

SLAVIA
rivista trimestrale di cultura



Anno XII

aprile
giugno 2003

Spedizione in abbonamento postale - Roma -
Comma 20C Articolo 2
Legge 662/96
Filiale di Roma
prezzo € 15,00

SLAVIA
rivista trimestrale di cultura



Anno XII

aprile
giugno 2003

Spedizione in abbonamento postale - Roma -
Comma 20C Articolo 2
Legge 662/96
Filiale di Roma
prezzo € 15,00

SLAVIA

Rivista trimestrale di cultura

Anno XII numero 2-2003

Indice

PASSATO E PRESENTE

Nikolaj Gumilëv, <i>Don Giovanni in Egitto</i>p.	3
(con una nota di Paola Ferretti)	15
Nicola Siciliani de Cumis; <i>I bambini di Makarenko</i>	17
Gianni Parisi, <i>Da Palermo a Mosca</i>	26
Alessia Pandolfi, <i>La nascita del balletto sinfonico</i>	41

LETTERATURA E LINGUISTICA

<i>Due racconti di Veniamin A. Kaverin</i>	55
Veniamin Kaverin, <i>La botte</i>	56
Claudia Scandura, <i>Kaverin, avvero il gioco con la trama</i>	77
Elisa Cadorin Koman, <i>Progetto per un nuovo sillabo globale</i>	88
<i>Gli Strugackij e la fantascienza nel nuovo millennio</i>	101
Claudia Intronò, <i>Intervista con Boris N. Strugackij</i>	109
Gennadij Alekseev, <i>Ultimo sonetto del Petrarca</i>	116

ZONA FRANCA

Osvaldo Sanguigni, <i>Iosif Vissarionovič Stalin (Parte seconda)</i>	118
Agostino Visco, <i>La letteratura russa in Slovacchia (1918-1945)</i>	154

CONTRIBUTI

Graziella Durante, <i>Per una rilettura del "Buon soldato Švejk"</i>	174
Marina Itelson, <i>Cinque "cappotti" per Gogol'</i>	183
Valentina Rodini, <i>Frammenti del cinema russo di fine millennio</i>	210

RUBRICHE

<i>Lecture</i>	220
<i>Cinema</i>	225
<i>Teatro</i>	230
<i>Cronaca</i>	235
<i>Posta</i>	240

Ai lettori

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

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

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

RINNOVATE L'ABBONAMENTO ALLA NOSTRA RIVISTA

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

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

ABBONAMENTI

Ordinario	€ 30,00
Sostenitore	€ 60,00
Eestero	€ 60,00
Eestero Posta Aerea	€ 70,00

Nikolaj Gumilëv

DON GIOVANNI IN EGITTO

Pièce in versi in un solo atto

Personaggi:

Don Giovanni
Leporello
L'Americano
L'Americana (sua figlia)

Luogo dell'azione è l'interno di un tempio antico sulle rive del Nilo. L'azione è ambientata ai nostri giorni.

Don Giovanni

(uscendo da una profonda fenditura tra le tombe)

Che strano! Dove sono? Qual follia?
Aha! Scommetto tre monete d'oro,
che infine rivedrò la luce
del sole carezzevole del mondo.
Ma che successe dunque da allorquando
assieme a donna Anna io ridevo,
e il minaccioso, morto Commendatore
mi strinse il palmo con un riso strano?
Già! Sprofondammo in volo giù
come due uccelli feriti a morte,
ed intravidi Satana in persona,
di tra i baleni porporini.
Il mio Commendator ristava come un ceppo,
venne afferrato, arso, dilaniato,
io invece mi celai lesto nell'ombra
e attesi sottoterra il mio momento.
Allorché Satana fu assorto in sogno,
col ghigno suo malato, l'occhio languido,

io presi a risalir dal fondo,
per dentro gli scaloni e i corridoi.
Sudavo per le fiamme sulfuree,
tremavo tra i ghiacci, gli anni volavano,
e via da me gli spiriti degli inferi
si slanciavano nei passaggi bui.
Buon, vecchio Don Giovanni, dunque
ora lo vedi ben per esperienza,
ch'era nel giusto il vecchio ciarlatano
quando diceva: "Conosci, vai ed esci!"

(Si volta verso l'uscita)

Ma andiamo all'aria aperta! Di tra i flutti
scorgo la vela d'una qualche barca;
è così tanto tempo che non bacio
le gote rosse d'una sola bella.
Se c'è una barca, un uomo vi sarà,
e avrà pur lui una sorella, o fidanzata...
Salute, terra, sede incantevole
delle amorse voluttà!

*Entra Leporello in tenuta da turista,
dietro di lui l'Americano e l'Americana.*

Ohibò, Leporello!

Leporello

Signore! Lei qui! Qual coincidenza!
Come sono felice!..

Don Giovanni

Non sei solo?

Leporello
(piano)

Ah, sì, per favore, taccia.

Don Giovanni

Tacere? Perché?

Leporello
(piano)

Le spiegherò tutto...

(abbracciandolo, ad alta voce)

Ah, amico mio!

Don Giovanni

Via, tanghero!

Leporello

Mi scacci?

Don Giovanni

Certo, che ti scaccio.

Leporello

(all'Americano e all'Americana)

E' sempre lo stesso, i modi son gli stessi.

Don Giovanni

I modi? Villanzone!

Leporello

(continuando ad abbracciarlo, piano)

Taccia! Oh!

Non mi picchi!

(ad alta voce)

Ha, ha, ha, non è terribile!

(all'Americano e all'Americana)

La vita non lo ha cambiato,
è sempre lo stesso, caro insensato!

Americano

(piano a Leporello)

Ma chi è? Come si chiama?

Don Giovanni

(piano allo stesso)

Di', ti sono amici?

Americana

(piano anche lei allo stesso, indicando Don Giovanni)

Come è bello! Perché è qui?

Leporello

(piano, ora agli uni, ora agli altri)

Adesso, adesso aggiusto tutto.

(a voce alta, mettendosi in posa)

Io ero il segretario suo,
insieme vagavamo per Madrid
e per Siviglia, ma dipoi
io ebbi a perderlo di vista.
O giorni della pigra gioventù!
Fuggono, son perfidi e sleali,
così si smorzano di sera i lumi
ai vetri d'una bettola ospitale.

Don Giovanni

Be', non per tutti.

Leporello

(in tono conciliante)

Già, per me.

Divenni uno studente a Salamanca,
e giorno dopo giorno mi scordai
del vino e di lusinghe femminili.
Bevevo acqua, mangiavo pane secco,
mi coricavo sopra i pagliericci,
e capitava che per mesi mi accecasse
l'acre pulviscolo delle dissertazioni.
Mi è andata bene, non certo come
a certi dongiovanni da strapazzo!
Dapprima professore, io ben presto
venni prescelto poi come decano.

Americano

(rispettosamente)

Già, lo sappiamo.

Leporello

Severo con gli studenti,

nemico d'ogni utopia insussistente,
io sono un egittologo, signori,
in tutta Europa rinomato assai.

Americana

Così si diceva ai balli, a Chicago.

Don Giovanni

Valeva ben la pena faticare!

Leporello

Ed ecco, adesso che son sistemato,
io posso finalmente prender moglie.

(presentando l'Americana)

Miss Pocker, modello d'ogni grazia,
lei è la mia fidanzata, il mio bene.
Ed ecco Mister Pocker, miliardario,
commerciante di suini di Chicago.

(presentando Don Giovanni)

Amici miei, eccovi Don Giovanni,
amico di mia spensierata gioventù,
lui alza il gomito ogni tanto,
ed è un po' rozzo... ma di cuore.

Americano

Ebbene, Mister Don Giovanni, di sicuro
se ci conosce si affeziona a noi...
Mi dica un po' che ore fa lei,
il mio orologio non va bene.

(indicando l'Americana)

La mia unica figliola,
la madre è morta, e lei è libera,
ma ci son io con lei; è spiccicata
alla mia povera, compianta Polly.
Adesso son partito per il sud,
ma non riesco a dimenticar la perdita!
Mi dica, mio giovane amico,
davvero non ha ancora preso moglie?

Don Giovanni

(avvicinandosi all'Americana)

Señora!

Americana

(correggendolo)

Miss.

Don Giovanni
(insistendo)

Señora!

Americana
(come prima)

Miss!

Io non desidero essere señora!

Don Giovanni

Scendiamo tre scalini giù.

Americana
Lei è Don Giovanni? Ma proprio quello?...

Don Giovanni

Già, proprio quello!

Americana
E da allora
riappare al mondo per la prima volta?

Don Giovanni

Proprio così... il vecchio Commendatore
ben saldo si attaccò... Io l'ho sognata.

Americana

Non le credo.

Don Giovanni
(con aria sognante)

Una terra nella caligine;
il delta pensoso del Nilo,
ed io navigo su di una barca,
al cui timone sta seduta lei.
Oppure, la luce appena percettibile dell'alba,
una città che si desta, un suono di fontana,
e lei che mi sussurra: "Guarda,
ecco qui la tomba di Don Giovanni".

Leporello

(con aria sospettosa)

Di che si sta parlando, qui?

Don Giovanni

Di ciò che tu

lasciasti ormai da tempo.

Americana

Non ci secchi.

Americano

(osservando un monumento)

Che strane foglie!

Leporello si allontana verso di lui.

Americana

Come posso crederle? Continui, però.

Don Giovanni

Io mentirei? Lei non mi crede?

Eppure io so che le sue spalle
le ho già baciato in sogno -
sono tenere, come candele di cera.

E questo petto! Ora è celato
da quelle stoffe invidiose,
ma è intarsiato di vene azzurrine,
di linee capricciose, e care.

Mi creda! Avrei voglia di mentire,
ed esser freddo, essere crudele,
a patto di non più soffrir, però,
di fronte a quel radioso sguardo.

Americana

Anche a me è familiare il suo aspetto:
andavo sempre ad ascoltare Mozart,
Madrid poi io me la rimiravo
sulla cartina d'un manuale antico.

Americano

(a Leporello, indicando il sarcofago)

Mi dica, mio studioso amico,
chi giace qui?

Leporello

Seti III.

(tra sé e sé, guardando Don Giovanni e l'Americana)

Eccoli che si son già dileguati!

Americano

Come lo ha chiamato?

Leporello

Seti.

Americano

Hum-hum!

Leporello

(vuole allontanarsi)

Adesso!

Americano

Mi dica, come sa il suo nome?

Leporello

Ah, Dio mio, con questo segno!
Sarebbe proprio buffo non saperlo!

Americano

Già, già, ci mancherebbe! Be', e quello,
sul piedistallo, il muso da carlino?

Leporello

Ma questo è il figlio della Luna, il dio Teti,
e a quanto pare dei tempi di Cheope.
Ma certo! La fronte ha una sporgenza,
e il cocuzzolo è piatto e sfuggente,
come non li han più fatti, poi,
se non ai tempi di Psammetico V.

Ed ecco lì Psammetico IV,
che rassomiglia a Seti I...
Ed ecco invece...

(si allontana con l'Americano)

Don Giovanni
(all'Americana)

E' lui il suo fidanzato?

Americana

Chi?

Don Giovanni

Leporello.

Americana
E se anche fosse?

Io ho la dote, e lui è famoso,
come il più dotto degli studiosi.
Non meraviglierà proprio nessuno,
ben pettinato ed addomesticato.
E se anche io son giovane per lui,
vigore, giovinezza e audacia
giammai frequentano i salotti
della nostra Chicago.

Don Giovanni

Ma è un lacchè, ognor lacchè rimane,
nel panno del caftano di livrea
così come in un manto dignitoso,
nel manto porporino da decano.
Con il terrore d'ignorar qualcosa,
con gli altri contendendosi gli onori,
lui deve come un cane custodire
il nome che si è fatto in anni e anni.
Sordo a natura e cieco ad ogni vita,
tarlo di biblioteche trascurate,
la serrerà dentro una cripta buia
di stridule parole e moti triti.
No, vi è pur sempre un fuoco nel suo sangue,
e cangerà codesta bizzarria...

Americana

Non parli d'amore!

Don Giovanni

Non parlare? No, parlerò, parlerò!
Come lei sulla terra non ce n'è,
angelo di mestizia e voluttà...

Americana

Non parli così, no, no.

Pausa.

Che fa, non parla più davvero?

Don Giovanni

(afferrandole la mano)

Io l'amo!

Leporello

(all'Americano, accennando a Don Giovanni)

Venga di qua.

Le dirò io di Don Giovanni;
credo che prima o poi si metterà
sul cammino dell'operosità.
Con lui ben volentieri si accompagna
la nobiltà, e ben accolto è nel gran mondo,
ma perché mai non cerca di fare
il professore all'università?
Però lui forse è un po' troppo vivo
per stare nel santuario della scienza.
Dunque, messi da parte i grandi piani,
diamogli in man qualcosa di concreto.
Forse potrebbe essere acconcio
a fare il direttore nella savana.
Sempre a cavallo, sempre armato,
in partenza, in zuffe senza fine,
le tornerà senz'altro buono,
e potrà farsi una posizione.
Io gli riferirò ogni cosa,
e già direttamente come proposta.
(l'Americano borbotta qualcosa di sconnesso).

Don Giovanni
(*all'Americana*)

Io l'amo! Andiamocene, andiamo!
Non sa quanto profumano le rose
quando si è in due ad annusarle,
e le cicale friniscono in cielo.
Non sa quanto è bizzarro il prato,
e trasparente la lattea caligine,
quando a condurla lì è l'amico,
nell'ora convenuta per il piacere.
L'amor trionfante ci incorona
pur senza la corona, e cangia
in fuoco il sangue, e in canto
ogni bisbiglio forsennato.
Il mio cavallo è un gran portento,
bianco come la neve, maestoso.
Quando si lancia al galoppo,
si chiama gloria il rombo dei suoi zoccoli.
Agli inferi son stato, e Satana
ho visto in faccia, e son di nuovo al mondo,
ed è solo più dolce ora, per me,
più acuti si son fatti gli occhi miei.
Ed ecco che adesso l'ho incontrata,
unica in tutto l'universo,
perché diventi - oh, dolce ora! -
la mia regina e la mia prigioniera.
Io sono ebbro, io l'amo,
come solo gli dei erano ebbri.
Quanto dolce sarà per quella nave
portarci via lontano, ad altri lidi.
Andiamo, andiamo!

Americana
Non voglio!...

No, voglio! Oh caro, caro!

Don Giovanni
(*abbracciandola*)

Ti insegnerò la felicità
e perirò sulla tua tomba.

Vanno via.

Leporello
(*guardandosi intorno*)

Ma dov'è Miss Pocker, dov'è Giovanni?

Americano

Probabilmente, nella sala accanto.

Leporello
(*afferrandosi la testa*)

Ah, che sbadato, ah, che sciocco!
Io sbadigliavo, e quelli son fuggiti.

Americano

Dove?

Leporello

Già, di sicuro al praticello,
o al limitare dell'ombroso bosco.
Ma guarda un po'! Adesso il pastorello
carezzerà la cara pastorella.

Americano

Ma è impazzito!

Leporello

Per niente!

Americano

Andiamo.

Leporello

E la sua spada non la vuole?
Don Giovanni non è mica uno qualsiasi,
è il seduttore di Siviglia in persona.

Americano

Ma se li ho visti qui, all'incirca
orson cinque minuti, non di più...
(*si copre il viso con le mani*)

Quando verrà il Giudizio Universale,
come la metterò con la mia Polly?
Andiamo, andiam piuttosto.

Leporello
In fede mia,
me lo ricordo bene: Leporello,
dormi se vuoi, se vuoi bevi,
ma negli affari altrui non t'impicciare.
E quanto ero felice, sazio e brillo,
e mi sembrava presto per morire...
Oh, quanto vorrei ben io, decano,
servir di nuovo Don Giovanni!

Traduzione di Paola Ferretti

NOTA AL TESTO DI GUMILËV

Con *Don Giovanni in Egitto* (titolo originale: *Don Žuan v Egipte*) Nikolaj Gumilëv (1886-1921) compì il suo debutto nell'arte drammatica, un ambito in cui diede vita a un corpus di otto opere, quasi tutte in versi, oltre a diversi testi teatrali rimasti allo stato di frammenti.

La *odnoaktnaja piëce* qui tradotta venne inclusa dall'autore nell'antologia lirica *Čužoe nebo*, pubblicata a Pietroburgo nel 1912. Il 10 gennaio del 1913 il testo venne portato per la prima volta sulla scena a Mitau, da una compagnia improvvisata formata da alcuni studenti Pietroburghesi guidati da Johannes von Günther nelle vesti di regista. La messinscena registrò un certo successo, seppure in quel ristretto ambito locale¹. In quello stesso anno il *Don Giovanni in Egitto* raggiunse più vaste platee grazie alle rappresentazioni allestite al Troickij Teatr Miniatjur di Pietroburgo, con inizio il 25 marzo e prosecuzione fino al termine della stagione, il 4 aprile; con ben tre repliche a sera, la breve commedia venne recitata in tutto trentatré volte, mandando in visibilio il pubblico². Anche gli echi sulla stampa del tempo furono decisamente favorevoli. All'indomani della prova generale venne scritto della rappresentazione: "interessanti i versi, bellissimi scenografia e interni della piramide", e dopo la prima: "i versi di questa piccola *piëce* sono sonori e scorrevoli, la guida degli acmeisti si è trovato decisamente a proprio agio nel teatro di miniature"³. Anche recensioni meno benevole nei confronti di quelle rappresentazioni non mancarono di mettere in rilievo i pregi del

testo gumileviano⁴. Il *Don Giovanni in Egitto* sarebbe andato in scena ancora una decina di volte, nel giugno del 1917, sul palcoscenico moscovita Maski. Poi la proscrizione imposta sul poeta si sarebbe estesa anche a questa sua opera.

Paola Ferretti

NOTE

1) N. S. Gumilëv, *Sobranie sočinenij v četyrëch tomach*, a cura di G. Struve e B.A. Filippov, Washington, 1966, t. III, p. 231.

2) N. S. Gumilëv, *Dramatičeskie proizvedenija. Perevody. Stat'i*, Leningrad, 1990, pp. 374-376.

3) Ivi, pp. 375-376.

4) "Ego, uvy, ne spasli ni zvučnost' sticha, ni bogatstvo rifmy", scriveva il critico di "Apollon" V. Čudovskij (Ivi, p. 376).

Nicola Siciliani de Cumis

I BAMBINI DI MAKARENKO, L'INFANZIA DI GOR'KIJ*

Premessa

Così in Italia come forse nel mondo, l'attenzione per Anton Semënovič Makarenko e per il *Poema pedagogico* si trova oggi in una fase molto critica. Nei luoghi istituzionali della cultura e dell'educazione, semplicemente non se ne parla; o quasi. Egualmente nella dimensione di senso comune. Makarenko non è più generalmente riconosciuto come classico della pedagogia; non viene più letto; è impossibile trovare le sue opere in libreria; in biblioteca vi sono solo antiche traduzioni; perfino il *Poema Pedagogico* è reperibile con notevoli difficoltà. (Per la presente relazione mi servo, in particolare, di: A. S. Makarenko, *Sočinenija. Pedagogičeskaja poema*, Moskva, op. cit.; id., *The Road to Life/An Epic of Education*, Moscow, Progress Publishers, 1973, translated from the Russian by Ivy and Tatiana Litvinov; e id., *Poema pedagogico*, la trad. it. cit. di S. Reggio).

Per quanto ne so, parlerei di una specie di eclissi della recezione dell'opera. In Italia, certamente. Nel caso che qualcuno ancora se ne ricordi, se ne ricorda superficialmente ("Ah! sì, Makarenko... quello dello schiaffo"). E c'è stato chi, di recente, ha proposto sui giornali di cancellare Makarenko dai dizionari, dalle enciclopedie. Difficilmente s'incontrano lettori recenti, e attenti, del *Poema pedagogico*; quasi mai, persone disposte seriamente a discuterne.

Questa situazione di oscuramento, tuttavia, sembra paradossalmente assumere nuova linfa dalla condizione storico-naturale dell'uomo di oggi, dalle problematiche etico-politiche più urgenti del pianeta, dalle incidenze biologiche e dalle emergenze sociali, relative alla continuità della vita stessa, alle sue elementarità esistenziali e possibilità di sviluppo e prospettive. La "prospettiva", appunto, come specifica tematica di Makarenko e tema d'attualità (assieme alle tematiche della "responsabilità" e del "collettivo"), risulta assolutamente essenziale. Occorre più che

mai rileggere questo autore.

Più precisamente in questo stesso ordine di idee, il *Poema pedagogico* sembra essere un mezzo, uno strumento ed addirittura un attrezzo mentale e morale per un intervento pedagogico radicale, del quale servirsi sia in Italia sia nel mondo. Il *Poema pedagogico* è il "work in progress" della "nuova umanità". Come lo stesso Makarenko riteneva, il romanzo dell'"uomo nuovo", o per meglio dire il romanzo dell'infanzia dell'"uomo nuovo" (*pro tempore* "comunista", nell'URSS degli anni Venti e Trenta).

Per quanto al di là del momento storico, le idee e l'esperienza di Makarenko sono anche per noi esemplari. Ecco perché sembra opportuno arrivare alla radice del problema: e, per lo stesso motivo, analizzare in primo luogo il concetto d'infanzia secondo Makarenko e nel *Poema pedagogico* in specie.

Ritratto dell'"uomo nuovo", da "cucciolo"

Che cosa significa però questo concetto di "infanzia" secondo Makarenko?¹ Come cambia la stessa parola "infanzia" nel corso del racconto? L'idea medesima di "infanzia" quante e quali funzioni formative assume, nella complessiva concezione pedagogica di Makarenko?

Conviene pertanto prendere le mosse dal testo in questione e rileggere il *Poema pedagogico* alla luce dell'ipotesi che l'opera di Makarenko sia sì un romanzo di formazione, ma, più precisamente, un "romanzo d'infanzia". Il che non esclude, nel nostro contesto, che si consideri in parallelo anche l'ambito della genesi storica di un ipotetico "uomo nuovo" contemporaneo. Un "uomo nuovo", decisamente fuori dalle pagine del romanzo, nella nostra attuale esperienza. E sarebbe discorso assai articolato e difficile, che qui viene appena menzionato.

Makarenko, pedagogista e filosofo della "prospettiva" (concetto per lui essenziale), in un certo senso arriva al punto di guardare assieme a noi verso il futuro dell'umanità. Tutto considerato, l'esperienza storica di Makarenko è simile ad uno "Giano bifronte": perché essa è radicata nel suo tempo, ma si estende in un "dopo", che il "futuro"; è radicata in uno spazio delimitato (la colonia "M. Gor'kij", l'Unione Sovietica degli anni Venti-Trenta), ma si estende nel mondo. Che è mondo dei tempi di Makarenko ed insieme mondo dei nostri tempi. Con le relative, differenti situazioni e nozioni di abbandono dell'infanzia².

La questione è molto complessa e deve essere considerata da diversi punti di vista. Punti di vista, che non posso elencare e illustrare tutti. In

questa sede tuttavia, considerati i minuti a mia disposizione, mi propongo di considerare soltanto i seguenti due aspetti del problema.

Il primo aspetto della questione, nel *Poema pedagogico*, riguarda il tema dell'infanzia (alla lettera) come biografia ed autobiografia, ed argomento di storia, letteratura, educazione. Il secondo aspetto riguarda ancora lo stesso tema dell'infanzia (in senso largo), connesso pure all'economia, alla cultura, all'etica, alla politica, alla filosofia, fino a trascendere (come afferma Makarenko) nell'*antipedagogia*.

Che cosa significa questo discorso? Provo a rispondere, facendo un solo esempio da un capitolo del *Poema pedagogico*, un capitolo tuttavia molto importante ed ovviamente sullo sfondo dell'intero romanzo.

Ecco l'esempio:

Scrivono Makarenko, nella *Parte prima* del romanzo, nel capitolo intitolato "*Martiri dell'educazione sociale*": « Rimasero tutti colpiti da *Infanzia e Fra la gente*. Stavano ad ascoltare col respiro sospeso e chiedevano di leggere "almeno fino a mezzanotte". In un primo momento non mi hanno creduto quando raccontai la vera storia della vita di Gor'kij, erano sbalorditi, poi, all'improvviso, si appassionarono al problema:

- Vorrebbe dire che Gor'kij era un tipo come noi? Sarebbe proprio bella!

Il problema li intrigava e li rendeva felici. La vita di Maksim Gor'kij divenne parte della nostra vita, episodi di essa ci servivano come termine di paragone, per trovare soprannomi, per fare degli esempi nelle discussioni, come criterio di valutazione dei valori umani ». E subito dopo: « Quando a tre chilometri da noi si stabilì la colonia Korolenko, i nostri ragazzi non la invidiarono più di tanto. Zadorov disse:

- E' giusto che i piccoli li abbiano chiamati Korolenko. Noi invece siamo Gor'kij. [...] Così cominciarono a chiamarci "colonia Gor'kij" senza alcuna disposizione o approvazione ufficiale [...] ».

Dunque: « Da noi sia i grandi che i piccoli si appassionavano ai racconti e alla biografia di Gor'kij, sebbene i più piccoli fossero quasi tutti analfabeti.

Di quei piccoli, tutti comunque oltre i dieci anni, ne avevamo una dozzina. Arrivavano alla colonia sempre concitati da far pena: scheletrici, scrofolosi, con la scabbia. Ekaterina Grigor'evna, nostra infermiera e crocerossina volontaria, aveva il suo da fare [...].

I più anziani notavano quel legame tra Ekaterina Grigor'evna e i piccoli, ma non protestavano e acconsentivano sempre di buon grado e fraternamente quando lei chiedeva loro di svolgere piccole incombenze: badare che il piccolo facesse bene il bagno, che s'insaponasse a dovere, che non fumasse, che non rovinasse il vestito. Non facesse a botte con Pet'ka e così via.

Anche per merito di Ekaterina Grigor'evna da noi i più grandi amaronno sempre i più piccoli, comportandosi con loro come fratelli maggiori, con amore, severità, premura ».

Questo lungo passo del *Poema pedagogico* suggerisce una serie di temi, che provo ad elencare almeno in parte e rapidamente:

1. Anzitutto, è evidente il tema delle fonti del *Poema pedagogico*, proprio in quanto "romanzo d'infanzia". E' evidente, relativamente al tema dell'infanzia, il problema delle fonti di realtà e d'esperienza e il problema delle fonti letterarie (quali le loro relazioni reciproche?). Le fonti letterarie del *Poema* che, a cominciare dal su menzionato *Infanzia* (e da *Fra la gente*) debbono essere variamente chiarite. Quali poi, in particolare, i rapporti tra Makarenko e Gor'kij, tra Makarenko e Korolenko, proprio in tema di descrizione dell'infanzia (come infanzia dell'"uomo nuovo", sia in senso positivo che in senso negativo)?

2. Vorrei poi porre in evidenza il tema dei rapporti (reali? fittizi?) tra i "più piccoli" della colonia "Gor'kij" e i "piccoli" della colonia "Korolenko". Quali le analogie, quali le differenze tra le due colonie situate così vicine? Quali le caratteristiche pedagogiche, quali gli obiettivi educativi ed i risultati ottenuti?

Makarenko presenta inoltre il problema dell'autobiografia (la fase relativa all'infanzia), con una peculiare funzione educativa. La storia di un'infanzia in formazione si muta rapidamente in una tecnologia formativa. L'accelerazione della procedura pedagogica, mediante lo strumento dell'autobiografia (quella di Gor'kij, in tal caso), viene resa possibile da un insieme di fattori positivi di questo tipo: scoperta di sé da parte del bambino, in relazione ad un'infanzia "altra" e tuttavia "simile", tra analogie e differenze; motivazione, identificazione, consapevolezza, capacità di confronto, emulazione, capacità di decisione e di scelta, alla luce di un'esperienza umana esemplare (quella di Gor'kij, per l'appunto).

4. Il caso individuale di Gor'kij (uomo e scrittore) e la sua autobiografia educano il collettivo. La vita di Gor'kij come educatore e la vita della colonia rieducativa interferiscono l'una sull'altra. In presenza dell'autobiografia dello scrittore, i colonisti meno giovani riscrivono per così dire la propria infanzia, quelli più piccoli la vivono invece giorno per giorno. I giovani colonisti scrivono a Gor'kij e Gor'kij risponde loro. Tutto il collettivo (bambini, ragazzi, adulti) si alimenta delle esperienze infantili di Gor'kij. Lo stesso Makarenko, come educatore e come scrittore, assorbe da quelle esperienze precisi valori d'infanzia. L'esperienza collettiva infantile della colonia "Gor'kij" e la scrittura "bambina" di Makarenko s'incontrano così in un punto preciso. Il *Poema pedagogico* è il processo creativo, il fatto educativo e letterario che ne risulta: contenuto

e forma, un "romanzo d'infanzia".

Il problema è tuttavia un problema assai complesso. I bambini del *Poema pedagogico* non sono semplicemente "bambini". Essi sono infatti la matrice dell'"uomo nuovo" ipotizzato da Makarenko; sono la prova provata (una prova storica, vivente, infinita) di ciò che egli chiama "prospettiva"; sono quote anticipate di umanità futura (nella colonia, nell'URSS, nel mondo), anticipate nel presente della colonia. Ma con gli occhi al futuro.

Da "infanzia" a "infanzia"

Non è del resto per caso che la situazione vissuta e descritta da Makarenko nella *Parte prima* del romanzo si riproponga poi in questa stessa opera una seconda e una terza volta.

E non è un caso che ciò avvenga in un significativo capitolo della *Parte seconda* del *Poema pedagogico* ("Autunno") e verso la fine della *Parte terza* (nella conclusione dell'importante capitolo intitolato "Ai piedi dell'Olimpo"): quando cioè i "piccoli" tra i colonisti delle ultime generazioni si ritrovano di nuovo a leggere l'identico libro (*l'Infanzia* di Gor'kij) e a rivivere quindi anche loro la stessa esperienza di Gor'kij già vissuta in precedenza dai più grandi. E la seconda e la terza volta, assieme ai più grandi e con la "presenza" dello stesso Gor'kij. Per posta o di persona.

Nella formazione e nell'educazione del collettivo, la situazione procede allora dal Gor'kij autobiografico "riferito" per interposta esperienza di lettura (nella *Parte prima* del romanzo), al Gor'kij che interferisce pedagogicamente con la sua personale scrittura (nella *Parte seconda* e nella *Parte terza*). La lettura di brani selezionati di *Infanzia* a cura dei ragazzi si mescola alle parole di Makarenko sulla vita di Gor'kij. Le rispettive "maieutiche" dei due scrittori producono in sinergia un'unica irripetibile scempi. E ciò, fino ad arrivare alla scoperta della consapevolezza e del senso di responsabilità: quindi ai rimpianti, ai rimorsi di coscienza, ai sensi di colpa; e dunque alla possibilità della catarsi.

Di conseguenza, nell'intero *Poema pedagogico*, il supporto autobiografico-educativo dell'*Infanzia* di Gor'kij consente di passare dalla scoperta formativa di un'infanzia (la vita di Gor'kij da bambino, molto simile a quella dei piccoli *besprizornye*) ad una reiterazione della medesima esperienza autobiografica ed educativa (la stessa vita di Gor'kij, ora vecchio ma personalmente inserito nel collettivo), ma un'esperienza variata, arricchita, rivitalizzata dalla nuova infanzia della colonia.

Le cose che rimangono tuttavia invariate nel romanzo dalla *Parte prima* alla *Parte terza* sono il piacere della novità e il gusto della sorpresa, l'importanza e l'organicità della funzione di Gor'kij nella vita collettiva, la conferma del valore, secondo Makarenko, del senso della prospettiva.

Nella *Parte seconda* (capitolo "Autunno", a proposito di Gor'kij e *Infanzia*) Makarenko scrive infatti: « La nuova politica scolastica dei ragazzi aveva cambiato faccia alla colonia, trasformandola in qualcosa di più civile e di somigliante a una nuova istituzione scolastica. Ormai nessuno dei ragazzi poteva più avere dubbi sull'importanza e sulla necessità dello studio. E questo stato d'animo veniva ancor più stimolato dal pensiero di Maksim Gor'kij [alla luce, da un lato del suo libro autobiografico *Infanzia*, da un altro lato della corrispondenza con lui] [...]. I ragazzi sapevano trovare in ogni riga di Gor'kij un'intera filosofia, tanto più importante perché quelle erano righe su cui non si poteva assolutamente dubitare. Un libro sarebbe stata un'altra cosa. Un libro può essere discusso, respinto se esprime cose non giuste. Ma quelli non erano libri, erano lettere di pugno di Maksim Gor'kij stesso!

E' vero, in un primo tempo i ragazzi avevano per Gor'kij una venerazione quasi religiosa, lo consideravano un essere superiore e imitarlo sembrava loro quasi un sacrilegio. Non credevano che fosse la sua vera vita, quella descritta nell'*Infanzia*:

- Uno scrittore così! Non ne ha certo viste poche, di vite. Ha descritto ciò che ha visto, lui invece già da piccolo doveva essere una persona eccezionale.

[...] Fu allora che i ragazzi cominciarono a provare un particolare desiderio di conoscere personalmente Aleksej Maksimovič e cominciarono a sognare il suo arrivo alla colonia, pur senza credere che ciò fosse minimamente possibile.»

In seguito, nella *Parte terza* del *Poema pedagogico* (capitolo "Ai piedi dell'Olimpo"), Makarenko ci offre la continuazione della vicenda ed il suo esito: « I nuovi membri della colonia non sapevano nemmeno chi fosse Gor'kij. Pochi giorni dopo il nostro arrivo organizzammo una serata in onore di Gor'kij. Una cosa molto modesta. Volutamente non avevo inteso dare alla cosa il carattere di un concerto o di una serata letteraria. Non invitammo ospiti. Sulla scena spoglia mettemmo un ritratto di Aleksej Maksimovič.

Parlai ai ragazzi della vita e delle opere di Gor'kij, dettagliatamente. Alcuni dei ragazzi più anziani lessero qualche brano di *L'infanzia*.

I kurjažiani mi ascoltarono con gli occhi sgranati: non immaginavano nemmeno che al mondo potessero esistere simili vite. Non mi fecero

domande e non si mossero fino a che non arrivò Lapot' con la cartellina in cui tenevamo le lettere di Gor'kij.

Le ha scritte lui? Proprio lui? Ha scritto alla colonia? Ci faccia vedere...

Lapot', tenendole con la massima cura, fece passare tra le file le lettere di Gor'kij, aperte. Qualcuno trattenne la mano di Lapot' cercando di penetrare più a fondo il senso degli avvenimenti.

- Guarda, guarda! "Miei cari compagni". E' scritto proprio così...

Tutte le lettere furono lette pubblicamente. Dopo di che domandai:

- Forse qualcuno ha qualcosa da dire?

Per un paio di minuti nessuno si fece avanti. Ma poi, arrossendo, uscì fuori Korotkov e disse:

- Voglio dire ai nuovi gor'kijani... a quelli come me... solo che non so parlare. Insomma, ragazzi! Noi vivevamo qui e avevamo gli occhi, ma non abbiamo mai visto niente! Eravamo ciechi, parola d'onore. E' stato un peccato sprecare così degli anni. Ed ora che ci hanno fatto conoscere questo Gor'kij... Parola d'onore, mi si è rimescolato qualcosa dentro. Non so se sia successo anche a voi...

Korotkov si avvicinò sull'orlo del palco e socchiuse i begli occhi seri:

- Bisogna lavorare, ragazzi. Non come abbiamo fatto fino a oggi!... Capite?

- Abbiamo capito! - gridarono i ragazzi e applaudirono calorosamente Korotkov che scendeva dal palco.

Il giorno dopo già erano irriconoscibili. Sbuffavano, gemevano per lo sforzo, scuotevano la testa, ma cercavano onestamente di superare, sia pure a fatica, l'eterna pigrizia umana. Avevano intravisto davanti a loro la più bella delle prospettive: quella della personalità dell'uomo ».

E' pertanto di nuovo opportuno accostarsi a quest'altro brano del romanzo, che ripropone e completa il racconto precedente e mostra le tappe di un'infanzia in sviluppo: dall'inizio alla fine della vicenda vissuta dal Makarenko educatore e dunque narrata dal Makarenko scrittore. Una storia che, come storia dell'"uomo nuovo" *in fieri*, è al tempo stesso una storia d'infanzia *in progress*. Una storia d'infanzia, che coincide con un'infanzia della storia; e che, in quanto "storia", esprime storiograficamente analogie, differenze, quindi peculiarità narrative e pedagogiche.

La narrazione, infatti, risulta come tale un fattore educativo, mentre l'educazione si fa essa stessa narrazione. Ed è ciò che accade alla colonia con Gor'kij e con *Infanzia*; esattamente quello che succede, dopo, con Makarenko e con il *Poema pedagogico*. Il che consente a Makarenko di sperimentare forme di scrittura e metodi pedagogici che sono essi stes-

si “infantili”. In questo senso anche Gor’kij, il Gor’kij coinvolto direttamente nella vita dei colonisti, svolge una funzione assolutamente decisiva. La sua autobiografica *Infanzia*, lungo tutto l’arco della vicenda narrata nel *Poema pedagogico*, è per i piccoli ospiti della Colonia Kurjaž (proprio come era stato per i bambini della Colonia Gor’kij) una sorta di sistema ideale di confronto. Un punto alto di riferimento, che si colloca tra la vita che era stata realmente vissuta e testimoniata dallo stesso Gor’kij, ed il dover essere “altro” della loro vita di ragazzi abbandonati, quindi recuperati ad opera di Makarenko (ma pur sempre con l’aiuto pedagogico essenziale di Gor’kij scrittore).

L’infanzia dei colonisti della Colonia Kurjaž è per noi stessi, che ancora ce ne ricordiamo a settantaquattro anni di distanza, una “novità” umana ed educativa non consumata né consumabile. Una novità educativa, che ci fa certamente a riflettere sul *Poema pedagogico* e sui suoi dintorni letterari (anzitutto Gor’kij) nel suo tempo, ma che comporta anche una riflessione sul nostro presente “in atto” e sulle sue esorbitanti necessità formative (davvero “nuove”).

Fra queste necessità, come dicevo all’inizio, spicca quella di porre un rimedio alla nostra ignoranza o dimenticanza di Makarenko e del *Poema pedagogico*. Ma di ciò si dovrà certo riparlare ancora e meglio, in un’altra occasione.

NOTE

* Si tratta, con alcune modifiche, del testo della relazione predisposta per il convegno su A. S. Makarenko e la pedagogia mondiale, nell’Università Pedagogica Internazionale “V. G. Korolenko” di Poltava (9-11 aprile 2002). Cfr. quindi, per una riproposta più organica e contestualizzata di queste stesse pagine, e per ulteriori argomentazioni in proposito, N. Siciliani de Cumis, *I bambini di Makarenko. Il “Poema pedagogico” come “romanzo d’infanzia”*, Pisa, ETS, 2002, le pagine della *Premessa* e l’*Appendice II* (in corso di stampa).

1) Da parte degli autori greci e romani, l’uso della parola “bambino” pone già considerevoli problemi d’interpretazione. Talvolta il bambino è definito secondo l’età, e il limite dell’età “bambina” può oscillare da 7 a 21 anni. Attualmente l’infanzia è definita da caratteristiche come innocenza, mancanza di indipendenza, difetto di maturità intellettuale, eccetera. Tuttavia, quale è il confine fra innocenza e non-innocenza nei bambini e negli adulti? Chi, fra gli adulti, può dirsi davvero indipendente? Siamo davvero intellettualmente e moralmente maturi noi “grandi”, che viviamo la “normalità” di questo mondo e delle sue contraddizioni? Può una certa letteratura d’infanzia, alla radice del nostro presente (tra ‘800 e ‘900), aiutare a comprendere i termini del

problema?

Inoltre, la ricerca psicologica (J. Piaget, L. S. Vygotskij, J. S. Bruner etc.) ha esaminato il problema variamente. Ed è significativo che l'attenzione di alcuni studiosi (in particolare Bruner e M. S. Veggetti) si sia soffermata su queste tematiche, confermando l'importanza non solo psicologica e pedagogica in senso tecnico, ma anche complessivamente culturale ed etico-politica, della delicatezza operativa del rapporto tra adulti e bambini e delle sue conseguenze sugli uni e sugli altri.

D'altra parte, anche la letteratura d'infanzia suppone un problema di definizione. La letteratura d'infanzia può dirsi includere tutti i libri scritti specificamente per l'infanzia, oltre che i libri di testo, e pure i numerosi libri scritti per adulti che sono stati largamente letti dai bambini. Tuttavia, se noi spostiamo in avanti il limite dell'età infantile, e se per qualche ragione consideriamo la stessa età adulta un'età "bambina", allora le cose si complicano (a questo proposito, come un precedente della nostra attuale proposta di ricerca, cfr. Nicola Siciliani de Cumis, *Zavattini e i bambini l'improvviso, il sacro e il profano*, op. cit.).

² Chi è un "bambino di strada"? Chi un bambino, un ragazzino, un ragazzo "di strada"? Questa prima, fondamentale questione concerne il problema della definizione di una tipologia generazionale e sociologica. E l'argomento non è semplicemente accademico ed astratto, ma ha implicazioni molto concrete nella ricerca sociale, storiografica ed educativa. Infatti, a seconda di questa o di quell'altra definizione del "ragazzino di strada", il numero complessivo dei bambini e ragazzi di strada dentro una città o un paese può cambiare di consistenza quantitativa. E sia il giudizio storico sia l'azione educativa si modificano e probabilmente si migliorano.

La complessità dell'intera questione deriva da numerosi fattori di tipo storico, biologico, culturale, sociale. Di qui la necessità di considerare l'argomento sotto più aspetti: 1. le radici del problema dei "ragazzini di strada" in URSS, durante gli anni Venti e Trenta, ma già prima di allora; 2. le conseguenze di una politica del "costruire la rivoluzione" (quel certo ordine rivoluzionario) nella società e nello stato socialista; 3. l'esibizione, da parte e nell'interesse dell'URSS, di un'immagine positiva del proprio potere assoluto; 4. il confronto in diversi momenti e luoghi dell'Ucraina, della Russia, ecc., tra l'immagine affermata e la realtà effettiva dell'infanzia, tra abbandono e recupero; 5. le differenze tra il "prima" e il "dopo" la Rivoluzione d'Ottobre, e nei diversi luoghi dell'URSS, al Nord, al Centro e al Sud.

In tale ottica, un'attenzione specifica viene riservata agli aspetti internazionali della questione, con particolare attenzione verso i rapporti dell'URSS con vari paesi nel resto dell'Europa e nel mondo.

Un aspetto altrettanto costitutivo della ricerca è infine (ma si tratta del primo degli aspetti di cui tenere conto) "l'autocritica del punto di vista", che appartiene allo stesso ricercatore. Una questione molto difficile da oggettivare, ma che conviene in ogni caso, nei modi scientifici possibili, provare ad affrontare criticamente.

Gianni Parisi

DA PALERMO A MOSCA

(Per gentile concessione dell'editore Sellerio anticipiamo qui il IV capitolo del libro di Gianni Parisi "Storia capovolta. Palermo 1951-2001" di prossima pubblicazione)

Ho parlato di Svetlana, della mia moglie russa, incontrata a Mosca. Ma che ci facevo a Mosca? Come ero finito all'università in Russia?

Ho accennato prima che ero segretario di una sezione della Federazione giovanile, la sezione - o circolo - «Antonio Gramsci», all'Albergheria, in via Castro. Aveva «giurisdizione» anche sulla zona di via Oreto e di via Filippo Corazza, dove abitavo io.

Mi iscrissi nel 1951. Ma ero «nato» comunista. Mio nonno materno, Vincenzo Donnini, del filone toscano delle mie origini (io sono un toscano-siciliano), si iscrisse al PCI alla fondazione, nel 1921. Mio padre - Filippo Parisi - era antifascista e frequentava un gruppo che operava a Palermo guidato dall'avvocato Aurelio Attardi. Aurelio era padre di Libero, che diventò medico chirurgo, sindaco di Santo Stefano Quisquina e deputato regionale del PCI - uomo di enorme simpatia e bontà - e di Ugo, che è un grande scultore e pittore. Mio padre diventò cognato di Aurelio Attardi quando sposò Orlandina Donnini (mia madre), sorella di Natalia, moglie di Aurelio. Così Aurelio Attardi diventò mio zio, e Libero e Ugo diventarono miei cugini. L'altra sorella toscana era la zia Adelinda, quella a cui si rivolsero i carabinieri la mattina dell'avviso di garanzia. La zia Adelinda si sposò con Libero Panepinto, figlio del martire socialista Lorenzo Panepinto, ucciso dalla mafia nel 1914 a Santo Stefano Quisquina. Zio Libero mi voleva molto bene, anche perché non aveva suoi figli; mi portava spesso sulla sua motocicletta «Guzzi», a fare delle gite. Era un uomo bello, fine, melanconico: l'assassinio del padre lo aveva segnato. Morì suicida. Anche lui faceva parte del gruppo antifascista di Aurelio Attardi. Attraverso di lui conobbe zia Adelinda, così come mio padre aveva conosciuto mia madre.

Ho vissuto sempre in un ambiente democratico e di sinistra. Ho parlato del corteo della Repubblica dove mi portò Libero Attardi. Potrei ricordare una infuocata assemblea alla sezione «Lo Sardo» del PCI al

Papireto, nel 1946, dove si confrontavano due oratorie, una pacata e invitante al ragionamento, quella di Alessandro Ferretti, ingegnere, marchigiano trapiantato in Sicilia, che diventerà deputato nazionale, e quella passionale dello zio Aurelio. Lo zio Aurelio, malato di tubercolosi, dopo poco tempo morì.

Frequentavo, senza essere iscritto, la Federazione del PCI in via Trabia, dove la zia Natalia gestiva il «centro diffusione stampa». Lì comprai i primi libri di *dottrina marxista*. Lì partecipai nel 1951 ad una riunione dei giovani studenti comunisti a cui intervenne un allampanato e altissimo giovane piemontese, Ugo Pecchioli. Pecchioli era già il braccio destro di Enrico Berlinguer (e lo sarà per tutta la vita), segretario nazionale dei giovani comunisti, e diventò quasi un mito per noi perché aveva fatto il partigiano in Piemonte da ragazzo, a 17 anni. Pompeo Colajanni, siciliano, capo partigiano in Piemonte, entrato a Torino liberata alla testa dei suoi partigiani, ce lo raccomandava con quel calore e simpatia che solo «zio Pompeo» sapeva emanare. Lì incontrai il maggiore dei fratelli Di Marco, Salvatore, oggi poeta dialettale, il quale mi tesserò alla FGCI, alla sezione «Gramsci». Con lui finimmo per una notte in camera di sicurezza, rei di raccogliere firme sotto l'appello di Stoccolma contro la bomba atomica. In poco tempo, preso da una forte passione politica, divenni il segretario di questa sezione giovanile del PCI che raggiunse i 300 iscritti: giovani poveri dell'Albergheria, di Ballarò, spesso analfabeti, di famiglie sottoproletarie, che facevano lavori umilissimi o si arrangiavano rubando. Nel quartiere, nella sua parte più povera - Ballarò e Albergheria - c'erano ragazzi che sembravano già vecchi, lavoravano nelle officine (antri bui e umidi), molti lavoravano con lo zinco ed avevano, senza saperlo, una particolare malattia professionale. Questo a 15-16 anni.

Vi erano le ragazze che lavoravano con i capelli (tante donne del quartiere vendevano i loro capelli per contribuire al magro bilancio di una famiglia il cui capo spesso era disoccupato o in carcere) per fare le parucche che le signore benestanti avrebbero indossato.

Incominciammo un lavoro «sindacale», organizzando questi giovani e queste ragazze (poche, le ragazze); ma ci riuscimmo perché con noi maschi lavorava una ragazza, Lucia Petrosino, che fu poi arrestata per una manifestazione contro la «legge truffa» nel 1953, che organizzammo di fronte al nostro liceo di via Montevergini. Cercammo di far ottenere loro qualche soldo in più, li invitammo in sezione per una sorta di scuola serale (erano quasi tutti analfabeti). Stanchi per il lavoro, molti si addormentavano. Per la prima volta qualcuno si occupava di loro e in tanti si iscrissero alla FGCI. A distanza di 45 anni, un giorno per strada sento

chiamarmi da un piccolo, vecchio uomo: «Compagno Parisi!». Non lo riconosco. «Non ti ricordi?» mi dice. «Sono Immesi della sezione Gramsci». Era uno di quei ragazzi; mi fece piacere che non mi avesse dimenticato. A questi ragazzi facevamo pure *l'ora politica*, spiegavamo lo sfruttamento del capitalismo e le future conquiste del socialismo. Per la prima volta sentirono parlare di Marx, di Lenin, di Gramsci, della rivoluzione russa, della Resistenza, dell'uguaglianza. Sentirono parlare anche di Stalin, il cui ritratto non mancava in sezione.

Al circolo aderivano anche giovani della piccola e media borghesia del quartiere Oreto, studenti.

Fra questi giovani studenti si aggregò a me Roberto Di Marco, fratello di Salvatore, che diventerà scrittore e parteciperà con Michele Perriera e Gaetano Testa (la cosiddetta Scuola di Palermo) alle giornate letterarie del 1963, nelle quali nacque il «Gruppo 63». Roberto per un periodo fu il mio migliore amico.

Col tempo ho perso di vista Roberto, trasferitosi a Bologna; sono diventato e sono amico di Michele Perriera, scrittore, regista e maestro di teatro. La passione politica, l'attività incessante nel quartiere e a scuola (frequentavo il liceo scientifico Cannizzaro, dove con altri, fra cui Margherita Bartolozzi, figlia di un importante matematico, fondai il primo giornale di istituto a Palermo, «La Giraffa»), il proselitismo, divennero una sorta di fuoco che mi faceva ardere; piuttosto che studiare i testi scolastici incominciai a studiare i testi politici e ideologici. Ero una «speranza» della FGCI e del Partito; lasciai le cure del Circolo Gramsci a Roberto Di Marco, quando fui invitato alla Federazione provinciale dei giovani comunisti. Nel frattempo avevo tesserato alla FGCI Ino Vizzini, un tipico ragazzo palermitano, intelligente, vivace, arguto, fornito di uno spirito corrosivo. Vizzini divenne presto dirigente dei giovani comunisti e arrivò a far parte della segreteria nazionale della FGCI, quando io ero a Mosca. Le nostre vicende politiche si sono intrecciate per quasi 50 anni. Lavorammo insieme negli anni '60 con Napoleone Colajanni e poi nella segreteria regionale del PCI. Negli anni ottanta ci ritrovammo all'ARS, dopo la sua esperienza di segretario a Trapani e poi a Catania.

Un palermitano segretario a Catania! Un miracolo che solo il PCI poteva fare.

Vizzini piaceva molto a Pio La Torre che apprezzava di Ino non solo le capacità politiche, ma anche la sua arguzia e ironia pungente e talvolta feroce. In fin dei conti erano tutti e due «totus panormitanus» e «totus politicus». Bufalini così definiva La Torre. Con Ino in questi ultimi anni ci siamo ritrovati nella direzione del «Centro Pio La Torre». Nonostante i nostri difficili, per ragioni diverse, caratteri siamo rimasti

vicini e amici per tanti anni.

Era il 1953; una tragedia si abbatté sulla mia famiglia. Ammalata di tumore, moriva ad appena 43 anni mia madre, la mia adorata madre, donna buona, sensibile, bella, così sfortunata. Morì dopo un anno di atroci sofferenze; qualche ora prima di morire mi parlò, mi raccomandò di non cedere, di studiare, di sorreggere mio padre. Ma mio padre crollò, si ammalò, tirò avanti per un paio d'anni, durante i quali io lo aiutavo, e talvolta sostituivo, nella gestione del bar; andavo a letto alle due di notte, andavo al liceo dopo 4-5 ore di sonno, certo con non grande profitto per i miei studi; a scuola ero intontito.

Nel 1955 moriva pure mio padre, stroncato dalla morte della mamma; ero orfano, ero solo. La nonna Maria, madre di papà, quasi impazzì per il dolore. Filippo era il preferito dei figli e delle figlie che aveva avuto da mio nonno Giovanni Parisi. Il nonno dirigeva una fabbrica di tappeti in Tunisia. Tutti i loro figli erano nati in Tunisia. Alla prematura morte del nonno Giovanni la nonna Maria tornò a Palermo con tutti i suoi figli.

Mio padre da giovane faceva il tipografo, come il fratello, lo zio Totò; poi divenne commerciante, gestore di bar.

I parenti si prodigarono: la zia Rosetta, sorella di mio padre, la zia benestante, moglie di un tipografo, zio Nino Renna, si offerse di ospitarmi; ma io preferii andare a vivere con la zia Natalia, la sorella di mia madre, la madre di Libero e Ugo Attardi, la zia toscana che lavorava al Partito. Durante questo periodo poco potei impegnarmi nella attività politica, preso come ero dalle vicissitudini familiari. Ma di me si ricordarono; si ricordarono della mia condizione di orfano (anche se con vasta parentela) e della mia condizione di buon giovane comunista, se ne ricordarono al Partito.

Dovette così maturare la decisione di Li Causi e Bufalini di inviarmi a studiare a Mosca. A quei tempi era un grande privilegio per noi comunisti, ancora legati fortemente al *Paese del socialismo*, del quale solo col tempo scoprimmo le tragedie e le spaventose deformazioni.

Fu Paride Buzzanca, oggi medico analista, allora membro della segreteria regionale del PCI, a comunicarmi questa proposta. Toccavo il cielo col dito, Mosca, l'URSS, il socialismo!! Mi dissero che avrei studiato con altri italiani, inviati dal Partito, ma alla stregua degli studenti russi e sovietici in genere. Non era la «scuola di partito», ma l'università. Dovevamo imparare il russo; per questo andai sei mesi prima che iniziasse il corso di studi alla Facoltà che, a mia scelta, avrei frequentato. Io scelsi economia politica (mi sembrava giusto per un futuro impegno nel Partito, al rientro).

Per sei mesi con gli altri studiai il russo; il 1° settembre del 1956 ascoltai la prima lezione di economia in russo sul primo capitolo del *Capitale*: la merce». Non posso dire di averla capita tutta; ma avendo già letto da solo in Italia il primo tomo del *Capitale* di Carlo Marx, l'edizione con la prefazione di Arturo Labriola, un po' ci capii. Ma dopo qualche altro mese la lingua non era più un ostacolo. La vita di ogni giorno ci obbligava a parlare e leggere in russo!

Non mi diffondo sui miei anni moscoviti.

Spesso, scherzando, dico che la dote migliore che ho ricevuto, stando quasi sei anni a Mosca, è di avere incontrato Svetlana.

Certo, questo è il meglio. Voglio aggiungere al positivo la possibilità di leggere la grande letteratura russa di Puškin, Tolstoj, Dostoevskij, Turgenjev, Čechov e di tanti altri contemporanei nella lingua originale. Avevo letto *Guerra e pace* di Tolstoj e *Delitto e castigo* di Dostoevskij da ragazzo, a 14-15 anni, in italiano.

Grande fu la mia emozione quando a 22 anni potei rileggerli, nella lingua nella quale erano stati creati; ne trassi una impressione assolutamente diversa. Dalle pagine di Tolstoj si levava la grande Russia, vedevo le enormi distese, i fiumi, i boschi, la neve; i personaggi Nataša, Pierre, Andrej sembravano vivere; sentivo gli odori di quelle distese verdi, così come udivo le esplosioni delle granate a Borodino. Leggendo *Delitto e castigo*, vedevo il buio e sentivo nelle ossa il freddo dei vicoli, l'umidità dell'edificio in cui si era consumato il delitto di Raskolnikov, l'assassino della vecchia strozzina, Alëna Ivanovna. Molte opere letterarie le rividi nelle versioni teatrali, nei grandi teatri, in particolare nella famosa *Taganka* di Ljubimov. E in quegli anni di università, e poi negli anni seguenti durante i ritorni a Mosca, anche attraverso l'Unione degli scrittori con la quale Svetlana aveva intessuto un rapporto per conto del Premio letterario «Mondello», ho conosciuto molti scrittori contemporanei dei quali ricordo particolarmente Jurij Trifonov e Jurij Nagibin, ma anche Evtušenko. E ho conosciuto artisti, musicisti, fra i quali il pianista Aleksandr Slobodjanik e la sua maestra, Vera Gornostaeva, discepola del grande Neuhaus, docente del Conservatorio di Mosca, il violoncellista Miša Majskij, l'attuale direttore dell'orchestra del «Bol'šoj», Vladimir Čistjakov; tutte grandi personalità, di cultura internazionale, ma profondamente russi, come piante cresciute sul mondo, ma con le radici salde in quella terra e in quella cultura.

Ancora metto al positivo l'aver conosciuto tanti giovani sovietici, russi, ma anche europei, asiatici, americani, essendo l'università di Mosca un centro internazionale di studi; l'aver imparato a studiare con metodo

e serietà, ed anche con grande fatica. L'aver vissuto con tanti giovani del nostro paese, di tutte le regioni ed avere quindi conosciuto, attraverso di loro, l'Italia. Alcuni di loro, come Gianni Cervetti, diventeranno dirigenti massimi del PCI, altri si dedicheranno alle professioni, all'insegnamento universitario, al commercio internazionale. Fra di essi il mio migliore amico è rimasto il romano Dino Bernardini, russista, direttore delle riviste «Rassegna Sovietica» e «Slavia».

L'aver rabbiosamente scoperto la realtà dell'Unione Sovietica, che peraltro a pochi giorni dal nostro arrivo (gennaio 1956) ci veniva sco-perchiata dal rapporto di Chruščëv, al XX Congresso, sui crimini di Stalin, ci riempiva di sgomento. In fin dei conti noi vivemmo alcuni fra i migliori anni dell'URSS, quelli del disgelo chruščëviano, 1956-1961, ma, nonostante ciò, la pesantezza del giudizio permaneva in noi, quanto più vivevamo nella società russa, fra gli studenti, nelle famiglie delle nostre compagne e mogli, non solo a Mosca, vetrina dell'URSS, ma anche in provincia.

Ma il dono più bello che mi è rimasto di quegli anni è l'amore per la Russia, Russia non come assetto sociale o istituzioni, ma come «terra», paesaggio, natura, cultura, letteratura, musica: l'amore per la gente russa, per la sua bontà, per lo spirito di fraternità, l'amore per la «donna russa», vero architrave, durante i secoli, di quel popolo, specialmente durante le guerre.

In questo quadro voglio parlare della madre di Svetlana, di Marija Vasil'evna, mia suocera.

Era una donna bella, di una pura bellezza slava, senza tracce di ascendenza tartara (è morta nel 1984, nell'anno della morte di nostra figlia Elena, lei a marzo, nostra figlia a luglio), fine, gentile, buona; dirigeva un punto di raccolta del latte e di produzione di latticini a Verbilki, 90 km a nord di Mosca, in una zona bellissima, coperta di boschi e attraversata da fiumi, non lontano da Dubna (la cittadella degli scienziati) e dal Volga, dalla sua sorgente. Una zona ricca anche di bestiame. Durante la guerra - suo marito, Konstantin Syčëv, il padre di Svetlana (il cui cognome Syčëva è divenuto, nel trascriverlo sul passaporto per l'estero, Sychëva), era morto nei primissimi giorni di guerra insieme ai suoi soldati nei primi scontri con i tedeschi al confine con la Polonia - lei e le sue operaie si caricavano sulle spalle grossi recipienti di latte di 20-30 kg e li portavano alla stazioncina, dove li attendeva, alle due-tre di notte, con il gelo dei 25-30 gradi sottozero, un treno merci che avrebbe portato questo latte a Mosca, ai bambini di Mosca. La mattina alle 7 erano già al lavoro al punto di raccolta. Alle tre del pomeriggio tornavano a casa dove preparavano la cena per i figli e sbrigliavano le faccende di casa. Si alzavano di

notte, verso l'una o le due, per portare il latte al treno merci. Una vita durissima: uno dei tanti contributi della donna russa alla vittoria sul nazismo.

Quando io e Svetlana ci "fidanzammo" andammo a Verbilki a trovare la madre. Dopo la guerra si era risposata con Michail Petrovič, un ufficiale da cui aveva avuto un'altra figlia, Nataša, la sorellastra di Svetlana.

Le piacqui; con il tempo si affezionò molto a me. Quando Svetlana le comunicò - nel 1960 - che ci eravamo sposati (il nostro matrimonio fu solo una registrazione burocratica di uno stato di fatto esistente da due anni) lei fu contenta e disse una frase che poi ripeté tante volte: "Gianni è bravo, buono, peccato che è italiano». Con queste parole si riferiva non alla nazionalità (gli italiani sono sempre stati benvenuti in Russia) ma al fatto che, finiti gli studi, Svetlana sarebbe venuta in Italia con me, "così lontano!". (Un'altra sua frase era: "Svetlana con Gianni starà al riparo come dietro una grande muraglia"). In realtà io e Svetlana ci siamo sostenuti a vicenda, l'uno muraglia dell'altro. Andavamo spesso a trovare Marija Vasil'evna, Michail Petrovič e Nataša a Verbilki, nei fine settimana e nelle vacanze invernali ed estive. Ricordo con grande nostalgia le passeggiate nel bosco, la raccolta di funghi nella quale avevo acquisito una certa abilità, addestrato in questo da mio suocero; i giochi e gli scherzi a Nataša, bambina (ora è nonna) con la quale cantavamo insieme canzoni italiane, specie quelle di Celentano che le piacevano molto. Ricordo le bevute con mio suocero, un buon uomo, convinto che i russi erano i migliori bevitori, che gli italiani non reggevano la vodka, ma che non riuscì mai a sopraffarmi. Ricordo le nuotate nel fiume Dubna, affluente del Volga, e la grande spianata verde dove giocavano centinaia di bambine e bambini dei campi dei pionieri, diremmo noi "colonie estive". "I Pionieri", era l'organizzazione dei più piccoli ai quali si assicuravano, fra l'altro, vacanze collettive in luoghi ameni, viaggi, partecipazione a manifestazioni culturali e sportive, ma ai quali si impartivano le basi ideologiche di futuro cittadino sovietico e di patriota. Passeggiando vicino a una di quelle colonie, lungo uno stupendo viale di betulle, piantate nel Settecento da un nobile che lì aveva la villa, Svetlana mi indicava la casa in legno, dove, anche lei, giovane *pioniera*, aveva soggiornato durante le vacanze estive negli anni '50.

Ricordo l'arrivo a Verbilki sul trenino elettrico, sovraffollato di villeggianti con lo zaino che per qualche giorno si allontanavano da Mosca, già soffocata dal traffico; scesi dal treno, bastava attraversare i binari, fare un centinaio di passi, ed ecco la *isba*, dove vivevano i nostri parenti, ai margini del bosco.

