguito all'arresto, l'ideologia di Kaljaev iniziò la svolta decisiva in direzione del terrorismo.

E infatti *Canzone del Primo Maggio*, che è datata maggio 1902, si snoda sulla falsariga di *Dimostrazione*. In nome degli ideali di "egualianza, fratellanza, libertà", Kaljaev prefigura l'imminente ribellione del popolo, concedendo però meno a una certa ridondanza che contraddistingue il precedente componimento.

«Il sole è la nostra fiaccola vittoriosa,  
la verità - il nostro santo motto.  
Davanti a noi crollerà senza lasciare tracce  
questo decrepito regime di oppressione»

La contrapposizione tra "re-vampiri" e popolo si fa più sintetica e nello stesso tempo più incisiva, anche se il pretesto celebrativo dà adito a una riesposizione dei medesimi toni programmatici. Eppure gli ultimi versi sono sorretti da un piglio particolarmente risoluto:

«abbatteremo il regno dell'oppressione:  
sulla terra ricostruiremo tutto,  
stabiliremo tutto a modo nostro... »

Dietro questa progettualità si intuisce, in nuce, l'insorgere di quell'impeto che farà affermare a Kaljaev, a proposito dei rivoluzionari nell'arte e nella vita:

«Il nostro compito è quello di sgombrare il terreno al mondo nuovo e per questo deve sparire tutto il vecchio ciarpame della terra... compresa l'autocrazia... » (244).

Le immagini dei primi due componimenti, dove sembra essere privilegiata una dimensione di nitidezza sia formale che contenutistica, nonostante la gravità degli aspetti negativi sottesi, in "*Lá*" e "*qua*" ["Tam i "zdes""] lasciano il posto a un'accentuazione dei toni pessimistici. Quella che legittimamente può essere definita "poesia civile" si trasforma quasi in "poesia filosofica": lo schematismo esasperato indica una rifles-

sione più approfondita, che trasferisce i contenuti pur sempre artistici di *Canzone del Primo Maggio e Dimostrazione* su un piano prettamente ideologico. E allora, se il realismo incupisce l'atmosfera poetica (la "luce" diviene "bagliore sanguinoso", il "lamento" si fa "estremo respiro", i "sacerdoti delle tenebre" scendono sulla terra sotto le vesti di "cavalieri" che portano miseria e desolazione), ne risultano aumentati la lungimiranza politica e il valore 'applicativo'. Appare la figura del "lacché", che con la menzogna contribuisce alla sopravvivenza del vigente regime di ingiustizia:

«ma ovunque un coro di dementi  
stordisce criminalmente la giustizia»

La riflessione sulla situazione storica contingente suscita un dubbio sulle sorti della Russia:

«O terra natale! O popolo mio!  
Capirai in giorni infausti  
il corso sanguinoso del tuo avvenire  
che ti chiama al tempio della libertà?».

In quest'ottica, ciò che prima era invito entusiastico prende toni di appello civile, di fronte al quale non si può restare sordi:

«maledetto sia colui che, nell'ora decisiva,  
è rimasto schiavo dell'autocrazia...».

KaJjaev dimostra così di aver preso consapevolezza della sua funzione di intellettuale: infatti, mentre in precedenza egli fonde la propria voce con quella degli oppressi e partecipa in modo immediato delle loro sofferenze, in questo caso pare rendersi conto che la posizione di eletto a edificare "il nuovo tempio delle idee" implica una certa distanza dalla materia descritta, come avremo modo di precisare nel capitolo successivo, quando si parlerà dello "spettacolo dell'oppressione". Questa distanza, che rende la riflessione più lucida, non compromette tuttavia la spontaneità 'romantica' del poeta, in quanto egli vi è pervenuto comunque attraverso la sperimentazione diretta dell'umiliazione di cui parla (245). Per questo motivo l'immedesimazione lascia il posto al discernimento, i ruoli si distinguono e la sostanza si chiarifica. KaJjaev è ora cosciente di quale natura possa e debba essere il rapporto dell'*intelligent* col popolo, affinché l'aiuto che egli è pronto a offrire sia determinante nel conseguimento della libertà.

Pervenuto a questo approdo esistenziale, oltre che politico, che si può collocare cronologicamente attorno alla seconda metà del 1902, in *Meditazione* (Razdum'e) Kaljaev sembra cercarne l'asseverazione storica attraverso il recupero di un retaggio ideologico preesistente. Tornano a galla suggestioni lontane nel tempo, ispirate a figure come quella del rivoluzionario Kosciuszko:

«I bagliori di un tramonto sanguinoso  
ci hanno illuminati nell'infanzia;  
religiosamente abbiamo custodito nei cuori  
il fuoco della lotta, contro la menzogna».

Questa premessa giustifica il fatto che le immagini divengano ora concrete («Siamo cresciuti in anni crudeli») ed abbiano un riscontro immediato nella realtà. Gli oppressori si materializzano nelle figure dello zar (“boia della libertà”) e dei suoi “cani da guardia”: i cortigiani, l'Ochraha e i giornalisti asserviti al potere. La situazione pareva irreversibile («Sembrava tutto perduto») e gli istinti dovevano venire mitigati:

«Noi ci calmavamo, prestando ascolto ai ‘padri’ [...] e, misurando la lontananza del progresso, crescevamo: ora abbiamo imparato...».

La necessaria pausa di riflessione imposta dall'entrata in crisi dei sistemi proposti dal marxismo, che nella sua dimensione “legale” finiva per fare il gioco del governo, ha aperto uno spiraglio decisivo sulla tradizione populista:

«il disegno del cielo [...] ci spalancò il libro delle imprese future, ineluttabili».

I “precetti” dei *narodovol'cy* (gli “eroi martiri”) assurgono allora a un tale grado di autorevolezza che la loro verifica ha già le tinte bibliche di una minacciosa imminenza:

«si desterà l'armata degli eroi,  
il popolo sofferente riprenderà animo,  
il vecchio mondo ne sarà atterrito».

A seguito di tale maturazione ideologica, Kaljaev si sente in grado

di tentare l'attuazione di un progetto poetico più ambizioso, che si concretizzerà in *Davanti alla tempesta* [Pered burej]. Lo sviluppo naturale delle precedenti "meditazioni", spinge all'individuazione del problema centrale per la verifica delle ipotesi formulate, quello della scelta dello strumento più consono alla loro realizzazione: Kaljaev lo individua in uno sfruttamento "razionale" delle forze elementari, di cui è in possesso il popolo, attraverso un'aggregazione che non si esprime più nelle manifestazioni di piazza evocate dai primi componimenti, quanto piuttosto in una rivolta collettiva che evoca, piuttosto, le scene di massa de *La corazzata Potemkin* di Ejzenštejn:

«Onde impetuose di una vita intensa  
montate all'unisono, come torma ribelle spandetevi...  
Che i flutti si susseguano uno all'altro».

E in *Davanti alla tempesta* si può anche riscontrare, sia pure su un piano semplicemente analogico, un riferimento letterario 'interno' al poema di Aleksandr Puškin *Il cavaliere di bronzo* [Mednyj vsadnik].

Afferma Roman Jakobson (246) che nel proemio del poema puškiano l'inondazione di Pietroburgo simboleggia la famosa rivolta dei, decabristi davanti al monumento di Pietro il Grande (247). Anche nella poesia di Kaljaev l'approdo è rappresentato verosimilmente da Pietroburgo (248) in quanto sede del potere autocratico; ma ciò che accomuna i due componimenti è l'immagine del mare in tempesta, "dinamismo" che scorre da un'onda all'altra, e soprattutto quella della nave, «una delle sue [di Puškin] immagini simboliche preferite [...], materializzazione di un movimento scivolante, veloce e nello stesso tempo leggero... Il banale simbolo del viaggio come "viaggio della vita", acquista in lui un'intensità e una carica particolare... L'intera vita, cosmica, individuale e sociale, è concepita come un processo ininterrotto» (249).

Ed è proprio questo concetto di "dinamismo", che aleggiava in *Dimostrazione* e "Là" e "qua", dove già ricorre il vocabolo *stichija* [le "forze elementari della natura"], a costituire il punto nodale attorno al quale si sviluppa il nuovo orientamento ideologico di Kaljaev, destinato ad assumere i suoi contorni definitivi in *Parola ed Azione*. Per sfruttare la congiuntura storica favorevole senza correre il rischio che gli ostacoli naturali, ingigantiti dal prevalere di una dimensione esclusivamente 'teoretica', divengano insormontabili («il tempo è prezioso, infinita la vastità delle acque») è necessario 'cavalcare la tigre'.

«Le onde continuano a infuriare, onda spinge onda.  
E' imminente l'onda decumana, che  
seppellirà in mare il baluardo dell'oppressione. [...]  
I servi non scamperanno alla bufera degli elementi».

L'“onda decumana”, la più alta e violenta perché reca in sé l'energia sviluppata dai flutti che l'hanno preceduta (250), rappresenta il possibile conseguimento dell'unità del popolo nella rivolta, e le “navi” sono la macchina rivoluzionaria cui il dibattito ideologico ha, sicuramente, messo le “ali” (sicché «il lido della libertà è ormai visibile»), ma che a questo punto soltanto i “rematori” come Kaljaev possono condurre in porto.

Già dal titolo *Parola e azione* [Slovo i delo] ripropone il dilemma essenziale dell'intelligencija russa, per Kaljaev ormai divisa tra i ‘parolai’ socialdemocratici e gli ‘attivisti’ socialisti-rivoluzionari.

«Dapprincipio ero preso anima e corpo dalla propaganda tra gli operai, io per primo ardevo del fuoco con cui volevo infiammare gli altri. I giorni della fede devota nel dogma socialdemocratico erano giorni di luminosa, serena giovinezza. Ma [...] emerse tutta l'ingenuità delle precedenti convinzioni, divenne evidente come deperissero invano i frutti di quella nostra attività. Ed era vergognoso tacere di fronte all'oppressione trionfante... Bisognava agire, non parlare» (251).

E in questo senso la poesia pare un riecheggiamento della polemica con l'*Iskra* di cui si è trattato ampiamente nel secondo capitolo: non a caso nel verso «con la luce di menti illuminate fuggirei le tenebre della miscredenza» compare quello stesso vocabolo (bezverie, “miscredenza”) che Kaljaev utilizzò per definire l'atteggiamento di Vera Zasulič nei confronti del terrore (252). Non sarà quindi azzardato collocare il componimento attorno al periodo cui l'anonimo curatore dell'opuscolo riferisce i “manoscritti politici” di Kaljaev, vale a dire il settembre del 1904, allorché la riflessione politica del Nostro raggiunge l'acme; tanto più che nei versi finali («...la mia anima chiama // il compagno-combattente con la terribile grandezza dell'azione») egli impiega il verbo al presente, a testimoniare come, nel momento della stesura, evidentemente si trovasse già dalla parte di chi puntava a “ispirare” il popolo non con le parole, ma coi fatti.

Nel motivare le proprie scelte, dichiarando, in una sorta di esame retrospettivo, «...la mia parola è debole, // e il mio stesso appello suona timido, come un lamento», si può dire che Kaljaev, in sostanza, enunciò dal punto di vista artistico quanto il principe Chil'kov ribadiva, in quello

stesso periodo, in un pamphlet pubblicato all'estero, sulla legittimità e necessità dell'uso del terrore nella lotta rivoluzionaria.

«Nell'attuale assetto politico russo, nella fase di sviluppo che la causa della rivoluzione si trova ad affrontare, per forza di cose la lotta rivoluzionaria condotta da organizzazioni terroristiche e squadre di guerriglia è ormai necessaria in quanto appare essere il solo mezzo in grado di trasformare le rivolte popolari, le manifestazioni e le dimostrazioni nel primo gradino verso una generale insurrezione popolare. [...] Nella pratica rivoluzionaria concernente i movimenti di massa, la negazione del terrore determina la medesima situazione in cui si troverebbe chi tentasse di piantare dei chiodi spuntati» (253).

In *La battaglia si scateni* [Pust' grjanet boj] la matura consapevolezza ideologica conquistata da Kaljaev lascia il posto a uno sfogo dalle complesse sfumature psicologiche. Se il tono fervido fa pensare ai primi componimenti esaminati, e il verso «Il popolo chiama - indugiare è criminale, vergognoso» rimanda a un verso analogo, in precedenza citato, di "Là" e "qua", alcune parole-chiave hanno determinato la collocazione di questa poesia nel periodo che vede la preparazione dell'attentato al granduca Sergej Aleksandrovič.

Intanto, al governatore di Mosca Kaljaev sembra riferirsi direttamente quando scrive:

«e, strappata la maschera di menzogna dal volto dello scellerato, rivelare d'un tratto il suo mortale terrore».

Ma l'attenzione va puntata soprattutto sul verso «Ah, vedere *almeno* il bagliore purpureo della libertà» (corsivo mio) che riflette lo stato d'animo tipico della situazione esistenziale di Kaljaev alle soglie dell'impresa decisiva, quando l'abnegazione di cui egli era sempre stato prodigo si trasformò in convinta propensione al sacrificio personale, sempre sotto gli auspici di Narodnaja Volja («Colpisci il nemico, onorata mia spada *ereditaria*»; corsivo mio). In quest'ottica, il finale «sono tuo, tutto tuo, o patria, o madre...» suscita l'impressione di una preparazione spirituale alla morte, quasi egli stesse vergando l'estremo commiato, che troverà il suo superamento solo nel "disgelo" di cui egli parla nella lettera alla moglie di Savinkov del 22 gennaio 1905. «Basta con le lacrime!» costituisce dunque un imperativo diretto a sé stesso, affinché «[la] tristezza per ciò che non è ancora stato fatto e [l']amarezza per ciò che sta per compiersi» si trasfigurino in quella gioia "astratta", quasi ultraterrena,

con cui Kaljaev, infine, si disporrà al sacrificio.

Le ultime tre poesie di Kaljaev che prenderemo in esame vanno fatte risalire al periodo del carcere, e possono essere definite come una «trilogia della rammemorazione». *Versi di Ivan Kaljaev* [Stichotvorenije I. Kaljaeva]- l'unica, oltre a *Canzone del Primo Maggio e Prima dell'esecuzione*, a non presentare oggettivi problemi di datazione - fu scritta nei giorni immediatamente successivi all'incontro con la granduchessa ed è imperniata sulle vicende che si svolsero in margine all'attentato: l'arresto, la visita in carcere della vedova di Sergej Aleksandrovič e soprattutto la "rappresentazione tendenziosa" degli esiti di questo evento da parte degli organi di stampa.

In apertura s'impone per l'appunto il tema del "dubbio sull'onore del rivoluzionario", su cui Kaljaev ritorna ossessivamente anche nelle lettere dal carcere. Ma né le calunnie dei giornali né il patibolo preoccupano Kaljaev quanto il giudizio dei compagni, e in particolare dell'amico Savinkov, cui egli si rivolge quasi con trepidazione:

«compagno mio di lotta, amico e sostegno! [...] solo il tuo giudizio talvolta mi inquieta: comprenderai i moti del mio animo, o può venirmi da te una cieca condanna?».

Egli rivendica la legittimità della sua condotta, sia sotto il profilo ideologico che sotto quello morale:

«Ho vendicato il sangue e le lacrime del popolo, tutta la mia vita l'ho scontata fino in fondo».

Appare, ma in forma più intimistica, un motivo che, richiamando l'immagine dell'"onda decumana" («E d'improvviso è sgorgato un fiotto di sentimenti accumulati»), dà adito a una rassegna dei fatti conseguenti l'arresto. Kaljaev, ansioso di dimostrare che le accuse rivoltegli sono destituite di fondamento, ribadisce concetti espressi anche nelle lettere, nel tentativo di delineare la complessiva coerenza del suo comportamento:

«E, fedele al voto di lotta, con le parole fui intrepido e altero di fronte ai nemici».

Pur descrivendo l'ebbrezza della vittoria, egli non manca di sottolineare una circostanza che gli sta particolarmente a cuore e che illumina il

significato etico del gesto compiuto: la rinuncia all'azione di fronte ai nipoti del granduca:

«E mi sembrava, in compagnia di amici,  
di discutere con loro della lotta,  
di gioire con loro perché nello scontro  
era morto *solo lui* - e non *loro due*...».

Ma all'improvviso si piomba in un'atmosfera cupa e irreale, e la rievocazione dell'incontro con la granduchessa rimane sospesa tra la realtà degli eventi e una dimensione onirica che viene determinata dalla compresenza del marchio della fatalità, su cui tanto insiste Kaljaev nella lettera a lei indirizzata il 24 marzo, e dall'inserimento di un'immagine simbolica della memoria. E allora la "donna in nero" che gli si presenta come un fantasma e piangendo lo fissa in volto, stringendogli le mani, lo proietta ai tempi del commiato dalla madre, verosimilmente all'inizio del 1902, quando la decisione di recarsi a L'vov per continuare gli studi a conti fatti si rivelerà fatidica:

«E ricordai le lacrime, e quella mestizia,  
mi tornò in mente la mia cara mamma,  
quando, andandomene in un'oscura lontananza,  
chinato su di lei la baciavo...».

Il racconto si snoda attraverso i dettagli che Kaljaev riteneva fondamentali e sul cui significato egli si sofferma puntigliosamente. Per questo viene messo in rilievo come la granduchessa venisse accolta «per pietà di una serva del seguito reale», pietà (non compassione) che non comprometteva affatto l'atteggiamento aperto e "degnò" del rivoluzionario; e del resto, questa stessa "dignità" pare avere come punto di riferimento i dettami del partito, piuttosto che la persona della vedova del granduca. Infatti, la cosa fondamentale per Kaljaev è «salvaguardare la bandiera dell'onore», e anche quando egli indulge a un "segreto sentimento" di contentezza per avere, in un certo senso, salvato una vita, si tratta più che altro di 'soddisfazione' perché la morte della granduchessa non avrebbe rappresentato altro che «un'inutile eventualità, di quelle cui l'Organizzazione, a ragion veduta, si opponeva».

Insomma, Kaljaev non recede a nessun costo dalla sua concezione di integrità, neppure nell'accettare il dono dell'icona di cui tanto dovrà rammaricarsi in seguito. E forse il fraintendimento cui egli va incontro è dovuto anche alla sua incapacità di comprendere le reali intenzioni della

sua interlocutrice, che, se pure non agisce in malafede, pare tuttavia sopravvalutata quando, un po' ottimisticamente, le viene attribuita consapevolezza dell'entità dei crimini commessi dal marito:

«con tristezza dovette riconoscere il male dell'oppressione di fronte alla forza castigatrice della sorte».

Kaljaev accetta l'icona, ma ribadisce di avere solo compiuto il proprio dovere, parafrasando le parole usate anche nella memoria difensiva e nella lettera scritta in margine alle calunnie divulgate dai giornali:

« “Hanno dichiarato guerra al popolo e a noi,  
e noi abbiamo accettato la gelida sfida;  
Darei mille vite, non una sola:  
la Russia deve essere libera”...».

Ed è la libertà, «patrocinatrice di una nuova era», a far sì che chi lotta per il suo conseguimento possa affrontare serenamente il patibolo.

Avviandosi alla conclusione, Kaljaev riprende il tema dell'“onore del rivoluzionario” e del sacrificio personale, ribadendo senza falsa modestia le ragioni profonde della sua scelta di vita («Tutta la vita ho condiviso la sofferenza dell'uomo») che tanto chiaramente confiderà nella propria lettera alla madre:

«Voi sapete che non avevo una mia vita personale, e se in vita ho sofferto, è stato per le sofferenze altrui».

A questo punto “l'indole romantica” che egli stesso si riconosce prende il sopravvento, sicché il tono ridiviene quello fervido ed entusiastico dei primi componimenti: “l'orda smisurata dei lavoratori” insorgerà e rovescerà “i troni dell'oppressione”, e questo convincimento è sufficiente per consentire a Kaljaev di sminuire infine il valore del dubbio sulla sua integrità morale e spirituale, certo ormai dell'esempio positivo che rimarrà alle generazioni future, così come a lui era rimasto quello dei *narodovol'cy*.

«Io sono felice: l'anima cercava un posto  
nella lotta per la causa popolare.  
Che un maligno avversario oltraggi pure i miei resti,  
che l'amico tema pure di essere amico:  
il mio libero successore mi perdonerà il mio peccato

e mi tributerà i dovuti onori...».

Questa nuova consapevolezza, conquistata a prezzo di tante tribolazioni, trova il suo seguito ideale in *Prima dell'esecuzione* [Pered kazn'ju]. Nonostante il titolo possa indurre a considerarla come l'ultima poesia di Kaljaev, vi sono alcune circostanze fondamentali che giustificano la decisione di anteporla a *Il sogno della vita*: innanzitutto, si è affermato che egli passò molta parte dell'ultima giornata a scrivere, ma che consegnò solo la lettera per la madre (254); questo implica che il verso «con quieta risolutezza ho rifiutato la vita» non possa riferirsi all'estremo rifiuto di chiedere la grazia, opposto in modo inamovibile al pubblico ministero due ore prima dell'esecuzione. È evidente, quindi, che Kaljaev parla del ricorso, in cui aveva chiesto non la commutazione della condanna capitale, bensì la revisione formale della sentenza. Ma anche il tono, ancora fortemente ideologizzato, e la presenza della dimensione temporale del futuro, che mancherà del tutto nella lirica successiva, fanno propendere per una datazione sicuramente anteriore al 2 maggio, quando, scrivendo alla madre, spiegherà di aver già rifiutato una prima volta la grazia.

Il concetto espresso in apertura è, ancora una volta, quello della sfida portata al "nemico arrogante" nel nome "dell'imperituro precetto" dei *narodovol'cy*, ma il vero leitmotiv di questo componimento è rappresentato proprio dalla "rinuncia alla vita": la decisione, presa una prima volta nel momento in cui Kaljaev si era offerto come primo *metel'sčik*, viene reiterata quando, sfuggito alla morte per un "capriccio del destino", egli si nega l'opportunità di riacciuffare la vita per il tramite della grazia. E nonostante sia lui a doversi congedare dall'esistenza, egli afferma nella quartina finale:

«E per la terza volta sfido alla lotta  
il nemico della mia idea incorruttibile...  
Il mio nemico trema di fronte al proprio destino,  
io attendo l'esecuzione, come un prigioniero inaccessibile»

La dimensione ventura cui si è accennato consiste dunque nel proposito di dimostrare al nemico, per l'ennesima volta, la propria determinazione, affrontando la morte in modo esemplare e facendone una pura questione di etica personale, del tutto al di fuori della prospettiva terrena della 'punizione', quanto piuttosto vicina alla concezione dostoevskiana del 'castigo'.

Oltre alle motivazioni puramente contenutistiche, anche la testimonianza di Viktor Calmaev autorizza a considerare *Il sogno della vita* [Son žizni] come un'estrema «confessione poetica [in cui Kalj aev] considera il

suo passato» (255). Più che mai in questa lirica, venute meno le urgenze ideologiche, il tono si eleva alle altezze della contemporanea poesia simbolista; le tinte si attenuano, e il «fragore» delle battaglie lascia il posto alla quiete meditativa dei primi versi:

« Solo un attimo, e la vita se ne va;  
è proprio un sogno penoso, struggente.  
Si consuma, ombra remota erra  
quale somnesso suono serale».

L'infanzia, Varsavia, i sogni giovanili, gli aneliti di libertà e di riscatto, le delusioni, passando come un film davanti agli occhi di Kaljaev, portano all'inevitabile conclusione, che soltanto l'azione terroristica può ripagare l'innocenza defraudata:

«Cosa possiamo dare noi al popolo,  
oltre a libri dotti, noiosi,  
che aiuti a trovare la libertà?  
Solo un attimo della nostra vita...».

Con questo verso, che riassume in pratica tutta la sua problematica, si conclude il percorso artistico ed esistenziale di Ivan Kaljaev.

L'opera di Kaljaev rappresenta un tentativo di sublimazione artistica dei suoi ideali di libertà. Ma con le sue poesie egli non sente tanto l'esigenza di presentare un testo particolarmente curato dal punto di vista formale, quanto di apportare una personale e sofferta testimonianza. Sotto questo profilo è significativo che il vocabolario di Kaljaev tenda a mantenersi inalterato nelle poesie come nelle lettere, negli scritti ideologici come negli stralci di conversazioni coi compagni: poiché la sua visione del mondo, come è stato ampiamente documentato, era improntata al massimo grado possibile di concretezza, la predilezione per una costellazione lessicale estremamente semplice e diretta non è che il naturale indizio di quella coerenza che egli manifestò in tutte le dimensioni della sua esistenza. E lo stesso si può dire per ciò che concerne l'impostazione metrica e stilistica: le poesie sono scritte quasi tutte in quartine, le rime sono semplici, il verso non ha impennate e le figure retoriche non sono particolarmente originali. La poesia di Kaljaev, che mostra solo a tratti l'influenza dei fermenti culturali coevi, sembra in sostanza riproporre gli stilemi classici della tradizione russa, da Puškin a Nekrasov, magari filtrandola attraverso l'esperienza di una personalità come quella del poeta *narodovolec* Petr Jakubovič.

In breve, ci troviamo di fronte ad una creazione che, pur non rinne-  
gando i valori di base della poesia e dell'immaginazione, punta essenzial-  
mente, attraverso un uso più che altro strumentale dei mezzi artistici, a  
rendere sollecito e sensibile tutto ciò che riguarda in modo diretto la lotta  
contro l'autocrazia. Kaljaev non fa che accostare a una visione etico-reli-  
giosa della vita i temi politici che gli stanno a cuore; in questa prospet-  
tiva, la sensibilità per l'argomentazione sociale diviene espressione della  
dolorosa condizione umana, della solidarietà per gli umiliati e gli oppres-  
si, dell'esaltazione dei valori della libertà e della dignità dell'uomo, della  
denuncia contro i tiranni. La sua poesia, nel rifiuto della realtà autocrati-  
ca, manifesta il bisogno di un cambiamento radicale, dell'edificazione di  
un mondo più giusto e più umano.

## CAPITOLO VI

Sin dall'Ottocento molti scrittori russi si sono occupati della figura  
del rivoluzionario, basti pensare all'interesse che hanno suscitato i deca-  
bristi in Puškin, i nichilisti in Turgenev e i terroristi in Dostoevskij. Le  
varie ondate rivoluzionarie ottocentesche hanno dunque prodotto degli  
eroi che sono rivissuti puntualmente attraverso la penna di grandi lettera-  
ti. Anche Lev Nikolaevič Tolstoj, seppure marginalmente, ha avuto modo  
di esprimersi in merito. La sua posizione nei confronti dei rivoluzionari, e  
in particolar modo dei terroristi, è molto severa. Egli ha ripetutamente  
lanciato il suo monito contro le "violenze" attuate dai rivoluzionari "in  
nome della libertà"; in alcuni suoi scritti ha cercato di compiere un'analisi  
storica dei motivi che spingono degli uomini ad armarsi contro altri uomi-  
ni, cercando di coglierne le ragioni profonde. Ma, pur riconoscendo che le  
motivazioni di base erano fundamentalmente giuste, egli non ha potuto  
fare a meno di condannarli per il loro ricorso alla violenza.

Nel 1900 Tolstoj scrisse un articolo intitolato *Non uccidere* [Ne  
ubij] che ebbe vasta risonanza in tutta la società russa. Egli, pur non giu-  
stificando il terrore dei rivoluzionari, invitava a guardare attentamente a  
quanto stava accadendo sotto gli occhi di tutti, compiendo un'attenta ana-  
lisi della gestione del potere sotto Nicola II e in generale nei regni dove i  
sovrani opprimevano il popolo.

«Quando un tribunale condanna a morte dei re [...] oppure quando  
sono le insurrezioni di palazzo a ucciderli, [...] poi solitamente non se ne  
parla; quando invece li si uccide senza processo e senza insurrezioni di  
palazzo, com'è stato per Alessandro II, e adesso per Umberto, allora que-

sti assassinii suscitano tra i re e gli imperatori e tra le persone del loro seguito una grandissima e stupida indignazione, come se tutti costoro non avessero mai preso parte a degli assassinii o non avessero mai fatto ricorso o ordinato degli assassinii» (256).

In realtà, continua Tolstoj, quegli uomini non hanno ragione di indignarsi, «ma debbono anzi meravigliarsi del fatto che tali assassinii siano tanto rari, malgrado quel perenne e universale esempio d'assassinio che essi forniscono alle genti». Gli omicidi commessi dai re «sono incomparabilmente più crudeli degli assassini commessi dagli anarchici»; tuttavia, egli conclude dicendo che «quegli assassinii di re sono terribili non per la loro crudeltà o perché siano immeritati, ma per l'insensatezza di coloro che li commettono».

Tolstoj riprese il discorso nel 1904 in una lettera all'amico Vladimir Čertkov (257) a proposito del «caso Geršuni», in cui giudicava l'attività rivoluzionaria «attraente e inutile»:

«Solo considerando l'attività rivoluzionaria come uno sport si può spiegare il fatto che persone di buon senso si abbandonino a un'attività così chiaramente inutile, nonché il fatto che nessun argomento che dimostri la vanità, anzi, la dannosità delle loro azioni abbia il minimo effetto su di loro. [...] I rivoluzionari dicono che lo scopo della loro attività è di contribuire al miglioramento della vita di tutti con la liberazione della gente dalle violenze che vengono commesse su di essa: darle la libertà. Ma questo non è altro che una scusa, un pretesto; l'attività dei rivoluzionari non può dare la libertà alla gente, poiché con la libertà i rivoluzionari intendono proprio quello che con questa parola intendono i governi che affermano di garantire la libertà dei loro sudditi, e per realizzare questa libertà i rivoluzionari adoperano gli stessi mezzi» (258).

Ecco perchè per Tolstoj l'attività rivoluzionaria costituiva un'assurdità e l'uso della violenza era inutile e criminale.

Qualche mese dopo, però, in un'altra lettera a Čertkov egli scrisse di sentirsi «colpevole» per alcune affermazioni dirette contro i rivoluzionari, e intese rimediarsi con questa precisazione:

«Non parlo dei motivi dell'attività rivoluzionaria. Questi motivi sono diversissimi: dal più sincero desiderio giovanile di abnegazione per servire gli altri fino al meschino amor proprio e all'irritazione che ci fa scegliere l'attività rivoluzionaria soltanto perché ci dà, senza uno sforzo

particolare, la possibilità di guardare dall'alto in basso la stragrande maggioranza della gente. Parlo di quel carattere che assume sempre ai nostri giorni l'attività rivoluzionaria, per la sua inadeguatezza» (259).

Dopo le sommosse a Pietroburgo del 9 gennaio 1905 molti giornalisti stranieri si recarono a Jasnaja Poljana per sentire l'opinione di Tolstoj sulla "domenica di sangue". La sua risposta fu l'articolo *Sul movimento sociale in Russia* [Ob obščestvennom dviženii v Rossii], in cui ancora una volta criticò aspramente l'attività dei rivoluzionari. E in una lettera a Čertkov a proposito di questo articolo egli scrisse:

«Il brutto nella mia nota è che non riesco a vincere la malevolenza verso quei liberali e rivoluzionari che, mossi da un fervore puerile, spensierato e vanitoso, fanno perdere la vita, o le forze spirituali, trascinando la gente in stupide e assurde imprese. C'è un solo passo nel vostro articolo che non approvo, ed è quello in cui parlate "dei bellissimi entusiasmi e dell'ardente sincerità" e di come da ciò possa uscire qualcosa di buono" (260).

Fin qui abbiamo sempre fatto riferimento a lettere e articoli in cui Tolstoj si esprimeva negativamente nei confronti delle azioni dei rivoluzionari, e in particolare condannava il ricorso alla violenza. Ma nel 1906, in seguito agli avvenimenti dell'anno precedente, Tolstoj si rivolse direttamente ai rivoluzionari con l'articolo *Appello ai russi. Al governo, ai rivoluzionari e al Popolo* [Obraščenie k russkim ljudjam. K pravitel'stvu, revoljucioneram i narodu]. Lo scritto, come appare chiaro dal sottotitolo, è suddiviso in tre parti, e nei primi abbozzi, in particolare, il tono è estremamente brusco, soprattutto nei confronti dei rivoluzionari, i cui ideali vengono definiti "abietti, stupidi", "una tremenda follia", e i cui atti «son degni di malati di mente, che hanno perduto ogni semblante umano, o di bestie rabbiose» (261). A gennaio Tolstoj mandò l'articolo a Čertkov, allegando una lettera di accompagnamento in cui spiegava all'amico che l'articolo, pur essendo poco interessante in quanto ripeteva cose già dette, tuttavia rispondeva a una sua personale esigenza, a un "compito dinanzi a Dio". Čertkov nel rispondergli tentò di persuaderlo a rivedere l'aspra condanna dei rivoluzionari, a mostrar nei loro confronti "maggiore pietà", ma Tolstoj rimase irremovibile. Riporteremo di seguito un brano esemplificativo dell'appello:

«Lottate contro il governo, se non potete fare a meno di questa vostra lotta, ma sappiate che state lottando per voi stessi, e non per il popolo, e che questa lotta piena di violenza non soltanto non ha in sé

nulla di nobile e di buono, ma è una cosa assai stupida e dannosa e, soprattutto, immorale. [...] Riflettete su ciò, in particolar modo voi giovani, che non vi siete ancora immelmati nella fanghiglia appiccicosa dell'attività politica, scrollatevi di dosso quell'orribile ipnosi in cui vi trovate ora, liberatevi da quella menzogna d'un presunto servizio del popolo, in nome della quale ritenete che tutto vi sia permesso, riflettete soprattutto sulle più alte qualità dell'anima vostra, che esigono da voi non uno scrutinio segreto, [...] né rivolte armate o assemblee costituenti e altrettante scempiaggini e crudeltà, ma una cosa soltanto: che viviate una vita buona e sincera» (262).