Dopo la laurea, dopo il ritorno in Italia, tornammo con Svetlana e Carlo, e poi anche con Elena, e ancora con Daria, quasi ogni anno in Russia, a trovare i nonni e Nataša. Poi, a poco a poco, i viaggi si diradarono, specie dopo la morte di Marija Vasil'evna; era lei il centro, il faro, di quella famiglia. Marija Vasil'evna venne a trovarci a Palermo una volta, nel 1964. Voleva vedere come stava, come viveva sua figlia, suo nipote Carlo (Karlůša, come lo chiamavano in Russia), suo genero. Arrivò carica di regali, specie di generi alimentari. Aveva con sé farina, zucchero, funghi secchi, legumi, scatolette di carne e di latte condensato, cioccolato e caramelle, salami affumicati e altri generi alimentari. In fin dei conti non era così sicura che sua figlia non morisse di fame in una società capitalista. Ci portò anche una stupenda icona, che stranamente - forse spazzati dalla semplicità di quella donna « l'icona è mia e la porto a mia figlia in Italia ») - i doganieri russi fecero passare.

Vide che tutto sommato non stavamo male, stavamo in una casa di quattro stanze con giardino (abitazione enorme per i canoni russi e moscoviti), avevamo perfino la macchina (una «Seicento», ma sempre macchina era), vestivamo discretamente e mangiavamo bene; si tranquillizzò, rimase una ventina di giorni e poi ripartì. Anticipò di una decina di giorni la sua partenza. La trovammo un pomeriggio, nella stanza che le avevamo assegnato, piangente. Ci disse che aveva nostalgia della sua casa, della Russia. Dopo solo venti giorni! Avremmo voluto tenerla ancora con noi, ma capimmo che era giusto che tornasse a casa.

Ma ritornando ai nostri studi e al bollo di «dogmatismo» che era stato impresso su di noi, devo dire che il carattere dogmatico di questi studi non ci impediva di aprirci ad una dialettica, che ci perveniva da un confronto fra noi studenti italiani, dalle visite e dalle conferenze che ci tenevano i dirigenti del PCI inviati a Mosca (Bufalini, Amendola, Longo, Pajetta), dai contatti con i russi «dissenzienti», studenti, professori, artisti, dal ricevere la stampa italiana e i libri italiani, dall'essere calati nella realtà sovietica della quale noi vedevamo gli aspetti fortemente contraddittori. Quando tornai in Italia, Napoleone Colajanni, che era segretario della Federazione del PCI a Palermo e che mi invitò a lavorare con lui, mi «obbligò» a comprare e leggere Schumpeter, che Napoleone pronunciava con la sua «r» moscia. «Fatti ora un bagno di Schumpeter, per scrostarti di dosso il dogmatismo sovietico», così mi disse fra il serio e il faceto. Io lo feci; anche se l'acquisto dei tre volumi mi costò molti soldi, e a quei tempi ne avevo pochissimi.

Sono stato amico di Napoleone Colajanni per decenni, anche quando è uscito dal partito, anche quando ha assunto posizioni estreme di criti-

ca. Indubbiamente è una persona molto intelligente e preparata, direi brillante. Nella sua posizione critica verso il tipo di evoluzione del PCI in PDS e DS c'è anche del giusto; ma ho l'impressione che abbia prevalso nella sua critica un suo tratto caratteriale - l'egocentrismo - e forse la delusione - in parte giustificata - di non essere stato «valorizzato» come «mente economica» del PCI. C'è stato inoltre in lui un disprezzo non celato, esagerato e spesso ingiusto per taluni dirigenti (per esempio per Enrico Berlinguer) che ha inficiato quello di giusto che poteva dire. Il suo egocentrismo e la sua voglia di apparire (e, come dirò, l'intento di affermare una certa tesi politica) lo hanno portato - dopo la notizia dell'indagine giudiziaria su di me - a rilasciare una intervista alla «Sicilia» di Catania molto discutibile. Napoleone dichiara di aver preso soldi da imprenditori per il Partito negli anni '50-'60; ma ipotizza che li abbia presi anch'io, sempre per il Partito: fermo restando «che Parisi è onesto e serio».

Perché si spinse a tale infondata ipotesi nella sua intervista? Certamente, in quella intervista, egli si fa portatore di una tesi politica di un settore del PCI (i cosiddetti *miglioristi*), che è quella che bisognava subito (nel 1992-93) riconoscere il finanziamento «illecito» al Partito; ciò per impedire un certo corso di «mani pulite». C'era in ciò una preoccupazione per l'uso politico, «giustizialista», di certe indagini giudiziarie rivolte verso la DC e il PSI, ma anche verso certi settori del PCI (per esempio i miglioristi di Milano). Indubbiamente nel PCI a qualcuno non dispiaceva che i miglioristi milanesi e segnatamente Gianni Cervetti fossero colpiti dalla magistratura. (Cervetti è stato assolto e io ne sono felice). C'era in tale linea anche la preoccupazione per la distruzione del PSI e per un certo uso politico, da parte del PCI-PDS di Occhetto, di tali indagini verso l'esterno e verso l'interno.

Il riconoscimento del finanziamento illecito del PCI serviva a dare una sponda al PSI e ad evitare che le imputazioni arrivassero alla corruzione e ad altri più gravi reati.

Vi era in questa posizione qualche elemento apprezzabile: una preoccupazione per il prevalere di una «via giudiziaria» nella politica italiana, una difesa dei diritti e delle garanzie dei cittadini, compresi i politici, una preoccupazione per una estremizzazione e semplificazione dello scontro politico.

Vi era però anche una sottovalutazione del degrado morale che era penetrato nei partiti, una sottovalutazione di quella «questione morale» già sollevata da Berlinguer, una sottovalutazione del distacco della gente dalla politica a causa dei processi degenerativi. La «questione morale» di Berlinguer veniva considerata «l'antipolitica». Di questa critica a

Berlinguer, Napoleone Colaianni è un campione. Resta il fatto che non si riuscì a trovare un giusto equilibrio fra queste due esigenze, fra queste due posizioni; schematizzando, fra «garantismo» e «giustizialismo», fra portatori del realismo politico e portatori della questione morale. Lo scontro interno è continuato per anni su quella contrapposizione, con grande danno per tutti. Ma, e qui torniamo alla intervista di Napoleone Colaianni, mi chiedo: come poteva un «garantista» come lui ipotizzare un mio coinvolgimento nel finanziamento illecito? Anche lui usa un «teorema», una tesi prefabbricata: siccome il finanziamento illecito nel PCI c'era (anzi lui clamorosamente si autoaccusa; tanto non c'è pericolo, lui lo ha fatto quarant'anni fa!), anche Parisi, «onesto e serio», ha potuto partecipare a tale finanziamento.

E la certezza del diritto? E le prove? E parla di siffatta ipotesi come possibile a fronte di una indagine nella quale mi si coinvolge in «concorso esterno ad associazione mafiosa» con Siino e Lima, «sodalizio» che si sarebbe saldato attorno alla spartizione degli appalti. E non lo sfiora l'idea che io non ho partecipato (neanche per il Partito) a tale tipo di procacciamento di mezzi finanziari, tanto più attraverso il concorso con tali personaggi! Il «teorema» gli ottunde il cervello, il «teorema» gli impone un'altra ipotesi. La grande intelligenza si è trasformata nel suo opposto.

Come ho già detto, in quegli anni moscoviti vennero a trovarci molti compagni dirigenti dall'Italia, che ci intrattenevano con vere e proprie conferenze politiche.

Venne a trovarci a Mosca anche Pio La Torre, con una delegazione della CGIL. C'era con lui Ugo Minichini, socialista di sinistra, uomo simpatico e scanzonato, che insieme alla moglie Ester seppe affrontare la perdita di un figlio. Da allora è impegnato a salvare giovani dalla droga nella comunità di don Gelmini. Conoscevo Pio sin da ragazzo. Si era fidanzato con Giuseppina Zacco, figlia del dottor Franco Zacco, antifascista e amico di zio Aurelio, nonché suo medico. Gli Zacco abitavano in via Pasubio a due passi da via Sabotino, dove stavano gli Attardi, nel quartiere Littorio, oggi Matteotti. Nel 1951 vidi La Torre dentro un gabbione con decine di contadini di Bisacquino, processati per l'occupazione del feudo di Santa Maria del Bosco. Pio fu condannato a cinque mesi; ma era già stato in carcere per più di un anno. In appello aumentarono la pena. La magistratura non scherzava, quando c'era da difendere la «proprietà». Abbiamo ricordato, il 10 marzo 2000, come «Centro Pio La Torre», al quale mi sono dedicato negli ultimi anni, il 50° anniversario dei «fatti di Bisacquino», nel teatro del paese. C'erano le scuole, studenti e professori, e molti contadini, dei quali i più vecchi, una quarantina, avevano parteci-

pato a quella occupazione del feudo di Santa Maria del Bosco, dei baroni Inglese, e avevano subito la durissima repressione poliziesca al ritorno in paese. Qualcuno dei superstiti parlò e fece rivivere quei giorni e quelle ore. Abbiamo pure curato una pubblicazione dedicata alla vicenda di Bisacquino.

Ricordo lo sguardo smarrito di Pio La Torre dentro il gabbione, gli occhi neri scintillanti, che scrutavano il numeroso «pubblico» che seguiva il processo; il suo sorriso incerto. Ci trovavamo nell'aula del Tribunale a fianco allo «Steri», oggi sede del Rettorato dell'Università di Palermo. C'era anche una delegazione di giovani comunisti palermitani ed io ero con loro. Era un atto di solidarietà, e anche, in una certa misura, una scuola di vita e di militanza politica.

Quando venne a Mosca lo accompagnai per l'enorme università sui «Monti di Lenin» (già «Monti dei passeri»), andammo insieme pure al centro della città.

Venne a trovarci in quegli anni moscoviti anche il poeta siciliano Ignazio Buttitta, ospite dell'Unione degli scrittori dell'URSS. Buttitta visitò anche l'università. Volle incontrarsi con noi studenti siciliani, io, Davide Fais, Maddalena Gaglio ed altri.

Buttitta era un tipo incredibile; parlando in siciliano, intercalato all'italiano, e gesticolando, riusciva a farsi capire dai russi. Era una forza della natura, un uomo pieno di energia e di fantasia, un poeta. Era accompagnato da un interprete, l'italianista Evgenij Solonovič che poi vincerà dei premi in Italia, in particolare un premio per una sua traduzione in russo dei «Sonetti» di Dante.

Ma ripeto, lui si faceva capire anche senza l'aiuto di Evgenij. Ci distribuì alcuni suoi libri, e ci offrì dei salumi siciliani (come gerente di una salumeria a Bagheria era ben fornito di tali prodotti); ci rivolse molte domande sull'URSS e sulle nostre impressioni. Io ero con Svetlana, allora mia «ragazza», ancora non eravamo sposati. Ignazio, a cui le donne piacevano molto, e gli piacquero fino a tardissima età, si interessò, volle sapere, «cu era, 'sta picciotta». Chiaramente Svetlana gli piaceva; ci voleva invitare al ristorante a Mosca (a Mosca, dicevamo noi, che vivevamo sui «Monti di Lenin», lontano dal centro), ma noi non potevamo andare, perché avevamo delle lezioni. Allora ci declamò una sua poesia d'amore; sì, Buttitta non era solo un poeta impegnato, come lui stesso in una poesia si definiva, era un poeta tout-court; certo, la vena sociale nella sua poesia ha preso il sopravvento, è divenuta l'asse della sua poetica, ma scrisse anche bellissime poesie d'amore.

Al mio ritorno in Sicilia mi capitò tante volte di assistere ai suoi «recitals», specie alle Feste dell'Unità o anche nelle campagne elettorali,

quando recitava le sue poesie dopo l'oratore ufficiale; probabilmente le persone venivano in gran numero e si sorbivano il comizio in attesa di Ignazio Buttitta, che avrebbe recitato il «lamento per Turiddu Carnevale», o la «storia di Portella della Ginestra» o la «storia del bandito Giuliano». Debbo dire che avevo l'impressione che le sue poesie, lette da lui, avessero un grande impatto non solo emozionale, ma anche politico sugli ascoltatori.

Una sera, dopo una manifestazione nella quale per la prima volta ci «esibimmo» insieme, mi chiese: «Parisi, a picciotta di Mosca a lassasti in Russia?». «No, è con me, è mia moglie ed abbiamo un figlio». La volle rivedere; lo invitai a cena a casa mia, regalò a Svetla uno dei suoi libri con una dedica bellissima, scritta in versi: «A Svetlana, donna russa... ». Fu sempre affettuoso con me e specialmente con Svetlana, e talvolta fummo a casa sua, all'Aspra, vicino a Bagheria, in una villa sul mare, piena di libri e di quadri del suo amico Renato Guttuso.

A proposito di Renato Guttuso, non posso dire di esserne stato amico, in senso pieno; ma di avere intrattenuto un buon rapporto, posso dirlo. Quando lo candidammo al Consiglio Comunale di Palermo, facemmo insieme un comizio al Capo, all'incrocio di via Beati Paoli, nella piazzetta rialzata. Era un comizio rumorosissimo, perché si era sparsa la voce nel quartiere di questa straordinaria presenza; c'era un mare di bambini, c'erano donne con i neonati al petto, uomini e ragazzi. Nella confusione riuscimmo a dire poche parole, ma Renato con la sua voce calda riuscì a farsi ascoltare più di me. Il suo accompagnatore, Isidoro, un palermitano che Guttuso aveva aiutato dopo il carcere e che aveva trasformato in una specie di suo segretario, vigilava con occhio attento e con aria spavalda, come a dire «io vi conosco!»; temeva che, in quel mare di confusione e anche di affetto per Guttuso, ci scappasse l'inserimento di qualche borseggiatore in cerca di un buon bottino.

Finì tutto bene e dovemmo accettare di bere del vino e mangiare uova sode con dei popolani al Capo in una bettola. Su di noi, oltre a Isidoro, vigilavano i compagni della sezione del PCI «Lo Sardo», del rione Capo, che per l'occasione avevano indossato il vestito della festa ed erano capeggiati da Alberto Aliotta, ciabattino e consigliere comunale uscente.

Di quel comizio, di quella piazzetta piena di gente, di donne e di bambini Guttuso diede una rappresentazione in un suo quadro.

Quando Guttuso veniva a Palermo per le feste di Natale ci invitava qualche pomeriggio nella sua stupenda casa di via Ruggiero Settimo; lì si formava un tavolo di scopone (gioco che Renato amava) e le coppie erano Renato e Svetlana (anche Renato aveva una qualche simpatia per

Svetlana) da un lato, il professor Pasqualino, - padre di Antonio, fondatore del museo delle marionette e marito della pittrice Lia Pasqualino - e Marcello Carapezza, professore e geologo, dall'altro.

Tanti sono i ricordi che ho di Guttuso.

Intanto l'emozione, quando andavamo a casa sua, di vedere i quadri a cui stava lavorando, le tele già finite, quelle già incorniciate. Era un tripudio di colori e di forme. Nel periodo del «gineceo», una serie di quadri in cui spiccavano tante figure femminili, tutti i corpi ritratti erano il corpo di Marta Marzotto, il prototipo per lui del corpo femminile, che ripeteva quasi con ossessione.

L'amore certamente molto sensuale per la Marzotto non gli impediva di avere un rapporto delicatissimo con sua moglie Mimise.

Furono, lui e Mimise, ospiti miei e di Svetlana una sera d'estate del 1982 all' Addaura.

Stavamo ristrutturando la casa di Palermo, e quindi affittammo per qualche mese una villetta all'Addaura, una casa in cima alle rocce, in alto, da cui si dominava il golfo di Palermo, fino a Capo Zafferano.

Guttuso e Mimise arrivarono verso le ventuno in macchina, accompagnati da Isidoro, che portava una camicia rossa ed un orecchino, come un picaro. Con loro c'era un ospite inaspettato, il regista Valerio Zurlini, amico di Guttuso, regista profondo e delicato, uomo travagliato e triste. Io avevo invitato Benedetto Colajanni, fratello di Napoleone; e inoltre si era autoinvitato l'impresario che mi stava ristrutturando la casa a Palermo, Totò Alfano, cognato dell'autista del nostro gruppo parlamentare all'ARS; uomo - come diceva lui - da «quinta elementare di scuola serale», ma intelligente e curioso; nonostante si trovasse in una compagnia di intellettuali, non si intimidì. Chiamava Guttuso - Renato e Zurlini - Valerio. Li divertì moltissimo con le sue storie palermitane. Totò fu molto cavalleresco con Mimise sulle cui spalle stese una sciarpa (che lui chiamò «sciallina») quando «scese l'umidità». Fu una stupenda serata, ci attardammo a chiacchierare e bere nella nostra terrazza sul mare fino alle due del mattino; con noi c'erano anche le mie due figlie Elena e Daria, e proprio verso le due arrivò mio figlio Carlo, che tornava da Napoli, dove aveva partecipato ad un concerto dei Rolling Stones. Ho sempre avuto il rimpianto di non avere avuto quella sera la macchina fotografica per fissare un ricordo visivo di quell'incontro. In vita mia ho fatto migliaia di fotografie, ma ho mancato quell'occasione.

Con Guttuso ho avuto incontri "ufficiali" quando lo candidammo al Senato nel Collegio di Sciacca ed io ero segretario regionale del PCI, o incontri conviviali, alla «Carbonara» a Roma, o per il suo settantesimo compleanno, o per l'ottantesimo compleanno di Pompeo Colaianni (di

queste occasioni ho le foto).

Io ammiravo la sua arte, anche se so che non tutti la apprezzano, e taluni la criticano, specie altri artisti (forse anche con una punta d'invidia per il suo successo). Guttuso prima che artista era un uomo aperto e gentile, caldo e affettuoso, generoso. Abbiamo sofferto, con Svetlana, per la sua morte. Come ricordo conserviamo qualche foto e qualche suo disegno che ci ha regalato nelle occasioni in cui ci siamo incontrati. Mi piace - quasi un viaggio nella memoria - leggere quelle dediche «A Gianni e Svetlana con tanto affetto e amicizia, Renato Guttuso», in calce ai suoi lavori, appesi alle pareti di casa mia.

Voglio concludere questo filone «bagherese» - Ignazio Buttitta, Renato Guttuso - con Antonino Buttitta, figlio di Ignazio e fratello di Pietro, Flora ed Aurora, da me tutti conosciuti, specie Flora ed Aurora. Nino Buttitta è un antropologo, un professore della Facoltà di Lettere dell'Università di Palermo, facoltà di cui a lungo è stato Preside. Fu per un periodo segretario regionale del PSI, deputato nazionale.

Abbiamo ottimi rapporti, perché è un uomo, pur con i suoi difetti, «umano».

Abbiamo avuto scontri politici, quando io ho attaccato, come capogruppo del PCI, determinati assessori regionali socialisti per il loro malgoverno; lui fu costretto a prenderne le difese, forse per dovere di partito. Oggi mi pare dia lo stesso giudizio che do io di taluni personaggi del PSI siciliano.

E' stato criticato perché secondo taluni era un uomo di potere universitario, un barone che dominava in facoltà e attraverso di essa l'università. Ma vorrei capire quanti all'università, in posizioni di direzione, non hanno esplicitato questo loro potere. È stato criticato perché è salito sul carro «craxiano»; ma Buttitta è stato sempre socialista, anche prima dell'avvento di Craxi, e non diede alla sua segreteria quel carattere di «rampantismo» tanto in voga allora nel PSI; aprì le porte della direzione regionale socialista ad esponenti della cultura, cercò sempre di mantenere un buon rapporto col PCI, anche ai tempi della più rovente polemica fra i due partiti. All'università, nella facoltà, non discriminò mai i comunisti, anzi molti dei suoi discepoli lo erano. Appoggiò con forza il governo Campione e mantenne un rapporto privilegiato con me che nel governo rappresentavo il PDS. Nino Buttitta ha svolto un'opera di sensibilizzazione sui temi delle tradizioni popolari, fondando una scuola, stimolando in tutta la Sicilia la creazione di musei di arte e tradizioni popolari. Ne ricordo in particolare uno a Caronia, in provincia di Messina, fondato da un suo discepolo, Salvatore D'Onofrio; anche io partecipai alla sua inaugurazione. Ha difeso e protetto il Museo di Antonio Pasqualino. Ha diretto per

anni la rivista culturale «Nuove Effemeridi» e ha partecipato all'organizzazione di manifestazioni internazionali. Posso dire che siamo amici e che lui mi stima.

Perché ne parlo? Non solo perché è figlio di Ignazio, non solo perché è stato segretario regionale del PSI, e in questa sua veste con me si è scontrato, ma anche incontrato, non solo perché indubbiamente è un uomo di cultura e un organizzatore di cultura, ma anche perché è incappato in una vicenda giudiziaria simile alla mia.

Il noto imprenditore Salamone ha «confessato» di avere dato soldi a lui, come a tanti altri, fra cui Michelangelo Russo e Sergio Mattarella. Ebbene Nino, ed anche Michelangelo Russo e Mattarella, sono stati assolti, dopo 7 anni fra indagini e processo. Ma quanto hanno sofferto! Io conosco bene le sofferenze di Nino Buttitta, che per un lungo periodo si è come inabissato, è scomparso e, quando casualmente lo incontro, mi confidava la sua angoscia. Ebbene, è stato assolto perché il fatto non sussisteva.

Ecco, fosse solo per quanto ha sofferto, oggi mi sento di passare sopra ai nostri vecchi contrasti politici e di mettere in luce i suoi pregi, fra i quali quello di essere generoso. Mi ha incontrato, dopo l'iniziativa dei P.M., mi ha abbracciato, mi ha rincuorato, mi ha detto: «Va in giro, fatti vedere, continua la tua vita, va ovunque a viso aperto. Tutti sanno che sei una persona perbene». Ho seguito il suo consiglio dopo alcune iniziali titubanze.

Nell'estate del 2000 noi del «Centro Pio La Torre», insieme alla Facoltà di Lettere, al suo Preside Giovanni Ruffino, studioso della lingua siciliana, compagno e amico, abbiamo organizzato un convegno in ricordo di suo padre Ignazio nel centenario della nascita. Ho parlato anch'io; ho capito di avere toccato le note giuste. Alla fine Nino mi abbracciò grato non solo per l'iniziativa, ma anche per il mio ricordo di Ignazio.

Tornando a Pio La Torre: lo rividi al mio ritorno da Mosca nel 1961, quando cominciai a lavorare al Partito, a Palermo, sotto la direzione di Napoleone Colajanni. Segretario regionale era Emanuele Macaluso. Pio era segretario regionale della CGIL. Nel 1962, alla partenza di Macaluso per Roma, diventò segretario regionale del Partito. (Parlerò ancora di Pio, di quando nel 1967 fu sollevato dall'incarico di segretario regionale e di quando nel 1981 sostituì me come segretario regionale e dopo dieci mesi fu ucciso dalla mafia).

Alessia Pandolfi

MARIUS PETIPA E ČAJKOVSKIJ: LA NASCITA DEL BALLETO SINFONICO (2^a PARTE) LO SCHIACCIANOCI

1. Argomento del libretto *Lo Schiaccianoci*

Schiaccianoci (tit. origin. russo *Ščelkunčik*): balletto fantastico in due atti e tre scene. *Libretto*: Marius Petipa; *coreografia*: Lev Ivanov; *musica*: P.I. Čajkovskij; *scene e costumi*: Bočarov, Ivanov, Ponomarëv, Vsevoložskij; *direttore d'orchestra*: Riccardo Drigo; *prima rappresentazione*: Pietroburgo, "Teatro Mariinskij", 18 dicembre 1892.

I ATTO - I quadro

Dopo una breve *ouverture* il sipario s'apre, lasciando scorgere l'ingresso della casa borghese del presidente Silberhaus per la festa di Natale.

Il presidente, sua moglie e i due figli, Clara e Fritz, stanno finendo di addobbare l'albero; si accendono le luci e dalla porta di casa aperta entrano i bambini allegri ed incuriositi, che il presidente padrone di casa mette in ordine.

Dopo una marcia arrivano gli ultimi ospiti, tra cui lo zio Drosselmeyer che porta anche lui dei regali, attesi con impazienza dai bambini; lo zio scarta grandi pupazzi meccanici: un soldato, un Arlecchino, una Colombina.

Le prime due bambole eseguono una danza, cui segue un valzer d'Arlecchino e Colombina e una danza finale dei pupazzi meccanici.

I bambini litigano per avere le bambole e Fritz fa piangere la sorella; per consolarla, lo zio regala a Clara uno schiaccianoci a forma di soldatino, che con dispetto Fritz prende e getta per terra; Clara lo alza e lo consola teneramente; all'improvviso, di fronte allo stupore di tutti, lo schiaccianoci comincia a ballare. Prima della fine della festa, secondo la tradizione, tutti ballano il *Grossvateranzl*.

È notte e Clara non riesce ad addormentarsi pur avendo portato con sé lo schiaccianoci; guardando l'albero sotto i raggi della luna, vede arri-

vare dei topi, dai quali vorrebbe fuggire, ma non ha la forza di muoversi. All'improvviso lo Schiaccianoci interviene alla testa di un esercito di soldatini e lotta contro i topi che - al seguito del loro re - all'inizio hanno il sopravvento; la lotta continua fino a che Clara, per porle fine e salvare il suo soldatino, non interviene coraggiosamente, lanciando contro di loro una pantofola. Lo Schiaccianoci e i soldatini, grazie all'aiuto di Clara, vincono l'esercito dei topi.

Lo Schiaccianoci si trasforma allora in un bel principe che invita Clara a seguirlo nel castello dei dolci, dove le verranno svelati i misteri dei doni di Natale.

II quadro

La camera di Clara si trasforma in un bosco con alti alberi addobbati a festa. I fiocchi di neve scendono al ritmo dei *valzer* intorno a Clara ed al suo principe, accompagnandoli lungo la strada verso il sospirato *Konfitürenberg*, il mondo dei dolci.

II ATTO

In lontananza Clara scorge il castello delle caramelle fondenti, dal quale esce la Fata Confetto con la sua corte (12 paggetti portano i candelabri illuminando la scena a giorno). In quest'ambiente di festa entra Clara, vestita da principessa e accompagnata dal principe, che racconta alla corte di essere stato salvato dal coraggio della sua principessa, che tutti ammirano.

Ad un cenno della fata, sono portati dei meravigliosi dolci e comincia un ballo in onore di Clara. Prende il via un grande *divertissement*, in cui sfila e danza tutto ciò che i bambini possono desiderare: cioccolata, caffè, tè. Danzano le figurine di cioccolato (Danza spagnola, Allegro vivace), del caffè (Danza araba) e del tè (Danza cinese).

Dopo il *Valzer dei fiori*, la Fata Confetto danza un *Pas de deux* insieme al suo Cavaliere, e poi fa comparire la slitta che riporta Clara alla realtà.

È stato solo un sogno e Clara è di nuovo addormentata, con in grembo il suo amato Schiaccianoci (in alcune versioni si risveglia), verso cui ha provato la prima attrazione adolescenziale.

2. La genesi dello Schiaccianoci

Nel 1892, dopo il trionfo dello spettacolare *divertissement* settecentesco, *La bella addormentata*, Ivan Aleksandrovič Vsevoložskij (1835-

1909)² ingaggiò ancora una volta Petipa e Čajkovskij nell'intenzione di regalare alla corte un altro ballo fantastico: da quest'idea nacque *Lo Schiaccianoci* – l'ultimo *ballet de cour* degli zar – per il cui soggetto Petipa si avvalese dell'omonimo *Marchen* hoffmanniano, attraverso la riduzione ad opera di Alexandre Dumas *père*.

La storia dei rapporti tra Petipa e Čajkovskij e della sofferta genesi della partitura dello *Schiaccianoci* sono documentate dalle lettere che il compositore scrisse ai fratelli, Modest e Anatolij, agli amici e alla sua protettrice Nadežda von Meck; anche i suoi dettagliati diari costituiscono una preziosa fonte per avvicinarsi alla sua personalità ed agli stati d'animo che accompagnarono le composizioni.

Petipa accettò subito volentieri la proposta di occuparsi della coreografia e del libretto della fiaba di Hoffmann, soddisfatto della capacità di Čajkovskij d'assecondare i contenuti coreografici. Petipa negli ultimi balletti, mirando ad esprimere il "lirismo" dei personaggi, aveva moderato, rispetto alla scuola italiana, l'uso di virtuosismi sulle punte, e di conseguenza era divenuto necessario un sostanzioso accompagnamento musicale. Nelle sue stilizzazioni, il 'francese' aveva perfezionato sempre di più i generi di danza allora esistenti, classico e di carattere, sempre attento ad imprimere movimento, vivacità e sentimenti.

Nel febbraio del 1891 Vsevoložskij si rivolse a Čajkovskij, che però rifiutò la proposta di occuparsi della musica, non trovando il soggetto di Dumas/Petipa all'altezza dei due precedenti lavori e mancante - come tutti i *ballets-divertissements* - d'unità interna; ma il direttore del Mariinskij non si diede per vinto e lo persuase infine ad intraprendere il lavoro.

In poco tempo Čajkovskij ultimò la sua terza ed ultima partitura per il teatro di danza e - come nel libretto - affrontò l'argomento della fiaba tedesca tralasciando musicalmente gli aspetti più cupi. L'esordio non fu sereno a causa dell'atteggiamento dittatoriale di Marius, ma non passò molto tempo che Pëtr prese gusto al soggetto "impostogli", ed il 9 marzo 1891 cominciò il *Valzer dei fiocchi di neve*.

Čajkovskij, solo due giorni dopo, prese a Pietroburgo i dovuti accordi con Petipa, che puntualmente gli consegnò i propri *desiderata*, dove indicava in maniera dettagliata la musica, il ritmo e persino le battute da scegliere; da Vsevoložskij ricevè invece l'incarico per l'opera *Jolanta*, necessario per completare il programma dello *Schiaccianoci*.

La critica ha insistito molto sul rigore con il quale Petipa dettava il carattere della composizione, considerando ciò anormale e grottesco, e vedendo in Čajkovskij una vittima del tirannico coreografo, più anziano di lui e potentissimo a corte. In realtà, la meticolosa insistenza sui partico-

lari era il modo normale di collaborazione tra i “due”, ed anzi era Čajkovskij stesso a chiedergli di segnalare esattamente il carattere delle danze, il numero delle battute ed il tipo di musica che occorreva. Forse, proprio ad una cooperazione così intima si deve la perfetta riuscita dei balletti con le musiche čajkovskiane, a dimostrazione che la musica “su misura” non necessariamente riesce inferiore a quella nata da indomito estro.

Secondo i piani, Pëtr in aprile partì per gli USA, dove diresse dei concerti; a Rouen, una delle numerose tappe, scrisse una lettera ad un amico, lamentandosi per l’impegno accettato: «I miei tormenti e le mie sofferenze sono cominciati e sono andati in crescendo, culminando con una crisi sfociata in una lunga lettera che ho scritto a Vsevoložskij. [...] Il motivo principale della mia disperazione è stato che ho concentrato inutilmente tutte le mie forze nel lavoro. Non è venuto fuori niente, se non porcherie. Inoltre lo *Schiaccianoci* e persino *Jolanta* si sono trasformati in incubi spaventosi e febbrili, tanto odiosi che mi pare di non aver la forza di esprimermi. Mi ha tormentato la consapevolezza della reale impossibilità di portare a termine bene l’impegno che mi ero assunto [...]»³.

Per quanto l’amarezza di Čajkovskij derivasse più dallo scoraggiamento per l’“impresa” che non da un’effettiva insofferenza, è interessante ricordare quanto Hoffmann, alla fine della discussione con i “Serapionsbrüder”, dichiarò per bocca di Lothar: «An meinem Nussknacker will ich nun gar nicht mehr denken, da ich selbst eingesthe, dass ein gewisser unverzeihlicher Übermut darin herrscht, und ich zu sehr an die erwachsenen Leute ihre Taten gedacht [...]»⁴.

Al ritorno dagli USA, Pëtr II’ič riprese in mano la composizione per la partitura del balletto, che prevedeva l’uso del *Glockenspiel* e della celesta, il cui caratteristico suono rievocava in lui l’infanzia, tanto da avergli ispirato la musica per lo *Schiaccianoci*. Quello stesso anno, nel 1891, da Parigi aveva inviato in gran segretezza, al suo amico ed editore Jurgenson, l’importo di 48 sterline per acquistare questo strumento ancora sconosciuto in Russia: Čajkovskij lo definì un incrocio tra pianoforte e carillon, e la sua musica conferì un timbro diafano alla *Danza della Fata Confetto*, nel secondo atto dello *Schiaccianoci*. Tra indecisioni e ripensamenti, il 7 luglio 1891 fu terminata la stesura generale della partitura e già all’inizio del 1892 era pronta quella definitiva, di cui venne orchestrata una *Suite* per orchestra che trionfò prima il 25 gennaio 1892 a Parigi, poi il 19 marzo alla “Società Imperiale di Musica Russa” di Pietroburgo, a tal punto che gli fu chiesto il *bis* di cinque brani.

Immediatamente dopo, il musicista si trasferì dalla capitale, dove era il Mariinskij, alla vicina Klin, dove prese una casa in affitto, deside-

rando vivere in campagna, la cui quiete gli era necessaria per lavorare, ma anche poter trascorrere tre mesi l'anno a Pietroburgo.

Nel frattempo Petipa, ricevuta da Čajkovskij la partitura, si era messo sollecitamente al lavoro, ma a causa di una malattia improvvisa aveva affidato il *brouillon* del lavoro compiuto al suo assistente *maître de ballet en seconde* Lev Ivanov, che non si oppose a curare il progetto abbozzato dal maestro. Ma ciò che ne seguì fu una questione spinosa, ancora oggi non del tutto chiarita, riguardo all'influenza di Petipa nella coreografia del balletto di Ivanov: sta di fatto, che la *première* del 18 dicembre 1892 avrebbe portato la firma di entrambi gli artisti.

Lo *Schiaccianoci* venne annunciato il 24 luglio 1892 sulla «Peterburgskaja gazeta». Alle prove generali, in novembre, Rimskij-Korsakov prevede un fiasco, mentre Alessandro III volle addirittura complimentarsi personalmente col musicista.

Il 6 dicembre 1892 - la sera di San Nikolaj - al Mariinskij ci fu la "prima" di *Jolanta* e dello *Schiaccianoci*.

Alexandre Benois, allora appena ventenne, ne scrisse una critica assai severa, che si ritrova tale e quale nel suo libro sui ricordi del balletto russo; le aspre critiche del pittore "ballettomane" erano soprattutto rivolte ai costumi ed alle scene allestite da Bočarov e K. M. Ivanov (non Lev, il coreografo); eppure, il suo paesaggio lunare, che faceva da sfondo alla scena dei fiocchi di neve, riscosse in generale un immediato successo. Il 18 dicembre al Mariinskij ci fu il debutto ufficiale del balletto, sotto la direzione di Eduard Napravnik, che diresse anche *Jolanta*.

Il *cast* degli interpreti era di primissimo ordine, ma anch'esso non ebbe una degna accoglienza. La scaligera Antonietta Dell'Era, famosa per il casto lirismo delle sue interpretazioni, era la Fata Confetto; Stanislava Belinskaja interpretò il ruolo della protagonista Clara, Nikolaj Legat - autorevole sia come ballerino che come maestro - era lo *Schiaccianoci*, mentre Pavel Gerdt, ultracinquantenne, ma all'epoca primo dei grandi *danseurs nobles* russi, era il Principe del regno dei dolci. Nei ruoli minori si riconoscono artisti in piena fioritura, come Lydia Kyasht, Mathilda Kschessinska ed Olga Preobraženskaja (che debuttò in Colombina, uno dei giocattoli meccanici).

Antonietta Dell'Era - *technicienne* che aveva debuttato a Pietroburgo nel 1886 - nella Fata Confetto apparve, a detta di Benois, appesantita ed imbruttita; al contrario, un'altra parte della critica rimase delusa per l'esiguo spazio riservato ad una ballerina del suo calibro. Dunque lo zar invece ebbe, alla luce dei fatti, più "orecchio" di tanti critici, che stimarono il balletto eccessivamente sinfonico e la partitura noiosa. Alcuni critici espressero il loro inclemente giudizio, tanto sullo scon-

clusionato racconto di Hoffmann che n'era alla base, quanto sulla coreografia di tutto il primo atto e di gran parte del secondo. Il libretto di Petipa/Ivanov era riuscito, nonostante la sostanziale semplificazione, a mantenere l'ambivalenza di realtà e finzione che aveva caratterizzato il racconto di Hoffmann, e forse la fredda accoglienza fu conseguenza della "frattura" tra i due atti: il primo, in cui si svolge la maggior parte dell'azione, ed il secondo, puro *divertissement*, concorde con la tradizione accademica.

La coreografia di Ivanov nel complesso non fu giudicata all'altezza della partitura, nonché poco in sintonia con il soggetto, e la scena della battaglia dei topi fu percepita come eccessivamente caotica e noiosa. Il giudizio dello stesso Čajkovskij non fu del tutto positivo, poiché il suo gusto in fatto di danza non s'accordava con il *ballet divertissement*. A discolpa di Ivanov, non va tuttavia sottovalutata la difficoltà di portare a compimento un lavoro già avviato ed il disagio di organizzare uno spettacolo con i tanti allievi della scuola di danza di Pietroburgo, scontrandosi con la loro naturale vivacità. Per quanto Čajkovskij stesse vivendo da parecchio un momento buio della sua vita, con *Lo Schiaccianoci* – festa teatrale e musicale – realizzò un'euforica partitura in cui la spensieratezza dell'infanzia si sposava ad intensi passaggi musicali.

Lo Schiaccianoci fu un dono che i suoi autori – il librettista Petipa, il coreografo Ivanov ed il musicista Čajkovskij, che avevano rispettivamente settanta, cinquantotto e cinquantadue anni e dunque nel pieno della maturità – vollero fare ai bambini: un fantasioso gioco in cui gli adulti potessero ritrovare un po' del proprio mondo onirico, fosse questo gioioso o pauroso⁵. Con il tempo si è anche resa giustizia alla coreografia di Ivanov e si è apprezzato degnamente il ballabile dei *Fiocchi di neve*, stimato la sua migliore creazione in assoluto, in cui sessantaquattro ballerine con indosso candidi tutù trasmettono una sensazione d'estrema leggerezza; ma non fu il solo "numero" degno di nota, accompagnato dagli indimenticabili *Pas de deux* della Fata Confetto e del Principe e le loro *variations* e dal celeberrimo *Valzer dei fiori*.

Dei tre "poemi" coreografici/sinfonici di Petipa/Ivanov/ Čajkovskij non è facile dire quale sia il migliore in assoluto, anche se ad ascoltare George Balanchine, nessun balletto fu mai così poetico ed accattivante come lo *Schiaccianoci*, "poema sinfonico" sulla crescita di una fanciulla e sul potere del sogno. Il musicologo Solomon Volkov ritenne che rispetto alla *Bella Addormentata*, lo *Schiaccianoci* rappresentasse un passo in avanti, in quanto vi si perseguivano intenti meno narrativi e, diversamente dal *Lago dei cigni*, fu un balletto giocoso ed appena sfiorato da quella malinconia che caratterizza le opere di Čajkovskij. In questa partitura fu

raggiunto un equilibrio tra entusiasmo giovanile e saggezza della maturità; Rostilav Hofmann ha individuato in *Jolanta*, *Schiaccianoci* e nel “poema sinfonico” *Vojevoda* le tappe della nuova via intrapresa dal compositore, che lo condussero fuori dall’ansia del dubbio, poiché – scrisse – tutti i grandi geni hanno conosciuto tardi questa serenità, quando la saggezza si sostituisce alla passione⁶.

3. Il balletto

Il notevole successo che il “realismo magico” d’ascendenza letteraria riscosse in Russia nell’Ottocento, fornì il clima adatto per accogliere i racconti di E.T.A. Hoffmann che lì furono apprezzati più che in Germania: dalla ricezione di *Nussknacker und Mausekönig* alla coreografia di *Schiaccianoci*, il passo fu relativamente breve.

Tuttavia, nel balletto fu tralasciata parte dell’acuta analisi psicologica del racconto hoffmanniano, visto che Vsevoložskij propose alla coppia Čajkovskij/Petipa di affrontare il soggetto nella sua riduzione per bambini, *Noisette et le Roi des souris* (1845) - fiaba natalizia di gusto francese - che ignorava numerosi particolari del *Märchen* originale di cui era stato autore Alexandre Dumas père.

L’inquietante atmosfera *noir* rimase un lontano ricordo e Vsevoložskij ritenne questa vicenda ideale per un *ballet-féerie*, prestandosi ad essere arricchita con vivaci e festosi *divertissements*. È verosimile che la semplificazione dello scrittore francese abbia persuaso ad accettare l’incarico, inizialmente rifiutato, di stendere la partitura per balletto. Lo storico sovietico Demidov ha asserito che Petipa abbia steso il libretto senza aver mai letto l’originale tedesco, come prova il fatto che sbagliò i nomi dei personaggi: il signor Stahlbaum e Marie divennero Silberhaus e Clara⁷.

Hoffmann aveva cercato di catturare la “realtà magica”, quella vista con gli occhi di una bambina per la quale i confini tra vita immaginata e tangibile erano assolutamente labili; il padrino Drosselmeier - intimo amico di famiglia ma collegato ad un mondo misterioso - era il tipico rappresentante della categoria hoffmanniana di *Sonderlinge*, stretto parente di Coppelius e Spallanzani. Hoffmann lo aveva reso artefice dei sogni e delle paure di Marie, poiché il suo ambiguo aspetto – dato dalla parrucca di fili di vetro e dalla benda nera sull’occhio – era riuscito ad addentrarsi nell’inconscio della bambina fanciulla, fino a rimuoverne le paure.

Infine, come ha osservato il critico di danza Mario Pasi, Drosselmeier l’aveva accompagnata nella sua avventura onirica, inse-

gnandole che il suo “principe” sarebbe stato borghese. Per questo motivo l'avventura di Marie è la storia di un sogno che non perde il contatto con la realtà: nonostante Marie/Clara/Maša sogni il Principe, non diviene lei stessa una principessa e, finito il sogno, resta una fanciulla borghese⁸.

Nonostante il sostanziale alleggerimento della trama del libretto rispetto alla “fonte”, anche nel festoso balletto non mancano i significati occulti, su cui hanno indagato letterati, psicologi, critici di danza, che nel tempo hanno messo a fuoco i vari aspetti della trama, come l'ambiguità di Drosselmeyer, la duplicità dello Schiaccianoci/Principe, i turbamenti d'amore e paura della bambina/fanciulla Clara. Approfondendo l'analisi dei messaggi meno evidenti, il critico Luijdjens ha sostenuto che questo balletto era in grado di provocare reazioni benefiche, inducendo a ricongiungersi con il proprio inconscio⁹.

Clara, più grande di qualche anno della signorina Stahlbaum e con il nome della sua bambola prediletta, non appena si addormenta, vede l'albero di Natale del salotto ingrandirsi a dismisura ed i giocattoli animarsi; e, come se non bastasse, improvvisamente un esercito di topi incalza e minaccia il suo schiaccianoci ricevuto in dono dal padrino, che in quel momento diventa Schiaccianoci, un impavido eroe che brandisce la spada contro il re dei topi e la sua orda: si svolge una sanguinosa battaglia nella quale intervengono i soldatini di piombo di Fritz ed alla fine Schiaccianoci – come nel *Kindermärchen* ispiratore – viene salvato dal coraggio di Clara, che lancia contro i topi una pantofola e li sconfigge.

Se la vittoria rappresenta il trionfo sul male e sulle paure irrazionali (topi, buio, morte), Clara è il personaggio più complesso, poiché esprime il velato desiderio di diventare donna, riuscendo a superare le prove per raggiungere la felicità¹⁰.

Le sorprese non sono ancora finite, perché mentre i topi abbattuti portano via il corpo del loro capo, Drosselmeyer trasforma Schiaccianoci e Clara in principe e principessa, ed anche la stanza subisce una metamorfosi: il salotto *Biedermeier* si muta in una foresta incantata e, tra i fiocchi di neve che cadono, i due giovani iniziano a danzare. Il principe conduce la sua compagna come sposa nel “regno dei confetti”, dove in un clamoroso *divertissement* si svolgono le danze in onore dei giovani ospiti: danzano le figurine di cioccolato, le tazzine del caffè e del tè.

Nelle numerose versioni successive a quella del 1892, ogni coreografo ha messo in risalto particolari aspetti; interessante è il punto di vista di Evgenij Poljakov, che interpretò Drosselmeyer ed il principe Schiaccianoci come i due volti dell'amore: quello profano, che crea orrore nella bambina innocente, e quello sacro, rappresentato dalla magia del viaggio; Drosselmeyer sarebbe lo stesso “re dei topi” e, se Drosselmeyer

è l'altro volto del principe Schiaccianoci, ne deriva che il re dei topi è l'alter ego del principe: appunto, la sensualità e l'amore¹¹.

Il balletto termina con Clara che si sveglia silenziosamente – simbolo del ritorno alla realtà – ritrovandosi nel suo letto o sulla poltrona del salotto, con in braccio lo schiaccianoci di legno; la protagonista pur rendendosi conto che tutto è stato solo un sogno, è tuttavia felice, perché sente di aver vissuto un'importante esperienza che la farà diventare più grande.

Come nella fiaba originale, in alcune versioni del balletto (tra cui quella di Amedeo Amodio, 1989) non tutto è finito, dal momento, che Drosselmeyer porta a casa Silberhaus il proprio nipote – miracolosamente identico al principe Schiaccianoci – che prende per mano Clara per condurla in un altro sogno. Il risultato è una festa natalizia, in cui i due innamorati, tra il profumo di spezie e dolci canditi, e l'eco della celesta, sono spettatori dei festosi *divertissements* dal sapore popolare, creati proprio per loro

Rispetto alla prima edizione del Mariinskij, in quelle successive, soprattutto dalla versione coreografica di Nureev, si è rimarcato l'aspetto dell'iniziazione all'amore di una bambina alla soglia dell'adolescenza. Come in *Nussknacker* di Hoffmann, anche nel balletto l'incubo dei topi turba il sogno di Clara, in cui il grottesco burattino si trasforma nel principe che la porterà via, dopo aver rischiato la vita per sconfiggere le sue paure ed i dubbi. L'intera vicenda si svolge sul piano del *transfer* onirico, dove tutto è allusivo e percepibile in profondità solo dagli adulti che nella paura dei topi vedono l'attrazione ma anche la paura che Clara ha dell'amore.

Una notevole differenza tra la fiaba tedesca ed il balletto consiste nella stringata schematizzazione – qualora entri a far parte del libretto – dell'ingarbugliato *Märchen von der harten Nuss*, introdotta da Lothar per spiegare l'origine delle metamorfosi che avvengono nel corso della storia; d'altra parte lo stesso Ottmar – membro dei "Serapionsbrüder" – lo aveva giudicato, per quanto cruciale ai fini della vicenda, un eccessivo appesantimento.

Balanchine giudicò *Schiaccianoci* uno dei più bei doni della danza non soltanto per i bambini, ma per chiunque ami l'elemento magico del teatro, poiché il suo incanto perenne non dura soltanto i giorni di Natale, ma tutto l'anno¹²

Così dal *Märchen romantico* hoffmanniano – attraverso la *féerie* di Dumas – si è arrivati all'incanto dello *Schiaccianoci*. Secondo quanto ha insegnato Lothar, per comprendere la fiaba bisogna seguire la più sfrenata fantasia, ma anche sentirla con un briciolo d'umano buon senso.

4. Il Novecento e lo *Schiaccianoci* di Nureev

Rispetto alla “prima” del lontano 18 dicembre 1892, lo spettacolo è stato proposto innumerevoli volte, ora attenendosi fedelmente, perlopiù in Russia, all’originale coreografia di Petipa/Ivanov e presentandolo come un leggero e divertente spettacolo natalizio per bambini, ora accentuando il lato drammatico e portando alla luce il messaggio originario del *Märchen* hoffmanniano, per trasformare il balletto in uno stimolante spettacolo per adulti.

Nel 1967 Rudol’f Nureev mise in scena il suo *Schiaccianoci* al Teatro Reale di Stoccolma, creando qualcosa di assolutamente inedito ma al contempo, più di ogni altra versione, vicino al messaggio della fiaba di Hoffmann. La sua versione segnò un cambiamento di rotta delle motivazioni che avevano animato fino ad allora lo spettacolo. Il ballerino russo, d’altra parte, pur essendosi cimentato sempre in stili e ruoli nuovi, non aveva mai trascurato il repertorio, imprimendovi il marchio della propria eccentrica e volitiva personalità.

Arrivato in Europa negli anni Sessanta, Rudol’f portò, per dirla con Testa, «una calda ventata d’arte slava, di un furore dionisiaco», tanto da essere immediatamente riconosciuto come il più grande ballerino della sua epoca; tuttavia le sue indubbe qualità di regista, che dimostrò di possedere, furono all’inizio messe in ombra dalla travolgente fama di *danseur noble* «dal virtuosismo brillante, dalla vibrante forza espressiva e dal magnetico carisma».

La sua prima coreografia dello *Schiaccianoci* risale in realtà al 1962, quando si recò con la Compagnia de Cuevas in *tournee* in Israele: Rossella Hightower si prestò all’esperimento e i “due” interpretarono con successo il *Pas de deux* per la BBC; ciò che stupisce è che Rudol’f, nonostante si prestasse ogni attenzione – per il richiamo pubblicitario che aveva il suo nome – a fare grande eco d’ogni sua esibizione, non fu menzionato come autore della coreografia. Fu probabilmente questa delusione che lo indusse cinque anni dopo, nel 1967, a cimentarsi in una personale interpretazione dell’intero balletto, cui da allora, con il Royal Ballet, ha apportato sempre qualcosa in più all’iniziale disegno coreografico, definito “freudiano”, per il forte accento posto sull’aspetto onirico ed inconscio.

Più di tutte le precedenti coreografie, questa porta alla luce le trasformazioni psichiche che accompagnano la crescita fisica di un’adolescente, recuperando in tal modo l’originale messaggio di Hoffmann e rendendolo uno stimolante spettacolo per adulti. L’intera vicenda si svolge sul piano del *transfer* onirico, dove tutto è allusivo.

Nureev ha mantenuto la tradizionale eccentricità di Drosselmeyer, che è sempre in scena con la funzione di educare i bambini (è lui che li ordina in file), ma anche di divertirli: a tal fine si traveste, costruisce giocattoli e stupisce con giochi di prestigio: il suo misterioso teatrino di burattini incanta tutti i bambini della festa.

L'ingegnoso coreografo, non accontentandosi tuttavia di riproporre i tradizionali ruoli, apportò l'eclatante novità: "sdoppiò" visibilmente il personaggio del vecchio e "sinistro" padrino nel radioso Principe, lasciando interpretare i due ruoli al medesimo ballerino. Questa chiave di lettura s'è imposta come una delle "trovate" con un impatto senza precedenti, tanto che spesso lo *Schiaccianoci* di Nureev è ricordato proprio per il "giovane padrino". Ma a ben guardare, l'identificazione esplicita del principe Nussknacker con il nipote di Drosselmeyer aveva indotto già una parte della critica psicoanalitica a scorgere dietro il giovane di Norimberga il *Pate* con la benda nera sull'occhio e la parrucca di fili di vetro. Ma per la prima volta il *transfer* erotico di Clara verso il padrino non lasciò adito a dubbi.

Su queste premesse, più che una chiave di lettura innovativa, quella di Nureev sembra essere piuttosto qualcosa che più s'avvicina ad uno dei messaggi reconditi della fiaba tedesca: le associazioni d'idee, come lo "sdoppiamento dell'io", che nell'opera di Hoffmann sfocia nello sviscerato tema del *Doppelgänger*, sono d'altra parte sovrane dell'esperienza onirica.

Una rilevante differenza con la fiaba tedesca consiste poi nel volgere, ora, quella che era stata solo incuria da parte di Fritz nei confronti del burattino, in volontà di colpire l'oggetto della predilezione della sorella: questa volta Fritz spara allo schiaccianoci e fugge via e, dato il gesto intenzionale, non trova più posto la giustificazione che la signorina Stahlbaum aveva trovato per il fratello davanti al burattino, «sei nicht so böse, dass Bruder Fritz dir so wehe getan hat, er hat es auch nicht so schlimm gemeint, er ist nur ein bisschen hartherzig geworden durch das Soldatenwesen, aber sonst ein recht guter Junge, dass kann ich dich versichern»¹³.

Nureev inoltre insidiò il sogno di Clara dei membri della famiglia Silberhaus e i loro ospiti, che, sotto le spoglie di enormi pipistrelli, giocano con scherno col burattino. Nelle maschere che indossano, la protagonista riconosce i volti a lei familiari. Quest'iniziativa coreografica, tesa a sottolineare l'aspetto onirico, non ha incontrato il favore di un pubblico che ha percepito l'eccentrica scena come un eccessivo appesantimento della vicenda. L'accostamento dei volti "familiari" di parenti ed amici ai corpi dei sinistri animali sortisce un effetto perturbante.

Per questo motivo, la grottesca scena rende quella dell'invasione dei grigi topi più facilmente digeribile a confronto, poiché non ha un effetto «perturbante». I topi, rappresentando il "nemico dichiarato" ed il male esterno all'uomo, possono essere sconfitti: al contrario, le paure che sorgono da dentro l'uomo, quando per esempio il "familiare" improvvisamente mostra un volto sconosciuto, sono più difficili da estirpare.

Tuttavia, l'inquietante messaggio simbolico dei grigi animali è comunque recepibile, anzi, in questa versione è reso ancora più forte da una significativa novità: quando i topi invadono la prima volta il sogno di Clara, l'attacco si manifesta in un assalto alla sua persona, che cercano di spogliare. Clara, per porre fine all'aggressione, getta la propria bambola lontano dalla sedia su cui è salita in cerca di scampo.

La successiva scena della battaglia, combattuta tra lo Schiaccianoci ed i suoi ussari contro l'esercito del re dei topi, termina anche questa volta, come in tutte le edizioni del balletto ed ancor prima nel *Märchen*, con il decisivo intervento della ragazza che salva il soldatino.

Marie aveva lanciato una pantofola, mentre in numerose coreografie, l'oggetto fatale per il re dei topi era stata una scarpa: la Clara di Nureev lancia, per la seconda, volta la propria bambola, simbolo forse della propria coreicità.

Rispetto alla fiaba originale, in cui Marie cedendo ai topi il marzapane aveva compreso chiaramente il valore del sacrificio, nella versione coreografica in esame l'accento non cade sulla rinuncia ai dolci natalizi, ma sulla "rinuncia" alla propria persona, o almeno ad una parte di essa (scarpa/bambola/femminilità), pur di salvare l'amato.

Il "principe azzurro" vagheggiato da Marie/Clara è certamente anomalo, dal momento che può brandire vittorioso la spada solo dopo il suo decisivo intervento. Solo allora la ragazza vi si abbandonerà, come esprime i suoi passi guidati idealmente dalla mano di lui.

Come si è cercato di far affiorare, questa versione si rivela ad ogni passaggio ricca d'intuizioni efficaci, che hanno reso in maniera inedita, dall'inizio alla fine, sottili passaggi del *Märchen* di Hoffmann.

È infine interessante la chiusura del balletto: il ballerino inglese d'origine russa più "occidentale" – lui stesso diceva di sentirsi profondamente parigino – non lasciò adito a dubbi interpretativi sul sogno di Clara. Pur mantenendo il tradizionale "risveglio", questo non fu fatto seguire dal viaggio fantastico e dal matrimonio – di cui nella fiaba si è rilevato il carattere ludico – con il giovane nipote di Drosselmeier/Drosselmeyer, e tanto meno fece sprofondare Clara in una realtà ostile ed incredula, che cancellava ogni stralcio del suo sogno.

Clara sta sulla sedia in salotto e al termine della festa è svegliata

dal padrino, che la prende in braccio (il suo cupo aspetto stride con l'ultimo *Pas de deux* del sogno, in cui la principessa era portata dal radioso principe/padrino) che la porge alla madre. Non appena l'ultimo ospite si è congedato, la protagonista esce in strada timidamente per dare un ultimo sguardo al padrino che si allontana, ma non vedendolo torna mestamente indietro. In quello stesso istante Drosselmeyer girandosi fa un lieve cenno per farsi notare, come se ... ma poi desiste e se ne va. Che anche lui non abbia intuito qualcosa?

Il balletto termina con Clara che si siede sull'uscio di casa ed abbraccia il suo schiaccianoci. Questa "chiusura" è degna di nota, perché Clara, per la prima volta, riconosce e cerca consapevolmente l'oggetto del proprio desiderio.

Infatti fino alla versione di Nureev i coreografi avevano messo in evidenza – più o meno velatamente – il peso che nella fiaba rivestivano i dubbi, le paure e le pulsioni erotiche adolescenziali inconscie, poiché emerse nel sogno e terminate nel sogno; la loro attenzione si era concentrata su come condurre un gioco allusivo che mantenesse il caratteristico senso di "ambiguità" del *Märchen* originale, senza però tralasciare di giovare – al fine di creare un brioso spettacolo – dei "dolci paesaggi" usciti dalla penna di Hoffmann.

E' interessante avvicinarsi ai modi espressivi della coreografia e confrontarli con quelli della letteratura; e per finire questo *Vergleich*, merita attenzione il fatto che il balletto si chiude con Clara che esce in strada per raggiungere il padrino. In questa coreografia, la consapevolezza – segno della crescita – si coglie nei timidi passi dietro il suo "principe", non essendo evidentemente ancora in grado d'affrontare l'oggetto del suo primo turbamento.

E non era Marie, che intuita la vera identità del suo schiaccianoci, il giovane nipote di Drosselmeier, per pudore «trug sie ihn nicht mehr auf dem Arm und herzte und küsste ihn nicht mehr» (337), o che quando fu certa dell'identità del nipote di Drosselmeier, divenne «glutrot» (350)?

NOTE

1) Motivo tedesco, comparso anche nel *Carnaval* di Schumann. Si trovano esempi di questa danza nel Cinquecento e Seicento, ma la massima diffusione si ebbe nel Settecento. Nella coreografia di Ivanov tre file di quattro coppie avanzavano in processione tenendosi per mano; gli uomini s'inclinavano per invitare le donne alla danza e chiedevano alla fine un bacio. Nell'*allegro vivacissimo* la coppia oscillava a destra e poi a sinistra, tenendosi con ambo le mani.

2) Dal 1887 fu direttore artistico ed amministratore dei Teatri imperiali; pubblicò un "Annuario dei Teatri Imperiali" (1890-1915) che incrementò l'interesse collettivo per la vita di teatro. Sotto la sua direzione gli artisti impiegati all'interno del teatro, che fossero danzatori, coreografi, scenografi o musicisti, lavorarono in stretta collaborazione; tra tutti, l'ex ambasciatore mostrò una particolare predilezione per Marius Petipa - cui stipulò un contratto per tre anni come *maître de ballet* capo - e per Čajkovskij.

3) Cit. in A. ORLOVA, *op. cit.*, pp. 385-386.

4) E. T. A. HOFFMANN, *Nussknacker und Mausekönig* in *Die Serapions-Brüder*, München 1963, vol. 1, pp. 254-255.

5) Cfr. L. TOZZI, *Con una fiaba verso la maturità* (dal programma di sala per *Schiaccianoci* di Miroslav Kura, "Teatro dell'Opera", Roma 1986), pp. 14-22. Cfr. M. R. HOFMANN, *Tchajkovski*, Parigi 1959.

6) Cfr. M. R. HOFMANN, *Tchajkovski*, Parigi 1959.

7) Cfr. Y. GRIGOROVICH, A. DEMIDOV, *The Oficial Ballet Book of the Nutcracker*, New York 1986.

8) Cfr. M. PASI, *La grande sfida del sentimento*, in "Lo Schiaccianoci", Dicembre 2000, De Agostini Rizzoli, Milano, pp. 5-7.

9) Cfr. A. LUIJDENS, *Lo Schiaccianoci* *op. cit.*, p. 199 s..

10) Cfr. M. PASI, *Schiaccianoci* in AA.VV., «Il Balletto», n. 6, 1979.

11) Cfr. V. OTTOLENGHI (dal programma di sala di *Schiaccianoci* di Amedeo Amodio, "Teatro dell'Opera", Roma, stag. autunn. 1999), p. 26.

12) Cfr. G. BALANCHINE, *op. cit.*

13) E.T.A. HOFFMANN, *Nussknacker und Mausekönig* in *Werke*, Frankfurt a.M. 1967, vol. 2, p. 305.

DUE RACCONTI DI V.A. KAVERIN

I due "racconti fantastici" di Kaverin (*Il grande gioco*, *La botte*), per la prima volta in traduzione italiana, testimoniano la stretta connessione fra teoria e pratica letteraria negli anni '20 in Russia, e ricreano il clima di sperimentazione tipico delle avanguardie.

Il grande gioco (1925), che pubblicheremo nel prossimo numero, è una spy story alla Kipling che racconta di un documento attestante la successione al trono dell'Etiopia del futuro Hailé Selassé I°, e dei tentativi dell'agente segreto inglese Stephen Wood per impossessarsene. Il prezioso documento si trova infatti nelle mani dell'agente russo Panaev, cui Wood darà instancabilmente la caccia in una Pietroburgo notturna popolata di biscazzieri, mendicanti e ladri. E' proprio in una bisca della città che l'inglese riuscirà a scovare l'agente russo e ad impadronirsi con un abile stratagemma della carta "indispensabile per il governo di Sua Maestà britannica". Non finirà però così: il furbo Panaev saprà infatti capovolgere la situazione in suo favore, sfidando Wood al tavolo da gioco in una partita finale che smaschererà l'inglese come baro e che segnerà la sua rovina.

La botte (1924) è un racconto "inglese" alla Conan Doyle, ambientato in una Londra serale e nebbiosa e nelle birrerie della città. Anche qui un documento è al centro dell'azione: questa volta si tratta del testamento di Reginald Stayforce, un matematico, che lascia 450.000 sterline a chi riuscirà a trovarle. Il matematico Matthew Stayforce (padre di Reginald), il *gentleman dall'unica basetta*, il ladro George Stayforce, il baro Jim Andrews e un vagabondo soprannominato Organetto, partono alla ricerca del tesoro e, seguendo le istruzioni del testamento, si calano nelle viscere della terra. Sul rovescio del documento è però tracciata una formula matematica che dimostra come Londra e i suoi sobborghi poggino su una gigantesca botte di vino che, girando su sé stessa, travolgerà tutti.

Veniamin Kaverin

LA BOTTE

A Jurij Tynjanov

I. Sir Matthew Stayforce comincia a far calcoli.

L'infermiera passò camminando con cautela lungo il corridoio e, arrivata davanti allo studio, bussò. Non rispose nessuno. Bussò una seconda volta, socchiuse la porta e si fermò sulla soglia.

- Mi scusi, sir, se la distolgo dal lavoro. Sono venuta a dirLe che sir Reginald sta morendo.

Un vecchietto con occhiali enormi e il colletto alto, seduto alla scrivania, sollevò la testa e guardò attentamente l'infermiera.

- Un momento,- rispose,- sto finendo.

- Scusi,- ripeté l'infermiera,- ma credo che sir Reginald possa non aspettarLa. Il vecchio con gli occhiali guardò le sue carte ricoperte di cifre, posò la matita, e, gettatasi la giacca sulle spalle, uscì dalla stanza.

L'infermiera lo seguì.

La porta in fondo al lungo corridoio si aprì: sul letto stava sdraiato un uomo pallido ed emaciato. I capelli neri gli cadevano sulla fronte. Accanto al letto sedeva un uomo grasso col cappotto che lo guardava pensieroso.

- E' morto,- disse l'uomo grasso col cappotto non appena vide Stayforce. -Il cuore non ha retto. L'ho detto fin dal primo momento che aveva un cuore che non valeva una cicca.

Il matematico Matthew Stayforce si fermò vicino al letto del figlio, guardò il suo viso pallido e gli tolse dalla fronte una ciocca di capelli neri.

- Vado, sir,- disse l'uomo grasso col cappotto.- Non mi pare di aver più nulla da fare qui. Addio, Stayforce.

E l'uomo grasso uscì insieme all'infermiera.

Matthew Stayforce si aggiustò gli occhiali, sedette in poltrona, appoggiò il mento sulla mano e si mise a riflettere.

Guardava il viso immobile del figlio, allontanando e avvicinando gli enormi occhiali agli occhi con un movimento automatico. Dopo un lungo silenzio, chiamò con voce tremante:

- "Reggy!" - ma subito si riscosse, si raddrizzò e uscì a passi fermi dalla stanza. In piena notte vi ritornò, spostò la lampada dal comodino alla scrivania e si mise ad esaminare le carte del figlio.

Dopo averle disposte in pile ordinate, cominciò a leggere:

«1. Accademia Reale delle Scienze

A Sir Reginald Stayforce

Con la presente portiamo a Sua conoscenza che il progetto di uno studio particolare della volta celeste per mezzo dei raggi sigma, da Lei presentato all'esame della Commissione Scientifica dell'Accademia, è stato respinto per impossibilità di realizzazione.

Il presidente (firma)

Il segretario (firma)».

«2. *Non ti avrei scritto, Reggy, se non avessi un dannato bisogno. Papà ha smesso di mandar soldi. Sia quel che sia, sono proprio felice e contento di essermene andato dalla nostra maledetta casa. Mandami quello che puoi. Ho smesso di bere.*

George

P.S. E' meglio essere un vagabondo vivo che un matematico morto.»

«3. Testamento

Io, Reginald Stayforce, nel pieno possesso delle mie facoltà mentali, dispongo quanto segue:

Il laboratorio chimico attrezzato e la biblioteca di tremila volumi che si trovano al n. 39 di Marlborough Street, vanno a mio padre sir Matthew Stayforce, membro effettivo dell'Accademia delle Scienze nella classe di matematica teoretica. I miei manoscritti, gli appunti e le lettere, tutti, senza eccezione, vanno a miss Helen Brown (Essex Street, 11). La prego inoltre: 1) di tracciare di sua mano sulla pietra tombale il teorema di Blecksdorf sui corpi immobili nel vuoto, e 2) di pubblicare il mio lavoro sull'impiego dei raggi sigma per lo studio della volta celeste.

Ventiquattro ore dopo la mia morte prego di pubblicare su tutti i giornali il seguente annuncio:

"Attenzione! E' morto il matematico Reginald Stayforce. Per volontà del defunto si porta a conoscenza di tutti che: 1) nei dintorni della città di Norsway vicino a Little-Lake, sotto la roccia appuntita a sinistra, a quarantasette passi dalla strada di pietra, sono nascoste cinquantamila sterline e altrettanto in pietre preziose,. 2) Reginald Stayforce, nel pieno delle sue capacità mentali, sotto giuramento, ha confermato davanti a testimoni la suddetta dichiarazione."

Lascio mille sterline, depositate a mio nome nella Banca della Regina, a mio fratello George Stayforce.

Reginald Stayforce

anno - mese- giorno.

Quanto sopra è stato autenticato nello studio del notaio "Peridudle & Peridudle", Liverpool Street, 412.»

Sir Matthew socchiuse gli occhi e, sistematisi gli occhiali, guardò il testamento contro luce; sul rovescio della carta, in mezzo a delle linee tracciate in fretta, vide scarabocchiato:

"La roccia appuntita a sinistra. Norsway, Little-Lake, a 47 passi dalla strada di pietra."

Sotto la scritta c'era un disegno che, a prima vista, ricordava una botte. Questo disegno attirò l'attenzione di sir Matthew.

- Per il solido che esegue una rotazione di arco S,- borbottò pensieroso. Tacque un attimo e continuò, afferrata dal tavolo la matita:- le coordinate esterne corrispondono alle ascisse di $X=OX$ primi, il segmento dell'arco è pari a....

Ossuto e grigio come un topo, quasi invisibile nell'enorme poltrona di pelle, si mise a far calcoli, cospargendo di cifre il rovescio del testamento.

La mattina dopo, dall'agenzia di pompe funebri portarono la bara. L'uomo magro, cereo e molto tranquillo, con grande facilità venne deposto nella bara. L'impiegato dell'agenzia di pompe funebri che dava disposizioni per i funerali notò, a questo riguardo, che raramente gli era capitato di vedere dei defunti più arrendevoli e ubbidienti.

- Ha il corpo elastico come gomma,- disse gentilmente, rivolgendosi a Sir Matthew.

Chiusero la bara con il coperchio, la avvolsero in un lenzuolo bianco, la posero su un carro funebre bianco, e i cavalli con i pennacchi alti fra le orecchie condussero il carro funebre per la città.

Sir Matthew Stayforce andava dietro la bara, mordendosi le labbra e guardandosi attorno con occhi attenti. I numeri gli apparivano davanti dappertutto.

All'angolo della Norwich Avenue inciampò contro il paracarro, e subito gli tornò in mente:" Norsway, Little-Lake, la roccia appuntita, a quarantasette passi dalla strada di Pietra." Tirò fuori il taccuino, e, pensando ad altro, si appuntò automaticamente l'indirizzo.

Lesto, l'impiegato corse da lui.

- Forse, preferisce andare in carrozza, sir?

In quel momento, dall'angolo della Norwich Avenue, agitando con aria spensierata il bastone, veniva un gentleman dal cilindro sfondato. Aveva la parte sinistra della faccia ornata da una basetta rossiccia, al posto dell'altra basetta, a destra, non c'era niente. Visto il carro funebre, il

gentleman fece una smorfia di dolore, raggiunse sir Matthew e proseguì accanto a lui.

Il carro funebre rotolò fino al cimitero. I guardiani presero la bara, la portarono fino alla tomba e con le corde la calarono giù. Sir Matthew e il gentleman con una basetta sola si fermarono immobili accanto alla tomba fresca.

- Signori,- cominciò con voce tremante il gentleman con la basetta rossiccia, sebbene non avesse davanti altri che sir Matthew,- non so come si chiamasse quest'uomo nè cosa facesse in condizioni di movimento. L'uomo meno il movimento e più l'eternità è uguale a zero. Cioè è morto! Benissimo! Vuol dire che ancora una persona è stata trasferita all'altro mondo. Addio, sii felice, caro estinto! Non è avvenuto niente e non mi importa che quest'uomo sia morto. Ma ritengo sia mio dovere esprimere il mio sincero rammarico ad amici e parenti dello scomparso, rimasti ancora, chissà mai perchè, fra i vivi.

- La ringrazio, sir,- disse Stayforce, guardando penseroso il gentleman con la basetta rossiccia.

E gli tese la mano con gratitudine.

II. Riflessioni sulla basetta rossiccia.

Per esser sinceri, quello che scrivo io, uomo con un'unica basetta, meriterebbe di esser scritto da un uomo con due basette. Scrivo della relatività del movimento universale e delle conseguenze di eventi senza causa nel tempo. Tutto ciò, alla fin fine, vale solo una basetta staccata, di forma conoidale, con la punta rivolta verso il basso.

Non avrei nemmeno cercato di risolvere i miei dubbi, se oggi non fosse stato il sesto anniversario del giorno in cui sono stato privato della basetta. Lo confermo: ogni oggetto, qualunque sia la sua forma, il suo aspetto e il suo stato, corrisponde alla dimensione del volume della sua collocazione universale, che è imprescindibilmente legata a tutti gli altri oggetti che occupano un posto preciso nel mondo.

Perciò l'assenza sul mio viso di una basetta rossiccia è un fatto di enorme importanza e di significato quasi cosmico. La basetta rossiccia di un gentleman inglese, separata da lui, infrange l'ordine universale. Il *constable* che mi ha staccato la basetta stava sulla Regent Street, strada che, insieme ad altre, costituisce la meta delle mie passeggiate. La birra, il boccale, le botti e il padrone della taverna di Pitt Road, quel giorno, come d'abitudine, erano a mia completa disposizione. Seduto a un tavolino quadrato vicino alla finestra, riflettevo sull'assenza di vuoto nello spazio universale. Di fronte a me, a sinistra, sedevano due gentlemen dai cilindri

identici e dalle facce identiche.

Di fronte a me, sulla destra, sedeva un tale con in mano il giornale, grasso come un mercante dello Yorkshire e che, con ogni probabilità, era proprio dello Yorkshire.

Mi stavo scolando già la terza bottiglia, quando, all'improvviso, sentii un colpo proveniente da sotto terra; in quel momento, sotto i miei piedi, sotto la taverna, sotto la strada, sotto la città, qualcosa si stava spostando. Londra incespicò, oscillò da un lato all'altro e fece addirittura un salto in alto.

Non passò nemmeno un minuto che il mercante disse, senza rivolgersi a nessuno in particolare:

- Demoni!

Tacque un attimo e di nuovo ripeté:

- Demoni! Maiali!- berciò con voce infuriata, alzandosi in piedi e battendo tutte e due le mani sul tavolo.- Quei mascalzoni si intrufolano in Parlamento!

- Che intende dire, sir?- chiese il padrone.

Non feci in tempo a finire di bere il mio bicchiere, che quello dello Yorkshire cominciò a fare in pezzi le stoviglie sul suo tavolo.

- Quei mascalzoni si intrufolano in Parlamento!- ripeté con ira.

- Parla degli operai, naturalmente, sir?- si informò il padrone.

- Degli operai! - confermò infuriato quello dello Yorkshire.- Demoni! Hanno presentato un progetto di legge sulla nuova rappresentanza. Abbasso! Un progetto di legge! Un progetto di legge! Dalli!

- Ma perchè si arrabbia tanto? - esclamò il padrone, ma vedendo che il tizio dello Yorkshire lo prendeva con precisione di mira con la bottiglia si accucciò dietro il banco e cominciò a gridare pure lui:

- Il progetto di legge! Abbasso il progetto di legge!

I due gentlemen seduti in fondo alla sala posarono i cilindri sul tavolo e si misero a ripetere in coro:

- Abbasso il progetto di legge!

Un istante dopo il mercante dello Yorkshire e i due gentlemen fraccasaron tutte le stoviglie sui tavoli e nella credenza, rovesciarono a terra le sedie, e, volati fuori dalla birreria, si incamminarono per le strade di Londra gridando:

- Il progetto di legge! Abbasso il progetto di legge! Dalli al progetto di legge!

Finii il mio bicchiere e, senza pagare la birra, gli corsi dietro.

- Signori! - gridava il tizio dello Yorkshire, tenendosi la pancia con tutte e due le mani e con le guance grasse che tremolavano.- Signori! Gli operai ci prendono per la gola! Che il diavolo se li porti! Sapete che

hanno presentato in Parlamento un progetto di legge sulla rappresentanza degli operai! Abbasso il progetto di legge!

Ventisei bottegai e quattordici casalinghe, secondo il mio preciso calcolo, in diciassette minuti si erano uniti alla dimostrazione. In quel lasso di tempo ci si preoccupò di corrompere i *constable*.

Volammo lungo una prima, una seconda, una terza strada: gentlemen in cilindro dalle facce tutte uguali ingrossavano il corteo di quattro volte tanto.

Il mercante dello Yorkshire, portato in trionfo sulle spalle di qualcuno, arringava la folla:

- Signori! E' un'epidemia! Un'epidemia, signori! Gli operai hanno il sopravvento! Si intrufolano in Parlamento! Bevono il nostro sangue! Fannulloni! Canaglie! Abbasso il progetto di legge! Dalli al progetto di legge! Forza, signori!

- Abbasso il progetto di legge! - gridavano i cilindri.

All'angolo della Regent Street, come ho già detto, c'era un *constable*. I *constable*, come ho ricordato, erano stati corrotti. Perciò, quando gli passai davanti, lui mi pestò un piede. Formando un angolo con il piano aereo immaginario, lanciai un braccio in avanti e colpì il *constable* sui denti.

III. I tre dell'osteria "Al ritrovo degli amici", Paternoster Road, 13.

La sera dello stesso giorno in cui l'uomo pallido, magro e molto tranquillo era stato chiuso ermeticamente nella bara, e la bara calata nella terra, tre persone sedevano a un tavolino tondo nell'osteria "Al ritrovo degli amici", Paternoster Road, 13. I gradini di pietra portavano in basso, alle polverose cantine piene di botti. L'osteria era quasi vuota. Fra salami, prosciutti e aragoste che esibivano un bel colorito rosa sotto la campana di vetro, si aggirava un oste grasso e allegro.

Su un enorme bancone giacevano salsicce di cinghiale e formaggi dagli occhi fissi.

- Norsway, Little-Lake,- disse uno dei tre seduti al tavolo, un uomo alto dal naso aquilino. -Diavolo, è per lo meno a due giorni di cammino! Che ne pensi, Georgy?

L'uomo a cui si era rivolto, il ladro George Stayforce, stava seduto a cavalcioni sulla sedia, con i gomiti appoggiati sulla spalliera e con i piedi su un barile di birra. Si chinò sulla carta che teneva in mano ma non rispose nulla.

- La cornacchia si va a infilare sotto la coda del cane,- borbottò il

terzo vagabondo, soprannominato Organetto.

Tacquero per un po' tutti e tre. L'allegro oste li guardò e, con un crepitio improvviso, stappò una bottiglia.

- No,- esclamò George Stayforce,- non capisco! Al diavolo! Padrone! Birra!

Il padrone, come un pallone da bambini, rotolò fino a lui con la bottiglia.

- A che ti serve questo disegno? - chiese l'uomo col naso aquilino, il baro Jim Andrews.- Il posto è indicato, i soldi sono sotto la roccia, che vuoi di più?

Organetto si alzò e cominciò bieco a far su e giù per la stanza.

- "Io, Reggy Stayforce, nel pieno delle mie, facoltà mentali..."- borbottò il ladro pensieroso. Bevve la birra e disse, rivolgendosi ad Andrews:

- Ascolta, Jimmy, tu non conoscevi mio fratello? Non avrebbe mai scritto questa formula per niente. Assomigliava a mio padre, e mio padre non lascia cadere a vuoto nemmeno una parola.

- Abbiamo l'indirizzo,- ripeté il baro,- non ci fermeremo mica a metà per via di quei maledetti sgorbi? Basta parlare! Muoviamoci, il tempo stringe!

- Andava l'asino per la strada, uhhh, prr-prr, sì, e tirò le cuoia,- borbottò Organetto.

Il baro si scolò la sua birra e posò rumorosamente il boccale sul tavolo. Andò nella stanza accanto e ritornò con un fascio di grosse corde, dei picconi e delle pale. Ciascuno si mise sulle spalle un sacco e infilò il piccone nella cintura.

"Il sarto partì nero come un tizzone,
per cavallo prese il caprone,
la coda tignosa gli imbrigliò,
con la canna lo incitò.
Con la canna batte, con l'ago cuce,
e all'incontrario andò.
Invece che al maniero di Rogerstone,
a casa sua si ritrovò,"

intonò il ladro.

- La strada è semplice,- disse il baro,- mi sono informato bene. Passati i sobborghi, sulla strada per Norsway, dopo tre curve, c'è la casa cantoniera. A sinistra della casa, un sentiero stretto attraversa la vallata e porta dritto alla strada di Pietra.

- Paga il conto,- aggiunse, chinando il capo dalla parte dell'oste.

L'oste rotolò di nuovo fino a loro, agitando il tovagliolo.

- Auguraci buon lavoro, oste,- disse George Stayforce, buttando una moneta sul tavolo.

- Fare e disfare, è sempre lavorare,- esclamò l'oste.

Tutti e tre uscirono dalla stanza. Il baro chiuse la porta dietro di sé.

“Invece che al maniero di Rogerstone,

A casa sua si ritrovò,” canticchiava l'oste con un sorriso furbo.

E si rispose da sé, battendosi una mano sulla fronte: - Zitto, cornacchia!

IV. Il gentleman con una basetta sola sussulta

Il giornalista Joe White, figlio del famoso boxeur Charles White, sedeva accanto alla finestra nella birreria “Old Friend”, sulla Waterloo Street, e beveva birra in silenzio. Di fronte a lui, sulla destra, un cocchiere beveva whisky seduto a cavalcioni sulla sedia, come fosse un cavallo, e si incitava davanti a ogni bottiglia, schioccando le dita. Di fronte a lui, sulla sinistra, sedeva un gentleman dal cilindro sfondato. Il gentleman dal cilindro sfondato era così profondamente immerso nei suoi pensieri, che ficcò, senza accorgersene, la basetta rossiccia nel boccale con la birra.

- Lo sai, oste,- disse Joe White, guardando con rammarico le bottiglie vuote, lo sai che il padre della mia fidanzata ha un mulino a vento?

- Lo so,- rispose l'oste.

- E lo sai,- continuò Joe White,- che hanno aumentato lo stipendio di uno scellino e mezzo al giorno agli impiegati del tribunale reale?

- Davvero?- si stupì l'altro.

- E lo sai, oste... - aveva cominciato Joe, quando in quel preciso momento il gentleman dalla basetta rossiccia sobbalzò, come per un colpo da sotto terra. Si alzò in piedi e si mise a guardare in basso. Il pavimento gli tremava sotto i piedi. In quello stesso istante avvenne qualcosa di inspiegabile: il giornalista Joe White balzò in piedi, colpì con la sedia il pavimento e con voce roca per il troppo bere, si mise ad urlare a squarcia-gola:

- Abbasso il Parlamento!

Due operai che sedevano in fondo alla sala guardarono Joe White con approvazione.

- Abbasso il Parlamento! - ripeté il giornalista,- vuotandosi la bottiglia direttamente in gola.- basta governarci con le chiacchiere! Abbasso!

- Sta' attento, amico,- disse l'oste,- qui all'angolo c'è il *constable*.

- Abbasso i *constable*!- gridava il giornalista.- Abbasso! Al diavolo! Fuori!

- Abbasso!- gridavano gli operai amichevolmente e, proprio come se si fossero messi d'accordo, in un minuto spaccarono sei bottiglie di birra contro il bancone.

- Vi siete ammatiti?! - gridò l'oste, ma, vedendo che il giornalista lo prendeva di mira con la bottiglia, si accucciò dietro il bancone e si mise pure lui a gridare: - Abbasso il Parlamento!

Dopo qualche minuto gli operai, fracassate tutte le stoviglie sui tavoli, fecero rotolare una botte, e, messo a cavalcioni sulla botte il giornalista Joe White, lo condussero per le strade di Londra.

- Operai! - gridava il giornalista.- I parlamentari ci governano con le chiacchiere! Che vadano al diavolo! Vivono sui proventi di fabbriche e officine, noi lavoriamo perchè loro, in Parlamento, stiano a chiacchiere! Abbasso il parlamento! Abbasso le tasse! Facciamo i salti mortali per non morire di fame e loro in parlamento non fanno altro che approvare nuove tasse! Abbasso il parlamento! Abbasso! Dalli!

La folla intorno a lui si ingrossava. Trecento impiegati piantarono il lavoro e si unirono alla dimostrazione.

Vicino all'edificio del tribunale, Joe White continuò ad arringare la folla:

- Operai inglesi! Siamo noi che abbiamo eletto il Parlamento! Siamo noi che abbiamo eletto questi orgogliosi lord e questi grassi mercanti che succhiano il sangue dal petto degli operai inglesi! ... Loro si ingozzano in Parlamento e noi vendiamo i figli per non crepare di fame! Abbasso il Parlamento! Abbasso! Dalli!

Il gentleman con la basetta rossiccia correva con il taccuino e la matita in mano, dietro alla botte su cui girava come una trottola il giornalista.

- Abbasso il Parlamento! - gridava la folla. E, portando a braccia la botte con sopra Joe White, gli operai si diressero verso il parlamento.

Il capo del governo, lord Joker, rimase spiacevolmente colpito, vedendo dal balcone una folla di molte migliaia di persone che si dirigeva verso il Parlamento. Comunque, l'urgente necessità di tagliare la punta del sigaro lo distrasse subito dall'inatteso avvenimento. Tagliato il sigaro e respiratone il fumo aromatico, lord Joker scese nella sala delle riunioni.

La riunione era già cominciata, quando un *constable*, arrivando di corsa, riferì che una folla dalle intenzioni minacciose chiedeva pressantemente di essere ammessa in Parlamento. Il *constable* non fece nemmeno in tempo a finire di parlare, che una bottiglia, sparata dalle scale da una mano precisa, lo costrinse a tacere per un periodo piuttosto lungo. Appresso alla bottiglia, nella sala delle riunioni, volò una botte su cui sedeva con aria solenne il giornalista Joe White.

Joe White scese lentamente dalla botte, salutò con un cenno del capo, e, a passi fermi, si diresse alla presidenza.

- Operai inglesi! - cominciò, - e tu mediocre Parlamento! Non prendetevela con me perchè, in questi tempi bui, ho sollevato per primo la tempesta dello scontento sociale. Vi chiedo: di chi è la colpa di tutti i guai che affliggono il popolo inglese? Ogni onesto operaio vi risponderà: del Parlamento. Volete sviluppare l'industria? Volete l'uguaglianza? Abolite il Parlamento! Abbasso il Parlamento!

Il giorno seguente il governo di Lord Joker rassegnò le dimissioni.

V. "Times" n.588/24.

La sera del giorno in cui fu scoperto il furto del testamento di Mr. R.Stayforce, sir Matthew era silenzioso.

Nascosto nell'enorme poltrona di pelle, rimase seduto fino a mezzanotte, immobile, con le gambe raggomitolate e il mento non sbarbato appoggiato sull'alto colletto. Al battere dell'una balzò in piedi, saltellò sul posto, minacciando qualcuno con i pugni serrati.

- Il valore dell'arco, le ordinate esterne?!- borbottò fra sé e sé, grigio come una talpa, puntando con forza i piedi sul pavimento.- Reggy, ragazzo mio! Che ti sarebbe costato dirmelo prima?!

Verso il mattino si tranquillizzò, si aggiustò la finanziaria, si infilò gli occhiali dalla montatura di corno e si mise ad esaminare le cane sparse disordinatamente sulla scrivania.

All'alba sir Matthew aprì le imposte e premette il bottone del campanello.

Venne il maggiordomo.

- Parto,- disse sir Matthew, - non so quando tornerò. Presumibilmente non tornerò affatto.

- Ai suoi ordini, sir.

- Abbia cura dell'appannamento. In particolare dello studio di mr. Reginald.

- Ai suoi ordini, sir.

Sir Matthew si tirò gli occhiali sulla fronte e cominciò a riflettere.

Il maggiordomo gli stava davanti con aria impassibile, con il tronco che sporgeva leggermente in avanti, quasi a confermare la prontezza con cui ripeteva ogni volta la stessa identica frase.

- Prepari la valigia, solo le cose indispensabili, due cambi di biancheria, i sigari e la browning. Mi raccomando i sigari.

- Ai suoi ordini, sir.

Il maggiordomo uscì ma tornò quasi subito.

- Mi scusi, sir, chiede di essere ricevuto

- No, non è possibile,- rispose sir Matthew,- sono partito, non sono in casa. La porta si spalancò, un enorme foglio di giornale volò nella stanza e cadde proprio ai piedi di sir Matthew. Dietro al giornale si infilarono nella stanza il naso rubizzo e i pantaloni a righe del gentleman con un'unica basetta.

- Ha letto? - gridò il gentleman con un'unica basetta, agitando un intero pacco di giornali. Giornali gli sbucavano anche dalle tasche.- Ne ero sicuro, sir! Ma dove sono?.. Dove sono ora, che il diavolo se li porti, sir?

- Non ho tempo,- disse sir Matthew, stringendo le labbra diventate grigie e sistemandosi arrabbiato il colletto,- più ...presto se ne va, tanto meglio per lei.... Il gentleman con un'unica basetta spiegò in silenzio il *Times* proprio sotto il naso di sir Matthew.

- Legga!

Matthew Stayforce con sincero rammarico annuncia la morte del figlio Reginald Stayforce in seguito a una lunga e penosa malattia. La messa funebre si terrà nell'appartamento del defunto, Marlborough Street, n. 39, martedì alle ore 11 del mattino.

- Sto partendo,- disse sir Matthew,- sono malato, sono morto. Ho la commozione cerebrale. Perché, che il diavolo se la porti, mi fa leggere questo giornale?

- Non è ancora tutto,- esclamò trionfante il gentiluomo con un'unica basetta.- Il più interessante deve ancora venire.

Girò due pagine del giornale, cercò un punto segnato con la matita bleu e gridò, pestando il piede.

- Legga!

" Furto di testamento.

Il 24 marzo 1918 è deceduto Reginald Stayforce figlio del famoso matematico, membro effettivo della Reale Accademia delle Scienze, mr. M.Stayforce. Il defunto ha lasciato un testamento in cui, secondo quanto ha comunicato suo padre,- l'unica persona che abbia letto il testamento,- è indicata l'ubicazione di preziosi per un valore di circa 450.000 sterline. Il testamento è stato trafugato dall'appartamento il giorno della morte di mr. R. Stayforce. La polizia e gli investigatori privati hanno preso misure adeguate."

- Ma questo non è ancora tutto!- gridò il gentleman con un'unica basetta.- Ho ancora qualcosa in serbo per Lei, sir!- Buttò tutti i giornali sul pavimento, cercò la terza pagina e di nuovo gridò a sir Matthew, minacciandolo col pugno e pestando i piedi:

- Legga!

“Tremila sterline a chi indicherà il domicilio dell’uomo che ha rubato il testamento di R.Stayforce.

Settemila sterline a chi consegnerà nelle mani di sir Matthew Stayforce la copia esatta del summenzionato testamento.

Diecimila sterline a chi consegnerà nelle mani di sir Matthew Stayforce, il testamento originale di suo figlio, Reginald Stayforce.”

- Ho letto,- rispose ubbidiente sir Matthew,-lo sapevo già prima. Ora mi dica in due parole: che vuole da me?

Il gentleman con un’unica basetta si lasciò cadere sulla poltrona, si infilò in bocca un sigaro, accavallò le gambe e cominciò:

- Sospetto, sir, che nel mondo non tutto vada per il verso giusto. Per dimostrarlo, a me manca solo la conoscenza matematica e un’insignificante somma di denaro. Dico insignificante, sir, perchè la somma indicata nel testamento di suo figlio mi soddisferebbe completamente. Ma cominciamo con ordine: prima di tutto, mi permetta di raccontarLe la storia della mia basetta destra. Devo dirLe, sir, che.....

VI. I tre dell’osteria “Al ritrovo degli amici” accendono le lanterne

I tre dell’osteria “Al ritrovo degli amici”, Paternoster Road n.13, si fermarono sul ponte. Era un ponte gettato su un laghetto; in basso, in un profondo avvallamento, luccicava l’acqua opaca.

- Ho una fame boia,- disse Andrews, mettendo giù la pala che portava sulla spalla.

- Penso al testamento,- disse il ladro,- che succederà se non troveremo nulla? Organetto lo guardò cupo, e, voltatosi, si avvicinò alla ringhiera.

- Quattrocentocinquantamila sterline,- disse il baro con la bocca piena.- Se non avessimo fregato in tempo il testamento, domani l’annuncio sarebbe apparso su tutti i giornali londinesi, e allora in città sarebbero rimasti solo i morti e i neonati.

Il ponte portava ad una strada. Da entrambi i lati incombevano rocce arrotondate e possenti, simili ad enormi elefanti grigi. Dopo un po’, un sentiero stretto attraversava la strada. Tutti e tre si fermarono e, in silenzio, guardarono a sinistra.

- La roccia appuntita sulla sinistra, a quarantasette passi dalla strada di Pietra - disse il baro, contraendo febbrilmente la guancia,- deve essere qui vicino!

- Qui! - disse il ladro, buttando a terra la pala.

Il baro fece un giro intorno, esaminando con attenzione il terreno

palmo a palmo.

- Se il posto è quello giusto,- disse,- allora qui vicino deve esserci un'apertura sotto la roccia.

Il ladro strisciava ginocchioni fra le pietre. Improvvisamente balzò in piedi. Un'ampia tavola era incastrata fra due pietre appuntite: una freccia nera, tracciata a inchiostro di china, indicava con la punta verso il basso. Sotto la freccia era attaccato un foglio quadrato di pergamena, tutto arricciolato. Il ladro si chinò sulla tavola e lesse con voce resa squillante dall'emozione:

Reginald Stayforce
Professore dell'Università di Londra
Membro corrispondente
dell'Accademia Reale delle Scienze
Marlborough Street, n.39

- Bravo ragazzo,- disse ridendo Andrews,- ci ha lasciato il suo biglietto da visita.

- Ogni gallina è per tre quarti un pollo,- borbottò cupo Organetto.

Tutti e tre infilarono il piccone sotto le pietre, e, spingendole con forza verso l'alto, le rivoltarono una dopo l'altra. Alcuni gradini scoscesi portavano in basso. Organetto accese la lanterna e, aggrappandosi alle pietre, cominciò a scendere.

"Il sarto partì nero come un tizzone, e per cavallo prese il caprone", canticchiava il ladro. E cominciò a scendere dietro Organetto.

Le lanterne illuminarono una caverna di forma semicircolare scavata nella roccia. Andrews, con le sopracciglia aggrottate, cominciò ad esaminare le pareti.

- Qui deve esserci un'uscita,- disse, fermandosi davanti a un'avvalamento oscuro.

- Eccola qua,- rispose Stayforce, tenendo la lanterna dritta davanti a sé.

La lanterna illuminò un varco stretto, che somigliava ad un lungo corridoio. Per un po' camminarono in silenzio.

"La coda tignosa gli imbrigliò
con la canna lo incitò",
canticchiò di nuovo il ladro.

Tre minuti dopo il corridoio terminava con un muro. A sinistra, sotto la lanterna di Andrews, erano tracciate due lettere maiuscole: "RS".

- Bravo, Reggy,- borbottò il ladro e, girandosi, fece un passo a sinistra.

- Sh-sh, piano,- disse Organetto,- qui c'è qualcuno.

- Sir, - disse una voce,- E' così, posso assicurarle che è così!

Riunisca i professori di tutto il mondo, sir! Lo dimostrerò! Lo dimostrerò, sir! Uno spazio denso riempie il mondo. Provi a spostare un oggetto legato a un altro dall'unicità del legame volumetrico e avrà infranto l'ordine universale. Che vada al diavolo l'ordine universale, sir!

- Porco diavolo! - bestemmiò Andrews.- Chi è là?

Il ladro, trovata una fessura fra le pietre, vi diresse il fascio di luce della lanterna e appoggiò il viso alla fessura.

In una profonda nicchia di pietra, su un masso liscio, puntellandosi il mento con aria pensierosa, sedeva Matthew Stayforce. Accanto a lui, agitando le braccia, si dava un gran da fare il gentleman con un'unica basetta.

VII. Sir Matthew Stayforce continua a far calcoli

Organetto infilò il piccone sotto la pietra su cui i tre dell'osteria "Al ritrovo degli amici" avevano letto le due lettere, e, con la zappa in mano, si avvicinò per primo ai due interlocutori.

Il gentleman con un'unica basetta si interruppe e sedette su una pietra.

- Continui pure, sir,- disse sir Matthew Stayforce guardando di sfuggita Organetto.

- Chi è lei?- chiese il ladro, avvicinandosi a sir Matthew e al gentleman dalla basetta mancante. Impallidì e strinse la mascella così forte che i denti scricchiolarono.- Cosa cerca?

- Matthew Stayforce, membro effettivo della Reale Accademia delle Scienze nella classe di matematica teorica.

- George Stayforce, ladro.

Ci fu silenzio.

- Scusi, sir,- disse il matematico,- non ho per caso davanti la persona che ha rubato il testamento?

- Proprio lei,- rispose il ladro.

- Molto piacere,- rispose sir Matthew.

- Piacere mio,- rispose il ladro.

- Jim, George,- chiamò Organetto, che si era fatto da parte,- venite qui un minuto.

I tre dell'osteria "Al ritrovo degli amici", Paternoster Road n° 13, si radunarono intorno alla pietra appuntita.

- Facciamoli fuori! - disse Organetto.

- Mandiamoli via,- borbottò il ladro.

- Portiamoceli dietro,- propose il baro.

- Sir,- sussurrò il gentleman con un'unica basetta, chinandosi pro-

prio sull'orecchio di sir Matthew Stayforce,- non crede che ora ci ammazzeranno come cani rabbiosi?

I tre dell'osteria "Al ritrovo degli amici" ritornarono.

- Abbiamo deciso di prendervi con noi,- disse sorridendo il baro,- di uccidervi non ci va, e se vi lasciamo andare, ci sguinzaglierete dietro tutti. E perchè mai? Suo figlio, sir,ha lasciato abbastanza anche per cinque.

- Bene,- disse sir Matthew,- andiamo.

- Andiamo, signori,- esclamò il gentleman dalla basetta rossiccia.- Andiamo! Là troveremo un bel precipizio del diavolo!

Dalla profonda nicchia di pietra dove si conducevano queste trattative, partiva solo un passaggio stretto e tortuoso. Uno dopo l'altro, tutti e cinque strisciarono fra le fenditure e cominciarono a scendere i gradini di pietra.

"Con la canna batte, con l'ago cuce
E all'incontrario andò"

canticchiava il ladro Stayforce, e con attenzione spasmodica fissava l'alto colletto inamidato del padre che balenava alla luce.

Dopo un'ora e mezza di discesa, quando tutti, eccetto Mr. Stayforce senior, non si reggevano in piedi dalla stanchezza, lo stretto passaggio terminò in una voragine. La luce delle cinque lanterne diretta verso il basso, non raggiungeva il fondo.

Il baro si avvicinò all'orlo del burrone e gettò un sasso. Si sentì un rumore sordo, come di un colpo sul legno.

- Fine,- disse Organetto, sdraiandosi a terra,- non c'è niente e non si torna indietro.

- Sciocchezze,- esclamò Andrews.- Troveremo un passaggio. Georgy, guarda un po' se non trovi da qualche parte una fessura!

Sir Matthew Stayforce tirò fuori dalla tasca laterale il taccuino e alla luce della lanterna si rimise a far calcoli.

- Signori!- cominciò il gentleman dall'unica basetta, mettendosi in piedi su un sasso.- Che il diavolo mi porti, se non avevo ragione quando sostenevo che tutti gli eventi che si compiono dentro e fuori di noi, non sono altro che la conseguenza di una causa cosmica! Proprio così, signori! In un momento preciso si compiono eventi straordinari. Se cinque anni fa la scossa ha portato alla vittoria della destra, ora, un'altra scossa porterà alla vittoria della sinistra!

- Va' al diavolo!- disse Organetto, sputando.

Il ladro e il baro, con le lanterne in mano, cercarono un varco per più di un'ora, ma non trovarono nulla. L'unica via d'uscita portava all'abisso.

VIII. George Stayforce, ladro

- Niente,- disse il ladro, pallido di rabbia e di stanchezza,- non c'è niente.

- Niente,- confermò Andrews, stringendo i pugni.

Organetto, in sogno, borbottava minaccioso qualcosa.

Il ladro diresse la lanterna verso sir Matthew. Sir Matthew continuava a far calcoli.

- Forse sa qualcosa?- disse il baro in un sussurro.- Pensaci un po' tu, Georgy.

Il ladro rimase un secondo pensieroso, passandosi la mano sulla fronte. Poi posò a terra la lanterna e si avvicinò a sir Matthew.

- Sir,- cominciò,- un tempo lei mi voleva bene. Ricorda, sir, che ero il suo figlio prediletto?

- Lasciamo perdere,- disse sir Matthew, nascondendo il mento nel colletto. - Vuol dirmi qualcosa?

- Vorrei sapere se troveremo la somma indicata nel testamento.

- Le risponderò solo a condizione che mi consenta di utilizzare la formula annotata sul retro del testamento. Mi serve per i miei calcoli.

Il ladro si avvicinò ad Andrews, parlottò con lui e, un attimo dopo, spiegava davanti a sir Matthew il testamento.

- La ringrazio, - disse sir Matthew, annotandosi accuratamente la formula sul taccuino.- Cosa voleva sapere?

- Mio fratello non mente nel testamento?

- No.

- Dove si trova il denaro?

- Là.

- Là dove?

- Nel fondo dell'abisso.

- Ma come si fa a scendere nel fondo?

Sir Matthew si guardò intorno: Organetto dormiva con il rotolo delle corde sotto la testa a mo' di cuscino.

- Con le corde.

- Ah sì! La ringrazio, sir,- tagliò corto il ladro, e, allontanatosi da una parte, riferì al baro tutto quello che gli aveva detto sir Matthew.

Per primo, per decisione dei tre dell'osteria "Al ritrovo degli amici", Paternoster Road n.13, doveva calarsi il gentleman con un'unica basetta.

Fissarono la corda avvolgendola intorno a uno sperone di roccia smussato, legarono il gentleman con un triplo nodo e, srotolando lentamente la corda, lo calarono nella voragine.

Un quarto d'ora dopo scese per secondo Organetto.

- Buon giorno, sir,- gli disse cordiale il gentleman dall'unica basetta.

- Buona notte,- rispose cupo Organetto.

Il terzo doveva essere sir Matthew.

Il ladro gli avvolse tre volte intorno la corda, la esaminò con attenzione per tutta la lunghezza e si fermò sull'orlo del burrone, rivolgendosi in basso la luce della lanterna.

La corda cominciò a srotolarsi: una volta, due, tre....

Il baro con un movimento lento tirò fuori di tasca il rasoio, lo aprì, pestò col piede la corda e con forza agitò il braccio.

IX. La taciturnità tradisce sir Matthew Stayforce

Sette minuti dopo che sir Matthew aveva cominciato a calarsi nella voragine, la corda diede uno strattone verso l'alto e si fermò. Sir Matthew oscillò verso sinistra, verso destra e battè dolorosamente contro una roccia. Per un attimo perdette conoscenza..

- Che puzza!- diceva sul fondo il gentleman con un'unica basetta, allungando il collo e fiutando con insistenza l'aria.- Il diavolo mi porti, giurerei che siamo finiti in una cantina.

Organetto si era di nuovo messo a dormire, con la testa reclinata all'indietro e le gambe allungate.

Sir Matthew riprese i sensi e si guardò intorno. Pendeva immobile, legato con un triplo nodo. Dopo un istante di riflessione, ricordò la formula del testamento. La mano sbottonò lentamente la giacca e aprì il tacquino.

Puntellandosi con una gamba alla sporgenza piana della roccia, e trattenendo con l'altra la corda, sir Matthew aggiustò la lanterna che gli pendeva dalla cintola e con la matita in mano continuò a far calcoli.

Qualche minuto dopo la corda ricominciò a calare.

- Che puzza di vino!- gridava il gentleman con un'unica basetta, rivolgendosi a sir Matthew.- La sente, sir? Siamo finiti in una cantina.

Sir Matthew srotolò la corda, sedette su una pietra e sorrise.

- Avrei qualcosa da dirvi, signori,- disse,- aspettiamo però i nostri compagni. Quindici minuti dopo, George Stayforce, muovendo svelto le braccia, si calò lungo la fune. Era pallido.

- E' rimasto Andrews,- disse Organetto, tirando fuori il sacchetto con il tabacco e la pipa.

- Non è rimasto nessuno.

- E dov'è Andrews?

- Non lo so. Sarà da qualche parte qui vicino. Morto ammazzato. Organetto sobbalzò.

- Morto ammazzato! E chi l'ha ammazzato?

- Io.

- Hai ammazzato Jimmy? - chiese piano Organetto, alzandosi e afferrando la zappa con tutte e due le mani.

- Aspetta,- disse il ladro. Si avvicinò ad Organetto e gli posò una mano sulla spalla.- L'ho ucciso perchè voleva tagliare la corda mentre ti calavi giù.

Sir Matthew sollevò la testa, e, poggiando con forza il mento sul collo, guardò suo figlio.

- Scusate, signori,- cominciò, alzandosi,- ma ritengo sia venuto il momento di comunicarvi alcune curiose informazioni.

Si mise in piedi sul masso.

- Signori! Siete venuti qui per impossessarvi di una notevole somma di denaro, lasciata da mio figlio, Reginald Stayforce, a chiunque sarebbe riuscito a trovarla. Signori, l'abbiamo trovata! E' sotto di noi!

Sir Matthew con agilità giovanile balzò giù dalla pietra e battè il piede in terra. Si sentì un suono che echeggiava.

- Non posso purtroppo rendervi edotti dei miei calcoli,- continuò sir Matthew, ritornando sopra il masso,- è poco probabile che siate sufficientemente competenti. Vi comunicherò solo qual è la mia deduzione: la nostra città e tutti i luoghi ad essa adiacenti poggiano, ovvero in tempi remoti furono così creati, su una botte, una botte di vino di proporzioni grandiose.

- Una botte! - esclamò il gentleman con un'unica basetta.- Ecco la soluzione del problema! Tutto dipende dal movimento della botte!

- La botte rotola su una superficie dura,- continuò sir Matthew,- questa superficie dura è illuminata dall'alto con una luce di incredibile forza. La metà della sezione ellittica della botte, quella che noi chiamiamo cielo, ha delle fessure fra le coste, attraverso queste fessure passa la luce. L'altra metà, quella all'interno della botte su cui poggia la nostra città, è compatta e perciò impenetrabile alla luce. Ogni dodici ore la botte ruota su una metà dell'ellissi; quando compie una rotazione, le fenditure che noi chiamiamo cielo, sono in basso, e per noi sopraggiunge la notte. Allora sotto la botte c'è l'ombra, e oltre all'oscurità, attraverso le fenditure, a noi che ci troviamo all'interno, non arriva proprio niente. Le dodici ore successive la botte ruota di nuovo sulla metà dell'ellissi: le fenditure sono ora rivolte in alto, verso la luce, sopraggiunge il giorno. Attraversando gli strati della terra, approssimativamente secondo le normali della superficie della botte, siamo scesi nel lato compatto della botte.

Fate un buco e vedrete là la notte, nonostante che ora in città,- sir Matthew tirò fuori l'orologio e vi diresse sopra la luce della lanterna,- siano le due e mezzo del pomeriggio.

- Signori,- continuò,- in quello che vi ho ora comunicato c'è un solo punto che suscita dubbi: perché nelle ore in cui da noi è notte, quando a causa della rotazione della botte ci spostiamo in alto, perchè allora non cadiamo giù? Vi risponderò con un'ipotesi, signori: la superficie su cui rotola la botte possiede, evidentemente, un'enorme forza elettromagnetica. Questa forza, per mezzo di induzione, magnetizza ciò che noi chiamiamo terra e crea la forza di gravità che di notte impedisce a noi e a tutta la città di cadere a testa in giù.

In conclusione, vorrei sottolineare, signori, che questa scoperta non appartiene a me, ma a mio figlio Reginald Stayforce. Trovata la soluzione del problema, lui l'ha espressa concisamente con una formula tracciata sul rovescio del suo testamento.

X. Sir Matthew Stayforce smette di far calcoli

- Porca miseria!- imprecò Organetto.- Allora non c'è niente!

- Bravo, Reggy!- disse pensieroso il ladro. Sedeva su una pietra con le gambe accavallate, facendo oscillare avanti e indietro la gamba che stava sopra.

Il gentleman con l'unica basetta borbottava qualcosa fra sé e sé, sfogliando a velocità febbrile il suo taccuino.

- Ho dimenticato di aggiungere una cosa.- Sir Matthew si alzò di nuovo in piedi sul suo podio e si infilò una mano nella tasca posteriore della giacca. Ne tirò fuori un candelotto di dinamite con una lunga miccia.- Ho intenzione di far saltare in aria la superficie compatta della botte sopra di noi. Signori! Voglio arrivare alla superficie esterna della botte e studiare il mondo dall'esterno.

- Vieni con me, Georgy? - chiese Organetto.

Il ladro guardò sir Matthew e rispose:

- No, rimango. Addio, Organetto.

Organetto si buttò sulle spalle il sacco con i viveri e si avvicinò alla corda. Qualche minuto dopo, solo la luce della lanterna scivolava sulla superficie irregolare del burrone.

- Per il candelotto ci vuole una fenditura, sir?- chiese rispettosamente il ladro avvicinandosi a sir Matthew.

- Si può fare con la zappa una piccola apertura,- rispose sir Matthew.

Il ladro sfondò il legno, infilò la dinamite in una piccola fessura e,

accesa la lanterna, diede con cura fuoco alla miccia.

- La miccia brucia in otto minuti,- disse sir Matthew

Tutti e tre si allontanarono di corsa verso il fondo dello stretto passaggio e si nascosero dietro una roccia. Il gentleman con un'unica basetta non smetteva di prendere appunti a velocità incredibile sul suo taccuino.

Echeggì un forte scoppio. Sir Matthew, giratosi verso il luogo dell'esplosione, sentì il gentleman con un'unica basetta borbottare fra sé con voce soddisfatta.

- Se questo colpo si è sentito sulla terra, allora è probabile che vinca la sinistra.

La luce del tramonto colpì negli occhi sir Matthew quando si avvicinò al luogo dell'esplosione. Per un'estensione di due o tre sažen', la superficie di legno era squarciata. Pezzi di legno e un grosso reticolato arrugginito sporgevano sui bordi del buco.

- Signori,- disse sir Matthew, indicando il varco.- Questo è un buco nel mondo! Ora vedrete che avevo ragione, signori!

Il ladro legò la corda a un enorme gancio che sporgeva dal legno e sir Matthew scese per primo sulla superficie esterna della botte da vino. Il ladro e il gentleman con un'unica basetta lo seguirono.

Si trovava su una superficie intersecata da una fila irregolare di enormi coste di legno. Soffiava un vento leggero. La luce grigioscura dell'imbrunire diventava piano piano notte. Sollevarono la testa verso l'alto, su di loro si stendeva un cielo nero come pece liquida. Sir Matthew, nascondendosi il mento nel colletto, sorrise di nuovo.

- Spero,- disse, alzando un braccio,- che questo mondo ci piaccia più del nostro, signori! Le cose sono molto semplici. Londra, secondo i miei calcoli, si trova proprio sull'asse trasversale della botte; per non finire sotto la botte, dobbiamo spostarci lateralmente lungo le coste. Quando la botte, girando, ci avvicinerà alla superficie su cui rotola, dovremo fare un piccolo salto mortale, signori. Salteremo nello spazio universale e la botte rotolerà sopra le nostre teste.

Si incamminarono carponi lungo le coste.

Sir Matthew guardava con attenzione le fosse e le piccole buche che incontravano sulla loro strada e il gentleman con un'unica basetta, con il taccuino in mano, si fermava di tanto in tanto e, umettandosi il dito con le labbra, voltava pagina.

Dopo tre ore di cammino il cielo era raddoppiato.

- Andiamo troppo lentamente,- disse sir Matthew, guardando i suoi compagni, bisogna affrettarsi, signori.

Il ladro canticchiava una canzone. Dopo un po' chiese:

- Mi dica una cosa, sir: siamo noi che voliamo sul cielo o è il cielo

che vola su di noi?

Sir Matthew alzò la testa. Il cielo si era triplicato.

- Correte,- disse, impallidendo.- Non faremo in tempo! Correte più veloce che potete o

Il gentleman dalla basetta rossiccia si fermò e guardò in alto con occhi che non capivano.

- Georgy! - gridò sir Matthew,- corri!

Il ladro, afferrato di sbieco sir Matthew, se lo mise sulle spalle e si mise a correre, curvandosi per il peso.

- Lasciami! Corri!- urlò sir Matthew, stringendo i denti.

Il cielo nero crebbe cinquanta, cento, duecento volte.

Il ladro depose sir Matthew sulla terra di legno.

- E' tardi, - disse, respirando a fatica.- Ci schiaccerà prima che possiamo fare il salto mortale. Se può servire di consolazione il fatto che sia il cielo a schiacciarci... Bah, al diavolo! Mi berrei volentieri una birra!

Il gentleman con un'unica basetta corse da lui, agitando il taccuino.

- Convochi i professori di tutto il mondo! - gridava. - Ho finalmente scoperto la causa degli eventi che si verificano nel nostro mondo!

Sir Matthew, guardandosi indietro, scosse con rammarico la testa. Poi si aggiustò il colletto e, guardando il rossiccio gentleman, sorrise per la terza volta. Il ladro Stayforce corse via lontano, verso destra. Vide sir Matthew sparire insieme al gentleman rossiccio sotto il colosso che incombeva.

“E guardato sotto la coda del caprone,
trovò che non era mica un semplicione”

E, sorridendo allegro, si levò il berretto e si inchinò al cielo nero.

Un rumore tremendo gli ferì l'orecchio. Improvvisamente qualcosa di grigio e di enorme rotolava davanti a lui. Spalancò gli occhi e si vide scagliato nel cielo nero. E la botte di vino.....

1923

Traduzione di Claudia Scandura

Claudia Scandura

VENJAMIN KAVERIN OVVERO IL GIOCO CON LA TRAMA

Nato nel 1902 da una famiglia di musicisti, Venjamin Kaverin (il cui vero cognome era Zil'berg) esordisce giovanissimo nella letteratura nell'ambito del gruppo letterario dei *Fratelli di Serapione*, formatosi a Pietrogrado nel 1921, con un racconto, *Cronaca della città di Lipsia nell'anno 18...*, che fa parte del primo (e ultimo) *Almanacco* pubblicato da questo gruppo nel 1922¹.

Già nel 1920 Kaverin, che frequentava l'Università e l'Istituto di Lingue Orientali di Pietrogrado e che si laureò in arabo nel 1923, aveva compiuto le sue prime prove letterarie con il racconto *L'undicesimo Assioma*, con cui vinse il terzo premio ad un concorso per scrittori esordienti indetto dalla "Casa dei Letterati" di Pietrogrado. Il racconto, peraltro mai pubblicato, è significativo per il giovane scrittore: infatti sia il motto "*L'arte deve basarsi sulle formule delle scienze esatte*", che ne costituisce l'epigrafe, sia il soggetto fantasioso e ingarbugliato, saranno tipici della sua successiva e assai più matura produzione.

Maestri ed amici del giovane Kaverin furono soprattutto Jurij Tynjanov,- che era anche suo cognato, grazie a un matrimonio incrociato con le rispettive sorelle: Lidija Tynjanova e Elena Zil'berg, e a casa del quale visse durante il periodo degli studi universitari, ("A casa mi aspettava una seconda università, Jurij Tynjanov")² - e Boris Ejchenbaum e Viktor Šklovskij, di cui frequentò i corsi di teoria della letteratura all'Università di Pietrogrado. Fu proprio Viktor Šklovskij a fargli conoscere i *Fratelli di Serapione*: Michail Zoščenko, Lev Lunc, Konstantin Fedin, Michail Slonimskij, Nikolaj Tichonov, Vsevolod Ivanov, il critico Il'ja Gruzdev e la poetessa Elizaveta Polonskaja. Giovanissimi,- il più giovane aveva diciannove anni, il più anziano ventotto,- erano uniti dalla stessa passione per la letteratura, dallo stesso desiderio di innovazione tipica della frenetica atmosfera postrivoluzionaria.

Il gruppo, che prese il suo nome dall'omonimo romanzo di Hoffmann, si divideva in occidentalisti,- Kaverin e Lunc,- che trovavano la letteratura russa noiosa e indigesta, si proponevano di creare in Russia

la prosa a soggetto, il romanzo d'avventure, guardavano a occidente nella scelta dei loro modelli letterari, a Hoffmann e alla letteratura anglosassone; e orientalisti, che proseguivano la tradizione della prosa ornamentale russa, si sentivano i continuatori della tradizione ottocentesca e utilizzavano la tecnica dello "skaz", cioè il monologo e il dialogo colloquiale fedelmente riprodotto nei suoi moduli sintattici. Padrini dei *Fratelli* furono Šklovskij, che non mancò mai alle riunioni settimanali del gruppo fino alla sua partenza per Berlino, e soprattutto Gor'kij e Zamjatin.

Gor'kij, che stimava molto questo gruppo di giovani scrittori, negli anni fra il 1919 e il 1922 usò il suo prestigio e la sua influenza per permettere alla cultura russa di sopravvivere. Organizzò lavori per intellettuali affamati, si occupò della "Casa degli scienziati", della "Casa dei letterati", della "Casa delle arti", e ideò la "Casa editrice della letteratura mondiale", in cui funzionavano degli studi di traduzione dove, oltre ai serapionidi, lavorarono tutti gli intellettuali russi del tempo. E' proprio alla "Casa delle arti" (Dom Iskusstv), dove alcuni di loro vivevano, che si incontravano il sabato sera i serapionidi, e fu proprio Gor'kij ad incoraggiarli e ad aiutarli sia con i suoi consigli,³ sia facendo avere loro un regolare stipendio.⁴ Come scrisse giustamente Šklovskij,⁵ Gor'kij è stato un Noè per l'intelligencija russa.

Zamjatin, più anziano e già affermato scrittore, fu il maestro e quasi l'inventore della "confraternita", e, sottolineando la non omogeneità letteraria dei membri del gruppo e insieme la loro sbandierata apoliticità,⁶ scrisse:

*"I fratelli di Serapione non sono affatto fratelli. Hanno padri diversi. Non costituiscono una scuola e nemmeno un indirizzo: infatti alcuni si dirigono a oriente, altri a occidente".*⁷

Sono dunque dei semplici "compagni di strada" (Popučiki), come li definisce felicemente Trockij,⁸ cogliendo quella che è la loro essenza artistica.

Kaverin, in particolare, era convinto che la letteratura si dovesse rinnovare secondo strade nuove, che dovesse diventare più attraente, vivace, fantasiosa, secondo i modelli della letteratura occidentale, e si rifaceva soprattutto a Hoffmann e a Stevenson. E' proprio la capacità di costruire la "ragnatela" dell'intreccio, in cui Stevenson riteneva consista la differenza fra un grande scrittore e uno mediocre, che affascina Kaverin. Del resto, il proclama di Lunc *A Occidente!*,⁹ manifesto letterario del gruppo, esorta i fratelli a dare al proletariato uno Stevenson russo, a volgersi alla trama, all'intreccio, alla vera letteratura popolare.

Il giovane Kaverin si propone quindi come Stevenson russo e dalla sua prima raccolta *Maestri e Apprendisti* del 1923,¹⁰ fino al romanzo *Lo*

scandalista del 1928, la sua prosa ha un vero e proprio carattere di sperimentazione letteraria. E' in stretta connessione con le teorie espresse da Šklovskij nei saggi *La novella dei misteri e Il romanzo dei misteri*,¹¹ di cui anzi costituisce l'applicazione pratica.

La prima prosa kaveriniana si propone però all'attenzione non solo per questo suo carattere sperimentale, ma soprattutto per l'enorme fantasia, vivacità e talento inventivo del giovane scrittore. E' l'evidente gioia del raccontare che avvince il lettore e che lo trascina in storie intricatissime, sospese fra il sogno e la realtà. Anche se lo scrittore è interessato più dalla trama che dai caratteri dei suoi personaggi, nelle sue storie sia le ambientazioni, - esotiche e non, - sia i riferimenti a persone reali sono sempre precisissimi. Kaverin nei suoi racconti ha soprattutto presenti, - oltre a Hoffmann, - Stevenson, Sterne e Conan Doyle, tutti scrittori in gran voga nella Russia degli anni '20.

Sono questi gli anni in cui si diffonde in Russia la nuova arte, il cinema, e hanno grande successo i films di Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Max Linder, Harry Piel, dove i personaggi sono rappresentati sempre in situazioni difficili e pericolose. Vengono tradotte in russo le avventure di Nat Pinkerton, che esercitano un grande fascino sugli intellettuali sovietici che cercano subito di trasferire a Pietrogrado le gesta del detective americano. Nel 1924 la scrittrice Marietta Šaginjan, che si inserì in seguito nella corrente del realismo socialista, pubblica, sotto l'eloquente pseudonimo di Jim Dollar, il romanzo *Mess Mend ovvero uno yankee a Pietrogrado*, e nel 1926 il suo seguito dal titolo *Laurie Lane, metallurgico*. Nel 1925, - l'anno del famoso viaggio in America di Majakovskij, - la smania di americanismo si fa sentire nel film di Lev Kulešov *Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei bolsceviki*, e nel romanzo di Kaverin, *Fine di una banda*, in cui rappresenta i teppisti di Pietrogrado come se fossero gangsters di San Francisco, e nei racconti *La Botte e Il Grande Gioco*, in cui ricrea l'atmosfera nebbiosa dell'Inghilterra di Conan Doyle e l'oriente misterioso della spy-story alla Kipling. Anche un critico letterario come Lidija Ginzburg non rimase indenne dal fascino esercitato dai "generi minori" della letteratura tanto che la ricordiamo come autrice di un ormai dimenticato romanzo poliziesco dal significativo titolo *L'agenzia investigativa di Nat Pinkerton*.

L'entusiasmo per tutto ciò che è nuovo, "moderno", si spegne rapidamente: alla fine degli anni '20 non si sente più nessuna voglia di divertimento e di avventure. I tempi sono ormai cambiati, non c'è più posto per lo sperimentalismo, *I Fratelli di Serapione* si sono dissolti, hanno preso strade diverse. Del resto, fin dal 1922 era iniziata una campagna contro di loro: prima le *Izvestija*, poi il *Proletkul't* si erano dichiarati cate-

goricamente contro le dichiarazioni di apoliticità dei "fratelli"¹² e lo stesso Lunačarskij aveva scritto: "I nostri prosatori dipingono a colori strani, voluti: tutto è straordinariamente formale, teso, privo di semplicità"¹³.

Le critiche si fecero sempre più forti, specialmente sulle pagine della rivista *Na Postu*, diretta dal critico letterario A. Voronskij, tanto che nel 1924, con la *Risoluzione sulla stampa* del XIII Congresso del Partito, a cui peraltro i Serapionidi risposero,¹⁴ l'attacco si faceva più chiaro, la cultura sovietica si dimostrava sempre meno disposta a tollerare esperimenti letterari.

Kaverin stesso, criticato incessantemente per il colorito fantastico dei suoi racconti, per la simpatia chiaramente espressa nei suoi racconti per rivoltosi ed "eretici", e per non aver mai dedicato nemmeno una riga alla Rivoluzione, dopo la grande svolta del 1928,¹⁵ si rivolge a un materiale più realistico. E' una svolta obbligata ma anche un momento di maturazione, l'entusiasta sperimentatore lascia il posto al letterato. E' attivissimo fino al momento della morte, - sopravvenuta nella primavera del 1989, in piena perestrojka, altra epoca densa di novità e sperimentazioni,- scrive romanzi, commedie, saggi critici, ricordi, fiabe, che costituiscono più di sessanta anni di attività creativa. Rimane sempre però uno scrittore anomalo, un isolato, per questo suo continuare a porre le caratteristiche tradizionali della prosa russa in una struttura narrativa dinamica, per il suo enfatizzare le situazioni conflittuali.

Tutti i suoi romanzi, dai primissimi (*Il Grande Gioco, Fine di una banda*) ai successivi (*Il pittore è ignoto, Due Capitani, Davanti allo specchio*), fino agli ultimi (*Una passeggiata di due ore, Enigma*) sono caratterizzati da un acuto senso del conflitto fra due avversari, fra due modi di essere, e insieme dallo spirito di avventura, dalla caccia al tesoro intesa sia in senso letterale che figurato.

Figura liberale e coraggiosa, di grande statura morale, Kaverin ha preso posizione in favore di Pasternak votando contro la sua espulsione dall'Unione degli Scrittori dell'URSS, si è impegnato per la pubblicazione del romanzo di Bulgakov *Il Maestro e Margherita*, ha fatto parte della commissione che si occupa dell'eredità letteraria di Zoščenko, ha firmato appelli contro la condanna di Sinjavskij e Daniel' e contro quella di Brodskij, ha insomma mantenuto la sua coerenza di uomo e di scrittore dai lontani anni '20 fino alla morte. La sua vita e la sua opera sono lineari, senza strappi, e se pur hanno perso per strada un po' di lucentezza giovanile, si segnalano ora più che mai per la correttezza e per il rispetto verso il lettore.

Pubblicato nel 1925 nell'Almanacco *Literaturnaja Mysl'* n.3, e l'anno successivo in volume insieme a *Fine di una banda*, con cui ha in

comune il motivo dei bassifondi e il gusto dell'avventura, il romanzo *Il Grande Gioco* racconta con eleganza una storia di spionaggio.

Palese è il rimando al romanzo *Kim* di Kipling, da cui Kaverin deriva il titolo (il Grande Gioco è, nel servizio segreto, la strategia delle trame spionistiche) e la motivazione prima. Il Grande Gioco è però anche il gioco di azzardo che vede i due protagonisti incontrarsi nell'ultimo capitolo a un tavolo da gioco per una sfida decisiva che vedrà il predominio dell'uno e la rovina finale dell'altro. Il romanzo ha una genesi abbastanza lunga: scritto da Kaverin nell'estate del 1923 con il titolo *Il Baro Dieu*, dove il cognome Dieu è scritto direttamente in francese,¹⁶ il giovane scrittore dopo tante ambientazioni medioevali tedesche che avevano caratterizzato i racconti della sua prima raccolta (*Maestri e Apprendisti*), compie un primo tentativo di trasferire in Russia le sue invenzioni fantastiche. In una lettera a Gor'kij,¹⁷ che aveva sempre apprezzato il suo talento e la sua fantasia, Kaverin lo informa di lavorare con grande impegno a un racconto in cui ogni azione è motivata, in cui ha finalmente smesso di giocare con le parole e con la trama.