Gli scritti che abbiamo analizzato sono importanti per capire l'atmosfera dei primi anni del Novecento, quando il dibattito politico-culturale era particolarmente appassionato e veniva mantenuto vivo da voci autorevoli quali quella di Tolstoj. Egli ci consegna però un profilo di rivoluzionario che non ci consente confronti con la personalità di Kaljaev; in questo senso è molto più utile far riferimento ad Albert Camus, altro scrittore che, mezzo secolo dopo Tolstoj, si è dedicato con particolare interesse ai rivoluzionari. Ma i suoi scritti sono di tutt'altro tono. Egli si è schierato apertamente dalla parte dei terroristi, e ne ha giustificato le azioni, quasi esaltandole. Inoltre, mentre le osservazioni di Tolstoj sono rivolte genericamente al movimento rivoluzionario, Camus ha rivolto la sua attenzione proprio alla figura di Kaljaev.

Nel 1951 appare *L'Homme révolté* (263). Si tratta di un saggio ideologico in cui l'autore si propone di indagare le ragioni della rivolta e dell'omicidio; egli spiega:

«La rivolta nasce dallo spettacolo dell'irragionevolezza, davanti a una condizione ingiusta e incomprensibile. Ma il suo cieco slancio rivendica l'ordine in mezzo al caos e l'unità al cuore stesso di ciò che fugge e scompare. Essa grida, esige, vuole che lo scandalo cessi e che si fissi finalmente quanto finora si scriveva senza posa sull'acqua. È ansiosa di trasformare. Ma trasformare è agire, e agire, domani, sarà uccidere, mentre non sa se l'omicidio sia legittimo. La rivolta genera appunto le azioni che le si chiede di legittimare. Bisogna pure che essa tragga da sé le proprie ragioni, poiché non può trarle da null'altro. Bisogna che acconsenta ad esaminarsi per imparare a comportarsi» (264).

Il saggio è articolato in cinque parti: la prima definisce l'uomo in rivolta; la seconda studia la rivolta metafisica, la terza la rivolta storica, la quarta la rivolta in rapporto all'arte; infine, la quinta parte conclude col "pensiero meridiano". In questa sede ci limiteremo ad analizzare quella

parte de *La rivolta storica*, intitolata *Il terrorismo individuale*, che riguarda direttamente Ivan Platonovič Kaljaev.

L'uomo in rivolta è colui che decide di rifiutare ciò che giudica intollerabile: egli non vuole più essere oppresso, diviene consapevole di questa realtà negativa e mette al di sopra di tutto la propria libertà e quella degli altri (265), anche a costo della vita: egli preferisce morire piuttosto che continuare a vivere sottomesso; perché morire è l'unico mezzo per stare all'altezza dell'idea:

«Infatti, se l'individuo accetta di morire, e muore quando se ne presenta l'occasione, nel suo moto di rivolta, mostra con questo di sacrificarsi a pro di un bene che egli giudica trascendente il proprio destino. Se preferisce l'eventualità della morte alla negazione del diritto che difende, è perché pone quest'ultimo al di sopra di sé. Agisce dunque in nome di un valore, ancora confuso, ma che avverte, almeno, di avere in comune con gli altri uomini» (266).

Dunque «il moto di rivolta non è [...] un moto egoista», poiché l'uomo in rivolta «pone tutto in gioco».

Camus osserva che la rivolta può nascere, oltre che nell'oppresso, anche «dallo spettacolo dell'oppressione di cui è vittima un altro». E in Kaljaev la rivolta nasce proprio dallo spettacolo dell'oppressione di cui è vittima il popolo.

«La sua patria era Varsavia, città bagnata da innumerevoli torrenti di lacrime e imporporata da un intero oceano di sangue del popolo. Ogni pietra nella strada ricordava la «follia degli audaci» (267) e ogni casa conservava i propri ricordi imperituri. Non c'è da sorprendersi, perciò, se già nell'infanzia sorse in lui l'odio verso lo zar e l'autocrazia e se fin d'allora balenarono le prime scintille di quel sacro fuoco che conduce alla corona di spine o al serto della vittoria» (268).

Anche il suo sentirsi oppresso dunque non è in visione egoistica, ma universale. La molla dell'azione in questo caso è la solidarietà fra gli uomini, e solo nella complicità della sofferenza collettiva il moto di rivolta trova giustificazione. Kaljaev è spinto al sacrificio da un sentimento di "colpevolezza" di fronte al popolo, che lo porta a inchinarsi a sofferenze necessarie per la redenzione propria e del popolo. Questa "croce" volontaria è una missione storica che lo vuole martire e salvatore della patria.

Camus sostiene che le rivoluzioni si fanno in nome della libertà perché senza libertà non esiste giustizia. Ma è proprio in nome della giustizia che ad un certo punto occorre sospendere la libertà e per essa attua-

re il terrore, perpetrando omicidio e violenza. Dunque in nome della libertà è necessario farsi colpevoli. Lo spirito rivoluzionario si fa garante della difesa dell'uomo e dei suoi diritti, che con la rivolta aspirano a riaffermarsi, tramite l'uccisione.

«"Gli dei scompaiono. I re scompaiono. L'autorità scompare. E chi prenderà il posto degli dei, dei re, dei preti, se non il libero individuo che fida nella propria forza? La fede ingenua scompare. Largo alla scienza! L'arbitrio e la beneficenza scompaiono. Largo alla giustizia!". Il diritto alla violenza, insegna Kropotkin (269) con Nietzsche, se lo deve conquistare l'individuo forte; questo individuo forte può uccidere il tiranno come una vipera... "Morte per morte"» (270).

«Pisarev, teorico del nichilismo russo, constata che i più grandi fanatici sono i bambini e i giovani. È vero anche per le nazioni» (271). La Russia, alla fine dell'Ottocento, è una nazione giovane, il cui movimento di emancipazione è costituito, come dice Dostoevskij, da un "proletariato di liceali», che, impossessatosi del pensiero tedesco, ne ha incarnato i principi, spingendolo a quegli estremi di sacrificio e distruzione che diventeranno tratti distintivi del loro agire. In particolare, Camus si riferisce «ai terroristi che hanno deciso che si deve uccidere e morire per essere, poiché l'uomo e la storia non si possono creare se non col sacrificio e l'omicidio. Questa grande idea che ogni idealismo è vuoto, se non lo si paghi col rischio della vita, doveva essere portata al limite da alcuni giovani che non l'insegnavano dall'alto di una cattedra universitaria prima di morire nel proprio letto, ma attraverso il tumulto delle bombe, fin sotto alle forche. Facendo questo, nei loro stessi errori, correggevano il loro maestro e mostravano contro di lui che almeno un'aristocrazia è superiore alla turpe aristocrazia del successo esaltata da Hegel: quella del sacrificio» (272).

Gli studenti che sul finire del secolo hanno tentato di liberare il popolo dal giogo della tirannia erano soltanto qualche migliaio; quasi tutti hanno pagato con la vita, o comunque con i lavori forzati, questo anelito di libertà. Il popolo non ha partecipato a questa liberazione, e gli studenti si sono visti sfuggire di mano la vittoria. Ma con il loro sacrificio hanno offerto un esempio rimasto indelebile nella memoria. L'affermazione della virtù suprema del sacrificio quale sofferenza rigeneratrice la si ritrova in questi tre decenni di fine secolo sino al 1905, con la venuta alla ribalta dei socialisti-rivoluzionari. Il terrorismo individuale nasce nel 1878 con l'attentato terroristico di Vera Zasulič contro il generale Trepov,

governatore di Pietroburgo; questo sistema di lotta fu portato avanti dal gruppo Narodnaja Volja e poi dall'Organizzazione Combattente, il cui gesto più significativo venne compiuto nel 1905 da Kaljaev, contro il granduca Sergej Aleksandrovič. Con questo attentato, sottolinea Camus, si chiude, «per la religione rivoluzionaria, l'era dei martiri» (273).

Il nichilismo, in cui erano state riposte tutte le speranze, andate però disilluse, si trasforma in terrorismo. È la negazione totale, fatta di bombe e pistole, ma resa autentica soprattutto dal coraggio di morire di questi studenti-terroristi. Ciò che distingue questi uomini dai loro predecessori è la consuetudine di «sacrificarsi per qualcosa di cui nulla si sapeva, se non che si doveva morire perché fosse» (274). Non a caso, nelle dichiarazioni scritte prima dell'impresa o delle esecuzioni molti terroristi si rimettono al giudizio degli uomini futuri, unica loro opportunità di trascendenza.

È vero che i terroristi mirano in primo luogo a sovvertire il sistema autocratico con le bombe, ribadisce ancora una volta Camus, ma con il loro sacrificio aspirano alla creazione di una società basata su giustizia e amore, ripristinando in tal modo la missione tradita dalla Chiesa. Il loro sacrificio può sembrare fine a se stesso, ma in realtà «gli uomini del 1905 [-] davano vita, con la loro negazione e la loro stessa morte, a un valore ormai imperioso che mettevano alla luce, credendo di annunciarne soltanto l'avvento» (275).

Il valore di cui parla Camus è lo spirito di compassione, che egli spiega a attraverso l'esigenza dei terroristi di mantenersi sempre all'altezza della loro scelta terroristica, senza rifiutarne alcun aspetto.

La sfortunata cospirazione ordita all'interno dell'università contro la vita di Alessandro III, nel 1887, aveva rappresentato un tentativo di relizzazione delle parole d'ordine lanciate dal giovane poeta Pëtr Jakubovič:

«Ciò che conta non è la vita dell'individuo, non la forza materiale, bensì i principi, gli ideali. Questi [ ... ] diverranno incomparabilmente più vitali, stimolanti, potenti e diffusi, se saranno proclamati non per bocca di singoli individui parolai, ma dal clamore di fatti eroici, che sbalordiscano la mente e la fantasia con il fulgore del sacrificio, con l'eccezionalità della lotta e con la potenza della nostra fede nella giustizia della nostra causa» (276).

E Kaljaev, come abbiamo già rilevato nel capitolo precedente, afferma: «era vergognoso tacere di fronte all'oppressione trionfante...

Bisognava agire, non parlare»; questo, in primo luogo, perché non è assolutamente possibile parlare di azione terroristica senza prendervi parte. A questo proposito vale la pena di ricordare quanto affermò Viktor Černov nelle sue memorie:

«Nel suo intimo [Kaljaev] si era votato al sacrificio e pensava di più a come sarebbe morto, che a come avrebbe ucciso. [...] E lo ha sempre spinto qualcosa di più forte di lui, lo ha spinto verso una fine chiara e fatale, scolpita a lettere di fuoco nella sua coscienza: “calpestare la morte con la morte”» (277).

E ancora, leggiamo le parole del filosofo Sergej Bulgakov:

«L'eroismo aspira a salvare l'umanità con le proprie forze, e poi con mezzi esterni. [...] Bisogna smuovere qualcosa, fare qualcosa al di sopra delle proprie forze dando ciò che è più caro, la propria vita: questo è il comandamento dell'eroismo» (278).

Kaljaev e i suoi compagni sono dei personaggi eccezionali, dotati di forza e coraggio estremi; ma essi, fino all'ultimo, sono stati torturati dai dubbi in merito alla legittimità delle loro azioni. Kaljaev, pur nella sua brevissima carriera, «offre - secondo Camus - il volto più significativo del terrorismo» (279). I suoi compagni sono tutti atei (280), Kaljaev crede in Dio, ma rifiuta i riti esteriori della religione. Prima dell'esecuzione, già sul patibolo «gli si avvicinò il prete con la croce. Egli rifiutò di baciare la croce e affermò: “Vi ho già detto che ho definitivamente chiuso con la vita e che sono pronto per morire”» (281).

Questi terroristi vivono isolati, conducono un'esistenza agitata ed estenuante, nella più disperata miseria, con privazioni di ogni sorta. Non sanno più cosa significhi vivere a contatto con la gente. Ma sono uniti tra loro da un vincolo di fratellanza che è più importante del rapporto stesso. Essi stessi hanno scelto «il mestiere di carnefici al quale nulla li destinava. Vivono nello stesso paradosso, unendo in sé il rispetto per la vita umana in generale a un disprezzo per la propria vita che va fino alla nostalgia del sacrificio supremo. Kaljaev è pronto a sacrificare la sua vita ad ogni istante, [...] desiderava ardentemente questo sacrificio. Durante la preparazione dell'attentato contro Pleve, propone di gettarsi sotto i cavalli e perire col ministro» (282).

Questi uomini che mettevano a repentaglio la propria vita nutrivano

no tuttavia molto rispetto per la vita altrui. Basterà ricordare che il primo tentativo di attentato contro Sergej Aleksandrovič fallisce perché Kaljaev «rifiuta di uccidere i bambini che si trovano nella carrozza del granduca» (283). Kaljaev si considera un giustiziere, non un assassino: se avesse ucciso i bambini avrebbe commesso un'ingiustizia.

Kaljaev ha scelto di morire perché l'omicidio non trionfi. Uccide per amore del popolo sacrificando tutto, egli è un "giusto". Egli deve morire per non essere un assassino. La decisione di Kaljaev di risparmiare quegli innocenti incontra l'approvazione di tutti i compagni, che «hanno vissuto il destino della rivolta nella sua contraddizione estrema» (284). Essi riconoscevano che la violenza è ingiustificata, nonostante la praticassero per il raggiungimento dei loro obiettivi. L'omicidio era necessario, ma non per questo scusabile». Di fronte a questa dicotomia essi hanno voluto rispondere col sacrificio personale all'inquietante tormento dell'omicidio, offrendo la propria vita contro quella degli oppressori del popolo. Dunque, secondo loro, non c'è niente di più importante della vita di un uomo, chiunque esso sia.

I terroristi del 1905 conducono la loro rivolta da soli, lontano dai propri cari, isolati da tutti, strappati alle loro abitudini ed alla loro sfera sociale. Ma c'è una legge che li unisce, di amicizia e fratellanza, che li fa sembrare meno soli anche nell'abisso della deportazione. Essi sopportano in silenzio, in nome della loro idea, il fardello dell'isolamento. Essi uccidono per amore e accettano la colpevolezza in nome del futuro regno dell'innocenza. Il sacrificio estremo sarà di accogliere la morte con un'abnegazione che non ha uguali nella storia.

«Chi uccide è colpevole soltanto se acconsente a vivere e se, per vivere, tradisce i suoi fratelli. Morire invece annulla la colpevolezza e lo stesso delitto» (285).

Anche il dramma di Camus *Les justes*, pubblicato nel 1950, ripercorre le azioni dei terroristi dell'Organizzazione Combattente che portarono all'uccisione del granduca Sergej Aleksandrovič. Attraverso una particolare inquadratura, l'autore cerca di mettere in rilievo la "giustizia" di quell'azione, appuntando la sua attenzione soprattutto sulla scelta dei mezzi.

I terroristi che Camus mette sul palcoscenico ci sono ben noti: sono coloro che hanno realmente organizzato l'attentato, sono uniti fra loro da un legame di fratellanza e sono pronti a sacrificare se stessi per liberare il popolo russo. Essi sanno che non basta denunciare l'ingiustizia. Bisogna anche dare la propria vita per combatterla» (286). La causa rivoluzionaria

assume con loro un carattere particolare: essi sono pronti al sacrificio nello spirito di martirio dei primi cristiani, e si perdono completamente nell'idea dell'azione da compiere.

I giovani protagonisti vengono immortalati nelle loro azioni quotidiane, nelle loro incertezze, nelle loro gioie e nei loro dolori. Kaljaev rappresenta l'eroe puro che Camus sembra prediligere; ama la vita, la bellezza, la felicità, la giustizia. Egli afferma: «La bellezza, la gioia esistono», e in nome della vita che ama e sente pulsare dentro di sé, per essere sicuro di uccidere il granduca, egli vuole «buttarsi sotto gli zoccoli dei suoi cavalli» (287). Ciò che lo contraddistingue è dunque l'abnegazione con cui compie il suo dovere. Il suo opposto è Stepan Fedorov: egli non ama la vita e pone la giustizia al di sopra di tutto, e in nome di questa giustizia vuole ammazzare il granduca. Stepan accusa Kaljaev di essere entrato nell'organizzazione perché si annoiava. Ma Kaljaev gli ricorda che egli è entrato nella rivoluzione perché ama la vita, e che non si può ammazzare «in nome di niente», ma solo «in nome del popolo russo» (288); è questa l'unica giustificazione, perché la negazione rivoluzionaria sgorga dall'amore per il popolo.

Kaljaev è diverso non solo da Stepan, ma anche dagli altri terroristi, e se ne rammarica.

«Schweitzer lo diceva già: “Troppo straordinario per essere rivoluzionario”. Ed io vorrei spiegare a tutti loro che non sono straordinario. Mi trovano un po' matto, troppo spontaneo. Eppure credo come loro all'idea. Come loro voglio sacrificarmi. Anch'io posso essere accorto, taciturno, segreto, efficiente. Solo che la vita continua a sembrarmi meravigliosa. Amo la bellezza, la felicità! E per questo odio il dispotismo. Come farglielo capire? La rivoluzione, sì, senza dubbio! Ma la rivoluzione per la vita, per dare possibilità alla vita, capisci? [...] noi uccidiamo per far sorgere un mondo dove nessuno ucciderà più. Noi accettiamo di diventare criminali perché la terra si copra finalmente di innocenti» (289).

Kaljaev si offre come primo lanciatore in quanto ritiene necessario essere in prima fila; altrimenti non è possibile parlare di azione terrorista, «perché morire è l'unico mezzo per essere all'altezza dell'idea. È la giustificazione». Ma c'è una «felicità ancora più grande. Il patibolo. [ ... ] Morire al momento dell'attentato lascia qualcosa di incompiuto. Tra l'attentato e il patibolo, invece, c'è tutta una eternità, la sola forse, per l'uomo. [...] Compiere l'attentato e poi andare al patibolo significa dare due volte la vita» (290).

KaJjaev va incontro al sacrificio “tutto pieno di fervore”, ma la sua compagna Dora, prima dell’attentato, ha paura che Kaljaev possa avere una qualche esitazione nel guardare il granduca-uomo negli occhi, prima di lanciare l’ordigno. KaJjaev non ha dubbi e afferma: «Non è lui che ammazzo. Ammazzo il dispotismo» (291). Questo timore di Dora preannuncia in qualche modo il fallimento dell’attentato contro il granduca a causa della presenza nella carrozza dei suoi due nipoti. Ma Kaljaev non ha paura di uccidere il granduca: la sua mano non può sollevarsi contro dei bambini innocenti.

«Hai mai guardato i bambini? Quegli occhi gravi che hanno a volte. [...] Non sono un vigliacco; non mi sono tirato indietro. Non me li aspettavo. È andato tutto troppo presto. Quei due visetti seri e nella mano quel peso terribile. È su di loro che avrei dovuto lanciarlo. Così. Diritto. No! Non ho potuto» (292).

I compagni condividono il suo gesto, ad eccezione di Stepan, che dice:

«Non ho il cuore abbastanza tenero per queste sciocchezze. Il giorno che ci decideremo a dimenticare i bambini, allora sì che saremo i padroni del mondo e che la rivoluzione trionferà».

Per Stepan tutto è permesso, «nulla di quanto è utile alla causa è proibito» (293) Per lui non ci sono limiti, qualsiasi mezzo è utile per far trionfare la rivoluzione. L’eroismo di Stepan consiste nel realizzare l’idea liberandosi dai legami della morale usuale. Egli si permette di esercitare il suo diritto sulla vita e la morte degli altri, se ciò è necessario per la sua idea. Kaljaev si oppone recisamente a questo sistema di lotta e ribatte:

«Ho accettato di uccidere per abbattere il dispotismo. Ma dietro alle tue parole vedo annunciarsi un dispotismo, che se dovesse prevalere, farebbe di me un assassino mentre cerco di essere solo un giustiziere» (294).

La giustizia è importante ma lo è anche l’innocenza: «[...] uccidere i bambini è contrario all’onore» (295). Kaljaev ha deciso di morire «perché l’omicidio non trionfi. Ha scelto di essere innocente» (296). Due giorni dopo il fallito attentato Kaljaev, parlando con Dora, ammette che non è poi così facile uccidere, non bastano l’idea e il coraggio; e soprattutto riconosce che non c’è gioia nell’odio, ma vuole andare «sino in

fondo! Oltre l'odio!», dove c'è l'amore, per cui si sacrifica tutto, senza speranza. E Dora afferma: «[...] per noi è l'eterno inverno. Non apparteniamo a questo mondo, siamo dei giusti» (297).

Kaljaev uccide infine il granduca, azione che egli stesso definisce grave, ma necessaria. Per questa ragione, dopo il suo arresto, rifiuta la grazia, in nome della giustizia compiuta contro colui che «incarnava la suprema ingiustizia» (298), e vuole morire perché altrimenti si trasformerebbe in un assassino; al processo afferma: «La morte sarà la mia suprema protesta contro un mondo di lacrime e di sangue... » (299). Nei *Carnets* Camus annota:

«La grande purezza del terrorista tipo Kaljaev è che per lui l'assassinio coincide con il suicidio. Una vita viene compensata con un'altra vita. Il ragionamento è sbagliato ma rispettabile (una vita carpita non vale una vita data)» (300).

Camus con *I giusti* ha inteso mettere in evidenza anche le qualità di questi uomini consacrati alla morte. Qualità non comuni come il sacrificio personale in nome della libertà politica e spirituale, l'abnegazione e l'entusiasmo per il popolo, la fedeltà e il sentimento di onore per i propri compagni, peculiarità fondamentali per condurre la lotta contro l'autocrazia sui binari della giustizia suprema dell'idea.

La successiva disamina è assolutamente distante sia da quella di Tolstoj che da quella di Camus; si tratta della testimonianza diretta del compagno e amico di Kaljaev Boris Savinkov, che visse in prima persona l'esperienza rivoluzionario-terroristica.

*Cavallo pallido* [Kon' blednyj] (301) fu scritto sulla falsariga delle memorie su Ivan Kaljaev (302), da cui deriva il nome del personaggio Vanja. Questo racconto scandito in forma di diario, si ispira all'attentato terroristico contro il granduca Sergej Aleksandrovič, organizzato dallo stesso Savinkov, il quale «affidò alla penna del suo alter ego, V. Ropšin, il compito di riportare in vita i compagni caduti e, imposto loro il pesante fardello del tradimento e della menzogna, ripercorse in sella al "cavallo pallido" la strada che li aveva portati alla morte» (303).

Dopo lo smascheramento di Azef e la conseguente dissoluzione dell'Organizzazione Combattente, la figura di Ivan Kaljaev, martire del terrore, divenne «il simbolo e [la] coscienza del partito e dell'intero movimento rivoluzionario. Savinkov, che aveva sempre rivendicato a sé la paternità dell'Organizzazione Combattente e il ruolo di ispiratore del

movimento terroristico, si sentì all'improvviso emarginato dalla limpida figura del terrorista "evangelico", dal rivoluzionario pieno d'amore per gli altri e di fede nel popolo e nel socialismo. Corroso dall'invidia e dalla superbia, Savinkov-Ropšin costruì allora intorno alla figura di Vanja, nel suo romanzo, un raffinato arabesco di parole dissacranti e di conflitti psicologici, così sapientemente articolati da rendere Vanja ambiguamente contiguo alla menzogna corruttrice del grande provocatore» (304).

Per questa ragione il racconto, fin dal suo primo apparire, suscitò aspre polemiche, soprattutto negli ambienti rivoluzionari russi. I contemporanei, nei tratti stilizzati dell'eroe di Ropšin, riconobbero il volto di Ivan Kaljaev, infuriandosi contro l'autore. Basterà qui ricordare il giudizio critico dello scrittore e giornalista Aleksandr Amfiteatrov:

«[...] è difficile non indignarsi, quando vedi [...] che sotto la descrizione intenzionalmente travisata del signor Ropšin i ben noti tratti delicati di "Vanja" si trasformano nell'untuoso sembiante di uno *jurodivyyj*» (305).

Occorre soffermarsi ulteriormente su questo travisamento. In primo luogo, caratteristica del Vanja di Ropšin è di non staccarsi dal Vangelo, citato in continuazione:

«Io credo in Cristo, io credo. Ma non sono con lui. Non ne sono degno perché sono nel fango e nel sangue. Ma Cristo, nella sua misericordia, sarà con me» (306).

Egli considera la sua attività di terrorista un "peccato grave"; il rivoluzionario deve donare per i suoi amici non solo la vita ma anche l'anima, poiché partecipare all'azione terroristica porta alla morte dell'anima. Persino "il tormento della croce" non libera dalla spada, ma spiana soltanto la strada per le generazioni future di rivoluzionari "puri", che agiranno «in nome dell'amore e per l'amore» (307). Di sé e dei suoi compagni il Vanja di Ropšin dice:

«Siamo di poca fede noi, e deboli, come i bambini: per questo noi brandiamo la spada... » (308).

Dopo aver compiuto l'attentato, il personaggio di Ropšin scrive dal carcere:

«Aspetto il processo e accoglierò serenamente la sentenza. Anche

se fossi riuscito a fuggire credo comunque che non avrei potuto vivere dopo quanto avevo fatto... In me non c'è pentimento né gioia per quanto ho compiuto. Il sangue mi tormenta e io so: la morte non è ancora un'espiazione» (309).

Quanto un simile stato d'animo fosse estraneo a Kaljaev emerge chiaramente dalle lettere scritte in carcere prima di morire.

«Mi sono votato alla lotta per la libertà dei lavoratori [...] e se come risultato di tutte le aspirazioni della mia vita io mi sono dimostrato degno di stare all'altezza dell'universale protesta contro l'oppressione, sia pure la morte a coronare la mia impresa con la purezza dell'idea».

«La rivoluzione mi ha dato la felicità che è al di sopra della vita, e [...] la mia morte è solo il mio assai modesto ringraziamento nei suoi confronti».

Anche il generale Spiridovič, nel suo saggio più volte citato, dedica una pagina all'argomento.

«[...] il libro di Savinkov offriva un quadro dell'attività di un gruppo combattente, nel quale si riconosceva l'"affare" del granduca Sergej Aleksandrovič condotto dal reparto di Savinkov; i tratti distintivi di alcuni dei personaggi del racconto si ispirano alla realtà, la psicologia semplificata di quasi tutti loro, descritti come mediocri, come personalità abuliche che sanno solamente adempiere, senza opposizioni, i desideri e gli ordini dell'eroe principale George, che è stato identificato con l'autore, tutto ciò ha attirato su quest'ultimo molti rimproveri e ha dato inizio a quella campagna contro di lui che più tardi [...] è stata la causa di un vero e proprio conflitto all'interno del partito» (310).

Molti, parlando dell'alta spiritualità di Kaljaev, sono ricorsi alla parola "santo", per meglio definire il suo atteggiamento "religioso" verso la rivoluzione, verso Narodnaja Volja, verso il popolo. Aleksandr Blok, nella sua famosa lettera a Rozanov del 1909, si riferisce in particolare a Ivan Kaljaev quando parla della "gioventù con il nimbo attorno al viso", che si lancia nella battaglia contro "la macchina governativa russa moderna", questo "settantenne sifilitico" (311). Lo stesso Kaljaev, l'abbiamo già visto, ha scritto della sua "devozione religiosa" alla rivoluzione:

«[...] l'azione dell'Organizzazione Combattente del quattro feb-

braio [...] l'ho compiuta con vera devozione religiosa. In questo senso sono "religioso", ma la mia religione sono il socialismo e la libertà, non le tenebre e l'oppressione».

Queste affermazioni di Kaljaev trovano riscontro nel volume di Dmitrij Merežkovskij, Zinajda Gippius e Dmitrij Filosofov *Le Tsar et la Révolution*, uscito a Parigi nel 1907 (312), in cui veniva esposta la teoria della "rivoluzione religiosa". Per gli autori «la rivoluzione russa è una religione, anche se pochissimi lo riconoscono. [...] Perché - così argomentavano - qualsiasi grande rivolgimento sociale racchiude in sé il principio della comunità ecumenica, il sogno dell'unione di tutta l'umanità in una verità umana universale. L'azione dei rivoluzionari era paragonata a quella dei santi e dei martiri [...] Così si spiega anche la simpatia dei teorici della "rivoluzione religiosa", per gli attentati terroristici compiuti dai socialisti rivoluzionari» (313).

Per Gippius, l'atto di un omicida è giustificato «quando è in accordo con le esigenze della sua coscienza, rivolto al futuro e guidato dalla ragione e dalla morale». Per lei i terroristi sono "uomini che portano una croce".

Savinkov era a conoscenza dello sdegno e dell'agitazione cui avevano portato Kaljaev i poco coscientosi comunicati della stampa sul suo incontro in prigione con la granduchessa Elizaveta Fedorovna. Nella lettera che scrisse all'amico dal carcere, Kaljaev espresse chiaramente la sua preoccupazione in proposito.

«A momenti mi sembra che una qualche persona malvagia offenda le mie ceneri con una pasquinata. Allora vorrei vivere per vendicare la mia idea. [...] Ti ho amato, ho sofferto e ho pregato con te. Sii tu il paladino del mio onore».

Ma sotto la penna di Savinkov ciò che il vero Kaljaev considerava una calunnia per l'onore del rivoluzionario, e quindi per la sua religione, viene a fare parte integrante della fisionomia del personaggio; ciò che Kaljaev chiamava "felicità orgogliosa" e azione in nome di un "entusiastico amore per il popolo", acquista i connotati di un "peccato grave" che non si può espiare. Attraverso la sublimazione artistica, tutta l'ideologia rivoluzionaria pare subire una trasformazione radicale. Per questa ragione Hildermeier afferma che, in *Cavallo pallido*, «[...] l'eroe raccomanda un agnosticismo senza fronzoli, tanto estraneo all'altruismo profondamente morale e rigoroso di un Kaljaev, quanto simile all'amoralità del Superuomo» (314).

In realtà, trascinato dall'esigenza di creare, nella finzione narrativa, un deuteragonista (non un banale antagonista) la cui funzione, come del resto quella degli altri personaggi, era volta strumentalmente a interagire con le egocentriche posizioni espresse dall'ideale estensore del diario, nel suo romanzo Savinkov attuò una consapevole estremizzazione di aspetti caratteriali che abbiamo visto non appartenere a Kaljaev. Questo testimonia anche le dichiarazioni contenute in una lettera alla redazione del mensile socialista-rivoluzionario *Zavety*, ["Precetti"], in cui «egli affermava di aver cercato nella sua opera di risolvere il problema morale e non di descrivere delle condizioni di fatto; i suoi eroi sono esclusivamente creature della sua fantasia artistica (non descrizioni di determinate persone)» (315).

In altre parole, Savinkov era animato da un tentativo, destinato però al fallimento, di recuperare alle sue azioni quella dimensione morale che il compagno e amico aveva conseguito in grazia del suo sacrificio. Va comunque rammentato che, all'inizio degli anni Venti, egli ammise il legame diretto tra il suo eroe e Ivan Kaljaev, scrivendo alla sorella V. V. Savinkova-Mjagkovaja, che definiva "ministro della sua coscienza":

«Inoltre, tu non fai che rimproverarmi a vuoto a causa di [Kaljaev]... Ma che, vi siete forse messi d'accordo di non capire ciò che io scrivo? E comunque, non è vero che io so meglio di voi com'era, alla fin fine, il mio giovane e santo amico Vanja Kaljaev?» (316).

## CONCLUSIONE

Nel tentativo di dire una parola conclusiva su Kaljaev, vale la pena di citare nuovamente Hildermeier (317), il quale getta uno sguardo retrospettivo sulla figura e sulla risonanza che il suo gesto ebbe nella storia del movimento rivoluzionario.

«[...] l'azione di Kaljaev affascinò i contemporanei come i posteri in quanto mostrava la problematica etica della legittimità dell'uso della forza in modo particolarmente plastico».