Nikolaj Tichonov, in una lettera a Lunc, che si trovava allora ricoverato in un sanatorio in Germania, scrive: "Kaverin sta scrivendo delle cose magnifiche, una dopo l'altra: *La botte* e *Il Baro Dieu*. (...) Saresti veramente contento di sentire *Il Baro*. Ci sono certe fumerie, prigioni viste durante il delirio, e soprattutto il gioco all'Isola di Vasilij, in un club dove, intorno al tavolo, ha messo tutti i Serapionidi. (...) Diventerà un Farrère o un Chesterton russo."¹⁸

Il racconto venne ancora rielaborato da Kaverin che, nel 1924, scriveva all'amico Lunc:

"Ho lavorato al racconto *Il Baro Dieu* di cui ti avevo già scritto. (...) ora ho messo tutto bene in terra, ho mandato al diavolo la fantascienza e l'ho ribattezzato *Edwin Wood*. Congratulati con me, mi sono trasferito in Russia, ho scritto delle taverne e delle bische di Piter,¹⁹ e, scusami, amico mio, ma nell'ultimo capitolo ti ho messo ai tavolo da gioco nel club (col tuo cognome) fra Fedin, Tichonov, Viktor e Edwin Wood. Se non ti va, scrivimelo e ti cancello. Oggi Zamjatin ha lodato il mio racconto (...), *Edwin Wood* è fatto secondo la tua ricetta, è compatto, non c'è una sola azione senza senso, la trama è posta come epigrafe ad ogni capitolo"²⁰.

Il racconto fu in realtà ancora rimaneggiato, venne di nuovo cambiato il titolo in quello definitivo di *Il Grande Gioco*, accentuato il rapporto con la spy-story kiplinghiana, il protagonista cambiò il suo nome in Stephen Wood, Lunc rimase al suo posto al tavolo da gioco con gli altri serapionidi (Viktor è Viktor Šklovskij), ma senza il suo cognome, e, finalmente fu pubblicato nel 1925.

Partendo da un'ambientazione esotica, l'Etiopia, e da un documento realmente esistito, la storia è imperniata sul contrasto fra due uomini, l'agente Stephen Wood, che si crede Dio, e il flemmatico professor Panaev, l'agente russo, che hanno in comune la sete di dominio. Lo spunto da cui muove Kaverin che, non bisogna dimenticare, si era laureato in arabo proprio nel 1923, è reale. Ci fu infatti nel 1916 un documento con cui le potenze occidentali obbligarono il reggente Ligg Yasu ad abdicare in favore di sua zia Zauditu (Ligg Yasu era figlio di un'altra figlia di Menelik) e di nominare erede al trono il ras Tafari, il futuro Hailè Selassie I°. E' anche storicamente provato che alla fine dell'ottocento, ci furono interventi russi in Etiopia a favore dei cristiani etiopici di rito ortodosso, e ci furono russi nell'esercito di Menelik. Il conte Leont'ev, di cui si parla nel romanzo, un ufficiale della guardia dello zar, fu a capo di un'ambasceria russa che arrivò in Etiopia nel 1895. Due anni dopo Leont'ev fu nominato governatore delle province equatoriali dell'Abissinia e seguì l'esercito di Menelik contro gli italiani, ma non prese parte alla battaglia di Adua.

Su questo spunto storicamente valido, Kaverin inserisce la sua finzione artistica, anche se per il personaggio di Panaev si può risalire ad almeno due prototipi: E.M. Polivanov, professore di lingue orientali all'Università di Pietrogrado, poeta e futurista vicino al LEF (*Levyj Front Iskusstva* - Il Fronte di Sinistra delle Arti, diretto da Majakovskij), tossicomane, legato agli ambienti cinesi e bohèmien, e Osip Senkovskij (1800-1858), orientalista, giornalista, critico, personaggio molto controverso su cui Kaverin scrisse un interessante lavoro storico letterario: *Baron Brambeus. Istorija Osipa Senkovskogo, žurnalista, redaktora "Biblioteki dlja čtenija"* (1929). La scelta stessa di un cognome ricco di tradizione culturale come quello di Panaev non può essere certo casuale. Successivamente anche Bulgakov lo utilizzò come tipico del mondo letterario. Quanto alla figura grottesca del suo antagonista, Stephen Wood, baro e giocoliere che si crede Dio e che progetta di organizzare il mondo come un'enorme prigione, preannuncia in qualche modo i protagonisti delle fiabe filosofico-satiriche di Evgenij Schwarz, *Il re nudo* (1934), *L'ombra* (1940) e *Il drago*, (1943).

Anche il motivo del gioco è tipico di Kaverin: era apparso già nel suo primo racconto *L'undicesimo assioma*, dove si narra di uno studente che perde al gioco una grossa somma, in *Scudi e candele*, dove le carte si animano e diventano protagoniste della storia, e anche nei racconti *Stamattina*, *L'amico del Mikado*, *Una notte da passeri*, tutti della metà degli anni '20; quanto alla figura del ladro, essa è quasi una costante della produzione kaveriniana, e verrà riproposta non solo nelle prime opere ma

anche nel famoso *Due capitani*, e addirittura in un romanzo del 1979, *Una passeggiata di due ore*.

Costruito secondo le teorie enunciate da Šklovskij, *Il Grande Gioco* è strutturato in modo tale che l'azione si svolge a incastro per arrivare alla logica dello scioglimento. Il duello fra i due protagonisti avviene su due piani: da una parte il possesso del proclama del Negus e dall'altra il gioco d'azzardo, per cui il "Grande Gioco" segna la vittoria o la sconfitta di uno dei due contendenti. E in quella che si presenta come una scherzosa detective-story, per quanto sia paradossale, essi rappresentano la lotta fra il bene e il male. Questo è il senso dell'ultima sfida fra i due al tavolo da gioco. Kaverin sottolinea il carattere di incontro-scontro, schierando sul tavolo verde le truppe come su un campo di battaglia. E qui Wood, proprio come la strega nelle fiabe, avrà il castigo meritato. Il duello con le carte finirà con la rovina di Wood, scoperto come baro e condannato dalle ferree regole della bisca, il "sottosuolo" kaveriniano.

Il racconto *La Botte*, pubblicato nel 1924 sulla rivista *Russkij Sovremennik*, n.2, è una storia in cui si intrecciano il motivo poliziesco e quello pseudo scientifico. L'ambientazione è esclusivamente occidentale: alla Germania medioevale di alcuni racconti (*Cronaca della città di Lipsia nell'anno 18...*; *Il quinto pellegrino*), Kaverin sostituisce ora un'Inghilterra vittoriana. Sir, Gentlemen, basette rosse, esperimenti matematici, discussioni in Parlamento, sono tutti elementi che creano un legame semiserio con l'immagine dell'Inghilterra come appare nei libri di Wells, Chesterton, Conan Doyle (specialmente nei suoi racconti di fantascienza del tipo di *Il mondo cancellato*).

Cinque strani personaggi: il matematico Matthew Stayforce, il gentleman dall'unica basetta, il ladro George Stayforce, il baro Jim Andrews e un vagabondo soprannominato Organetto, seguendo le indicazioni di un testamento, scendono nel sottosuolo alla ricerca di un tesoro nascosto. Ad alcuni di loro interessano solo i soldi, ad altri, la formula matematica scritta sul rovescio del testamento. La formula dimostra che il mondo in cui vivono gli eroi non è altro che una gigantesca botte da vino. La scoperta avviene però appena prima di una terribile catastrofe che li travolgerà tutti. Il racconto termina infatti con dei puntini di sospensione dal sapore apocalittico: "e la botte di vino..."

Bisogna dire che a un finale così forte il lettore arriva poco preparato. La botte gira troppo velocemente, e dall'ironia leggera delle prime pagine si arriva bruscamente al dramma del finale. Lo stesso simbolo satirico della botte si sarebbe prestato a un soggetto maggiormente sviluppato. Del resto, su un'analogia metafora è costruita una parte piuttosto estesa de *I viaggi di Gulliver* di Swift, la descrizione dell'isola volante di Laputa,

staccata dal resto del mondo.

Il racconto è condotto sulla linea della parodia, dello scherzo, con un leggero accenno di satira politica: il giornalista Joe White a cavalcioni di una botte, alla testa di un corteo di proletari e di gentlemen in gessato e bombetta, arriva in Parlamento, protesta presso il Primo Ministro Lord Joker (chiaro rimando al Jolly Joker delle carte) contro l'introduzione di sempre nuove tasse, e costringe il governo alle dimissioni. La democrazia inglese è vista spesso da Kaverin in chiave parodistica, anche ne *Il Grande Gioco* Panaev ne parla con disprezzo durante il suo colloquio con il Negus.

Il baro Jim Andrews che qui viene ucciso dal ladro George Stayforce, lo avevamo già incontrato ne *Il Grande Gioco*, dove era stato maestro di Stephen Wood alla scuola per bari di Newcastle. George Stayforce, il figlio ribelle di sir Matthew, fuggito dalla noia di una famiglia di matematici inglesi, ha le caratteristiche del ladro gentiluomo alla Arsenio Lupin. Suo padre, l'austero matematico sir Matthew, persegue una sua idea, un suo calcolo da contrapporre alla realtà che lo circonda, e in questo ricorda da vicino il professor Persikov delle *Uova Fatali* di Bulgakov.

La storia si sviluppa in chiave grottesca e nemmeno l'autore sembra prendere troppo sul serio i suoi personaggi, tanto da scrivere qualche anno più tardi, nel 1931, nel suo romanzo *Il pittore è ignoto*:

"Come ogni giovane che abbia letto a sazietà Edgar Poe e che abbia preso ogni botte per la botte di Amontillado, ho, a suo tempo, studiato le tetre taverne di Leningrado" ²¹

Interessante è anche l'uso che Kaverin fa della lingua per dare alla sua storia le caratteristiche del racconto inglese alla Conan Doyle. Lo scrittore infarcisce il suo testo di anglismi, di sir, gentlemen, pub, constable, che ricreano un'Inghilterra stilizzata e di maniera. Irreprensibili maggiordomi, imperturbabili primi ministri, matematici distratti e ladri gentiluomini, ostentano un perfetto self control anche nelle situazioni più improbabili. Il primo ministro Lord Joker, pur colpito dall'accalcarsi di folla nei pressi del Parlamento, sente come improrogabile l'esigenza di occuparsi della punta del suo sigaro; George e Matthew Stayforce, ritrovatisi nelle viscere della terra, si presentano in modo formale con nome e cognome; il gentleman dalla basetta rossiccia filosofeggia sulla perdita della sua basetta e così via.

Kaverin fa dunque parlare i suoi personaggi come gli eroi di Conan Doyle o i protagonisti del Circolo Pickwick, e riesce così ad ottenere una parodia del racconto "inglese". Calandoli nelle situazioni più inverosimili e facendo loro mantenere un atteggiamento distaccato e controllato, crea

un effetto umoristico, accentuato dalla lingua e dall'uso dell'*understatement*. La ricerca del tesoro e la conseguente catastrofe finale sono punteggiate da una serie di "excuse me, sir" e persino la morte è vista come null'altro che un trasferimento "nell'altro mondo".

Nel racconto mancano totalmente le descrizioni di luoghi o personaggi: i protagonisti si presentano da soli, attraverso i dialoghi e le situazioni in cui si vengono a trovare. Scene parallele si alternano, finché i protagonisti non convergono tutti in un punto stabilito. Questa tecnica tipicamente cinematografica di scene e dissolvenze viene accentuata da Kaverin mediante la divisione in capitoletti nel cui titolo si preannuncia quello che avverrà. Lo scrittore sottolinea insomma la sua dipendenza e la sua affinità con il cinema: più che raccontare ci fa vedere la sua storia. I formalisti, a cui Kaverin era molto legato, furono sempre molto affascinati da quest'arte "minore", e spesso affiancarono all'attività critico-letteraria quella di autori di sceneggiature. Šklovskij, Ejchenbaum, Tynjanov studiarono il linguaggio cinematografico anche dall'interno, collaborando concretamente con i registi russi degli anni '20. Anche Kaverin fu attivo come sceneggiatore: due sue sceneggiature *Revizor* (Il revisore), e *Čertovo koleso* (La ruota del diavolo), - tratte rispettivamente dai suoi racconti *Il revisore* e *Fine di una banda*, - furono realizzate dai FEKS nel 1927, una terza, scritta insieme a Jurij Tynjanov (*Okno nad vodoj*, La finestra sull'acqua), che mostra la stessa azione da tre punti di vista diversi, riprendendo il motivo del parallelismo degli avvenimenti, non venne mai realizzata.

La botte si richiama chiaramente anche alla geometria di Lobačevskij (rette parallele si intersecano) che troviamo al centro degli interessi di Kaverin, fin dalle sue primissime prove (*L'undicesimo assioma*). Questo alternarsi di fantasia e scienze esatte costituisce forse uno dei fascino maggiori dei primi racconti di uno scrittore che spesso oscilla fra la finzione cinematografica e la verità matematica, i due poli di attrazione della sua produzione letteraria.

In questo rapido alternarsi di scene, la trama de *La botte* si sviluppa in maniera incalzante: si passa in poche pagine dal romanzo poliziesco, alla satira sociale sul ruolo del proletariato inglese, al racconto d'avventure alla Stevenson. Il finale è però un "non finale", inatteso e drammatico dopo tanto humour.

La botte è insomma una prova di tipo sperimentale, importante per capire la dinamica dell'evoluzione letteraria di Kaverin e l'ansia di ricerca di nuove forme di cui questo giovane scrittore si fece portavoce.

NOTE

1) SERAPIONOVYE BRAT'JA, Al'manach pervyj, Peterburg, Berlin 1922; l'almanacco comprendeva sette racconti: M. Zoščenko, *Viktorija Kazimirovna*: L.Lunc, *V Pustyne* (Nel deserto); V.Ivanov, *Sinij zverjuska* (La bestiolina blu); M. Slonimskij, *Dikij* (Il selvaggio); N.Nikitin, *Dezi*; K.Fedin, *Pes'i duši* (Cani anime); V. Kaverin, *Chronika goroda Lejpsziga za 18... god* (Cronaca della città di Lipsia nell'anno 18...)

2) V. KAVERIN, *Sobranie Sočinenij v 8-mi tomach*, tom 7, Moskva 1983, p. 388.

3) Cfr. la corrispondenza fra Gor'kij e i "Fratelli di Serapione" in *Gor'kij i sovetskie pisateli. Neizdannaja perepiska*. Literaturnoe Nasledstvo, tom 70, Moskva 1963, e l'articolo di V.Kaverin, *Gor'kij i molodye* in "Znamja", II, 1954, pp. 158-167.

4) Nell'archivio Gor'kij è conservato l'elenco di tutti coloro che prendevano lo stipendio della "Casa degli scienziati". Tutti i serapionidi sono compresi in quest'elenco. Cfr. G.Kem, *Lev Lunc. Serapion Brother*, Princetown University, 1969, e M.Slonimskij, *Kniga Vospominanij*, Moskva 1966.

5) VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *Viaggio Sentimentale*, Bari 1966.

6) Cfr. a questo riguardo le loro autobiografie in V. G. LIDIN, *Pisateli. Avtobiografii i portrety sovremennykh prozaikov*, Moskva 1926.

7) E. ZAMJATIN, *Serapionovyje Brat'ja*, in "Literaturnye Zapiski", 1, 1922.

8) L. TROCKIJ, *Letteratura e rivoluzione*, Torino 1973, pp. 47-102.

9) LEV LUNC, *Na zapad!*, in "Beseda", 1923; *A occidentale!*, in *I fratelli di Serapione*, Bari 1967, pp. 57-72.

10) V. A. KAVERIN, *Mastera i Podmaster'ja*, Moskva-Peterburg 1923; conteneva i racconti: *Stoljary* (I falegnami), *Ščity i sveči* (Scudi e candele), *Inžener Švarc* (L'ingegner Schwarz), *Chronika goroda Lejpsziga za 18... god* (Cronaca della città di Lipsia nell'anno 18...), *Purpurnyj palimpsest* (Il palinsesto purpureo), *Pjatyj Strannik* (Il quinto pellegrino).

11) VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *La novella dei misteri*, Il romanzo dei misteri, in *Teoria della prosa*, Torino 1976.

12) Cfr. V. PLETNEV, *Ideologija "sočuvstvijuščich" i "priemljuščich"*, in *Gorn 2*, 1922.

13) Cfr. A. LUNAČARSKIJ, *Silueti*. Moskva 1965.

14) Lettera di protesta al Comitato Centrale del maggio 1924 resa pubblica in una conferenza stampa (cfr. L. TROCKIJ, op. cit., pp. 613-614).

Non bisogna dimenticare che la chiusura della "Casa delle Arti" nel 1922 e la morte prematura di Lunc accelerarono la fine del gruppo. I serapionidi continuarono però ad incontrarsi, a leggersi reciprocamente le proprie opere e a celebrare il 1 febbraio di ogni anno i loro anniversari, tanto che nel 1926 Kaverin annunciava la propria intenzione di voler continuare il tentativo di Lunc di creare una prosa a soggetto. Il sesto anniversario del gruppo fu però l'ultimo celebrato con la pubblicazione del gior-

nale *Večernyj Serapion* (Il Serapione della sera). Dell'ottavo anniversario rimane un discorso di Kaverin, mai pronunciato, che è un addio agli ideali della giovinezza. (Cfr. a questo proposito i ricordi di KAVERIN, *Sobesednik*, Moskva 1973; *Osveščennye okna*, Moskva 1974; *Večernij Den'*, Moskva 1982).

15) Il compromesso della NEP giunge al termine nel 1928, e gli anni 1928-32 videro non soltanto severe misure governative ma anche la nascita di una mistica del piano quinquennale. Fra l'altro, la sconfitta di Trockij nel 1927-28 aveva dato il segnale a nuovi attacchi contro "la mentalità NEP nelle arti", aveva accelerato la rovina di tutti i suoi amici letterati e gettato un'ombra di sospetto su coloro che avevano condiviso le sue opinioni sui Compagni di strada e sulle scarse possibilità della letteratura proletaria.

16) Cfr. la lettera del 9.10.1923 scritta da Kaverin a Lunc. Citata in: V. A. KAVERIN. *Večernij den'*, Moskva 1982, p.40.

17) Cfr. la lettera del 12.11.1923 scritta da Kaverin a Gor'kij. Citata in *Gor'kij i sovetskie pisateli. Neizdannaja perepiska* op.cit, pp. 175-176.

18) Lettera scritta nell'ottobre del 1923 da N.Tichonov a Lunc. Citata in: V. A. KAVERIN, *Večernij den'*, cit., pp. 43-46.

19) Nome popolare di Pietroburgo-Pietrogrado.

20) Lettera del 14.1.1924 scritta da Kaverin a Lunc, pubblicata in: V. KAVERIN. *Večernij den'*, cit., pp. 53-55.

21) V. A. KAVERIN, *Il pittore è ignoto*. Torino 1966.

Elisa Cadorin Koman

PROGETTO PER UN NUOVO SILLABO GLOBALE (CORSO DI RUSSO FONDAMENTALE)

con la consulenza di Irina Kukuškina

Indice

1. Analisi dei questionari di insegnanti e studenti
2. Obiettivi dell'insegnamento
3. Profilo degli utenti: studenti e insegnanti
4. Quale lingua insegnare? Solo lingua? Con quale metodo insegnare?
5. Materiali per l'insegnante e per gli studenti: quale sillabo? Quale criterio prevalente? Quale teoria grammaticale? Analisi comparata o no?
6. La prima verifica del progetto sul campo

1. Analisi dei questionari di insegnanti e studenti che usano i materiali in commercio, riflessioni sullo stato dell'insegnamento del russo e definizione di prospettive sulla base delle richieste espresse.

Da tempo gli insegnanti e gli studenti che frequentiamo fanno osservazioni di vario genere sui libri usati nei corsi di lingua russa. Ci è sembrato necessario svolgere un'indagine per avere più dati su cui ragionare e per questo abbiamo chiesto loro di completare un breve questionario. 73 studenti (adolescenti e adulti) parlanti nativi italiani (per i quali il russo è la lingua straniera da imparare, in seguito chiamata L2) e 14 insegnanti di lingua russa, in parte parlanti nativi russi (a questi si chiedeva di rispondere alle domande 4 e 5) hanno risposto alle seguenti domande:

1. Quale/i è/sono stati i corsi (manuali) che ti ha/hanno aiutato meglio a studiare il russo?
2. Descrivilo/i con alcuni aggettivi (come per esempio: divertente, stimolante, completo, difficile, dispersivo ecc.)
3. Il tuo insegnante spiega anche in lingua italiana? Lo ritieni necessario?
4. Se non c'è un manuale che apprezzi potresti dire quali sono le

caratteristiche essenziali che ha/dovrebbe secondo te avere?

5. Esprimi la tua opinione circa la presenza e la quantità delle seguenti caratteristiche: spiegazioni in lingua italiana, esercizi di traduzione, chiavi agli esercizi, letture (dialoghi, temi sociali/divulgativi, temi di fantasia, storie comiche, storie poliziesche, attualità), fonetica e intonazione (come corso introduttivo oppure come parte delle unità didattiche), tipi di esercizi (inserimento di forme grammaticali, scelta tra più forme, correzione di testi, esercizi di comprensione, completamento di situazioni, composizione di dialoghi/frasi), audiocassette.

I libri più usati dai nostri intervistati sono *Il russo, corso elementare* di R. V. Makovetskaja e L. B. Trushina (Edizioni Russkij jazyk, Mosca, 1974, ristampa 1988) e *Il russo per gli italiani* di J. Dobrovolskaja (Edizioni Ca' Foscarina, Venezia, 1991), ma molti insegnanti distribuiscono ai loro studenti fotocopie di parti tratte da manuali diversi. Gli studenti rispondono alla prima domanda riportando anche i titoli di sussidiari e libri di esercizi che non prendiamo però in analisi. La rilevante diffusione del primo titolo è motivata dalla sua semplicità, contrapposta alla difficoltà dell'altro. Vengono in genere criticati i testi per gli argomenti poco interessanti e la tendenza alla dispersione delle strutture grammaticali in più lezioni. Le spiegazioni in italiano dell'insegnante vengono date per scontate. Alla domanda n. 4 molti studenti chiedono un sillabo con spiegazioni più complete, con schemi, tabelle e frequenti riferimenti all'italiano. La domanda n. 5 è articolata in diverse scelte che così riassumiamo: gli esercizi sono tutti bene accettati purché abbiano le chiavi, i temi delle letture devono riflettere la vita contemporanea e la lingua standard; solo una piccola parte degli utenti ha espresso gradimento per testi "un po' diversi" (comici o polizieschi). Le audiocassette sono considerate da tutti un necessario completamento del testo del corso, ma non possono sostituire l'insegnante.

Alcuni insegnanti sottolineano la necessità di avere un manuale: a) facile da usare sia per l'insegnante che per lo studente (facendo riferimento a manuali "troppo difficili da usare" che sono in commercio); b) organizzato bene, in cui non sia necessario "saltare di qua e di là" per cercare la continuazione degli argomenti; c) con una impostazione grafica "rassicurante e ridondante", che aiuti con delle soluzioni visive a distinguere la presentazione delle strutture, le note, gli esercizi oggettivi, quelli soggettivi, gli schemi, le tabelle e così via.

2. Gli obiettivi dell'insegnamento sono l'acquisizione delle abilità di comprendere, di parlare, di leggere e di scrivere in modo quanto più possibile equilibrato per poter comunicare nell'ambiente (territorio) in

cui viene usata la L2.

Bisogna però riconoscere che negli ultimi anni è frequente la richiesta di corsi con prevalenza delle prime 3 abilità un po' a scapito dell'ultima, cioè lo scrivere che, nel caso particolare degli studenti universitari, è collegata anche all'abilità di tradurre e può rappresentare una importante qualifica professionale e, quindi, un obiettivo da non trascurare.

La recente pubblicazione in Russia dei programmi per gli esami di certificazione della conoscenza della lingua russa ci ha permesso di avere un concreto riferimento nella formulazione degli obiettivi del syllabo, in particolare dal punto di vista sintattico e lessicale. Il manuale che stiamo preparando può, quindi, essere utilizzato dagli studenti che intendono prepararsi per sostenere l'esame del livello base.

3. Profilo degli utenti: studenti e insegnanti

L'indagine a cui fa riferimento questo lavoro è finalizzata alla preparazione di un syllabo (corso) di lingua russa fondamentale destinato agli studenti dei primi anni dell'università o dei corsi per adulti, ma anche agli studenti delle scuole superiori sperimentali in cui si studia la lingua russa.

La motivazione degli studenti per lo studio della L2 è supposta essere strumentale. L'apprendimento di una lingua straniera e, in particolare, di una L2, ha utilità pratica unita, nel caso del russo, al desiderio di avere un vantaggio sociale da una preparazione professionale particolare ed "elitaria", essendo il russo in Italia di uso limitato.

Un sondaggio tra gli insegnanti di lingua russa ha rivelato che solo una minima parte di essi ha studiato le teorie linguistiche, la psicologia dell'apprendimento, la linguistica applicata e la sociolinguistica. In genere, gli insegnanti sono parlanti nativi, ma non tutti sono specializzati nell'insegnamento della lingua madre.

L'opinione più diffusa è che le teorie linguistiche siano troppo lontane dalla pratica dell'insegnamento e, avendo poca utilità, gli insegnanti non sono stimolati a studiarle. Questo determina la tendenza generale dei corsi di russo (ma anche di altre lingue straniere) in cui l'insegnamento è spesso ridotto a nozioni non coordinate di grammatica tradizionale con eventuali elementi innovativi poco integrati costituiti da audiovisivi e laboratori linguistici. L'insegnante parlante nativo non necessariamente conosce a livello razionale il sistema di funzionamento della propria lingua e quindi non è automatico che sappia insegnarla. Egli può sempre dire se un enunciato prodotto dallo studente è accettabile o no, ma non sempre sa dire molto sul perché l'enunciato sia appropriato o no. La soluzione migliore (ma certo antieconomica) sarebbe la compresenza in

classe di una coppia ("team affiatato") di insegnanti (uno russo e uno italiano) le cui "azioni" siano state precedentemente coordinate e che si pongano come obiettivo quello di completarsi a vicenda.

Bisogna, tuttavia, osservare che gli insegnanti sono interessati alla didattica delle lingue straniere, ma non vogliono perdere troppo tempo e desiderano una sintesi chiara ed esauriente dei problemi e delle proposte per risolverli. Riteniamo che un'introduzione al syllabo rivolta agli insegnanti possa essere in parte di aiuto e, poiché pensiamo che sia necessario lavorare con uno studente consapevole del processo di apprendimento che lo vede protagonista, spieghiamo in una prefazione per lo studente gli obiettivi del corso e i suggerimenti per utilizzare il manuale nel modo migliore.

Partiamo dal presupposto che l'insegnante: a) deve insegnare la struttura della lingua e le modalità migliori per usarla; b) deve conoscere la struttura della lingua nella sua descrizione pedagogica; c) deve sapere come insegnarla/presentarla tenendo conto della psicolinguistica nelle situazioni sociolinguistiche necessarie alla comunicazione dello studente; d) deve essere in grado di verificare l'apprendimento dello studente, ripercorrendo unità didattiche già proposte allo scopo di eliminare gli errori.

4. Quale lingua insegnare?

Poiché non si può insegnare tutta la lingua, la scelta del materiale è un momento molto delicato che deve essere finalizzato a comunicare nel modo migliore e con il minor spreco di energia e di tempo: questo è il compito del linguista applicato che seleziona, appunto, le parti della lingua che l'insegnante può insegnare e lo studente può apprendere. Riteniamo che la scelta debba tener conto della L1 (cioè della lingua madre degli studenti) per programmare un corso di lingua per un apprendimento più razionale e finalizzato.

È infatti inutile spiegare la forma negativa del verbo russo agli studenti italiani perché è uguale alla corrispondente forma italiana, mentre le frasi impersonali del russo sono difficili e non è sufficiente la solita lezione veloce per impararle. Il syllabo finalizzato permette di "intensificare" l'apprendimento linguistico rendendolo qualitativamente migliore e organizzato, ovvero ottimizzato senza spreco di energia e di tempo in percorsi di apprendimento meno utili a scapito di quelli essenziali.

Solo lingua?

È noto che diverse discipline intervengono nel processo di insegnamento e influenzano il risultato, cioè l'apprendimento. Facciamo rife-

rimento alla linguistica applicata o glottodidattica, alla psicologia dell'apprendimento della lingua e alla sociolinguistica. La prima fornisce all'insegnante una descrizione della lingua pedagogicamente valida e adatta alle situazioni sociolinguistiche selezionate che verranno graduate secondo i suggerimenti della psicolinguistica. Lo stadio successivo è la scelta del contenuto del corso di lingua suddiviso in argomenti ricavati dalla descrizione della lingua. La presentazione degli argomenti sarà stabilita dalle strategie prescelte di insegnamento. Alla presentazione saranno collegati i mezzi/strumenti di insegnamento e di verifica dell'apprendimento.

Per esempio: la situazione sociolinguistica della conoscenza/presentazione verrà introdotta in più fasi, distinguendo i rapporti confidenziali da quelli formali, dando una descrizione dei pronomi personali usati nelle due situazioni (confidenziale/formale) e proponendo le strutture linguistiche necessarie alla comunicazione nelle forme più adatte all'automazione che è stata preceduta da un processo di razionale assimilazione attraverso il confronto con la lingua madre dello studente.

Con quale metodo insegnare?

Il metodo di apprendimento verso cui ci orientiamo è il metodo *induttivo guidato* che media l'approccio deduttivo estremo (dell'insegnamento grammaticale-traduttivo) e quello induttivo estremo (della grammatica strutturale) e può dare risultati migliori nell'apprendimento della L2. L'apprendimento viene considerato un processo induttivo controllato e facilitato da descrizioni e spiegazioni date al momento opportuno e presentate in modo consona al livello di apprendimento dello studente (cioè nel momento più adatto).

La qualità e l'utilità del sillabo sono quindi date dalla capacità di proporre le formule tattiche migliori nel momento migliore con una doppia possibilità di presentazione che può essere giustificata da compiti diversi:

- si può dare l'esempio per stimolare la capacità induttiva dello studente
- si può dare una spiegazione che poi può essere seguita dagli esempi.

Complessivamente nel sillabo devono esserci esempi, descrizioni, spiegazioni, esercizi induttivi ed esercizi di verifica delle ipotesi tratte dai processi di induzione (test di verifica).

Quale teoria linguistica?

La grammatica strutturale, che tratta la lingua effettivamente parla-

ta e necessaria alla comunicazione di una comunità linguistica in un determinato territorio, effettua la sistematizzazione degli enunciati rilevati sul territorio e del loro utilizzo per creare degli automatismi d'uso che, nel caso, per esempio, della morfologia del nome della lingua russa, sono molto utili.

Il metodo strutturale è basato sul principio di apprendimento linguistico comportamentale, secondo il quale lo studente automatizza le strutture linguistiche della conversazione quotidiana ripetendo il modello nelle sue attuazioni.

La morfologia e la fonetica possono essere studiate con il metodo strutturale, che presenta le strutture linguistiche sotto forma di modelli suddivisibili in segmenti e ripetibili in forma di altri enunciati grazie alla sostituzione dei singoli segmenti con le opportune forme. L'esercizio strutturale, che tende all'automatismo, è senz'altro utile nello studio delle declinazioni dei sostantivi, degli aggettivi e dei pronomi, per esempio. Esso può essere proposto nella variante di sostituzione (con gli elementi aventi valore paritetico o non paritetico come la sostituzione dei sostantivi con i pronomi), di ampliamento, di inversione dell'ordine dei segmenti. Anche lo studio della fonetica è facilitato dall'approccio strutturale che presenta le corrispondenze grafico-fonetiche fornendo ottimo materiale per esercitare la lettura.

La fase iniziale dello studio della lingua trae vantaggio da questo tipo di approccio, ma l'esercizio strutturale, che è sempre presente nei corsi di lingua anche nelle lezioni avanzate, non può essere il solo strumento di assimilazione degli argomenti della descrizione della lingua adottata.

Per il russo in modo particolare è necessario fin dall'inizio lo strumento della comparazione delle strutture come fa la grammatica trasformazionale visto che il primo modello di frase che si presenta è di solito:

Eto škola. Questa è la scuola, dove l'assenza del verbo "essere" deve essere giustificata e la particolare funzione predicativa di *eto* che va bene per ogni genere e numero, deve essere comparata con la struttura profonda della L1. Si fa quindi ricorso ad un approccio trasformazionale quando si ammette l'esistenza di strutture logiche profonde comuni a più lingue aventi strutture superficiali diverse. In questo ambito la lingua madre non è considerata un elemento di disturbo da evitare, ma è, al contrario, il mezzo più razionale per studiare la lingua straniera che è semplicemente un'altra manifestazione superficiale (e più precisamente linguistica) di una struttura profonda propria (anche) della lingua madre.

È noto che la grammatica strutturale :

1) trascura il significato (non traduce le strutture linguistiche, non

analizza il significato di strutture equivoche, cioè di enunciati con diverso significato, ma una stessa struttura. (*Piero ha consigliato ad Anna di consultare il dottore. / Piero ha promesso ad Anna di consultare il dottore.*)

2) presentando le strutture in modo isolato non suggerisce la possibilità di trasformare una struttura in un'altra mantenendo lo stesso significato (*Lo sciopero è stato proibito dal sindaco. / Il sindaco ha proibito lo sciopero.*)

3) dà nel complesso una descrizione imprecisa della L2 e, soprattutto nello stadio avanzato dello studio, è un approccio insufficiente;

4) può portare lo studente a fare molti errori appena esce dall'automatismo della struttura proposta dal manuale, poiché la creatività linguistica, ovvero la capacità di produrre autonomamente un enunciato linguistico, è poco sviluppata dallo studente che studia con il metodo strutturale;

5) l'automazione delle strutture non presta attenzione alle situazioni sociolinguistiche e manca quindi il collegamento tra la lingua e la situazione.

Queste mancanze del metodo strutturale sono compensate dall'approccio trasformatore a cui è collegata la riflessione contrastiva.

Della grammatica trasformatore è bene utilizzare: a) l'analisi profonda delle strutture linguistiche e dei rapporti tra i segmenti che la compongono; b) la possibilità di trasformare una struttura in un'altra con un altro significato uguale, simile o diverso comprendendo i motivi che portano a risultati diversi nella trasformazione.

Lo studente non inizia lo studio della L2 da zero perché ha già acquisito una serie di presupposizioni sulla lingua o meglio sulla natura del linguaggio di cui la L2 è un'altra manifestazione rispetto alla L1. Molte funzioni sono comuni tra L1 e L2; lo studente deve solo sfruttare la struttura profonda che già ha e imparare un nuovo codice (quello della L2).

Sulla base di quanto affermato sopra ci sembra che la scelta e l'ordine di presentazione degli "argomenti" (grammaticali e sociolinguistici), la loro "graduazione" possano essere effettuati in modo ottimale da un gruppo di lavoro composto da insegnanti italiani e russi la cui "specularità" di competenze è la garanzia di una serie di scelte "equilibrate" discusse da due punti di vista differenti.

Un altro principio guida per la scelta è il concetto di *intensificazione dell'apprendimento linguistico* che deve essere qualitativo e organizzato, ovvero ottimizzato senza spreco di energia e di tempo in percorsi di studio meno utili a scapito di quelli essenziali.

È stato anche osservato che “differenza” e “difficoltà” non sono necessariamente sinonimi; quindi argomenti differenti tra L1 e L2 non necessariamente sono più difficili da apprendere e, per esempio, un suono simile in L1 e L2 può essere più difficile da riprodurre di un suono difficile di L2. Tuttavia, assumiamo che il tempo complessivo necessario per apprendere la L2 sia maggiore se L1 e L2 presentano molte differenze.

L'approccio sociolinguistico dà invece l'importante collegamento con le necessità comunicative. L'espressione del desiderio può essere realizzata con strutture diverse che avranno utilizzo diverso a seconda della situazione (confidenziale/formale, per esempio) dell'interlocutore e dello scopo.

Una consapevolezza sociolinguistica dello studente è necessaria quanto la conoscenza dei vocaboli fondamentali e deve essere introdotta fin dalla prima lezione (non è vero che lo “stile” si impara dopo), quando si insegna come presentarsi, a chi dare del tu, come rivolgersi alla persona a cui si dà del tu e a quella a cui si dà del lei.

E anche per le situazioni il confronto con il sistema sociolinguistico della L1 è importante e le differenze devono essere brevemente annotate. Lo studente deve essere addestrato a dire la frase corretta nella situazione corretta, consapevole del significato di ciò che ha detto.

5. Materiali per l'insegnante e per gli studenti: quale sillabo?

Quale criterio prevalente? Quale teoria grammaticale? Analisi comparata o no?

Il *sillabo globale*, cioè il corso di lingua russa fondamentale che stiamo progettando è un programma per il processo di apprendimento della L2, volto a dare delle istruzioni allo studente su come organizzare l'apprendimento personale e all'insegnante su come guidare lo studente al miglior apprendimento.

Comprende unità (non lezioni) più brevi delle classiche lezioni e più frammentate in modo da essere più comode per l'apprendimento effettuato anche in meno di un'ora di “lezione”. Queste unità vengono apprese in tempi di 15, 30 o 60 minuti circa.

Le unità didattiche possono essere “parallele” o “sequenziali”, cioè possono essere apprese contemporaneamente o in successione. Ma poiché è noto che non c'è una successione lineare ottimale o prestabilita per gli argomenti del sillabo proponiamo una *successione ciclica*, che consiste nell'introduzione di unità di revisione che non sono tanto “il ripasso” degli argomenti precedenti, ma servono allo studente per trovare nuovi/altri collegamenti tra le strutture linguistiche apprese (processo

integrativo che non è in contraddizione con l'apprendimento degli argomenti in parallelo o in successione).

Il "contenuto" dell'unità didattica sono una o più frasi che comprendono una o più strutture linguistiche su cui si vuole concentrare l'attenzione dello studente. La frase è considerata la sequenza espressiva minima della comunicazione e proporre allo studente sempre frasi complete e non solo parti di esse è la preparazione migliore per gli esercizi creativi di produzione linguistica.

La graduazione è un altro importante principio per l'organizzazione del materiale e va inteso come operazione a spirale o ciclica di ritorno e integrazione e non come suddivisione delle difficoltà su una successione lineare di argomenti di difficoltà crescente. In altre parole anche la costruzione più semplice può comprendere delle particolarità da "fase avanzata" dell'apprendimento e ha quindi senso il ritorno a materiale precedentemente presentato e appreso per una integrazione (quello che comunemente si chiama approfondimento).

Altro principio è quello del raggruppamento linguistico secondo cui è opportuno insegnare insieme argomenti/strutture che hanno una relazione tra loro (semantica, formale o sintattica).

Altrettanto importante è il criterio della sistematicità che deve prevedere il collegamento tra elementi e l'attivazione del lessico attraverso gli esercizi nell'unità situazionale data e in parte anche nelle successive e negli esercizi di revisione.

Gli "argomenti" dell'unità didattica possono essere categorizzati in:

- a. funzioni linguistiche e comunicative (funzione informativa, esortativa, valutativa e relazionale)
- b. situazioni dell'uso della lingua (per esempio: al bar, dal dottore, in classe ecc.)
- c. abilità o tipi di comportamento linguistico (capire, parlare, leggere e scrivere).

Nella costruzione del sillabo questi elementi vengono combinati in modo diverso ma le funzioni linguistiche sono di solito preponderanti perché è la linguistica che dà la descrizione più completa della lingua, anche se non è, però, esaustiva dal punto di vista degli usi e in questo viene integrata dal materiale sociolinguistico.

Ci sono in realtà tanti sillabi sovrapposti con prevalenza di uno o di alcuni sugli altri (sillabo linguistico, fonologico, lessicale, funzionale).

Per l'organizzazione del sillabo bisogna decidere se i criteri forma-

li di organizzazione del materiale sono dominanti (i verbi con suffisso -sja sono da presentare tutti insieme per spiegare le varie funzioni del suffisso o separatamente?) oppure se sono prevalenti i criteri semantici e comunicativi dell'organizzazione degli argomenti del sillabo (espressione del possesso con u menja est'/ja imeju/ja vladeju. I sillabi prevalentemente strutturali hanno un ordinamento formale degli argomenti (costruzioni impersonali, aggettivi di forma breve ecc.) che ora tende a essere superata con l'interesse per il significato e tende a cambiare in ordinamento semantico con categorie di altro tipo (come: esprimere la necessità, il desiderio, ecc.). E' limitante infatti considerare l'"argomento" come struttura, cioè come un insieme di sintagmi o un insieme finito di categorie grammaticali. In questo caso si perde l'importante elemento di *generalizzazione significativa* che facilita l'apprendimento.

Non ci sono criteri universalmente riconosciuti (dimostrati da una sperimentazione a carattere scientifico) che regolino la sequenza logica degli argomenti proposti nel sillabo. Le descrizioni della lingua danno delle regole logiche di formazione degli enunciati linguistici ma, poiché nella lingua è necessaria la capacità di esecuzione, nel sillabo compaiono esempi di attuazione della lingua che sono il prodotto dell'applicazione delle regole della lingua. Quindi la sequenza logica è una scelta degli autori del sillabo che giudicano più che altro il grado di difficoltà di un argomento rispetto all'altro e valutano la tempistica di presentazione.

Per quanto riguarda il sillabo fonologico è frequente la presentazione iniziale a sé stante con (forse) l'intenzione di fare lezioni intensive di fonetica e fonologia, cosa che non ha fondamenti psicolinguistici e porta al calo della motivazione. D'altra parte l'acquisizione dell'abilità articolatoria, l'apprendimento delle regole fonologiche (consonanti sonore finali che si assordano in russo, per esempio) dell'accento e dell'intonazione devono essere considerati fin dall'inizio dell'apprendimento per quanto si debba anche considerare che la padronanza assoluta sull'articolazione della L2 è praticamente impossibile, ma questo, in genere, non ostacola la nostra capacità di usare la lingua per comunicare.

L'automazione delle declinazioni del sostantivo, dell'aggettivo e dei pronomi e la concordanza in genere, numero e caso sono lo scoglio grammaticale più grande del primo anno di studio. Dopo aver completato le lezioni sull'argomento lo studente entra in una fase di confusione e anche su ciò che prima aveva assimilato bene non ci sono più sicurezze. Questa "crisi" può indurre lo studente ad abbandonare lo studio e può demotivarlo.

I casi vengono spesso presentati in modo parallelo. Per esempio:

sostantivi maschili (animati e inanimati), femminili e neutri al caso genitivo. Dopo alcune lezioni si può trovare la declinazione completa dei pronomi dimostrativi o possessivi nei tre generi e in un'altra lezione ancora vengono introdotti gli aggettivi singolari dei tre generi. Queste tre parti del discorso vengono in realtà usate insieme nella frase osservando la concordanza in genere e numero e caso. Ci sembra più razionale organizzare il materiale sulla base di questo principio di concordanza che focalizza l'attenzione sulla frase e non sulla parola. Quindi un'unità didattica presenta, per esempio, l'accusativo femminile singolare di sostantivo, pronomi e aggettivo con le varianti fonetiche e le particolarità in frasi significanti come:

ja ljublju etu pervuju i krasivuju dver'.

Ja choču vašu sinjuju knigu.

Oni smotrat na menja.

Il caso accusativo è retto da alcune preposizioni che vengono presentate nella stessa unità didattica. Questo ultimo argomento è però ricco di particolarità: deve essere approfondito e verrà poi ripreso in una unità didattica riassuntiva osservando il principio di gradualità.

L'approccio "orizzontale" descritto verrà poi compensato nell'unità di revisione da tabelle tradizionali verticali con i modelli di sostantivi, aggettivi e pronomi femminili al singolare declinati in tutti i casi.

Si è detto che la lingua per la comunicazione è l'obiettivo globale per lo studio e l'elemento base della motivazione dello studente. Perciò l'organizzazione degli argomenti dell'unità didattica deve essere basata su un criterio di utilità effettiva che deve guidare la scelta delle situazioni comunicative, della loro sequenza e quindi il collegamento/scelta dei componenti semantici necessari.

Una scelta standard comprende le relazioni personali nella famiglia e tra gli amici, le relazioni sociali e le attività della comunità, la vita culturale con le usanze e le tradizioni, l'ambiente naturale, la scienza e la tecnologia. Nella pratica si considerano i "luoghi" in cui si svolgono le suddette relazioni, per esempio: in casa/casa di amici, a scuola, all'università, in palestra, in piscina, allo stadio, al centro commerciale, al parco, in chiesa, dal giornalaio/libraio, al supermarket, in ufficio, in ambulatorio/dottore, nel villaggio turistico, dal meccanico, in biblioteca, in stazione, in discoteca, ecc.

La situazione "Al ristorante" compare in quasi tutti i corsi di lingua, ma quella "In discoteca" forse è inusuale e può servire per interessare di più gli studenti con materiale linguistico aggiuntivo rispetto allo stereotipo, pur sempre necessario, del ristorante. Non ci sono situazioni faci-

li contrapposte a situazioni difficili e per questo la sequenza degli argomenti sociolinguistici è di fatto a discrezione degli autori e della loro creatività. Anche le funzioni comunicative (informazione, esortazione, espressione delle opinioni e approccio relazionale) sono di difficoltà graduabile. Per “approccio relazionale” intendiamo le espressioni formali di saluto, augurio o ringraziamento. Le formule usate possono essere semplici o complesse e si possono programmare in livelli a difficoltà crescente distribuiti in momenti diversi del corso.

Nel sillabo globale si susseguono le situazioni che determinano il lessico utilizzato nelle relative unità didattiche e nelle letture. Le unità didattiche che presentano le strutture linguistiche precedono le letture in cui verranno applicate. In altre parole lo studente arriva alla lettura del testo dopo aver già assimilato ed esercitato la parte grammaticale. Capisce la maggior parte del testo ed esegue esercizi di comprensione, di composizione di testi e di traduzione. Dopo 4-5 situazioni ci sono diverse pagine di esercizi di verifica.

Esempio:

SITUAZIONE 1: l'incontro (lessico: dai 40 ai 70 vocaboli).

Comprende 4 unità didattiche:

- unità didattica 1a: pronomi personali e nomi propri di persona

Ja Marina. Ty Vladimir. On Viktor. Ona Marija. My Kirill i Konstantin. Vy Pëtr i Vitalij. Oni Ruslan i Ljudmila.

Nota in italiano sul pronome personale Ono. Esercizi di completamento e sostituzione. Esercizi di lettura e scrittura.

- unità didattica 2a: domande con pronomi personali e nomi propri di persona, patronimici, cognomi e diminutivi.

Vy Marina? Da, ja Marina, a Vy kto?

Kto Saša? Ja Saša, a on Vladimir.

Nota in italiano sui patronimici, sul genere dei cognomi, sulla formazione dei diminutivi. Esercizi di completamento e sostituzione. Esercizi di lettura e scrittura.

- unità didattica 3a: la costruzione Eto con nomi propri di persona, patronimici, cognomi e diminutivi.

Eto Marina? Da, eto Marina. Net, eto ne Marina.

Kto eto? Eto Vladimir.

Nota in italiano sulla mancanza di verbo nella frase con questa costruzione. Confronto con la struttura profonda della L1. Esercizi di completamento e sostituzione. Esercizi di lettura, scrittura e traduzione.

- unità didattica 4a: le parole vot, tam, zdes' con pronomi personali, nomi propri di persona, patronimici, cognomi e diminutivi.

Esercizi di completamento e sostituzione. Esercizi di lettura e scrittura.

LETTURE/DIALOGHI con le strutture e il lessico presentato nelle unità didattiche. In aggiunta si presentano le formule di saluto più comuni (zdravstvujte, spasibo, požalujsta, do svidanija, dobryj den? ...)

6. La prima verifica del progetto sul campo

Dopo la fase preliminare di progettazione abbiamo realizzato un ciclo di unità situazionali di prova (intitolate: *La mia giornata*, *In palestra*, *Conversazione telefonica*) e le abbiamo usate in classe con gli studenti. Abbiamo notato quanto sia importante posizionare gli elementi costitutivi dell'unità didattica sempre nella stessa parte della pagina per creare una regolare aspettativa e garantire la facilità di lettura e di ricerca. Abbiamo poi ridotto la quantità di lessico iniziale per permettere allo studente di concentrare tutte le energie sulle prime strutture linguistiche, mentre a partire dalla decima situazione il lessico verrà presentato in quantità via via crescente e per settori. (Anche il dizionario alla fine del sillabo conserva questa impostazione e i vocaboli vengono raccolti non in ordine alfabetico ma per settori: alimentazione, scuola, corpo umano, medicina ecc.). La frequenza di ripetizione dei vocaboli è tenuta sotto controllo rigorosamente per attuare una memorizzazione sicura e permanente del lessico.

La iniziale prevalenza di forme verbali e di strutture contenenti verbi di aspetto imperfettivo è stata accolta bene dagli studenti: questo ci ha permesso di esercitare meglio la coniugazione e la formazione dei tempi prima di affrontare le unità situazionali 5-10 che riguardano la morfologia del nome. Si tratta della parte più complessa la cui verifica rappresenta il lavoro dei prossimi mesi per un gruppo di quattro insegnanti.

Claudia Introno

GLI STRUGACKIJ E LA FANTASCIENZA NEL NUOVO MILLENNIO

*“Nella vita, a differenza degli scacchi,
dopo lo scacco matto il gioco continua”.*

Isaac Asimov¹

La FS² è un genere letterario che, per le sue particolarità tematiche e stilistiche, nel corso degli anni si è affrancato dalla letteratura *tout court*. Nonostante la caratteristica fondamentale della FS sia l'ampio spettro di possibilità tematiche e narrative che offre, possiamo cercare di inquadrarla, anche se darne una definizione rigorosa non è semplice: essa è rivoluzionaria, offre una versione della realtà che è “inversione, conversione, eversione, avversione, sovversione”³ e tende per sua natura ad esplorare i limiti naturali imposti all'uomo. La FS non segue i parametri tradizionalmente applicati alle opere letterarie, non rientra in rigidi schemi prefissati, essa concerne l'imprevedibile, lo sconcertante, l'anormale, essa subentra *quando l'eccezione diventa la regola*.

In un libro di FS, come in un quadro di Dalì, gli oggetti non si trovano al loro posto, sono proiettati in realtà *altre*; come in un'opera di Magritte, l'universo onirico s'incontra e scontra con la realtà, l'inesistente diventa esistente, da un punto di vista matematico-filosofico invertito: “a” può essere uguale a “non-a”.

Nella letteratura fantascientifica, come in un disegno di Escher, le linee tracciate non permettono di definire quale sia l'inizio e quale la fine, dove nasca una realtà e dove ne cominci un'altra; l'artista si mostra capace di camminare sull'orlo della verosimiglianza, restando in bilico tra realismo e mondo fantastico.

I critici continuano a discutere riguardo una possibile definizione e soprattutto sullo statuto del genere, ma un'opinione comunemente accettata non esiste; i più tradizionalisti definiscono la FS come un surrogato della letteratura tradizionale, un passatempo mentale di serie B, e così facendo la relegano semplicisticamente al riduttivo *status* subalterno di evasione e puro intrattenimento, questi pregiudizi si nutrono del *complex-*

so del ghetto che ha da sempre marcato la FS⁴.

Nonostante questo genere non riesca a conquistare un legittimo posto ufficialmente riconosciuto nella letteratura moderna e contemporanea, intere schiere di lettori amano e non leggono altro che FS. Molti scrittori, come ad esempio i russi fratelli Strugackij, utilizzano la FS come punto di partenza per liberare gli uomini dalle sovrastrutture mentali che li appesantiscono, per permettere loro di straniarsi e pensare l'uomo secondo una diversa prospettiva: *non esiste al mondo nulla di ovvio per chi sappia guardarsi intorno con occhi consapevoli*.⁵ Tanti sono infatti i lettori che, nei libri di FS, trovano interessanti spunti, si liberano di condizionamenti mentali e guardano il quotidiano con maggior consapevolezza: entrano in *un rapporto nuovo con le cose*.

La FS è tra le più fertili forme di letteratura fantastica, essa permette lo straniamento dal presente in mondi fantastici statisticamente possibili, mette in atto la ristrutturazione di ipotesi scientifiche in *futuri altri*, e rende probabili le aspettative umane e le valutazioni più disparate. La FS fornisce i mezzi per il viaggio più importante, quello all'interno del pensiero umano e della sua realtà.

Bisogna considerare che di fatto la FS è nata come una letteratura popolare e che vive ancora, in buona parte, nel circuito della letteratura di massa⁶, sembrano quindi normali l'accesa critica e l'ostilità dimostrate verso questa forma letteraria. Naturalmente è "paradossale prospettare la morte della fantascienza per dimostrarne la validità"⁷. Ciò che conta è l'esistenza di un dibattito dinamico e costruttivo che, in mancanza di una chiara comprensione, non bolli la FS come una letteratura minore e non la paragoni alle banali pubblicazioni che cercano invece di catturare lettori per mezzo di sensazionalismi, stereotipi preconfezionati e *cliché* sempre uguali, ad appannaggio di un guadagno forzato.

Le nuove forme d'arte, e così anche la FS, inizialmente risultano sempre dirompenti e non rispettose delle norme comunemente accettate, si allontanano da quelle vigenti, esse devono essere osservate secondo nuove leggi⁸ che non costringano a rigidi schemi ed etichette.

Ogni innovazione porta con sé, con maggiore o minore forza, il rifiuto delle regole comunemente accettate, ma proprio in questo consiste il suo valore, è necessario guardare con rispetto le nuove proposte ed esigenze della contemporaneità, inserendole in un contesto socio-politico che le motivi e giustifichi.

Attualmente, agli inizi del XXI secolo, la letteratura segue nuove tendenze e nuove regole: il computer e internet (la grande rete elettronica) assumono un posto fondamentale nella diffusione delle pubblicazioni dei nuovi autori, e ne costituiscono un mezzo di fruizione veloce e poco costo-

so. Non è necessario piangere il fatto che i vecchi libri stampati non siano più al centro dell'attenzione del lettore, bensì sfruttare le potenzialità di nuove forme d'arte e di letteratura!⁹ Da questo punto vista, anche la recentissima "Interactive Fiction"¹⁰, che prevede l'interazione attiva del lettore, è una forma di letteratura ed è a suo modo un'espressione artistica.

Il fantastico si trova a metà strada tra la certezza e l'incertezza. Davanti ad un evento inusuale, l'esitazione tra la fede assoluta e l'incredulità totale è la condizione necessaria all'esistenza del mondo fantastico; come abilmente spiega Tzvetan Todorov: "Le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturelle. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire [...] Le fantastique ne dure que le temps d'une hésitation"¹¹. *La troppa chiarezza uccide*, dubbi, incertezze, errori fanno della FS uno specchio deformante che permette una fuga dal reale, ma un allontanamento che sia solo un effetto ottico, perché "la fuga è in direzione di un punto più vantaggioso per abbracciare i rapporti umani attorno all'autore"¹².

Come suggerisce il nome, la FS unisce elementi che appartengono al regno del meraviglioso, ad un serio interesse scientifico, essa è un ponte tra ciò che conosciamo e l'ignoto.

La FS riesce a cogliere ed esprimere lo stupore che regna nel mondo di tutti i giorni, lo amplifica, e gioca con i "se", gli "allora". La FS trasferisce l'azione in un altrove, non perché ha esaurito le zone inesplorate della *mappa mundi*¹³, ma perché vuole soddisfare la nostra nostalgia per ciò che non è mai stato e la nostra curiosità per ciò che potrebbe essere¹⁴, crea dei veri e propri universi paralleli. Come scrisse G. B. Shaw: "Voi vedete le cose e dite: 'perché?' Ma io sogno le cose che non sono mai esistite e mi chiedo: 'perché no?' "

La FS cerca risposte alle domande che non ne hanno, varca il confine imposto dagli altri generi letterari e, laddove la scienza si ferma, subentra il mondo del fantastico. A presupposti sbagliati seguono affascinanti conseguenze logiche razionali ed incontestabili; dall'applicazione del "butterfly effect"¹⁵, e del principio del "rasoio di Occam"¹⁶, nascono interessanti rompicapo logici e paradossi.

La FS non è però né profetica né realistica, sebbene, come asserisce Ray Bradbury: "La fantascienza attualizza i problemi che da sempre accompagnano l'uomo".

L'immaginazione è una caratteristica immanente all'essere umano, permette di visionare una realtà non di fatto, ma talmente probabile e interessante da *non poter non essere ipotizzata*! Ciò che interessa la FS è ciò che sarebbe potuto essere e non è mai stato, *la mossa dopo lo scacco*

matto.

In sostanza non importa se gli animali possano pensare e comportarsi come uomini, è importante invece guardare con occhi scevri di pregiudizi che cosa accade nella *fattoria* di Orwell!

La FS, al giorno d'oggi, gode del favore di un notevole numero di lettori, conta nel novero dei suoi autori nomi famosi del calibro di Isaac Asimov, Ray Bradbury, Ursula Le Guin, C. Simack, Arthur Clarke, persone strettamente legate alla sfera scientifica che vantano una accurata preparazione, oltre che spiccate capacità letterarie. L'apporto del settore russo-sovietico alla FS mondiale è notevole e si distingue per alcune peculiarità culturali tipiche del periodo storico in cui si è formata.

Nel contesto letterario russo contemporaneo i fratelli Strugackij con la loro versatilità artistica e la prolifica abilità di scrittura, costituiscono a pieno titolo parte integrante della cultura russa del Novecento.

Arkadij e Boris Strugackij hanno collaborato per trenta anni scrivendo insieme un notevole numero di opere, spaziando dai romanzi e racconti alle sceneggiature cinematografiche e teatrali; i due coautori, non potendo non scrivere¹⁷, hanno sempre prediletto il *negotium* delle idee, all'*otium* della mente, hanno prodotto incessantemente per anni, trasmettendo il loro pensiero ai fedeli lettori, cercando di gettare le basi per la nascita di un uomo migliore, dotato di forte abnegazione e capace di sacrificarsi in nome del bene comune dell'umanità. E' proprio la corsa verso una felicità comune, l'attesa di un salvatore, che rende il *messianesimo* un ideale imprescindibile della cultura russa, tema immancabile nell'opera dei due coautori.

Compito dello scrittore di letteratura fantastica è, come affermava Ray Bradbury: *non predire, ma prevenire il futuro*: naturalmente un autore, per far questo, deve essere sempre informato sulle novità della scienza, sulla vita sociale contemporanea, e saper guardare per primo a fenomeni forieri di novità; attraverso il prisma del presente gli autori guardano al futuro, e servendosi degli insegnamenti del passato possono capir meglio il presente.

Gli autori ripongono una "fede atea" nel loro uomo futuro, contrapponendolo al *non-uomo strugackiano*, dal quale desiderano difendere l'umanità. In un breve saggio, Arkadij parla di nuovi tipi sociali che si stanno affermando in Russia per via della nuova cultura occidentalizzante, egli li definisce "novye čelovečeskie tipy"¹⁸ (i nuovi tipi di uomo). I *nuovi uomini di massa* sono perfettamente standardizzati e rispondono ai dettami del consumismo più sfrenato, sono l'inattesa conseguenza della Rivoluzione scientifico-tecnologica. Il nuovo uomo è sazio e privo di cultura, perché, a differenza di quanto previsto, dopo essersi nutrito, non

desidera concentrare gli sforzi per nutrire la propria mente, "l'appetito per i beni materiali nasce con l'uomo, mentre l'appetito culturale arriva tramite una giusta educazione"¹⁹. Per lo scrittore questo tipo di uomo, e il sistema del consumismo a lui legato, sono spunto di una profonda riflessione finalizzata all'eliminazione di tale microbo dalla società, affinché il futuro tanto anelato e a lungo descritto possa realizzarsi.

Ciascuno dei due fratelli ha scritto indipendentemente; essi, per via di un vecchio accordo, hanno utilizzato degli pseudonimi²⁰ per distinguere chiaramente la loro produzione come coautori dalle altre opere. Questa decisione è stata rispettata anche quando, raggiunto il successo con il nome "Strugackij", gli editori hanno espresso il desiderio di far comparire quel nome in tutte le loro opere: "Questa è un'epoca in cui si vendono non solo i libri, ma anche i nomi"²¹.

Le opere sotto pseudonimi hanno per soggetto argomenti che potremmo definire appartenenti ad una FS realistica, quindi esse sono profondamente legate alla vita reale.

La scelta dei soprannomi è molto particolare ed è strettamente legata alla vita dei due autori. Inizialmente, per alcune opere, Arkadij utilizza lo pseudonimo "S. Berežkov"²² perché allora viveva in *Berežkovskaja naberežnaja* (Lungoriva Berežkovskij), e Boris "S. Pobedin" perché vive a San Pietroburgo in via *Pobedy* (della Vittoria). Per le opere successive Boris decide di utilizzare un pseudonimo più ermetico, egli modifica Pobedin in "S. Vitin" e in "S. Vitickij" dalla radice latina *victoria* corrispondente al russo *pobeda*. A sua volta Arkadij sceglie di utilizzare un nuovo pseudonimo: "S. Jaroslavcev", un motivo preciso per questo cambiamento non esiste, presumibilmente esso si riferisce al fatto che a Mosca in una sola piazza (detta per questo motivo "La piazza delle tre stazioni") si trovano tre stazioni: la stazione Leningradskij, la Kazanskij e la Jaroslavskij²³, queste ultime due opposte per destinazione e situate una di fronte all'altra all'interno della piazza; la scelta di Arkadij ricade sul nome della stazione diretta a nord, adattandolo alla forma Jaroslavcev egli manifesta la sua opposizione ideologica allo scrittore A. Kazancev²⁴.

Per quanto concerne i rapporti dei fratelli Strugackij con l'Occidente, e l'Italia in particolare, possiamo affermare che essi non sono mai stati molto intensi, potremmo addirittura asserire che il *gap* sembra insanabile. Come risulta dalla situazione editoriale, le opere degli Strugackij, i più prolifici scrittori della FS russa contemporanea, sono poco note nel nostro Paese, questa situazione è acuita dall'assenza dei due autori da conferenze, riunioni e convegni sul tema della FS.

Dal 18 al 23 ottobre 1978²⁵ si è svolto a Palermo il primo²⁶

Convegno internazionale italiano sulla FS, dal titolo: *La Fantascienza e la critica*, organizzato dalla Cattedra di Estetica della Facoltà di Lettere dell'Università di Palermo, con lo scopo di richiamare l'attenzione e stimolare anche nel nostro Paese un dibattito serio sull'argomento. Hanno patrocinato l'evento enti culturali come l'Unesco e l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana; vi hanno partecipato molti ospiti illustri provenienti da dodici nazioni che hanno presentato interessanti relazioni sull'argomento, molte delle quali raccolte e pubblicate nel 1980 nel volume: *La Fantascienza e la critica: testi del Convegno internazionale di Palermo*, con un'introduzione del curatore del Convegno Luigi Russo, titolare della Cattedra di Estetica dell'Università di Palermo.