Rammentando in particolare l'episodio dei nipoti del granduca, inoltre, egli precisa:

«Questa esitazione del terrorista [...] , che scongiurò uno spargi-

mento di sangue innocente, in seguito fu sempre portata a esempio della purezza etica della rivoluzione, della *kalokagathia* rivoluzionaria».

A riprova di ciò si può rammentare che, quando il Partito Socialista-Rivoluzionario, e così i socialdemocratici e tutto il fronte dell'opposizione, utilizzò la circostanza dello smascheramento di Azef a fini propagandistici - sostenendo, tra l'altro, che gli atti terroristici compiuti contro Pleve e il granduca Sergej Aleksandrovič rientravano nell'ottica di un sistema di provocazione, adottato dal Dipartimento di Polizia al fine di giustificare la politica reazionaria del governo -, quello stesso Savinkov che verrà accusato di profanare per gelosia la reputazione di Kaljaev si ribellò a quest'idea e, nel ribadire il valore profondo dell'ideale terroristico, si richiamò alla figura dell'amico come sublime esemplificazione della tradizione che intendeva difendere.

«Non è stato Azef a inventare il terrore, a dargli vita! Azef non può distruggere un tempio che non ha edificato. L'affare Azef rappresenta un pesante colpo per il partito e per la rivoluzione. Ma non tanto perché ne venga compromesso il significato totale del terrore: *il terrore di Kaljaev è puro*» (318).

E si può ancora rammentare, in proposito, che anche Lenin, nonostante le posizioni evidenziate nei confronti della strategia del terrore, nell'articolo del 1918 *La scabbia* [O česotke] (319) si richiamò alla figura di Kaljaev come pietra di paragone, al fine di dimostrare la legittimità di qualsiasi gesto compiuto per la santa causa della rivoluzione.

Per Kaljaev, del resto, l'azione terroristica costituì una vera e propria professione di fede. In riferimento all'attentato del 4 febbraio contro il granduca Sergej Aleksandrovič, egli infatti scrisse: «[...] non ho niente di cui pentirmi, giacché la mia coscienza è pulita». Riallacciandosi al discorso affrontato a proposito di *Cavallo pallido*, si può dunque affermare che la fede di Kaljaev era effettivamente molto lontana tanto dal fanatismo demoniaco di stile nečaeviano, quanto dal misticismo religioso di cui parla Masaryk in relazione al personaggio di Vanja (320).

Kaljaev visse in un'epoca di grandi fermenti e agitazioni, e si auto-candidò al ruolo di liberatore del popolo oppresso; per lui il terrorismo rappresentò l'unico cammino praticabile per la lotta politica e morale contro l'autocrazia, nell'ambito della quale egli scrisse col sangue una pagina emblematica. Come altri militanti del sottosuolo socialista-rivoluzionario, egli era pronto in qualsiasi momento a sacrificare la vita, per il grandioso obiettivo di liberazione del popolo russo, in quanto credeva che il terrore individuale altro non fosse che il prologo della rivoluzione. Ma questa propensione al sacrificio, maturata in quasi un decennio di impe-

gno politico attivo, prescinde dalle ideologie, ed è piuttosto determinata da un amore 'attivo' per il popolo, in cui si può riscontrare il motore primario della sua vocazione all'ascesi rivoluzionaria.

«Romantico per natura, educato alla severa scuola dell'indigenza, io avrei potuto essere un modesto ma operoso attivista sociale. Le condizioni politiche hanno fatto di me un rivoluzionario e il motivo principale di questo mio mutamento di rotta sono state le sofferenze dell'uomo».

In Kaljaev, come è stato rilevato da tutti coloro che lo hanno conosciuto o si sono occupati di lui, è dunque chiaramente percettibile un comportamento speciale, un modo particolare di parlare, agire e reagire, tipico del terrorista puro. Le dottrine politiche non lo interessavano in quanto tali, ma come criteri di valutazione e di scelta di determinate linee d'azione. Il significato della personalità di Kaljaev, pertanto, non si esaurisce negli aspetti della sua attività di rivoluzionario e terrorista, ma va considerato anche alla luce dei suoi giudizi, sempre franchi e categorici, nonché della sua aspirazione costante a esprimere le sue idee, più che con le parole, con i fatti.

«Kaljaev, quando percepiva un'intesa reciproca, era pronto a spalancare la sua anima fin nei più intimi recessi, senza riserve, ingenuamente. Era di natura spontanea ed entusiasta [...]. In ogni sua parola e in ogni suo gesto v'era il sigillo di qualcosa che non appartiene a questo mondo» (321).

E proprio questa dimensione "ultraterrena", cui lo stesso Kaljaev fa cenno nella lettera del gennaio 1905 alla moglie di Savinkov, pare il suo tratto peculiare e distintivo. Tratto che si può eventualmente rimproverare all'amico di aver invidiato, ma con spirito costruttivo, come confermano le altre testimonianze di carattere documentario - spesso utilizzate nel corso di questo lavoro - rese in momenti storici assai differenti da Savinkov, che fu incontestabilmente il suo 'interprete' più attendibile. Ed è per questo che pare legittimo lasciare a lui l'ultima, più concisa definizione della parabola esistenziale di Ivan Kaljaev:

«Al terrore egli pervenne attraverso un suo percorso personale e originale, e in esso egli non vide *solamente la miglior forma di lotta politica, ma un sacrificio morale, forse religioso*» (322).

NOTE

\* I precedenti capitoli sono stati pubblicati in *Slavia*, 1995, n.2, 1996, nn. 1 e 4, 1999, n. 2.

237) Cfr. *Byloe*, 1908, n. 7, p. 49

238) Considerata l'assenza, a livello testuale, di indizi di un influsso diretto dell'atmosfera culturale del periodo sull'opera di Kaljaev, non pare indispensabile soffermarsi su una descrizione particolareggiata. Illuminanti risulteranno, tuttavia, le parole con cui Belyj introduce il concetto di "simbolismo": «La fine del XIX secolo ha posto all'ordine del giorno una serie di nuovi problemi. Particolarmente radicale è stata l'impostazione di quelli legati all'arte, alla morale, alla religione. Alla superficie della vita letteraria il rovesciamento dei valori del recente passato si è espresso nella ribellione contro le angustie del materialismo e del naturalismo» (A. Belyj, *Il colore della parola. Saggi sul simbolismo*, Napoli 1986, p. 77).

239) Contro il decadentismo dei vari Andreev, Merežkovskij e Sologub si esprimevano in particolare i marxisti: «Le cause del decadentismo sono ritrovate nel sistema sociale del capitalismo, il pessimismo, l'idealismo e il misticismo sono soltanto forme diverse di manifestazione del generale *taedium vitae* che caratterizza la decadenza dell'antichità col suo indebolimento e la sua eccessiva sazietà» (T. G. Masaryk, *La Russia e l'Europa. Studi sulle correnti spirituali in Russia*, Bologna 1971, vol. II, p. 209).

240) Cfr. Sazonov, op. cit. p.23

241) L'inglese Robert Payne, nel suo saggio *The terrorists* (London 1980, pp. 287-293), ha dedicato a Kaljaev un intero capitolo, dal titolo *The poet*, in cui offre tuttavia un'analisi pretenziosa e, nello stesso tempo, superficiale della sua opera poetica. A proposito dell'espressione "cavalieri dello spirito", egli chiama in causa Soren Kierkegaard: pur non escludendo che Kaljaev avesse presente l'opera del filosofo danese, la citazione pare comunque fuori luogo. Senza che si renda necessario addentrarsi in una confutazione teorica delle elucubrazioni di Payne, infatti, compiute le opportune verifiche è possibile attestare l'inattendibilità di tale richiamo.

242) In Sazonov, op. cit. p. 23.

243) Savinkov, *Vospominanija*, cit., p. 56.

244) In Sazonov, op. cit., p. 23

245) «Sono cresciuto in una famiglia operaia, e le tradizioni operaie, di cui gli altri hanno una conoscenza teorica, io le ho succhiate col latte materno. Io sono un proletario, e so vivere, se non del sudore della mia fronte, della tensione dei miei nervi» (In Sazonov, op. cit., p. 30).

246) R. Jakobson, *La statua nella simbologia di Puškin*, in Idem, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino 1985, p. 96 (Jakobson precisa tuttavia che il riferimento appariva più marcato nei primi abbozzi del poema).

247) Il 14 dicembre 1825, approfittando del vuoto di potere seguito alla morte

di Alessandro I, un gruppo di rivoluzionari dell'aristocrazia colta (tra cui il poeta Kondratij Ryleev) cercò di prendere il potere con un'insurrezione. Il tentativo fallì e i capi della rivolta vennero condannati all'impiccagione, mentre delle 579 persone che avevano aderito all'iniziativa, 121 furono deportate in Siberia.

248) Tale affermazione è suffragata dal verso «crollerà inesorabilmente la riva di granito» [«Bereg granitnyj padet neizbežno»] che pare riecheggiare due immagini del poema di Puškin: «La Neva s'è vestita di granito» [«V granit odelasja Neva»] e «Il regale corso della Neva, // Delle sue rive di granito» [«Nevy deržavnoe tečen'e, // Beregovoj ee granit»] (cfr. A.S. Puškin, *Mednyj vsadnik*, in Idem, *Sobranie sočinienij v desjati tomach* [Opere in dieci volumi], Moskva 1975, tom III; trad. it. *Poemi e liriche*, a cura di T. Landolfi, Torino 1982, p. 354).

249) P.M. Bicilli, *Etjudy o russkoj poezii* [Studi sulla poesia russa], brano riportato in Jakobson, op. cit. p. 109.

250) L'immagine appartiene a Petr Filippovič Jakubovič (1860-1911), poeta rivoluzionario di tradizione nekrasoviana che, per le attività del gruppo da lui stesso fondato Molodaja Narodnaja Volja"] (cfr. Zilli, op. cit. p. 67), scontò tre anni di carcere e otto anni di deportazione in Siberia. «No štob val prišel devjatyj, // Val poslednij, rokovej, - // Nužny pervye usil'ja, // Nužen pervyj val...vtoroj...» [«Ma perché giunga l'onda decumana, // L'onda estrema, fatale, - // Servono i primi impeti, // Servono la prima onda... la seconda...»] (versi riportati in epigrafe in Troickij, op. cit.)

251) In Sazonov, op. cit., p. 31.

252) Negli scritti politici il termine è stato tradotto "abiura", nel senso di rinuncia alla fede nell'ideale terroristicco.

253) D. A. Čil'kov, *Terror i massovaja bor'ba* (otdel' nyj ottisk iz n.4 "Vestnika russkoj revoljucii") [Il terrore e la lotta di massa (fascicolo separato dal n. 4 del "Messaggero della rivoluzione russa")], Paris 1904, pp.

254) Cfr. Gernet, op. cit., p. 285.

255) V. A. Čalmaev, *Molity i sny Alekseja Remizova* [Le preghiere e i sogni di Aleskej Remizov], introduzione a A. Remizov, *Ogon' veščej* [Il fuoco delle cose], Moskva 1989, p. 16.

256) L. N. Tolstoj, *Non uccidere*, in Idem, *Perché la gente si droga e altri saggi su società, politica, religione*, Milano 1988, p. 248.

257) Vladimir Gligor'evič Čertkov (1854-1936), pubblicista ed editore, intimo conoscente di Tolstoj dal 1883.

258) Tolstoj, *Le lettere* (1876-1910) Milano 1978, pp. 429-430 (lettera del 20 maggio 1904).

259) Tolstoj, *Le lettere*, cit., pp. 448-449 (lettera del 1° luglio 1904).

260) Tolstoj, *Le lettere*, cit., pp. 459-460 (lettera del 22 gennaio 1905).

261) Cfr. Tolstoj, *Appello ai russi*, in Idem, *Perché la gente si droga*, cit. p. 557.

262) Ivi, pp. 566 e 567.

263) Albert Camus considerava *L'Homme révolté* come il suo libro più impor-

tante. Egli dichiarò: «E' un libro che ha fatto molto rumore, ma mi ha procurato più nemici che amici (perlomeno i primi hanno gridato più forte dei secondi). Io sono come tutti e non mi piace avere dei nemici. Ciò nonostante riscriverei la mia opera tale e quale, se dovessi farlo. Tra i miei libri, è quello cui tengo di più».

264) Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 630

265) «La libertà è una galera finché un solo uomo è ancora schiavo su questa terra» (A. Camus, *I giusti*, in *Teatro*, Milano 1988, p.117).

266) Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., pp. 635-636.

267) *Bezumstvo chrabrych*: così, venivano definite le gesta dei rivoluzionari populistici, secondo un'espressione coniata da Maksim Gor'kij nel racconto di impronta nietzschiana *Pesnja o Sokole* [Canto del Falco]. «Bezumstvu chrabrych poem my pesnju – vot mudrost' žizni! O smelyj Sokol! V boju s vragami istek ty krov'ju... No budet vremja – i kapli krovi tvoej gorjačej, kak iskry, vspsychnut vo mrake žizni i mnogo smelych serdec zažgut bezumnoj žaždoj svobody, sveta! Puskaj ty umer!... No v pesne smelych i silnych duchom vsegda ty budeš živym primerom, prizyvom gordym k svobode, k svetu!» [«La follia degli audaci - ecco la saggezza della vita! O intrepido Falco! Ti sei dissanguato nella battaglia coi nemici... Ma giungerà l'ora, e le gocce del tuo caldo sangue, come scintille, sprizzeranno nel buio della vita e infiammeranno molti cuori intrepidi con la folle sete di libertà, di luce, e anche se sei morto, nel canto degli intrepidi e dei forti in spirito tu rimarrai sempre esempio vivente, fiero monito alla libertà, alla luce!»] (M. Gor'kij, *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Tom I. Povesti, rasskazy, stichi 1982-1984 [Opere in tredici volumi, vol. I. Racconti, romanzi brevi, versi 1892-1894], Moskva 1949, p. 485). Non è un caso che la frase «Ti sei dissanguato nella battaglia coi nemici...» compaia in epigrafe all'opuscolo stesso.

268) Ivan Platonovič Kaljaev, cit., p. 2.

269) Il principe Petr Alekseevič Kropotkin (1842-1921), rivoluzionario e teorico dell'anarchismo.

270) In Masaryk, op. cit., vol. I, p. 512.

271) Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 784.

272) Ivi, p. 779-780.

273) Ivi, p. 801.

274) Ivi, p. 802.

275) Ibidem.

276) In Rogger, op. cit., p. 221.

277) Černov, op. cit., pp. 188-189.

278) S. Bulgakov, *L'eroe laico e l'asceta*, in A. A. VV., *La svolta. Vecchi. "L'intelligencija" russa tra il 1905 e il 1917*, Milano 1990<sup>2</sup>, p. 50.

279) Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 803.

280) «[L'ateismo] viene abbracciato il più delle volte come una fede e conserva i caratteri di una ingenua fede religiosa rovesciata» (Bulgakov, op. cit., p. 41).

281) In Savinkov, *Vospominanija*, cit., p. 135.

- 282) Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 804.  
283) Ivi, p. 805.  
284) *Ibidem*.  
285) Ivi, p. 807.  
286) Camus, *I giusti*, cit. , p. 120  
287) Ivi, p. 123.  
288) Ivi, p. 124.  
289) Ivi, p. 125.  
290) Ivi, p. 126.  
291) Ivi, p. 127.  
292) Ivi, pp. 131-132.  
293) Ivi, p. 134.  
294) Ivi, p. 135.  
295) Ivi, p. 136.  
296) Ivi, p. 137.  
297) Ivi, p. 145.  
298) Ivi, p. 155.  
299) Ivi, p. 161.  
300) Trad. it. A. Camus, *Taccuini*, Milano 1992, vol. II (1942-1951), p. 171: Quaderno n. 5 (settembre 1945-aprile 1948).  
301) V. Ropšin, *Kon' blednyj*, in *Russkaja mysl'*, 1909, n.1. Esso costituisce la prima parte della cosiddetta "trilogia della dissacrazione", che prosegue col romanzo *To, čego ne bylo* [Ciò che non è stato] e col racconto "gemello" *Kon' voronj* [Cavallo nero].  
302) B. Savinkov, *Iz vospominanij ob Ivane Kaljaeve*, in *Byloe*, 1908, n. 7 «La biografia di Kaljaev pubblicata più tardi, nel 1907 era già stata scritta, e Savinkov me la lesse» (V. Figner, *Polnoe sobranie sočinenij* [Opere complete], Moskva 1929, tom III, p. 183).  
303) C. Di Paola, *Il cavaliere dell'Apocalisse*, introduzione a B. Savinkov, *Cavallo pallido*, Venezia 1993, p. 19.  
304) Ivi, pp. 21-22.  
305) A. V. Amfiteatrov, *Zamety serdca* [Impressioni del cuore], Moskva 1909, p. 208. Lo *jurodivyyj* ( il "pazzo in Cristo" della tradizione ortodossa) era un asceta folle, semplice di spirito, cui il popolo attribuiva virtù profetiche.  
306) Savinkov, *Cavallo pallido*, cit., p. 51.  
307) Ivi, p. 50  
308) Ivi, p. 64.  
309) Ivi, pp. 130-131.  
310) Spiridovič, op. cit. , p. 493.  
311) A. Blok, *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach* [Opere in otto volumi], Moskva-Leningrad 1960-63, tom VIII, pp. 276-277

312) A quell'epoca Merežkovskij, Gippius e Filosofov conoscevano le memorie su Kaljaev: «Savinkov invitò tutti noi a casa sua per leggerci le sue "memorie" su Kaljaev» (Z. Gippius-Merežkovskaja, *Dimitrij Merežkovskij*, Paris 1951, p. 177).

313) Cfr. J. Scherrer, *La ricerca filosofico-religiosa in Russia all'inizio del XX secolo*, in AA.VV., *Storia della letteratura russa III. Il Novecento I. Dal decadentismo all'avanguardia*, Torino 1989, p. 210.

314) Hildermeier, op. cit. p. 393.

315) Masaryk, op. cit., vol. II, p. 289. Per la lettera in questione, cfr. V. Ropšin, *Pis'mo v redakciju* [Lettera alla redazione], in *Zavety*, 1912, n. 1, p.222

316) In V. Ardamatskij, *Vozmezdje* [La nemesi], Moskva 1975, pp. 474-475.

317) Hildermeier, op. cit. , p. 62.

318) Articolo di Savinkov pubblicato su *Znamja truda* [Bandiera del lavoro], 1909, n.15 (corsivo mio). Il brano in questione è riportato in Spiridovič, op. cit., p. 465.

319) Cfr. Lenin, *Opere complete*, vol. XXVII (febbraio-luglio 1918), Roma 1967, pp. 24-27.

320) Masaryk, op. cit. , vol. II, p. 284.

321) Černov, op. cit. , p. 188.

322) Savinkov, *Vospominanija*, cit., p. 56.

Fabio Vander

## BERDJAEV E IL COMUNISMO

Questo saggio vuole essere un contributo alla individuazione della peculiarità del totalitarismo russo del '900, cioè del comunismo bolscevico. Si intende verificare la tenuta della tripartizione secondo la quale il fascismo sarebbe un regime registrato completamente sul *futuro*, cioè sul superamento in prospettiva postmoderna dell'identità italiana, il nazismo un regime modulato sul passato, come ha scritto Nolte, "continuazione della tradizione nazionale" medievale e romantica, il comunismo russo infine oscillante fra *futurismo* e *passatismo*, fra negazione della modernità occidentale ("protesta" contro di essa, come dice Dostoevskij) e conservazione delle radici profonde della identità russa (1).

Di questa tripartizione del totalitarismo novecentesco approfondiremo appunto qui il terzo motivo, quello russo; e lo faremo a partire dall'opera di un pensatore della prima metà del '900 come Nikolaj Berdjaev che, avversario del regime bolscevico (che lo costrinse all'esilio sin dagli anni '20), pure ne approfondì il "senso", il nesso con la precedente storia nazionale. Nell'economia della sua opera poi, particolarmente interessante e attuale anche per un pubblico non russo, è la distinzione fra la rivoluzione in Oriente, quella sovietica appunto, e la rivoluzione in Occidente, il cui rapporto critico con la modernità politica e culturale è affatto diverso dalla sua negazione bolscevica.

Recuperare il senso di questa differenza, proprio oggi che l'esperimento sovietico si è concluso con un generale fallimento, acquista un'importanza particolare in sede di riflessione teorica e politica.

Si diceva, peculiare della rivoluzione comunista russa fu il legame con il passato nazionale. La cosa non è scontata, né evidente, visto che il sommovimento posto in atto dai bolscevichi apparve ai contemporanei di tutto il mondo come un taglio netto con la Russia degli zar oltre che con la modernità occidentale; appunto questo corto-circuito modernità/tradizione, come detto, si tratta di approfondire.

Berdjaev vedeva bene il problema, in un saggio della seconda metà del 1918, cioè immediatamente a ridosso della rivoluzione, scriveva: "non è facile cogliere il nesso tra il nostro passato e il nostro presente"

(2), perché in effetti “a uno sguardo superficiale sembra che in Russia sia avvenuto un rivolgimento radicale mai visto”, ma invece ad un “esame più profondo e penetrante” i fatti dell'Ottobre si rivelavano esito coerente di “un lungo cammino” del popolo russo, il compimento della sua storia moderna (una storia moderna intessuta di anti-modernità, anti-occidentalismo, slavofilia).

Del resto questa era stata esattamente la tesi di Fëdor Dostoevskij, che Berdjaev (che da un punto di vista *geistgeschichtlich* è il Dostoevskij del '900) attualizza alla luce dell'Ottobre. Già nel marzo 1868 infatti lo scrittore aveva vaticinato “un grande rinnovamento” che avrebbe investito “tutto il mondo” ma a partire dal “pensiero russo (che è intimamente collegato all'ortodossia)” (3), e anzi aveva concluso dicendosi sicuro che questo “grande evento” un “giorno avverrà, non importa se tra uno o più secoli”(4). Ebbene che cosa sarebbe stata cinquant'anni dopo la rivoluzione bolscevica se non l'avverarsi della previsione di Dostoevskij di un “grande evento” di portata mondiale sotto il segno della Russia e della sua tradizione (della sua “ortodossia”)?

Berdjaev insistendo sulle ragioni nazionali profonde dell'Ottobre, non avrebbe dunque che tratto le conseguenze da decenni di letteratura critica che, già fra fine '800 e rivoluzione del 1905, aveva individuato in Dostoevskij il “profeta” del “futuro russo” e proprio nel senso che i suoi “demoni” si sarebbero realizzati come rivoluzione e utopia (5).

In effetti se la rivoluzione cancellò la vecchia Russia, e in tal senso fu “antinazionale”, pure questi atteggiamenti nichilistici ed autodenigratori “riflettono le proprietà nazionali specifiche del popolo russo” (6); a differenza del fascismo che fu *antinazionale* perché *negò* la tradizione italiana (la modernità come Italia), il comunismo russo fu “antinazionale” perché confermò la natura e la tradizione russa, per questo riguardo fu semmai più prossimo al nazismo, anch'esso esito della tradizione tedesca.

Importante questa coppia Germania-Russia, ben distinta dall'esperienza totalitaria italiana. Se Dostoevskij nel suo *Diario di uno scrittore* aveva sostenuto che la Germania espresse il massimo di ‘rivoluzione’, di “protesta” contro l’“Estremo Occidente del mondo europeo”(7), secondo Karl Löwith la prima “critica” che colpì “l'Europa nei suoi fondamenti più riposti” fu proprio quella ottocentesca russa, a culminare con Dostoevskij e Tolstoj (8). I due totalitarismi russo e tedesco venivano da una tradizione di negazione della *Zivilisation* occidentale che ad esempio in Tolstoj prendeva, ancora nel 1910, le forme dell'invettiva contro la sedicente “autentica civiltà” moderna, secolarizzata, tecnologica (9); mentre anche i più moderni “simbolisti” d'inizio '900, da Andrej Belyj ad Aleksandr Blok, contrapponevano alla “cultura tecnica dell'Europa” la

“selvaggia orda mongolica”, da ultimo materializzatasi con la rivoluzione del '17 (10), che appunto giustappose tecnica e misticismo orientale, “elettrificazione più i soviet”, come disse Lenin, ma nel senso di uno sviluppo materiale all’insegna del dispotismo orientale.

Nazismo e comunismo furono due totalitarismi, due rivoluzioni antimoderne che presupponevano due ancorché distinte tradizioni antimoderne.

Del resto la profonda influenza che Dostoevskij ebbe nella Germania d’inizio ‘900 da Thomas Mann, a Max Weber (11), al giovane Lukacs -ma Löwith ha insistito, come Gadamer, sulla venerazione di Heidegger per Dostoevskij (12) - dimostrano la cogenza di un incontro che non poteva non avvenire in termini di “messianismo rivoluzionario”, di mistica dell’apocalissi, di “nichilistica palingenesi” (13). Hans-Georg Gadamer ha ricordato l’influenza “del radicalismo religioso di un Dostoevskij, i cui messaggi fiammeggianti splendevano allora insieme alle rosse copertine della traduzione tedesca presenti su tutti gli scrittoi, e come tutto ciò sarebbe stato portato alle estreme conseguenze filosofiche dal pensiero di Heidegger” (14). Dunque sullo *Schreibtisch* di ogni grande intellettuale tedesco degli anni '20 “fiammeggiavano” le opere di Dostoevskij, e Heidegger, cioè il maggior filosofo del totalitarismo, non ne avrebbe che coerentizzato la *Stimmung*.

Ernst Bloch sosterrà dal canto suo che il demonismo della grande letteratura di fine ‘800 “culminerà in Germania e in Russia”, trovando un punto di coagulo, più che in Heidegger, in Lukacs, che avrebbe portato a sistema “la filosofia di Ivan e Alëša Karamazov” (15).

Del resto tutta l’opera di Bloch è una riflessione sul destino dell’apocalittica nel ‘900. E precisamente in questa prospettiva salda i destini di Germania e Russia; già nel 1935 infatti ricordava che il “terzo Regno” era una dottrina mistica che risaliva a Gioacchino da Fiore, che si era perpetuata nei secoli fino a Lessing ed Heine, nell’‘800 era passata per Ibsen e Dostoevskij, e nel ‘900, per il tramite di Moeller van den Bruck-Herausgeber der deutscher Dostojewskij”, era infine confluita nel “dritte Reich” di Hitler (16).

Dunque: da Gioacchino da Fiore, a Dostoevskij, a Hitler.

Proprio la “strana sintesi” operata da Dostoevskij fra “speculazione neobizantina” e spiritualismo veterorusso aveva, secondo Bloch, preparato il terreno alla ‘rivolta’ nazista ‘contro il mondo moderno’.

Ma va ricordato come anche secondo Thomas Mann Dostoevskij ebbe “parte grandissima” nell’esperienza di Nietzsche (17), mentre Leo Löwenthal nel 1934 notava che da una bibliografia completa dei titoli tedeschi dedicati a Dostoevskij risultava un numero di riferimenti (circa

800) quale nessun autore, eccetto Goethe, poteva vantare (18). Per altro l'influenza era reciproca se è vero che già ad inizio '800 idealismo e romanticismo tedesco (insieme per altro al tradizionalismo francese, e a non effimere presenze italiane) avevano aperto alla Russia "una finestra sull'Europa", mentre a fine secolo furono soprattutto le correnti più estreme dello spirito tedesco a trovare eco in Russia, con il mistico e poeta Konstantin Leont'ev definito il "Nietzsche russo" (19), Nikolaj Danilevskij considerato "predecessore di Spengler" e la filosofia influenzata da Schopenhauer e Nietzsche (20) (basti pensare alla presenza di motivi nietzschiani -l'"anticristo" ad esempio- nell'opera di Vladimir Solov'ev (21)).

Ebbene l'interpretazione di Berdjaev è figlia di questa epocale *Zusammenfassung*, di una temperie storico-culturale in cui essa trova il suo senso profondo; sintomaticamente Löwith citerà proprio Berdjaev e la sua analisi del romanzo moderno come testimonianza della crisi dell'uomo moderno (22).

Romano Guardini trarrà le conseguenze più direttamente filosofiche da questa specularità, insistendo sul nesso fra nichilismo russo e nichilismo tedesco e, di conseguenza, fra comunismo e nazismo. Il teologo italo-tedesco nota come nei *Fratelli Karamazov* tanto il "Grande Inquisitore" rappresenta il "superuomo", l'uomo di Chiesa che processa e condanna Cristo tornato fra gli uomini (23), quanto più in generale la figura di Ivàn naturalmente si lega "al pensiero e al sentimento romantico, all'immoralismo e all'estetismo *fin de siècle*, al mondo intellettuale e sentimentale del primo Kierkegaard e, soprattutto, di Nietzsche" (24).

Dunque il "nichilismo" costituisce il vero punto d'incontro delle due grandi culture della crisi, ed è immediatamente propedeutico alla *crisi della politica*, che in entrambe le realtà significherà avvento del totalitarismo. Per Kirillov come per Zaratustra occorre passare per l'"orrore della distruzione" per addivenire "ad una libertà e ad una gioia terribili per l'uomo d'oggi" (25).

Comunismo e nazismo realizzarono la *terribile libertà* del "nichilismo". Furono la 'politica' del "nichilismo".

Detto *en passant* non capisco perché Givone sostenga, in polemica con Berdjaev, che in Dostoevskij il "nichilismo" lungi dall'essere smentito "dalle ideologie totalitarie, in realtà rappresenta sia ciò che le promuove sia ciò che le supera" (26); detto che secondo noi le "promuove" e basta (cioè non c'è trascendimento del totalitarismo da parte del nichilismo), ma comunque questo è precisamente quello che dice Berdjaev. Anche per lui "Dostoevskij arriva a presentare il progetto totalitario come progetto interno al gioco, al disegno, alla *trovata* nichilista" (27), semmai

in Berdjaev c'è, che Givone trascura, un'insistenza sulle radici russe storiche (anche prima di Dostoevskij) della rivoluzione bolscevica e una netta distinzione dalla rivoluzione in Occidente.

Ma vediamo direttamente Dostoevskij, in alcune delle sue pagine più esplicite sul comune orientamento e sul comune destino anti-moderno e anti-occidentale di Russia e Germania.

La Germania per “duemila anni” ha opposto la sua “protesta” a “tutto ciò che dall'antica Roma passò alla nuova Roma” cioè alla modernità, sia laica che cattolica, con la sua “idea dell'umanità europea” (28); rispetto a tutto ciò l'attitudine del *Deutschentum* è stata sempre “soltanto negativa” (29).

E la Russia? Già nel 1873 Dostoevskij aveva denunciato il diffondersi di “uno stranissimo fenomeno: il protestantesimo tedesco in ambiente ortodosso” (30). La “protesta” tedesca, il suo negativismo, diciamo pure il suo nichilismo, trovava terreno fertile in Russia; un medesimo atteggiamento antioccidentale, in cui allo scrittore russo sembrava di cogliere addirittura “qualcosa di profetico”. Richiamando le polemiche intorno al suo romanzo *I Demoni*, centrato sulla figura reale del terrorista Nečaev, vedeva “nella nostra attuale società di transizione” diffondersi “non Nečaev, ma *i Nečaev*” (31), cioè un atteggiamento radicale (32) centrato su “un'impudente negazione che rieccheggia motivi altrui” (33), appunto nichilistico-occidentali. Del resto in una lettera coeva all'erede al trono Aleksandr A. Romanov scriveva che casi come quello di Nečaev “costituiscono una diretta conseguenza del secolare distacco di tutta l'evoluzione culturale russa dai principi originari ed ereditari della vita russa” (34); appunto il terrorismo come risultato della divaricazione fra tradizione e attualità, fra storia e presente della Russia; divaricazione però ormai “secolare”, divenuta tratto qualificante della modernità (non soltanto russa). La rivoluzione bolscevica avrebbe solo teso allo spasimo questo “distacco”, sarebbe stata *negazione* del presente (rivoluzione appunto) che *confermava* la vocazione antitradizionale della modernità russa.

Nel 1876 Dostoevskij avrebbe ripetuto che tutti i russi, compresi “i nostri più zelanti occidentalisti”, sono “negatori dell'Europa” (35); perché è tipica dell'anima russa, proprio come di quella tedesca, la “protesta” contro la cultura occidentale materialistica, razionalista, politica.

E' la conferma della tesi di Berdjaev, che con tutta evidenza presuppone Dostoevskij, di un bolscevismo che ripropone nel '900 la modernizzazione autoritaria (cioè *modernizzazione antimoderna*, antioccidentale) di Pietro il Grande (36).

Perciò Berdjaev è autorizzato a ripetere che “nella rivoluzione russa tutto appare nuovo alla superficie” mentre in verità in essa “coesi-

stono il secolo XX con il secolo XIV" (37), ovvero essa è la conferma della *compatibilità di rivoluzione e tradizione*, di critica del presente e continuità con il passato (che era quello che, abbiamo visto, anche Bloch rimproverava a Dostoevskij considerandolo culmine, nell' '800, del messianismo gioachimita: solo per Berdjaev l'esito peggiore sarebbe stato il bolscevismo, per Bloch il nazismo).