Il convegno è stato il primo importante incontro scientifico sulla FS in Italia, ma purtroppo, a dispetto degli ottimi propositi che l'hanno caratterizzato, è stato uno dei pochi eventi italiani del genere. I timori espressi dal giornalista A. Stabili, che ha recensito l'avvenimento, si sono dimostrati fondati: dopo ventiquattro anni la FS italiana è effettivamente ancora in un *cantuccio*, ed il convegno siciliano è rimasto non solo un fatto episodico, ma addirittura un evento isolato.

Tra i vari partecipanti al suddetto convegno palermitano figurano: Darko Suvin, studioso e critico delle opere di FS, in qualità di presidente del Convegno, il filologo sovietico Ju. Kagarlickij, R. Nudel'man²⁷ da Israele, T. Černyševa, J. Baudrillard dalla Francia, e gli italiani: il fisico C. Bernardini, G. Dorflès, R. Vacca, R. Valla, Ugo Volli, il docente di estetica organizzatore del Convegno L. Russo, Ida Magli²⁸, C. Pagetti, studioso di letteratura americana. Tra i nomi degli autori invitati risultano anche i ben noti fratelli Strugackij, la loro relazione dal titolo *Our (Strugatskij brothers') Personal Concept of SF*²⁹ figura tra quelle presentate, e nell'articolo del 21 ottobre pubblicato su "L'Ora di Palermo", dopo la carrellata sugli oratori e i loro interventi, leggiamo: "Lo scrittore Arkadij Strugackij ha individuato nel conflitto tra l'uomo d'oggi (che è psicologicamente quello di ieri) e il mondo di domani...", ma in realtà nessuno dei due scrittori russi ha preso parte a quel Convegno. Ho contattato il professor Luigi Russo, che si è reso disponibile a delucidazioni, sono venuta a sapere che gli Strugackij furono effettivamente invitati al Convegno, ma che non poterono parteciparvi perché fu loro negato il permesso di uscire dall'URSS (pratica piuttosto ricorrente in quegli anni); mi sono quindi rivolta personalmente a Boris Strugackij, il quale, non ricorda molto in merito alla questione dei passaporti negati, ma asserisce che all'epoca, a negare l'autorizzazione fu il capo dell'Osservatorio in cui lavorava. Il mistero è svelato: a causa di impedimenti burocratici i due famosi scrittori non si unirono alla schiera degli illustri ospiti riuniti a Palermo, risulta-

rono presenti solamente sulla carta. Un'occasione persa per i lettori italiani!

La popolarità dei fratelli Strugackij è quindi disomogenea in Europa, mentre in quasi tutti i paesi dell'ex URSS le loro opere sono conosciute e molto apprezzate. Dalla tabella I. Le opere e le loro traduzioni risulta che, molte opere strugackiane, sono state pubblicate in Russia molti anni dopo la loro stesura; nei Paesi anglofoni le traduzioni e le ristampe sono state molte, segno evidente di una particolare attenzione dedicata al genere letterario della FS; in Francia non sono poche le traduzioni, ma non altrettanto ricca la critica ed il dibattito, l'Italia risente invece del disinteresse e di numerosi pregiudizi sulla validità di un genere nuovo come la FS; non a caso, nel nostro Paese la maggior parte delle pubblicazioni fantascientifiche, viene delegata a case editrici o collane considerate minori, come nel caso della collana "Urania" della casa editrice Mondadori.

Tabella I. Le opere e le loro traduzioni.³⁰

Russia	Paesi anglofoni	Francia	Italia
<i>Strana bagrovych tuč</i> 1959	<i>The Country of Crimson Clouds</i>	<i>Le chemin d' Amalthee</i> 1961	<i>Il paese dalle nuvole purpuree</i>
<i>Put' na Amal'teju</i> 1960	<i>Destination Amaltheia</i> 1962		<i>La strada verso Amaltea</i>
<i>Stažery</i> 1962	<i>Space Apprentice</i>		<i>I tirocinanti</i>
<i>Popytka k begstvu</i> 1962	<i>Escape Attempt</i> 1982 (NY,UK)		<i>Fuga nel futuro*</i> 1966 <i>Tentativo di fuga*</i> 1988
<i>Vozvraščenie, Polden', XXII vek</i> 1962	<i>Noon: 22nd Century</i> 1978 (NY) 1979 (UK)	<i>Les revenants des étoiles</i> 1963	<i>Mezzogiorno del XXII secolo</i>
<i>Dal'ekaja Raduga</i> 1963	<i>Far Rainbow</i> 1967 (URSS) 1980 (NY,UK)	<i>L'arc-en-ciel lointain</i> 1982	<i>Catastrofe planetaria*</i> 1967
<i>Trudno byt' bogom</i> 1964	<i>Hard to Be a God</i> 1974 (NY)	<i>Il est difficile d'être un dieu</i> 1972 - 1989	<i>E' difficile essere un dio**</i> 1989
<i>Chiščnye vešči veka</i> 1965	<i>The Final Circle of Paradise</i> 1976 (NY) 1979 (UK)	<i>Le dernier cercle du paradis</i> 1978	<i>Le cose rapaci del secolo</i>

Introno

Russia	Paesi anglofoni	Francia	Italia
<i>Ponedel'nik načinaetsja v subbotu</i> 1964	<i>Monday Begins on Saturday</i> 1977 (NY)	<i>Le lundi commence le Samedi</i> 1974	<i>Il lunedì comincia dal sabato</i>
<i>Ulitka na sklone. Kandid 1966 Pepper 1968</i>	<i>The Snail on the Slope</i> 1980 (NY, UK)	<i>L'escargot sur la pente</i> 1972	<i>Il directorato**</i> 1996
<i>Vtoroe našestvie marsian</i> 1967	<i>The Second Martian Invasion</i> 1970 (UK) 1973 (NY)	<i>La seconde Invasion Des Martiens</i> 1983	<i>La seconda invasione dei marziani*</i> 1974
	<i>The Second Invasion from Mars</i> 1980 (NY, UK)		
<i>Gadkie lebedi</i> 1987	<i>The Ugly Swans</i> 1979 (NY)	<i>Les Mutants du brouillard</i> 1975	<i>I brutti cigni</i>
<i>Skazka o trojke</i> 1968	<i>Tale of the Troika</i> 1977 (NY, UK)	<i>La Troika</i> 1978	<i>La favola della trojka</i>
<i>Obytaemyj ostrov</i> 1971	<i>Prisoner of Power</i> 1977 (NY, UK) 1983	<i>L'île habitée</i> 1980	<i>L'isola abitata</i>
<i>Otel' u pogibšego al'pinista</i> 1970	<i>Inspector Glebsky's Puzzle</i>	<i>L'auberge de l'alpiniste mort</i> 1988	<i>L'albergo dell'alpinista morto</i>
<i>Malyš</i> 1971	<i>Space Mowgli</i> 1982	<i>Le petit</i> 1984	<i>Il piccolo</i>
<i>Piknik na obočine</i> 1972	<i>Roadside Picnick</i> 1977 (NY, UK) 1979	<i>Stalker: pique-nique au bord du chemin</i> 1980 - 1982 1991 - 1994	<i>Picnic sul ciglio della strada*</i> 1982 <i>Stalker**</i> 1988
<i>Paren' iz Preispodnej</i> 1974	<i>The Kid from Hell</i> 1982	<i>Gars De L'enfer</i> 1977	<i>Il ragazzo che viene dall'inferno</i>
<i>Za milliard let do konca sveta</i> 1976	<i>Definitely Maybe</i> 1978	<i>Un milliard d'années avant la fin du monde</i> 1983	<i>Un miliardo di anni prima della fine del mondo</i>
<i>Žuk v muravejnike</i> 1979	<i>The Beetle in the Anthill</i> 1980 (NY)	<i>Le scarabée dans le fourmière</i> 1982	<i>Lo scarabeo nel formicaio*</i> 1988
<i>Volny gasjat veter</i> 1985	<i>The Time Wanderers</i> 1986 (NY)	<i>Le vagues éteignent le vent</i> 1989	<i>Passi nel tempo**</i> 1988

Russia	Paesi anglofoni	Francia	Italia
<i>Grad obrečennyj</i> 1987	<i>The Doomed City</i> 1993		<i>La città condannata</i>
<i>Chromaja sud'ba</i> 1986	<i>Lame Fate</i>	<i>Destin boîtesaux</i> 1991	<i>Destino zoppo</i>
<i>Otjagoščennye Zlom, ili sorok let spustja</i> 1988	<i>Burdened by Evil, or 40 Years After</i>		<i>Appesantiti dal male, o quaranta anni dopo</i>
<i>Bednye zlye ljudi</i> 1989			<i>Povera gente cattiva</i>

Intervista a Boris Natanovič Strugackij

Con questa intervista a Boris Natanovič Strugackij ho chiesto il parere dell'autore per chiarire alcune informazioni in mio possesso e per guardare il mondo dei fratelli Strugackij da un'ottica ancora più moderna e innovativa.

L'intervista è stata realizzata a tre voci nel 2002 nel mese di ottobre tramite posta elettronica grazie all'aiuto di Vladimir Borisov, amico e studioso dei fratelli Strugackij che vive ad Abakan, in Siberia, e da lì gestisce uno dei più importanti siti sugli scrittori russi di fantascienza.

C.I. Gentilissimo Boris Natanovič Strugackij, sono una studentessa italiana, ho letto molti dei libri che ha scritto insieme a suo fratello e mi piacciono davvero molto; i temi che avete trattato, e che continuate ad affrontare, sono molto interessanti. Di recente ho letto la sua rivista "Polden' XXI vek" (Mezzogiorno, XXI secolo) che è, a mio avviso, una rivista seria e allo stesso tempo allegra.

Sto scrivendo la mia tesi di laurea sui "Fratelli Strugackij", e sarei molto felice di poterla intervistare, spero risponderà alle mie domande.

All'interno della vostra produzione il libro che preferisco è *E' difficile essere un dio*, ho anche visto il film girato da Peter Fleishmann, ma ovviamente preferisco il libro!

Ritengo che Anton-Rumata sia un personaggio davvero affascinante, somiglia ad un "antropologo": un ricercatore che vive assieme alle persone che sta studiando, un osservatore che non può interferire nella vita di coloro che costituiscono l'oggetto del suo studio.

Lei è d'accordo con questa interpretazione?

B.S. Sono d'accordo ma con qualche riserva. Un antropologo studia il mondo delle persone per comprenderlo (così come fa ogni studioso). Anton studia il mondo di Arkanar per cambiarlo. "Sentite la differenza", come dice una famosa pubblicità!

C.I. Ho letto il Suo *Commento al cammino percorso*, vorrei sapere cosa accadde con il regista Aleksej German, il suo film *E' difficile essere un dio* verrà finalmente ultimato? Quali accordi avete stretto con lui, se non sbaglio avete scritto voi la sceneggiatura, vero?

B.S. German sta girando quel film, e, ecco... l'ha quasi ultimato. Nel 1968 insieme a German avevamo scritto la sceneggiatura. La sceneggiatura registica (quella attuale) è stata scritta da Aleksej German e Svetlana Karmalita.

V.B. Svetlana Karmalita è moglie e assistente di Aleksej German.

C.I. Navigando in *Internet* mi è capitato di leggere che negli USA stanno attualmente girando un film dal titolo *After the Visitation*, una variante del film *Stalker* di Andrej Tarkovskij su ispirazione del vostro romanzo *Picnic sul ciglio della strada*, i registi del film, James Wong e Glen Morgan, sono famosi per aver girato il serial televisivo *X-Files*. Probabilmente nel ruolo del protagonista, lo *stalker*, ci sarà John Travolta.

Sarà un film piuttosto strano: un tema filosofico infarcito di tanti effetti speciali! Il produttore del film vi ha interpellato per i "diritti d'autore"? Cosa pensa a questo riguardo?

B.S. Noi abbiamo venduto i diritti per la riduzione cinematografica del romanzo *Picnic sul ciglio della strada* alla ditta cinematografica TRI-STAR già nel 1990. La sceneggiatura del nuovo film l'hanno scritta degli americani, precisamente "chi" non lo so. E in generale so davvero molto poco riguardo a questo film.

C.I. Ho letto con grande piacere la Vostra *pièce* teatrale *Gli ebrei della città di Pietro, o tristi conversazioni a lume di candela*, si tratta di un'opera particolare e molto interessante. Uno dei personaggi, Kirsanov, a un certo punto dice che tutto quello che accade (la strana storia degli avvisi) è una "sciocca idiozia".

Nel romanzo *Picnic sul ciglio della strada* un personaggio asserisce che la *zona* non è legata agli alieni, ma è semplicemente lo scherzo idiota di qualcuno.

Secondo lei la vita ha un qualche significato "superiore"? Oppure è

solamente una sorta di gioco?

B.S. La vita è qualcosa di troppo serio per poterci scherzare. Ma a volte si incontrano dei burloni che amano divertirsi giocando con le vite altrui.

C.I. Pensare troppo è utile per l'uomo?

B.S. "Troppo"... persino inghiottire troppe vitamine può non risultare utile. In tutto deve esserci la giusta misura.

C.I. Ho letto che Arkadij Natanovič Strugackij era amico di Vladimir Vysockij (il famoso cantante russo), era veramente così? Che genere di legame esisteva tra Vysockij e i fratelli Strugackij?

B.S. Noi conoscevamo Vysockij: io meno, Arkadij lo conosceva meglio, anche le loro famiglie si conoscevano e frequentavano. Erano quindi legati da una calda amicizia.

V.B. Per capire il grado di amicizia può essere utile sapere che il primo figlio della famiglia Vysockij è stato chiamato Arkadij in onore di Arkadij Natanovič e che la prima moglie di Vysockij, Ljudmila Abramova, ricorda con molto affetto Arkadij Natanovič.

C.I. Nella pièce *Gli ebrei della città di Pietro* i personaggi ascoltano la voce di Viktor Zoj e quella di Jurij Ševčuk, quali altri cantanti le piacciono? Ad esempio, cosa ne pensa dei DDT? I DDT scrivono canzoni che somigliano a poesie, i testi trattano temi solitamente impegnati.

B.S. Ševčuk è i DDT. I cantanti che preferisco sono: Ševčuk, Zoj, e Grebenščikov.

V.B. Ševčuk è il leader del gruppo pietroburghese DDT; Zoj del gruppo Kino, e Grebenščikov degli Akvarium. Sebbene bisogni aggiungere che Boris Natanovič afferma solitamente di non amare molto la musica.

C.I. Stanislaw Lem, il famoso scrittore polacco, ha scritto un articolo sul vostro *Picnic sul ciglio della strada*, lei si trova d'accordo con la critica che ne ha fatto? Lei e suo fratello eravate in contatto epistolare con S. Lem? S. Lem scrive una fantascienza filosofica, ritiene il suo stile simile al vostro?

B.S. Conosco Lem, ma ci frequentiamo molto poco e raramente. Il suo stile non somiglia al nostro, ma la sua visione del mondo e i temi principali coincidono significativamente con i nostri. Noi siamo "galatticocentrici", scettici, agnostici.

C.I. Nell'opera teatrale *Gli ebrei della città di Pietro*, Bazarin afferma: "Mi chiederei, perché scelgono proprio me? Forse non hanno scelto a caso? Forse in qualche modo, ho vissuto in modo scorretto?". Cosa intendete? Fate forse riferimento a una visione cristiana del mondo? Nel senso che i peccatori saranno puniti, mentre dei puri sarà il regno dei cieli? Lei crede in Dio? (Mi rendo conto che è una domanda complessa, ma se non le fa piacere rispondere, non lo faccia.)

B.S. Purtroppo non credo in Dio. A mio avviso, vivere con Dio è di gran lunga più semplice: ci si sente protetti. Inoltre, noi tutti cominciamo a credere in Dio quando ci troviamo avviliti a causa di determinate circostanze della vita.

C.I. Secondo il suo punto di vista, i lettori sono cambiati nel corso degli anni? In particolar modo dopo il 1991? Quando scrive, tiene in considerazione il gusto dei lettori e i loro cambiamenti?

B.S. I lettori, si capisce, sono cambiati. Da noi in Russia dopo il 1991 TUTTO è cambiato. Persino gli stolti sono diventati altre persone. Ma questo con il lavoro non ha alcun legame. Io, allora, scrivevo tenendo in considerazione come lettore me stesso e i miei amici, così faccio tuttora.

C.I. All'inizio del primo numero della sua rivista "Mezzogiorno, XXI secolo", nella presentazione intitolata *La parola del redattore* ha scritto che la sua rivista: "non è per tutti ma è per molti". Ha già pensato ad una possibile diffusione della rivista all'estero? Ha già programmato una traduzione della rivista, ad esempio in inglese?

B.S. No. E' ancora presto per prendere in considerazione questa idea. Noi dobbiamo inizialmente tentare di affermarci sul "terreno patrio". E non è affatto una cosa semplice.

C.I. Per avere la rivista ho dovuto chiedere ad un mio amico che vive a Mosca di acquistarla al mio posto perché dall'estero non è possibile. La sua rivista è: "per molte persone" o "per molte persone russe"? Mi

scusi, non ho intenzione di provocarla, semplicemente mi farebbe piacere che tutti avessero modo di leggere riviste interessanti.

B.S. La nostra è una rivista di fantascienza RUSSA, ecco perché, secondo la mia opinione, siamo innanzitutto interessati al lettore RUSSO. Inoltre, non posso prendermi la responsabilità di giudicare, conosco molto poco il lettore qualificato straniero.

C.J. Le sono infinitamente grata per la sua disponibilità. Lei è uno scrittore famoso e ciononostante trova sempre il tempo di rispondere alle domande di noi “semplici” lettori, questo è a dir poco sorprendente! Spero che presto i lettori italiani impareranno a conoscere meglio i fratelli Strugackij! Per questa ragione ho scritto la mia tesi di laurea su di voi!

B.S. Le auguro buona fortuna! La tesi è una cosa seria!

NOTE

1) I. Asimov, *Destinazione cervello*, Mondadori “Urania”, Milano, 1992. La stessa frase tradotta in russo assume un significato particolare: *Žizn' kak partija v šachmaty, NO posle mata žizn' prodolžajetsja!* Infatti in russo la parola *mat* ha un duplice significato, essa indica lo scacco matto ma anche il linguaggio osceno.

2) D'ora in poi abbreviato FS. In Russia le opere letterarie inerenti al “meraviglioso” vengono tutte ascritte al genere fantastico, la cui definizione più diffusa resta quella di *Fantastika*; esistono delle sottocategorie come quella di *naučnaja fantastika* che include unicamente la FS, ma non viene seguita l'abitudine europea di distinguere nettamente il genere *fantasy* dalla FS pura. Cfr. *Enciklopedija russskoj fantastiki XX veka*, Moskva: 9-12.

3) Darko Suvin, *La Fantascienza e il Novum*, in *La Fantascienza e la critica: Atti del Convegno di Palermo*, Feltrinelli, Milano, 1980: 25-44.

4) A questo riguardo cito la *legge di Sturgeon* (Theodore Sturgeon, autore di FS) secondo cui nella FS “il novanta per cento della produzione è costituita da ciarpame”.

5) Cfr. V. Catani, E. Ragone, A. Scacco, *Il gioco dei mondi: le idee alternative della fantascienza*, Dedalo, Bari, 1985.

6) L. Russo, *Introduzione* in *La Fantascienza e la critica: atti del convegno di Palermo*, Feltrinelli, Milano, 1980.

7) *Ibidem*: 9-23.

8) M. Čudakova, *Gimnastičeskij snarjad dlja intellekta*, “Moskovskie

novosti", Moskva, 1991, 43.

9) In *Gli scultori di nuvole* di J. B. Ballard, *Luce di altri giorni* di Bob Shaw, ed in *L'artistica ragazza* di Ian Watson, viene affrontato il tema di una nuova fruizione dell'opera d'arte, interessante ad esempio il tema della scultura che muta in funzione dell'osservatore e delle sue emozioni, in uno sconcertante connubio tra arte e vita.

10) Racconti, romanzi, che prevedono, nel corso della storia, scelte multiple e portano il lettore-giocatore ad una lettura approfondita, a un eventuale uso del computer, e a un coinvolgimento emotivo molto forte.

11) Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris, 1970.

12) *Op. cit.*: 25-44.

13) *Ibidem.*

14) V. Catani, E. Ragone, A. Scacco, *Il gioco dei mondi: le idee alternative della fantascienza*, Dedalo, Bari, 1985.

15) Questa definizione viene di solito attribuita a Lorenz (Edward Norton Lorenz, meteorologo, professore emerito del Massachusetts Institute of Technology) che nel 1963 la presentò alla "New York Academy of Sciences". In sintesi l'**effetto farfalla** è la propensione di un sistema ad essere sensibile alle condizioni iniziali; tale tipo di sistema, con il trascorrere del tempo, diventa non prevedibile, un'immagine suggestiva e che rende molto bene il concetto espresso, è quella di una farfalla che, battendo le ali in una certa area del mondo, causa un tornado, o un qualsiasi evento meteorologico in un'altra parte del pianeta.

16) In russo: *britva Okkama*. Principio logico attribuito al filosofo medievale **Guglielmo da Occam** (Ockam, Inghilterra ca. 1285-Monaco ca.1349). Il principio asserisce che **la pluralità non deve essere assunta come una necessità**, ne consegue che, per formulare teorie e modelli scientifici, bisogna valutare e scegliere le spiegazioni più semplici (altrimenti detto *principio della parsimonia*). In sintesi: supporre che in natura prevalga la semplicità porta ad una probabile corretta comprensione dei fenomeni e dei fatti.

17) Arkadij e Boris Strugackij, *Čerez nastojaščee - v buduščee*, "Voprosy literatury" 1964, 8: 73-76.

18) Arkadij Strugackij, *Novye čelovečeskie tipy*, "Voprosy literatury", 1976: 16-18.

19) *Ibidem.*

20) Le notizie contenute in questo paragrafo sono il risultato della mia corrispondenza elettronica con Vladimir Borisov, studioso e traduttore dei fratelli Strugackij.

21) B. Strugackij, *Kommentarii k proždënnomu*.

22) Da notare il fatto che in ogni pseudonimo è presente l'iniziale S. che richiama il cognome: Strugackij.

23) In Russia i nomi delle stazioni indicano la destinazione, quindi la stazione *Kazanskij*, *Kazanskij vokzal*, è quella i cui treni conducono a Kazan' (sud est della Russia), la *Jaroslavskij* è quella che porta alla città di Jaroslav (nord) e la *Leningradskij vokzal* conduce a Leningrado (odierna San Pietroburgo).

24) Scrittore di letteratura fantastica, attualmente ha 96 anni , alla sua posizione comunista ortodossa i due Strugackij si sono sempre opposti.

25) Per i dati relativi al Convegno cfr. Alberto Stabile in "L'Ora di Palermo", 18, 19, 20, 21, 23 ottobre 1978.

26) In USA, Francia, Gran Bretagna, ed in molti Paesi dell'Est europeo, la FS è salita in cattedra, convegni, seminari e corsi universitari ad essa dedicati si svolgono ogni anno.

27) Scrittore di origine russa emigrato in Israele. I suoi saggi sulla FS godono di fama internazionale.

28) Scrittrice italiana e antropologa, docente di antropologia culturale all'Università "La Sapienza" di Roma, con la sua relazione ha messo in evidenza *l'immagine simbolica femminile e le sue costanti mitico-culturali nella fantascienza*.

29) Sigla presa dalla definizione inglese del genere: Science-Fiction.

30) Lo schema mostra chiaramente l'ordine della prima pubblicazione delle opere degli Strugackij in Russia, l'anno di pubblicazione delle traduzioni e delle loro ristampe nei Paesi anglofoni (America ed Inghilterra), in Francia e in Italia. Dallo schema risulta evidente che in Italia le pubblicazioni sono poche e posteriori a quelle che si sono avute in Francia, Inghilterra e America. Qualora non esista una traduzione dell'opera russa la casella corrispondente risulterà vuota, un'eccezione viene fatta per le opere in italiano: ho tradotto ogni titolo anche nel caso in cui l'opera non fosse stata pubblicata in Italia. Distinguo i romanzi che sono stati tradotti in italiano direttamente dal russo con *, e i romanzi tradotti in italiano dai traduttori di "Urania" (non dal russo, ma dall'inglese) con**.

Gennadij Alekseev

ULTIMO SONETTO DI PETRARCA

Ho sognato
d'essere Petrarca
disamorato di Laura.

Che stupidaggine!
- ho pensato -
in fondo sono Petrarca
eppure mi sono ingegnato
a disamorarmi della mia Laura!
che stupidaggine!

Strano!
- ho pensato -
forse
non sono affatto Petrarca?
Ma che Petrarca sono mai
se mi sono disamorato della mia Laura!
strano!

Ridicolo!
- ho pensato -
tutti sono convinti
che Petrarca
abbia amato Laura per tutta la vita,
mentre io ho preso
e mi sono disamorato di lei!
ridicolo!

E ho scritto un sonetto su come
mi sono disamorato di Laura,
l'ultimo sonetto
che chissà perché
si è conservato.

[seconda metà degli anni 80]

Traduzione di Gario Zappi

Scheda bio-bibliografica

Gennadij Alekseev (Leningrado, 1936-1987), architetto di professione, ci ha lasciato quattro raccolte di poesie: *Na mostu* (Sul ponte), *Vysokie derev'ja* (Alberi alti), *Moe delo* (La mia attività) e *Prigorodnyj pejzaž* (Paesaggio di periferia). Alcune sue poesie sono state incluse nell'antologia *Vremja Iks. Sovremennyj russkij svobodnyj stich* (Tempo X. Verso libero russo contemporaneo), Prometej, Moskva, 1989, pp. 449-476. Iosif Brodskij consigliò alla redazione della rivista leningradese "Aurora" di pubblicarne alcuni testi. La poesia da noi tradotta fa parte di un dattiloscritto (consegnatoci da Vjačeslav Kuprijanov qui a Mosca nel settembre 1999) composto da ventotto poesie inedite della seconda metà degli anni 80. Si tratta della poesia n. 20 [pp. 35-36].

Osvaldo Sanguigni

IOSIF VISSARIONOVIČ STALIN

Parte seconda. La precedente puntata è stata pubblicata in Slavia n.1-2003

Vasilij Stalin

Le circostanze avventurose della nascita del secondo figlio di Stalin, Vasilij, non influirono sul suo successivo curriculum vitae. Esse però furono premonitrici. Burrascosa, sregolata, avventurosa fu la vita di Vasilij. Egli visse come una tragedia, la morte di Stalin. Tragica e, in parte oscura, fu anche la sua morte. Vasilij fu un membro della famiglia di Stalin ingombrante, risonante, spavaldo. Non nascondeva le proprie origini come il fratellastro Jakov. Ovunque e in ogni momento menava vanto della propria parentela stretta con Stalin, ricavando da ciò anche vantaggi materiali e di carriera. Vasilij fu il figlio preferito di Stalin. "Synok", questa espressione russa (figliolo) Stalin la usava spesso quando si rivolgeva a Vasilij, del quale esaltava le doti evidenti, nascondendo i tratti negativi della sua personalità. Con Jakov, invece, era arcigno e, spesso, ingeneroso. Quasi per rendere evidente la propria preferenza, egli mantenne per Jakov il cognome assai meno noto di Džugašvili. Iscrisse all'anagrafe Vasilij, ed anche Svetlana, col cognome Stalin. Io sono uno Stalin, diceva spesso Vasilij a Jakov, tu non lo sei. Non poteva esserci peggiore sottolineatura della differenza di cognome tra i due fratelli: uno che sembrava sentisse scorrere nelle proprie vene sangue reale, l'altro costretto a portare un cognome sconosciuto come milioni di altri cittadini. Vasilij non era uno "carevič". Ma si comportò nella vita come se lo fosse.

Vasilij fu un personaggio noto. Non incise per niente nella vita del suo paese. Promanava dal padre la sua notorietà. Tuttavia fu un personaggio, anche se spesso non positivo. Sua zia materna Marija Svanidze lo considerò un ragazzo vitale ma furbo, capace di portare in giro anche il padre. Davanti a lui si presentava come giudizioso e sincero. Invece non lo era. Bugiardo e ricattatore lo definì una volta il padre. In una lettera a Martyšin, insegnante di Vasilij, egli traccia questo ritratto del figlio: "Vasilij è un giovane viziato di medie capacità, un piccolo selvaggio (tipo skif!), non sempre sincero, ama ricattare i dirigenti "deboli", non

di rado è sfacciato. E' una persona dalla volontà debole, per essere precisi è una persona disorganizzata". Un figlio dunque difficile. Stalin si toglie ogni responsabilità per la sua formazione. Nella lettera considera "colpevoli" delle debolezze del figlio "i comparì e comparetti " che lo viziano perché figlio di Stalin. Nella lettera Stalin ammette di occuparsi poco del figlio. Promette, però, di prenderlo per il bavero, di tanto in tanto.

Ljudmila Uvarova, supplente nella classe di Vasilij: drammatico il racconto di uno scontro con lui. Titolo del racconto "Vasilij". Da esso si comprende che per lei fu un episodio indimenticabile. La conseguenza più grave fu la sua rinuncia ad insegnare in quella scuola. La scrittrice Vasil'eva riporta questo brano del racconto nel suo libro "Deti Kremlja".

«Ero seduta alla scrivania. Qualcosa all'improvviso mi colpì alla fronte senza farmi male, ma in modo sensibile. Saltai sulla sedia dalla sorpresa. Fragorosa risata in classe. Vola una colomba bianca di carta. Cade presso di me. La raccolgo, era fatta bene, con cartone bianchissimo e abbastanza duro.

La risata si fece ancora più fragorosa.

- Chi lo ha fatto? - chiedo.

Silenzio.

- Spero che colui che ha lanciato la "colomba" mostri di essere una persona coscienziosa e riconosca francamente la propria colpevolezza...

Di nuovo silenzio.

Poi, un ragazzo robusto (korenastyj) si alzò da un banco che si trovava presso la finestra. Mi parve di vedere qualcosa di già noto, visto molte volte, nella linea arrogante delle labbra (v nadmennom očerke gub), nelle sopracciglia aggrottate, mosse verso la radice del naso. Aveva le palpebre inferiori leggermente alzate e, per questo, lo sguardo sembrava come spento. La testa mossa all'indietro proferì chiaramente:

- Colpa mia? Vorrei sapere in cosa consiste la colpa.

Continuai a osservare il suo viso. Più lo guardavo più mi sembravano noti la sua fronte bassa attraversata verticalmente da una ruga, i capelli rossicci tagliati corti, il mento spaccato.

- Ebbene - disse Vasilij, naturalmente era lui, la "colomba" l'ho lanciata io verso di lei. In segno di saluto. Definisca ciò come vuole.

Egli scandiva le parole, come se le tagliasse a metà. Le sue arroganti labbra fremevano in una specie di sorriso.

- Ha capito?, - mi chiese, come se io mi fossi resa colpevole verso di lui.

Ljudmila Uvarova cercò di riflettere. Teneva troppo a quel lavoro. Necessitava di denaro.

Quattro mesi d'affitto da pagare. La mamma che aveva bisogno

d'aiuto. I vecchi "valenki" che andavano riparati, il cappotto invernale da sistemare. Cercò di trovare le parole adatte conservando un atteggiamento dignitoso anche se cedevole.

- Ho capito, - ella rispose tirando un sospiro di rassegnazione. Poi riprese a malincuore la lezione ».

Stalin non fu fortunato coi figli. Molte delusioni le ebbe da Vasilij. Il maresciallo Golovanov, amico intimo di Stalin, definì Vasilij "un bruto", i cui tratti negativi «erano tanti da bastare per mille mascalzoni. L'opposto del padre: tanto Stalin era cristallino quanto il figlio era miserabile. L'unico che riusciva ad imbrigliarlo era il padre: egli lo temeva più del fuoco ma si faceva sempre più balordo». Vasilij amava pescare. Stalin era contento quando vedeva tornare il figlio dalla pesca con molto pesce. Non sapeva che Vasilij era un "bombarolo", che aveva trasformato la pesca da sport in guerra ai pesci con lancio di bombe. Egli era troppo irrequieto per restare seduto sulla sponda di un fiume o in barca ad attendere che un pesce abboccasse all'amo. Meglio catturarli con le bombe! Attività in cui un errore può essere fatale. Una volta, forse brillo (la bottiglia di vodka non mancava mai nella sacca da pesca), lanciò una bomba assai più potente delle solite. Un suo compagno di pesca fu dilaniato. Lui, ferito, fu ricoverato in ospedale. Per punire il figlio, Stalin decise di non rivolgergli più la parola, minacciò anche la sua espulsione dall'esercito.

La breve vita di Vasilij può essere raccontata parlando dei suoi rapporti col padre, con la sorella e gli altri parenti; del servizio militare; dei suoi compagni di bevute e baldorie; delle sue donne e dei suoi figli. Iniziamo dal servizio militare.

La vita militare di Vasilij

A 19 anni, nel 1939, Vasilij iniziò a frequentare l'accademia d'aeronautica a Sebastopoli. Perché scelse l'aviazione e non l'artiglieria come suo fratello Jakov? Amante della velocità e del volo, considerava il ruolo di aviatore più confacente al suo carattere. La sua abilità d'aviatore fu riconosciuta da tutti. Vi furono momenti in cui egli dovette ricorrere a tutte le sue risorse aviatorie per salvarsi dalla catastrofe. Uno di questi momenti lo racconta Marfa Maksimovna, nipote dello scrittore Gor'kij.

" Vasja Stalin arrivò nell'inverno 1942 a Taškent, città dove la mia famiglia era evacuata. Cercò subito di convincere mia madre perché mi permettesse di andare con lui a Kujbyšev, da sua sorella Svetlana, mia amica. Era il periodo delle vacanze scolastiche.

- Qui lei si annoia, - disse con insistenza Vasja.

Mamma dette il suo consenso. Partimmo. Vasja pilotava l'aereo. Era un pilota eccellente, assai abile. Con noi volava Ivan Pavlovič Ladyžnikov, editore di Gor'kij...

Durante il volò io e Ivan Pavlovič notammo che gli oblò dell'aereo si coprivano d'olio. Lo spruzzo d'olio era sempre più violento. Cosa era successo?

Per impedire la formazione del ghiaccio l'aereo veniva rifornito di alcool. Il rifornimento, però, non ci fu. Gli amici di Vasilij avevano usato l'alcool per altro scopo (lo avevano bevuto, nda). L'aereo cominciò a coprirsi di uno strato di ghiaccio. La radio si guastò. Da Taškent la mamma telefonava in continuazione all'aeroporto. Le rispondevano che l'aereo era in volo. All'improvviso le comunicarono che si era interrotto il collegamento radio.

Al timone Vasja faceva tutto quello che poteva. Ebbe fortuna. In basso c'era un bosco con una radura. In mezzo alla radura un cumulo di fieno coperto dalla neve. Riuscì a fare atterrare l'aereo sul cumulo. Se fossimo andati a sbattere contro un albero saremmo morti tutti".

Come uno "carevič", a 19 anni Vasilij si fece la sua piccola corte. Quando andò all'accademia aeronautica di Sebastopoli portò con sé da Mosca quattro compagni della corte. Orge, festini, bevute di vodka infinite. Viveva nel palazzo del comando, non in caserma come i suoi compagni. Aveva la passione della moto. Quando era ubriaco ci montava sopra e a folle velocità scorrazzava per le vie della città. Una caduta gli procurò una ferita a una gamba. Punizione del padre: trasferimento in caserma, vita in comune coi propri compagni d'accademia. Il trattamento deve essere uguale per tutti, rimproverò Stalin ai comandanti di Vasilij. Non fu però obbedito. Timorosi di un castigo ben grave se a Vasilij fosse successo qualche incidente durante l'addestramento, equipaggiarono per lui un apposito aereo, il DS-16, sicuro al massimo. Gli altri allievi andavano in volo d'addestramento su aerei del tipo I-16, la cui affidabilità era assai scarsa. Molti di essi perirono durante l'addestramento.

Allo scoppio della guerra Vasilij chiese di partire subito per il fronte. Stalin lo costrinse a terminare l'accademia e solo nel 1942 Vasilij poté tornare a Mosca. Con l'incarico formale di capo dell'ispezione aeronautica. Il molto tempo che aveva a disposizione Vasilij lo impiegava facendo bisbocce con gli amici. Si proclamò fondatore del "Club degli incontri interessanti", con sede nella villa paterna di Zubalovo. Il club era frequentato da artisti, atleti. Memorabile una sua "fuga d'amore" durante un festino con cineasti. Del rumoroso e folto gruppo di attori e registi che era giunto a Zubalovo, faceva parte la bella Nina, moglie del noto regista cinematografico Karmen. Vasilij se ne invaghì subito. A Nina non parve

vero di avere un'avventura col figlio di Stalin. Aveva sempre sognato un incontro con lo "carevič". Quando Vasilij le disse senza mezzi termini di squagliarsela insieme verso un'alcova segreta non seppe rifiutare. Fu così che scoppiò lo scandalo del "ratto" di Nina, di cui parleremo dopo. A Vasilij, Stalin per dispetto tolse le chiavi della villa di Zubalovo.

La testimonianza del maggiore generale Papivin, alle cui dipendenze era Vasilij, aiuta a chiarire la questione della nomina di Vasilij, a 22 anni, a capo dell'ispettorato aeronautico. I critici di Vasilij sostengono che tale carica gli fu attribuita solo perché era figlio di Stalin. Papivin li smentisce con queste parole: "V.I. Stalin è dotato di buone capacità organizzative, è volenteroso. Sul piano tattico non è preparato. Nelle questioni attinenti lo svolgimento dell'attività militare si orienta con rapidità e nel modo giusto. E' energico e assai impegnato. E' in grado di organizzare il lavoro di un reggimento e di una divisione in guerra". Papivin non tace però i difetti di Vasilij. A suo avviso: "Insieme ai tratti positivi di militare, il colonnello Stalin V.I. ha una serie di grandi difetti: è focoso, irascibile, in alcuni casi è passato alle mani coi subordinati... Nella vita privata ha comportamenti incompatibili con la carica occupata. In alcune serate del personale di volo ha manifestato uno scorretto comportamento". Senza peli sulla lingua il generale dice che il figlio di Stalin era debole di nervi e assai suscettibile, trascurava l'addestramento al volo e studiava poco le questioni connesse al volo.

Sono comprensibili gli alti e bassi della carriera militare di Vasilij: dall'altare alla polvere e viceversa. In un alternarsi frequente di promozioni e retrocessioni. E' nota l'abilità di Vasilij nell'ottenere rapide promozioni di grado. Partì per il fronte col grado di tenente. Dopo un anno divenne capitano. Dopo un po' di tempo fu promosso colonnello. Per fare carriera militare ricorreva a espedienti vari, poco onesti, talvolta facendo finta di intercedere presso il padre per risolvere questioni che stavano a cuore ai suoi comandanti. Il seguente episodio è indicativo. A Mosca il comando delle Forze aeree non riusciva a farsi consegnare per la propria sede un palazzo in via Prigorov. Il generale Žigarëv decise allora di ricorrere a Stalin. Ma come? Attraverso Vasilij. Lo convocò e gli promise senza mezzi termini la promozione a colonnello se fosse riuscito a convincere Stalin a intervenire per fare assegnare al suo comando il palazzo. Vasilij accettò subito la proposta. La questione, però, era di quelle che lui non poteva risolvere rivolgendosi direttamente al padre. Ci pensò su e trovò la soluzione. Stese di proprio pugno una petizione. Si mise in giro per il grande palazzo del CC del partito, andando a trovare uno per uno i membri dell'Ufficio politico. A ciascuno di essi sottopose la petizione, avvertendo che Stalin l'aveva già letta e aveva dato il proprio assenso. Non era

vero niente. Ma fu creduto sulla parola.

Nessuno dei membri dell'Ufficio politico si rifiutò di firmare.

In quanto colonnello, Vasilij divenne comandante di squadriglia aerea. Per fare bella figura decise che la sua squadriglia fosse formata esclusivamente di piloti che avessero il titolo di Eroe dell'Unione Sovietica, la massima onorificenza militare. Squadriglia anomala ed anche stravagante. Innanzitutto perché il capo squadriglia non aveva il titolo di Eroe. Poi l'occupazione prevalente di tutti i membri della squadriglia non erano i voli, ne effettuavano pochini. Essi spendevano il loro tempo a organizzare bevute e divertimenti. La voce sulle baldorie dell'allegria squadriglia capeggiata da Vasilij giunse fino a Stalin. Immediata la convocazione di Žigarëv. Stalin chiese: "Perché nella squadriglia sono tutti Eroi, ad eccezione del comandante?" Žigarëv tese a scaricare la colpa su Stalin: "Lo abbiamo incluso più volte negli elenchi ma lei lo ha sempre depennato". La risposta di Žigarëv irritò Stalin. Dette l'ordine di sciogliere la squadriglia e di retrocedere Vasilij al grado di maggiore dell'aeronautica. Solo nel 1945, dopo questo episodio, Stalin si riappacificò col figlio durante la conferenza di Potsdam. Dalla Germania il 18 luglio 1946 Vasilij rientrò a Mosca. Qui, a soli 27 anni, assunse il comando delle forze aeree del distretto militare di Mosca. Nel distretto cominciò ad assumere decisioni curiose. Chi restava al lavoro dopo la fine della giornata lavorativa veniva punito. Spiegazione: poiché lui non intendeva stare molto sul posto di lavoro, non desiderava che altri manifestassero eccessivo zelo lavorativo. Che figura avrebbe fatto col padre! Vasilij si fece anche promotore dell'educazione teatrale dei suoi dipendenti. Cominciò a spedirli a gruppi agli spettacoli teatrali. Per agevolare il soddisfacimento delle loro "aspirazioni" teatrali ordinò che fossero aperte delle casse di vendita dei biglietti presso il comando del distretto. Vasilij molto tempo dedicò anche alla caccia, sua attività preferita. Cacciava le anatre nella regione di Astrachan', le foche presso Archngel'sk, le lepri e i cinghiali nella regione di Mosca. Amava, però, anche gli animali. Era capace di lasciare seduta stante il lavoro che stava facendo per andare in aiuto a un cane malato.

Nonostante le stranezze del suo comportamento, i suoi diretti superiori lo proposero per un avanzamento nella carriera militare. L'11 maggio 1949, Stalin firmò il decreto che nominava suo figlio Vasilij tenente-generale. Poi, brusca interruzione della carriera militare di Vasilij. La causa: il suo comportamento irritante. Avvenne durante la nota parata aerea annuale a Tušino, località vicino Mosca. Vasilij si presentò ubriaco alle prove nel luglio 1952. Non solo, ripeté l'impresa al pranzo dato dal padre il giorno stesso della parata. Lo scambio di parole forti tra padre e

figlio fu asprissimo. Al termine Stalin fece espellere Vasilij dalla sala dove aveva luogo il pranzo. Le conseguenze di questo comportamento furono gravi per Vasilij. Il giorno seguente, per ordine di Stalin, fu destituito da comandante del distretto aereo di Mosca. Nello stesso anno, senza dare l'esame d'ammissione, Vasilij si iscrisse alla facoltà aeronautica dell' Accademia militare "KE.Vorošilov".Ma la frequenza era un peso eccessivo per lui, pretese che i professori andassero a casa a tenergli lezioni. Ultimo privilegio di una serie infinita. La morte del padre cambiò radicalmente anche le condizioni della vita militare di Vasilij. Egli non accettò il cambiamento: si dimise dall'esercito nell'aprile 1953.

Le mogli di Vasilij

Pista di pattinaggio sul ghiaccio alla Petrovka, nel centro di Mosca. Solo l'élite moscovita poteva accedere ad essa. Vasilij era un suo assiduo frequentatore. Amava pattinare come amava volare.

Nel freddo inverno moscovita il pattinaggio è uno degli sport preferiti. Si trascorre il tempo, ci si diverte e si fanno nuove conoscenze. Vasilij quando poteva andava alla Petrovka. Insieme ai suoi cortigiani. Bottiglie di vodka nelle borse e nelle tasche dei cappotti. Il freddo intenso e il grande dispendio di energie richiesto dal pattinaggio aiutano a bere la vodka, magari accompagnato con un pezzo di cetriolo in salamoia, una fetta di pane nero imburrito, un pezzo di salsiccia da staccare coi denti. La guerra era ancora lontana nell'inverno 1940. Vasilij in una giornata di riposo decise di andare a pattinare. Il freddo era intenso, la pista era in ottime condizioni. Soprattutto giovani e ragazze la affollavano. Le ragazze portavano il colbacco o un lungo fazzoletto colorato avvolto attorno al capo e stretto alla gola, che copriva bene le orecchie.

Cossicchè si vedevano soltanto i loro visi arrossati dal freddo intenso che carezzava ruvidamente le loro guance. Vasilij soffermò il suo sguardo rapace su una bella bionda. L'abbordò. "Sì" presentò. Sorpresa della ragazza. Non aveva mai pensato di incontrare un giorno il figlio di Stalin, "Galina", rispose la ragazza sfoderando il guanto per dargli la mano. E poi? Ah, il cognome: "Burdinskaja". La ragazza era assai bella, tipica bellezza russa. Disse di essere di Mosca. Vasilij s'innamorò di Galina. Poco tempo dopo l'incontro chiese di sposarla. "Sì, rispose ardente Galina, abbracciandolo. La speranza che Galina riuscisse a mettere la testa a posto di Vasilij spinse Stalin ad accogliere a braccia aperte la ragazza.

Il comportamento disinvolto e cinico di Vasilij con la moglie fu

causa di frequenti attriti tra loro. Come quella volta del "pacco". Galina stava a bordo di un aereo in volo. «Fa atterrare l'aereo nel tale aeroporto e prendi un "pacco" per me», telefonò Vasilij. Galina ubbidiente ordinò all'aereo di atterrare in quell'aeroporto. Cercò il "pacco" per Vasilij. Grande fu la sua meraviglia quando le indicarono il "pacco": un cavallo pieno di ferite. Rifiuto assoluto di Galina di accettare il "pacco". Vasilij fu costretto a provvedere lui stesso al trasferimento del cavallo ferito fino a Mosca in aereo e poi su un autocarro fino alla dacia. Altro episodio incretoso accaduto in guerra. Era di notte e alcuni carri armati tedeschi, approfittando dell'oscurità, si erano avvicinati troppo all'aeroporto di Šauljaja, dove Vasilij prestava servizio. Il giorno prima era giunta in visita Galina. I carri armati tedeschi gettarono il panico tra i soldati sovietici attestati a difesa dell'aeroporto. C'era il pericolo che i tedeschi si impadronissero dell'aeroporto. Vasilij lasciò in fretta e furia la stanza da letto portandosi dietro Galina. Senza tanto rifletterci montò su un'auto scoperta. Costrinse Galina a fare altrettanto. Tra il fragore delle mitragliatrici tedesche cominciò a gridare ai suoi soldati con tutto il fiato che aveva:

- Vigliacchi, come vedete, è una donna e non ha paura!

I soldati presi di sorpresa da quell'atto folle di Vasilij, smisero d'aver paura. I testimoni assicurano che il panico tra i soldati scomparve in un baleno. I piloti poterono levarsi in volo e bombardare i carri armati tedeschi. Fuga dei tedeschi. Rimbrotti di Galina a Vasilij che l'aveva esposta a un così grave pericolo. Vasilij ebbe da Galina due figli: Aleksandr e Nadežda. Il loro matrimonio finì quando la guerra era ancora in corso.

L'esperienza non insegnò niente a Stalin. Egli, nonostante i fallimenti, non accantonò l'idea di trovare la moglie "ideale" per Vasilij. Essa doveva essere di buona famiglia e provenire dallo stesso ambiente in cui era cresciuto Vasilij. Posò gli occhi su Ekaterina, figlia del maresciallo Timošenko. Ekaterina era una bella ragazza, bruna dagli occhi azzurri. Fa proprio per Vasilij, si disse Stalin che conosceva i gusti del figlio. Poi parlò del suo progetto matrimoniale con Timošenko. Trovò una certa resistenza. Timošenko conosceva troppo bene Vasilij per acconsentire a dare a cuor leggero sua figlia in sposa. Espresse a Stalin i suoi dubbi e incertezze. Infine, la tenace insistenza di Stalin lo convinse. Ekaterina accolse con entusiasmo l'offerta di matrimonio. Vasilij le era piaciuto sin da quando era bambina e giocavano insieme. Il matrimonio fallì. Dalla loro unione, come si dice, nacquero un maschio e una femmina.

Vasilij in fatto di donne non faceva distinzioni di classe o ceto sociale. Era un democratico. Nel 1944 si tennero a Mosca le gare di nuoto. Vasilij fu invitato a presiedere la giuria e a premiare i vincitori. La

gara fu vinta dalla nuotatrice Kapitolina Georgievna Vasil'eva, istruttrice di nuoto nella Casa centrale dell'Esercito Rosso. Vasilij la conobbe durante la premiazione. Se ne innamorò subito, come spesso gli accadeva. Galina era d'umile condizione. Aveva una situazione familiare difficile. Insieme alla madre e alla sua piccola figlia viveva a Mosca in un convitto. Non possedeva quindi una casa propria. Vasilij le procurò subito un bicamere, in Šosse Choroševskoe. Kapitolina, colma di gioia, ci si trasferì. Pensava che finalmente era giunto il momento di vivere sotto lo stesso tetto col suo fidanzato. Ingenuità o finzione? Non si era resa conto che l'interessamento di Vasilij per lei aveva uno scopo preciso? Fatto è che trasecolò quando se lo vide presentare nella sua nuova casa con un mazzo di fiori. Vasilij aveva un temperamento impulsivo e poco riflessivo. Lo manifestò in pieno anche in questa occasione. Non cedette all'implorazione, a dir la verità fievole, di Kapitolina di lasciarla stare. "Sono fidanzata" gli diceva. Ma la sua voce sempre più fievole non faceva altro che eccitare ulteriormente Vasilij. Sapeva bene, Vasilij, che quella voce fievole e malferma, quasi tremante era un segno di recondita disponibilità della donna. Vasilij le sussurrò all' orecchio che aveva ottenuto il divorzio da Ekaterina, che era libero di risposarsi ancora una volta. Poi se ne andò. Capì che occorreva lasciare tempo a Kapitolina di riflettere.

Galeotta fu la parata del 1° maggio sulla Piazza Rossa. Kapitolina accettò l'invito di Vasilij ad assistere con la figlia alla parata. Non pensava probabilmente che l'invito faceva parte di un piano messo a puntino da Vasilij. Oppure lo sperava? Fatto è che al termine della parata senza dirle niente Vasilij la imbarcò insieme alla figlia sulla sua auto. Disse che le avrebbe portate a casa loro. Invece, si diresse a forte velocità verso la periferia di Mosca. Precisamente verso Usovo. La lussuosa dacia in cui Vasilij accolse madre e figlia fu come l'ultimo colpo inferto a un muro già di per sé traballante. Kapitolina dimenticò il fidanzato, dimenticò tutto e si lasciò prendere dalle braccia forti di Vasilij. Si sposarono. Vasilij desiderò che Kapitolina facesse da madre anche ai suoi due figli avuti da Galina Burdinskaja.

Stalin sperò che finalmente il terzo matrimonio facesse mettere a Vasilij la testa a posto. Accettò in famiglia Kapitolina. L'autunno del 1950 invitò figlio e nuora a trascorrere due settimane di ferie con lui nella dacia sul lago di Riza, nel Caucaso. Vasilij accettò. Ma con l'intento di andarsene via subito. La vicinanza col padre lo intimoriva. Si sentiva limitato nelle sue azioni. Soprattutto non poteva ubriacarsi. Non sapeva però come dirgli del suo desiderio di partire. Finalmente un giorno si decise. Ecco il colloquio svoltosi tra padre e figlio raccontato da Kapitolina.

- Papà, devo partire.

- Per dove? Perché?

- Bisogna preparare gli aerei.

- C'è chi lo fa per te. Sei in ferie? Allora riposati.

Stalin sapeva bene che Vasilij voleva andare dai suoi compagni di bottiglia. Ad ubriacarsi. Era perciò deciso a trattenerlo al massimo.

Allora Vasilij cominciò a premere sulla moglie.

- Comunicagli che partiamo.

- Noooo... io non parteciperò a queste faccende - gli rispondeva Kapitolina scrollandoselo di dosso.

Una sera Stalin era di buon umore. Avevano cenato, e Vasilij con Kapitolina lo accompagnarono fino alla stanza da letto. Ridevano e scherzavano, quando Vasilij disse secco al padre:

- Padre, devo partire.

Il padre camminava avanti a lui. Si fermò e gli rispose bruscamente:

- Non ne puoi fare a meno, vero?

Strinse la mano a Kapitolina e andò via senza salutare il figlio. Fu l'ultima volta che nuora e suocero si videro.

Il denaro. C'è chi lo apprezza e chi no. Stalin apparteneva alla prima categoria di persone. Suo figlio Vasilij alla seconda, nel senso che amava scialacquare. I bisogni personali di Stalin erano limitati. Le spese per il mantenimento della casa, delle dacie, delle auto, ecc. erano totalmente a carico dello stato. Egli perciò poteva fare a meno del denaro. Per un certo periodo antecedente alla sua morte elargì ogni mese il suo stipendio ai figli Vasilij e Svetlana. A Vasilij lo stipendio non bastava mai. Oltre al mantenimento della famiglia egli doveva pagare gli alimenti per i figli avuti dalle precedenti mogli. Conduceva inoltre una vita assai dispendiosa, tra grandi bevute con gli amici, banchetti nei ristoranti e nelle dacie con vasta partecipazione di invitati. Una sera a cena col padre si lamentò della vita "grama" che era costretto a condurre. Stalin ascoltò in silenzio il lamento, nell'intimo ebbe compassione del suo "cocco di papà". Alla fine del mese Vasilij ricevette una busta dal padre. Pensò che contenesse i soliti rimbrotti paterni. Quasi decise di non aprirla. Notò però che la busta era pesante e rigonfia. Fu preso dalla curiosità. L'aprì con un brusco strappo ad un angolo. Sorpresa: conteneva 10.000 rubli. Nessun biglietto accompagnava la somma. Vasilij non ebbe, però, dubbi circa la provenienza del denaro. Cominciò a pensare come utilizzarlo "al meglio". Non per la famiglia, certo, pensò. Disse alla moglie che con quel denaro poteva comprarsi un cavallo. Aveva bisogno di un cavallo per completare la scuderia.

La moglie saltò su come una vipera. Minacciò che avrebbe subito

comunicato la cosa al padre. Esigette che tutti i soldi fossero spesi per la famiglia, per i bambini. Vasilij chinò la testa e consegnò a malincuore la somma a Kapiolina.

L'arresto

Il padre era per Vasilij il sole, la stella polare, l'ombrello che lo proteggeva dalle grandinate della vita che lui stesso spesso provocava, la garanzia di un futuro senza problemi, del rispetto altrui.

Il padre era per lui il mondo in cui viveva. Non poteva uscire da quel mondo. La morte di Stalin rimise tutto ciò in discussione. La vita di Vasilij ne fu sconvolta, dalle fondamenta. Perso il punto di riferimento e il sostegno principale, non seppe più come riprendersi. Le dimissioni dall'esercito e l'immersione nel pozzo nero dell'alcolismo furono i segni del suo grande sbandamento. Cominciò per Vasilij un periodo tremendo. Sua sorella Svetlana ha scritto: "Sedeva in casa. Era divenuto impossibile. ... Trascorse tutto il mese di aprile nei ristoranti, beveva con chi capitava, diceva in giro cose che poi dimenticava. Criticava tutto e tutti". La frase "Hanno ucciso mio padre" pronunciata al momento della sua morte, era da lui urlata in continuazione, ovunque si trovasse. Essa aveva l'effetto di allarmare chi era vicino a lui. I tempi erano cambiati e lui non se ne accorse. Dovette però constatare che molti che erano verso di lui debitori gli voltarono le spalle. Solo l'arresto ordinato da Chruščëv lo riportò nella cruda realtà. Era il 28 aprile 1953. Dalla morte del padre era trascorsi meno di due mesi. L'accusa ufficiale: abuso di potere, affarismo, intrighi, lite con i suoi subordinati. Motivi non detti: erano prettamente politici. I nuovi dirigenti (Berija, Chruščëv, ecc.) erano assai infastiditi dall'accusa di avere ucciso Stalin e dalle critiche che Vasilij rivolgeva a tutti. Prima di arrestarlo cercarono di portarlo dalla loro parte. Lo fecero convocare dal ministro della difesa Bulganin. Bulganin era una persona attempata, strettamente legata con Chruščëv, anzi una pedina di Chruščëv. Nel vedere Vasilij gli andò incontro. Lo abbracciò e baciò alla russa. Grande fu la ritrosia di Vasilij di fronte a queste non desiderate effusioni. Poi Bulganin passò al dunque. Vasilij, gli disse, devi darti una regolata. Non puoi continuare così. Siamo tutti addolorati per la morte di tuo padre. Tu sai che noi gli volevamo bene. Vogliamo bene anche a te. Tu devi, però, mostrarti comprensivo. Devi contenere le tue critiche. Lascia che a criticarci siano altri. Tu, figlio di Stalin, questo non puoi farlo. Ci metti contro una parte del popolo. Noi invece abbiamo bisogno di tenere il popolo unito di fronte agli intrighi degli imperialisti. Vasilij ascoltava a testa bassa.

Sembrava comprendere il significato delle parole del ministro. Allora Bulganin passò alla parte "allettante" del suo discorso. Bastone e carota. La carota: il comando di una circoscrizione militare a sua scelta. Vasilij rifiutò categoricamente l'offerta. Mai dichiarazione di guerra era stata più evidente. I nuovi dirigenti compresero che Vasilij poteva diventare un pericolo per il "nuovo corso" che essi stavano imboccando. Attorno a lui si sarebbero potuti raccogliere tutti gli oppositori del cambiamento. Di qui la decisione di toglierlo dalla circolazione per un certo periodo. Svetlana Stalin aggiunge un altro motivo dell'arresto di Vasilij. In sostanza, a suo avviso, Vasilij fu arrestato perché sapeva troppe cose sul conto di Chruščëv e dei suoi compagni.

Vasilij venne condannato ad otto anni di carcere. Fu rinchiuso del carcere di Vladimir. Qui, nell'inverno 1954-1955, si ammalò e, per ordine di Chruščëv, fu ricoverato nell'ospedale del carcere. La decisione di Chruščëv apparve dettata da ragioni politiche più che da ragioni umanitarie. Mao seguiva attentamente l'evolversi della situazione in Unione Sovietica dopo la morte di Stalin. Era sospettoso. Temeva che Chruščëv e compagni volessero colpire i seguaci di Stalin, innanzi tutto la famiglia Stalin. Chruščëv lo sapeva e volle assicurarlo, almeno riguardo a Vasilij. Se Vasilij fosse morto in carcere sarebbe stato, invece, un colpo duro al suo prestigio. Nell'ospedale del carcere Vasilij riprese la vita di sempre: grandi bevute coi vecchi amici. Ma con una novità. Andavano spesso a trovarlo dirigenti georgiani. Fatto preoccupante per i nuovi dirigenti sovietici. Vasilij avrebbe potuto sfruttare la popolarità del suo nome per crearsi una solida base di sostenitori in Georgia e da qui creare grossi problemi a Chruščëv e compagni. Fu rispedito in carcere.

Gennaio 1960. Improvvisa convocazione di Vasilij da Chruščëv. Commovente scena dell'incontro. Abbracci e baci, pianti. Pace fatta, su un compromesso: la libertà di Vasilij contro la sua promessa di non recarsi mai in Georgia. Inoltre, Vasilij fu reintegrato nel grado di generale, riebbe l'appartamento sul lungofiume Frunzenskaja e una dacia a Žukovka. Il rifiuto di Vasilij di cambiare cognome fu reciso. "Non se ne parla neanche", rispose a Chruščëv che aveva buttato lì con noncuranza la proposta. Vasilij decise di restare a Mosca. Respinse l'offerta allettante di una georgiana di mettersi insieme a lei e trasferirsi a Suchumi, porto sul Mar Nero. A distanza di tre mesi dalla scarcerazione giunse il divieto di risiedere a Mosca. La causa fu un incidente stradale in cui incorse Vasilij. Di ritorno in auto dal luogo di villeggiatura di Chruščëv insieme alla figlia Nadežda e a un diplomatico straniero, Vasilij alla guida dell'auto provocò un incidente stradale. Fu accusato dalla polizia stradale di guidare in stato d'ubriachezza. La figlia Nadežda sostiene, però, che Vasilij non

era sbronzo: da tempo non beveva alcool. A suo avviso l'incidente era stato provocato deliberatamente da qualcuno che voleva avere un pretesto per allontanarlo da Mosca. Ma non spiega chi era questo qualcuno, anche se si intuisce. Il tribunale accolse la versione della polizia stradale e condannò Vasilij a finire di scontare la pena di otto anni, che in precedenza gli era stata inflitta, nella prigione moscovita di Lefortovo. In carcere le condizioni di salute di Vasilij peggiorarono. Nella primavera del 1961 fu scarcerato. Col divieto di risiedere a Mosca e in Georgia, Vasilij scelse di trasferirsi a Kazan' con la sua nuova moglie, l'infermiera Marija Nusberg.

La morte

Vasilij morì il 19 marzo 1962. Morì a 41 anni improvvisamente. Il giorno prima aveva telefonato a Nadežda pregandola di andarlo a trovare. Il medico professor Bakulev che lo aveva visitato da poco, aveva costata-to il suo buono stato di salute: cuore e fegato funzionavano bene.

Le autorità non rilasciarono alcun certificato di morte. La morte di Vasilij, come quella di Jakov, Nadežda e dello stesso Stalin resta dunque un mistero. Tutta la città di Kazan' partecipò ai funerali di Vasilij. A prova della sua popolarità.

Vasilij fu un personaggio leggendario. Le leggende sorte attorno alla sua figura, tenute nascoste nelle viscere del popolino al tempo di Stalin, cominciarono apertamente a circolare con l'allentamento del regime poliziesco. Una di queste "leggende" vuole che Vasilij fosse figlio adottivo e non naturale di Stalin e Nadežda. Il padre naturale di Vasilij sarebbe stato Fëdor Andreevič Sergeev, rivoluzionario, amico di Stalin, più conosciuto col nome di battaglia Artëm. Artëm morì tragicamente durante una missione. Prima di partire per la missione, ritenuta assai pericolosa, Artëm si recò da Stalin e gli raccomandò di prendersi cura del suo piccolo figlio, nel caso che gli fosse successo di perire. Stalin gli promise che l'avrebbe senz'altro fatto. Così fece.

D'accordo con la moglie Nadežda adottò il bambino che si chiamava Artëm anche lui. Artëm visse al Cremlino insieme ai figli di Stalin fino a quando ebbe 16 anni. Poi andò via dalla casa di Stalin. Come si spiega il sorgere di questa leggenda? Forse col fatto che persone non addentro alle cose della famiglia Stalin cominciarono a confondere Vasilij con Artëm. Piano piano l'immaginazione del popolino, assai propensa a creare personaggi leggendari, giunse a una completa identificazione di Artëm con Vasilij. Entrambi divennero un unico personaggio chiamato Vasilij.

Konstantin Kuzakov

Anni '60: periodo del disgelo. Nei palazzi della televisione sovietica a Mosca compare un personaggio nuovo. E' responsabile delle trasmissioni letterarie drammatiche. Konstantin Stepanovič Kuzakov, così si chiamava il nuovo dirigente, apparve ai suoi subordinati come persona garbata e democratica. E già questo era motivo di meraviglia. A quei tempi capitava spesso di avere a che fare con dirigenti dispotici, non disponibili al dialogo e alla comprensione delle ragioni delle persone con cui avevano a che fare. Kuzakov invece riceveva volentieri sia i suoi subordinati che gli autori di testi televisivi. Non ricorreva volentieri alle forbici della censura.

Anzi, se riteneva valesse la pena, si sforzava di mandare in onda sotto la propria responsabilità trasmissioni "censurabili". Il suo prestigio era enorme. Ad accrescerlo v'era una "voce" sussurrata discretamente: "tra l'altro si dice che sia figlio di Stalin". La "voce" suscitava incredulità ma coloro che la prendevano per vera portavano a suo sostegno un argomento forte: la grande somiglianza di Kuzakov con Stalin.

Nella divisione diretta da Kuzakov lavorava, guarda caso, Kira Pavlovna Politkovskaja, nipote di Stalin. Quando la "voce" giunse sino a lei fu presa da incredulità. Decise di "approfondire la questione". L'unica che poteva darle una risposta veritiera era sua madre. Kira la sapeva a conoscenza di molti segreti della vita di Stalin. Del resto, le "voci" la davano per amante di Stalin per un lungo periodo. Decisa ad ottenere una risposta inequivocabile, pose alla madre una domanda diretta. Le chiese se sapeva dell'esistenza di questo figlio illegittimo di Stalin. La madre di Kira, già avanti negli anni, mostrò ritrosia a scavare nei ricordi. Considerava Stalin un lontano ricordo, anche se la ferita che lui le aveva inferta mandandola in un campo di concentramento ancora le sanguinava. Scosse perciò la testa. Guardò in faccia la figlia. Capì che Kira non le lasciava scelta. "E' vero - rispose la vecchia sospirando -. Iosif mi disse di avere avuto in esilio un figlio da una donna russa". Prorompente fu il desiderio di Kira di conoscere questo nuovo parente. Si disse che prima, però, l'avrebbe osservato attentamente per essere certa. Non le fu difficile sottoporre a costante osservazione Kuzakov. Innanzi tutto perché insieme partecipavano alle riunioni della redazione. Spinta da una curiosità legittima si mise ad esaminare il nuovo parente durante queste riunioni. Notò che Kuzakov quando giungeva alle riunioni camminava come Stalin: piegando le ginocchia. Poi cominciò a seguirlo alla mensa. Notò che mangiava allo stesso modo di Stalin. Infine, vi erano le mani di Kuzakov che avevano la stessa forma di quelle di Stalin ed erano assai sottili. La somi-

gianza tra Kuzakov e Stalin procurò soddisfazione a Kira ma non tanto da spingerla a presentarsi al probabile nuovo parente. Kuzakov in televisione era un capo. Kira come molti russi temeva i capi. Un giorno all'improvviso fu convocata da Kuzakov. "Konstantin Stepanovič vuole parlarti", le disse la segretaria con tono sbrigativo. Trepidante Kira si recò da lui. Pensava che forse aveva male adempiuto un compito redazionale che le era stato affidato. O perché altro era stata convocata? Grande fu la sua meraviglia quando entrò nell'ufficio di Kuzakov. Questi le andò incontro, la abbracciò. Le disse che aveva saputo per caso che lei lavorava nella sua redazione. Voleva conoscerla. La rimproverò anche per non averlo avvicinato prima. Fecero amicizia.

La madre di Kuzakov era quella vedova di Solvycegodsk di cui abbiamo già parlato. Lo aveva partorito il 5.2.1908 e battezzato, poi, nella chiesa Stafanevskaja di Kotlas. Gli dette il cognome del marito Stepan, morto due anni prima. Le cronache dicono che Konstantin Kuzakov, figlio illegittimo di Stalin, morì nel gennaio 1998. Ebbe due figli, uno di loro, Vladimir, vive a Mosca e fa l'archeologo.

Konstantin Kuzakov visse la sua infanzia con la madre. Ebbe sempre forte il desiderio di sapere chi era suo padre. Provava invidia per i suoi amici coccolati dai loro padri. "Dove si trova mio padre?". A lungo tenne entro di sé la domanda. Poi un giorno la rivolse direttamente alla madre. "Sei mio figlio e basta". La madre lo prese in braccio, gli liscì i folti capelli neri e se lo strinse forte al petto. Poi si ammutolì. Konstantin fece finta di capire ma continuò lo stesso a pensare a chi fosse suo padre. Di tanto in tanto riceveva un segno della sua presenza tramite conoscenti. Lì dove viveva quasi tutti sapevano che era figlio di Stalin. Una volta venne a trovarlo il segretario del partito locale, Vasja Slepuchin. Cosa fai? gli chiese dandogli un buffetto sulla guancia. Konstantin conosceva Vasja, lo aveva incontrato altre volte. Non ebbe difficoltà a raccontargli cosa facesse. Poi Vasja passò a fargli domande più serie sui suoi propositi per l'avvenire. "Quali sono i tuoi piani per il futuro?" gli chiese. La domanda era allora assai di moda. Tutti pensavano a fare piani per il futuro. Anche Konstantin aveva il suo piano: "studiare l'economia politica". La risposta soddisfecce molto Vasja. "Vediamo cosa posso fare", gli disse andandocene. Trascorse un certo periodo di tempo e Konstantin ricevette dall'organizzazione dei giovani comunisti la cosiddetta "putëvka", ossia la possibilità di andare a Leningrado e sostenere l'esame d'ammissione all'Istituto economico-finanziario leningradese. Konstantin superò con facilità gli esami. Non si sa se Stalin intervenne presso la direzione dell'Istituto per facilitare l'ammissione del figlio. Probabilmente Konstantin durante l'esame aveva dimostrato di meritarsi l'ammissione. Però, però. . . forse una

spintarella la ebbe. All' istituto studiava già da un anno quello stesso Slepuchin che lo aveva avvicinato qualche anno prima a Solvycegodsk. S'incontrarono per caso. Slepuchin chiese a Konstantin come era andato l'esame. "Bene" rispose Konstantin asciutto. Il commento di Vasja lo lasciò di sasso "Tuo padre ora sarà contento".

Konstantin aveva capelli neri, carnagione bruna tipica dei caucasici. I suoi compagni di scuola erano invece biondi, di carnagione rosea. Era ancora un bambino quando apprese di essere figlio di Stalin. Ecco come lui stesso racconta questa rivelazione: "Ero assai piccolo. A Solvycegodsk non lontano da casa avevano costruito su un prato un campo da calcio. Spesso andavo lì a vedere giocare a pallone. Ai bordi del campo raccoglievo i palloni e li restituivo ai giocatori... Tutti mi guardavano con curiosità. Notai un confinato guardarmi fisso. Egli poi si avvicinò e mi chiese come mi chiamavo.

- Kostja - risposi.

- Sei, dunque, il figlio di Iosif Džugašvili? Gli somigli, gli somigli".

L'identità del padre, conosciuta in modo così inusuale e imprevisto, scioccò Konstantin. Nel contempo, lo riempì d'orgoglio sapere che suo padre era un rivoluzionario famoso. Gli apparve anche sotto una nuova luce la sollecitudine che tutti in famiglia, compresi i tre fratellastri e le due sorellastre, gli dimostravano. Decise, però, di non parlare dell'incontro avuto col confinato.

Non sappiamo in che modo Kuzakov divenne comunista, anche se possiamo immaginare che lui abbia seguito l'esempio di tanti giovani d'allora, stimolato anche dall'identità paterna. Fatto sta che, terminato l'istituto, a poco più di trent'anni, nel 1939, Kuzakov venne chiamato a lavorare come "agitprop" nell'apparato del Comitato Centrale del PCR (b). Chi ha conoscenza dei meccanismi della nomenclatura comunista sovietica sa quanto fosse difficile compiere un balzo così repentino in carriera. Per tale balzo occorre almeno due requisiti: a) l'esperienza di lavoro nel partito; b) l'affidabilità. Konstantin aveva poca esperienza di lavoro di partito. L'affidabilità doveva essere garantita da qualcuno importante nel partito. Chi fu il garante di Kuzakov? Ždanov, braccio destro di Stalin, responsabile della sezione agitazione e propaganda del CC del PCR(b). Poiché Ždanov non conosceva Konstantin è probabile che sia stato lo stesso Stalin a segnalarglielo. Ecco come Konstantin Kuzakov racconta il suo primo incontro con Ždanov: «Tenevo lezione in un corso per segretari di organizzazioni distrettuali del partito. Vidi entrare nell'aula Ždanov. Si sedette. Ascoltò. In seguito mi riferirono che era rimasto contento. Dopo un po' di tempo con un telegramma fui convocato a Mosca, all'agitazione

e propaganda del CC. Dirigeva l'agitazione e propaganda Ždanov. Mi fu proposto di diventare istruttore. Accettai. Viaggiavo, verificavo come veniva svolto lo studio del "Breve corso di storia del PCR". Un angelo custode fu Ždanov per Konstantin. Un angelo custode non disinteressato. Una volta Konstantin confidò a degli amici: "stando vicino a me Ždanov sperava di essere più vicino a Stalin". Altro "tutore" di Kuzakov fu Poskrebyšev, segretario di Stalin. Poskrebyšev, a detta di Konstantin, fungeva da tramite tra lui e il padre, a nome di Stalin gli comunicava gli incarichi da eseguire. Malenkov, altro stretto collaboratore di Stalin, mostrò verso Konstantin particolare benevolenza.

1947, anno fatale per Kuzakov. Vaso di coccio tra incudine e martello per poco non cadde vittima della lotta di potere tra Ždanov e Berija. Causa: la fuga negli USA di un certo Boris Sučkov, vice di Kuzakov. Sučkov "aveva scelto la libertà" consegnando agli americani il Programma atomico sovietico. L'inchiesta per accertare chi prese la decisione di assumere Sučkov nell'apparato fu affidata a Berija. Dopo avere interrogato tutti i funzionari addetti al settore, Berija ebbe la certezza che Kuzakov era stato uno dei "garanti" di Sučkov. Non riuscì però a raccogliere prove sul responsabile dell'assunzione. Sospettì Ždanov. Per avere conferma dei suoi sospetti convocò Kuzakov. "Puoi confermare che fu Ždanov ad assumere Sučkov?", gli chiese. Kuzakov comprese la manovra di Berija. Si rifiutò di farsi strumentalizzare: "non ricordo bene chi decise l'assunzione", rispose secco. Berija riferì all'Ufficio politico del partito il risultato dell'inchiesta. A conclusione del suo intervento chiese l'arresto di Kuzakov, in quanto corresponsabile dell'assunzione di Sučkov. Il suo intento non dichiarato: costringere in carcere Kuzakov a sottoscrivere una dichiarazione che accusasse Ždanov. La richiesta di Berija pose Stalin, presente alla riunione, nella scomoda posizione del padre che processa il figlio. Lo sguardo adirato, pieno di odio caucasico di Stalin si posò su Berija. Da qualche tempo Berija non era più nelle sue grazie. Forse in quel momento Stalin si pentì di non essersi liberato in tempo di questo collaboratore spietato e cinico, che si permetteva di giocare in proprio, andando anche contro di lui. Seduto nella sua poltrona Stalin guardò di sottocchi Berija e gli altri membri dell'Ufficio politico. Poi si alzò e si mise a camminare con la pipa in mano, come soleva fare quando rifletteva su una questione importante. Fatti alcuni giri attorno alla stanza si fermò, prese la pipa nella mano destra, la fissò. L'attesa dei suoi compagni di riunione si fece spasmodica. Sapevano della parentela di Stalin con Kuzakov. Finalmente Stalin pronunciò la sentenza: "Non vedo alcun motivo per l'arresto di Kuzakov". La "pratica" di Kuzakov fu trasmessa a un giurì d'onore composto da membri del Comitato Centrale. La conclu-

sione cui pervenne il giurì d'onore fu sfavorevole a Kuzakov: espulso dal partito per "mancanza di vigilanza rivoluzionaria" nei confronti di Sučkov. Inoltre, Kuzakov fu destituito da tutti gli incarichi ricoperti nell'apparato del partito. Ždanov, invece, restò al suo posto. Morì poco dopo per malattia.

Comportamento incoerente di Stalin verso il figlio illegittimo: aiuto negli studi e nella carriera politica, da un lato, rifiuto di gesti che potessero significare riconoscimento ufficiale della sua paternità, dall'altro lato. Stalin non convocò mai, nemmeno per questioni di lavoro, suo figlio nel suo ufficio, non gli rivolse mai la parola. Spesso padre e figlio sedevano allo stesso tavolo di lavoro, partecipavano alle stesse riunioni ma apparivano come due estranei. Una volta poco mancò che padre e figlio si parlassero. Il Comitato centrale del partito aveva incaricato Kuzakov della redazione politica, si potrebbe dire della censura, dei discorsi dei delegati ai congressi del partito e dei deputati del Soviet Supremo dell'URSS. In una sessione del Soviet Supremo accadde che un deputato consegnò per la verifica il suo discorso. In esso il deputato critica fortemente i dirigenti delle repubbliche baltiche. Il discorso doveva essere modificato poiché esisteva una direttiva segreta che vietava le critiche in pubblico ai dirigenti baltici. Kuzakov lesse il discorso. Si rese conto che era in contrasto con la direttiva. Per ottenere lumi ulteriori si rivolse a Ždanov.

-Che cosa fare? - gli chiese.

Ždanov lesse il testo del discorso. Tacque. Poi non volendo prendere una decisione da solo disse:

"Andiamo a consigliarci con Molotov".

Kuzakov, Ždanov e Molotov si appartarono nel bar del Presidium. Molotov cominciò a leggere il testo. Alla fine disse:

- Un discorso del genere non lo permetto. Bisogna consigliarsi.

Nel dire questo, fece cenno con la testa a Stalin che si trovava a due metri dal gruppo. Kuzakov stava per andare da Stalin. Si era reso conto che Stalin già da qualche minuto lo stava osservando.

Non riuscì, però, a fare un passo. Lo squillo della campanella che invitava perentoriamente i deputati a rientrare nella sala delle riunioni elevò una barriera insormontabile tra lui e il padre. Stalin si avviò lentamente verso la sala, ebbe un attimo di esitazione. Girò la testa verso Konstantin. Sembrò che, finalmente, volesse rivolgere la parola al figlio. Konstantin stava per lanciarsi verso di lui ma si trattenne. Gli balenò il pensiero che forse da un pubblico riconoscimento della parentela con Stalin avrebbe avuto soltanto guai. Stalin scosse la pipa che aveva in mano e si allontanò lentamente. Konstantin vide altre volte il padre. Ma

Stalin non accennò più a parlargli. Forse temeva che il figlio potesse diventare uno strumento in mani intriganti.

Vasilij era fortemente attaccato al padre. Non concepiva la sua vita al di fuori della figura paterna.

La conseguenza più vistosa e evidente fu che Vasilij trasformò il padre in una sorta di idolo privo di difetti. Ci fu in lui la assenza di un qualsiasi atteggiamento critico verso la figura paterna. Ciò lo distinse nettamente dal fratellastro Jakov. L'infanzia lontano dal padre aveva forse permesso a Jakov di considerare la figura paterna con distacco e conservare verso di esso un senso critico. In fondo Stalin lo aveva abbandonato bambino alla morte della madre. "Parla sempre per frasi fatte" disse una volta Jakov a Svetlana, alludendo al padre. Konstantin Kuzakov ammirava, invece, Stalin. Si sforzò di capirlo osservandone i comportamenti. Il suo interesse per il padre somigliava piuttosto all'interesse che mostra un estraneo verso un'altra persona. Ciò gli permise di capire meglio la figura del padre. "Una volta - disse in un'intervista rilasciata molti anni dopo la morte di Stalin - lo osservai assai da vicino. Durante una riunione dell'Ufficio organizzativo ero seduto poco lontano da lui. La riunione era dedicata alla cinematografia. Stalin giunse all'improvviso. Nella memoria mi sono rimaste fisse le sue mani. Egli prendeva in continuazione appunti su foglietti di carta. Poi strappava questi foglietti in pezzi minuscoli, microscopici. In modo che nessuno potesse ricomporli insieme. Era una persona completamente chiusa. Sia verso i nemici che verso gli amici e i comuni sentimenti umani". Una persona chiusa, isolata, priva di sentimenti: così Konstantin vedeva il padre, la cui sospettosità giungeva al punto di strappare minuziosamente i foglietti degli appunti. Uno Stalin ben diverso da come lo vedevano i figli legittimi.

La carriera di dirigente televisivo fu più confacente al carattere di Kuzakov. Nel nuovo lavoro egli mostrò di essere una persona assai diversa dai suoi fratelli e dal padre. Considerare le persone per quello che sono, guardare in faccia la realtà, essere aperto alla discussione e al confronto: era questo il credo cui si ispirava sul luogo di lavoro. I suoi collaboratori in televisione lo hanno descritto come una persona colta, semplice, non autoritaria. Tat'jana Zemkova, giornalista televisiva, ha lavorato alle sue dipendenze dal 1970 al 1986. Ecco cosa ha detto di Kuzakov durante un'intervista: «Kuzakov è una personalità. Un uomo bello. Faceva effetto su tutte le donne. Viso nobile. Capelli brizzolati: un "komilfo" (comme il faut). Aveva buone maniere, una voce bella. Quando venne a dirigere le trasmissioni letterarie del primo canale volevo licenziarmi per andare a lavorare alla rivista *Knižnoe obozrenie*. Kuzakov seppa delle mie intenzioni. Mi chiamò:

- Non glielo consiglio. Cos'è una rivista? E' più interessante lavorare in televisione. Ci rifletta.

Ci ripensai. Si sentiva che era una persona volenterosa. Leonid Leonov ha detto che gli occhi di Stalin erano senza splendore. Gli occhi di Kuzakov, invece, erano brillanti. Ma lo sguardo era penetrante. Come se ti volesse inchiodare sul posto».

«Che dirigente era? Autoritario? Forte?

Era intelligente e colto. Aveva gusto. Amava i libri. A casa aveva una ricca biblioteca.

Amava il teatro. Lo portava in televisione. Aveva formato una redazione colta, stabile. La gente si licenziava assai di rado.

Temevano Kuzakov? Qualcuno lo odiava?

Era temuto e rispettato. Non era un dirigente pignolo. Sentiva il polso delle persone. Non amava le persone impreparate... »

Kuzakov conosceva bene le regole del sistema in cui lavorava. Sapeva destreggiarsi. A volte azzardava a forzare i limiti del sistema. Come mostra quest'episodio raccontato dalla Zemskaja: «Negli anni settanta Marina Cvetaeva e Anna Achmatova erano persone non grate in televisione. Agli inizi degli anni ottanta la nostra redazione, sostenuta da Kuzakov, fece una trasmissione sulla Achmatova. Ci voleva coraggio, allora, per fare ciò.

Qual era il limite che lui non superava?

Una volta registrammo Vasilij Aksënov. Era in circolazione un suo libro edito nella collana "Fervidi rivoluzionari" della casa editrice Politizdat. Esisteva, però, un veto sulla persona di Aksënov. La trasmissione non andò in onda.

Aveva Kuzakov le sue parzialità letterarie?

Le aveva. Non amava i "derevenšiki", gli scrittori contadini: Fëdor Abramov, Valentin Rasputin.... li considerava dei provinciali.

In che rapporto era coi suoi superiori?

Non si è mai arruffianato.

La gente sapeva che era figlio di Stalin?

Lui di ciò non parlò mai. Tutto restava al livello di "voci".

C'era chi lo odiava?

C'erano persone che lo odiavano. Sostenevano che non c'era da attendersi niente di buono dal figlio di Stalin. Ma erano poche. Si trattava prevalentemente di funzionari che lavoravano male.

In che modo egli andò via dalla televisione nel 1986?

Andò in pensione. Tranquillamente. Aveva compiuto 75 anni. Sentiva che i tempi non erano più quelli. Non appena egli andò via la nostra redazione cominciò a disfarsi. I suoi successori non reggevano il

confronto con lui. Sia nella cultura del comportamento che nella cultura in generale».

Comunanza di Kuzakov col padre: la galanteria verso le donne. Si dice che egli corteggiò quasi tutte le donne che lavoravano nella sua redazione. Unico requisito che richiedeva: la bellezza. Ebbe varie storie d'amore. Ma, pare, nessun figlio illegittimo. Si sposò. Ebbe due figli maschi.

Kuzakov morì agli inizi del 1998. A Mosca vive il figlio Vladimir, archeologo e storico. Solo cinque anni prima di morire disse ai figli che era figlio di Stalin.

Usov Vasilij Afanas' evič

Le "voci" attribuiscono a Stalin un altro figlio illegittimo. E' Usov Vasilij Afanas' evič, nato nel 1907 a Tomsk. Chi era sua madre? Quando questo Vasilij fu concepito Stalin non era al confino. Nel 1906-1907 fu in Svezia, nella Transcaucasia, a Londra e poi di nuovo in Transcaucasia. La madre di Vasilij potrebbe essere una delle donne conosciute da Stalin in una di queste località oppure una donna conosciuta in esilio che l'avrebbe poi raggiunto dopo la sua fuga dal confino avvenuta nel 1904. La donna che partorì Vasilij di cognome faceva Usova. Era forse una rivoluzionaria, alla quale era stato affibbiato il nome di battaglia "Siberiana".

L'esistenza della stretta parentela tra Stalin e Vasilij Usov è confermata dalla sola testimonianza di un certo Boris Vasil'evič Guljaev, noto imprenditore di Ekaterinburg, apparsa il 27 novembre 1997 sul giornale "Trud" a cura del giornalista Džapakov. In essa Guljaev si dichiara figlio di Vasilij Usov. Il cognome che porta è quello della madre, essendo anche lui figlio illegittimo. La madre Guljaeva Elizaveta Andreevna conobbe Vasilij Usov nel 1942 nella stazione "Jug" presso la città di Perm'. Vasilij Usov era il "politruk" delle truppe siberiane e uraliane che si accingevano a partire per il fronte. Boris nacque il 18 luglio 1943. Finita la guerra, il padre tornò a Mosca.

Boris nel 1960 si recò a Mosca per iscriversi all'università. Si mise alla ricerca del padre. Lo trovò e trascorse con lui alcuni giorni. Fu allora che seppe che suo padre era figlio illegittimo di Stalin. Il padre non gli raccontò i dettagli della storia tra la madre e Stalin. Lo considerava ancora un ragazzino. Gli consigliò, in compenso, di non parlarne con nessuno. Dopo quell'incontro Boris non vide più il padre. Che cosa era accaduto? Ecco cosa racconta Boris: «Quando nel 1960 feci visita a mio padre, andammo insieme da una sua conoscente. Si trovava in via Nižnjaja Maslovka ed era dirigente dello stand "Kavkaz", nella Mostra permanente

dell'economia. Il figlio della donna, Boris, mi disse che suo padre intendeva divorziare da sua madre. Intesi questa donna come futura moglie di mio padre. Nel 1975 fui di nuovo a Mosca. Andai al vecchio indirizzo di mio padre. Lui con la sua famiglia viveva in Gagarin pereulok, in un locale della chiesa di S. Vlasij.

La volta precedente avevo pernottato da lui ma nel 1975 la famiglia non viveva più qui. Mi dettero l'indirizzo di quella donna di via Nižnjaja Maslovka. Seppi, inoltre, che mio padre era ricoverato in ospedale, gravemente ammalato. Quando giunsi dalla donna, lei mi disse che mio padre sarebbe venuto a momenti. Su un comodino vidi la sua foto. Arrivò un uomo assai somigliante a mio padre ma non era lui. Era molto più alto. Osservandolo capii subito che l'uomo era stato in carcere. Non ci fu conversazione. Non vidi più mio padre. Più tardi seppi che a quest'uomo era stato assegnato un tricamere in nome di mio padre. A quel tempo mio padre era vivo e visse ancora a lungo. Nel 1991, quando tornai a Mosca questo sosia di mio padre era già morto.

La donna pure era morta. Entrambi, ritengo, avevano un passato da criminali: a lui mancavano tre dita di una mano; lei non aveva un mignolo. A Tomsk vivono molti parenti di mio padre, me lo disse lui. Il cognome Usov è assai noto a Tomsk. Esiste una Via Usov. Mi ricordo che mio padre mi disse di aver vissuto a Tomsk presso una famiglia dal 18 al 23 luglio 1912.»

Zakir

La sconfinata fantasia popolare e la forza della personalità storica amata e odiata spinsero sul palcoscenico della famiglia Stalin-Džugašvili Zakir Ismail-ogly Mamedov. Altro presunto figlio illegittimo di Stalin. Un'amante segreta azeraiana di Stalin, eroina del lavoro socialista, lo avrebbe partorito. Zakir non è vissuto, però, in Azerbaigian ma a Gori, paese natale di Stalin, in Georgia. Forse si deve a ciò la facilità con cui è stata costruita la sua leggenda. Quanti ravvedono la somiglianza, anche forte, tra due persone ma non ne deducono che esistano tra loro stretti legami di parentela? Zakir e Stalin si somigliavano "come due gocce d'acqua". Non era difficile credere alla leggenda che voleva Zakir figlio di Stalin. Zakir forse non attribuiva rilevante importanza alla leggenda ma era orgoglioso di essere creduto figlio di una persona così importante. Non accennò mai al desiderio di essere riconosciuto dal presunto padre. La sua forte somiglianza con Stalin creò un mercato di ritratti che trovavano acquirenti tra i numerosi seguaci e nostalgici di Stalin. Ma non fu

Zakir a trarre vantaggio da questo mercato. Egli viveva del suo. Ossia del reddito ottenuto dalla coltivazione di un proprio appezzamento di terra. Per arrotondare i suoi magri guadagni si prestava volentieri a presenziare le nozze. Seduto al centro del principale tavolo del banchetto nuziale, al fianco degli sposi, Zakir, col suo sorriso sornione, rappresentava fedelmente, agli occhi dei presenti, la figura di Stalin. Per loro era come se alle nozze fosse stato presente lo stesso Stalin. Trattandosi di georgiani, allora per loro non c'era da sperare di meglio dalla vita. Quando poi Zakir per vari motivi non fu più in grado di coltivare la propria terra, si trovarono alcuni paesani che misero insieme una somma per comprargli una Ford bianca. "E' appartenuta a Gagarin", gli dissero quando gliela consegnarono. Su questa Ford Zakir, presunto figlio di Stalin, portava a spasso le coppie che si sposavano. In queste occasioni egli vestiva la divisa di "generale delle nozze". Ai giovani sposi sembrava proprio di avere alla guida dell'auto nuziale il "generalissimo" Stalin.

Artëm, figlio adottivo di Stalin

Tra i protagonisti della rivoluzione d'ottobre vi fu Fëdor Sergeev, nato nel 1883 e morto nel 1921. Suo nome di battaglia: Artëm. Qualcuno ora lo definisce il "Che" dell'URSS. Si tratta di definizione impropria. Il "Che" non repressé le rivolte nel sangue. Artëm comandò le truppe che operarono la sanguinosa repressione dei marinai di Kronštadt, nel 1921. La fama d'Artëm fu internazionale. Prima della rivoluzione d'ottobre egli svolse un'intensa attività rivoluzionaria all'estero. In Australia fu il fondatore del Partito comunista. Morì tragicamente nel corso di un incidente ferroviario presso Mosca. Qualcuno allora sostenne che l'incidente fu deliberatamente provocato da seguaci di Trockij. Tra Artëm e Trockij non correva buon sangue. Li divideva soprattutto la figura di Stalin. Il primo considerava Stalin l'unico vero capo. La salma di Artëm fu sepolta nelle mura del Cremlino, dietro il Mausoleo di Lenin, sulla Piazza Rossa. Artëm lasciò la moglie e un figlio di appena quattro mesi, al quale impose il nome di Artëm. Stalin, come abbiamo già scritto, adottò il bambino. Mantenne così la promessa fatta al padre al momento della partenza per la missione che lo portò alla tragica morte. Artëm junior era coetaneo di Vasilij. Artëm junior visse nella famiglia di Stalin fino a sedici anni, tutti lo consideravano figlio adottivo di Stalin. Fu Stalin ad imporgli di imboccare la carriera militare. Quando la guerra era alle porte, Stalin convocò Artëm, Vasilij e Jakov: i suoi tre figli. "Ragazzi, dovete andare nel servizio militare. La guerra è vicina". Obbedendo al "suggerimento" di Stalin,

Jakov e Artëm junior si arruolarono in artiglieria. Vasilij fece di testa sua: andò in aviazione. Artëm ebbe un percorso di guerra più fortunato di quello di Jakov. Fece carriera: alla fine della guerra era comandante di reggimento. Andò poi in pensione col grado di maggiore-generale. E' nota la tragica fine di Jakov in un campo di prigionia tedesco.

Artëm junior fu testimone per lunghi anni della vita privata di Stalin. I suoi ricordi di Stalin sono quelli di una persona ammalata dalla sua personalità. La sua testimonianza risente inevitabilmente del legame filiale e della profonda riconoscenza verso il padre adottivo.

In essa si nota la tendenza, naturale del resto, a soffermarsi sugli aspetti piacevoli dei ricordi. Il lettore critico può, perciò, fare la cosiddetta tara a ciò che Artëm dice. L'importante è, però, che Artëm con le sue osservazioni ci fa conoscere uno Stalin un po' diverso: casalingo, buono fino all'ingenuità, disponibile a giocherellare coi bambini nei pochi momenti di tempo libero. Egli non manca di porre in evidenza la crudezza di certi atti di Stalin, pur giudicandoli suscitati da una cattiva azione altrui. Agli occhi di Artëm Stalin è l'angelo giustiziere, pronto a punire con la sua spada affilata chi inganna o danneggia lo stato.

Ecco un episodio curioso raccontato da Artëm junior :

" Stalin è a casa, seduto al tavolo da pranzo. Fa per aprire una bottiglia di Narzan (nota acqua minerale) ma gli resta in mano il collo della bottiglia insieme al tappo. Lo stesso si ripeté la seconda, la terza... la quinta volta. Stalin chiese che gli venisse portata una bottiglia d'acqua simile ma d'importazione (e lui non amava ciò che veniva dall'estero!). La portarono. Aprì senza problemi cinque bottiglie, una dopo l'altra e, come spesso faceva, emanò la relativa risoluzione sulle bottiglie sovietiche...."

Artëm junior nei suoi incontri coi giornalisti ha ricordato spesso come Stalin tornasse la sera a casa con il suo aiutante Poskrebyšev che portava un sacco pieno di lettere che scaricava su un grande tavolo. Seduto al bordo del tavolo, Stalin leggeva una gran quantità di lettere e su ognuna di esse stendeva le sue osservazioni. Si trattava generalmente di richieste, reclami. Stalin talvolta, se lo riteneva opportuno, leggeva a voce alta le lettere. Una lettera rimase impressa a Artëm junior: quella dei minatori che denunciavano l'impossibilità di lavarsi dopo il turno di lavoro a causa della mancanza di acqua calda nei bagni della miniera. "Il direttore va processato come nemico del popolo!", annotò Stalin sulla lettera. Tra gli scrittori contemporanei Stalin amava Michail Zoščenko. Artëm junior ricorda che a volte Stalin leggeva dei racconti di Zoščenko a voce alta. Suoi ascoltatori erano Artëm e Vasilij. Una volta scoppiò a ridere quasi fino alle lacrime. Poi disse: "A questo punto il compagno

Zoščenko si è ricordato della GhePeU e ha cambiato il finale!". Esclamazione di Stalin:GhePeU! Ciò non salvò Zoščenko nel 1946 dall'accusa di scrivere cose contrarie allo spirito della letteratura sovietica.

Nella sua testimonianza Artëm junior parlò anche del tenore di vita modesto di Stalin. Egli affermò che Stalin viveva in un appartamento presso le Troickie voroty del Cremlino.

L'appartamento era scomodo, aveva tutte le stanze di passaggio. All'ingresso teneva una bigoncia contenente cetrioli salati che gli piacevano molto. Appesa all'attaccapanni teneva una vecchia "docha" (cappotto di pelliccia doppia con pelo fuori e dentro - nda). Lo metteva spesso. Forse lo aveva da quando era stato in esilio nella regione di Turukhansk. Teneva appeso anche il pastrano militare. Una volta volevano sostituirlo con uno nuovo. Lui si oppose:"Potrà servirmi ancora dieci anni!". Anche l'alimentazione quotidiana di Stalin, sostiene Artëm, era modesta. Spesso come primo mangiava gli "ščì" (minestra di cavolo- nda) e come secondo la carne con la quale era stato cotto il brodo per gli "ščì". Aveva una cuoca, si chiamava Matrëna, che lo rimproverava sempre perché mangiava poco e male e andava a letto troppo tardi. Artëm e gli altri figli di Stalin erano contenti quando v' erano ospiti in casa: allora sì che si mangiava bene. E' nota l'ospitalità dei georgiani. Stalin si atteneva scrupolosamente ad essa. Secondo la tradizione si autoproclamava "tamadà" e come un attento vigile urbano regolava il via vai dei brindisi. Su ciascun brindisi esprimeva il suo apprezzamento. Gli ospiti erano obbligati a fare almeno un brindisi. Nei brindisi georgiani il racconto di barzellette è una componente importante. Non si sa se anche Stalin si attenesse a quest'usanza nel fare i brindisi.

Artëm parlò nella sua testimonianza rilasciata a Čuev del carattere di Stalin. Ecco cosa disse. «Camminava (Stalin) sospeso da terra. Senza aleggiare nelle nuvole. Figlio di calzolaio, egli sapeva come camminare sulla terra, su quali suole. Egli si lasciava sempre la possibilità di rafforzare ciò che faceva: parlava a bassa voce, poteva anche alzarla, però non agitava le mani, non usava il grado superlativo. Non era onnipotente, come molti pensano, in ogni caso non si riteneva tale. In sostanza era una persona dolce e buona..... A differenza di Trockij che riteneva che solo la rivoluzione mondiale avrebbe fatto progredire la Russia, egli non usò mai l'espressione "rivoluzione mondiale" e mise la Russia in capo a tutto. La Russia era il nucleo attorno al quale girava il mondo intero». Artëm conferma che Stalin non era religioso, ma «Non diceva niente contro la religione. Quando dovettero eleggere il patriarca, ai preti che lo avevano avvicinato e che avevano differenti opinioni sulle candidature disse: " Riflettete e decidete, non capita tutti i giorni, di incontrare il compagno Stalin"».

Artëm assistette a episodi che riguardavano le relazioni di Stalin coi suoi figli legittimi. Talvolta ai suoi occhi Stalin appariva beffardo, irridente coi figli, verso i quali spesso usava un linguaggio da burocrate. Ad esempio, Stalin aveva l'abitudine di scrivere "risoluzioni" sui margini delle lettere che gli inviava Vasilij. Proprio come faceva sui documenti di partito. Una volta Vasilij bussò a denaro. Nella lettera scrisse al padre che i soldi gli occorreano per acquistare del cibo presso il nuovo bar aperto nel suo reparto e per farsi cucire una nuova divisa da ufficiale. Ecco la "risoluzione" che Stalin scrisse sui margini della lettera del figlio:

"1. Per quanto ne so la razione militare nelle unità delle forze armate dell'Esercito rosso è del tutto sufficiente.

2. Non è prevista nell'esercito una divisa speciale per il figlio del compagno Stalin".

Artëm riferì a Čuev di un'altra "risoluzione" scritta da Stalin a proposito del figlio Vasilij. L'occasione per la risoluzione l'offrì un episodio boccaccesco, di cui Vasilij fu protagonista. L'episodio, che fu raccontato direttamente da Vasilij a Artëm, riguardava il noto "ratto" della moglie del regista cinematografico Karmen, la bella Nina. A "ratto" avvenuto Karmen inviò una lettera di protesta a Stalin, gli chiese di intervenire sia come padre che come comunista. Letta la lettera, Stalin chiamò per telefono il procuratore generale dell'URSS. Gli raccontò il fatto e gli ordinò di giudicare "il miserabile secondo legge!". Immediata convocazione di Vasilij dal procuratore. Ecco il colloquio dai toni surreali svoltosi tra i due, come lo stesso Vasilij lo raccontò a Artëm:

- Presso di lei vive la moglie di Karmen?

- Sì, vive.

- Per quale motivo vive da lei?

- Io stesso non lo so.

- Perché non la lascia andare?

- Ma sì, che se ne vada, prego!

Il procuratore riferì per lettera a Stalin il risultato dell'incontro con Vasilij. Stalin lesse la lettera intercalando la lettura con esclamazioni del tipo "mascalzone!", riferito al figlio. Poi con una matita blu annotò ai margini della lettera la sua "risoluzione":

"1. Restituire a Karmen quella scema.

2. Inflaggerezza al colonnello V. Stalin 15 giorni di rigore".

Nella sua testimonianza-difesa di Stalin Artëm giunse a giustificare i Gulag: disse che furono necessari per il progresso del paese.

Svetlana Stalin

La "zarina" per molti, la "mia padroncina" per il padre. Svetlana è senz'altro tra i figli di Stalin la più discussa, amata e odiata. In famiglia era la "cocca" di tutti. Un intenso legame d'affetto la legava al padre. Indimenticabili, per chi le ha viste, le fotografie che mostravano Svetlana piccola in braccio al padre. Il tuo segretario, si firmava Stalin nei numerosi biglietti che le inviava in ogni occasione. Il titolo di "zarina" si addiceva a Svetlana: ne poneva in evidenza il carattere imperioso, possessivo, la volontà di dominare sugli altri. Con la madre Svetlana ebbe un rapporto assai più tormentato e diverso da quello che aveva col padre. Forse il naturale slancio amoroso verso la madre si affievolì in Svetlana a causa della severità materna. La tragica morte della madre avvenne quando Svetlana aveva appena sei anni. Il padre rimase per lei l'unica persona su cui riporre tutte le speranze e riversare tutto l'affetto di cui era capace. Questa lettera al padre piena di tenerezza la scrisse nel maggio 1941: "Mio caro piccolo segretario, mi affretto a comunicarvi che la vostra padrona ha scritto il tema e ha ottenuto un ottimo voto. La prima prova, dunque, è passata, domani sosterrò la seconda. Mangiate e bevete alla salute. Mille baci a papino. Un saluto ai segretari. La padrona".

Stalin si sforzò di dare ai figli la sensazione di una vita familiare normale. L'amore intenso di Stalin verso la figlia era venato da morbosità e severità. In un suo libro Svetlana racconta: "Fino all'inizio della guerra in Europa, papà era a casa quasi tutti i giorni, veniva a pranzo... D'estate andavamo insieme a Soči. A quei tempi ci vedevamo spesso... Questi anni mi hanno lasciata la memoria del suo amore verso di me, dei suoi sforzi di essere padre, educatore...". Dunque, Stalin educatore dei figli. Ma per Svetlana nutriva anche un forte sentimento di gelosia che si manifestava nella severità con cui giudicava i comportamenti della figlia ancora bambina. A Soci, a dieci anni, Svetlana prese l'abitudine di mettersi un vestitino che le stava un po' corto. Le lasciava scoperte le ginocchia. L'abito piaceva assai alla bambina. La faceva sentire alla pari con le donne di casa che andavano in giro per casa succinte. L'abito però non piacque al padre. "Che fai, giri nuda?", le gridò, esagerando, il padre affacciatosi da una finestra nel cortile. Poi Stalin indirizzò la sua ira verso le altre ragazze e donne che erano in cortile: "Qui tutte vanno nude", ringhiò ritirandosi dalla finestra. Dopo qualche minuto comparve nel cortile. Aveva in mano due camicie da notte di batista. Le consegnò con una smorfia sprezzante alla balia. «Prendete, cucitele voi stessa gli "šarovary" in modo che le coprano le ginocchia; l'abito deve coprire le ginocchia!». A Stalin non piaceva neanche che d'estate Svetlana portasse i calzini corti

al posto delle calze lunghe. "Di nuovo - una volta la rimproverò- vai con le ginocchia nude". A Svetlana piaceva portare in testa un berretto. Anche questo a Stalin non piacque. Una volta glielo tolse gridando: "Ti sei messa sulla testa una frittella. Non puoi comprarti un cappello? Insomma, Stalin dettava la moda non soltanto ai funzionari di partito che, spesso, vestivano alla sua maniera, ma anche alla propria figlia.

La vita di Svetlana trascorse abbastanza normalmente fino agli anni di gioventù. Verso se stessa e gli altri aveva un atteggiamento sereno, aperto. Era studiosa. Le vacanze erano per lei l'occasione per sprigionare tutta l'energia che nel corso dell'anno scolastico aveva accumulato. Ne combinava di tutti i colori da sola e in compagnia di amiche. Saliva sui tetti, andava in bicicletta. Appena fattasi donna cominciò a pensare agli uomini. A 16 anni ebbe una leggera cotta per Sergo Berija, figlio del famigerato Lavrentij. Berija padre era alla ricerca di un matrimonio vantaggioso politicamente per lui. Quando seppe che il figlio piaceva a Svetlana, subito si dette da fare per combinare le nozze. Nel paese che aveva fatto la rivoluzione anche in nome dell'emancipazione femminile c'era un massimo dirigente di partito che voleva combinare un matrimonio per suo interesse politico. Del resto Berija non faceva che imitare Stalin, il quale, come si ricorderà, convinse il maresciallo Timošenko a dare sua figlia in sposa a Vasilij. Ma il progetto matrimoniale di Berija padre affondò rapidamente. Da ragazzina volubile e insicura Svetlana preferì al giovane Sergo un uomo più anziano di lei di 20 anni. Fu una cotta tremenda che segnò profondamente tutto il resto della sua travagliata vita amorosa. Il "fortunato" si chiamava Aleksej (Ljusja per gli amici) Kapler ed era un noto sceneggiatore cinematografico. Era una persona già matura ma in lui fece difetto il senso della realtà. Per giunta era ebreo e dimenticò che Stalin non amava gli ebrei. Preso d'ardore amoroso o dalla voglia di conquistare una ragazzina carina e ingenua, Kapler si lanciò in un'avventura che gli sarebbe costata cara. Decise la scalata alla "vetta" di Svetlana ignorando o fregandosene dell'attenta sorveglianza dell'uomo più potente del mondo. Credette di riuscirci, illuso dalla "cotta" di Svetlana per lui.

Svetlana conobbe Kapler nella dacia di Zubalovo grazie al fratello Vasilij. A quel tempo Vasilij prestava la sua consulenza per la produzione di un film sugli aviatori. Fu così che conobbe Kapler e tramite lui numerosi uomini di cultura e cineasti. A Zubalovo Vasilij organizzava banchetti e grandi bevute con la partecipazione di Kapler e di numerosi intellettuali e artisti. Fu in uno di questi banchetti che Svetlana conobbe Kapler e se ne innamorò.

Marfa Maksimovna, nipote di Maksim Gor'kij, descrive così

Svetlana al tempo della sua "cotta" per Kapler: «Il suo primo importante amore fu Kapler. Egli le fece girare la testa. Durante una lezione mi mostrò un giornale, nel quale c'era un articolo "Lettere dal fronte" dedicato, indubbiamente, a Lei. Lessi l'articolo tenendo il giornale sotto il banco. Il giorno del suo compleanno ella mi mostrò il regalo di Kapler: un antico pendaglio smaltato, assai bello, costituito da una foglia con scarabeo. Era la prima volta che un uomo adulto mostrava attenzione verso di lei...».

Svetlana viveva un momento particolare della sua vita quando conobbe Kapler. Appena diciottenne, aveva cominciato ad affacciarsi al mondo e questo a mostrarsi a lei. I primi veri regali, baci, abiti da donna, il primo vero uomo dopo tanti coetanei noiosi, inconcludenti e pieni di timori. Ecco come Svetlana ricorda il suo primo incontro con Kapler: «Dopo un rumoroso convivio cominciarono le danze. Ljusja - così tutti lo chiamavano - mi chiese dubbioso: "Ballate il fox-trot?". Una brava sarta aveva cucito il mio bell'abito. Ci avevo attaccato una vecchia spilla di granato che appartenne a mia madre, calzavo scarpe senza tacchi. Sembravo un ridicolo pulcino ma Ljusja mi assicurò che ballavo con leggerezza, mi sentii così bene, tranquilla, confortata al suo fianco! Nutrivo un'insolita fiducia verso quest'uomo cordiale e robusto. D'un tratto ebbi voglia di appoggiare la mia testa sul suo petto e chiudere gli occhi... "Com'è che non sei allegra oggi?", lui mi chiese, senza riflettere su ciò che sarebbe stata la mia risposta. Cominciai a parlare di tutto, mentre continuavo a pestare i piedi: parlai di come mi annoiavo a casa, di come non era interessante stare con mio fratello, coi miei parenti. Dissi: oggi sono dieci anni dalla morte di mamma, non ho nessuno con cui parlare di ciò. Tutto sgorgò all'improvviso dal cuore e noi continuammo a ballare...

Eravamo irrefrenabilmente attratti l'uno verso l'altra... Ljusja veniva nei pressi della mia scuola, mi osservava dal portone della casa vicina. Il cuore mi si stringeva. Sapevo che lì c'era lui, Ljusja mi portò dei libri: "Avere, non avere", "Per chi suona la campana" di Hemingway, "Tutti gli uomini sono nemici" di Aldington. Egli mi dava libri "adulti" sull'amore. Era assolutamente sicuro che capissi tutto. Non so se allora io li capii del tutto ma ricordo questi libri come se li avessi letti ieri. La grande "Antologia della poesia russa dal simbolismo ai nostri giorni" era tutta segnata da spunti e crocette vicino ai versi da lui preferiti. Da allora so a memoria Achmatova, Gumilëv, Chodasevič... oh! Che antologia era, l'ho conservata a lungo a casa e quante volte l'ho sfogliata!».

Svetlana si abbandonò nelle mani di Kapler con tutta l'anima. Era bella, allora: occhi verdi, folti capelli rossi. Era vivace, meravigliosa e

intelligente. Era, insomma, quel che si dice un bocconcino prelibato per un uomo sulla quarantina. Messo però dentro una trappola pronta a scattare e catturare chi si azzarda ad afferrarlo. Non pensò a questa trappola Kapler. Forse, in quella situazione, nessun uomo innamorato ci avrebbe pensato, tanto era appetibile la preda. O forse Kapler ci pensò ma poi fece spallucce: "Poi si sarebbe visto", frase forse che ripeté centinaia di volte fra sé, come fanno tutti i russi quando vengono a trovarsi in situazioni imperscrutabili. Ma era una sfida che lui non poteva vincere. Lo animava solo la speranza che alla fine Stalin avrebbe accettato la realtà.

Anzi, pensò tra sé, più la gente mi vede sottobraccio a Svetlana meglio è: Stalin dovrà accettare la realtà di questo amore solare tra me e sua figlia. Sapeva che ogni mossa, ogni loro parola sarebbe stata riferita a Stalin da Klimov, la guardia che Stalin aveva messo alle calcagna di Svetlana. Si comportava come un giocatore d'azzardo, voleva andare a vedere. La differenza tra lui e l'altro giocatore era però incolmabile: Stalin aveva in mano tutti gli assi e conosceva in anticipo tutte le mosse dell'altro giocatore, sapeva già come sarebbe finita la partita. Non poteva esserci partita. Kapler se ne rendeva conto, o forse no? Accecato dall'amore per Svetlana decise di proseguire il gioco d'azzardo. Fu una provocazione nei confronti di Stalin. La vendetta sarebbe prima o poi venuta. Kapler si distrusse con le sue stesse mani.

L'irritazione di Stalin per il romanzo tra sua figlia e Kapler giunse al culmine alla fine di novembre 1942. Sulla "Pravda" era apparsa la corrispondenza di Kapler inviato speciale dal fronte di Stalingrado, intitolata "Lettera del sottotenente L. da Stalingrado". La corrispondenza, era in forma di lettera all'amata e conteneva chiare allusioni a Svetlana. A fine del 1942 Kapler tornò da Stalingrado. Grande fu la sua sorpresa quando Svetlana, durante il loro primo incontro, gli disse che non lo avrebbe più incontrato. Anzi, gli proibì di telefonarle. Kapler capì di aver esagerato con le allusioni evidenti a Svetlana nelle sue corrispondenze. Accettò la decisione di Svetlana. Per tutto il mese di gennaio 1943 sia Svetlana che Kapler non smisero di lanciare sguardi ai loro telefoni, senza avere il coraggio di alzare la cornetta e fare il numero desiderato. Alla fine Svetlana si arrese, l'attesa l'aveva stremata. I due innamorati ripresero a vedersi. Giravano per le vie di Mosca mano nella mano come per mostrare a tutti il loro grande amore. Cinema, teatri, divertimenti vari. Vani tentativi d'amici di far rinsavire Kapler, di fargli vedere il pericolo, che correva la sua vita, la sua carriera. "Lascia perdere la ragazzina", gli consigliavano, ma invano.

Convocazione del vice-capo della polizia sovietica. Invito perentorio a lasciare Mosca. Kapler dovette tornare nella realtà. Il compleanno di

Svetlana fu l'occasione per l'ultimo loro incontro. Era la fine di febbraio. Abbracci, baci, tanti baci appassionati sotto gli occhi di Klimov. Poi l'annuncio di Kapler: "Partirò il 2 marzo per Taškent. Questioni di lavoro". Svetlana capì che era l'addio. Piegò la testa e pianse.

Kapler non giunse mai a Taškent. Il 2 marzo, poco prima della partenza, uno squillo del campanello del suo appartamento. Attraverso lo spioncino Kapler vide due enormi figure vestite di nero. Entrambe portavano i cappelli a larghe tese del KGB, anch'essi neri. Abbassati sugli occhi. Kapler comprese. Pensò alla fuga. Come, dove fuggire? Dopo lunghissimi secondi di silenzio aprì con un sospiro la porta, rassegnato a tutto. L'auto nera lo portò veloce alla Lubjanka. Seduto tra i due "kagebežniki" Kapler guardava fisso in avanti. I palazzi di Mosca gli venivano incontro velocemente. Poi scomparivano. Alle spalle. "Addio Mosca". Quando l'avrebbe rivista da persona libera?

Soliti interrogatori del KGB. Dapprima inintelligibili. Domande apparentemente prive di senso. Poi alla fine si composero in un unico mosaico: con l'accusa di spionaggio. L'incontro di Kapler con uno straniero era la principale prova d'accusa. Non fu chiesto a Kapler di rendere piena confessione. Gli elementi che il KGB aveva in mano erano sufficienti per l'arresto e il confino a Vorkutà, presso il circolo polare artico.

Il giorno dopo l'arresto di Kapler: grande scenata di Stalin davanti alla figlia. Con voce rabbiosa le comunicò che Kapler era stato arrestato perché agente inglese. Il tono della sua voce e l'espressione del viso provarono a Svetlana la volontà del padre di cancellare per sempre Kapler dalla vita di sua figlia. "Dammi le lettere!", le gridò in viso. "Le voglio tutte". Scioccata e impaurita Svetlana corse nella sua stanza, prese le lettere che teneva custodite nel cassetto e le consegnò al padre. "Io lo amo" ebbe il coraggio Svetlana di dire al padre inferocito. Si dice che quello stesso giorno, al ritorno da scuola, Svetlana sorprese il padre seduto a un tavolo mentre faceva a pezzi le sue lettere e fotografie.

Al confino Kapler conobbe l'attrice Valentina Tokarskaja. Trascorse con lei tutto il periodo della pena. Poi tornarono a Mosca, insieme. Kapler aveva sempre tenuto caro il ricordo di Svetlana. Tornato a Mosca riprese a vederla. La morte di Stalin, avvenuta in precedenza, aveva tolto l'ostacolo principale al loro amore. V' era però un altro ostacolo tra loro: il legame forte che Kapler aveva stabilito con la Tokarskaja nel periodo del confino. Kapler doveva fare una scelta tra le due.

Gli anni del confino gli avevano tolto la voglia di "triangolo" e nobilitato i suoi sentimenti amorosi. Sciolse il dilemma, del resto abbastanza comune, scegliendo di vivere il resto della sua vita con la Tokarskaja. Perché la Tokarskaja? Forse Kapler vide che Svetlana era for-

temente cambiata, non era più quella ragazzina che lui aveva conosciuto. Matrimoni falliti, maternità, perdita del padre avevano accresciuto fortemente in lei il senso del possesso. L'amore di Svetlana per Ljusja era divenuto possessivo e rabbioso: ciò impauriva Kapler.

Ad un anno dall'arresto di Kapler Svetlana aveva conosciuto Grigorij Morozov, studente ebreo amico di suo fratello Vasilij. Grigorij (Griša) era quasi coetaneo di Svetlana. Era un bel ragazzo corteggiato dalle donne, Svetlana se ne innamorò, decise di sposarlo. Chiese il consenso del padre. Ecco il breve colloquio che si svolse tra padre e figlia, nel racconto della stessa Svetlana. " Allora vuoi sposarti?" chiese Stalin alla figlia dopo che questa gli aveva detto di essere innamorata di Morozov. Tra i due ci fu un lungo silenzio. Stalin guardava fuori dalla finestra, osservava gli alberi del giardino. Poi all'improvviso si rivolse alla figlia:

- E' primavera... Che il diavoli ti porti via, fa ciò che vuoi.....

Stalin sapeva che Morozov era ebreo, ma fece finta di niente. Disse soltanto "tuo marito non deve farsi vedere in casa mia". Considerava Morozov un arrivista, freddo calcolatore che aveva fatto di tutto per non andare al fronte: "Lì sparano e lui invece si è imboscato in retrovia", disse alla figlia col chiaro intento di denigrare il futuro genero.

Il matrimonio fra Svetlana e Grigorij durò solo tre anni. Quando i due divorziarono, Stalin mostrò grande soddisfazione. Forse, nel frattempo, si era pentito di avere mandato in esilio Kapler. A Svetlana restò il figlio Iosif.

Primavera del 1949. Nuovo matrimonio di Svetlana. Questa volta con Jurij, figlio del famoso ideologo Andrej Ždanov, stretto collaboratore di Stalin. Svetlana lascia intendere che accettò di sposare Jurij soprattutto per far piacere al padre. «Mio padre - ha scritto- amava molto Ždanov, rispettava suo figlio e aveva sempre desiderato che le famiglie "si apparentassero". Ciò avvenne presto nella primavera del 1949 senza particolare amore, senza particolare affetto, bensì in base a una sana riflessione ". Il matrimonio finì presto, per consunzione. Dopo che Svetlana partorì un figlio. Ecco come Svetlana spiega i motivi del fallimento: "Nella casa dove andai mi scontrai con una partiticità (partijnost') esibita, formale, bigotta, mista a una grettezza femminile, la più reazionaria. Jurij Andreevič stesso, pupillo dell'Università, era sempre stato lì il preferito dei giovani, soffriva del lavoro che svolgeva nel CC, non sapeva dove era andato a finire... Aveva le sue preoccupazioni e i suoi affari, in generale, data la innata aridità del suo carattere, non prestava attenzione al mio stato d'animo, alla mia tristezza.... Assai presto cominciai a soffocare, data la mia libera educazione".

Da giovane Svetlana probabilmente condivideva gli ideali del padre. Concetti come dittatura del proletariato, socialismo in un solo paese, comunismo le erano usuali, li ascoltava tutti i giorni a scuola ma anche a casa, tra gli amici di famiglia, durante le lunghe cene che il padre teneva con gli ospiti. Altra questione se comprendesse appieno il significato delle parole che sentiva. Forse neanche le interessavano molto. La posizione del padre le assicurava una vita confortevole, il soddisfacimento di inesauribili capricci, la poneva al centro dell'attenzione di tutti sollecitandone il narcisismo. Si sentiva "zarina", corteggiata da innumerevoli aspiranti "principi azzurri" e non lo nascondeva. Avrebbe voluto che questa sua vita continuasse per sempre. Anche i dispiaceri amorosi, le delusioni poteva sopportare in quelle condizioni. Con la morte del padre tutto ciò d'improvviso cambiò, in peggio. Come per Vasilij, suo fratello. Forse, però, con una differenza. Stalin vivente, ella fu presa dai primi dubbi circa la bontà della vita in URSS. Il pensiero della madre denigrata, della quale il padre voleva cancellare la memoria nella mente dei figli, la spinse a collegare la propria vicenda personale ad avvenimenti assai più grandi. In primo luogo, alla scomparsa di altri amici a seguito delle repressioni politiche. Probabilmente, potente chiarificatore di tutti i pensieri e le domande che si era posta quando ancora il padre era in vita fu il 20° congresso del PCUS. La denuncia di Chruščëv del culto della personalità del padre infranse per sempre in lei il mito che si era creata. Crollarono davanti a lei la figura paterna e quei pochi ideali che l'avevano nutrita. Non poterono compensare la caduta del mito i pochi privilegi che le erano rimasti: la dacia, l'auto con autista, ecc. La sua vita personale fu sconvolta, come investita da un ciclone di potenza devastante. Nelle insonni notti di incubo la figura paterna le appariva come un relitto sulla spiaggia, lambita dalle onde del "fango" che i suoi nemici gettavano su di essa a piene mani. Nel sogno Stalin non le parlava, restava muto di fronte a lei, fissandola con quegli occhi che tante volte l'avevano fatta tremare per la severità che emanavano. Il padre non aveva niente da comunicarle, non le chiedeva nemmeno di vendicarlo. Del resto ella era impotente di fronte a ciò che si era scatenato.

L'unica cosa che le restava da fare era la ricerca di una vita nuova, di nuove emozioni che la aiutassero a vivere. Ricerca che non escludeva, però, il ritorno a un certo passato. Di qui la sua richiesta, perentoria e arrogante, all'attrice Tokarskaja di "restituirle" l'antico amante Kapler, appena tornato dal Gulag. L'episodio è raccontato dalla stessa Svetlana senza ombra di pudore: «Telefonai alla Tokarskaja e mi recai a teatro per vederla. Non so perché. Sentivo confusamente che dovevo fare ciò. Lei fu assai gentile con me: era una donna non più giovane, intelligente, elean-

te, attrice fino al midollo. Si manifestò benevola e magnanima. Mi resi conto che tutto era al suo posto e che dovevo soltanto andarmene e al più presto possibile... ..

Tuttavia resistetti: "Amo Ljusja". Al che lei sorrise e rispose magnanima: "Lui è libero di fare ciò che vuole. Io non voglio sapere niente". E aggiunse, conoscendo la forza delle proprie parole: "Da sempre so che Ljusja è un uomo assai infedele, non illudetevi. Lui in tutta la sua vita ha amato solo Tat'jana Zlatogorova. Tradì anche lei. E' questo il suo temperamento".

Non ebbi più niente da dire. Avevo ricevuto tutti i colpi che mi ero cercata. Sapevo: questo era la fine di tutto. Ora Ljusja ce l'ha con me, la sua ira non ha limiti... .

- Perché l'hai fatto? Per quale motivo, puoi spiegarmelo?

No, non potevo spiegare. Qualcosa mi aveva spinto al di fuori della mia volontà».

Questo qualcosa, evidentemente, era la sua arroganza di ex "zarina".

Probabilmente il colloquio burrascoso con la Tokarskaja contribuì a spingere Svetlana a rivedere profondamente la propria vita. In lei si fece forte la tentazione di compiere un gesto di sfida sia verso i nuovi dirigenti che verso tutto il paese. All'ospedale del Cremlino dove era ricoverata, agli inizi degli anni sessanta, conobbe l'aristocratico indiano Radia Bridge Singh, intellettuale comunista. Decise di sposarlo. A quei tempi in URSS i matrimoni di ragazze russe con stranieri non erano ben visti. Le autorità facevano di tutto per impedirli. Motivi ideologici, politici e d'altro genere erano portati a pretesto. Su Svetlana, figlia di Stalin, le pressioni perché recedesse dall'intenzione di sposare Singh furono ancora più grandi. Era a tutti evidente l'importanza prettamente politica della scelta di Svetlana. Una scelta che assumeva inevitabilmente carattere antisovietico. Sicura di aver trovato, finalmente, l'uomo giusto, Svetlana difese strenuamente la propria autonomia di scelta. In precedenza a causa delle imposizioni del padre aveva dovuto rinunciare a sposare l'uomo di cui si era invaghita. Ora che il padre non c'era più, nessuno, sia pure per preoccupazioni politiche, avrebbe potuto vietare il suo matrimonio con un uomo che lei amava. La sfortuna, però, si accanì contro di lei. Quando le sembrò di avere raggiunto il traguardo di una vita "normale" restò vedova di Singh.

Drammatica fu la scelta davanti alla quale venne a trovarsi Svetlana. Poteva riprendere la vita che faceva prima di Singh. Ma che vita era quella? Aveva avuto molti uomini: uno scrittore, un poeta, un matematico, un famoso medico, un giornalista, il cugino Džonik Svanidze, il dissidente Andrej Sinjavskij, alias lo scrittore Abram Tertz; il direttore

della rivista "Iskusstvo kino", il poeta David Samojlov, e altri. Di nessuno era riuscita ad innamorarsi profondamente. Dopo la morte del marito indiano, il ritorno a questo tipo di relazioni probabilmente la terrificava. Troppo grande era stata la fatica di amare e farsi amare. Un taglio netto col passato, tentare un nuovo inizio: era questo che voleva. Non nel proprio paese, diventato troppo piccolo per lei. Prese una decisione che taluni giudicarono un tradimento della memoria del padre: persino il suo primo vero amore Kapler non la condivise e usò nei suoi confronti termini offensivi come "feccia", "piccola borghese". Altri ancora la definirono "rinnegata". L'accusarono di avere abbandonato i propri figli. Svetlana accompagnò la salma del marito in India e poi si trasferì in America. Perché in America, il paese considerato nemico n° 1 dell'URSS? Perché ritenne che soltanto così la sua sfida poteva avere risonanza e procurarle successo.