Il *proprium* della rivoluzione russa (e il suo interesse per chiunque voglia capire un episodio fondamentale della rivoluzione dei moderni) consiste dunque in questa *contraddizione compatibile* fra negazione e conservazione, novità e continuità. Compatibilità presente, mi sembra, già in Dostoevskij laddove sosteneva che "ogni russo, mostrandosi comunitario europeo, diventa *ipso facto* conservatore russo" (38). Questo "paradosso" russo, intravisto nell' '800, divenne realtà nel '900, con la rivoluzione che si tramutò in totalitarismo, con la libertà fatta tirannide, col futurismo fatto 'passatismo', ecc. Il "demone" era precisamente nel fatto che l'assolutizzazione della negazione (dell'esistente, del presente russo) assecondava una vocazione nichilistica, auto-critica immanente all'esistenza stessa (e riflessa storicamente nell'autocoscienza russa). La realtà russa, accogliendo in sé da sempre la vocazione alla negazione, nell'atto in cui viene negata (con la rivoluzione) è in verità confermata, cioè portata al suo esito inevitabile. Detto altrimenti, lo "spirito russo" non poteva realizzarsi, *modernamente* realizzarsi, se non negandosi, meglio, annullandosi.

La verità filosofica della rivoluzione russa è dunque nell'intima negatività del negato (dove cioè il negato è per sua natura negazione, agente della propria negazione); questa rivoluzione costituisce una affatto peculiare *determinatio* in cui la negazione dell'essere è per così dire evocata dall'essere stesso, dove cioè secoli di "occidentalismo" russo finiscono col confluire nella più orientale delle rivoluzioni. Il bolscevismo avrebbe dato alla Russia la modernizzazione agognata dai tempi di Pietro il Grande, gli avrebbe dato la sospirata "americanizzazione" (come vedremo dirà Berdjaev, ma come anche in questo caso già aveva previsto Dostoevskij lamentando la tendenza dei russi a fuggire in America (39)).

Un'analisi confermata da Ugo Spirito che, significativamente rimarcando la differenza con il "comunismo occidentale", scriveva: "l'anima russa ha trovato nel comunismo il regime adeguato alla propria natura e al comunismo ha poi dato l'impronta di sé stessa" (40).

Comunque, ribadisce Berdjaev, gli scrittori avevano già intravisto tutto nell' '800. Così Gogol' aveva per primo denunciato l'erompere della negazione assoluta rivoluzionaria; i suoi "animaleschi musi e ceffi" erano appunto la personificazione del negativo, la sua arte esprimeva "l'azione delle oscure forze magiche del male" (41); Berdjaev arriva a definirlo

“l'artista del male” (42).

Va detto che questa di Berdjaev va ad aggiungersi a quella “interpretazione novecentesca” dell'opera di Gogol' che, a partire da Rozanov, ne aveva enfatizzato il “significato metafisico negativo”, la “forza demonica”, le concessioni alla “belva nichilistica” (43). Inutile dire che l'“ortodosso” Gorkij sarà “anti-gogoliano”, cioè si produrrà in uno “sforzo di positivizzazione” (44) del nichilismo gogoliano, ben sapendo che esso era lo stesso che animava il bolscevismo di cui era l'aedo (e il prigioniero).

Tornando a Berdjaev, a suo dire anche Tolstoj fu interprete del grande potenziale di distruzione presente nell'animo russo, egli “rigetta ogni eredità storica” ovvero “odia tutto ciò che è storico” e proprio “questo massimalismo tolstoiano viene messo in pratica dalla rivoluzione russa” (45). Anche in questo caso il “posto centrale” nella genealogia ideologica della rivoluzione - o “metafisica del rivoluzionarismo russo” come dice Berdjaev- spetta a Dostoevskij, che “svelò l'energia caotica del nichilismo e dell'ateismo russi” (46). Ma lo stesso Thomas Mann definiva il grande romanziere russo “un uomo che conobbe l'inferno” (47) (quello dell'epilessia, malattia “mistica per eccellenza”, e quello della detenzione in Siberia), il che si rifletté puntualmente nell'opera e nella visione politica, basti ricordare anche qui il Kirillov dei *Demoni*, epilettico anch'egli oltre che rivoluzionario e nichilista (48): “Dostoevskij ha mostrato come un'idea falsa, che s'impadronisce totalmente di un uomo fino alla demonicità, porti al non-essere, alla dissoluzione della personalità” (49).

Ora questo carattere della rivoluzione bolscevica come culmine di una secolare vicenda russa è precisamente quello che la rende diversa da qualsiasi altra forma di rivoluzione possibile in Occidente.

Secondo Berdjaev infatti già Dostoevskij “comprese che da noi la rivoluzione non ha per nulla il significato che possiede in Occidente e che perciò sarebbe stata più terribile ed estremista delle rivoluzioni occidentali” (50). La rivoluzione in Oriente è religiosa, mistica, impolitica (“per i russi il socialismo è religione e *non politica* *lc.m.l.*, non riforma e organizzazione sociale” (51)); la rivoluzione in Occidente al contrario è politica, laica, è appunto “riforma e organizzazione sociale”, rivaluta i “diritti del relativo, cioè di tutta la varietà della vita, di tutti i gradini della storia” (52).

C'è addirittura una tempistica della rivoluzione orientale (rottura improvvisa, “ora X”), opposta alla tempistica della rivoluzione europea (*longue durée*, gradualismo).

Anche qui è importante sottolineare come queste riflessioni sulla differenza fra Oriente ed Occidente, si inserissero in un più generale

clima d'epoca (si pensi al caso di Gramsci -su cui torneremo-, a Rosselli, a Gobetti, grande conoscitore dello "spirito russo"), che anche in Russia aveva avuto significativi sviluppi. Nel 1909 un'importante raccolta di saggi dal titolo *Pietre miliari (Vechi)*, prendendo spunto dalla rivoluzione del 1905, aveva visto diversi autori, fra cui lo stesso Berdjaev e Pëtr Struve, ragionare del nesso intellettuale-popolo nella storia moderna russa; ebbene il promotore dell'iniziativa, lo storico della letteratura Michail Geršenzon, aveva individuato proprio nel venir meno della mediazione la ragione per cui in Russia la rivoluzione non poteva che risolversi in una 'guerra totale' fra potere e opposizione, fra "coscienza e vita". In Occidente al contrario, non avendosi "discordia metafisica" fra le parti, è "possibile una *soluzione pacifica* /c.m./ del contrasto storico tra popolo e signori" (53); le "idee del socialismo" svolgono in tale contesto un ruolo affatto peculiare, "trasformano *gradatamente* /c.m./ lo scontro meccanico in un processo chimico" (54) dove "massa operaia" e "borghesia" trovano modi non violenti di composizione del conflitto. Come nota Strada, "tutt'altra è la discordia che divide in Russia *intelligencija* e popolo": mancando appunto la *mediazione* della prima, il "contrasto storico" rimane teoreticamente "metafisico" e praticamente "meccanico", cioè brutale, violento. Una conferma che il totalitarismo bolscevico viene da lontano, dall'"instaurarsi della violenza, spesso illegale, come forma principale della vita sociale nella Russia zarista, come solo orizzonte, o quasi, per ogni disputa politica, come mezzo normale e normativo per regolare gli affari del paese" (55).

In ogni caso la più matura riflessione di Berdjaev non avrebbe fatto che confermare le intuizioni del 1909, anzi alla luce dell'Ottobre sarebbe apparsa ancor più nettamente la irriducibilità dei due moduli rivoluzionari, delle due concezioni della politica, occidentale e orientale.

In un saggio del 1923, pubblicato quando già era in esilio a Berlino, Berdjaev conferma queste tesi e anzi le contestualizza nel più generale ambito della cultura europea e tedesca della crisi.

Proprio i temi della crisi del tempo ordinario e della crisi della politica in questo saggio vengono in primo piano. Il segno dei tempi, ovvero del '900 come secolo della crisi, è nella negazione del classico, della tradizione umanistica. Le avanguardie artistiche, sostiene acutamente Berdjaev, sono sintomo di una rottura che, investendo la stessa figura umana, il valore dell'individuo, apre alla negazione della politica e, dunque, all'affermarsi dei totalitarismi: "il futurismo, che rappresenta un sintomo ben più serio di quanto sembri, distrugge l'immagine della natura e l'immagine dell'uomo" (56); in altre parole "il futurismo è la fine dell'umanesimo, la sua autonegazione. Nel futurismo, l'uomo si smarris-

sce, cessa di avere coscienza della propria identità, si dissolve all'interno di masse non-umane. Nel futurismo l'uomo è dominato da entità collettive disumane" (57). Appunto: futurismo e totalitarismo, crisi del tempo (58), crisi dell'arte, crisi della politica.

La rivoluzione in Oriente (perché è chiaro che nel '23 Berdjaev pensava innanzitutto al bolscevismo) è parte della *Krisis*. Il bolscevismo non si spiega fuori di un clima d'epoca, quello stesso del *tramonto dell'Occidente* (Spengler era uno degli *auctores* dello Berdjaev dell'esilio), in virtù del quale sarebbero sorti i correlativi fenomeni totalitari occidentali del fascismo e del nazismo (59).

Restava il fatto che dare una risposta *en positif* alla crisi della politica non poteva in nessun caso significare l'importazione in occidente della rivoluzione comunista russa; essa infatti restava la forma orientale della crisi: "la Russia, fondamentalmente, era l'Oriente, e anche ai giorni nostri resta l'Oriente" (60).

La "virtù" politica per eccellenza del "giusto mezzo" (61) era estranea al bolscevismo, ma proprio perché estranea alla Russia che "non ha mai potuto ricevere totalmente la cultura umanista dei tempi moderni, i loro concetti razionalisti, la loro logica formale e il loro diritto formale, la loro neutralità in materia religiosa, il loro spirito laico e moderato" (62). Questo significa, cosa particolare importante ai fini del nostro discorso, che "non si può dissertare del comunismo russo utilizzando le categorie di questa storia moderna, le categorie cioè dell'umanesimo, della democrazia e perfino del socialismo umanista; e nemmeno si può parlare, a proposito del comunismo russo, di libertà o uguaglianza, parole che hanno un senso nello spirito della rivoluzione francese" (63).

Di nuovo: il "senso" della rivoluzione in Occidente è assolutamente altro da quello della rivoluzione in Oriente (64).

Abbiamo visto un testo del 1918 (concepito di fronte al bolscevismo nascente) e uno del 1923 (quando nel panorama europeo si era aggiunto il fenomeno fascista), possiamo ora passare ad uno del 1938, quando la triade totalitaria si completa con il nazismo trionfante (ma anche con il culmine terrorista dello stalinismo e con "la guerra che viene", per dirla con Carlo Rosselli).

A distanza di anni Berdjaev conferma che il bolscevismo è fenomeno che sorge dal profondo dell'anima e della storia russa; "deformazione della vecchia idea messianica russa" (65), esso rimanda addirittura all'autocrazia di Pietro il Grande ("i suoi procedimenti erano assolutamente bolscevichi" (66)); ad un certo punto parla persino di "rassomiglianza" fra Lenin e Pietro Il Grande (67).

Dunque la Rivoluzione d'Ottobre ha una genealogia orientale di

lungo momento, dall'epoca di Pietro Il Grande, passando per il "nichilismo" ottocentesco che "riduce a niente tutte le tradizioni storiche" (68), per il già ricordato Tolstoj che "rigetta il passato, la tradizione storica, l'antica coltura, la Chiesa e lo Stato" (69), fino ai "simbolisti" e comunque alle avanguardie del '900, che negano radicalmente la "coltura classica, nel mentre predicano la rivoluzione sociale", cioè la "rottura con la realtà sociale" (70).

Quanto alla tempistica della rivoluzione russa, come negazione immediata dell'esistente, anche Čiževskij sottolineava il carattere tradizionale (tradizionalmente russo) di questo *antitradizionalismo*, notando come già la generazione di intellettuali degli "anni '60" (dell' '800), quella del "nichilismo" ("illuminismo" in russo), avesse sviluppato una tensione radicale alla "negazione" della tradizione, al "rivolgimento totale"; dopo di che aggiungeva: "è assai curioso il carattere non-storico e antistorico dell'illuminismo russo" (71).

Proprio come nello scritto del '23 (ma gli era chiaro già prima), Berdjaev pone un nesso strettissimo fra crisi dell'arte e rivoluzione, fra futurismo e totalitarismo (sia pure nella peculiare accezione russa di una continuità di questa *rottura* con la tradizione anti-moderna russa, appunto dai "nichilisti" a Tolstoj (72)).

Individuata così la peculiarità della *rivoluzione alla russa*, ne consegue che altrove la rivoluzione dovrà per forza di cose essere un'altra cosa: "l'Occidente deve sapere che il comunismo russo ha radici nazionali, è delineato dalla storia russa: la sola conoscenza del marxismo qui non sarebbe guida sufficiente" (73).

Berdjaev dice esattamente lo stesso che Gramsci. Anch'egli infatti nel 1918 definì quella russa una *rivoluzione contro Il Capitale*, cioè una rivoluzione per forza di cose diversa da quella occidentale, l'unica congruente con le analisi di Marx. *Il Capitale* è "sufficiente" solo per l'Occidente.

Ribadito che "la rivoluzione russa è una rivoluzione eccezionale /.../, mai aveva avuto luogo una 'tale' rivoluzione: il comunismo in Occidente è una manifestazione di tutt'altra specie" (74), Berdjaev precisa l'essenza filosofica della differenza. Evidente il riferimento alle riflessioni del '23 sul futurismo come rottura del tempo lineare e critica della tradizione umanistica; ripete infatti che *il tempo della rivoluzione in Oriente* è quello della soluzione di continuità, del salto, del "transito catastrofico" (75); mentre il tempo della rivoluzione in Occidente è quello della continuità, della preparazione di "forze" e "coscienze", della "lunga attesa" (76).

Questa differenza di fondo fa sì che la rivoluzione bolscevica

poggi su "un'altra teoria della rivoluzione" rispetto a quella classica marxiana, sia centrata su moduli espressamente autoctoni, russi: ad esempio Černyševskij e Bakunin; tanto da poterne concludere che "i marxisti bolscevichi si rivelavano ben più fondati nella tradizione russa dei marxisti menscevichi" (77). Da notare che anche un critico severo del totalitarismo come Tzvetan Todorov, già esule bulgaro, conferma come Lenin avesse operato "una rottura con la tradizione socialista e anche marxista" (78), qualificando il comunismo russo come puro esercizio di un potere assoluto, rispetto al quale l'"idea" marxista era ridotta a "carta da imballaggio" (tra l'altro questo spiega anche, nota acutamente Todorov, perché durante il terrore staliniano fossero sterminati proprio "i comunisti più convinti" (79)). Infine anche secondo il maggior studioso contemporaneo di Dostoevskij, Georgij M. Friedlander, "contrariamente alla dottrina di Marx, Lenin cancellò la politica al di sopra dell'economia e ciò portò il paese al caos economico e al crollo della cultura" (80).

Chiarito questo, diviene tanto più rilevante il contrasto con una rivoluzione quale quella occidentale che Berdjaev trovava "completamente diversa", fondata su un "marxismo critico", cioè "determinista, evolutivista, scientifico" (81), dunque non "messianico" e "religioso" come quello sovietico. Anzi riguardo all'Occidente Berdjaev arrivava addirittura a prodursi in una definizione di marxismo che diremmo crociana (del Croce di *Materialismo storico ed economia marxistica*). Secondo essa il marxismo deve smettere il guscio mistico, ideologico, giacobino per valere solo come criterio, canone di interpretazione e di modificazione dell'esistente. Questo Berdjaev 'crociano' scrive: "il marxismo cessa d'essere una dottrina universale, si cambia in un metodo di comprensione sociale e di lotta sociale" (82).

Appunto, *da ideologia a "metodo"*. E' proprio nello sforzo di individuare la rivoluzione in Occidente che a quello 'crociano' si aggiunge un Berdjaev 'gramsciano', secondo il quale la rivoluzione bolscevica "si compì in contraddizione col più delle affermazioni di Marx sullo sviluppo della società" (83); addirittura già Lenin sarebbe stato convinto che "in Russia la rivoluzione deve prodursi in modo originale e non nel modo dell'Occidente, cioè non, in definitiva, secondo Marx" (84). Come detto, Gramsci già nel 1918 aveva scritto che quella bolscevica era "la rivoluzione contro il *Capitale* di Carlo Marx" (85). Mentre in Occidente, secondo la lettera del *Capitale*, la rivoluzione procede per "lunga evoluzione" (86) (prima debbono maturare le condizioni, sorgere una borghesia moderna, iniziarsi l'"era capitalistica", ecc.), in Russia invece tutto avvenne "di colpo"; grazie all'azione di una minoranza giacobina si ebbe un "socialismo immediato".

Notoriamente nei *Quaderni Gramsci* non farà che approfondire e aggiornare l'analisi giovanile e con essa la nozione di "rivoluzione in Occidente". Anch'egli sosterrà, proprio come Berdjaev, che già Lenin si era convinto dell'inesportabilità in Europa del modello sovietico: "Illici /pseudonimo di Lenin/ aveva compreso che occorreva un mutamento della guerra di movimento, applicata vittoriosamente in Oriente nel 17, alla guerra di posizione che era la sola possibile in Occidente" (87). Questo l'acquisto davvero fondamentale di Gramsci nel campo delle dottrine europee della rivoluzione: in Oriente rottura, presa del potere "di colpo", "guerra di movimento", in Occidente "lunga evoluzione" e "guerra di posizione".

Con Berdjaev, ripeto, la coincidenza è sorprendente; il pensatore russo, detto che Lenin era, quanto alle prospettive dell'Occidente, un 'evoluzionista', sosteneva poi che i bolscevichi, per dare credibilità al loro inusitato esperimento, furono costretti ad inventarsi un "marxismo non-determinista" (88) ovvero a realizzare "una russificazione ed una orientalizzazione del marxismo" (89).

Due pensieri diversi per due rivoluzioni diverse. Secondo Berdjaev questa differenza era ben presente agli stessi rivoluzionari russi (non solo a Lenin): "durante i primi anni del nuovo regime circolava una leggenda che tendeva a separare agli occhi del popolo il bolscevismo dal comunismo: il bolscevismo era la vera rivoluzione del popolo russo, l'irruzione delle sue correnti profonde, mentre il comunismo sarebbe stato d'importazione straniera, occidentale" (90).

Bolscevismo *versus* comunismo, dunque.

Detto questo, poi, Berdjaev riconosceva i successi del bolscevismo; certo si era trattato di una *modernizzazione senza modernità* (cioè senza liberalismo né capitalismo, come lo era stata, a suo tempo, quella di Pietro il Grande), ma il suo "socialismo immediato", cioè improvviso, insurrezionale, aveva pur ottenuto risultati, quali l'industrializzazione, l'assunzione a potenza mondiale, appunto una generale modernizzazione; Berdjaev arrivava addirittura a parlare di "'americanizzazione' dei Russi" (91), portati per la prima volta oltre la tradizionale "pigrizia" di Oblomov (92) e Rudin.

In conclusione la *rivoluzione in Oriente* può ottenere risultati *quantitativi*, ma a scapito della *qualità* sociale e civile, cioè a scapito della democrazia e della libertà dei cittadini, il problema della *rivoluzione in Occidente* non potrà che essere quello di mediare quantità e qualità, critica dell'esistente e stato di diritto, socialismo e democrazia.

Come scriveva Ugo Spirito, c'è una "metafisica della tecnica" che permette al capitalismo di "unificare tutto il mondo con un imborghesi-

mento generale”, essa va individuata e criticata alla radice se si vuole “un rinnovamento autonomo dell’occidente” (93). Occorre in sua vece una “nuova metafisica” che fondi una vita civile non fondata sull’egoismo, sul classismo, sul governo di pochi, ma al contrario capace di “educare all’amore e al collettivo”.

## NOTE

1) Ho cominciato a ragionare questa articolazione dei totalitarismi in F. Vander, *L'estetizzazione della politica. Il fascismo come anti-Italia*, Bari 2001, in particolare p. 59 e sgg.

2) N. A. Berdjaev, *Gli spiriti della rivoluzione russa* (1918), Milano 2001, p. 19.

3) F. Dostoevskij, lettera a A.N. Majkov del 1 marzo 1868, in Id., *Lettere sulla creatività*, Milano 1994, p. 87.

4) *Ibid.*

5) Cfr. L. Löwenthal, *Die Auffassung Dolstojewskijs im Vorkriegdeutschland* (1934), ora in Id., *Schriften*, Band I, *Literatur und Massenkultur*, Frankfurt a/M. 1980, pp. 207-208. Da notare che gli studi recenti hanno confermato un’influenza determinante della “specificità russa” sul comunismo bolscevico “che le dichiarazioni ufficiali di fedeltà al pensiero di Marx non sono mai riuscite a mascherare” (C.S. Ingerflom, *Dalla Russia all’URSS. Introduzione*, in M. Dreyfus, B. Groppo, C. Ingerflom et al., *Il secolo dei comunismi*, Milano 2001, p. 122).

6) Berdjaev, op. cit., p. 19.

7) F.M. Dostoevskij, *Diario di uno scrittore*, Firenze 1981, maggio-giugno 1877, p. 940.

8) K. Löwith, *Il Nichilismo europeo* (1940), Roma-Bari 1999, p. 8.

9) Cfr. *ivi*, p. 36.

10) Cfr. D. Tschizewskij, *Storia dello spirito russo*, Firenze 1965, p. 330.

11) Sull’interesse di Weber per le conseguenze delle rivoluzioni russe del 1905 e del 1917 cfr. C. Carpinelli, *Max Weber: sulla Russia 1905-1917*, “Slavia”, 1 (2000), p. 104 e sgg.

12) Löwith, op. cit., p. 65. Ernst Nolte ha ricordato come la “critica” heideggeriana del “moderno” affondasse le sue radici oltre che nell’ambiente cattolico retrogrado di Meßkirch, nelle giovanili letture di Kierkegaard e Dostoevskij (Cfr. E. Nolte, *Martin Heidegger tra politica e storia* (1992), Roma-Bari 1994, pp. 44-45).

13) M. Cometa, *Postfazione* a G. Lukacs, *Dostoevskij* (appunti probabilmente del 1914-1915), Milano 2000, p. 137.

14) H.-G. Gadamer, *Die phänomenologische Bewegung* (1963), in Id., *Kleine Schriften*, III, *Idee und Sprache*, Tübingen 1972, p. 158. Anche Sergio Givone, ripor-

tando questa testimonianza di Gadamer, parla di un Heidegger che ha "lungamente meditato" l'opera di Dostoevskij (S. Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, Roma-Bari 1984, p. 27).

15) Cit. in Cometa, *op. cit.*, p. 141.

16) Cfr. E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* (1935), Frankfurt a./M. 1962, p. 139.

17) T. Mann, *Dostoevskij - Con misura!* (1945), in Id., *Nobiltà dello spirito*, Milano 1956, p. 607.

18) Cfr. Löwenthal, *op. cit.*, p. 189.

19) Tschizewskij, *op. cit.*, p. 294, ma cfr. anche p. 300. Da notare che questo giudizio su Leont'ev "nietschiano e sostenitore del 'culto della forza'" e il successivo su Danilevskij come "precursore di O. Spengler" sono stati di recente ripresi alla lettera - se non di peso - da G.M. Friedlander, *Aspetti filosofici della letteratura russa*, Napoli 1995, p. 179.

20) Cfr. Tschizewskij, *op. cit.*, p. 315.

21) E. Biser, *Die Reise und die Ruhe*, "Nietzsche-Studien", Bd. 7 - 1978, p. 98.

22) Cfr. Löwith, *op. cit.*, p. 37.

23) R. Guardini, *Il mondo religioso di Dostoevskij*, Brescia 1951, p. 143.

24) Ivi, p. 159. Del resto anche dell'ateo Kirillov dei *Demoni* si può dire che nel pensiero di Dostoevskij "occupa lo stesso posto del superuomo in quello di Nietzsche" (Ivi, p. 176).

25) Ivi, p. 191.

26) Givone, *op. cit.*, p. 129.

27) *Ibid.*

28) Dostoevskij, *Diario di uno scrittore*, cit., maggio-giugno 1877, p. 938.

29) Ivi, gennaio 1877, p. 725.

30) Ivi, 1873, p. 83.

31) Ivi, 1873, p. 190.

32) Come conferma anche Tschizewskij "il 'caso Nečaev', che Dostoevskij descrisse nei *Demoni*, corrisponde in complesso alla realtà" (Tschizewskij, *op. cit.*, p. 291).

33) Dostoevskij, *Diario di uno scrittore*, cit., 1873, p. 199.

34) Dostoevskij, lettera del 10 febbraio 1873 ad Aleksandr A. Romanov, in Id., *Lettere sulla creatività*, cit., p. 129.

35) Dostoevskij, *Diario di uno scrittore*, cit., giugno 1876, p. 458.

36) Anche qui le ricerche più recenti confermano che in Russia, a differenza delle dinamiche secolarizzanti della modernità politica europea, si mantiene nei secoli una "sacralizzazione dello zar" e della politica che, "fin dal XVI secolo", toglie al popolo ogni intervento nella legittimazione del potere, sicché nel '17 "il discorso bolscevico suona familiare per i suoi riferimenti a un luogo diverso da quello della decisione autonoma della società" (Ingerflom, *op. cit.*, p. 123), "luogo" che coinciderà con il Partito e il suo prepotere.

- 37) Berdjaev, *op. cit.*, p. 20.
- 38) Dostoevskij, *Diario di uno scrittore*, cit., giugno 1876, p. 462.
- 39) Ivi, 1873, pp. 204-205. Sulla "fuga in America" cfr. anche p. 141.
- 40) U. Spirito, *Cristianesimo e comunismo*, Firenze 1958, p. 76. Da sottolineare che proprio per questo nesso strutturale con "l'anima russa", la "via del comunismo sovietico è perentoriamente e insuperabilmente chiusa per l'occidente" (*Ibid.*).
- 41) Berdjaev, *op. cit.*, p. 22.
- 42) *Ibid.*
- 43) V. Strada, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Torino 1980, p. 229.
- 44) Ivi, p. 230.
- 45) Berdjaev, *op. cit.*, p. 56. Anche Vittorio Strada sostiene che il Tolstoj 'colpevole' della rivoluzione bolscevica "non era che il punto estremo e supremo di quel 'movimento russo', di cui abbiamo visto la nascita nella letteratura del principio del secolo scorso" (Strada, *op. cit.*, p. 133), "movimento russo" che solo con Lenin e il comunismo si sarebbe *realizzato storicamente* (*Ibid.*). Strada diceva queste cose in polemica con Berdjaev -accusato di intellettualismo- ma in verità con lui condivideva la tesi che il bolscevismo era esito storico dell'intera tradizione grande-russa.
- 46) Berdjaev, *op. cit.*, p. 30. Può avere un qualche interesse notare che anche nell'intellettualità italiana è diffusa la convinzione di un peculiare nesso fra bolscevismo e tradizione russa. Ad esempio Luce D'Eramo, richiamando consimili considerazioni di Alberto Moravia, ha definito la "critica alla società" di Dostoevskij "la più radicale e la più positivamente affine a quella comunista" (L. D'Eramo, *Raskolnikov e il marxismo* (1959), Roma 1997, p. 26). Poco sopra abbiamo ricordato le riflessioni dello stesso tenore di Ugo Spirito.
- 47) Mann, *op. cit.*, p. 608.
- 48) Cfr. *ivi*, p. 613.
- 49) Berdjaev, *op. cit.*, p. 44.
- 50) Ivi, p. 32.
- 51) Ivi, p. 40. Vittorio Strada ha sostenuto che in Dostoevskij, proprio per il suo senso forte dell'"autodistruzione dell'uomo occidentale stesso", è presente un concetto di guerra non "convenzionale" con nemici certi, regole comuni, ecc., ma un concetto diremmo novecentesco, di *guerra totale*, dove lo scontro è senza freni e coinvolge economia ed etica, pubblico e privato "su un piano metafisico o, se si vuole, metapolitico" (V. Strada, *Le veglie della ragione*, Torino 1986, p. 66).
- 52) Berdjaev, *op. cit.*, p. 60.
- 53) Cit. in Strada, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, cit., p. 247.
- 54) *Ibid.* Si pensi alla "rivoluzione molecolare" di Gramsci, alternativa anch'essa alla rottura violenta.
- 55) Ingerflom, *op. cit.*, p. 125.
- 56) N. Berdjaev, *Nuovo Medioevo* (1923), Roma 2001, p. 34.

57) Ivi, p. 35.

58) L'avanguardia novecentesca "rompe con il passato" (Ivi, p. 34), così come il comunismo che si pone come "catastrofe mondiale, dopo la quale comincerà, appunto, la vera storia /c.m./, la superstoria" (Ivi, p. 168).

59) Più avanti dirà: "tutta la politica europea è fondata sulla violenza e sulla menzogna; anche l'Europa è in preda a un terribile avvilimento. Lo dimostra una reazione così interessante come il fascismo" (Ivi, p. 129).

60) Ivi, p. 55.

61) Ivi, p. 42.

62) Ivi, p. 71.

63) *Ibid.*

64) Detto per inciso, la convinzione che il bolscevismo sia qualcosa di estraneo allo "spirito" occidentale, non porta Berdjaev ad apprezzare acriticamente le "forme transitorie e limitate della socialdemocrazia, che si adatta in maniera opportunistica alla vita borghese" (Ivi, p. 168). Sforzando un po' i termini del suo discorso se ne può inferire che una 'terza via', fra totalitarismo comunista e adattamento "opportunistico" all'esistente, sarebbe auspicabile.

Anche qui merita di essere ricordato che Ugo Spirito, che pure distingueva fra "comunismo orientale" e "comunismo occidentale", poi accusava quest'ultimo di "mentalità borghese" e di subalternità all'individualismo, esso avrebbe acquistato "una fisionomia sempre più riformista e si avvierà a poco a poco verso il socialismo e infine verso la socialdemocrazia" (Spirito, *op. cit.*, p. 107). Evidentemente per Spirito la "rivoluzione in Occidente" era una jattura; la "differenza essenziale" con la via orientale, comunque -ed è quello che qui importa-, non era in discussione.

65) N. Berdjaev, *Il senso e le premesse del comunismo russo* (1938), Roma 1944, p. 245.

66) Ivi, p. 15.

67) Cfr. ivi, p. 152.

68) Ivi, p. 58. Anche questa era una tesi di Dostoevskij riadattata da Berdjaev. Lo scrittore in una lettera del maggio 1879 aveva definito "nichilista" Pietro il Grande (F. Dostoevskij, lettera a K.P. Pobedonoscev del 19 maggio 1879, in Id., *Lettere sulla creatività*, cit., p. 158), colpevole di aver strappato le "radici" della cultura russa riducendola ad una modernità astratta, "che non sta né in cielo né in terra". E' appena il caso di ricordare che questa era la tesi di tutti gli "slavofili" che accusavano la "riforma di Pietro" di aver voluto "strappare la Rus' dalle sorgenti native della sua vita" (Strada, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, cit., p. 135); ma è altresì significativo che i bolscevichi e Stalin direttamente difendessero la tradizione russa e i caratteri autoritari della battaglia di Pietro "contro la arretratezza economica del paese" (Ivi, p. 137).

69) Berdjaev, *Il senso e le premesse del comunismo russo*, cit., p. 111.

70) Ivi, p. 106.

71) Tschizewskij, *op. cit.*, p. 280.

72) Sulla particolare vicenda del bolscevismo che dagli empiti futuristi delle origini si rovescia nel "realismo socialista" di Stalin cfr. Vander, op. cit., pp. 77-81.

73) Berdjaev, *Il senso e le premesse del comunismo russo*, cit., p. 7.

74) Ivi, p. 175; sul comunismo occidentale come "completamente diverso" cfr. ivi, p. 245.

75) Berdjaev, *Gli spiriti della rivoluzione russa*, cit., p. 61.

76) Berdjaev, *Il senso e le premesse del comunismo russo*, cit., p. 135.

77) Ivi, p. 136.

78) T. Todorov, *Memoria del male, tentazione del bene*, Milano 2001, p. 48.

79) Ivi, p. 26. Proseguiva Todorov: "se bastasse, per essere un buon comunista, cercare da sé la via migliore verso l'ideale, si creerebbe una breccia nel monismo totalitario" (Ivi, p. 27) e questo Stalin non poteva tollerarlo, tanto che "organizza il Grande Terrore, quello che di preferenza colpisce i quadri comunisti" (Ivi, p. 81). Todorov riporta anche la testimonianza della comunista tedesca Margarete Buber-Neumann, perseguitata in URSS da Stalin: "gli idealisti, i riformatori del mondo, gli amici del genere umano erano rapidamente ridicolizzati, più tardi disprezzati e infine anche perseguitati dal partito" (Cit. ivi, p. 118).

80) Friedlender, op. cit., p. 178.

81) Berdjaev, *Il senso e le premesse del comunismo russo*, cit., p. 138.

82) *Ibid.*

83) Ivi, p. 139.

84) Ivi, p. 167.

85) A. Gramsci, *La rivoluzione contro il 'Capitale'* (gennaio 1918), in Id., *Scritti giovanili. 1914-1918*, Torino 1975, p. 150.

86) Ivi, p. 152.

87) A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Quaderno 7 (1930-1932), Torino 1975, p. 866.

88) Berdjaev, *Il senso e le premesse del comunismo russo*, cit., p. 195.

89) Ivi, p. 140.

90) Ivi, p. 175. Luce D'Eramo dice qualcosa di simile: "il comunismo, nel suo trapianto in terra russa, si è contaminato di russismo. La lucidità ebraica e la determinazione germanica di Marx si è rimodellata nella predicazione slava di Lenin, nella tirannia mongolica di Stalin, nel pragmatismo (da personaggio di Ostrovski) di Kruscev, si è animata di drammi dostoevskiani, tra delitti, processi, confessioni, autoaccuse e revisioni" (D'Eramo, op. cit., p. 27).

91) Berdjaev, *Il senso e le premesse del comunismo russo*, cit., p. 187.

92) Avanzerei l'ipotesi che questo apprezzamento del bolscevismo come modernizzazione e dinamizzazione del panorama russo costituisca la risposta di Berdjaev alla critica del Lukacs della *Teoria del romanzo* appunto all'Oblomov di Gončarov, incapace di uscire dalla sua "passività", dal suo "perplesso languire" (G. Lukacs, *Teoria del romanzo* (1916), Milano 1999, p. 113). Anche qui un rimando

russo-tedesco relativamente al tema del "tempo" ovvero del modo in cui una "rivoluzione" può togliere la stasi della tradizione recuperando un rapporto positivo con la "realtà", il divenire, la modernità ("americanizzazione"). Lukacs aveva visto proprio in Dostoevskij l'antesignano del "mondo nuovo", l'annunciatore di una rivoluzione come "prossima epifania" che avrebbe posto fine all'"epoca della compiuta iniquità" (Ivi, p. 146); l'esule Berdjaev realizza che l'"epifania" bolscevica non avrebbe portato altro che una "americanizzazione" senza libertà e piena invece di "iniquità".

93) Spirito, *op. cit.*, p. 121.

Laura Bonfanti

## IL LINGUAGGIO COME ALTRA-PATRIA

*Poesia e linguaggio nell'opera di Josif Brodskij*

*I diversi significati del concetto di linguaggio*

Il tentativo di una analisi sul significato del linguaggio nella poesia di Josif Brodskij, apre orizzonti di ricerca che coinvolgono tendenze filosofiche e poetiche di grande importanza nel pensiero occidentale. Nella sua opera la "lezione" della linguistica di questo secolo, da Heidegger agli strutturalisti, appare intrecciata ad una concezione orfica e romantica della poesia e della parola, filtrata però attraverso il prisma del dubbio, della sobrietà e dell'ironia del Novecento. Brodskij stesso si pone come erede della rigida tradizione classica pietroburchese (della "parola di pietra" achmatoviana, del concetto di "Parola-Psiche" e di "Voce" di Mandel'stam, dell'immagine del "poeta-segretario" cvetaeviano, del misticismo linguistico di Chlebnikov) e dell'asciutta severità della poesia inglese (dai metafisici a Auden).

Il linguaggio sembra qui essere *strutturato* in tre "livelli": l'umano, quello della Musa e quello del *Logos*. La separazione fra i tre è categorica e l'uomo, per sua natura, è escluso a priori dalle "categorie superiori". Nel primo caso il poeta si ritrova impotente davanti al reale fenomenico che sfugge e scivola da ogni volontà di racchiuderlo in parole. Il linguaggio "umano" è solo ciò che differenzia l'uomo dall'animale e gli permette di esprimere foneticamente i moti interiori dell'animo. La poesia allora diventa "uno degli aspetti della psiche riversati nel linguaggio. In sostanza è l'articolarsi della percezione, il tradursi di questa percezione nel patrimonio ereditario del linguaggio" (*Il canto del Pendolo* 1987: 51). Ma tale tradurre è già una *riduzione* della percezione oltre la quale non si arriva.

Rispetto alla purezza dell'esperienza poetica sentita come illuminazione momentanea, la parola umana scompare nella limitatezza della sua unilaterale:

Ora è il riflusso  
e non si capisce,  
perché così tanto nero su bianco?

Si trasforma la gola in gessetto e matita,  
e in essa - un gruppo

non di parole né di lacrime,  
ma di un pensiero bizzarro sulla vittoria della neve -  
di quegli scarti di luce che cadono dal cielo,  
forse una domanda. (1) - -

Quando l'esperienza poetica scema (ora è il riflusso) il poeta si rende conto di non avere trattenuto nulla di essa nelle parole (perché tanto nero su bianco?). Nella gola rimane il senso della vittoria della neve, ossia di quella grazia che fa partecipare il poeta al Linguaggio-Musa, rivelando tutta l'imperfezione del linguaggio umano: sono gli attimi di illuminazione. In questi istanti rivelativi non è più l'uomo a far uso del linguaggio: egli può soltanto corrispondere ad esso e questo corrispondere è sostanzialmente un ascoltare. Il poeta parla in quanto ascolta la voce originaria del Linguaggio e con ciò si apre al non detto, alla differenza. La Parola diviene qualcosa di sacro, veicolo di contatto e di comunione con la dimensione metafisica dell'esistenza e il parlare umano non ha più il proprio fondamento solo in se stesso: immersa in questo rapporto la parola è un veicolo attraverso cui, epifanicamente, si mostra la verità del reale.

In Brodskij tale Parola-Verbo diviene oggetto di una vera e propria fede, di una peculiare idolatria, per cui il poeta è servitore in ascolto della Musa e la lingua l'unica patria in cui il viandante esiliato (2) trova rifugio. Ciò non significa ancorarsi alla propria lingua nativa: Brodskij infatti non rinuncia all'uso dell'inglese, anche se solo per saggi in prosa. Preservare il proprio Linguaggio e abitare in esso significa piuttosto uscire da un esilio linguistico in vista di una terra dove, meglio del concetto può la metafora che, impedendo alle parole di concludersi in ciò che hanno detto, le rende veramente espressive, non esplica, bensì "trasgredisce", alludendo a ciò che, oltre il già detto, resta ancora da dire.

*Una teologia del Linguaggio.*

"Nel mio caso, se dovessi creare una qualche forma di teologia, propenderei per una teologia del linguaggio. In questo senso la Parola è davvero qualcosa di sacro per me" (Il canto del Pendolo 1987: 87)

La fede nella possibilità di comunicazione tra il poeta e la Musa-Spirito è alla base della poesia brodskiana, in cui quest'essenza diviene il punto da cui parte e a cui tende la parola del poeta. Il Linguaggio si mostra come un'entità autocosciente e onnipresente, avente in se stessa

inizio e fine. In questa peculiare idolatria, in cui "ogni fede è essenzialmente una questione di scelta di metafore" (3), il poeta sembra trovare più conforto spirituale che non nella religione, di qualsiasi professione essa sia. Ciò che, secondo le parole del poeta, mise in moto dentro di lui una meditazione sul linguaggio che dura tutt'oggi, sono dei versi dell'amato Auden, letti in solitudine, durante il primo esilio nel grande Nord russo (1965). Si tratta del seguente passaggio:

Time that is intolerant  
of the brave and innocent  
And indifferent in a week  
To a beautiful physique,

Worships language and forgives  
Everyone by whome it lives;  
Pardons cowardice, conceit,  
Lays its honours at their feet (4)

Così lo stesso Brodskij commenta questi versi:

<<Ricordo che me ne stavo seduto nella piccola baracca di legno e gettavo lo sguardo di là dalla finestrella quadrata, grande come un oblò, verso la strada fradicia, coperta di fango e di sporcizia, su cui razzolava qualche gallina; e un po' credevo a quel che avevo appena letto, un po' mi domandavo se la mia conoscenza dell'inglese non mi facesse qualche scherzo. Avevo con me un grosso dizionario inglese-russo, un vero macigno, e ne scorrevo continuamente le pagine per controllare ogni parola, ogni allusione, sperando che potessero risparmiarmi il significato che era lì a fissarmi dalla pagina. Semplicemente, suppongo, mi rifiutavo di credere che nel lontano 1939 un poeta inglese avesse detto: "Time... worships language" e che tuttavia il mondo intorno fosse ancora quello che era. Ma per una volta il dizionario non mi smentì.. Auden aveva proprio detto che "time (non "the time") worships language"; e la giostra di pensieri messa in moto dentro di me da quella enunciazione continua a girare ancora oggi. Perché "worship", "adorazione", è un atteggiamento proprio dell'inferiore verso chi è più grande. Se "tempo adora il linguaggio", vuol dire che il linguaggio è più grande, o più vecchio del tempo, il quale a sua volta è più vecchio e più grande dello spazio. Era quello che mi avevano insegnato, ed era quello che in effetti pensavo e sentivo. Dunque, se il tempo - che è sinonimo di divinità, anzi assorbe addirittura la divinità - adora il linguaggio, da dove viene il linguaggio? Perché il dono è sempre più piccolo del donatore. E il linguaggio, allora, non è un depositario del tempo? E non è questa la ragione per la quale il tempo lo adora? E un canto, o una poesia, o perfino un discorso di per

*sé, con le sue cesure, le sue pause, i suoi spondei e così via, non è un gioco del linguaggio, un gioco con cui il linguaggio rinnova la struttura del tempo? E coloro nei quali il linguaggio "vive", non sono coloro in cui vive anche il tempo? E se il tempo li "perdona", lo fa per generosità o per necessità? Ma la generosità non è comunque una necessità?". Il linguaggio in quest'accezione è qualcosa che si pone su di un piano superiore a quello umano e i suoni, le sillabe, il metro e le rime, divengono grandezze spirituali alle quali nulla si può sostituire. Esso è "più grande anche del Tempo" e non può dunque essere stato creato dall'uomo: colui che ce ne ha fatto dono è "più potente di noi" e il poeta si trova nella situazione di "un bambino che riceve un dono": "il dono è solitamente più piccolo del donatore - e ciò dimostra la natura del linguaggio">>> (Fuga da Bisanzio 1987: 111).*

Questa deificazione del linguaggio non è dovuta a un nichilismo ontologico. Come cerca di spiegare il poeta polacco Czeslaw Milosz, c'è una sostanziale differenza tra la concezione del linguaggio brodskiana e quella nichilista del nostro Novecento: "Brodskij non fa esperimenti fine a se stessi sul linguaggio. Per lui il Linguaggio è un modo di confrontarsi con il mondo e con il Tempo e a ben vedere è proprio tramite questa metafisica della lingua che il mondo acquista a sua volta metafisicità" (Poluchina, 1994: 332).

Altra conseguenza di questa teologia del linguaggio è, come abbiamo accennato, il considerare il poeta come un servitore fedele, come uno strumento di cui la lingua, forza autocosciente, si serve per esprimersi. In una poesia giovanile dell'esilio norenskiano (1965) leggiamo:

Il servire le Muse mal tollera alcune cose.  
Anche se di norma è così impaziente  
che corre tra le dita un fremito sacro,  
un'indubbia vicinanza alla Divinità.  
E se un cantore prepara rapporti  
e un altro biascica un lamento soffocato,  
il terzo sa di essere solo un portavoce,  
e in questo coglie tutti i fiori della parentela.  
(*Odnj poetesse* - I, 113)

L'impaziente tremito, la vicinanza al divino, il contatto che si determina fra colui che scrive-ascolta e Colui che parla, si materializza nella parola. Il terzo cantore diviene semplice portavoce appunto, e, in questa apparente umiliazione, è racchiuso il suo riscatto: lo "strappare i fiori della parentela", ossia il farsi ancora più prossimo al Divino, partecipando con maggior intensità dell'essenza linguistica che da esso scaturisce. Il pentametro giambico di questa poesia è il segno del classicismo del

poeta (essa inizia, tra l'altro, con il verso "Sono affetto da normale classicismo"), ma, nel suo essere storicamente il metro più duttile e naturale della poesia russa, sembra innanzitutto rappresentare una riproduzione fonica del movimento stesso della mano che corre sul foglio, con un tremito inarrestabile, autonomo ed inevitabile. La posizione del poeta è quella di un inferiore verso un superiore, ed è la Voce del Linguaggio, la "classica Musa", l'Ispirazione, a dettare ogni riga:

"Lo scrittore scrive non tanto perché desidera raccontare questa o quella storia, quanto perché si trova sotto il dettato del proprio linguaggio. Quando elogliamo uno scrittore, commettiamo un errore di ordine psicologico o culturale. In realtà lo scrittore è un servitore del linguaggio. E' egli stesso un mezzo meccanico del linguaggio e non al contrario. Il linguaggio riflette un rapporto metafisico. Si evolve, raggiunge un certo livello, una certa capacità visiva e lo scrittore si viene a trovare semplicemente nelle sue vicinanze per raccoglierne i frutti" (*Russkaja Mysl'*, 26 gennaio 1978: 8).

Questo modo di intendere la scrittura richiede una totale e incondizionata onestà linguistica e di conseguenza, come afferma Brodskij, una forte propensione etica. La pericolosità dei suoi versi percepita dalla censura sovietica, nonostante un'aperta e dichiarata estraneità del poeta a tutto ciò che poteva essere considerato politico e pubblicitario, era dovuta in realtà ad una purità linguistica, incompatibile con l'ipocrisia e la *pošlost'* del linguaggio ufficiale.

Tale atteggiamento esclude a priori la possibilità della letteratura a tema, poiché colui che scrive diviene oggetto di una volontà da lui solo udibile che lo guida e lo trascende. Per questo la prima vittima di ogni propaganda che pensa di poter asservire il Linguaggio ai propri scopi è la grammatica medesima, che alla fine non può che palesare l'assurdità di ciò che è costretta a dire: "In generale sarà bene notare che la prima vittima di ogni discorso sull'utopia - auspicata o già raggiunta - è la grammatica: perché il linguaggio, incapace di stare al passo con questo tipo di pensiero, comincia a boccheggiare nel modo congiuntivo e tende a gravitare verso categorie e costruzioni che si collocano fuori del tempo. Di conseguenza, il terreno comincia a mancare sotto i sostantivi, anche i più semplici, che a poco a poco rimangono avvolti in un'aura di arbitrarietà" (*Il canto del pendolo*, 1987: 100).

Le parole svuotate del loro potere, private della loro essenza più intima, mostrano dunque l'assurdo di tale abuso nel balbettio sconnesso di chi crede di muovere da sé i fili che regolano il discorso. Il poeta, consapevole del proprio limite costitutivo, ritrova nell'umiltà una possibilità di contatto con una dimensione incommensurabilmente più vasta, da cui

può forse scaturire la liberazione. La poesia allora non può più essere definita solo come "le migliori parole nel miglior ordine" ma è ciò che crea la coscienza del proprio essere linguistico, ciò che permette la conoscenza di sé e del mondo, poiché Poesia è Linguaggio, il luogo, cioè, in cui la chiave di tale conoscenza è racchiusa. Esso permette di cogliere il fondamento metafisico di ogni destino individuale, di tradurre "verità metafisiche in linguaggio terrestre" (*Russkaja Mysl'*, 26 gennaio 1978: 8) Come in ogni teologia, anche in questo caso, l'interlocutore ideale cessa di essere l'uomo e ad esso subentra l'angelo, la Musa, il mediatore invisibile. Il linguaggio diviene più e oltre della semplice scrittura, dei segni e delle convenzioni attraverso cui si esprime:

Anche il linguaggio ha un polo,  
dove traspare un biancore  
attraverso l'elzeviro; dove la voce  
non innalza bandiere. (*Strofy*- I, 438).

Questa teologia della lingua viene portata dal pensiero verso le sue logiche conclusioni e, come accade sempre in Brodskij, dimentica il mondo esterno, creando un universo interamente linguistico. Tuttavia, il significato profondo del linguaggio nella sua poetica non è da ricercare negli estremi logici in cui lo conduce il vortice della mente. Il linguaggio della Musa è qui ciò che può dare all'uomo, intento all'ascolto, la possibilità di "ampliare l'attimo, il minuto, il tempo" (*Il canto del pendolo*, 1987: 63), poiché "la penna arriva più lontano dell'anima" (*Il canto del pendolo*, 1987: 63), e nelle sue connessioni con lo Spirito sembra essere in grado di illuminare, seppur brevemente, l'esistenza umana.

#### *La poetica della Voce*

"A volte nel deserto senti una voce. Tu  
tiri fuori l'apparecchio fotografico per fissarne i tratti,  
ma fa buio.()" (*Kvintet* - II, 72)

La poesia brodskiana è accompagnata da un ronzio incessante che si concretizza nell'immagine della Musa. Essa è l'angelo della lingua, l'esperta e antica iniziatrice, la voce il cui timbro è il timbro stesso del tempo. Questa voce, posta all'origine del canto, è un sussurro che non è un approssimativo alter ego del poeta, poiché "nessun poeta scambia mai la propria per la Voce dell'Eco, il dentro col fuori" (*Leggere*, 9/90: 33). La Musa è colei che non muore mai, colei che, secondo le parole di Osip Mandel'stam, *fa vedere*:

Noi capiremo solo dalla voce  
Ciò che là è avvenuto e ha lottato  
e la dura punta d'ardesia porteremo

là dove indicherà la voce. (*Grifel'naja oda*, 1991: 107).

In questi versi Mandel'stam riassume chiaramente la relazione esistente tra il poeta e la Voce. Essa è ciò che permette di capire e la penna seguirà lenta le sue indicazioni: solo così potrà "trasformare il rumore in canto dei dardi" (*Grifel'naja oda*, 1991: 107). La voce è qui ciò che testimonia del nostro essere rapporto con una dimensione incorporea, vocale, linguistica dell'esistenza. Nella teologia brodskiana questo è il livello della fede, della fedeltà, cioè, al dettato che sprona il poeta a risalire all'origine, là dove ogni parola si origina.

Sorge nel silenzio una voce sconosciuta.

Ma non ha nulla a che fare  
con le allucinazioni dell'udito:  
è una pressione sul fondo –  
una pressione innocua per l'orecchio.

(*Gorbunov e Gorčakov* - I, 135).

Il rapporto del poeta con la Voce che sorge nel deserto, nel silenzio, e che spesso lo contraddice e lo ammonisce, si esplicita, proprio come in Mandel'stam, nel valore chiave attribuito all'ascolto, un moto di abbandono fiducioso alla Musa da cui giunge la *rivelazione*. La fede brodskiana nel linguaggio, sinonimo di Destino, Organizzatore della storia e del tempo, scaturisce proprio dal valore ontologico ad esso attribuito. La Voce è Logos, esperienza estatica che solo con estrema fatica e mai completamente può essere tradotta in parole.

La tensione dell'ascolto poetico è quindi per Brodskij l'unica possibilità di fare poesia: è la capacità di cogliere la vibrazione di un ritmo che si origina ancor prima della parola sensata. Riecheggia la poesia orfica di Marina Cvetaeva, del già citato Mandel'stam, per considerare solo la tradizione russa. Ogni verso in tale accezione è "collaborazione con forze superiori" che "lontano conducono il poeta." (*Poet*, 1987: 87).

Immerso in tale ronzio che permette il suo scrivere al poeta non rimane dunque altro che esprimere riconoscenza verso questa necessità linguistica. Esempio di tale atteggiamento è una poesia senza titolo, *Io ero solamente ciò* (1981), della raccolta *Nuove stanze ad Augusta*:

Io ero solamente ciò  
che tu toccavi, quello  
su cui - notte fonda, corvina –  
la fronte reclinavi tu.

Io ero solamente ciò  
che tu là in basso distinguevi:  
sembiante vago, prima e poi

molto più tardi tratti.

Sei tu, ardente, che  
sussurrando hai creato  
la conchiglia dell'udito  
a destra, a manca, là, qui.

Tu che nella bocca, nell'umida cavità  
toccando quella tenda  
hai messo voce, perché  
potesse te chiamare.

Cieco ero, nulla più.  
Tu, sorgendo, celandoti,  
hai dato a me la facoltà  
di vedere. Si lasciano scie

così, e si creano così  
mondi. Spesso, creati,  
si lasciano ruotare così,  
elargendo regali.

E gettata così  
in caldo, in freddo, in ombra, in luce,  
persa nell'universo,  
ruota la sfera e va. (in: *Poesie*, 1986: 167)

In questi versi è racchiuso tutto il bagaglio di riconoscenza del poeta verso la voce che ha reso possibile il suo discorso ("sussurrando hai creato la conchiglia dell'udito"), l'inconfondibilità, cioè, dei suoi tratti, prima persi in un sembiante vago. La Voce è ciò che innanzitutto individualizza, differenzia, ciò che, con il suo tocco, dona un volto e dà la capacità di udire.

La profonda tenerezza è sottolineata dalla tonalità pacata della poesia. E' questa una delle categorie linguistiche più care al poeta. "E' l'intonazione con cui si parla - scrive - a curare il malato." (*Fuga da Bisanzio*, 1987: 121). Essa è un amore "dilatato, accelerato dal linguaggio, dalla necessità di esprimerlo, che sceglie metri e strofe che conducono il poeta ben oltre la sua destinazione originaria." (*Fuga da Bisanzio*, 1987: 121) E la struttura fonoprosodica di questa poesia sembra esserne un esempio.

(5)

Conseguenza di questo sussurro, di questo tocco è la facoltà a sua

volta di lasciare scie, creare mondi. Ciò che si incide nel tempo e nello spazio è un moto altrettanto gratuito e generoso che non trattiene nulla per sé: è il fare del poeta, il linguaggio di cui egli è *una parte*. (6) I mondi così creati non si possono trattenere, si lasciano ruotare, liberi. Apoteosi della libertà è quindi il mestiere di chi ascolta e traduce il tocco che avverte su di sé in dono gratuito. Il poeta, membro non più cieco dell'equipaggio di una sfera persa nell'universo, è colui che scolpisce nel tempo il proprio cammino linguistico, difeso, a sua volta contro il tempo, dalla generosità del Linguaggio.

*L'onnipotenza e l'onnipresenza del dio-logos*

"This is a comment of language... a semantic reply to the meaningless and abundant reality." (*Less than one* - 1986, 170).

Verso una sempre maggiore astrazione: dalla "parte del discorso" al puro suono.

Nell'universo poetico brodskiano, fondato sul linguaggio, il movimento più caratteristico è quello che procede verso una sempre maggiore astrazione: dal dettagliato diario di viaggio al paesaggio generico e impreciso, dalla parola alla cifra, dalla presenza all'assenza, dal limite all'illimitato, dal corpo al suono. Il pellegrino che vagava per una terra sempre uguale nella sua nudità, si fa pian piano frammento grammaticale, dematerializzandosi, divenendo una tra le tante parti di un discorso appena abbozzato, privo di contorni definiti.

*Čast' reči* (*Parte del discorso*), titolo della terza raccolta brodskiana (1977), testimonia proprio di questa ulteriore metamorfosi dell'io lirico del poeta che nell'arco di venti brevi poesie, ognuna caratterizzata da due o tre dettagli impressionistici, arriva a definire l'uomo in generale proprio come una scheggia sfuggita al grande Tutto che è il Linguaggio:

(...) La vita a cui non chiedi,  
come al famoso cavallo, di farsi guardare  
in bocca, mostra i denti ad ogni incontro.  
Di tutto l'uomo non resta che una parte  
del discorso. In genere, una parte. *Parte del discorso*. (7)

"Il ciclo *Čast' reči* - scrive Kreps - sembrerebbe il più pessimistico nell'intera produzione brodskiana." (Kreps, 1984: 254). In effetti queste poesie sono dominate da un forte senso di solitudine, dal distacco dell'amata, dall'assenza di fede nel lettore, dall'estraneità e dall'indifferenza verso gli uomini e il futuro. La realtà che circonda il poeta è spersonalizzata. Ogni poesia diviene a sua volta un frammento (una parte) del

discorso, composta da una serie di osservazioni legate dal medesimo tono di disumanità e solitudine.

Il desiderio di astrazione tipico di queste liriche è originato certamente anche dalla situazione psicologica e linguistica del poeta in esilio che sopravvive fondendosi con il proprio linguaggio, in un dialogo interiore serrato: il futuro, così come il presente, diviene una questione puramente linguistica in cui cercare rifugio. La salvezza raggiunta abitando nel linguaggio esige però una sempre maggiore parcellizzazione dell'io lirico, che nella poesia brodskiana non è un moto negativo, bensì è il passo primo e necessario verso la propria meta: il suono. Essere parte del discorso è un arrivare ad essere generati dalla Libertà medesima:

(...) E poi,

strappa tutte le stelle dal firmamento,  
distruggi anche questo posto,  
comunque rimarrà viva la libertà  
di cui la letteratura è figlia.

Essa, finché in gola c'è saliva,  
non è senza rifugio.

Scricchiola penna. Annerati, carta.

Modella, minuto. (8)

Il desiderio di maggiore libertà porta il poeta verso un'astrazione sempre più accentuata, in una sfera in cui ogni cosa è filtrata dal linguaggio e dalle sue strutture. Questa corsa verso una realtà linguistica porta ad una personificazione di parti del discorso, soggetto e predicato, passato e futuro, che cominciano ad assumere gesti ed atteggiamenti prettamente umani. Il linguaggio stesso diviene eroe lirico di questa poesia in un processo di sempre maggiore linguistizzazione del discorso poetico.

(...) il predicato, guidato dal soggetto

recede nel passato, sacrificando il presente,

dalla nuova grammatica nascondendo nel cuore

le desinenze del sussurro, dell'urlo, del pianto. (*Pomniš' svalku vešče* I, 433).

Questa passione brodskijana per il linguaggio è riflessa in un complesso poema, somma della sua meditazione accesa sull'esilio, sul linguaggio, sulla memoria, sulla nostra esperienza di corporeità e sulla morte. Si tratta del già citato *Mezzogiorno in camera*, del ciclo *Grido d'autunno dello sparviero* (1975). Il livello di totale astrazione raggiunto qui dal poeta, l'aria, è il luogo in cui persino il discorso pecca di eccessiva pesantezza e lascia posto ai numeri:

L'aria, in cui non si sta né in piedi, né seduti,

né tanto meno sdraiati,  
assorbe "quattro", "sei",  
"otto", meglio di un discorso. (II, 19).

L'aria, il nulla, è il punto verso cui tende l'indagare del poeta. Brodskij, in questa scelta, sembra seguire Chlebnikov nella sfera dell'astrazione pura, dei numeri. Nella sua tensione verso il puro essere incorporeo, il poeta raggiunge la loro immaterialità, sottolineata anche dalla semantica delle rime. Parole vuote di significato infatti spesso rimangono fra loro (*iz/s ; i t.d... / gde*), mentre altre volte la parola diventa, a sua volta, segno, rimando con un numero (*sest'/6; v čto/to*). (9) Come in Chlebnikov, questa predilezione per i numeri è dovuta al desiderio di penetrare con maggior forza nel pensiero, nel regno dell'immortalità:

Nelle cifre c'è un qualcosa che nelle parole  
non compare, persino urlandole. (*Polden' v komnate* - II, 20).

Dalla parola, ancora troppo concreta ("La parola, anche detta a casaccio, ad alta voce, persino una menzogna/ incendiava il cervello"), al numero, fino a raggiungere la purezza dell'aria, ("il classico nulla", "qualcosa di simile allo zero"), il poeta cerca nell'immaterialità la possibilità di costruire una barriera contro l'incalzare del tempo e dell'ostilità dell'ambiente. Il numero viene identificato a ciò che nel linguaggio è il suono. Il poeta nel linguaggio sembra cercare salvezza smaterializzandosi. Egli, contraendosi, rifrangendosi, si trasforma dapprima in "tenebra", poi in "silenzio" ed infine in puro suono:

Io ero un suono piuttosto che  
(mi vergogno a dirlo) - un raggio di luce  
nel regno dove domina il nero,  
che si spaccia per corvo

nell'aria. Ho pernottato nelle conchiglie  
dell'orecchio: ho accarezzato  
cavità, come un amante  
convessità; ho stonato.

Ma, tendendo verso l'alto,  
il suono si libera dalla zavorra:  
per quanto ti guardi nello specchio  
esso non darà eco (*Polden' v komnate* - II, 22).

Il contrasto fra l'immaterialità del suono-numero-luce e la concretezza del corpo-parola-cosa, così come fra la totale spiritualizzazione, la fuga dal corpo e le immagini costanti di pietrificazione, stadio ultimo

della condensazione della materia, è ulteriormente sottolineato dalla disarmonia esistente tra la sintassi e il ritmo del poema: la rottura di unità sintattiche, l'asimmetria ritmica è accentuata dall'uso ossessivo di enjambements che si inseriscono tra preposizioni e sostantivo (*to est' iz/nebytija; is/legkostiju motylka*), tra congiunzione e proposizione dipendente (*Vozvrašaetsja , gde/tverdogo ne najti*), tra soggetto e predicato e tra predicato e oggetto (*zerala/koptili...*), e persino tra gli elementi di un predicato complesso (*moglo/byt' skazano*).

Per difendersi dall'estremo opposto dell'astrazione, la pietrificazione, sinonimo di perdita del discorso, il poeta si indirizza di nuovo nel regno ad essa antitetico del puro esistere a-corporale, ovvero ai numeri: immortali ("Le cifre non muoiono, nel futuro rischiareranno la tenebra"), da essi si rigenera il discorso, si amplia l'alfabeto, si dispone la voce al suono-parola. Il poeta cerca rifugio nell'immaterialità dell'astrazione di un "suono sincero amplificato dall'eco", pronto a ripetere ciò che "l'occhio denuda." (10)

Il mondo come metamorfosi del linguaggio:

"La forza che spinge in questa direzione è l'appetito onnivoro della lingua, una lingua che alla fine non può saziarsi con Dio, con l'uomo, la realtà, la colpa, la morte, l'infinito, la salvezza, l'aria, la terra, l'acqua, il fuoco, il denaro; e allora addenta se stessa." (*Il canto del pendolo*, 1987: 65).

Fin dall'inizio la poesia brodskijana si presenta come una peculiare concettualizzazione del linguaggio che si manifesta sia nelle continue metamorfosi a cui sono sottoposti parole, suoni e lettere che nello stretto legame tra mondo e parola, parola e uomo. Questo legame diviene ben presto una vera e propria identificazione, tanto che i termini cominciano a compenetrarsi e a confondersi fra loro, riversando l'uno nell'altro le proprie fattezze, indistinguibili nel vortice delle metamorfosi. Il soggetto lirico si trasforma via via in "fruscio della penna", in "grumo di parole", in "un qualcosa di nero su di un qualcosa di bianco", la strada si fa "lettera u", il poliziotto occasionalmente incontrato all'incrocio "stropiccia le mani come la lettera z", i lampioni ardono su di noi "come punti esclamativi della notte" o si spengono "come puntini di sospensione", mentre il "predicato" arriva addirittura a "ripetere" la strada di dolore di Cristo sul Golgota:

Verbi che vivono nei sottosuoli,  
parlano nei sottosuoli,  
nascono nei sottosuoli  
sotto alcuni piani

di generale ottimismo.

Ogni mattino vanno al lavoro,  
mescolano la malta e trascinano pietre,  
ma costruendo città, costruiscono non la città,  
ma innalzano un monumento alla propria solitudine.

E andandosene, come se ne vanno dall'altrui memoria,  
ritmicamente procedono di parola in parola,  
e con tutti i loro tre tempi  
i verbi un giorno saliranno sul Golgota. (11)

In questa fantasmagoria linguistica in cui tutto è linguaggio, l'eroe lirico è un entità amorfa in balia di continue alchimie e intrecci, a metà fra uomo e parola, fra corpo e segno di interpunzione:

(...) Posso dirlo con sicurezza:

qui io finisco i miei giorni, perdendo  
capelli, denti, predicati, suffissi. (1972 *god* - I, 276-279).