In America Svetlana trovò un nuovo amore. Agli inizi degli anni settanta, dopo una breve vedovanza, sposò il giovane e aiutante architetto americano Peters. Il matrimonio, però, durò poco. Fu roso dal tarlo del sospetto della "zarina". Svetlana trovava sempre il modo di rinfacciare al marito di averla sposata per perseguire un proprio interesse materiale. Non era riuscita a liberarsi del tutto dalla mentalità della "zarina" timorosa di essere strumentalizzata dalle persone che le erano vicine. Dal matrimonio di Svetlana con Peters nacque Olga.

Libera dai legami matrimoniali, Svetlana lasciò l'America. Era stata delusa - dichiarò - dal modo di vita americano. Iniziò un nuovo periodo travagliato e irrequieto della sua vita. Con la piccola Olga in braccio partì per l'Inghilterra. Il soggiorno qui sarà relativamente breve. Qui per mantenersi continuerà a scrivere libri sul padre e sul suo tempo: "Ventotto lettere a un amico", "Soltanto un anno". A metà degli anni ottanta tornò in URSS: l'aveva ripresa la nostalgia della patria. A Mosca quando lei giunse era iniziata la perestrojka; il popolo sovietico era in preda all'ansia dei grandi cambiamenti; ovunque grandi speranze. Svetlana non aveva ancora superata la soglia dei sessant'anni. Era una donna ancora forte, piacente. Aveva mantenuto intatto il suo carattere imperioso e contraddittorio. Ma si accorse subito che, in patria, ormai non aveva quasi più niente da dire. Non riuscì a stabilire buoni rapporti coi figli. Giunse a chiedere, in una lettera anonima, l'esilio del figlio maggiore a Sachalin. Lanciò invettive e intimidazioni contro il figlio di Jakov, Evgenij Džugašvili. Chiese che a lui fosse impedito di lasciare la città di Urjuninsk, dove viveva." Stattene zitto nella tua Urjuninsk, non uscire. Diversamente avrai a che fare con me", gli gridò una volta per telefono. Lo avvertì anche di non osare di recarsi in Georgia.

Fu delusa anche dalla nuova vita in URSS. Decise di tornare in Inghilterra. Giunta a Londra con passaporto estero sovietico, chiese aiuto al governo inglese. Fu ricoverata in una casa per anziani.

(continua)

Agostino Visco

LE MUTAZIONI DELL'IMMAGINE DELLA LETTERATURA RUSSA NELLA CULTURA LETTERARIA SLOVACCA. II. (1918-1945)*

La Slovacchia era entrata all'inizio del primo millennio nella compagine del Regno ungarico e vi rimase per quasi un millennio. Il ceto nobiliare ungherese aveva tentato, durante l'ultimo mezzo secolo (dallo storico Ausgleich austro-ungarico nel 1867), di trasformare il Regno multinazionale di Santo Stefano in uno Stato unitario ungherese. Politicamente agli Slovacchi fu negato lo status peculiare di individualità nazionale; proprio per questo motivo furono assoggettati negli ultimi decenni alla più sistematica magiarizzazione¹. Le conseguenze nel campo culturale risultarono disastrose. Lo si può evidenziare dal fatto che nel 1918 esistevano nel Regno ungarico 268 ginnasi-licei statali, ma nemmeno uno per gli Slovacchi. Del resto, mancavano del tutto istituti formativi in lingua nazionale per la preparazione delle maestre elementari e dei professori per le scuole superiori. Non solo non esisteva l'Università in Slovacchia, ma in nessuna istituzione di tipo universitario venne ammesso l'insegnamento dell'idioma slovacco. Accanto agli 11.300 (85.7%) studenti ungheresi iscritti all'Università nell'anno accademico 1906/1907, solo 211 Slovacchi (1.6%) vennero ammessi a frequentare².

Una simile situazione induce ad accogliere come valida la considerazione della russista slovacca Maria Kusa secondo la quale, in tempi e spazi diversi, partecipano a modellare la letteratura delle traduzioni tre sistemi: nazional-politico, socio-culturale e letterario.³ Intanto la nascita della Repubblica ceco-slovacca nel 1918 portò alla cultura slovacca un cambiamento radicale, rimanendo, purtuttavia, nel campo politico, preoccupanti tendenze della maggioranza ceca ad imitare gli Ungheresi nella pratica di forzata assimilazione nazionale degli Slovacchi, che determinò, nel 1939, lo scioglimento della Repubblica Cecoslovacca.⁴ Rimane il fatto positivo che nel 1918, dopo l'istituzione del comune Stato federale degli Slovacchi e dei Cechi, la letteratura slovacca si trovò ad un tratto in un ambiente socio-politico diametralmente opposto a quello precedente. Cambia non solo la situazione geopolitica, ma anche l'ideologia, il con-

petto di cultura e la stessa politica culturale. Di conseguenza anche l'attività dei traduttori acquista una funzione nuova nell'ambito letterario complessivo. Cambia inoltre il carattere e l'orientamento del poliglottismo, prima molto diffuso in certe classi sociali slovacche. La lingua ungherese e quella tedesca cedono il posto allo slovacco letterario in uso a Turčiansky Svätý Martin⁵. Già nel 1936, il poeta slovacco Ladislav Novomeský (1904-1976) ricordava al Congresso degli scrittori slovacchi a Trenčianske Teplice la necessità di una propria autonoma strategia nel campo delle traduzioni. Da una parte egli esprimeva riconoscenza alla cultura ceca, attraverso cui penetravano in Slovacchia notizie sulla cultura letteraria europea e mondiale. D'altra parte Novomeský esigeva che la vita culturale slovacca si emancipasse da quella ceca e diventasse un osservatorio autonomo di tutto quello che avveniva nella cultura all'estero. Invitava, inoltre, *expressis verbis*, i colleghi cechi e ad eliminare la tendenza a importare in Slovacchia una cultura unilaterale, politicamente indirizzata, auspicando il mantenimento di normali reciproche relazioni culturali, depurate da indesiderate intromissioni di carattere politico⁶.

Mentre nel primo periodo (1825-1918) le traduzioni dalla letteratura russa aiutarono a formare la coscienza nazionale e artistica di una letteratura slovacca autonoma, nel secondo periodo (1918-1945), preso in considerazione nel presente contributo, le traduzioni da tutte le letterature europee divennero parte integrante dell'entrata della letteratura slovacca nel contesto internazionale⁷. Tra le due guerre avvenne in Slovacchia un rapido e generalizzato sviluppo in tutti i settori della vita culturale, soprattutto, grazie all'istituzione di una fitta rete di scuole ad ogni livello. L'anno 1918 significa, tuttavia, non solo per la Slovacchia una situazione qualitativamente nuova, ma anche la Russia sovietica si presenta in un contesto politico e culturale del tutto diverso da quello precedente. Da un lato, quindi, i tradizionali russofili slovacchi dovettero fare i conti con il rapporto, spesso problematico, con le opere degli scrittori e dei poeti sovietici, dall'altro lato, a confronto con la situazione precedente, vennero create migliori condizioni per la pubblicazione dei libri tradotti⁸.

J. Skultety (1853-1948), scrittore, linguista e critico letterario, pronunciò l'11.11.1921 un discorso problematico all'Università di Bratislava, in occasione del centenario dalla nascita di F.M. Dostoevskij. Egli constatava: "...Siamo ancora troppo vicini ai tremendi eventi in Russia...Ci è difficile avere una visione chiara ed è difficile anche giudicare...Oggi, proprio oggi, Dostoevskij ci è caro anche per il fatto che egli crede incofutabilmente nell'uomo russo e nel futuro della nazione russa...Nel nostro ambiente culturale circolano come mito alate espressioni: L'apertura delle finestre verso l'Europa, verso il mondo; l'ingresso in

Europa; il crocevia Oriente-Occidente". Skultety aveva, quindi, delineato realisticamente l'ambiente culturale in cui si trovavano gli uomini di cultura nell'immediato dopoguerra, pieno di contrastanti problematiche da affrontare⁹.

Inoltre, lo storico letterario Stefan Krčmery (1892-1955) aveva insistito nei suoi articoli critici sull'importanza dell'approccio comparativo nell'analisi dei procedimenti artistici delle traduzioni da Puškin, Lermontov, Goethe, Byron e Shakespeare. Krčmery fu in realtà un pioniere in questo campo, in quanto per primo propose alcuni fondamentali principi per l'analisi critica delle traduzioni artistiche. Nel suo libro "Stopatdesiat rokov slovenskej literatury" ("Centocinquant'anni di letteratura slovacca") (1943), egli aveva inserito ogni autore slovacco e ogni opera in una più vasta dimensione internazionale¹⁰. Intanto sorsero varie edizioni delle traduzioni sia dalla letteratura russa classica che da quella sovietica. Anche se la scelta e la quantità delle traduzioni non presentava ancora un quadro compatto della nuova letteratura sovietica, comunque ne offriva un'informazione relativamente consistente. La tradizione slovacca nel campo delle traduzioni dalla letteratura russa non venne quindi interrotta, ma venne soltanto adattata alla nuova situazione.

Negli anni dell'immediato dopoguerra s'inserirono nei rapporti interletterari slovacco-russi vari emigranti. La Rivoluzione d'ottobre costrinse, infatti, molti letterati, scienziati e operatori culturali russi ad abbandonare la patria ed a rifugiarsi soprattutto a Berlino, Parigi, Roma, Praga, Varsavia, Bratislava e Belgrado. In queste città si concentrarono i rappresentanti di tutti i movimenti artistici di quell'epoca: i realisti, i naturalisti, i simbolisti, gli acmeisti, i futuristi, gli immaginisti, i costruttivisti e altri rappresentanti di scienze esatte. Essi riuscirono a creare all'estero proprie case editrici, riviste, giornali, circoli di letterati, teatri, cabaret e ritrovi fissi nei caffè. Lì avvenivano animate discussioni sul costruttivismo, immaginismo, futurismo o sul dadaismo. Lì avevano luogo anche le presentazioni di nuove opere dei vari autori emigrati russi. Negli anni 1920-1923 soggiornarono, ad esempio, a Berlino circa 200 letterati, tra cui spiccano i nomi più significativi degli scrittori russi: V. Majakovskij, B. Pasternak, S. Esenin, V. Šklovskij, M. Gor'kij, il conte Aleksej Tolstoj, A. Belyj, A. Remizov, I. Erenburg, V. Chodasevič, M. Cvetaeva, P. Bogatyrev, R. Jakobson ed altri¹¹. Viačeslav Ivanov (1866-1949) decise di vivere a Roma fin dal 1924¹².

Tra le due guerre soggiornarono in Cecoslovacchia per periodi più o meno lunghi A. Averčenko, M. Cvetaeva, V.I. Nemirovič-Dančenko, V.M. Lebedev, A.S. Golovina ed altri. Nel 1934 cambia, intanto, la posizione istituzionale verso la letteratura russa, in quanto la Cecoslovacchia

allaccia relazioni diplomatiche con l'URSS. In realtà, la Cecoslovacchia a quell'epoca era ai primi posti per numero di traduzioni della letteratura russa e di quella sovietica.

Già nel 1935 arriva in Slovacchia la prima delegazione ufficiale dell'Unione degli scrittori sovietici. Vari esuli russi soggiornarono in Slovacchia, soprattutto a Bratislava, e la loro presenza contribuì all'allargamento dei rapporti interletterari slovacco-russi. Gli esuli russi erano attivi per la maggior parte nel mondo universitario, scolastico e nelle riviste. All'Università "Komensky" di Bratislava insegnavano, ad esempio, V.A. Pogorelev, J.J. Perfeckij, N.O. Losskij, M.M. Novikov, A.V. Isačenko, G.N. Garin-Michajlovskij e il geologo D.N. Andrusov¹³. Una simile convivenza di tipo internazionale portava con sé un vivace interscambio culturale tra gli esuli russi e gli scrittori tedeschi, francesi, italiani, cechi, slovacchi, polacchi e jugoslavi. E vero che dopo l'introduzione dei cosiddetti passaporti Nansen, vari di questi esuli tornarono nel 1923 in patria (vedi A. Tolstoj, V. Šklovskij, A. Belyj ecc.). Altri invece rimasero all'estero e s'integrarono con maggiore o minore successo nei nuovi ambienti socio-culturali. Da allora in poi, avvenne, fino alla perestrojka (1986), la polarizzazione della letteratura russa in quella sovietica e in quella dell'emigrazione russa¹⁴.

La tradizione di pubblicare le traduzioni dalla letteratura russa nelle riviste e nei giornali, evidenziata nel precedente periodo 1825-1918, proseguì anche nel periodo susseguente, accanto all'aumentata possibilità di pubblicazioni in formato di libro. La russista O. Guzyova afferma che la situazione culturale nelle riviste "Slovenske pohľady" e "Prudy" era diventata dopo il 1918 più problematica e differenziata a causa degli storici eventi in Russia e della presenza di una notevole letteratura degli emigrati russi all'estero¹⁵. Vari autori russi avevano pubblicato i loro lavori critici in numerosi periodici slovacchi. S. Krcmery, come redattore di "Slovenske pohľady", cercò sempre di presentare la letteratura slovacca come parte indivisibile della letteratura europea. Accanto a Puškin e Dostoevskij venivano pubblicati anche classici francesi, inglesi e tedeschi. Egli stesso traduceva F.K. Sologub (1863-1927), uno dei più significativi rappresentanti del simbolismo russo. Così pure M. Gor'kij fu frequentemente pubblicato in varie riviste.

Il poeta slovacco Janko Jesensky (1874-1945) pubblicò in varie riviste le sue traduzioni da B. Pasternak, A. Achmatova, K.D. Bal'mont. V.J. Brjusov, N.S. Gumilëv, O.E. Mandeštam, M.A. Vološin. Il carattere frammentario di queste traduzioni incise, tuttavia, solo parzialmente nel contesto culturale slovacco. Jesensky, inoltre, evitava i poeti proletari e preferiva tradurre i simbolisti e gli acmeisti¹⁶.

Il russista M. Sisak analizzò le traduzioni nei quotidiani, nei settimanali e nei loro inserti letterari. Egli fece un esame comparativo di "Narodne noviny", "Slovensky dennik" e "Narodny dennik" nei due decenni del periodo tra le due guerre. Sisak considerava "Narodny dennik" come intollerante, perché "...ignora la letteratura russa contemporanea e considera come tale solo quella degli esuli all'estero"¹⁷. Merita, pertanto, particolare attenzione la rivista "Slovensky dennik" ("Il Quotidiano slovacco"), analizzata da Sisak, che uscì ininterrottamente per 20 anni (1918-1938) a Bratislava. La rivista ebbe anche una pregevole rubrica letterario-culturale, in cui apparivano i contributi dei più qualificati scrittori, poeti e giornalisti dell'epoca. L'inserto domenicale era riservato alla letteratura nazionale e a quella tradotta da varie lingue europee. C'erano, pertanto, traduzioni sia dalla letteratura russa classica che da quella contemporanea. Durante i 20 anni di attività, la rivista pubblicò circa 200 testi di 60 autori russi, per la maggior parte emigrati. Prevalevano traduzioni di racconti e solo raramente vennero pubblicati brani scelti da più grandi opere epiche.

Ben 52 racconti umoristici tradotti formavano una particolare rubrica "Immagini dalla Russia contemporanea", che aveva un ruolo anti-sovietico e anticomunista, corrispondente all'orientamento ideologico della rivista. C'erano poi racconti satirici, filosofici, sentimentali, idilliaci, descrizioni di viaggi in Russia e all'estero; inoltre, vennero pubblicati racconti storici, notizie e curiosità della vita degli scrittori russi in patria e in esilio. Molte pagine vennero dedicate a M. Gorkij e ad I. Erenburg. Entrambi visitarono negli anni '20 la Slovacchia e furono ricevuti a Bratislava con tutti gli onori.

Altre riviste e case editrici che pubblicavano traduzioni e saggi critici con una certa frequenza erano "Slovenske pohľady", "Elan", "Živena", "Kultura", "Sbornik Matice slovenskej per la linguistica, l'etnografia e la storia letteraria", "Bratislava", poi Spolok sv.Vojtecha e Tranoscius.

La russista Ema Panovova, scrive nella sua monografia "Ruska a sovietska poezia na Slovensku. 1918-1938" ("La poesia russa e sovietica in Slovacchia. 1918-1938"), Bratislava 1983, delle cause ideali ed artistiche della ricezione della poesia romantica russa negli anni '30 e durante la seconda guerra mondiale. Ella constata che solo il movimento letterario moderno slovacco credè i mezzi stilistici che permisero di tradurre adeguatamente i romantici russi, come ad esempio Lermontov¹⁸.

A sua volta la russista Maria Kusa afferma che per l'attività dei traduttori ebbero importanza culturale anche i canali ceco, polacco e croato, grazie a frequentazioni personali tra gli intellettuali. C'era poi un forte

impulso della tradizione russofila esistente, soprattutto a Turčiansky sv. Martin ed a Presov, dove esistevano presso il ginnasio-liceo, tra le due guerre, le uniche due cattedre di lingua e letteratura russa e da dove uscirono più tardi i primi russisti slovacchi.

Kusa, inoltre, ricorda che l'intensa attività dei traduttori cechi ebbe un effetto ritardante sullo sviluppo di simile attività in Slovacchia. Questo si spiega con il fatto che uno Slovacco legge senza alcuna difficoltà i testi cechi, senza particolare necessità di studio.

Proprio per interrompere questa comoda dipendenza, il poeta slovacco Ladislav Novomesky, come si è già ricordato prima, esigeva dai traduttori slovacchi di emanciparsi dai colleghi cechi.

L'attività dei traduttori negli anni '20 non era ancora istituzionalmente assicurata. Solo nel 1933 venne istituita l'"Associazione dei traduttori slovacchi", presso Matica slovenska. Così poterono uscire nel periodo tra le due guerre ben 200 traduzioni dalla letteratura russa in formato di libro. Le traduzioni vennero eseguite da traduttori sempre più esperti che diventavano progressivamente anche editori e critici delle traduzioni. S'allargò anche il numero delle case editrici e delle riviste interessate alla pubblicazione delle traduzioni.

Accanto a Tolstoj e Dostoevskij vennero pubblicate le traduzioni in formato di libro anche da I.A. Krylov, M.J. Lermontov, A.N. Ostrovskij, M.J. Saltykov-Ščedrin, A.V. Suchovo-Kobylin; inoltre, vennero tradotti e pubblicati autori attivi a cavallo del 19° e del 20° secolo come L. Andreev, A. Blok, I. Bunin, N. Garin-Michajlovskij, M. Gor'kij, A. Kuprin e D.S. Merežkovskij.

Meno tradotta risulta invece la letteratura russa contemporanea. Accanto ai testi satirici della Tëffi e di A.T. Averčenko e testi sentimentali di L. Čarskaja, le traduzioni in formato di libro apparivano raramente. Nomi di autori pubblicati più volte sono I. Erenburg, M.A. Aldanov, S. Esenin e V. Kaverin.

In proporzione, invece, risulta frequentemente tradotta la letteratura per l'infanzia di D.J. Tichomirov, L. Tulupov N. Elenov, O. Perovskaja, N. Čukovskij, N. Galkin e L. Panteleev. Per i giovani si traduceva anche da A. Tolstoj e da A. Kuprin. Nella valutazione dei critici tutte queste traduzioni arricchivano il contesto letterario slovacco di temi e di generi fino allora meno presenti. Si trattava di letteratura avventurosa, scientifico-popolare, umoristica e di descrizioni di viaggi. Tendenze ideologiche e politiche degli autori tradotti non venivano prese in considerazione e, nella maggior parte delle opere, esse non si manifestavano apertamente¹⁹. In quel periodo si traducevano molto anche testi politici e ideologici di Lenin, Stalin, Trockij, Bucharin, Kropotkin, Litvinov, spesso

sotto forma di opuscoli o volantini. Mancano le traduzioni della letteratura russa classica e sovietica che, invece, nell'Europa del 20° secolo erano ben note. Così le opere di A. Achmatova, M. Cvetaeva, V. Majakovskij, B. Pasternak, ma anche le opere di M. Bulgakov, B. Pil'njak, J. Zamiatin, M.P. Arcybašev e di altri. A questo riguardo, le traduzioni ceche svolgevano in Slovacchia, oltre che funzioni complementari e suppletive, anche quella di stimolo²⁰.

Un significativo compito lo svolsero i lavori critici degli esuli russi a Bratislava, soprattutto quelli di R.Pletnev²¹. Questi contributi furono tuttavia considerati dopo il 1945 irrilevanti per motivi ideologici, in pratica fino alla caduta del muro di Berlino nel 1989. Da questo fatto si evince quanto i fattori extraletterari di carattere politico-nazionale e socio-culturale influissero sulla ricezione e sulla critica della letteratura russa in Slovacchia. Così L.N. Tolstoj, più che sul piano letterario, lo si valutava piuttosto nell'ambito della cultura generale, in cui diventavano norma i suoi scritti istruttivi per il popolo. Nel caso di F.M. Dostoevskij, la frammentarietà delle traduzioni veniva corretta da vivaci discussioni e polemici colloqui in occasioni celebrative del centenario della nascita nel 1921 o della pubblicazione delle interpretazioni della sua opera da parte di J. Škultety (1922), J. Hamaliar (1925) e di A. Mraz nel 1926²². Così pure M. Gor'kij non trovò in questo periodo un traduttore che l'avesse pubblicato in formato di libro. In compenso Gor'kij venne frequentemente pubblicato nelle riviste slovacche. Non venne tradotta nemmeno la letteratura russa dell'avanguardia. Di nuovo suppliva il contesto culturale ceco. Negli anni '30, invece, vennero tradotte quattro raccolte di poesie di Sergej Esenin.

I critici letterari slovacchi rilevano il fatto curioso che, magari nei riguardi dello stesso autore russo, vari gruppi di intellettuali slovacchi sostenevano posizioni differenziate. Così ad esempio Vajansky ammirava l'arte di Tolstoj e disdegnava le sue opinioni sociali. Allo stesso tempo egli sentiva estranea l'arte di Dostoevskij e congeniale gli era la visione slavofila dello stesso autore. Così pure i letterati attorno alla rivista "HLAS" (La Voce), ammiravano Tolstoj per la sua visione del mondo, ma non seppero apprezzare la sua arte, in quanto sottovalutavano i grandi romanzi "Vojna i mir" o "Anna Karenina". Essi erano convinti che la letteratura dovesse solo illustrare le idee, dovesse essere la loro "serva"²³.

Così pure i "davisti" (scrittori slovacchi attorno alla rivista "DAV" - La Folla) preferivano scrivere sull'avanguardia russa che stava allora al di fuori dell'interesse generale e diventavano così l'unico canale attraverso cui l'esperienza letteraria slovacca veniva a contatto con una poetica significativamente diversa²⁴.

Pertanto la complessità dell'analisi dei rapporti interletterari slovacco-russi scaturisce appunto dall'incessante mutazione dell'immagine della letteratura russa nel contesto culturale slovacco. D'altro lato si nota in Slovacchia la tendenza ad essere obiettivi per quanto riguarda l'immagine della letteratura russa coeva e non si rifiutano, in generale, gli scrittori solo per le loro idee. J. Škultety, ad esempio, aveva delle riserve nei riguardi di Andreev o Gor'kij, ma nel suo articolo su V.G. Korolenko constatava: "Con le sue tendenze spesso non siamo d'accordo...difficilmente potremo però rimproverare qualcosa ad uno scrittore che, qualunque cosa tocchi, tutto inonda con un raggio di poesia"²⁵. Persino R. Pletněv, esule russo a Bratislava, cercava di essere obiettivo e considerava come grandi gli scrittori I. Bunin, D. Merežkovskij, A. Kuprin, M. Gor'kij, V. Brjusov, S. Esenin, L. Leonov, K. Fedin ed altri. Inoltre gli esuli russi influirono sulla presentazione del metodo formale e dello strutturalismo russo nelle riviste slovacche "Slovenske smery" e "Slovenske pohľady". Si trattava di fonti ispiratrici della letteratura che alla cultura letteraria slovacca pervenivano senza mediatori, direttamente attraverso le traduzioni slovacche dal russo²⁶. I critici letterari slovacchi, quali Hamaliar, Matuška, Felix, Lukács, Hrobon, trovandosi in mezzo ad una situazione generale così mutevole, cercavano la propria strada nel percepire correttamente la letteratura russa, anche se, rispetto a tutte le circostanze, non era sempre facile.

Dal punto di vista dei generi letterari, una posizione specifica rappresentano i testi tradotti per il teatro professionale e per quello sperimentale. Vigeva allora l'aspetto pragmatico che sollecitava i traduttori ad attingere al teatro russo di Gogol', Gor'kij, Čechov e Turgenev. I loro testi erano considerati indispensabili per l'ulteriore sviluppo del teatro slovacco. Hana Ruppeldtova realizzò nel 1922 la traduzione del vaudeville "Pytacky" ("Predloženie") di A.P. Čechov per il Teatro Nazionale Slovacco di Bratislava. Accanto a Čechov e Gogol', per il teatro si traduceva anche da A. Suchovo-Kobylin, L. Andreev, V. Bilibin, V. Krylov, I. Mjasnickij, M. Morozov, I. Ščeglov e V. Šiškov. Simili traduzioni venivano pubblicate in edizioni specializzate come "Slovenske divadlo", "Slovensky divadelny ochotník", "Divadelna knižnica Matice slovenskej" e in altre²⁷.

Merita particolare attenzione la ricezione dell'opera drammaturgica di L.N. Andreev (1871-1919), il rappresentante dell'espressionismo russo nei primi decenni del 20. secolo. Si trattava di uno scrittore la cui opera suscitava contrastanti interpretazioni persino in Russia. Anche se Andreev scrisse in contemporanea con i grandi simbolisti russi (A. Blok, V. Brjusov, V. Ivanov), i suoi drammi erano popolari pure all'estero, gra-

zie alla multiforme dinamica del suo stile, come anche all'attraente varietà di problemi proposti dall'autore²⁸.

Nel 1926 Fedor Jesensky jr. tradusse il suo dramma "Ten, ktoreho zauškuju" ("Tot, kto polučaet poščečiny"). Il dramma venne rappresentato nel 1927 e nel 1970 sul palcoscenico del Teatro Nazionale Slovacco a Bratislava.

Delle opere in prosa di Andreev vennero tradotte scelte di racconti e di novelle nel 1930 e nel 1933. I critici letterari trovano riflessa la parentela tipologica con la poetica di Andreev soprattutto nei primi rappresentanti dell'espressionismo slovacco quali J. Hrusovsky, T.J. Gaspar e G. Vamos, attivi negli anni '20 del XX secolo. Durante il postespressionismo si avvicinano ad Andreev le opere di L. Ondrejov e J. Barč-Ivan, autore di 12 drammi che tendono all'assurdo e al grottesco. La poetica espressionista di Andreev riecheggia sia nella creatività drammatica che in quella prosaica di Barč-Ivan, che ne assume temi, motivi e procedimenti artistici, ad esempio, nella prosa "Pohadka" ("La Favola") o nel dramma "Človek, ktoreho zbili" ("L'uomo che venne picchiato"). In quest'ultimo dramma di Barč-Ivan non si tratta, secondo i comparatisti, di una meccanica imitazione di Andreev, del suo "Tot, kto polučaet poščečiny", ma nell'analisi critica delle connessioni tipologiche tra le poetiche d'autore si può ravvisare la presenza dell'ispirazione creativa nel quadro delle tendenze di sviluppo del dramma europeo.

I migliori traduttori dalla letteratura russa negli anni '30 erano Škultety, Gacek, Klačko, Podolinsky, Klimova, Ruppeldtova, Jesensky, Brtan, Poničan, Smieško, Zora Jesenska, e Razušova-Martakova. Vari scrittori e poeti slovacchi congiungevano l'attività di traduttori con la propria creatività artistica. Basta menzionare E.B. Lukač, J. Smrek, V. Beniak, J. Kostra, V. Reisel, J. Lenko, Š. Žary e altri. Così il più grande poeta slovacco del 20° secolo, Pavol O. Hviezdoslav (1849-1921), traduceva dalla letteratura inglese, francese e russa, creando allo stesso tempo poesia originale propria. Il critico e storico letterario V. Turčany analizzò le traduzioni di Hviezdoslav da Puškin e scoprì che dal punto di vista semantico egli aggiunge nuovi dettagli, precisando i significati dell'originale e arricchendolo stilisticamente. Hviezdoslav, inoltre, libera il metro, usa rime imprecise, ma non adopera questi procedimenti nella propria originale creatività. Anche il critico letterario F. Štraus esaminò la poetica di Hviezdoslav in relazione alle sue traduzioni dalla poesia romantica russa. Egli osserva che Hviezdoslav conserva a volte le caratteristiche dell'originale, altre volte se ne differenzia. Inoltre, Štraus constata che le traduzioni di Hviezdoslav appaiono, dal punto di vista linguistico, ormai arcaiche, dato che sorsero 100 anni fa. Intanto dal punto di vista versologico,

Hviezdoslav lasciava il ritmo del verso originale, rispettando tuttavia le caratteristiche prosodiche dello slovacco²⁹.

Gli studiosi odierni si pongono, quindi, varie domande a riguardo delle traduzioni dalla letteratura russa, prodotta nel periodo considerato. Ad esempio: quale era il livello qualitativo delle traduzioni per quanto riguarda la semantica, la forma e l'espressività? Quale funzione compivano le traduzioni nelle opere degli scrittori e dei poeti slovacchi? In che modo essi trasferivano la loro personale poetica nelle traduzioni? I critici ammettono che le risposte non sono semplici e non possono essere nemmeno esaurienti, in quanto ogni letteratura che si traduce, compie nel contesto della cultura letteraria nazionale solo compiti parziali. Inoltre, nel valorizzare oggi il lavoro dei traduttori del periodo studiato, bisogna attenersi alla concreta situazione storica e rispettare le usanze estetiche dell'epoca, come anche un più vasto contesto culturale e letterario.

Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto conviene ricordare che la storia, la cultura e la letteratura della Repubblica Slovacca (1939-1945) vennero, dopo l'avvento del comunismo nel 1945, rese tabù, con la conseguenza che "alcune generazioni persero la coscienza della continuità e la cultura letteraria slovacca degli anni 1939-1945 come se non fosse mai esistita"³⁰. Solo dopo la caduta del muro di Berlino nel 1989 appaiono in Slovacchia studi storico-critici su quel periodo della storia nazionale e della letteratura slovacca³¹. I critici e gli storici letterari slovacchi rifugiatisi dopo la seconda guerra mondiale all'estero supplirono per 40 anni a questo silenzio, provocato dalla censura ideologica praticata in Slovacchia fino al 1989. Basti ricordare i nomi di E. Zatko-Bor, S. Mečiar, J.M. Kirschbaum, M.S. Durica, F. Vnuk, K. Strmen e vari altri che pubblicavano i loro saggi critici nelle principali lingue moderne sulle riviste *Most* (44 volumi), *Slovak Studies* (32), *Slowakei* (30), *Il Mondo slavo* (9), tutte riviste fondate in esilio dopo la seconda guerra mondiale³². La storiografia marxista slovacca - annota la russista Jana Tesarova - ha parlato per decenni con disprezzo del "cosidetto Stato slovacco", mentre la verità storica è che quello Stato venne proclamato dal Parlamento slovacco il 14 marzo 1939, quindi ancor prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, ottenendo il riconoscimento de iure e de facto da quasi tutti gli Stati allora esistenti, compresa l'URSS, l'Italia, la Francia, il Regno Unito e altri 23 Stati³³. Pertanto gli attuali storici e critici letterari prendono correttamente in considerazione il fattore storico-letterario nell'esaminare l'attività dei traduttori dalla letteratura russa, piuttosto che quello politico-ideologico. Dalle loro analisi risulta chiaro che il processo letterario negli anni 1939-1945 evidenzia la continuità con la fase precedente. Vi erano attivi sia i poeti cattolici del movimento letterario moder-

no che i surrealisti. Inoltre, pubblicavano liberamente anche gli scrittori di sinistra, quelli non appartenenti a nessuna corrente letteraria o quelli dediti alla produzione della prosa lirica. Venivano pubblicate senza alcuna difficoltà sia traduzioni dalle letterature occidentali che da quelle orientali, compresa la letteratura russa. Esisteva quindi durante il secondo conflitto mondiale nella cultura slovacca una aperta polifonia di voci più svariate³⁴.

Sulla vita culturale durante il sessennio della Repubblica slovacca (1939-1945) si espressero inoltre sia studiosi e scrittori di sinistra come Jozef Felix e Laco Novomesky che quelli di orientamento nazionale slovacco come Stanislav Mečiar e Ladislav Hanus. Dalle loro considerazioni risulta che la crescente dipendenza politica della Repubblica slovacca dalla Germania dopo il marzo 1939 non si riflesse in una unilaterale dipendenza dell'intelligencija slovacca dalla cultura e dalla letteratura tedesca. Nei giornali e nelle riviste non apparivano nei primi anni posizioni antisovietiche. Al contrario, nel 1940 vi si leggevano notizie sulla futura collaborazione nell'ambito scientifico e culturale sia con la Germania che con l'URSS. Addirittura nel gennaio 1940 una numerosa delegazione russa prese parte all'inaugurazione del primo rettorato dell'Università slovacca a Bratislava. Così pure alle celebrazioni della fondazione dell'Università Lomonosov a Mosca nell'aprile 1940, partecipò una delegazione slovacca. Nei giornali si sottolineava il fatto che si trattava della prima visita ufficiale a Mosca con la propria bandiera della Repubblica slovacca. Naturalmente dopo l'aggressione di Hitler all'URSS venne vanificata la speranza di una ulteriore prosecuzione della collaborazione³⁵.

La russista S. Lesnakova annota che nella vita culturale e letteraria slovacca si osservano in seguito fenomeni contrastanti. Da una parte si proclama nel 1941 che è "realtà storica l'appartenenza della nazione slovacca e della sua cultura alla forma occidentale del cristianesimo." Dall'altra parte, in una situazione internazionale politica profondamente cambiata, si stilano nel maggio 1943 elenchi di libri sovietici da mettere all'indice. In realtà, però, la maggior parte degli operatori culturali slovacchi non sostenevano le tendenze germanofile e si continuava a seguire l'orientamento verso l'arte europea moderna. Esisteva tensione interna tra le due contrastanti visioni: l'arte e la letteratura in particolare devono o no caricarsi di missione sociale, oppure devono essere solo arte? In generale non si accettava la servitù della letteratura alle ideologie e si proponeva piuttosto di tacere che servire. La situazione politica europea tra le due guerre aveva spinto gli scrittori slovacchi di diversi orientamenti ad unirsi su posizioni antifasciste. Già nel 1935 al congresso internazionale degli

scrittori a Parigi, sia gli scrittori di orientamento nazionale che quelli comunisti, accettarono lo sforzo degli uomini di cultura occidentale di lavorare per la difesa della cultura nella pace. Il'ja Erenburg venne ricevuto con tutti gli onori nel 1936 al congresso degli scrittori slovacchi a Trenčianske Teplice³⁶.

J. Felix nel recensire una traduzione dei racconti di Čechov con il titolo: "Naš oblok do svetovej literatury" ("La nostra finestra sulla letteratura mondiale"), considera le traduzioni come "l'apertura delle sorgenti di acqua pura delle culture europee, da cui attingono il rinfresco non solo i lettori, ma anche gli scrittori"³⁷.

Tra i libri pubblicati, oltre alle traduzioni della letteratura russa classica, c'erano anche manuali tradotti dal russo per gli attori del teatro sperimentale. Interessante è anche la pubblicazione nel 1943 della "Grammatica della lingua russa sulla base comparativa". M. Bakoš pubblicò nel 1941 il libro: "La teoria della letteratura - una selezione dal metodo formale russo."

Odierni storici e critici letterari possono quindi affermare che durante gli anni della seconda guerra mondiale uscivano opere e traduzioni di scrittori che si trovavano agli antipodi nel loro orientamento ideale e culturale. Così, mentre M. Bakoš era seguace del formalismo russo e dello strutturalismo ceco, S. Krčmery ammirava B. Croce e H. Bergson. Entrambi poterono pubblicare le loro traduzioni e studi critici liberamente, nonostante si trovassero su posizioni antitetiche. Esisteva, quindi, una pluralità di diverse concezioni teoriche, di diversi metodi e prassi editoriali che coesistevano l'una accanto all'altra. In questo modo il poeta L. Novomesky, il romanista J. Felix e il teologo e teorico della cultura, L. Hanus, pur diversi per quanto riguarda la loro visione del mondo, erano in grado di commentare concordemente le connessioni e la continuità della vita nazionale e culturale slovacca di quei difficili anni del conflitto mondiale con il periodo storico precedente³⁸. Lo conferma anche il poeta esule Imrich Kružliak (*1914) nel suo contributo al simposio organizzato nel novembre 1993 a Časta-Papiernička intitolato: "Na dvoch stranach barikady" ("Ai due lati della barricata")³⁹. Kružliak disse: «Volentieri taluni dimenticano che durante la guerra uscivano (anche se in numero limitato) traduzioni degli autori occidentali e di quelli slavi, che si pubblicavano liberamente i surrealisti slovacchi, politicamente all'opposizione, e che nell'Associazione degli scrittori slovacchi, accanto al seguace del partito cattolico popolare V. Beniak, sedevano i comunisti Jan Rob Poničan e Ladislav Novomesky. Vi partecipava anche il poeta Jan Smrek, politicamente all'opposizione, e il poeta Emil Lukač che non si esponeva politicamente. C'era quindi, libero spazio per i popolari, i comunisti, i

cattolici, gli evangelici, gli atei e per gli appartenenti al Partito agrario... e durante la guerra non è stato pubblicato in Slovacchia il "Mein Kampf" di Hitler. Nessuno ne sentiva la mancanza». Tutto questo durò sei anni, nonostante l'incombente presenza della potente armata hitleriana alle frontiere slovacche.

Gli attuali storici letterari hanno a disposizione per le loro ricerche due preziose pubblicazioni bibliografiche di A. Dubay⁴⁰. Essi vi trovano sia le traduzioni dalla letteratura russa in formato di libro che quelle pubblicate nelle riviste. Staticamente risulta che nel periodo 1939-1945 vennero pubblicate nella Repubblica Slovacca 69 traduzioni della letteratura russa in formato di libro, di cui 37 titoli riguardano autori di primaria grandezza: F.M. Dostoevskij (9 traduzioni), A.P. Čechov (6), I.A. Gončarov (5), A.S. Puškin, N.V. Gogol' e A.N. Ostrovskij (3 traduzioni ciascuno), A.S. Griboedov, M.J. Lermontov, A.V. Suchovo-Kobylin, I.S. Turgenev, L.N. Tolstoj, D.N. Mamin-Sibirjak, I.A. Bunin e I. Šmelëv (una traduzione ciascuno).

Altri 12 titoli comprendono opere di rappresentanti della letteratura sovietica: M. Gor'kij, A. Blok, A. Tolstoj, V. Majakovskij, M. Zoščenko, I. Il'f, E. Petrov, M. Šolochov, B. Gorbatoev e K. Simonov. Vennero inoltre tradotti e pubblicati i racconti popolari e le favole di autori che scrivevano per l'infanzia: P. Chlebnikov, A.I. Krasnickij, S. Zajaickij e 9 traduzioni in formato di libro di Lidija Čarskaja, autrice ufficialmente ignorata nell'URSS.

Vennero pure pubblicate numerose traduzioni nelle riviste Slovenske pohľady, Elan, Tvorba, Živena, Kultura e Obroda. Il più grande numero di traduzioni fu pubblicato nella rivista "Živena" (32), poi "Slovenske pohľady" (23), "Tvorba" (5), "Elan" (4) e "Kultura" (2)⁴¹. Varie riviste pubblicarono anche recensioni delle traduzioni, articoli occasionali per gli anniversari e studi critici sugli scrittori russi. In tutto circa 30 contributi nel breve periodo della durata della Repubblica Slovacca. I dati statistici, quindi, dimostrano che i contatti con la letteratura russa si trovavano qualitativamente su un livello molto alto. Tutta questa attività venne supportata anche dallo sviluppo di varie discipline scientifiche, soprattutto dalla critica e dalla storia letteraria. Nel 1937 la nuova "Associazione per la sintesi scientifica" elaborò una metodologia scientifica nel campo letterario, linguistico, filosofico, estetico, storiografico e etnografico. Nel 1942 venne fondata a Bratislava "Slovenska Akademia Vied a Umeni - SAVU". Tutto questo ebbe un riflesso positivo sulle traduzioni da tutte le lingue straniere.

Nel 1942, il critico letterario Michal Chorvath (1910-1982) sottolineò nel suo articolo: "Je aj preklad tvorbou?" ("La traduzione è creati-

vità?”), pubblicato nella rivista “Elan”, l’importanza delle traduzioni che, secondo lui, dovevano essere collegate allo sviluppo creativo della letteratura nazionale e dovevano aiutare l’emancipazione del lettore slovacco dalla dipendenza dalle traduzioni ceche. Vi contribuì anche una più prospera situazione economica che apportò alla popolazione un migliore livello di vita⁴².

I critici e gli storici letterari odierni rilevano che, durante il periodo della Repubblica Slovacca, nell’orientamento culturale si cercava di precisare il concetto dell’identità nazionale slovacca⁴³, che rifuggiva dall’isolamento e si apriva piuttosto verso l’estero anche per mezzo delle traduzioni artistiche da tutte le letterature mondiali. Per questo motivo fallirono i tentativi di dominare l’orientamento letterario e culturale con direttive ideologiche, perché in Slovacchia - come testimoniò persino il politico comunista Vladimir Clementis - vigeva tutto sommato “una totalità bucherellata” che non riuscì ad imbrigliare la letteratura e la cultura con direttive dall’alto⁴⁴. Questo, invece, avverrà solo con l’avvento del regime comunista dopo il colpo di Stato del 1948, e persisterà fino al crollo del muro di Berlino, nel 1989.

Se fino al 1938 Dostoevskij godeva di una fortuna assai minore di traduzioni rispetto ad altri classici russi, questa situazione cambiò radicalmente durante la breve durata della Repubblica Slovacca (1939-1945). Infatti, Dostoevskij risulta il classico russo più tradotto con nove opere pubblicate. Non solo. Dostoevskij pensatore ed artista attrasse l’attenzione dei filosofi, dei teologi e dei critici letterari slovacchi.

Così il teologo Ladislav Hanus (1907-1994) pubblicò nella rivista “Slovenske pohľady” due studi su Dostoevskij⁴⁵. Prendendo le mosse dall’aspetto filosofico-teologico, Hanus chiariva al lettore slovacco nel suo saggio “Kristova postava u F.M. Dostojevskeho” (“La figura di Cristo in Dostoevskij”) la visione cristiana dello scrittore russo, con cui “tutto il mondo cristiano e cattolico ha un rapporto positivo e lo considera il più grande pensatore cristiano dei tempi moderni”.

Alla domanda, come mai le opere letterarie di Dostoevskij vennero recepite in Slovacchia con ritardo, gli storici letterari trovano la causa nel perdurare dell’idealismo russofilo che impediva il recepimento delle opere russe criticamente intonate. Anche il critico letterario A. Matuška constata nel 1943 che per lungo tempo si era creduto in Slovacchia in una Russia idealizzata e non si accettava la rappresentazione della cruda realtà della Russia come la delinea, ad esempio, Dostoevskij nel suo romanzo “I fratelli Karamazov”⁴⁶.

Che Dostoevskij godette di un vasto consenso in Slovacchia durante la seconda guerra mondiale lo dimostra il fatto che del suo romanzo

“Zločin a trest” (“Prestuplenie i nakazanie”) fu realizzata nel 1944 una rappresentazione drammaturgica sul palcoscenico del teatro di Liptovsky Svaty Mikulaš che stimolò l’avvio di altre drammatizzazioni della classicità russa. Infatti, a cominciare dall’anno 1940, si sviluppa nella Repubblica Slovacca una fitta rete di teatri sperimentali con repertorio sempre più vasto, a cui affluivano traduzioni anche dalla letteratura russa. In pochi anni uscirono 14 titoli, di cui 5 da Čechov. Nel 1939 venne pubblicata la commedia di A.V. Suchovo-Kobylin “Krečinskij sa ženi” (“Svadba Krečinskogo”). Nel 1940 apparvero altri due lavori di A.N. Ostrovskij: la commedia “Kade hori - tade hasne” (“Bednost’ ne porok”) e “Sviatočny sen” (“Bednaja nevesta”). Nel 1942 venne tradotto l’atto unico di Čechov “Medved” e la commedia di M. Morozov “Učena hlupa” (“La dotta stupida”). Nel 1943 uscirono altre opere di Čechov, la commedia “Čajka” e “Ujo Vana” (Djadja Vanja) e il suo racconto drammatico “Konske priezvisko” (“Il cognome cavallino”). Gli atti unici di Čechov godettero sui palcoscenici slovacchi grandissima fortuna. Nel 1945 venne tradotto anche il suo dramma “Tri sestry”. Di A.S.Griboedov venne tradotta la commedia “Utrapy z rozumu” (“Gore ot uma”), poi la commedia satirica di Ostrovskij “Vlci a ovce” (“Volki i ovcy”), inoltre la commedia di I.S. Turgenev “Priživnik” (“Nachlebnik”)47.

Il drammaturgo slovacco Peter Karvas (*1920) espresse una valutazione lusinghiera delle impegnative traduzioni da Griboedov, Turgenev e Čechov48.

Traduttori di successo furono M. Gacek, Z. Jesenska, R. Klačko, J. Jesensky e M. Razušova-Martakova.

Nel 1943 M. Chorvath pubblicò un articolo stimolante intitolato “K problemom našho prekladatelstva” (“Dei problemi di traduzione”)49. L’autore propose una serie di questioni che stimolarono i traduttori a dedicarsi con sempre maggiore impegno al loro lavoro creativo. Egli fece notare che lo sviluppo letterario nazionale ha connessioni con la scelta di autori e di opere da tradurre. Consigliò inoltre alle case editrici di non lasciarsi andare alla casualità nella pubblicazione delle traduzioni, ma di affidarsi piuttosto agli esperti storici e critici letterari per una scelta ragionata di autori e di opere da tradurre. Chorvath dedicò l’attenzione anche alla formazione culturale e linguistica dei futuri traduttori, per i quali auspicò si preparassero grandi vocabolari lessicali e fraseologici. Invitò i critici letterari a recensire le traduzioni, allo scopo di stimolare i traduttori a migliorare la loro professionalità. L’autore presentò pure l’elenco di una decina di lingue estere da cui tradurre. Ai primi tre posti mise il francese, l’inglese e il russo.

Non c’è alcun dubbio che durante gli anni 1918-1945 si affermò in

Slovacchia il concetto di traduzione come attività professionale. Avvenne in realtà una stretta commutazione tra la creatività artistica, scientifica e culturale e lo sviluppo sociale e politico del Paese. Nell'ultimo tratto di questo periodo fu proprio la tendenza degli Slovacchi all'emancipazione a rendere possibile un positivo e rapido sviluppo sia della critica, della storia letteraria, della letteratura originale che di quella tradotta dalle più importanti lingue mondiali.

NOTE

(*) I rapporti letterari slovacco-russi negli anni 1918-1945 furono studiati soprattutto dalle russiste slovacche Maria Kusa, Jana Tesarova, Olga Guzyova, Sona Lesnakova, Ema Panovova e dai russisti Miron Sisak e Miloš Tomčík. Dai loro contributi scientifici, da cui in questo lavoro prendiamo le mosse, si desume che negli anni tra le due guerre "si rivela la misura delle qualità artistiche di quei traduttori che seguivano nell'ambito linguistico e stilistico la parlata in uso a Turčiansky Svätý Martin", come constata M. Tomčík nel suo saggio, "Preklad a vzťah slovenskej medzivojnovnej literatúry k iným literatúram" ("La traduzione e il rapporto della letteratura slovacca con altre letterature tra le due guerre") In: Slovenska literatúra, 23, 1976, n.1, pagg.39-55.

1) Cfr.: M.S. Durica, Dejiny Slovenska a Slovakov, SPN, Bratislava, 1996, 2.ed., pagg. 86-104.

- R.W. Seton-Watson, The Racial Problems in Hungary, London, 1908.

- G. Gabor Kemény, Iratok a nemzetiségi kérdés történetéhez Magyarországon a dualizmus korában. ("Documenti riguardanti la storia della questione nazionale nello Stato ungarico all'epoca del Dualismo), I. (1867-1892), II. (1892-1900), III. (1900-1903), Budapest 1952, 1956, 1964.

- F. Durčanský, Die Lage der nichtmadjarischen Volker in Ungarn während des Dualismus, 1867-1918. ("La situazione della popolazione non ungherese durante il Dualismo 1867-1918"). In: Slovak Studies, Slovak Institute Cleveland-Rome, vol.XV., 1975, pagg.23-103.

2)- Vedi: F. Durčanský, op.cit., pagg. 52-57.

3)- Cfr.: M. Kusa, Hlbka a šírka zaberu. (La profondità e la larghezza della presa tematica). In: Ruska literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836-1996, pagg. 41-65.

Idem: Preklad v geopolitických súvislostiach. (La traduzione nelle connessioni geopolitiche). In: Slovak Review, Bratislava, vol.7., n.1, 1998, pagg. 26-37.

4)- Vedi: F. Vnuk, Slovakia in Pre-Munich Czecho-Slovakia (1918-1938). In: Slovakia in the 19th and 20th centuries, Toronto, Ont., 1973, pagg. 97-123.

- G.K. Keenan, From Prague after Munich. Diplomatic Papers 1938-1940, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1968, pagg. 226.

- M.E. Lubek, *An Inquiry into USA-Czechoslovak Relations between 1918-1948. With special reference to the Munich crisis and the Slovak question.* In: *Slovak Studies*, Slovak Institute Cleveland-Rome, vol.XI., 1971, pagg. 7-158.
- D. Vital, *La Cecoslovacchia e le grandi potenze, Settembre 1938.* In: *Dialoghi del XX secolo*, Anno II, 1968, n.4, pagg. 43-76.
- 5)- Cfr.: M. Kusa, *op.cit.*, pag. 41-42.
- 6)- Vedi.: L. Novomesky, *Manifesty a protesty*, Bratislava, Slovensky spisovateľ 1970, pag. 247.
- Idem: *Česko-slovensky kulturny vzťah*, Slovenske zvesti, 1, 13.11.1936, n.125.
- Idem: *Čo chcete od basnictva*, Elan, 10, 1939, n. 4, pagg. 1-2.
- 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.
- 8)- Vedi.: Idem, *op.cit.*, pag. 106.
- 9)- Cfr.: J. Škultety, Fedor M. Dostojevskij. In: *Slovenske pohľady*, 38, 1922, n.1, pagg. 8-16.
- Idem: *op.cit.* In: S.Lesnakova, *Slovenska a ruska proza (Kontakty a preklady)*, Bratislava, Veda 1983, pag. 85 e 89.
- 10)- Vedi.: A. Visco, *La tradizione dello studio comparatistico in Slovacchia.* In: *Quaderni di Gaia. Rivista di letteratura comparata.* Roma, n.5-6-7, 1992-1993, pag. 110.
- 11)- Cfr.: R. Lauer, *Literarny život v ruskom Berline.* In: *Slovak Review*, n. 2, 1994, pagg. 199-200.
- 12)- Vedi.: I. Pospišil, *Il centrismo interletterario mediterraneo e la letteratura russa.* In: *Il Mediterraneo. Una rete interletteraria*, a cura di Dionyz Durišin e Armando Gnisci, Bulzoni Editore, Roma, pag. 106.
- 13)- Cfr.: M. Kusa, *Preklad v geopolitických súvislostiach. (Recepcia ruskej literatury v medzivojnovom období).* In: *Slovak Review*, n. 1, 1998, pag. 30.
- Idem: *Hlbka a šírka zaberu (1918-1938).* In: *Stručne dejiny umeleckeho prekladu na Slovensku*, Bratislava, SAV, 1998, pagg. 56-57.
- 14)- Vedi.: E. Lo Gatto, *La letteratura dell'emigrazione.* In: E. Lo Gatto, *Storia della letteratura russa*, Sansoni Editore, Firenze, 1979, pagg. 877-898.
- 15)- Cfr.: O. Gyzyova, *Ruska emigrantska literatura v časopisoch Slovenske pohľady e Prudy v 20.rokoch.* In: *Philologica Rossica Slovaca III., XLIV.*, Bratislava, UK, 1995, pagg. 111-114.
- 16)- Vedi.: J. Jesensky, *Z novšej ruskej poezie*, Liptovský Svätý Mikuláš, Transoscus 1947.
- 17)- All'analisi della problematica delle traduzioni pubblicate nelle riviste si dedicarono in particolare modo i due russisti di Prešov: M. Sisak, *Moderna ruska literatura na strankach Slovenskeho dennika v rokoch 1919-1929.* In: *K otazkam teorie a*

dejín prekladu na Slovensku, I., SAV, Bratislava 1993, pagg. 188-215.

- Idem.: Moderna ruska literatura v Narodnom denniku v rokoch 1918-1929. In: op.cit., II., pagg. 83-93.

- O. Guzyova, op. cit., pagg. 111-114.

C'era perì lo sforzo di guardare con un occhio obiettivo la letteratura russa, come risulta dall'articolo "O ruskom proletarskom umeni" ("Dell'arte proletaria russa"). In: Narodny dennik, 4, 1925, n. 128, in cui l'anonimo autore scrive che l'arte proletaria non esiste, anche se nella Russia sovietica vivono molti scrittori di talento (V. Majakovskij, B. Pil'njak, L. Leonov, L. Sejfullina). Il regime al potere tenta di trasformarli in scrittori proletari, senza che la loro opera ne dia qualche plausibile motivo. L'anonimo autore è riuscito ad identificare uno dei procedimenti usati dai politici nei riguardi degli scrittori attivi nell'URSS in pratica fino al crollo del comunismo nel 1989.

18)- Cfr.: E. Panovova, Ruska a sovietska poezia na Slovensku 1918-1938, Bratislava, 1983, pag. 37.

19)- Vedi.: M. Kusa, Hlbka a šírka zaberu (1918-1938). In: Strucne dejiny umeleckeho prekladu na Slovensku, Zv.4., Ruska literatura, SAV, Bratislava, 1998, pag. 50-51.

- E. Panovova, Recepcia popularnej literatury v medzivojnovom období. In: Idem: Stopatdesiat rokov slovensko-ruskych vzťahov, Bratislava, Veda, 1994, pag. 177.

-Idem: Recepcia ruskej a sovietskej literatury pre deti a mladež. Ibidem, pag. 185.

20)- Cfr.: M. Kusa, op.cit., pag. 51-52.

21)- Vedi.: O. Guzyova, Sučasny stav ruskej literatury. In: Slovenske pohľady, 42, 1926, n.11, pag. 681.

22)- Cfr. M. Kusa, op. cit., pag. 51.

23)- Vedi.: Idem: op. cit., pag. 58.

24)- Cfr.: Idem: op.cit., pag. 62.

- M. Tomčik, Umelecky preklad a vzťah medzivojnovovej slovenskej literatury k iným literaturam. In: Dejiny slovenskej literatury, V., Veda-SAV, Bratislava, 1984, pag. 57-61.

25)- Vedi.: M. Kusa, op.cit., pag. 61-62.

26)- La russista E. Panovova ha studiato il significato della ricezione del metodo formale nel periodo fra le due guerre mondiali e lo ha analizzato nella naturale connessione con la sorte dell'avanguardia in Slovacchia. Ella ha dedicato particolare attenzione ai Davisti, da sempre interessati all'avanguardia nella letteratura e sull'effetto che ebbe sull'orientamento nella critica letteraria. Cfr.: E. Panovova, Sovietska literarna reflexia na medzivojnovom Slovensku. In: Idem: Stopatdesiat rokov slovensko-ruskych vzťahov, Bratislava, Veda, 1994, pag.198.

27)- Cfr.: M. Kusa, op.cit., pagg. 64-65.

28)- Vedi.: S. Pašekova, Vyvinove paralely slovenskeho a ruskeho expressio-

nizmu. In: *Slovak Review*, 7, 1988, pagg. 38-44.

29)- Cfr.: V. Turčany, *K poetike Hviezdoslavových prekladov*, Slovenska literatúra, 8, 1961, n.1, pag. 37.

- F. Strauss, *Veršova technika Hviezdoslavových prekladov z ruskej romantickej poezie*. In: *Poeticum P.O. Hviezdoslava*, Bratislava, 1990.

30)- Vedi.: M. Batorova, *Literatúra a kultúra Slovenskej republiky 1939-1945*. In: *Biele miesta v slovenskej literatúre*. Bratislava, SPN, 1991, pag. 25.

31)- Cfr.: S. Lesnakova, *Poznamky o ruskej literatúre v slovenskej kultúre*. In: *Slovak Review*, 7, 1998, n. 2, pagg. 105-114.

32)- Cfr.: *Due volumi bibliografici della rivista Slovak Studies*, Slovak Institute, Cleveland-Rome vol. VII. (1967) e vol. XVII. (1977).

33)- Vedi.: J. Tesarova, *Emancipácia slovenskeho prekladu z ruskej literatúry (1939-1945)*. In: *Stručne dejiny umeleckého prekladu na Slovensku*, vol.4., *Ruska literatúra*, SAV, Bratislava, 1998, pag. 67.

- M.S. Durica, *Beziehungen zwischen der Slowakischen Republik und dem Heiligen Stuhl*. In: *Slowakei*, XI-XII, Köln 1973-1974, pagg. 59-89.

- Idem.: *La Slovacchia e le sue relazioni politiche con la Germania: 1938-1945*. I. *Dagli accordi di Monaco all'inizio della seconda guerra mondiale (Ottobre 1938 - Settembre 1939. Con 85 documenti inediti)*. Padova, Collana di studi sull'Europa Orientale, vol.2., Marsilio Editore, 1964, pagg. XV + 274.

- J. Kirschbaum, *International Recognition of the Slovak Republic*. In: *Slowakei II*. 1964, n. 2, pag. 312.

- F. Durčansky, *Pravo Slovakov na samostatnosť vo svetle dokumentov - Biela kniha. (Il diritto degli Slovacchi all'indipendenza nella luce dei documenti - Il libro bianco)*, Buenos Aires, 1954, pagg.998.

34)- Cfr.: M. Batorova, *Literatúra a kultúra Slovenskej republiky 1939-1945*, op.cit., pag. 61.

35)- Cfr.: S. Lesnakova, *Poznamky o ruskej literatúre v slovenskej kultúre*. In: *Slovak Review*, vol. VII, n. 2, 1998, pagg. 106-107.

36)- Vedi.: Idem.: op.cit., pag. 108.

37)- Cfr.: J. Felix, *Nový zväzok Čechova v slovenčine*. In: *Slovak*, 21, 14.4.1939, pag.7.

38)- Cfr. S. Lesnakova, op. cit., pagg. 112-113.

39)- Vedi.: I. Kružliak, *Na dvoch stranach barikady*. In: *Slovensko na konci druhej svetovej vojny. Zborník materialov zo sympozia v Častej-Papierničke 23.11. - 25.11.1993. Historicky ústav SAV*, Bratislava, 1994, pag.252.

40)- Cfr.: A. Dubay, *Bibliografický katalóg slovenskej knižnej tvorby za roky 1939-1941*, Bratislava, Bibliografický ústav pri Kniznici Slovenskej univerzity, 1948.

Idem.: *Bibliografia slovenskej knižnej tvorby za roky 1942-1945*. Bratislava, Bibliografický ústav pri Kniznici Slovenskej univerzity, 1952.

41)- Vedi.: J. Tesarova, op. cit., pag. 69.

42)- Cfr.: M. Chorvath, Je aj preklad tvorbou?, *Elan*, 12, 1942, n.6, pag. 1.

43)- Vedi.: M. Batorova, Roky uzkosti a vzopatia, Bratislava, Causa Editio, 1992, pag. 41.

44)- Cfr.: Idem, op. cit., pag. 71.

45)- Vedi.: L. Hanus, Fedor M. Dostojevskij a svet bolševizmu. In: *Slovenske pohľady*, 58, 1942, n. 3, pagg. 153-164.

46)- Cfr.: A. Matuška, Niekoľko slov o Dostojevskom. In: *Živena*, 33, 1943, n.1, pagg. 6-7.

47)- Vedi.: J. Tesarova, op. cit., pagg. 74-77.

48)- Cfr.: P. Karvaš. Tri preklady z ruskej dramatiky. In: *Slovenske pohľady*, 61, 1945, n.11, pag. 411.

49)- Vedi.: M Chorvath, K problemom našho prekladateľstva. *Sbornik Spolku profesorov Slovákov*, 23, 1943-1944, n. 5-6, pag. 87.

Graziella Durante

UN CHIAROVEGGENTE PARIGINO AUTORIZZATO Per una rilettura del “Buon soldato Švejk”

Le giornate che il buon soldato Švejk trascorre in Manicomio dopo esser stato giudicato “idiota effettivo” dagli ufficiali di leva del quartiere di Karlin prima, e dagli insigni medici legali, professori emeriti e specialisti poi, la dicono lunga sull’umore e la natura di quest’omuncolo praghese che si allena a staffette da perdere il fiato tra prigionie, ospedali, vecchie e grigie caserme e baracche labirintiche, per di più in continuo movimento, sotto le sue sembianze grassocce, quasi fossero un lunghissimo *tapis roulant*. “Non riesco davvero a capire – dice Švejk stupito – perché i pazzi s’arrabbino a stare rinchiusi. Lì la gente può rotolarsi in terra tutta nuda, urlare come uno sciacallo, far le furie e dar morsi. Se si facesse qualcosa di simile a passeggio, tutti resterebbero stupefatti; lì invece è la cosa più naturale del mondo. Là dentro c’è tanta libertà, che non se la sognano nemmeno i socialisti. Lì una persona può farsi passare per Domineddio o per Maria Vergine, per il Papa o per il re d’Inghilterra, per Sua Maestà l’Imperatore o per San Venceslao quantunque quest’ultimo fosse sempre nudo e lo tenessero in isolamento perché pazzo furioso. (...) Ognuno poteva dir ciò che voleva e che gli veniva alla lingua, come se si fosse al Parlamento”¹.

Felici dovrebbero essere i matti, ancor di più se assegnati ad un paradiso simile, innanzitutto perché liberi e salvi. Sfuggiti per sempre, attraverso l’assegnazione di una colpa ben definita e circoscritta - l’essere fuori di senno - alla crudele e interminabile procedura della legge che assegna colpe e condanne a destra e a manca soffocando, in un solo momento, senso, libertà, dignità e diritti.

Nell’errore giudiziario, nella colpa inconsapevole, nel tranello sempre in agguato che gli viene giocato da ogni ufficio penitenziario, Švejk s’imbatte a ripetizione e, quasi come un ritornello recitato a memoria, il soldato si divincola quando gli viene chiesto di farlo, obbedisce e si prostra, si finge idiota quanto basta, sempre sornione, irrefrenabilmente loquace, attinge a piene mani all’infinito copione della cretineria militare e della fecalità più spinta.