Queste metafore e similitudini linguistiche possono essere intese, come abbiamo visto, sia come un riflesso della teologia del linguaggio brodskiana, sia anche come conseguenza della sua situazione di poeta in esilio, poiché, "allontanato dal suo nucleo linguistico, il poeta sembra sopravvivere solo grazie al linguaggio, pura astrazione che per acquistare senso si materializza nel suo proprio corpo, diviene sintesi di universale e particolare, sociale (ciò che si è perduto) e singolo (se stesso)." (Poluchina 1989: 170). Brodskij, in espressioni quali, ad esempio, "Verso quale inverno si affrettano le parole e "La lingua russa contraddice se stessa/borbottando nel protocollo", fa della lingua un corpo fisico, protagonista della sua poesia, soggetto lirico. Il linguaggio attraverso le sue metafore sottostà al destino comune dell'uomo e delle cose e per questo l'essere umano, come abbiamo visto, è spesso sostituito da (o comparato con) parti del discorso o lettere dell'alfabeto. (E il viso nelle tenebre, con parole sulla superficie). (12)

Parole, suoni, categorie grammaticali diventano protagonisti del verso, concretizzandosi in termini fisici: l'identificazione tra uomo e linguaggio è costante:

Io,  
borbottante grumo  
di parole. (I, 80).

Come la trentatreesima lettera  
io indietreggerò per tutta la vita. (II, 167).

Ancora più interessante è in Brodskij l'identificazione tra linguag-

gio e cose, la cui massima espressione è la trasformazione vera e propria della parola in oggetto, del tutto priva di significato, trasformazione che trova un chiaro esempio in *Canzone in terza persona* del lungo poema *Gorbunov e Gorčakov*:

“Ed egli gli disse”. “Ed egli gli disse”. “Ed egli disse”. “Ed egli rispose”. “Ed egli disse”. “Ed egli”. “Ed egli nel buio si riscosse e disse”. “Parole al vento”. (I, 141).

La ripetizione del verbo *skazat'*, che si protrae per tutte le sei strofe di questa quinta parte del poema, priva il discorso di significato e palesa il potenziale di assurdo presente nel linguaggio medesimo e conseguentemente nell'esistenza umana. In conclusione non solo tale verbo ma anche il pronome personale *on* è identificato direttamente con un oggetto:

“*Ha detto* è svanito”. “*Ha detto* è arrivato al binario”.

“Ed egli disse”. “Ma se *ha detto* è un oggetto, lo stesso deve dirsi per *egli*” (I, 142)

Nel poema la Parola acquista un potere sempre più vasto e l'illusoria immortalità delle cose cade sotto la sua onnipotenza, tanto che la conclusione logica di uno degli interlocutori è: “Non ci sono oggetti, ci sono solo parole”. La realtà delle cose risulta essere determinata dal loro entrare a far parte del tessuto del linguaggio, dall'essere nominate. La cosa nominata è trasformata in parola, cioè in parte del discorso, così come l'uomo si trasforma in lettere e interpunzione. In un tale universo linguistico il nominare le cose diviene l'unica garanzia della loro realtà:

“Non trabocca, dunque, il mare sulla costa,  
ma la parola si muove contro la parola”

“Le parole sono simili a reliquie!”

“Se le cose da qualche parte rimanessero appese...

Il nominare è un difendersi dalle cose”

“Dal senso della vita”. “In un certo senso”

“Forse anche dalla sofferenza di Cristo?”

“Da ogni sofferenza”. “Ma basta!”

“Egli stesso curò con le parole...;

Ed anche si difese con le parole” (I, 156).

L'atto del nominare è una barriera semantica contro l'assurdità dell'esistenza, il limite che trattiene il caos. L'uomo ordina, dà forma al mondo, nominandolo. In questa estremizzazione della sua teologia linguistica, Brodskij considera la Parola come l'unica risposta dell'uomo alla cieca Necessità a cui è sottoposto il mondo. La Parola è ciò che, concretizzando la tensione del Linguaggio verso le proprie origini, permette all'uomo di fare altrettanto, di ritrovarsi in una zona sovra-(a-)temporale,

di trattenere così la morte. (13)

Il suono come Spirito: "Litovskij Noktjurn"

"A poet in his development, if he is a true poet, repeats the development of language: he begins with some sort of childish babble, then moves to maturity, and to greater maturity and finally, to Language itself" (Poluchina, 4/80: Materiale non pubblicato).

Summa di questo atteggiamento religioso del poeta nei confronti del Linguaggio e in generale di tutta la relazione poeta-suono-Spirito, è rappresentata in Brodskij dal lungo poema *Notturmo lituano: a Tomas Venclova* (1974), (14) dedicato appunto al poeta ed amico lituano Tomas Venclova.

Eroe della vicenda è qui il fantasma dell'autore, che, "lottando contro le nuvole nordiche", "si affretta a casa", o meglio in una delle "lontane province dell'Impero" (la Lituania, appunto), "mettendo in subbuglio l'amico". La struttura fortemente irregolare delle varie strofe (trimetri e tetrametri giambici si intrecciano a dol'nik e a versi costituiti addirittura da una sola parola), sostenuta dalla rigidità dello schema rimico (rima dantesca abc abc) crea un disordine nel disegno del verso che sembra sottolineare una precisa scelta di carattere estetico e grafico. Le strofe, infatti, con i loro versi traballanti (che possono variare da 1 a 6 accenti) imitano nelle loro oscillazioni l'amorfità, il vagabondare e lo svolazzare qua e là, alla cieca, del fantasma del poeta, protagonista del viaggio di ritorno. Una ripresa dunque dello stile barocco per cui il disegno formato dalle parole del verso ha un significato autonomo, allo stesso livello della prosodia e della semantica del testo.

Il poeta, lasciato il proprio corpo in uno dei tanti alberghi anonimi del Nuovo Mondo, si lancia, in un'atmosfera da romanticismo nordico (la notte, il vento, il mare burrascoso), subito smorzata da pungenti ironie (il fischio dei tubi, le stelle "come un obolo da un copeco"), verso casa, in direzione dell'amico, immaginato alla finestra. La terza strofa segna già l'inizio tematico vero e proprio del poema, racchiuso in una *metafora di sostituzione* (Poluchina, 1989, 104-127), una metafora linguistica, che sostituisce appunto varie parti del corpo con segni ortografici, introducendo ancora una volta, come entità autonoma, come protagonista principale, il linguaggio:

Dalle chiese ritornano, proteggendo le virgole  
delle candele nelle parentesi delle mani.

L'universo linguistico, il cui suono, identificandosi con il fantasma del poeta, percorrerà tutto il poema, comincia qui a concretizzarsi. Appena accennato, il poeta ne rifugge, abbandonandosi al proprio sguardo sulla città, registrando scene di vita quotidiana, volti di contadini, stra-

de conosciute, vecchie case e carri con animali, utilizzando piani lessicali e punti di vista diversi (per cui, volando al di sopra della città, sembra riuscire a cogliere i più microscopici particolari sottostanti). E' un espediente assai frequente nella poesia brodskiana che comincia con ampi giri concentrici intorno al tema di fondo per poi avvicinarvisi dopo innumerevoli volteggi, allontanandosene subito dopo, per tornare a divagare nei dettagli concreti del paesaggio.

Un'ulteriore personalizzazione del linguaggio, un altro avvicinamento al tema, è compiuto nella sesta strofa:

A mezzanotte ogni discorso  
procede come un cieco.

Tanto che anche la parola "patria" sbanda come Lady Godiva.

La parola *reč* ha in questo contesto vari significati. Può infatti essere intesa metonimicamente per il poeta, per il suo fantasma. Ma *reč* (*discorso*) è costituito da "parole" e tra le parole in esso figura anche "patria". Avviene perciò qui, indirettamente, una ulteriore identificazione tra *reč/otčizna* ("linguaggio/patria"), entrambi confusi e ciechi, privi di punti di riferimento. Il linguaggio-poeta assume le fattezze di un cieco, procede nel buio, ignaro del cammino, e il termine patria, contenuto in tale binomio, segue queste oscillazioni instabili, non ha più punti di riferimento, vive come sganciato dal proprio contesto (l'esilio). L'immagine dello sbandare della parola patria è del resto profondamente ironica e testimonia della difficoltà del poeta (del fantasma...) di identificarsi con una qualsivoglia terra natia, del suo volare al di sopra di essa, libero da ogni pretesa di appartenenza, privo di confini e di meta. Il fruscio della penna, definito come morse incomprensibile, chiude questa strofa, divenendo il preambolo per la successiva, in cui proprio questo morse, che assumerà anche i tratti "sbiaditi, smarriti e grigiastri" dell'amico, sarà l'unico mezzo per dire qualcosa di sé:

Ecco perché tutta la vita è come una frase esitante, schietta

Che si snoda verso una virgola.

Ecco perché lo struggersi ai tuoi vetri  
del mio semblante,

come se continuasse verso l'alto,

la ribellione della nuda ramaglia del saliceto e così via,

i contorni dei mari, il contorcersi

delle loro pagine alla ricerca del punto,

dell'orizzonte, del destino.

In questi versi sembra essere contenuta la chiave del rapporto brodskiano col linguaggio: la vita intesa come "una frase verso una virgola", una proposizione protesa verso una pausa di respiro, oltre la quale ci si

aspetta dell'altro, proprio come dopo una virgola, indica la natura infinita di tale rapporto. "Poiché ogni parola espressa richiede una qualche continuazione. E' così che il linguaggio si sviluppa. Ciò che è stato espresso, infatti, non è mai la fine, bensì il margine, il ciglio del discorso, che - esistendo il tempo - è sempre seguito da qualcosa" (*Il canto del pendolo*, 1987: 188).

La vita insomma è un atto linguistico, un continuo estendersi del linguaggio verso la prossima frase, la prossima enunciazione: verso e dentro l'infinità del linguaggio, con cui trattenere il tempo, il passato, il presente, "poiché la prosodia assorbe la morte" (*Il canto del pendolo*, 1987: 188). Ma se la vita è questo, l'uomo, il poeta, è colui che, struggendosi, contorcendosi, simile alla "rivolta delle ramaglie del saliceto", continuando quella frase "verso l'alto", ricerca il punto, cioè il proprio destino, l'orizzonte ultimo. La virgola è dunque storica, mentre il punto è metafisico e la vita risulta essere una fusione di un infinito metafisico (il Linguaggio-Tempo) con un finito storico (l'uomo), e "l'amore del primo verso il secondo si traduce in fede o in poesia" (*Il canto del pendolo*, 1987: 81).

La nostra scrittura, Tomas! con il mio predicato,  
uscente oltre i campi! con i tuoi cupi arresti domiciliari  
del soggetto! Salda alleanza di inchiostri,  
merletti, monogrammi,  
intreccio di lettere latine e cirilliche: del fine col mezzo.

La scrittura è "salda alleanza di inchiostri", "intreccio del fine con il mezzo", della causa con l'effetto che, più avanti, si farà semplice "traccia", "livido sullo zigomo dell'universo". L'identità dei due poeti è sottolineata di nuovo nell'affermazione successiva: "Siamo simili./Essenzialmente siamo una cosa sola:tu che occhieggi dall'interno, io dall'esterno." Pur nelle differenti situazioni in cui si trovano a vivere, esiliato nel "Nuovo Mondo" l'uno ("guarda dall'esterno..."), "agli arresti domiciliari" nel proprio Paese l'altro ("dall'interno..."), non muta di fatto la loro condizione di comune inesistenza, di "scambievole fondo di poz-zanghera incapace di risplendere", "un punto morto di nessuno", "una vaga ombra", "l'eco di un'esclamazione", "il resto di un rublo":

Più la vita si involgarisce, più  
anonimi saremo  
dell'occhio di un giorno vacuo.

Più invisibili dell'occhio di un giorno vacuo, perché in primo luogo individui: consapevoli che "il mimetismo è la difesa dell'individualità", i due poeti ritrovano la propria identità nel linguaggio. Il disgusto di sé, già evidenziato altrove, si ripresenta in questo lento disappear in cui

tali echi di esclamazioni divengono sempre più sfumati fino a perdersi del tutto nel paesaggio sconosciuto.

Dopo queste impennate del pensiero, il poeta si concede una breve digressione e ritorna a vagare per "il paese delle foglie", nel "governatorato del colore del paltò", dalla "scrittura a campanile", per le contrade "dove nulla muta", inneggiando a più riprese alla libertà (legata come abbiamo visto altrove proprio al linguaggio) "ufficialmente" negata in questi luoghi. Con un moto improvviso, persino l'eroe nazionale abbandona il suo piedistallo e si getta nel Baltico, "cercando un guado verso la Svezia", mentre la terra stessa è tesa verso un'irraggiungibile liberazione nei suoi moli che si "gettano oltre". Ma l'apoteosi della libertà può essere solo linguistica, ed è raggiunta, come già abbiamo notato, tramite l'abbandono della propria fisicità, nell'assenza di corpo:

Poiché l'invisibilità  
diventa di moda con gli anni - come un cedimento del corpo  
all'anima,  
come un'allusione al futuro, come un'uniforme  
del Paradiso, come un meno allungato.

Poiché tutto lavora per  
l'assenza, per  
l'incorporeità: monti e valli,  
il pendolo di bronzo, fortemente abituato alle ore,  
Dio, che guarda a tutta questa faccenda dall'alto,  
specchi, corridoi  
spie, tu stesso.

E' questa invisibilità che l'amico è "pronto ad invidiare" al fantasma, liberatosi dalla prigionia più tremenda, quella del corpo. Tema cve-taeviano per eccellenza, l'assenza di corpo traduce anche in Brodskij la tensione dello Spirito verso l'alto, l'ascesi dell'anima. L'abbandono del corpo che viene descritto all'inizio del poema prende il significato chiave di un morire orfico, affinché si liberi il canto: il moto di questa poesia è infatti teso verso una sempre più totale dispersione della corporeità, un disfarsi nel suono. Il fantasma-Spirito del poeta è "spazio al quadrato", ossia spazio sublimato dallo spirito, un fruscio che "si perde nella notte come una parola roca". Sfuggito da Clio (la Storia) "vestita di rigide frontiere", questo fruscio diviene "punto nello spazio" e per questo più prossimo a Urania (la Geografia), la Musa della perdita dei tratti, la sola che sia in grado "di apprezzare la costanza dell'anima".

Sono contenuti in questi versi numerosi dei temi più importanti della poetica brodskiana. Il conflitto Clio/Urania, ad esempio, risolto dal poeta a favore di quest'ultima. (15) Ma soprattutto la volontà di ascesa

che fa "perdere i tratti", poiché eleva al di sopra del mondo terreno, in quegli spazi dove il linguaggio risuona profetico. Questo moto però non può che essere tragico, ottenuto attraverso un rito cruento, la totale estraneazione-morte del poeta. Come se non ci potesse essere poesia senza tragedia, quando "il poeta si considera misura della vita e paga per questo con la vita". (16)

Ecco da dove viene la passione, -  
Tomas !, della penna per le lettere.  
Ecco come  
si dovrebbe spiegare la legge di gravità, non è vero?  
A malincuore  
con un rauco "è ora!"  
staccandosi dai natali beni paludosi  
cosa nascondere? - da te!  
dalla pagina, dalle lettere  
dall' - devo dirlo? - amore  
del suono per il senso, dell'incorporeità per la massa,  
e della libertà - perdonami  
e non storcere il viso -  
per la schiavitù, data nella carne,  
nell'incarnazione, nelle ossa,  
questa COSA si libererà nel notturno empireo d'inchiostro  
accanto agli angeli sonnacchianti  
nelle nicchie locali:  
più in alto dei loro pipistrelli.

Il destino di questa cosa è quello di staccarsi da tutto e veleggiare molto più in alto, irraggiungibile; essa è ciò che non si può barattare. In un mondo che di tutto fa mercato, questa "cosa è un'essenza che fa del poeta un emigrante dell'Eternità" (17), cui spetta di separarsi, rifiutare il regno del nulla per ricongiungersi, senza possessi, al puro canto .

A testimoniare del profondo scambussolamento provocato nel poeta dal vortice dei pensieri (in quest'esigenza di spogliarsi dal corpo per farsi cammino puramente vocale), vi è il contorcersi grafico di questa sedicesima strofa, in cui come mai prima il fluttuare della voce è seguito dall'andamento caotico dei versi, il cui discorso è continuamente interrotto da trattini, punti esclamativi, incisi, come se il flusso della riflessione fosse troppo esteso e pregnante e il poeta cercasse in qualche modo di tradurre tutto in parole, sovrapponendo, le une sulle altre, osservazioni, affermazioni, ripensamenti. In questa ricerca della leggerezza del suono, che non sia sfiorato dalla gravità terrestre, che ritrovi la spinta ascensionale e dissolva la materia, lo Spirito non poteva non giungere di nuovo

nel regno dell'aria:

E proprio l'aria è un epilogo  
Per la retina – poiché è inabitabile.  
È il nostro "a casa!",  
sillaba che ritorna alla sua dimora

L'aria dunque come patria del suono, come ciò che non si può afferrare, "volo della luce a gara con le tenebre", senza confini per definizione. L'aria è identificata con il suono capace di "trascendere dal corpo come un fantasma". Si manifesta insomma l'equazione fantasma=aria=suono, accennata all'inizio, per cui l'aria si fa casa del linguaggio, e il cielo "un coro di molecole consonantiche e vocaliche, in parole povere di anime". Da qui la purezza del linguaggio, la sua impeccabilità, il suo carattere potentemente etico. Poiché:

Solo il suono è capace di trascendere i corpi,  
come un fantasma, Tomas. Orfanezza  
del suono, Tomas, è il linguaggio!

Il discorso è ciò che si origina da una separazione, da un'assenza. Dallo staccarsi del suono dal corpo, dal suo dissolversi, orfano nel suo elemento, nell'aria, non governato dalla fisica dei gravi, dalla geografia dei punti cardinali e non sottomesso alla linearità del tempo. L'anima liberata del poeta realizza il volo, la vertigine delle altezze, il sogno dell'uomo di avere ali. In quest'aria rimarranno le "schiere di coloro/che hanno navigato in essa fino a noi", testimonianza di ciò che non va perduto, della parola, di un qualcosa che non ha provenienza ("orfanezza"), poiché non ha nemmeno fine. La parola, il discorso, si definisce come ricerca di un'armonia perduta (= il suono), così come l'orfanezza dell'uomo (= l'esilio) è ricerca di quella perfezione che egli non può raggiungere, di una tensione verso un Padre, moto forse alla base dell'arte e della civiltà.

E' per questo che la domanda drammatica del poeta nella penultima strofa: "*Musa, posso tornare a casa?*", assume un significato nuovo:

Musa, posso tornare a casa?

In quel paese

dove un folle Boreo non si cura dei trofei

delle labbra. Nella grammatica senza

interpunzione. Nel Paradiso

dell'alfabeto, della trachea.

Nel tuo anonimo likbez.

La casa dunque è per il poeta il regno dell'aria, dell'alfabeto, della gola: del suono. La grammatica è senza interpunzioni, poiché si è giunti alla sorgente medesima da cui il Linguaggio sgorga, senza più quei segni

che indicano la scrittura, processo secondario, dove si palesa la mediazione dell'umano. E infatti nell'ultima strofa il fantasma, questo "insistente sordo, triste suono", vaga senza meta, vegliando sull'amico. In questo lento processo di abbandono della propria terresteità, il Linguaggio diviene l'unica possibilità di esistenza del poeta. La realtà ultima, la patria, la propria casa e destino, sono, come si è cercato di dimostrare, categorie linguistiche, generate dal linguaggio stesso e ad esso ricongiungentisi.

### *Il linguaggio dell'esilio*

Pur conoscendo le limitate possibilità del proprio linguaggio il poeta in esilio non rinuncia ad esso. Il percorso dall'esilio alla ricerca incessante di una casa propria in Brodskij trova compimento e punto d'arrivo, come abbiamo visto, nel rapporto profondo ed esclusivo col proprio linguaggio. Esso è il veicolo sul quale il poeta si muove per raggiungere quella patria sconosciuta, interiore, verso cui tende il suo pellegrinaggio. Il linguaggio si fa casa e asilo, lido sicuro, irrinunciabile contatto con la memoria e con il passato, con la civiltà intera, con la propria voce più autentica.

Il linguaggio come casa a cui si ritorna e a cui tutto è dovuto si manifesta in Brodskij molto frequentemente. La poesia dal titolo *1972 god*, scritta nel dicembre del medesimo anno, è il primo canto del poeta dall'esilio e, non a caso, è un inno alla propria lingua-patria. In un'atmosfera caratterizzata dall'ombra dell'invecchiamento, dall'intorpidimento del corpo sotto i colpi del tempo, quando "tutto ciò che era possibile perdere è stato indubbiamente perso", il poeta ritrova le proprie origini nel linguaggio, e con esse la consapevolezza che "persino quando tutte le ruote del treno / sferragliano con fragore al di sotto della cintola, / non muore il volo della fantasia", che per un poeta altro non è che una delle manifestazioni del linguaggio stesso:

Tutto ciò che ho creato, l'ho creato non per  
la gloria nell'epoca del cinema e della radio  
ma grazie alla parola materna, al linguaggio. (*1972 god* - I, 279).

Non si può certo ignorare la peculiarità dell'esperienza del poeta, vissuto in esilio per decenni, costretto a scrivere in un ambiente per il quale la sua poesia risultava illeggibile e sganciato dalla quotidianità del contatto con la propria lingua. La tentazione di scrivere in una lingua comprensibile per la società che lo circonda è sempre molto allettante per uno scrittore che, in esilio, voglia sfuggire dall'anonimato e da quell'immagine parziale e approssimativa che lo accompagna ovunque nel nuovo ambiente.

Scrivendo poesia nella sua lingua d'origine e prosa (soprattutto saggi) in inglese, Brodskij sembra aver trovato una soluzione di mezzo al problema. L'attaccamento (la dipendenza) alla propria lingua materna non è messo in discussione. Il poeta, l'isolato per definizione, non esita a prendere ancor più distanza dal mondo che lo circonda, tirando su di sé un velo invalicabile: il proprio linguaggio incomprensibile agli altri che, invece di essere accantonato perché inutile, "per conquistarsi il pubblico", diviene ancora più presente, vivo e udibile. Questo apparente paradosso non riesce comunque a tranquillizzare l'artista in esilio sulle sorti della propria attività creativa. Vi è un legame innegabile tra il singolo e la terra dei suoi avi, con le sfumature e i suoni della parlata materna, tanto che le sorgenti dell'ispirazione possono facilmente spezzarsi, quando si infrange questo legame.

Nel caso di Brodskij molti considerano l'iperaccentuazione del linguaggio nella sua poetica proprio come una reazione a quella solitudine linguistica a cui l'esilio lo condanna, poiché "la vita in una ambiente linguistico estraneo e tutte le conseguenze che da ciò derivano, sono una sofferenza." (*Mastera*, 1985: 105). La sublimazione del linguaggio che cresce fino a diventare una vera e propria teologia può dunque essere vista come un tentativo di arginare il proprio dolore, l'esperienza terribile dell'assenza, della nostalgia. "This idea - afferma l'amico poeta Evgenij Rejn - arose specifically during his period of exile from Russia. Now poetry is impossible without its own world, without its own home, without its own material. When Russia was so far away than he had to find a substitute, maybe even something better than the real, material Russia in the midst of which I, for one, live. And that substitute for Russia was language, something which was more concentrated, purer and freer of any of the constraintess of reality; it is Russia's best face." (*Poluchina*, 1992: 64).

Numerose sono le affermazioni di Brodskij che sembrerebbero convalidare questa ipotesi. Il suo considerare l'innovazione linguistica come l'unico mezzo per sopravvivere, l'idea del linguaggio come unica patria da onorare e servire o come ciò che "determina la coscienza oltre all'esistenza", sono tutti leitmotiv della sua prosa e poesia. "Lo stile - scrive tra l'altro quasi parafrasando Rejn - non è tanto l'uomo quanto il sistema nervoso dell'uomo, e l'esilio, tutto sommato, non fornisce ai nervi tutti gli agenti irritanti che può fornire la madrepatria." L'accelerazione a cui costringe l'esilio conduce verso quella prospettiva assoluta, verso quell'isolamento, in cui "ciò che resta ad un uomo è lui stesso e la sua lingua, senza più nessuno o nulla in mezzo" (*Dall'esilio* 1988: 28).

La condizione dell'esilio, questo evento linguistico, è il farsi destino del rapporto esclusivo e totale del poeta col proprio linguaggio.

Certamente il cambiamento di paesaggio influisce sull'immaginario del poeta, ma in positivo: cancellando quell'inerzia della percezione che nell'ambiente di origine è alla base della sensibilità poetica:

“Per scrivere una poesia, ci si deve permanentemente fondere nell'idioma della lingua. Cioè ininterrottamente sentirlo, nei negozi, sul tram, in birreria, nelle code...Oppure non sentirlo del tutto. Abitando a New York ci si trova in una situazione di sdoppiamento. Da una parte suona il telefono e tutto è come prima. Dall'altra nulla è come prima. E' una situazione fittizia” (*Reszty nie trzeba* 1993: 157-8).

Ma al di là della lingua in cui si scrive, sia essa il russo o l'inglese, per il poeta è comunque più importante cosa viene detto. E' a questo livello che la situazione non può che essere la medesima ovunque e ciò che è fondamentale per il poeta è conservare la propria purezza linguistica, la lealtà verso l'essenza irriducibile del linguaggio, la propria natura più intima, che permette il sorgere del discorso poetico, in qualunque lingua esso sia scritto.

La condizione dell'esiliato diviene così in Brodskij un'esperienza positiva: “In solitudine, il poeta tende a farsi un tutt'uno col proprio linguaggio, ma in ambiente straniero il poeta viene a trovarsi in una situazione ideale in cui massima è la sua identità col linguaggio, e l'identità del linguaggio con lui” (18). Sebbene ogni cambiamento di circostanze sia una sofferenza per l'uomo ad ogni livello, psicologico come personale e professionale, tuttavia in esilio lo scrittore viene a contatto con una sensazione di totale libertà che è la base per la conquista della libertà interiore. Vivere in un ambiente linguistico non familiare diviene addirittura per il poeta fonte di nuove potenzialità. Il conflitto e l'interazione che si origina tra la lingua nativa e la nuova lingua d'adozione, è stimolante e creativo: “We poets are in general enriched by the experience of emigration, of exile. Well, if we don't start to describe the exotica or just start getting nostalgic - in so far as we are submissive to the language, we bring to it everything that we can beg, borrow or steal from other languages” (Poluchina, 1992: 79).

L'arricchimento è totale, comprendendo non solo il vocabolario, ma anche la sintassi, la poetica. Testimone di tale possibilità è la poesia medesima di Brodskij, la quantità di innovazioni che essa ha apportato alla tradizione russa, aprendola alla sfera linguistica anglosassone. L'audacia linguistica e sintattica gli ha permesso di creare nuovi generi in poesia, fatto che ha portato addirittura ad un avvicinamento e ad un confronto con Puškin: “Brodsky has contributed a great deal to the poetic language, given it a great sophistication, expressivity, energy”. (19)

Certamente il lungo periodo dell'esilio ha lasciato le sue tracce. Da

molti lo sforzo del poeta di mostrare che è al passo con i cambiamenti linguistici che avvengono in patria e che conosce le più nuove espressioni, e il linguaggio della strada, è visto come un effetto di questo lungo esilio. Posizione questa indubbiamente complessa e contraddittoria, pur nella consapevolezza ovunque ripetuta che la poesia è un modo per conquistarsi un'identità che scavalca i confini di classe, razza o ego. Il poeta è "come un uccello che canta senza guardare al ramo su cui si posa, qualunque sia il ramo, sperando che ci sia qualcuno ad ascoltarlo, anche se sono soltanto le foglie." (*Il canto del pendolo*, 1987: 75-6).

### BIBLIOGRAFIA

#### a) Opere di J. Brodskij:

- Stichotvorenija i poemy*, New York, 1965.  
*Beyond consolation*, The New York Review of Books, 7 february 1974.  
*On Cavafy's Side*, The New York Review, 17 February 1977, pp.32-4  
*Konec prekrasnoj epoki: Stichotvorenija 1964-71*, Ann Arbor, 1977.  
*Čast' reči: Stichotvorenija 1972-6*, Ann Arbor, 1977.  
*Presentation of Czeslaw Milosz to the Jury*, World Literature Today, Summer 1978.  
"Ty, Muza, nedoverciva k ljubvi" (1864-65), Echo, I (1978), p. 14.  
*La vera avanguardia è la lingua*, intervista con J. Brodskij, Russia Cristiana, Sett. / Ott. , 1978.  
*Less than One*, The New York Review of Books, 27 September 1979, pp. 41-7.  
*Novye stansy k Avguste* , Ann Arbor, 1983.  
*Poesie*, Milano, 1986.  
*Uranija*, Ann Arbor, 1987.  
*Poèmes 1961-87*, Paris, 1987.  
*Fuga da Bisanzio*, Milano, 1987.  
*Il canto del Pendolo*, Milano, 1987.  
*Dall'esilio*, Milano, 1988.  
*Fondamenta degli incurabili*, trad. G. Forti, Milano, 1991.  
*Forma Vremeni. Stichotvorenija, esse, p'esy v dvuch tomach*, Minsk, 1992.  
*Roždestvenskie stichi*, Moskva, 1992.

*Vspominaja Achmatovu*, Moskva, 1992.

*Sočinjenja Josifa Brodskogo v cetyrech tomach*, S. Peterburg, 1992.

*Marmi*, Milano, 1995.

*On grief and reason*, New York, 1995.

*Poesie italiane*, A cura di Serena Vitale, Milano, 1996.

b) Saggi ed articoli dedicati a Brodskij:

E. Rais, *Leningradskij Gamlet (O stichah J. Brodskogo)*, "Grani", N 59 (1965), pp. 61-6. Anonim,

L. Losev (pseudonimo di Aleksej Lifšic), *Niotkuda s ljubov'ju...*, *Kontinent*, 14 (1977), p. 307-31.

H. Gifford, *The Language of loneliness*, "The Times Literary Supplement", 11 August 1978, pp. 902-3.

G. Scarpetta, *Josif Brodski: Poésie et Dissidence*, *Tel quel* (1978), p. 50-5.

R. Eder, *J. Brodskij in US: Poet and Language in Exile*, *The New York Times*, 25 march 1980.

Cz. Milosz, *A Struggle against Suffocation*, *The New York Review*, 14 agosto 1980.

V. Poluchina, *Intervista a J. Brodskij*, 10 aprile 1980, (non pubblicata).

M. Gross, *Born in exile*, *The Observer*, 25 ottobre 1981.

M. Kreps, *O poezii J. Brodskogo*, Ann Arbor, 1984.

*Poetika Brodskogo*. Sbornik stat'ej pod red. L. V. Loseva. Tenafly, N.Y., 1986.

D. Bethea, *Conjurer in exile*, "The New York Times Book Review", 13 July 1986.

*Process Josifa Brodskogo*, London, 1988.

V. Poluchina, *J Brodskij, a Poet of our Time*, Cambridge, 1989.

*Il poeta l'amata, la musa*, Leggere, marzo, 1990, pp. 16-27.

L. Losev e V. Poluchina, (Ed) *Brodsky's poetics and aesthetics*, London, 1990.

*O Brodskim, Studia - szkice - refleksje*, Katowice, 1993.

*Reszty nie trzeba*, Katowice, 1993.

*The poet of exile*, New York, 1994.

V. Poluchina, *Brodsky thought the eyes of his contemporaries*, Cambridge, 1994.

NOTE:

1) Brodskij, *Razgovor s nebožitelem*, Minsk, 1992, Vol. I, p.224. Dove non specificato diversamente la traduzione è mia. Tutte le poesie sono tratte da questa edizione che non verrà in seguito più segnalata.

2.) Il 4 giugno 1972 Brodskij si trovò a Vienna: su “consiglio” delle premurose autorità sovietiche aveva appena lasciato la Russia e ancora non sapeva che gli sarebbe toccato soltanto un “cambio di Imperi”. L’esilio definitivo avvenne dopo una serie di procedimenti rivolti contro di lui e la sua attività letteraria. Lasciata la scuola a 15 anni, compiuto cioè il suo “primo atto libero”, Brodskij lavorò come operaio nell’immensa fabbrica leningradese chiamata “L’Arsenale”, produttrice di cannoni, come ausiliario nell’obitorio dell’ospedale cittadino, lasciando e svolgendo una serie abbastanza significativa di mestieri e occupazioni (partecipò a varie spedizioni geologiche, che a quel tempo permettevano ai giovani di viaggiare per lo sterminato territorio dell’URSS). Nel frattempo “cambiai idea e cominciai a scrivere poesie, e presto le celle delle Croci mi aprirono le loro porte”. Accusato di “tunejadstvo”, di fannullaggine, secondo quanto prevedeva uno speciale decreto legge, emanato all’inizio degli anni Sessanta e diretto contro i vagabondi, gli alcolizzati, i “drifters” di ogni specie, attaccato dalla stampa leningradese che non si peritava di utilizzare i metodi del più basso stalinismo, ripetendo vecchi e terribili rituali, Brodskij venne arrestato l’11 febbraio 1964 e alcuni giorni più tardi ebbe inizio il primo processo al giovane poeta (18 febbraio 1964). Grazie alla giornalista F.Vigdorova, che stenografò pressoché interamente le battute da teatro dell’assurdo che si svolgevano sotto gli occhi di intellettuali inorriditi e di nuovo del tutto impotenti davanti all’ennesima sopraffazione da parte del potere, il caso Brodskij acquistò risonanza anche in Occidente. Questa prima volta la Corte decise di “sottoporre l’imputato alle analisi degli specialisti dell’ospedale psichiatrico penale, affinché stabilissero se Brodskij soffriva di disturbi psichici che non gli permettessero di essere inviato ai lavori forzati in “lontane località da definire”. Il secondo processo ebbe luogo il 13 marzo 1964. Nonostante gli interventi accorati degli amici e di tutta una schiera di intellettuali che non volevano veder ripetersi l’ennesimo annientamento dei propri poeti, la corte condannò l’imputato, secondo l’ukaz 4/V.1961, a cinque anni di lavori forzati. Brodskij fu quindi deportato nel villaggio di Norenskaja, un kolchoz sperduto nella regione di Archangel (distretto di Konoski). L’esilio durò in tutto un anno e mezzo grazie alla risonanza che l’episodio ebbe in Occidente, dove nel frattempo usciva, con una prefazione di Auden, la sua prima raccolta di versi *Stichotvorenija i poemy* (1965, USA). Nel novembre del 1965 Brodskij ritornò a Leningrado con una fama ormai mondiale alle spalle. Nel ’72 l’esilio fu definitivo, segnando la fine del suo secondo periodo creativo, che a sua volta era stato iniziato da un altro fattore “extra-poetico”, cioè l’esilio a Norenskaja. A questo secondo periodo, l’ultimo passato in patria, che stilisticamente segna la fine della sua ispirazione lirica, Brodskij stesso diede il nome della sua terza raccolta *La fine di una bella epoca*. Il tema dell’esilio nella poe-

tica di Brodskij assume un valore di esperienza metafisica dell'altro-da-sé e arriva ad avere, paradossalmente, un significato positivo.

3) Brodskij, Seminario dedicato a W.H.Auden, tenutosi il 1 maggio 1985 alla Keel University. (Materiale non pubblicato).

4) W.H.Auden, *In memoria di W.Y.Yeats*, in: *Fuga da Bisanzio* 1987: 111.

5) Si noti come la musicalità che accentua la tranquilla serenità del tono è sostenuta dal prevalere in tutte le strofe delle vocali "a; e; o" (la chiara dominanza della "o" sembra attraversare tutte le strofe come un segnale che tiene costantemente puntata l'attenzione sulla parola chiave: "golos" - "voce"), e dall'assenza di dure combinazioni consonantiche e di cacofonie. Il ripetersi anaforico dell'"io ero solamente ciò", accentua inoltre l'opposizione fra l'io inesistente e indistinguibile del poeta, quel "sembiante vago", un neutro e annesso "ciò" ("tem čego", "tem, čto") e la forza creatrice che lo illumina, prendendosene cura. L'incrociarsi di rime maschili (in apertura) e dattiliche (all'interno della strofa) crea una dominanza di un tono di aperta riconoscenza, una gratitudine incondizionata, rafforzata nel verso dai continui "eto ty", o semplicemente "ty". Questa entità creatrice è "colei" ("ona") che, facendosi ascoltare, ha donato al poeta la voce, affinché "potesse te chiamare." Il suo movimento è quello imprevedibile di ciò che si cela più di quanto si manifesti, moto di apertura e chiusura, dono di sé e pudico negarsi, un darsi e sottrarsi ("TU, sorgendo, celandoti"), che "fa vedere". Ciò è sottolineato, del resto, anche dalla semantica della rima: "Prjačas" // "zrjačest" ("nascondendoti" // "la vista"). Questo concetto di "insicurezza", di indeterminatezza, di luci ed ombre nel definire il suo rapporto con quest'entità è ciò che permette proprio a quest'ultima di continuare ad esistergli accanto, di "ridare la vista al cieco" e condurlo per mano.

6) Si confronti questo concetto con una delle raccolte più note del poeta che ha, non a caso, come titolo: *Čast' reči* (*Parte del discorso*).

7) *Poesie*, 1986: 75. In questa poesia molti hanno visto un tentativo di risposta al "relativismo" del grande predecessore, il "classicista" Deržavin, nei suoi versi:

"E se qualcosa rimarrà  
dei suoni della lira e della tromba  
verrà inghiottito dal cratere dell'eternità  
e non sfuggirà al destino comune"

Il frammento del discorso, la "stella che rimanda la sua luce", resiste non tanto perché in esso l'uomo diviene sacro, riflettendo lo spirito, ma piuttosto perché in esso "è lo spirito a diventare umano e comprensibile" (FDB, p.131). Si ritorna dunque al motivo audeniano dell'unica possibilità di salvezza insita nel linguaggio: "Ci piaccia o no, noi siamo qui per imparare non tanto ciò che il tempo fa all'uomo, ma ciò che il linguaggio fa al tempo. E i poeti, non dimentichiamolo, sono coloro in cui il linguaggio vive. È questa legge a insegnare a un poeta una rettitudine maggiore di quella che una fede, qualsiasi fede, possa ispirare" (FDB, p.130).

8) Brodskij, Vol. II, p. 81. Si confronti anche la traduzione di S. Vitale in *Poesie italiane*, 1996, p. 37.

9) "Una parola rimata con un numero è staccata dal suo referente e trasformata in puro segno" V. Poluchina, *A poet of our time*, London, 1990, p.161.

10) Tutte le tre citazioni sono tratte da: *Polden' v komnate*, vol. II, p. 22.

11) *Glagoly*, Vol. I, p.68. La versione russa presenta una struttura fonoprosodica di importanza rilevante nell'economia del testo (per esempio nell'iterazione quasi ossessiva della "g" e della "l" e dei suoni gutturali "ga"; "gl"; "go") e che la traduzione italiana non ha purtroppo mantenuto. Per chi voglia approfondire l'argomento è quindi fortemente consigliata la lettura dell'originale.

12) *P'jacca Mattei*, Vol. II, p.76. Ciò non è cosa nuova nella poesia del XX secolo, tanto meno nella tradizione russa. Già Chlebnikov tentò di penetrare, attraverso un uso mitico del linguaggio, il segreto della Natura e dello Spirito. Il culto della parola in Brodskij sembra però fungere soprattutto da meccanismo di superamento del tragico, da barriera contro la percezione dell'assurdo, della catastrofe.

13) "La realtà delle parole dette /è più grande della realtà della miscredenza" dice Gorbunov nella VI parte del poema citato. Vol. I, p. 146.

14) Brodskij, Vol.II, p. 43-51. Tutte le citazioni a seguire sono tratte dal medesimo poema fino a nuova indicazione.

15) Si vedano, ad esempio, le poesie: "Kvinter"(Vol. II, p.240): "Meglio navigare con un battello, dondolandosi sulle onde, /partecipando alla geografia, nell'azzurrità, /e non soltanto nella storia - questa scabbia del deserto") e "K Uranii"(Vol. II, p. 257): "E che cos'è insomma lo spazio se/non l'assenza in ogni punto del corpo?".

16) Pasternak, "Il salvacondotto", RM, 1963, pp.143-144.

17) Marina Cvetaeva, *Puškin e Pugačëv*, p. 124.

18) A. Najman, *Russkaja mysl'*, 5 maggio 1990.

19) Cf l'articolo *Puškin i Brodskij*, 1986, p. 207.

Vincenzo Castaldi

## SERGEJ ESEININ

Ettore Lo Gatto ha definito Esenin “una delle figure più alte della poesia russa grazie alla spontaneità della sua ispirazione e alla sincerità dell’espressione che questa ebbe”.

Esenin nacque nel 1895 nel villaggio di Konstantinovo, immerso nel verde dell’immensa pianura della regione di Rjazan’. Come poeta, egli si allontana dalle nebulosità dei simbolisti e dei futuristi come dalla pretesa chiarezza espositiva vantata dagli acmeisti (dal greco acme, il grado più elevato di qualcosa). Era definito il “poeta della campagna russa”, voleva essere semplicemente sincero e non cessava di ripetere che aveva nostalgia del suo villaggio, delle tristi betulle, della bellezza degli aceri, del mondo degli animali, della steppa, allorché i casi della vita vollero che visitasse l’America e l’Europa con la celebre danzatrice Isadora Duncan. Il suo primo libro fu stampato nel 1916. Si trattava di *Radunica*, dal nome di una festa contadina.

I suoi versi erano di una immediatezza eccezionale. Si dice che Maksim Gor’kij abbia pianto nell’ascoltarli. Un critico del tempo affermò che la delicata e autentica poesia di Esenin “palpita nelle mani come il cuore di un uccellino catturato. E la mano si apre spontaneamente per liberare quest’essere vivente”.

Benché si ispirasse unicamente alle vicende del popolo russo e cantasse l’amore, registrando le gioie e i dolori della vita, non imitando nessuno, è indubbio che in Esenin il lirismo del verso raggiunge le vette più alte già riscontrate in Lermontov e in Puškin. Egli seguì con trepida attesa gli sbocchi delle due rivoluzioni del 1917, non senza contraddizioni. Ma, come ha scritto Gavriil Petrosian, “egli cantò Lenin. Il suo cammino fu contrastato e difficile: ma è pur vero che soltanto i falsi poeti hanno davanti a loro una linea diritta e unica” (cfr. *Les Nouvelles de Moscou*, n. 39, 1980).

Ettore Lo Gatto ha scritto: “Esiste in russo una parola che significa insieme malinconia, nostalgia, angoscia: *toskà*. Di questa parola è imbevuta tutta la poesia di Esenin, dopo che il profondo senso religioso della Russia contadina era venuto meno in lui” (si veda E. Lo Gatto, *Profilo*

della letteratura russa, Oscar Mondadori, Milano, 1991, p. 395).

Figlio di contadini, Esenin portava con ostentazione una camicia in uso nel suo villaggio, un paio di stivali e un berretto con visiera. La sua produzione poetica raggiunse grande forza e finezza quando rimase ancorata al suo vero mondo, quello della campagna. Nei paesi esteri avvertiva che non era contento del suo nuovo modo di vivere e di vestire. Ciò viene confermato dai suoi ultimi lavori dai titoli significativi: *La Russia che scompare e Ritorno al paese natio*.

Esenin aveva scritto anche poemi epici e un'opera teatrale sulla storia di Pugačëv. Quando aveva tentato di seguire la moda del tempo, lontana dalla sua vera ispirazione, sembrò più artificioso e lontano dalla vera poesia.

Egli era grande soltanto quando traeva ispirazione dal fondo del cuore. Soleva dire: "Il mio cuore non mente mai".

Lo dimostrano le poesie *Mosca bettoliera* e *Confessioni di un tepista*, meno belle e fasciose, che tuttavia rivelano pur sempre un talento indiscusso.

Secondo Ettore Lo Gatto, però, fortunatamente le vicende della vita - le strane amicizie che fece e le ancor più strane nozze che concluse con la danzatrice Isadora Duncan, la quale lo trascinò con sé in giro per il mondo - non gli tolsero quella nostalgia per la sua campagna nativa, che gli permise, ogni volta che invece del selciato calpestò la terra, di ridar forza all'espressione vera del suo genio....

Certamente è difficile dire, senza conoscere particolari di difficile se non impossibile acquisizione, quali errori abbia compiuto il poeta nel seguire con tanta ingenuità amicizie pericolose, ma è certo, come ha scritto Petrosian, che Esenin "era un uomo con tutte le qualità, le debolezze, e i difetti dell'uomo. E la sua poesia era tale".

Morì suicida assai giovane, nel 1925, quando aveva soltanto trent'anni, dopo aver dato il meglio della sua ispirazione poetica nei primi anni Venti.

Teatro

**LA VIA VERSO PRAGA**  
**Conversazione con Andrea Renzi**  
*A cura di Graziella Durante*

E' un interessante esperimento quello proposto dall'Onorevole Teatro Casertano e dalla compagnia dei Teatri Uniti di Napoli in occasione del festival "Il nuovo corso" tenutosi presso il Teatro Garibaldino di Santa Maria Capuavetere: portare in scena due prime assolute, frutto del nuovo interesse per la drammaturgia dei Paesi ex socialisti e in particolare della tradizione boema: "La firma" di Vaclav Havel e due riduzioni teatrali liberamente tratte da "Una solitudine troppo rumorosa" di Bohumil Hrabal, "L'uomo di carta" e "Hant'a e il paradiso delle donne" diretto e interpretato da Andrea Renzi. I due lavori sono parte di un progetto più ampio, "La via verso Praga", promosso dai Teatri Uniti, che si propone, attraverso seminari e laboratori, di approfondire la ricerca nell'affascinante mondo boemo e di portare in scena altri grossi capolavori come "Largo desolato" di Vaclav Havel.

Ne parliamo, in maniera più dettagliata, con Andrea Renzi che dal 1995 lavora sul testo del grande scrittore boemo.

**Come hai conosciuto "Una solitudine troppo rumorosa" di Hrabal?**

*Un amico ne aveva comprate una decina di copie. Ne era rimasto talmente colpito da sentire la necessità di farlo conoscere in giro. L'ho letto dopo qualche tempo, mentre ero alla ricerca di uno spunto per uno studio teatrale che mi aveva commissionato "Teatri di vita" di Bologna. Alla prima lettura la folgorazione ha colpito anche me. Del resto, avevo realizzato "Fuochi a mare per Vladimir Majakoskij" nel 1993 nella traduzione di Angelo Maria Ripellino che è stato, sicuramente, un collega, un ponte verso la cultura praghese e gli altri testi di Hrabal.*

**Nella versione teatrale di G. Pressburger, per il Teatro Stabile di Trieste, la sceneggiatura mantiene un registro stilistico che non si distacca dall'italiano colto. La tua trasposizione scenica, invece,**

**mostra una ricerca linguistica che fa da sfondo a tutto il tuo lavoro. Puoi spiegarci le ragioni che ti hanno portata a sperimentare un linguaggio "nuovo" ?**

*Il passaggio da un mezzo espressivo all'altro mi ha immediatamente posto dinanzi ad una serie di problemi. Fin dall'inizio non mi sembrava possibile far parlare Hant'a a teatro con un italiano colto: mi sembrava di tradire ciò che il personaggio stesso dice di essere: "Io sono istruito contro la mia volontà". Ho cercato di cogliere Hant'a fuori dal registro metaforico, prediligendo il piano realistico, inteso come "sguardo sul reale" e mi sono accorto che non avrei raccontato il corpo del personaggio, se lo avessi lasciato parlare al pubblico in un italiano letterario. Hant'a non è un intellettuale ma usa espressioni colte. La sua lingua, la sua pronuncia dovevano raccontare il suo speciale rapporto con la cultura. ed è stata questa considerazione che mi ha portato a sperimentare un italo-slavo, un italiano un po' strambo, come se fosse parlato, appunto, da un immigrato. Nella trasposizione teatrale era necessario tenere molto presente l'importante ruolo giocato dalla parola...Del resto lavoravo su una traduzione e questo mi collocava, rispetto all'opera, in una posizione di distanza che mi consentiva questo tradimento linguistico.*

**Dopo aver scritto tre diverse varianti di "Una solitudine troppo rumorosa" che lo impegnarono in una difficile ricerca linguistica, Hrabal decise per la versione scritta in un ceco colto. Tu compi un po' il percorso contrario scavando nella direzione opposta: riporti l'attenzione sulla parola orale e lavori molto sulla pronuncia dei vocaboli. E' un modo per concedere alla parola un più ampio spazio di movimento?**

*Quando ho iniziato questo lavoro ho subito immaginato che, nel corso del tempo, anche la lingua del personaggio si sarebbe trasformata e ho cercato, nella messa in scena, di trasferire quest'idea anche al pubblico. E' evidente, già durante la prima parte dello spettacolo, che il rapporto con la lingua non è stabile: non a caso ho introdotto una "sospensione", rispetto al gergo italo-slavo con cui Hant'a comunica per buona parte dello spettacolo, ed è quando appare l'ombra del boccale di birra, è un Hant'a il cui pensiero si dissocia dal corpo quello che parla in un italiano puro. Questa vuole essere una prima spia per lo spettatore: ci sono degli spostamenti all'interno della parola teatrale, c'è uno scarto, forse, tra il pensiero e la parola di Hant'a e io credo che nel corso di questo mio lavoro per tappe una possibilità che mi si apre è certamente quella di approdare ad una lingua che si ripulisce...E' una possibilità futura...*

**Quando hai scelto il modo di parlare del tuo Hant'a hai pensato anche all'effetto che avrebbe prodotto sul pubblico?**

*Certo, ho pensato che lo straniero che parla male, che si arrampica sulle parole a fatica, cercandole, trasformandole, suscita sempre una grande simpatia in chi lo ascolta e questo fa sì che si crei uno scambio più immediato tra attore-personaggio e pubblico. La lingua, in questo caso, può essere usata come artificio per avvicinare il pubblico al personaggio e all'azione teatrale, può trasmettere una sensazione di familiarità, anche, di vicinanza che scaturisce dalla simpatia delle storpiature ma allo stesso tempo colloca il personaggio in una posizione linguistica marginale, eccentrica. Come è marginale ed eccentrico il macero come luogo di osservazione della cultura.*

**Perché hai scelto proprio "Una solitudine troppo rumorosa", che si sviluppa in un lungo e complicato monologo, frutto di una fase letteraria di Hrabal in cui predomina una struttura narrativa unitaria rivolta al ricordo e al dialogo col passato? Perché non scegliere, ad esempio, un testo composto su una struttura di storielle ad "infilzamento", più vicine alla scelta di adottare un linguaggio sperimentale?**

*Il testo mi ha immediatamente affascinato proprio per la stratificazione di piani interpretativi che contiene e che mi ha permesso di attraversarlo senza preservarne a tutti i costi un'univoca chiave di lettura. Può sembrare strano ma all'interno del lungo racconto di Hant'a è possibile disporre di una grande libertà d'invenzione, proprio perché il testo si pone come un dispositivo teatrale. Se, per esempio, Hant'a trova nel deposito "Amleto" può a suo modo recitarne un monologo, oppure può avere una visione o un dialogo con Don Chisciotte...*

*Il mio viaggio all'interno del racconto di Hant'a, infatti, è un libero disporre dei tempi e dei personaggi che di volta in volta mi si presentano. E' per non perdere questa libertà, indispensabile al mio lavoro di adattamento scenico e d'interpretazione attoriale, che ho preferito non dare un contesto storico preciso, anzi, né la scenografia né la sceneggiatura contengono elementi che possano fissare il racconto teatrale al contesto sociale e politico in cui è stato scritto.*

**Ho notato che hai utilizzato immagini di santini proiettate sulla scenografia già ingombra di cose, come nella migliore tradizione dell'avanguardia cinematografica ceca. In questa scelta ti sei ispirato al gusto dei collageisti cechi?**

*Il rapporto tra Hrabal e il surrealismo e la sua amicizia con Jiří*

*Kolař mi ha certamente ispirato ma la scenografia è nata organicamente alla necessità di creare il luogo d'azione del personaggio. Lo spazio scenico ricrea meticolosamente il deposito in cui Hant'a lavora. In due momenti questo spazio realistico si dilata e per sovrapposizioni di immagini diventa visionario. Anche se la prima parte dello spettacolo è una sorta di presentazione del personaggio che ruota tutta intorno al primo capitolo del romanzo, quella specie di ascesi mistica ridestata dalle immagini dei santini che si sovrappongono ai quintali di carta del magazzino di Hant'a, alla sua pressa, vuole essere un'anticipazione dell'ascesi finale vera e propria che è quella che conclude la storia di Hant'a. In realtà posso dire che tutto il mio lavoro sul personaggio Hant'a è un gioco di anticipazione.*

**In che senso un gioco di anticipazione?**

*Come attore mi sono trovato dinanzi ad un Hant'a che non ha esattamente la mia età, così ho preferito portare in scena un Hant'a giovane, un po' inventato. "Anticipato", appunto, portato in scena nella sua giovinezza, un tradimento, quindi, anche questo.*

**In effetti Hant'a e Hrabal si confondono proprio grazie alla loro fisicità e riescono a diventare un solo personaggio-autore. Come riesci a cucirti addosso un Hant'a così diverso da te?**

*Hant'a ha sessant'anni e questo è un elemento che non è possibile mettere da parte facilmente: la sua età esce fuori dalle sue parole. Hant'a-Hrabal si racconta affaticato dal lavoro, dal trasporto della carta, con un certo gusto senile per la distruzione, la catastrofe, l'amarrezza. Con un tocco d'invenzione io immagino un Hant'a trentenne che si muove nel suo magazzino con una gioia prorompente per la visione estetica della distruzione, per la carta che macera, i libri che pressa. E' stato indispensabile immaginare una giovinezza del personaggio perché mi ha aperto l'unico spazio possibile in cui entrare con il mio corpo di attore senza tradire il lirismo del corpo-personaggio.*

**Il tuo lavoro di attore-Hant'a, dunque, può non esaurirsi in una "anticipazione" ma seguirti in un percorso di continue trasformazioni temporali?**

*Certo, il mio è un progetto nel tempo, proprio perché, paradossalmente, la discrepanza tra me e Hant'a me lo permette. L'idea di accumulare nel tempo dei lavori cinematografici, che meglio rendono le metamorfosi del mio Hant'a che matura, che trasforma la sua fisicità è un esperimento che mi incuriosisce e mi stimola. E' come poter conservare*

*un'isola letteraria in cui misurarmi, ripresentarmi cambiato nelle vesti di un Hant'a che cresce insieme a me. Il passaggio alla pellicola è secondo me l'unico modo per testimoniare concretamente un passaggio di tempo che contiene e, nel contempo, attraversa Hant'a stesso. Nel 1996, nella Sala Assoli del Teatro Nuovo di Napoli, è stato filmato il primo episodio "L'uomo di carta" con la regia di Stefano Incerti e, in futuro, certamente ripeteremo questa esperienza. Ora ho presentato il secondo episodio di questo percorso a tappe "Hant'a e il paradiso delle donne", dove racconto di Maninka e dell'episodio della zingara che ho riscritto nel gergo italo-slavo ma in rigorose quartine in endecasillabi. Come se la passione per la lettura del personaggio lo avesse spinto a comporre un poemetto dedicato a un grande amore della sua prima giovinezza. Generando così un ulteriore scarto linguistico e una mobilità del rapporto di H'anta con la lingua, la cultura.*

**Il tuo Hant'a è un personaggio comico, ironico, tragico? C'è un elemento che predomina nella tua interpretazioni sugli altri?**

*Mi sono fatto "guidare" dal testo. Essere di fronte ad uno dei capolavori del novecento significa anche, a mio avviso, mettersi all'ascolto di un classico che, in quanto tale, ti interroga continuamente. Come ti dicevo, la ricchezza del testo sta proprio nella molteplicità di elementi stilistici e narrativi che contiene e prediligerne uno solo significherebbe amputarlo della sua complessità. La metafora del macero come luogo della decomposizione di una cultura e della sua agonia suggerisce una lettura cupa e angosciata anche del personaggio. Ma io non credo che questa sia l'angolazione giusta da cui guardare l'esperienza esistenziale di Hant'a. Spesso sento dire che Hant'a "è l'uomo che salva i libri", ma questo, oltre che essere inesatto, mi appare una consolatoria semplificazione. Hant'a non salva i libri, al contrario li distrugge e li fa tornare ad essere aria, "tutto alla fine dei conti è aria", dice. Ha con i libri un atteggiamento mistico perché ha una visione della realtà integra. Hant'a non separa corpo e anima, materia e spirito, alto e basso. E' questo atteggiamento di non-separazione dal mondo che lo presenta in una dimensione di diversità, di "alterità" rispetto alla cultura occidentale. Allora non puoi separare neppure il suo lato comico da quello tragico, l'ironico, dal grottesco.. Ma è poi il momento della vita scenica che mi fa scoprire i risvolti del personaggio ed è insieme al pubblico che Hant'a prende forma: comprendi dove fa sorridere, dove crea tensione... Credo di essere alla ricerca continua della comicità di Hant'a, della sua ironia dolce-amara, della sua poesia.*

Cinema

## “LUNEDI MATTINA” DI IOSELIANI

Lasciateci fumare in pace! E lasciateci bere, cantare, disegnare.

L'ultimo film di Otar Ioseliani inizia con una sequenza che forse resterà emblematica come quella di “Tempi moderni” di Chaplin: un tremendo, fumoso, rumoroso, inquinante impianto chimico dove il protagonista si muove come in un inferno dantesco.

E guai a fumare. Un grande cartello al cancello dell'impianto vieta tassativamente di fumare. Così tutti gli operai sono costretti a strozzarsi una mezza sigaretta nel breve tempo che passa fra la discesa dall'autobus e l'ingresso in fabbrica.

Fabbrica dove poi il fumo non manca di certo, fra sbuffi di vapore ed ogni tipo di miasma pestilenziale.

Questa è la vita di Vincent, tecnico saldatore di mezz'età. Quando poi torna a casa, in un borgo campagnolo, trova una moglie che gli parla solo per chiedergli di aggiustare la grondaia, due figli che gli dicono di non scocciare, ed una madre un po' svanita (Narda Blanchet, protagonista di “Caccia alle farfalle”).

C'è da stupirsi, allora, se un giorno Vincent decide di fuggire, di sottrarsi alla routine che lo sta distruggendo?

Con i soldi di suo padre parte per fare un “grand tour”, come facevano un tempo i nobili mittel-europei. E, all'inizio, sembra che Vincent ce la stia facendo: riprende a dipingere e a vivere. La prima tappa è Venezia, dove conosce casualmente Carlo. Di mezz'età anche lui, simpatico, allegro. Gli fa vedere la città come nessun turista l'ha mai vista, e lo porta coi suoi amici a fare bagordi. È la vita che Vincent sognava, piena di tutte le piccole trasgressioni che desidera: si fuma, si beve, si canta in compagnia. Si va in barca a spiare le monachine che sarchiano l'orto con le gonne un po' alzate. Piccole trasgressioni e un gruppo di amici delle calli veneziane, di cui fa parte anche il parroco del rione.

Ma già la domenica sera, a casa di Carlo, la moglie dell'amico sembra tanto sua moglie... Poi, il lunedì mattina, Carlo deve tornare al lavoro. Vincent lo accompagna a Marghera: cambia il colore dell'autobus, ma il resto è tutto uguale a casa sua: stesse sigarette strozzate degli ope-

rai, stesso cartello "Vietato fumare" ai cancelli, stessi miasmi e rumori assordanti.

Vincent non si arrende facilmente: prosegue il suo "gran tour" arruolandosi come saldatore su una nave, ma ormai la condanna è stabilita. In Egitto ci saranno pure i cammelli, ma i lunedì mattina sono tragicamente uguali in tutto il mondo.

Così, dopo un po' di tempo, Vincent è costretto a tornarsene con la coda fra le gambe ai lunedì mattina di casa sua, dalle parti del Rodano.

Non è cambiato niente. Non può cambiare niente. La moglie lo accoglie remissiva, ma le sue prime parole sono «La grondaia è piena di melma, c'è da ripararla». E il lunedì mattina, alle cinque, suona di nuovo la sveglia: la routine ricomincia.

D'altronde, nel film di Ioseliani, sono disseminati personaggi secondari che, anche loro, ci hanno provato e non ci sono riusciti. Lo scenografo del film (Emmanuel de Chauvigny) è nella parte di un vecchio amico di Vincent che, evidentemente, ha provato a fare la strada che desiderava, ma il risultato è che si ritrova a fare "Madame pipì", gestore della toilette di un locale. Lo stesso Ioseliani, regista del film, fa un cameo interpretando il ruolo del marchese veneziano Enzo di Martino, compagno d'avventure del padre di Vincent. Le avventure mirabolanti ci saranno pure state, ma è certo che al momento il marchese si ritrova agli ordini ferrei di una donna, a fare trucchi per non svelare le miserie in cui si è cacciato.

Già, le donne. In questo film tutto al maschile, le donne rappresentano l'ultima maglia di quella catena che lega i personaggi alla tremenda routine dei "lunedì mattina". Le donne sono pazienti, remissive, attive. Trasmettono la tradizione raccontando le storie ai bambini. Mandano avanti le case, si danno da fare. Ma, come la moglie di Vincent, parlano poco, sono concrete, esigono i "doveri coniugali" e poi si guardano la tv.

Raccattano i mariti ubriachi e li stendono sui letti. Li assistono quando sono vecchi e malati, ma con quell'aria da condor che aspetta pazientemente che la carcassa cessi di respirare. Anche quando sono giovani (la ragazza del figlio maggiore di Vincent, un'altra che è fidanzata con uno stalliere nero) pensano più che altro a metter su casa e a smorzare gli ardori e le idee dei loro poetici, fantasiosi maschi.

Ioseliani guarda il mondo occidentale, ricco e affluente, con un occhio sornione e un po' di commiserevole disgusto. Il suo contrappunto sono un incongruo gruppo di cosacchi (con il suo attore-icona Amiran Amiranshvili) che se ne stanno tutto il giorno a bere vodka, fumare, chiacchierare, ed a cantare in coro.

Poi si shakera con un po' di Tati (il postino del borgo di Vincent è

preso pari pari da "Jour de fête"), la Venezia "alternativa" di "Pane e tulipani" e molto Buñuel. Ma stavolta lo sguardo non è sul "Fascino discreto della borghesia": casomai sulla "Ripugnanza discreta della classe operaia".

Sembra dire Ioseliani, guardando in tralice gli occidentali: "Avete voluto la produttività, guardate che bel mondo vi ritrovate. All'est non si viveva certo bene [e film come "Briganti" sono a denunciare quanto male vi si vivesse], ma il tempo di fare qualche bisboccia fra amici, là, si trovava sempre. Ora tenetevi una vita fatta di lunedì mattina, fatta di divieti, dove tutto quello che è piacevole è impedito".

O forse, proseguendo il gioco di mettere in bocca a Ioseliani le parole nostre: "La vita è, per tutti, una lieve prigionia, fatta di routine stupide e assordanti. Magari, se ne siete capaci, potete sperare di riuscirvi a prendere una vacanza. Ma la vacanza comunque finirà, come finisce la creatività giovanile, e vi ritroverete comunque nella melma di innumerevoli lunedì mattina, fino a che morte non sopravvenga".

Queste però sono parole nostre, impressioni di uno spettatore che ha visto il film un lunedì pomeriggio. Ioseliani non ne ha detta nemmeno una. Il suo film, anzi, è quasi un film muto, fatto di situazioni più che di parole. Di sensazioni, di rimandi, di sottile poesia, del vivere quotidiano. Di giochi a stupire lo spettatore. Di commedia quasi allegra.

Un piccolo antidoto, insomma, contro i tristi lunedì mattina.

*Lunedì mattina*

(Lundi matin, 2002)

Orso d'argento come miglior regista al Berlinale 2002

Premio Fipresci "Per il professionale ed elegante ritratto dell'assurdità e della noia della vita di tutti i giorni"

Regia, sceneggiatura e montaggio: Otar Ioseliani

Interpreti: Jacques Bidou, Arrigo Mozzo, Anne Kravz-Tamavsky, Narda Blanchet, Dato Tarielachvili

Fotografia: William Lubtchansky

Scenografia: Emmanuel de Chauvigny

Musica: Nicholas Zourabichvili

Costumi: Cori d'Ambrogio

Produzione: Pierre Gris , Rhône-Alpes (Francia), Mikado (Italia)

Durata: 120'

*Piero Nussio*

## RECENSIONI

*Obraz Rima v ruskoj literature: meždunarodnyj sbornik naučnych rabot*, a cura di R. Giuliani e B.I. Nemcev, Roma – Samara 2001, 222 pp.

Il presente volume, frutto di un forte impegno internazionale, costituisce la prima miscellanea dedicata allo studio dell'immagine di Roma nella letteratura russa e rappresenta un'iniziativa comune a due università: l'Università Pedagogica di Samara e l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Grazie ai contributi dei numerosi studiosi intervenuti, il tema della percezione della "Città eterna" nella letteratura russa è stato analizzato partendo dalle origini della letteratura russa antica fino al Novecento. Il volume ha una notevole rilevanza in quanto, come sottolineato dai redattori dei rispettivi contributi nazionali R. Giuliani e V.I. Nemcev, prima della presente miscellanea non esisteva uno studio approfondito sul tema di Roma come immagine letteraria in Russia.

Come ha rilevato V.I. Nemcev nella prefazione (*Rim v ruskoj kul'ture*, pp.7-17), Roma ha prodotto diverse immagini di sé (Roma come città, stato, mito, simbolo), ed è un fatto concreto nella coscienza culturale russa, tanto che Pasternak affermerà: "L' Italia non è solo in Italia, l'Italia è nelle nostre radici". L'influenza culturale di Roma sulla Russia ha origini antichissime e l'autore dell'articolo in questione ricorda come questo influsso si sia realizzato tramite Bisanzio, che ebbe un'importanza decisiva nella costituzione della cultura russa e nella genesi della concezione di "Mosca - terza Roma", che tanto peso ebbe nello sviluppo della cultura medievale russa. Nemcev evidenzia anche l'importanza delle tradizioni repubblicane e democratiche romane sulla formazione della repubblica di Novgorod. Nell'articolo si fa inoltre riferimento alla ideologia eurasiatica ed in particolare alle idee dei filosofi V. Solov'ev e P. Caadaev.

Come sottolineato da V.I. Suprun nel saggio *Rim v "Povesti vremennyh let"* (pp.18-28), il fatto che già anticamente vi fossero dei contatti tra gli slavi e la "Città eterna" è testimoniato dalla esistenza in territorio slavo di toponimi che assimilarono il nome di Roma. Rifacendosi alla *Povest' vremennyh let*, Suprun fa notare che gli antichi slavi avevano conoscenze geografiche piuttosto dettagliate e che Roma è citata già

dalle prime pagine della *Cronaca* come una città ben definita. Roma costituiva, infatti, il punto estremo del viaggio dai variaghi ai greci e da questa città si doveva ripartire per tornare in terra slava. Nelle pagine delle *Cronache* si trova l'eco di eventi accaduti a Roma, come la menzione di Domiziano e Nerone. E' interessante il fatto che già in un'opera così antica Roma venisse spesso nominata con l'epiteto "Večnyi gorod" (Città eterna). A testimonianza del legame che esiste tra gli slavi e Roma, lo studioso fa riferimento alle pagine della *Povesť vremennyh let* che narrano la traslazione delle reliquie di San Clemente a Roma da parte dei Santi Cirillo e Metodio, "Apostoli degli slavi" nell'868. Ricordiamo in questa sede che San Cirillo è sepolto a Roma proprio nella Basilica di San Clemente, dove un antichissimo affresco raffigura la traslazione delle reliquie del santo da parte dei due fratelli di Salonico.

La "Città eterna" esercitò un notevole influsso sulla vita e sulle opere di Feofan Prokopovič, una delle figure più caratteristiche dell'epoca di Pietro il Grande. Feofan Prokopovič, che accolse pienamente l'opera riformatrice del grande monarca, fu filologo, poeta, drammaturgo, pubblicista, e, come osserva O.M. Buranok nel saggio *Rim v žizni i tvorčestve Feofana Prokopoviča* (pp. 29-38), la sua eccezionale cultura si formò in parte a Roma, dove si recò nel 1697 dopo aver terminato l'Accademia di Kiev per proseguire i suoi studi superiori di teologia. Quello che in seguito sarebbe divenuto arcivescovo di Novgorod ebbe la possibilità di seguire le lezioni di teologia tenute nel Collegium Romanum. L'autore dell'articolo sottolinea che in tutta la vita e le opere di Feofan Prokopovič sono rintracciabili "impronte romane": la *Poetica* e la *Retorica*, scritte entrambe in latino, sono piene di reminiscenze "romane", egli cita ed analizza numerosi autori della letteratura latina. Tra gli scrittori italiani Torquato Tasso è il suo autore prediletto ed è da lui definito "divino".

Buranok ricorda l'elegia scritta da Feofan Prokopovič nel 1698 durante il soggiorno romano, in cui l'eroe protagonista della lirica contrappone la sua quieta patria al "gordyj, ščumnyj i prekrasnyj gorod" (fiera, chiassosa e magnifica sono epiteti utilizzati di frequente dai poeti russi in riferimento a Roma). L'autore del saggio in questione evidenzia inoltre la natura marcatamente politica del paragone tra la neonata "città di Pietro" e Roma nell'orazione di Prokopovič *Slovo pochval'nyj v den' roždestva blagorodnejšago gosudarja careviča i velikogo knjazja Petra Petroviča* (1716).

Secondo quanto emerge dal contributo di R. De Vito *Drevnij Rim i papstvo v političeskoj koncepcii A.N. Radiščeva* (pp.39-52), in Radiščev, nella cui opera vi è una critica costante all'assolutismo e all'istituzione

della servitù della gleba, il riferimento all'antica Roma e al papato è strettamente legato alla visione del sistema politico dello scrittore. La repubblica per Radiščev è l'unico tipo di organizzazione statale capace di garantire a tutti i cittadini libertà individuali e sociali. Bruto, simbolo della libertà civile, è menzionato già dalla prima strofa dell'ode *Vol'nost'*. Parimenti alla critica all'autocrazia nelle opere dello scrittore russo è presente anche un forte biasimo tanto nei confronti della chiesa ortodossa, colpevole di sostenere delle leggi ingiuste per un suo tornaconto, quanto verso il papato, fautore delle monarchie assolute europee. La riprovazione di Radiščev nei confronti della chiesa cattolica è strettamente legata sia alle idee illuministiche del tempo, sia al giudizio negativo verso la censura. R. De Vito sottolinea quanto lo scrittore russo abbia dovuto patire per aver pubblicato il suo *Putešestvie iz Peterburga v Moskvu* e ricorda che, nel periodo della sua partenza per la Siberia, Radiščev scrisse *Pesnja istoričeskaja*, in cui la descrizione dell'antica Roma termina con la celebrazione della figura di Marco Aurelio, monarca illuminato. Alla censura Radiščev si oppose tutta la vita, fino al gesto estremo del suicidio, che forse gli parve l'unica via d'uscita, come aveva fatto Catone Uticense, difensore delle virtù repubblicane dell'antica Roma, che lo scrittore aveva ricordato in un significativo passo del *Viaggio da Pietroburgo a Mosca*.

La figura di Catone, che preferì la morte piuttosto che cadere prigioniero di Cesare, esercitò un fascino notevole sui russi (e non solo, dal momento che Dante lo porrà a guardia del Purgatorio). Come sottolineato da T.E. Avtuchovič nel saggio *Rim v russkoj poezii pervoj poloviny XIX veka: emblema - allegorija - simbol - obraz* (pp.53-76), mentre nell'epoca dell'Illuminismo, come abbiamo visto per Radiščev, Catone rappresentava il simbolo dell'eroismo repubblicano (e Roma l'emblema delle virtù repubblicane), agli occhi dei poeti decabristi, che utilizzavano Roma come allegoria poetica della situazione a loro contemporanea (nell'opposizione Roma / libertà vs Russia / schiavitù), l'eroico personaggio romano costituiva una figura estremamente significativa.

Roma, dunque, è uno specchio in cui guardare la realtà russa, come evidenziato da R. Giuliani nel saggio di presentazione *Il Tevere e la Volga* (pp.4-6), in cui fa riferimento alla lirica di Ševyrev *Tibr*. Tornando al saggio di Avtuchovič, questi nota che proprio Ševyrev affermerà di aver compreso il destino della Russia soltanto a Roma. Ricorrendo a diverse citazioni esemplificative, lo studioso evidenzia l'evoluzione dell'immagine di Roma nella poesia russa della prima metà dell'Ottocento e spiega che ad un certo punto vi affiora il problema della vita e della morte e in questa nuova prospettiva Roma è utilizzata come esempio paradigmatico della storia mondiale: "Gordij Rim" diventa un emblema. Interessante

nell'articolo in questione è l'analisi dell'influenza del poeta Orazio nella concezione di alcuni poeti russi, in particolare Žukovskij e Baratynskij.

Il contributo di N.A. Buranok "*Rimskie sceny*" A.N.Majkova (pp.76-83) prende in esame il poema *Olif i Esfir*, prima opera drammatica di A. Majkov, poeta che in età più matura a Roma dedicherà numerose poesie raccolte negli *Schizzi di Roma*. Il poema in questione, che ha il sottotitolo *Rimskie sceny vremen pjatogo veka christianstva*, non è mai stato studiato in modo approfondito e in generale i critici hanno nel tempo seguito il giudizio negativo di Belinskij. Buranok osserva che in quest'opera Majkov non descrive l'antichità nel modo in cui questa veniva solitamente rappresentata dalla drammaturgia storica, ma fornisce il ritratto psicologico di un'epoca, mostra il contrasto tra paganesimo e cristianesimo attraverso pensieri, sentimenti, stati d'animo, sguardi dei personaggi.

Ben quattro saggi del volume sono dedicati a Gogol' e Roma a testimoniare l'importanza che la "Città eterna" ebbe nella vita e nelle opere del grande scrittore. Innanzi tutto va ricordato che Gogol' a Roma trascorse diversi anni della sua vita, che qui scrisse *Le anime morte* e che forse, unico nella letteratura russa, a Roma dedicò un racconto, *Rim*, in cui la "Città eterna" costituisce l'oggetto della narrazione. In passato sono stati scritti diversi libri e articoli sull'influenza che il soggiorno di Gogol' all'estero ebbe sulla sua opera, ma, come nota W. Gasperowicz nel contributo *N.V.Gogol' v Rime:novye materialy* (pp.83-101), sul soggiorno romano di Gogol' vi erano aspetti ancora non noti o poco chiari. Finalmente la ricerca minuziosa dei documenti contenuti nell'Archivio Storico del Vicariato di Roma (che contiene informazioni sugli abitanti di Roma dal XVI sec. al 1870), unitamente allo studio della corrispondenza dello scrittore, ha permesso alla Gasperowicz di stabilire i luoghi esatti in cui Gogol' abitò durante i soggiorni a Roma. Nella ricerca la studiosa ha accertato, tra le altre, due dimore romane la cui ubicazione certamente influenzò l'opera del celebre scrittore: via San Isidoro N° 17, in cui abitò a lungo anche il pittore Orest Kiprenskij e lo scultore Samuil Gal'berg, e l'appartamento sito al terzo piano di via Felice (oggi via Sistina) N° 126. La studiosa ricorda che in via Felice, all'epoca centro della vita artistica della città, si trovavano diversi studi di pittori, scultori, scrittori italiani e stranieri.

Sugli artisti russi presenti a Roma negli anni '30 dell'Ottocento e sui loro rapporti con Gogol' fa luce l'articolo di R. Giuliani *Novye materialy o N.V.Gogole: galereja russkich chudožnikov, pervych "rimskich" znakomych pisatelja* (pp.102-137) che si basa su materiali d'archivio sinora ignoti reperiti a seguito di una accurata ricerca. Il saggio è estrema-

mente interessante non solo per gli studiosi di Gogol', ma per gli amanti dell'arte russa in generale. Ben noto è il giudizio negativo di Gogol' e la sua insofferenza verso i "pittory" russi presenti a Roma. La maggior parte di loro, come ricorda la Giuliani, si trovava in Italia con una borsa di studio elargita dalla Società di Incoraggiamento degli Artisti, ma spesso, una volta raggiunta Roma, si davano volentieri all'ozio, non essendo presente in Italia una filiale dell'Accademia di belle arti di Pietroburgo che potesse controllare direttamente il loro operato. In realtà, come emerge dallo studio in questione, Gogol' frequentava piuttosto assiduamente l'ambiente artistico romano e i suoi connazionali. Esaminando i materiali dell'archivio dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma è stato possibile alla studiosa sia fissare un termine *ad quem* del primo soggiorno romano di Gogol', sia fare chiarezza su diversi artisti russi che frequentavano l'Istituto, su cui spesso gli studiosi avevano fornito notizie erranee, anche perché alcuni degli artisti in questione avevano un omonimo spesso con esperienze di studio e di lavoro simili (si veda ad esempio il caso di Nikolaj e Dmitrij Efimov, spesso confusi tra loro dagli studiosi). Emerge dunque che Gogol' frequentava non solo i pittori, ma anche gli architetti russi, che erano molto stimati dagli ambienti artistici romani.

La passione di Gogol' per le varie forme d'arte, oltre che dagli *Arabeschi* e dal saggio *Ob arhitekture nynešnego vremeni*, affiora anche dalle pagine del racconto *Rim*, come mette in evidenza L.Ja. Paklina nell'articolo *Obrazy iskusstva v povesti N.V. Gogolja "Rim"* (pp.150-162). La grande capacità evocativa di Gogol' è certamente legata al suo amore per l'arte in tutti i suoi aspetti. Sotto la sua penna i personaggi prendono corpo come statue di marmo e le architetture sembrano palpitarre. Nel racconto in questione Roma appare subito in contrapposizione con Parigi. Mentre l'immagine di Parigi rimanda al movimento frenetico e alla lucentezza, le descrizioni di Roma sembrano evocare i colori e la quiete di un acquerello. Parigi è simbolo della fredda e sterile modernità, mentre l'immagine di Roma è legata all'eternità. Ma, come fa notare la Paklina, è un'eternità che non soffoca, in Gogol' non vi è una nostalgia per il passato, per lui l'Arte è l'unica possibilità che l'uomo ha per opporsi al trascorrere del tempo.

La contrapposizione simbolica di Roma e Parigi che emerge dal racconto *Rim* è stata approfondita nel saggio di V.Š. Krivonos *Simvoličeskoe prostranstvo v "Rime" N.V. Gogolja* (pp.131-150), in cui si evidenzia come si evolvono le immagini delle due città agli occhi del protagonista. Inizialmente, infatti, questi si avvicina a Parigi come un neofita, la capitale francese rappresenta per lui uno spazio ideale: Parigi è il centro d'Europa, è il simbolo della civiltà contemporanea. Qui, al

cospetto di tanta modernità, il protagonista “recupera la vista”, si “risveglia” (come se in Italia fosse cieco e addormentato). Col passare del tempo, però, la città francese acquista per l'eroe altre sembianze, gli sembra uno spazio estraneo, con caratteristiche demoniache. Parigi si rivela un'illusione, un deserto, vacuità, un mondo morto. Ben presto, dopo aver vissuto una morte metaforica, il principe, come un pellegrino che si avvicina ai luoghi santi, fa ritorno alla “Città eterna”, di cui ora è in grado di riconoscere l'immortalità. Come evidenziato anche dalla Paklina, l'idea di eternità in *Rim* è innanzitutto un'idea estetica, eternità è sinonimo di bellezza. Krivonos nota inoltre che l'idea di Roma nel racconto in questione è legata ad una rinascita simbolica e metaforica.

Per quanto riguarda la figura di Družinin e il suo rapporto con l'Italia, l'articolo di N.B. Aldonina *Obraz Rima v publicistike A.D. Družinina* (pp.163-179) fa riferimento in particolare al saggio dello scrittore *Vygodno ili nevygodno Italii imet' Rim svoeju stoliceju?* pubblicato anonimo nella rivista “Severnaja pčela” nel 1862. L'autrice ricorda che Družinin fin da giovane sognava di recarsi in Italia e che il suo desiderio si realizzò nella primavera del 1857, senza però riuscire a raggiungere Roma per problemi di salute. Sappiamo come fosse importante quel periodo per la storia italiana, il processo di riunificazione nazionale non era ancora del tutto compiuto. Družinin, interessato alla vita politico-sociale italiana, una volta tornato in patria scriverà l'articolo succitato, in cui affronta il tema dell'opportunità per l'Italia di avere Roma come capitale dello stato nascente. Esponendo le obiezioni dei critici a lui contemporanei circa la scelta di Roma come capitale d'Italia, Družinin si sofferma in particolare su alcuni punti: sul fatto che Roma fosse il luogo più insalubre del paese (la malaria mieteva numerose vittime), sul fatto che i romani fossero politicamente poco istruiti (e questo per l'autore avrebbe potuto facilitare la nascita di scosse rivoluzionarie) e infine sul fatto che Roma fosse situata in un luogo poco protetto e, quindi, poco sicuro.

Come Družinin anche Pasternak fu in Italia, ma non riuscì a visitare Roma. Nel saggio *Metafora “Rim” v dvuch stichotvorenjach Borisa Pasternaka*, L.L. Gorelik prende in esame le due liriche di Pasternak *Vokzal* (dell'edizione del 1913) e *O, znal by ja, čto tak byvaet!* (composta circa 20 anni dopo), in cui affiora l'immagine di Roma. Alla luce di una lettera scritta da Pasternak alla sorella l'11 febbraio 1932, Gorelik propone di interpretare l'immagine di Roma presente nelle due liriche nel senso di “pubblico che si aspetta qualcosa dal poeta”. Roma, dunque, come “arena”, pubblico che reclama lo spettacolo. Nella lirica *Vokzal*, la stazione simboleggia il confine tra la quotidianità e l'arte, lo spazio che attende dal poeta la creazione, così il “rimljanin” rappresenta lo spettatore che

reclama dal poeta l'opera d'arte. Lo studioso sottolinea il fatto che la metafora Roma / arena lella lirica *O, znal by ja, čto tak byvaet!* si evolve: Roma non si manifesta più attraverso uno spazio, ma attraverso il tempo (nella metafora Roma / vecchiaia). Il poeta, ora in età matura, non è più "schivo" del pubblico, ma della sua nuova età.

Come rilevato in precedenza, spesso Roma è stata utilizzata dagli scrittori russi per descrivere la realtà a loro più vicina. M.A. Perepelkin nel contributo "*Psevdo-Rim*": *struktura odnogo "istoričeskogo" sjužeta v russkoj poezii XIX-načala XX veka* fa notare che anche Puškin nella lirica *Liciniju* ricorse all'immagine di Roma con la funzione di pseudonimo. Allo stesso modo, secondo l'autore del saggio, è possibile interpretare il trionfo descritto dalla poetessa Bulanina nella lirica *Triumfator* come metafora della tragedia avvenuta a Mosca il 18 marzo 1896, quando, in occasione dei festeggiamenti per l'incoronazione del nuovo zar Nicola II, morirono diverse persone a causa della ressa. Perepelkin si sofferma sulle somiglianze tra la descrizione della Roma trionfante in *Triumfator* e le strade di Mosca in occasione dei suddetti festeggiamenti. Lo studioso ricorda che gli scrittori russi evitarono di narrare la tragedia in questione per ragioni emotive oltre che per problemi di censura. Così, utilizzando immagini della storia romana fu possibile alla Bulanina non solo aggirare la censura, ma anche distanziare da sé un fatto così doloroso della storia russa a lei contemporanea.

Per quanto concerne Brjusov e il suo rapporto con Roma, O.G. Judaeva nel saggio *Rim v proze Valerija Brjusova* menziona una lettera di Marina Cvetaeva in cui Brjusov è definito dalla celebre poetessa un autentico romano. La Judaeva ricorda che per Brjusov la Roma del IV sec. d.C. rappresentava il momento più alto della antica civiltà. L'amore di Brjusov per gli autori di quel periodo è testimoniata dalle analisi dei poeti latini Pentadio e Ausonio da parte dello scrittore russo pubblicate tra il 1910 e il 1911 nella rivista "Russkaja mysl". Tra le varie opere a sfondo "romano" di Brjusov l'autrice del saggio ricorda in particolare *Altar' pobedy*, in cui l'altare della vittoria è il simbolo architettonico della passata grandezza di Roma, simbolo della fede che sta cambiando e della cultura che si trasforma. Per Brjusov Roma è il "centro del mondo".

Nel contributo conclusivo *Kiev i Rim u M.A. Bulgakova*, V.I. Nemcev ricorda che nel primo romanzo di Bulgakov ad un certo punto i Turbin si perdono e dinanzi ai loro occhi appare la sagoma di una città le cui fattezze non potevano riferirsi a Kiev, quanto piuttosto a Roma. Nel saggio in questione, partendo dalle considerazioni fatte dal critico Miron Petrovskij in *Master i Gorod* circa i riferimenti a Roma presenti nell'opera di Bulgakov, Nemcev arriva alla conclusione che Roma in

Bulgakov simboleggia essenzialmente l'immortalità della cultura.

Si auspica che questo se pur già ricco lavoro si accresca in futuro di contributi sull'argomento relativi all'opera di altri autori russi in cui è presente l'immagine di Roma (ad esempio Poležajev, Benediktov, Fet, Merežkovskij, Vjačeslav Ivanov e altri ancora).

--- *Mila Zunino*

## AVVENIMENTI CULTURALI\*

(a cura di Tania Tomassetti)

### *Convegni*

#### *Paesi e culture europee a confronto*

Il 12 settembre 2001 presso il Liceo classico "Orazio Flacco" di Bari si è svolto un seminario dal titolo "Paesi e culture europee a confronto". Gli allievi delle terze classi liceali hanno potuto apprendere le esperienze di studio della lingua italiana direttamente dalle testimonianze di studenti delle università di Bratislava, di Zagabria, di Banja Luka, di Bucarest, di Elbasan, di Stettino e di San Pietroburgo. L'incontro è stato introdotto dal Professor Pasquale Guaragnella, docente di letteratura all'Università di Bari, e dalla Professoressa Amelia Conte, Preside del Liceo.

#### *I poeti ungheresi e l'Italia*

Nell'ambito della XIII Giornata Mondiale della Poesia (2 ottobre 2001), sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana e in collaborazione con l'Associazione "Poesia - 2 ottobre", si è tenuta presso la sala Conferenze dell'Accademia d'Ungheria in Roma una conferenza dal titolo "I poeti ungheresi e l'Italia". Sono intervenuti il Prof. Roberto Ruspanti, docente di lingua e letteratura ungherese all'Università degli Studi di Udine. I brani poetici sono stati recitati dagli attori Marco Cecconi, Astra Crialesi, Flavia De Bernardinis e Matteo Solfaroli.

#### *"Trieste per l'Europa: sfide e opportunità nell'allargamento dell'Ue"*

Questo convegno si è tenuto l'8 ottobre 2001 presso il Centro congressi Stazione marittima di Trieste. Erano previste le relazioni di Gian Enrico Rusconi e Johannes Swoboda. E' seguita una Tavola Rotonda a cui hanno preso parte Enzo Bettiza, Roberto Antonione, Pierluigi Bersani, Riccardo Illy e Giulio Tremonti.

---

\*Avvertiamo i lettori che alcuni degli avvenimenti di cui diamo notizia, pur programmati e annunciati dagli organizzatori, possono essere stati rinviati o annullati.

***Jerzy Grotowski: passato e presente di una ricerca. Le energie della genesi – Testimonianze***

Ideatori e organizzatori del progetto sono: Fondazione Pontedera Teatro/Teatro Nazionale d'Arte della Toscana, Workcenter of Gerzy Grotowski and Thomas Richards, Associazione Grotowski, Ośrodek Badan Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwan Teatralno-kulturowych (Wrocław, Polonia). Con la collaborazione di: Istituto Polacco di Roma, Ministero della Cultura e del Patrimonio Nazionale di Varsavia, Ministero degli Affari Esteri di Varsavia, Città di Wrocław, Ambassade de France en Italie. BCLA, Università di Pisa, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Regione Toscana, Provincia di Pisa, Comune di Pontedera, Fondazione Piaggio. Il Convegno si è svolto dal 12 al 14 ottobre 2001 a Pontedera presso La Fondazione Pontedera Teatro.

\*\*\*

• Il 29 e 30 ottobre 2001 presso la Sala Conferenze dell'Accademia d'Ungheria in Roma si è svolto il secondo incontro italo-ungherese di bibliotecari. Il Convegno "Rapporti storico-culturali italo-ungheresi nel materiale librario dei due Paesi" è stato organizzato dall'Ufficio Generale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria del Ministero per i Beni e le Attività Culturali della Repubblica Italiana, la Biblioteca Nazionale Széchényi di Budapest, l'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria e l'Accademia d'Ungheria in Roma.

• Nella Biblioteca dell'Accademia d'Ungheria in Roma (7 novembre 2001) il Prof. Gábor Hamza, Ordinario di Diritto Romano all'Università degli Studi "Eötvös Lóránd" di Budapest ha tenuto una conferenza su "L'Ungheria alle porte dell'Europa, vista da uno storico del diritto".

• Serata letteraria (Sala conferenza dell'Accademia d'Ungheria in Roma, 27 novembre 2001). Incontro con i poeti Giovanni Fontana, Mario Lunetta ed Endre Székárosi. La serata è stata introdotta dai Proff. dell'Università degli Studi "La Sapienza" di Roma, Marcello Carlino (Storia della critica letteraria) e Francesco Muzzioli (Teoria della letteratura).

\*\*\*

**Mostre**

• Il 30 giugno 2001 a Villa Trabia (Palermo) il fotografo russo

Aleksandr Krupnov ha esposto centodieci immagini nella mostra dal titolo "Dalla Russia con amore". Il fotografo-giornalista russo «ha scelto il reportage per raccontare una città (Palermo) di cui si è invaghito».

- Il 9 settembre 2001 ha aperto i battenti la mostra dal titolo "Bizantini, Croati, Carolingi. Alba e tramonto di regni e imperi" realizzata in collaborazione con Spalato nel Museo della città di Brescia.

- Il 5 ottobre 2001 è stata inaugurata la mostra di József Gudics (profugo nel 1956, svolse la sua attività a Firenze). La mostra è stata presentata da Miklós Sulyok, critico d'arte, e curatore della Galleria "Budapest".

- Il 9 ottobre è stata inaugurata a Roma la mostra "Giganti". Ai suoi visitatori sono stati mostrati luoghi mai visti dei Fori imperiali. La mostra è stata curata da Ludovico Pratesi, Alessandra Maria Sette e Silvana Rizzo in collaborazione con l'Associazione Futuro. Gli artisti partecipanti (Marina Abramovic, Domenico Bianchi, Joseph Kosuth, Maurizio Mochetti, Michelangelo Pistoletto) hanno realizzato grandi installazioni negli scavi dei Fori Imperiali, per costruire un dialogo tra arte antica e contemporanea.

- Il 26 ottobre 2001 si è inaugurata al Palazzo Ducale di Genova la mostra "Kandinsky, Vrubel', Jawlensky e gli artisti russi a Genova e nelle Riviere. Passaggio in Liguria", La mostra, aperta fino al 17 febbraio 2001, raccoglie in una cornice di grande suggestione, 235 opere dei maggiori artisti russi che soggiornarono in Liguria tra l'Ottocento e il Novecento. Le opere provengono dal museo statale dell'Ermitage di San Pietroburgo, dalla Galleria Tret'jakov di Mosca e dai maggiori musei europei, oltre che da numerose collezioni private.

A corredo della mostra il magnifico catalogo pubblicato dalle edizioni Gabriele Mazzotta di Milano, oltre a riprodurre i capolavori e le rarità esposte nella mostra, compreso un esauriente apparato critico, comprende quattordici saggi di notevole interesse per quanto riguarda le vicende dei numerosi e grandi artisti russi che soggiornarono in Liguria.

*Luigi Verdi*

\*\*\*

### Concerti e Lirica

- Il 1 ottobre 2001 al Teatro della Scala di Milano Valerij Gergiev ha diretto la versione di Pietroburgo di "La forza del destino".

- Il 2 ottobre Riccardo Muti ha eseguito al Teatro Bol'shoj di Mosca

la Messa di Requiem di Giuseppe Verdi. Questo concerto si inserisce nella lunga tradizione di collaborazione tra il Teatro alla Scala e il Teatro Bol'šoj iniziata nel 1964.

- L'11 ottobre 2001 presso la Sala Conferenze dell'Accademia d'Ungheria in Roma si è svolto il concerto del pianista Mauricio Annunziata.

- Il 29 ottobre 2001 l'Accademia d'Ungheria in-Roma in collaborazione con S.I.M.C. ha presentato all'interno della rassegna "Nuovi spazi musicali" *Anna Maria Morini e Enzo Porta duo flauto e violino*, musiche di Guarnieri, Bosco, Bo, Olivero, Galay, Rotili, Jeney, Kurtág.

- Nella Sala Conferenze dell'Accademia d'Ungheria in Roma il compositore László Vidovszky si è esibito in un concerto dal titolo "Le piano et son Double" (7 novembre 2001).

- Il 18 novembre 2001 nella Chiesa Evangelica Luterana l'organista Éva Zsidó esegue musiche di C. Franck, F. Mendelssohn-Bartoldy e M. Reger.

- Il 29 novembre 2001 si è svolto al teatro "Olimpico" un concerto del pianista Evgenij Korolëv.

\*\*\*

### Presentazioni di libri

- Il 12 ottobre 2001 presso la Sala Conferenze dell'Accademia d'Ungheria in Roma è stato presentato il libro di Giovanna Onori, *Lettere a Susanna*, Antonio Stango Editore, Roma, 2001. Sono intervenuti: la sig.ra Zsuzsa Szönyi, scrittrice, collaboratrice della Sezione Ungherese della Radio Vaticana, e il dott. Bruno Panunzi, Vicepresidente dell'Associazione "Forum Clodii" di Storia e di archeologia dell'Alto Lazio. Alla presentazione è prevista la presenza dell'Autrice e dell'Editore.

- Alla presenza di S.Em il Cardinale László Paskai, Arcivescovo di Esztergom-Budapest è stato presentato il libro «*Stefano d'Ungheria "Esortazioni al figlio. Leggi e decreti"*», traduzione di Dag Tessore, Città Nuova, Roma, 2001 (18 ottobre, 2001, Sala Conferenze dell'Accademia d'Ungheria in Roma). Sono intervenuti i Proff. Girolamo Arnaldi, László Csorba, Kornél Szovák e il curatore dell'opera. E' prevista la presenza dell'Autore.

- La Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi presenta nella Sala Tripicovich (Trieste, 21 novembre 2001) il libro *1991-2001. Dieci anni in Europa 20 microdrammi*, Franco Angeli Editore, 2001. Il libro raccoglie

i testi di svariati scrittori provenienti da varie parti d'Europa. Si riportano i nominativi degli scrittori con l'indicazione del paese di origine, così come appaiono nel frontespizio: Ismael Kaldarè (Albania), George Tabori (Austria), Aleksej Dudarev (Bielorussia), Almir Imsirevič (Bosnia e Erzegovina), Elin Rahnev (Bulgaria), Václav Havel (Repubblica Ceca), Slobodan Šnajder (Croazia), Edoardo Erba, Claudio Magris (Italia), Žanina Mirčevska (Macedonia), Dumitru Crudu (Moldova), Artur Grabowski (Polonia); Mircea Cărtărescu (Romania), Viliam Klimáček (Slovacchia), Matjaž Berger e Ivan Peternej (Slovenia), Jaroslav Verešak (Ucraina), Péter Eszterházy, Árpád Göncz (Ungheria), Biljana Srbljanovič. La produzione dell'opera è stata realizzata dalla Mittelfest con la collaborazione dell'Assessorato all'Istruzione e alla Cultura della Regione Autonoma Friuli-Venezia-Giulia, in occasione della riunione dei Capi di Governo degli Stati membri di INCE Iniziativa Centro Europea.

### **Serata russa al Circolo degli Artisti di Torino**

Intitolando la serata "La Russia al... Circolo degli Artisti", l'antico sodalizio ha aperto il salone d'onore della sua storica sede – nel palazzo torinese Graneri della Roccia, in via Bogino 9 – per dar vita ad uno, particolarissimo, dei suoi "Momenti musicali": una esecuzione di romanze da salotto russe, ascoltate da un pubblico seduto intorno a piccoli tavoli, al quale – durante l'intervallo – sono stati offerti tè russo e pasticcini tipici. Non mancavano in esposizione alcune simpatiche matrěški e qualche bel samovar.

Anima di questa serata, organizzata in collaborazione con l'associazione CoRuss, è stata la cantante lirica ucraina Ljudmila Ščerbina: benché risieda da molti anni in Italia, ella ha conservato fedeltà musicale alla sua terra e più volte si è già fatta ascoltare in questo repertorio, che è tanto ricco da poter essere ampiamente variato. Ricordiamo alcuni anni or sono i concerti in occasione degli anniversari di Čajkovskij e di Rachmaninov ed altre sue esibizioni in antiche romanze russe, quelle "romanze cittadine" tanto in voga nei salotti borghesi ottocenteschi, cui offrirono il testo talvolta alcuni fra i più noti e grandi scrittori, quali Puškin o Gogol'.

Questa volta la Ščerbina aveva scelto un ricco mazzo di liriche di musicisti non molto noti, ad eccezione di Glinka e Dargomyžskij, cui, elegantissima e carismatica, ha dato voce e anima, ora brillante ora malinconica, ora drammatica ora appassionata, toccando esiti apprezzabilissimi e infine anche più alti nei due bis in cui ha eseguito – non per nulla... - Rachmaninov e Musorgskij. La accompagnava al pianoforte Ol'ga

Kamolova, nativa di Baku, ma da qualche anno anch'essa attiva in Italia.

*Simonetta Satraggi Petrucci*

**Novità librarie**

Claudia Scandura, *Letteratura russa in Italia. Un secolo di traduzioni*, Biblioteca di cultura/632, Bulzoni Editore, Roma 2002, pp. 204, € 15,00.

## 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 2002

Associazione Culturale "Slavia"  
Via Corfinio, 23 - 00183 Roma

€ 12,91