In fondo Hašek e Švejk indossano la stessa camicia di forza ed è addirittura sorprendente constatare cosa può accadere ad uno Scrittore e ad un Personaggio, quando le loro tragiche vicende, realmente accadute, perché è di certo questo uno di quei casi in cui non esiste soglia tra vita, destino, letteratura, mito e realtà, sono lette, dalla propria epoca, come bassezze popolari su cui è meglio non buttare l'occhio, come si fa con i discorsi sconclusionati dei bevitori incalliti, dei bambini e dei maledetti. Cosa può accadere, insomma, ad un uomo-Scrittore e al suo Personaggio, che scelgono di vivere nell'infrazione, fuori dalle regole delle buone maniere e del buon costume, specializzati entrambi nell'arte di cavarsela e davvero, comunque, affannosamente alla ricerca di qualcosa in cui credere e per cui battersi "sino a rompersi le ossa"², come si dichiara, in un eccesso di strano entusiasmo, pronto a fare il soldato Švejk per l'Imperatore Francesco Giuseppe I, Monarca Austriaco.

Lo Scrittore sarà relegato nella lista dei *tollerati*, buoni solo per allietare il popolino con buffe notizie di cronaca, satire, umoresche e *feuilletons*: nessuno si sognerà mai di recensire un suo lavoro o di trovare una forma d'interpretazione diversa dal "principio popolare" per decifrare le sue opere. Queste, in fondo, si pongono semplicemente *fuori* dalla cultura ufficiale, sono solo aneddoti e storielle che non fanno male a nessuno soprattutto se, sorvegliate nel contenuto da una puntuale censura, riescono a sortire un innocuo e bonario divertimento.

Quanto al Personaggio, questi davvero non sarà che la goffa e impotente maschera dello scemo (*blb*), un povero e inoffensivo diavolo, un bamboccio, un servitore stravagante e buffone munito di campanellini e assolutamente sprovvisto di pensiero e volontà; le sue vicende, un mucchio di concitate e disgraziate peripezie degne solo di sberleffi e grasse risate. Švejk manovra oggetti e arnesi meccanici rovesciandone le funzioni, attrezzerie da clown, che si prestano al disonore e al lezzo del povero *pucflek*, e lo strampalato ometto, ritratto eccentrico di un *attendente* chiacchierone e sbadato, sopravvive al tempo nelle sembianze grassocce delle caricature di Lada, che di lui accentuarono solo la bonarietà e la balordaggine: barba disfatta, uniforme spiegazzata e naso da vecchio cercatore di tartufi.³ Di tutta risposta, in preda all'ubriachezza e già più volte licenziato, fuggito, arrestato, lo Scrittore, nel 1908, affigge, irriducibile più che mai e ironico quanto basta, una deliziosa targhetta dai contorni argentati, alla porta del suo amico pittore Josef Lada di cui è ospite:

Jaroslav Hašek.

Imperialregio scrittore

Padre dei poveri di spirito

E chiaroveggente parigino autorizzato.⁴

Mentre il Personaggio, sottoposto (*ahimè!*) ad un destino di carta, non può che morire o venire ucciso, più volte in misteriose e sempre diverse circostanze, e riceverne notizia da un giornale umoristico, *Karikatury*, in uno strampalato necrologio firmato da un imperfetto omonimo dell'Autore.⁵

Ma Švejk è davvero un semplice e disgraziato buffone di corte, asservito al suo tiranno-padrone? La sua idiozia e la sua fama di imbecille non è forse una geniale trovata, un'assennata furberia mimata ad arte per sfuggire alla maglia stretta del potere e nel contempo salvare, travestito di tutto punto da obbediente servitore, "la propria irriducibile sostanza biologica"⁶?

La dialettica servo-padrone chiarisce chi dei due dipenda dall'altro e come spesso il servo, in una dimensione di rapporti capovolti, possa addirittura sconvolgere gli ordini ricevuti. Ma il servo può anche *divertire* il padrone e gli è permesso, d'altra parte, di dire col sorriso la verità fino ad un limite ben definito oltre il quale la sua verità sarebbe presa sul serio. "Švejk è un servo, ma non è un buffone. - commenta Kosik - È vero che talora si dimostra un matto, ma il matto diventa un buffone soltanto dal momento in cui mette la sua follia al servizio del regnante"⁷. In effetti Švejk obbedisce agli ordini del cappellano Katze, poi del tenente Lukasc, poi ancora del tenente Dub. È cioè alle dipendenze di *funzionari* poco inclini a ridere delle verità spifferate dal servo così come farebbe il bravo tiranno nella sua corte.⁸ Tale dipendenza è però *mediata* da un complesso ordine gerarchico, da quell'interminabile catena di subordinazioni militari di cui il funzionario non rappresenta che un piccolo segmento. Il *funzionario* è *l'uomo in divisa*, simbolo del razionalismo più sfrenato, dell'ordine e della disciplina. *L'uniforme* rimanda ad un'ambiguità strutturale: è la *maschera* che protegge l'individuo che la indossa poiché egli rappresenterà lo Stato, la giustizia, il potere, e le sue azioni saranno lette, perciò, come l'applicazione perentoria della legge; ma è anche la *maschera* necessaria alla codificazione di ogni rapporto umano in un mondo imbastito su enormi e totalizzanti ideologie. L'apparato amministrativo, rigoroso e impersonale è, d'altra parte, l'unico custode possibile della legalità, proprio in vista della sua inflessibilità. Esso si fa sempre più articolato rispondendo all'esigenza di superare un *deficit* di legittimità che garantirebbe all'autorità centrale un consenso diffuso e naturale: condizione, questa, assolutamente negata ad un Impero come quello Austro-Ungarico in cui non esiste alcuna unità culturale, religiosa, linguistica e dunque, alcun sentimento di identità nazionale. A Praga ai tempi dell'Impero, il *castello*, il *ghetto* e il *villaggio* sono entità assolutamente distinte, incollate faticosamente ma senza possibilità di una reale e

prosperosa fusione. Jiří Gruscha ricorda, scherzosamente, il colpo di cannone fatto esplodere dal ridotto di Santa Maria perché tutti gli orologi fossero unificati all'ora stabilita dall' "addetto Imperialregio"⁹, tentativo ovviamente fallimentare.

Mancando dunque un elemento comune a tutti su cui costruire un'unica identità aggregante, la legge diviene il cardine su cui far ruotare la multiforme sfera dell'Impero. Si assiste così ad una "progressiva riduzione della legittimità alla legalità" ad un Impero "ultralegalistico" che esalta l'ordine, la norma, i funzionari, come gli unici valori costituenti ed effettivamente suscettibili di universalizzazione.¹⁰

Questa legge che opera in un *vacuum* di legittimità non può che essere avvertita come estranea, cinica perché senza volto, crudele perché capace di agire in modo impersonale in nome della giustizia e della razionalità. Essa diventa quel *Grande Ingranaggio*, quel minaccioso *Qualcosa* che irrompe nella Storia e nelle singole esistenze e si calcifica al loro interno.

Per il soldato Švejk essa è annunciata da un evento: l'uccisione di Ferdinando, un evento che innesca *un movimento* in cui gli uomini sono oggetti che rispondono a precisi ordini e impeccabili strategie per essere presto, a loro volta, meccanizzati: è il treno verso il fronte che raccoglie destini differenti, incontri e casi umani come fossero residuali di un *senso* oramai del tutto smarrito!

Se è unicamente la legge razionale a regolare ogni aspetto del vivere civile, essa apparirà per forza di cose appesantita e sovraccarica e, dall'orlo della divisa, la naturale fascinazione della vita "fuori dalla legge"¹¹, la vita come energia irriducibile ad alcuna struttura, si rivela improvvisamente lasciando emergere tutto il *grottesco* di un sistema impeccabilmente strutturato insieme alla sua velleità pedagogica.

Belohradsky legge proprio nell'escatologica ricerca della legge impersonale e oggettiva, nell'enorme sforzo di reprimere gli aspetti irrazionali e le energie travolgenti della vita, la vera fonte della crisi contemporanea e il luogo da cui è generata quella crudeltà illimitata¹² che devasterà tutto il Novecento ma anche tutto ciò che di specifico è possibile scorgere nell'umorismo mitteleuropeo. Negli ingranaggi del Grande Meccanismo, Švejk s'insinua e agisce sul tempo della narrazione: gli aneddoti che si frantumano senza sosta, le storielle e la folta novellistica sono un perpetuo riferirsi all'*incongruità* e all'*assurdo* ma rappresentano anche un elemento ritardante nel doppio movimento tra la legge senza volto e i valori dei destini umani.

Il suo raccontare è la furia della *parola magica* che con l'insulto, la barzelletta, l'oscenità, il turpiloquio esorcizza la realtà data e dalla

magia della parola si passa alla *magia del gioco* e dell'azione folle e improvvisa, come difesa contro il diabolico massacro della guerra. Se l'errore giudiziario è l'elemento esterno che mette in moto gli eventi e fa precipitare Švejk nell'interminabile apocalisse della guerra con le sue spettrali apparizioni, non è però opportuno considerare la stupidità del soldato come forma di autodifesa, anzi, Švejk aggredisce e lo fa in maniera creativa: la sua è certamente un'offesa¹³, uno scagliarsi contro le regole assecondandole fino all'estremo.

Il teorema della falsa obbedienza, l'atteggiamento di finto servilismo, con tutte le posture e i mimi a cui richiama il Personaggio, è la storia non solo di Švejk ma di tutto il popolo praghese: la sua ironia prospera e si radica nel destino di gente sottoposta ad un'atavica servitù e il suo apparente quietismo è simbolo dell'*Homo Bohemicus*, dell'umore funesto degli asserviti, linguacciuto e incontinentemente capace di vedere la scombinatezza del Mondo e dei padroni.¹⁴

Švejk è un rapsodo temerario. Padre di tutti i berretti austriaci che converte spesso il suo smoderato umorismo in allucinazioni grottesche e luttuose, in un riso da brivido, livido e funesto. Ciò accade quando la sua tonda faccia s'imbatte negli assurdi orrori della guerra: le croci dei caduti, le trincee come lugubri latrine di morte, i foschi incubi da soldato abituato al puzzo dei cadaveri e al tanfo maldicevole della minestraccia quotidiana, alle preghiere e agli scongiuri offerti alla sorte nella speranza di aver salva la pelle. L'inversione del riso, lo spostarsi dell'impressione dall'ilarità verso l'austero sconforto, l'ingarbugliare gli ordini con buffonesca pedanteria perché ognuno faccia esperienza dell'incontestabile assurdità del mondo, fa di Švejk un raffinato e puntuale ironista, del resto - sentenza Holan - "l'ironia non muore per amor di tragedia".¹⁵

Nella selva atomizzata della burocrazia disumana s'imbatte anche Josef K., e di essa fa un'esperienza da calvario: stessa incomprensibile colpevolezza, stesso massacro di inermi, stessi polverosi elenchi di pratiche amministrative e scaffali imbottiti di carte e fascicoli fino ad esplodere; simili anche gli algidi e cadenti funzionari del *Castello* che sbucano all'improvviso e da dietro ogni porta, per avvilitare l'umanità con tortuosi iter da sonnambuli. Certo i funzionari che incontra Švejk "hanno mostacci sgargianti da cabaret derisorio, mentre quelli di Kafka balenano come nebulose parvenze dai volti intercambiabili"¹⁶: colti nella pienezza dei loro poteri, immersi in un fumoso dormiveglia, i funzionari kafkiani hanno più di un modo per obbligare e ricattare: non solo l'interminabile vocabolario di ammonizioni, non solo castighi e condanne ma soprattutto il tarlo logorante del loro silenzio misterioso. "Fra i gesti dei racconti kafkiani - nota Benjamin - nessuno è più frequente di quello dell'uomo

che piega profondamente la testa sul petto".¹⁷ Il senso della ingiusta condanna e della colpevolezza, d'altra parte, appartiene alla natura ceca in senso ampio e generalizzato: mutano le coordinate storiche, certo, ma nel 1941 leggiamo, nella poesia del giovane ebreo-ceco Orten, che certo d'ironia non ebbe il tempo di rivestirsi, la stessa tragica parola da condannato a morte, dell'uomo costretto ad un'esistenza che si dà come negazione assoluta e radicale.¹⁸

Le sembianze dell'uomo stesso mutano con il definirsi di un processo di reificazione che coinvolge, ormai, l'umanità intera e compongono una vera e propria galleria di tipi anti-umani: gobbi, vecchine cieche, affittacamere curve e inservienti impolverati. Tutto ciò che possa ancora chiamarsi propriamente umano scompare o si lacera irrimediabilmente, l'amore, ad esempio, che compare solo come un vago "*érotisme de desert*"¹⁹.

Tutto l'orrido e il grottesco, il repellente e il disumano incontrato nell'odissea švejkiana confina con la lugubrità de "Il Castello" e "Il Processo", in quell'ascesa che Josef K. compie, scortato dalle due guardie in cilindro nero, sotto la luce della luna, per giungere alla cava di pietre di Strachov dove troverà la morte. In realtà a cava di pietre si è ridotto l'intero Mondo in cui i due Josef si vedono privati di ogni dignità e dove *l'esprit comique* è irrimediabilmente intriso di *nero umorismo da forza*, un terribile riso patibolare. Non può esserci modo migliore per corrodere "l'orrenda serietà ideologica"²⁰ in cui si trovarono immersi i due Josef (il tribunale del Castello e il totalitarismo dell'armata austro-ungarica) se non quello di agire per *sottigliezza* iniettando riso velenoso nelle arterie dell'Ingranaggio.

Tutto il realismo e l'irrealismo kafkiano²¹ culminano inevitabilmente nel corpo fungoso dei burocrati descritti e nelle linee sempre labili delle cose che circondano l'umanità: un arredo minaccioso quanto il portiere di "Amerika".

Le uniche cose credibili, nell'assurdità del mondo, sono proprio le cose incredibili: infatti Kafka non si meraviglia di suscitare riso sulla bocca degli amici quando legge loro il primo capitolo de "Il Processo". Per entrambi gli Autori si potrà parlare di un'ironia 'tutta praghese', quindi necessariamente *discorda* e *poliedrica*, che, nella parola di Hašek, annuncia – a detta di Bohumil Hrabal – addirittura un'esemplare vittoriosa: quella "dell'Hominismo sull'Umanesimo"²².

Se Josef K. procede alla ricerca disperata della *verità* e della "salvezza incorporando la forza dell'avversario"²³, Josef Švejk lascia cadere con slancio le braghe della divisa per mostrare che l'uomo è irriducibile, che la sua dimensione è amplissima, che nessun Sistema può sostituirsi

all'Umanità. Questi due "servi senza padrone" compiono entrambi, ma in direzione diversa, un audace "salto fuori dall'ideologico"²⁴, oltre "quell'immenso coperchio della Monarchia Asburgica" sotto il quale "tutte le classi e gli strati poterono pienamente vivere e anche miseramente vegetare finché a un certo momento non intervenne la storia, l'epoca"²⁵. Anche se apparentemente lontani i due romanzi "sembrano commissionati dallo spirito stesso dei tempi, nascono quando sono maturate trasformazioni trascendentali, e sembrano ricopiati"²⁶. Lo scandalo e insieme la grandezza che interpretano è tutta nel loro destino di opere sfuggite alla contemporaneità e delicatamente calibrate su una mistura di bontà e di cattiveria che il semplice Hašek e l'intellettuale Kafka, *doctores ignorantiae* e insieme grandi *voyeur*, sintetizzarono nel loro sguardo *sulla e oltre* la realtà.

NOTE

1) J. Hašek, *Il buon soldato Švejk*, tr. it., R. Poggioli, Vol. 1, Milano, Feltrinelli, pp. 40-41. Il romanzo in questione fu scritto da Hašek tra il 1921 e il 1923. Altra cosa è il primo ciclo di Švejk del 1911 e un secondo Švejk scritto in Russia tra il 1916 e il 1917. Il primo capitolo di tutte e tre le redazioni si trova in J. Hašek, *Švejk contro l'Italia, racconti 1904-1923*, tr. it., S. Corduas, Milano, Garzanti, 1975,

2) A. M. Ripellino, *Praga Magica*, Torino, Einaudi, 1973, pp.297-298. (letteralmente: *sino allo strazio del corpo*).

3) A. M. Ripellino, *op. cit.*, p. 302: "Ci hanno abituati ad uno Švejk pacioccone e bonario come uno zio di campagna, una sorta di lepido figlio di Bertoldino (...)". Le illustrazioni de "*Il buon soldato Švejk*", nell'edizione in italiano sopra indicata, sono proprio di Josef Lada. Altra cosa sono invece i disegni di Georg Grosz, l'esponente del dadaismo berlinese che, insieme a Otto Dix collegò Dada alla tradizione plastica dell'espressionismo, e che dipingono Švejk in modo altrettanto parziale, accentuandone, questa volta, i toni grotteschi e terribili, spaventosi e funerei.

4) S. Corduas, *op. cit.*, pp. 436-437.

5) La vicenda, è in S. Corduas, *ibidem*, p. 438: "Praga, 1911. Per vendicarsi del fatto che Hašek aveva pubblicato il quarto e quinto episodio del suo primo ciclo *Švejk* su una rivista concorrente, gli amici redattori di *Karikatury*, dove erano usciti i primi tre racconti, tentano con un falso d'impedire la continuazione del ciclo, facendo morire Švejk. Non ci riescono perché *la censura* sequestra il loro falso, lasciandone solo sei righe". Il falso in questione portava il titolo "*Gloria e morte del soldato Švejk*" e l'autore era, appunto, un certo

Jaroslav ma Ašek, senza l' "H". Tutta la storia del Personaggio, dell'opera e addirittura la biografia stessa dell'Autore sono spesso oggetto di plagi e falsi.

6) A. M. Ripellino, *Praga magica*, op. cit., p. 301.

7) K. Kosik, *Hašek e Kafka: un incontro sul ponte Carlo*, in "Lettera internazionale", anno I, n. 2, 1984, pp. 37-38.

8) K. Kosik, *Ivi*: "Il funzionario si muove nella sfera del sacro, dell'intangibile, di ciò che va gelosamente custodito. Egli sospetta soprattutto del riso: chi ride, ride di lui. È suscettibile e pronto a riferire a se stesso ogni allusione. Vuole sorvegliare ogni cosa e avere tutto sotto il suo controllo. Tocca a lui dire di che cosa si può ridere e che cosa si può guardare".

9) J. Gruscha, *Kafka e Hašek: due articoli per un centenario*, in "Lettera Internazionale", anno I, n. 2., 1984, pp. 40-41.

10) V. Bělohradsky, *La fuga verso la legge e la crisi del sapere impersonale. Una introduzione alla civiltà mitteleuropea*, in "Corrente nuova", n.1, 1979, p. 415. Dello stesso autore si veda a tal riguardo: *Rivoluzione e burocrazia*, Roma, Città nuova, 1979; *Burocrazia e cultura nella società moderna*, in "L'est", nn. 1-2, 1976, pp. 155-161.

11) V. Bělohradsky, *Ibidem*, p. 418. "Questa sensibilità a ciò che è altro dalla legge e che cresce segretamente sotto la facciata giurico-legalistica di tutti gli Stati moderni è tipicamente mitteleuropea; l'uomo moderno viene irresistibilmente attratto, sedotto dall'aspetto notturno, dell'ordine sociale. L'altro dall'ordine che si manifesta qui non è però un semplice disordine bensì qualcosa di elementarmente positivo, vitale".

12) V. Bělohradsky, *Ibidem*, pp. 426-427. Il filosofo trova le ragioni profonde della trasformazione della razionalità in crudeltà nella teoria brochiana del *Kitsch*, riproposta poi da H. Arendt. Il *Kitsch* è a fondamento di tutte quelle proposizioni del tipo: "la guerra è guerra"; "la politica è politica" che dimostra la perdita di un qualsivoglia valore esterno. Si veda anche: H. Arendt, *La banalità del male*, Milano, Feltrinelli, 1964; H. Broch, *Azione e coscienza*, Milano, Ed. Lerici, 1965. È opportuno anche sottolineare che proprio lo smascheramento dell'illusione razionalistica apre l'epoca del *post-moderno* caratterizzata dal tentativo di "concepire un ordine sociale senza far ricorso all'idea metafisica della gerarchia, (...) basato su un *continuum* di valori e di autorità, su una rimozione delle barriere alla comunicazione interpersonale". p. 440.

13) S. Corduas, *op. cit.*, p.443. "La stupidità di Švejk non è il risultato di una qualità negata o regressa, è una qualità posta e attiva, e come tale indiscutibile e irrimediabile. (...) L'impulso principale che muove Švejk non è, come si dice, l'autodifesa, bensì l'offesa (in primis, l'aggressione verbale)".

14) Si veda A. M. Ripellino, *op. cit.*, p. 315.

15) V. Holan, *Una notte con Amleto*, (a cura di) A. M. Ripellino, Torino, Einaudi, 1966, p. 103.

- 16) A. M. Ripellino, *op. cit.*, p.313.
- 17) W. Benjamin, *L'omino gobbo*, in *Angelus Novus, op. cit.*, p. 298.
- 18) "Sono colpevole per l'odore che odora/per il vano desiderio di un padre/per i versi, lo so, per l'amore perduto(...)" J. Orten, *La cosa chiamata poesia*, tr. it., G. Giudici e V. Mikes, Torino, Einaudi, 1969, p. 103. Il giovane Orten (1914-1941), morto in una vicenda kafkiana: investito da un'autoambulanza e morto nel vano tentativo di essere soccorso nonostante la sua origine di ebreo ceco nel periodo dell'occupazione tedesca a soli 22 anni, è interprete di quella linea tragica, coesistente e in qualche modo antagonista a quella dello švejkismo anti-eroico, espressione comunque della stessa estraneità alla vita e alla Storia di un Kafka o di un Hašek. Si veda anche A. M. Ripellino, *Praga magica, op. cit.*, pp. 64-68.
- 19) G. Bataille, *Kafka*, in *La littérature et le mal*, Paris, Ed. Gallimard, 1957; nella versione italiana: *La letteratura e il male*, tr. it. A. Zanzotto, Milano, Ed. SE, 1997, pp. 135-152. Per Kafka si veda anche: R. Barilli, *La comicità in Kafka*, Milano, Bompiani, 1982; M. Brod, *Kafka*, tr. it. E. Poear, Milano, Mondadori, 1978.
- 20) M. Kundera, *Praga: la carta in fiamme*, in "Illustrazione italiana", n.1, 1981, p. 17.
- 21) Si veda a tal proposito: G. Lukacs, *Il significato attuale del realismo critico*, in *Scritti sul realismo*, (a cura di) A. Casalegno, Torino, Einaudi, 1978, Vol. I, pp. 853-994.
- 22) B. Hrabal, *Dribbling stretti, op. cit.*, p.51: "In tutto quello che ho scritto ho sempre cercato di partire dalle cose così come sono e non come avrebbero dovuto essere. Non ho mai avuto un programma già in precedenza, come ad esempio, l'umanesimo. È certo una bella cosa, ma io a ciò oppongo l'*hominismo*; semplicemente la storia, le vicende di una persona comune, non un proiettarsi programmaticamente nell'umanesimo, in qualche grande ideale, e disegnare un eroe che agisca in nome di qualcosa di grande, come se sapesse...No. Semplicemente l'uomo comune, che fa – sì, anche lui – la stessa cosa, ma senza grandi gesti, senza grande euforia. I miei personaggi, quando sono euforici, sono euforici, ma in nome dell'*hominismo*, in nome – quindi – dell'esistenza umana comune. Mi sembra persino – anche questo ho imparato – che uno scrittore deve essere umile, deve vivere più o meno come gli altri".
- 23) T. W. Adorno, *Appunti su Kafka. Saggi sulla critica della cultura*, in *Prismi*, (a cura di) A.A. V.V. Torino, Einaudi, 1972, p.280.
- 24) S. Corduas, *Hrabal, ferrovie di Dio*, in *Treni strettamente sorvegliati*, Roma, Ed. E/O, 2001, p.113.
- 25) B. Hrabal, *L'ironia praghese. Intervista a Bohumil Hrabal*, in *Treni strettamente sorvegliati, op cit...*, p. 97.
- 26) B. Hrabal, *Ibidem*, p. 96.

Marina Itelson

CINQUE "CAPPOTTI" PER GOGOL'

"Tradurre: diventare un vetro così trasparente
da far credere che il vetro sia scomparso."

N.V.Gogol'

In occasione del 150° anniversario della morte di Nikolaj V.Gogol' non si può fare a meno di riconoscere che di tutte le dichiarazioni fatte dai grandi della letteratura russa sul conto di questo mirabile scrittore ce ne sono due che spiccano per la loro forza profetica. La prima è quella di Vasilij Rozanov che nel 1956 scrisse: "In lui dappertutto il defunto vive una duplice vita, il defunto non è mai morto, mentre i vivi sono mirabilmente morti, sono bambole, schemi, allegorie di difetti"; e l'altra è quella di V.Nabokov che avvertiva i suoi studenti di lingua russa in Svizzera: «Se vi aspettate di trovare qualcosa sulla Russia, se vi interessano le "idee", i "fatti", i "messaggi", state lontani da Gogol'. Non ha niente da dirvi. Allontanatevi dai binari. Alta tensione! Evitate, astenetevi, non toccate. La sua opera, come tutte le grandi imprese letterarie, è un fenomeno di linguaggio, non di idee». Anche quest'ultimo fu un messaggio lungimirante, perché avvertiva non solo i lettori stranieri, ma anche i futuri traduttori a che cosa andavano incontro, leggendo e traducendo le opere di Gogol'. Alla fine della stessa lezione, dopo aver analizzato, spiegato, sviscerato il poco maneggiabile ed imparagonabile fenomeno del linguaggio di Gogol', egli aggiunge: "Posso solo portarmi una mano al cuore e dichiarare che non ho inventato Gogol'. E' realmente vissuto. Era nato il 1 aprile, 1809 – e questa cosa è vera". Non è un caso che la sua opera dedicata a Gogol' cominci dalla morte di quest'ultimo, come se fosse l'atto di nascita, e finisca con la nascita, come se anche lui, similmente a V. Rozanov, volesse dire che il defunto Gogol' non è mai morto. Vive nella patria dell'anima. Di lui quasi non si può più dire se sia un autore antico o moderno, italiano o straniero. E' ben noto che l'Italia fu per lui la sua patria d'elezione. Forse anche questo reciproco affetto contribuì al fatto che le traduzioni delle sue opere non cessano mai e che le maggiori case editrici continuano costantemente a pubblicarne di nuove, avvalorando così la tesi che la traduzione perfetta non esiste e che ogni traduzione ben fatta è la promessa di una traduzione migliore. L'opinione pubblica

contemporanea di Gogol' (e non solo quella) reagì in modo burrascoso alla sua nascita letteraria. Ogni letterato o critico letterario di rilievo si sentì in dovere di dare il proprio contributo ad un tale evento. Sì, fu proprio un evento e la società si scisse in due: entusiasti e contrari, critici troppo critici (per stare in linea con il gioco di parole così amato da Gogol'). Ma nessuno, proprio nessuno rimase indifferente. In questo coro di voci e fiumi di inchiostro non conviene, tuttavia, operare nessuna difficile scelta, poiché anche quelli "contro", pur cominciando col prendere una certa distanza dalla creazione di Gogol', finivano, come salmi, sempre in gloria, indipendentemente da quanto il critico stesso si fosse prefisso agli inizi. Ciò succedeva perché, volendo attaccarlo, svisceravano il suo universo letterario, ma una volta trovatisi nel ventre avvolgente della sua penetrazione psicologica ed intensità stilistica, rimanevano incantati e da quel momento in poi, come ammaliati, cominciavano a comunicare la verità, non ciò che pensavano, ma ciò che i loro sensi, acuiti dalle stimolazioni del talento di questo autore, non potevano non provare. Il più vivo esempio di un tale amore-odio per Gogol' ed il suo talento è rappresentato da Vladimir Nabokov; in verità quest'ultimo non amava l'uomo Gogol', ma la sua critica letteraria è alquanto oggettiva e spesso assume dei toni addirittura entusiastici.

«Gogol' - dice - era una strana creatura, ma il genio è sempre strano, è soltanto uno scrittore di second'ordine che appare al grato lettore un amico vecchio e saggio, che sviluppa con garbo le idee sulla vita del lettore stesso. La grande letteratura sfiora l'irrazionale." Il Cappotto" è un incubo grottesco e sinistro che scava buchi neri nello scialbo tessuto della vita... Il solido Puškin, il positivo Tolstoj, il misurato Čechov hanno avuto tutti momenti d'intuizione irrazionale che contemporaneamente appannavano la frase e rivelavano un senso segreto che meritava questo improvviso spostamento di fuoco. Ma per Gogol' lo spostamento è la base stessa della sua arte, tanto che ogni volta che cercò di svolgere in modo logico idee razionali, perdeva ogni traccia di talento. Quando, invece, come nell'immortale *Cappotto* si lasciava veramente andare e bighellonava allegramente sul bordo del proprio abisso personale, diventava il più grande artista che la Russia abbia sinora prodotto. ... Quello strano mondo di cui continuiamo a cogliere fuggevoli immagini nei varchi di frasi apparentemente innocue, è sotto un certo aspetto il mondo reale, ma che a noi sembra sfrenatamente assurdo. E' di queste immagini che viene formato il protagonista del *Cappotto*... Ho viaggiato in molti paesi, e qualcosa di assai simile al cappotto di Akakij Akakievič era il sogno appassionato di certi miei conoscenti casuali che non avevano mai sentito parlare di Gogol'». Riadattando le parole di Nabokov, si potrebbe dire

che il *traduttore superficiale* vedrà in questo racconto soltanto gli scherzi pesanti di uno stravagante buffone, il *traduttore solenne* darà per scontato che l'intenzione principale di Gogol' fosse quella di denunciare gli orrori della burocrazia russa. Datemi un *traduttore creativo*: questo è un racconto per lui. In questa citazione abbiamo sostituito la parola "lettore" con quella di "traduttore", perché quest'ultimo è sempre un lettore, anche se di tipo particolare, diciamo, in quanto dedica alle opere lette un'attenzione che non si potrebbe pretendere dalla maggior parte dei lettori.

L'opera originale di uno scrittore troverebbe, sul piano della creazione, un "omologo" nello stilista che crea un modello, mentre un *traduttore* potrebbe prendere il posto di un finissimo sarto esperto che mette in pratica, realizza il moto della creatività artistica dello stilista. Non è facile, è un po' come saper leggere nella mente, capire le intenzioni e tradurle nella materialità del modello eseguito. Anche questa è un'arte che implica, oltre alla creatività, anche una certa "manualità", stando in bilico tra l'idea e la realtà. Tutti e due, sia lo scrittore che il traduttore sono le basi di una tradizione, sono interconnessi tra di loro, indipendentemente dal tempo trascorso tra le loro generazioni: se lo scrittore crea un personaggio, il traduttore lo fa rivivere nell'ambiente dove altrimenti esso sopravvivere non potrebbe, dove nessuno potrebbe accorgersi di lui, né accoglierlo con il dovuto rispetto. Questa collaborazione tra lo scrittore ed il traduttore, a distanza delle generazioni, rappresenta una tradizione della civiltà e come tale va incoraggiata, seguita. Come fanno egregiamente le case editrici, proponendo al lettore traduzioni sempre rinnovate. A loro volta le traduzioni andrebbero analizzate, come ci si propone di fare qui di seguito, confrontando alcuni brani tratti dallo stesso originale. Le traduzioni confrontate sono cinque e sono indicate nell'ordine cronologico della loro pubblicazione: Traduttore Pietro Zveteremich - 1967; Tommaso Landolfi- 1974; Eridano Bazzarelli -1980; Gianlorenzo Pacini- 1982; Luisa De Nardis- 1993. Rispettivamente: T-1, T-2, T-3, T-4, T-5.

Abbiamo scelto dei passi particolarmente espressivi con delle esemplificazioni stilistiche, proposte dalle diverse traduzioni, insomma, una panoramica basata sul concetto di analogia ed eseguita con un criterio di equivalenza stilistica, indagato da vicino.

1. *Familija činovnika byla Bašmačkin. Uže po samomu imeni vidno, čto ona kogda-to proizošla ot bašmaka; no kogda, v kakoe vremja i kakim obrazom proizošla ot bašmaka, ničego etogo neizvestno. I otec, i ded, i daže šurin i vse soveršenko Bašmačkiny chodili v sapogach, perezmenjaja tol'ko raza tri v god podmětki. Imja ego bylo Akakij Akakievič. Možet byt' čitatelju ono pokažetsja neskol'ko strannym i vyiskannym, no*

možno uverit' čto nikak ego ne iskali, a čto sami soboju slučilis' takie obstožatel'stva, čto nikak nel'zja bylo dat' drugogo imeni...

LE TRADUZIONI

T-1

Il cognome del funzionario era Bašmačkin. Già da questo cognome si vede che esso, in un tempo lontano, aveva avuto origine da una s c a r p a, ma quando, in quale epoca e in qual modo esso fosse derivato dalla scarpa è assolutamente ignoto. Sia il padre, sia il nonno, sia il cognato, insomma assolutamente tutti i Bašmačkin andavano in giro con gli stivali, rinnovando solo tre volte all'anno le suole. Il suo nome era Akakij Akakievič. Al lettore esso parrà forse alquanto strano e ricercato, ma posso assicurare che esso non era stato affatto scelto, ma a causa di particolari circostanze non fu assolutamente possibile dare un altro nome.

T-2

Il nome di famiglia dell'impiegato era Bašmačkin. Nome che, come si vede, deriva da b a š m a k, ossia scarpa; ma quando e come si fosse prodotta tale derivazione, ecco ciò che non sapremmo dire. Sia il padre, che il nonno e persino il cognato, tutti i Bašmačkin, fino all'ultimo portarono le scarpe, facendole soltanto risuolare tre volte l'anno.

Il suo nome era Akakij Akakievič. Forse al lettore esso parrà alquanto strano e ricercato, ma pure siamo in grado di assicurarlo che non fu affatto cercato, e che furono naturali circostanze a imporre un tal nome, ed ecco come andò per l'appunto la cosa.

T-3

Il cognome di questo funzionario era: Bašmačkin. Un cognome che, come appare subito, deriva da b a š m a k (scarpa). Ma quando, in quale tempo e in quale modo sia avvenuta questa derivazione da bašmak, non si sa. Il padre, il nonno e persino il cognato, e tutti, proprio tutti i Bašmačkin han sempre portato gli stivali: cambiando le suole solo tre volte all'anno.

Il suo nome era Akakij Akakievič. Forse al lettore parrà un po' strano e ricercato, ma si può affermare che non c'è stata nessuna ricerca; e che si sono - da sole - verificate le circostanze tali, che in nessun modo si poté dargli un altro nome.

T-4

Il nostro impiegato si chiamava Bašmačkin di cognome. Già dal suono stesso del cognome si capiva che esso derivava dalla parola "scarpa"; ma quando, in quale tempo e in che modo fosse nata una tale derivazione era del tutto ignoto. Il padre, il nonno, perfino il cognato, e insomma tutti i Bašmačkin portavano abitualmente degli stivali, che facevano

risuolare solo due o tre volte l'anno. Il nome e il patronimico erano Akakij Akakievič. Può darsi che questo nome appaia al lettore un po' strano e ricercato, ma posso assicurare che non sarebbe stato assolutamente possibile imporgli un nome diverso.

T-5

Il cognome dell'impiegato era Bašmačkin. E già dal nome si vede che esso, ai tempi remoti, aveva avuto origine da una *s c a r p a*, ma quando, in quale epoca e in quale modo avesse avuto origine da una scarpa, è del tutto ignoto. Sia il padre, sia il nonno, sia perfino il cognato e assolutamente tutti i Bašmačkin hanno sempre portato gli stivali, limitandosi a cambiare all'incirca tre volte l'anno le suole.

Il suo nome era Akakij Akakievič. Forse al lettore sembrerà un po' strano e ricercato, ma è possibile assicurare che non l'avevano affatto cercato, e che si erano prodotte spontaneamente tali circostanze per le quali non era stato possibile in nessun modo dargli un altro nome e la cosa era avvenuta precisamente così.

Tradurre Gogol' non vuol dire solo tradurre, vuol dire, soprattutto, costantemente esaminare i procedimenti principali della narrazione nonché il loro sistema di combinazione, il sottile gioco d'apparente incoerenza, perché solo rispettando queste condizioni non si rischia di rovinare la finissima tela tessuta del racconto. Un esempio, parlando del nome di Akakij, l'autore sembra voler prendere le distanze da esso, lui non c'entra, non solo lui, ma neanche i genitori del nostro "eroe", sono state le circostanze a determinarlo, non c'era nessun tipo di ricerca di nome che normalmente si fa quando si tratta di un neonato. Se fosse veramente così, andrebbero bene tutte e cinque le varianti di traduzione. Ma così non è. Quindi è preferibile quella traduzione dove è stato posto un particolare accento sul fatto di assoluta assenza di qualsivoglia tipo di ricerca del nome. Così, quando alla pagina seguente Gogol' smentirà la notizia con la più dettagliata descrizione del battesimo e la scelta del nome, tanto più clamorosa risulterà la smentita ed il lettore italiano, parimenti a quello russo, potrà "gustare" il fine gioco di ambiguità e finta illogicità gogoliana. Ci sembra che a queste esigenze rispondano maggiormente le traduzioni T-4 e T-5.

Perfettamente in stile con la creatività di Gogol' è il fatto che sia il nome che il cognome del protagonista siano carichi di significato. Il nome Akakij proviene dal greco "à-kakoe", cioè innocente, ignaro del male, ma anche ingenuo, semplice. Certo, il lettore arriverà a capire il carattere, fin troppo evidente, del protagonista, ma ciò avverrà solo perché, oltre al cognome carico di significato, Gogol' usa molti altri mezzi

artistici per caratterizzare il personaggio in questione. Tuttavia, il traduttore non è autorizzato ad impoverire l'impressione, l'impatto che produce il nome stesso del personaggio sul lettore, quell'impatto su cui l'autore contava. Uno degli scopi primari della traduzione è proprio quello di cercare di suscitare nel lettore della lingua d'arrivo (LA) la stessa impressione che l'originale produce sul lettore della lingua di partenza (LP). Tanto più che sulle prime pagine del racconto c'è il gioco di parole così caro a Gogol' che, oltretutto, fa parte di un *calembour* complesso. A questo proposito va detto che, pur essendo possibile in italiano formare un cognome di suono molto simile a quello di Bašmačkin, e che suoni come un derivato dalla parola *scarpa* e che perciò non sarebbe difficile per un traduttore riuscire a farlo, questo tuttavia comporterebbe anche la necessità di invertire alcuni sostantivi nel testo, il che confina col parziale rifacimento dell'originale. Un traduttore alle prime armi sarebbe tentato, ma è di gran lunga preferibile la soluzione adottata nella traduzione T-3, in quanto quest'ultima, pur essendo di semplice esecuzione, è rispettosa del disegno dell'autore e allo stesso tempo è molto efficace. Il traduttore ha semplicemente introdotto nel testo italiano un corrispettivo della parola chiave in russo e così facendo ha chiarito al lettore ogni dettaglio utile per capire quel gioco di parole e di significati caratteristico dello stile dell'autore e molto apprezzato dal lettore russo. È adesso, grazie ad una buona traduzione, anche dal lettore italiano.

A questo punto sembra opportuno ricordare l'atteggiamento di Peter Newmark verso la traduzione dei nomi dei romanzi di Dickens³: "... la sua opera (e naturalmente quella di Shakespeare), come pure quella di Wilde e di Shaw, è troppo nota in molte lingue per permettere una ritraduzione dei nomi propri. ...In certe occasioni tale procedimento è accettabile, ma solo nei casi in cui la loro opera è praticamente sconosciuta nella cultura della LA e il traduttore è convinto che le connotazioni dei nomi propri siano almeno altrettanto importanti quanto la nazionalità. Questi nuovi nomi non potranno essere efficaci come gli originali e dovrebbero essere conati con maggiore inventiva... Quando si cerca di riprodurre le connotazioni dell'originale nella lingua d'arrivo con un nome che sia conforme alla nomenclatura della lingua di partenza, salvaguardando così la nazionalità del personaggio, ...il traduttore deve anche vedere se esistano una trascrizione o una traduzione già diffuse che rendano sconsigliabile l'introduzione di una forma nuova".

2. "*Ostav'te menja, začem vy menja obižate?*" - *i v etich pronikajuščich sloвах zveneli drugie slova "ja brat tvoj". I zakryval sebja rukoju bednoj molodoj čelovek, i mnogo raz sodrogalsja on potom na*

veku svoëm, vidja kak mnogo v čeloveke besčeloveč'ja, kak mnogo skryto svirepoj gluposti i utončënoj, obrazovannoj svetskosti, i, o bože! Daže v tom čeloveke, kotorogo svet priznaët blagorodnym i čestnym...

LE TRADUZIONI

T-1

"Lasciatemi stare, perché mi offendete?" e in queste parole altre ne echeggiavano: "Io sono il tuo fratello". Il povero giovanotto si copriva allora la faccia con una mano e in seguito molte volte trasalì nella sua vita, vedendo quanta disumanità ci sia nell'uomo, quanta furiosa volgarità si nasconda nella personalità più colta e raffinata e, Dio! persino in individui che il mondo reputa nobili e onesti.

T-2

"Lasciatemi in pace, perché mi offendete?" e in queste parole penetranti risuonavano altre parole: "Io sono il tuo fratello". E si copriva allora la faccia colle mani il povero giovane, e molte volte, quanta feroce volgarità si nasconda nella mondanità raffinata e illuminata, e, Dio mio! persino negli uomini che il mondo tiene per nobili e onesti.

T-3

"Lasciatemi in pace, perché mi offendete?" e in queste parole penetranti e struggenti risuonavano altre parole: "Io sono il tuo fratello". E quel povero giovanotto si copriva gli occhi con la mano, e molte volte, in seguito tremò, nella sua vita, vedendo quanta inumanità vi sia nell'uomo, e quanta feroce rozzezza era nascosta nella colta e raffinata mondanità, e, Dio! persino in un uomo che la società riconosce nobile e onesto.

T-4

"Lasciatemi in pace, perché mi offendete?" e dietro queste parole ne risuonavano delle altre parole: "Io sono il tuo fratello". E il povero giovane si copriva gli occhi con la mano, e molte volte, nel corso della sua vita si sentì scorrere un brivido per la schiena vedendo quanto c'è d'inumano nell'uomo, quanta crudele rozzezza era nascosta sotto la mondanità più coltivata e raffinata, e perfino, Dio mio! nelle persone che tutti considerano oneste e onorate...

T-5

"Lasciatemi in pace, perché mi offendete?"- e in quelle penetranti parole risuonavano altre parole: "Io sono tuo fratello". E il povero giovanotto si copriva il viso con la mano, e molte volte in seguito trasalì nella sua vita, vedendo quanta disumanità ci sia nell'uomo, quanta feroce rozzezza si nasconda nella mondanità raffinata e colta, e, Dio! perfino in quell'uomo che il mondo reputa nobile e onesto.

Il brano qui presentato, nelle minute delle quattro versioni del racconto "Il Cappotto" non c'è: è più tardo e "senza dubbio appartiene al secondo strato che ha complicato lo stile puramente aneddótico dei primi abbozzi mediante elementi di declamazione poetica."

Il contenuto sentimentale e appositamente primitivo di questo frammento (che da molti critici viene considerato una parodia del sentimentalismo) è trasmesso «mediante un'intonazione tesa, crescente, che ha un carattere solenne e patetico - secondo l'espressione di B.M.Ejchenbaum: - basta notare tutte le "i" iniziali dell'originale e l'ordine delle parole, per rendersene conto».

A dire il vero, condividiamo questo punto di vista degli studiosi della letteratura russa e dei critici non solo per la loro riconosciuta competenza, ma anche per la intima convinzione che questo periodo, per la sua struttura, la particolare musicalità e la leggera sfumatura del patetico misto a romantico, difficilmente possa essere frainteso. Quattro traduzioni delle cinque proposte, infatti, cercano di seguire l'autore nel suo disegno e solo la T-1 discorda dall'originale. A prima vista sembrerebbe che questa "libertà" che si è presa il traduttore sia di poca importanza, giacché si tratta solo di una congiunzione in meno. Così facendo, però, il traduttore ha interrotto il flusso narrativo, lo ha ridotto alla pura enumerazione degli eventi senza un filo conduttore, in altre parole, ha compromesso l'equilibrio dell'energia semantica della frase, di tutto il periodo, privandolo del rapporto conferitogli intenzionalmente dall'autore, ossia azione-reazione//causa-effetto¹-effetto²-effetto³. Una sola causa importante e tanti effetti che ne derivano.

Prima abbiamo affermato che le quattro traduzioni cercano di seguire originale. Perché "cercano"? Ma perché, pur attenendosi alla linea di non ridurre la significativa, in questo caso, congiunzione, non hanno rispettato l'inversione del testo originale. Lo ha fatto solamente il traduttore della T-2. Con questo lungi da noi affermare che ogniqualvolta nel testo originale s'incontri un'inversione, essa va ciecamente trasportata nella traduzione. Tutt'altro! Tuttavia, visto che nel brano indicato l'inversione dell'ordine di parole usuale serve per conferire al testo quel sapore di "sentimentalismo" di cui abbiamo parlato pocanzi - anche se a Gogol' serviva per deriderlo - l'inversione andava gelosamente conservata, come ha fatto in modo egregio il traduttore della T-2. Tuttavia, quando poco dopo il traduttore scrive: "Tremo vedendo quanta inumanità sia nelle creature umane", si direbbe che, pur essendo efficace come contrapposizione "inumanità - umano", andava meglio se al posto di "creature umane" ci fosse stata la parola "uomo" e ciò a causa del significato connotativo del nesso "creatura umana", inteso come buona, comprensibile,

compassionevole, ossia, a scanso di quegli equivoci, dai quali il traduttore deve stare alla larga.

3. *Daže v te časy, kogda soveršenno potuchaet peterburgskoe seroe nebo i ves' činovnyj narod naelsja i otobedal, kto kak mog, soobrazno s polučaemym žalovan'em i sobstvennoj prichot'ju – kogda vsë uže otdochnulo posle dapartamentskogo skripen'ja per'jami, begotni, svoich i čužich neobchodimych zanjatij i vsego togo, čto zadaët sebe dobrovol'no, bol'se daže čem nužno, neugomonnyj čelovek, - kogda činovniki spešat predat' naslaždeniju ostavšeesja vremena: kto pobojčee nesëtsja v teatr, kto na ulicu, opredeljaja ego na rassmatrivanie koe-kakich šljapënok, kto na večer, istratit' ego v komplimentach kakoj-nibud' smazljivoj devuške, zvezde nebol'sogo činovnogo kruga, kto, i eto slučaeťsja čašče vsego, idët prosto k svoemu bratu v četvërtij ili tretij etaž, v dve nebol'sie komnaty s perednej ili kuchnej i koe-kakimi modnymi pretenzijami, lampoj ili inoj veščicej stoivšej mnogich požertvovanij, otkazov ot obedov, guljanij; ... slovom daže kogda vse stremitsja razvleč'sja, Akakij Akakievič ne predavalsja nikakomu razvlečeniju. Nikto ne mog skazat', čtoby kogda-nibud' videl ego na kakom-nibud' večere.*

LE TRADUZIONI

T-1

Persino nelle ore in cui il grigio cielo di Pietroburgo si spenge completamente e tutto il popolo impiegatizio s'è pasciuto e saziato, come ognuno può, in conformità agli stipendi e al personale capriccio, quando tutti riposavano dopo il ministeriale scricchiolio di penne, il correre qua e là, le imprescindibili occupazioni proprie e altrui, quando i funzionari s'affrettano a dedicare al piacere il tempo che resta; chi è più vivace corre al teatro; chi in strada, dedicando il proprio tempo alla contemplazione di certi cappellini; chi a una serata, prodigando complimenti a qualche leggiadra ragazza, stella di una piccola cerchia di funzionari; chi, e questo succede più spesso, se ne va semplicemente da un amico a un quarto o terzo piano, in due piccole stanze con un'anticamera e una cucina e certe pretese di eleganza, una lampada o un'altra cosetta che è costata molti sacrifici, rinunce a pranzi e passeggiate; insomma, anche nell'ora in cui tutti i funzionari si sparpagliano nei piccoli alloggi degli amici a giocare un burrascoso *whist*, sorseggiando il tè dai bicchieri insieme con biscotti da un copeco, aspirando il fumo delle lunghe pipe, ... quando non c'è altro di cui parlare, raccontando l'eterna barzelletta del poliziotto...- insomma anche quando tutti corrono a distrarsi, Akakij Akakievič non s'abbandonava ad alcun divertimento. Nessuno poteva dire d'averlo mai

veduto a qualche serata.

T-2

Persino nell'ora in cui il bigio cielo di Pietroburgo s'oscurava del tutto e l'intero popolo degli impiegati ha già mangiato o pranzato, ciascuno come ha potuto, a seconda dello stipendio e della sua fantasia; quando già tutto riposa dopo il grattar delle penne nell'ufficio, le urgenti preoccupazioni proprie e altrui... quando gli impiegati s'affrettano a consacrare al piacere il tempo che resta: e chi, più intraprendente, se ne va al teatro; chi per la via, lo consacra ad osservare i leggiadri cappellini; chi lo perde a una serata, in complimenti ad un'avvenente fanciulla, stella di un piccolo cerchio impiegatizio; chi, e ciò avviene più di frequente, sale semplicemente dal suo collega del quarto o terzo piano, in due piccole camere con ingresso e una cucina e alcune talquali pretese di ricercatezza, una lampada o un altro oggettuzzo che costa sacrifici, molti salti di pasti, passeggiate; in una parola, persino nell'ora in cui gli impiegati si disperdono per i piccoli quartieri dei loro amici a giocare un whist, sorvegliando il tè dai bicchieri insieme con biscotti da un copeco, aspirando il fumo delle lunghe pipe,... quando non c'è altro di cui parlare, raccontando l'eterna barzelletta del poliziotto...- insomma anche quando tutti corrono a distrarsi, Akakij Akakievič non s'abbandonava ad alcun divertimento. Nessuno poteva dire d'averlo mai veduto ad una serata.

T-3

Persino nelle ore in cui il grigio cielo pietroburchese si spegne completamente e tutto il popolo impiegatizio pranza e s'abboffa, ciascuno secondo le sue possibilità, in corrispondenza con lo stipendio ricevuto e la propria voracità, quando tutti riposano dopo il ministeriale scricchiolio dei pennini, dopo l'affannarsi, dopo gli impegni necessari propri e altrui... quando i funzionari s'affrettano a dedicare al piacere il tempo che resta: chi, più ardito si reca al teatro; chi, per la via, dedica il suo tempo ad osservare certi cappellini; chi, e questo accade più spesso, se ne va semplicemente da un suo fratello, al quarto o al terzo piano, due piccole camere con anticamera e cucina e certe pretese alla moda, come una lampada o qualche altra cosetta, costata del resto molti sacrifici, rinunce a pranzi, a passeggiate; in una parola, e persino quando tutti i funzionari si sparpagliano per i piccoli appartamentocci dei loro amici, per giocare un tempestoso whist, prendendo il tè nei bicchieri insieme con dei biscotti da un copeco, tirando il fumo dai lunghi bocchini,... oppure raccontando ancora l'eterna barzelletta ... - in una parola, persino quando tutto e tutti si slanciano nei divertimenti, Akakij Akakievič non si abbandonava a nessuna distrazione: nessuno ricordava mai di averlo visto a una qualche serata.

T-4

Persino nelle ore in cui il grigio cielo pietroburghese si spegne completamente e tutto il popolo impiegatizio si è rimpinzato ed ha finito di pranzare, ognuno come ha potuto, conformemente allo stipendio ricevuto e al personale ghiribizzo - quando tutto ormai si riposa dopo lo scricchiolio dipartimentale delle penne, dopo l'affaccendarsi, dopo le proprie e altrui necessarie occupazioni ... quando gli impiegati si affrettano a dedicare al piacere il rimanente tempo: chi, più coraggioso, corre a teatro; chi, in strada, impiegandolo nell'osservazione di certi cappellini; chi, a una serata, lo perde in complimenti a una bella ragazza, stella di una ristretta cerca impiegatizia; chi, e questo avviene più spesso di tutto, se ne va semplicemente da un suo fratello, al quarto o al terzo piano, due camerette con anticamera e cucina e certe pretese di essere alla moda, come una lampada o un'altra cosetta, costata molti sacrifici, rinunce a pranzi, a divertimenti; in una parola, e perfino nel momento in cui tutti gli impiegati si disperdono per i minuscoli appartamenti dei loro amici, per giocare un tempestoso *whist*, sorbendo il tè dai bicchieri con i biscotti da un copeco, tirando il fumo da lunghi bocchini, ... quando non c'è di che parlare riraccontando l'eterna barzelletta ... - in una parola, perfino quando non si cerca altro che svagarsi, - Akakij Akakievič non si abbandonava a nessuno svago. Nessuno poteva dire di averlo visto una volta a una qualche serata.

T-5

Persino nelle ore in cui nel grigio cielo di Pietroburgo si spegne ogni chiarore e tutta la popolazione impiegatizia si è satollata e ciascuno ha terminato di mangiare, come ha potuto, secondo lo stipendio o il proprio capriccio; nelle ore in cui tutto si riposa, dopo lo scricchiolio delle penne nell'ufficio, il correre di qua e di là, dopo le impellenti occupazioni proprie e altrui ... nelle ore lasciate libere dal lavoro che gli impiegati si affrettano a consacrare al piacere c'è chi, più vivace degli altri, si precipita a teatro; chi invece dedica il tempo libero a passeggiare per la via, ammirando i cappellini delle signore; chi se ne va a un ricevimento, e perde il tempo, prodigando complimenti a qualche leggiadra ragazza, stella del piccolo ambiente impiegatizio; e c'è infine chi, ed è il caso più frequente, se ne va semplicemente a trovare un amico che abita al quarto o al terzo piano, in due piccole stanze, con ingresso e cucina e certe pretese di modernità, rappresentate da una lampada o da un oggetto simile, che è costato molti sacrifici, molti pasti saltati e varie passeggiate. Insomma, perfino nelle ore in cui tutti gli impiegati si disperdono per i piccoli appartamenti dei loro amici a giocare un tempestoso *whist*, sorvegliando il tè nei bicchieri e accompagnandolo con biscotti da una

copeka, aspirando il fumo da lunghe pipe, raccontando l'eterna barzelletta ..., insomma perfino nelle ore in cui tutti cercavano di distrarsi, Akakij Akakievič non si concedeva nessuna distrazione. Nessuno avrebbe mai potuto affermare di averlo visto a qualche trattenimento serale.

* * *

Questo brano è un esempio di notevole interesse per la sua complessità e bellezza, di un "grande periodo" gogoliano. Il periodo è formato di una lunga serie di frasi subordinate di primo, secondo, terzo grado o livello, che precedono la frase principale la quale si trova esattamente in fondo. Le subordinate di primo livello coordinate fra loro in vario modo e con rapporti di varia profondità, rigore ed intensità, sono in genere precedute dalla congiunzione avverbiale *kogda*, che introduce le temporali; le subordinate di livello inferiore sono relative, introdotte dal pronomine relativo o da espressioni participiali. Analizzando a fondo il testo originale, il traduttore nota che, poiché il periodo sarebbe troppo lungo e potrebbe risultare pesante, alcuni sapienti "richiami" lo spezzano: così la ripetizione fondamentale alla metà del "grande periodo", del segmento iniziale preceduto dalle parole riassuntive: *slovom, daže v to vremja*. In questo modo Gogol' ci dà un quadro vivace, ricco, fatto di risonanze e di giochi ritmici, della vita di Pietroburgo "dopo il lavoro" (i piaceri dei Pietroburghesi) e riesce a rendere con perfezione un'ennesima contrapposizione fra Pietroburgo e i suoi piaceri e Akakij Akakievič, privo dei piaceri.

Va detto che da tutti i traduttori questo periodo è stato rispettato e conservato tale e quale dal punto di vista anche sintattico. Segno di profonda maturità linguistica e correttezza deontologica. L'unico a non rispettare l'interezza del periodo è stato il traduttore della T-5 e lo ha fatto proprio a metà del periodo nel punto di "richiamo", laddove a metà del grande periodo si trova il punto di richiamo, ossia la ripetizione fondamentale. E' una soluzione diversa dalle altre quattro traduzioni analizzate. Prima, tuttavia, di esprimere un giudizio sulla modalità assunta, va ricordato che la critica della traduzione non può essere effettuata al di fuori del tentativo di individuare e cercare di seguire il procedimento mentale seguito dal traduttore. In questo caso, pur alla luce di quanto è premesso, non ci sentiamo di condannare questa soluzione in quanto l'interruzione è fatta proprio al punto di "sutura" e la si dovrebbe considerare opportuna. E' intuibile che l'intenzione del traduttore è quella di ribadire la ripetizione fondamentale fatta dall'autore stesso anche con dei mezzi grafici (lettera maiuscola). E se è stata proprio questa l'intenzione del traduttore, risulta indovinata anche la parola riassuntiva *insomma* che si presta doppiamente allo scopo in quanto offre un significato denotativo, per così

dire "cumulativo", sembra che comporti anche il senso di una interiezione, di un certo sbigottimento, come per dire : Ma insomma, neanche una volta in tutti questi anni prendersi una, pur la più piccola distrazione? Povero Akakij Akakievič!

Torniamo a Gogol' e al testo dell'originale. Nell'ultima frase subordinata temporale, introdotta dalla congiunzione avverbiale *kogda*, che precede la frase principale, e nella frase principale stessa i tempi non si concordano dal punto di vista grammaticale. Non è una "svista" dell'autore. Sapientemente differenziando i tempi grammaticali, egli crea una forte contrapposizione tra chi vive all'insegna del motto "Carpe diem!" (*kogda vsë stremitsja razvleč'sja*) e chi mai si è concesso neanche il più piccolo piacere (*ne predavalsja nikakomu razvlečeniju*). Questa mancata concordanza dei tempi, sacrificata in nome dell'espressività semasiologica dall'autore, pone il traduttore nella situazione di dover operare una scelta radicale, ossia seguire le orme dell'autore, sacrificando anche nella lingua d'arrivo (LA) la severa concordanza di tempi in nome della propria umiltà professionale e la guadagnata espressività, oppure seguendo rigidamente quello che Boas chiamava "l'aspetto grammaticalizzato" della lingua d'arrivo (peraltro, la regola base per un traduttore), rinunciando del tutto a sottolineare la contrapposizione voluta dall'autore.

Dalle traduzioni qui analizzate possiamo desumere che pur analizzando il procedimento mentale del traduttore all'opera, in questo caso non è facile dire quando la scelta operata è dettata dall'intima convinzione e quando al traduttore semplicemente sfugge la sottigliezza dell'ennesimo contrasto riproposto dall'autore. Personalmente ci sembra che l'uso del tempo presente (nella frase di cui sopra) renda più vivida l'idea della vita intesa come frenetica brama dei divertimenti e piaceri e quindi dia più rilievo alla costante rinuncia di Akakievič.

Ricordiamo anche che in un testo artistico l'autore dell'originale non comunica col lettore più del traduttore. Il traduttore si limita a mettere il lettore moderno nella condizione di capire, ascoltare, sentire. Alla domanda "perché?" ha risposto bene Gombrich, dicendo che il traduttore dev'essere geloso della forma dell'originale poiché questa forma "modifica, raffina e articola il pensiero".

Questo è il motivo per cui il traduttore di un'opera letteraria cammina su un filo e deve lavorare tanto attentamente. La sua fedeltà va innanzitutto all'autore, secondariamente alla lingua d'arrivo e infine al lettore.

"Entro certi limiti - dice P. Newmark - il traduttore può trattare la grammatica con flessibilità ed ingegnosità, riformulando le unità in modo

da rafforzare la logica del testo.”

4. *Prichodja domoj, on sadilsja tot že čas za stol, chlebal naskoro svoi šči i el kusok govjadiny s lukom, vovse ne zamečaja ich vkusa, el vsë eto s muchami i so vsem tem, čto ni posylal bog na tu poru. Zametivši, čto želudok načinal pučit'sja, vynimal banočku s černilami i perepisyval bumagi, prinesennye na dom... Napisavšis' vlast', on ložilsja spat'....*

LE TRADUZIONI

T-1

Arrivando a casa si sedeva subito a tavola, trangugiava alla svelta il suo šči e mangiava un pezzo di bue con la cipolla, senza rendersi conto del loro sapore; mangiava tutto questo insieme con le mosche e con tutto quello che Dio gli mandava in quel momento. Quando sentiva che lo stomaco cominciava a gonfiarsi, si alzava da tavola, tirava fuori una boccetta d'inchiostro e ricopiava qualche incartamento che si era portato a casa... Dopo aver copiato a sazietà, si metteva a letto sorridendo in anticipo al pensiero di domani, di quel che l'indomani Dio gli avrebbe mandato da copiare.

T-2

Giunto a casa, si sedeva subito a tavola, inghiottiva alla svelta la sua zuppa di cavoli e un pezzo di bue con la cipolla, senza neppure sentirne il gusto; mangiava tutto ciò e insieme con le mosche o tutto quello che Dio gli mandava secondo la stagione. Accorgendosi che il suo stomaco principiava a gonfiarsi, s'alzava da tavola, tirava fuori una boccetta d'inchiostro e si metteva a copiare le carte che s'era portate a casa dall'ufficio. Dopo aver scritto a sazietà, si coricava sorridendo fin d'ora al pensiero dell'indomani, di ciò che Dio gli avrebbe mandato da copiare l'indomani.

T-3

Tornato a casa, si metteva subito a tavola, masticava in fretta i suoi cavoli e mangiava un pezzo di manzo con la cipolla, senza avvertirne il sapore, mangiava tutto con le mosche e con quello che Dio gli mandava in quel momento. Dopo aver sentito che lo stomaco cominciava a gonfiarsi, si alzava da tavola, prendeva una bottiglia d'inchiostro e ricopiava le carte che portava a casa. Dopo aver copiato a sua completa soddisfazione, egli andava a letto sorridendo in anticipo al pensiero di domani: Dio gli avrebbe mandato qualcosa da ricopiare, domani.

T-4

Arrivato a casa, si metteva immediatamente a tavola, mandava giù in fretta la sua minestra di cavoli e mangiava un pezzo di vitello con la cipolla, senza accorgersi minimamente di quale sapore avessero; e insie-

me alla minestra e alla carne trangugiava anche le mosche e tutto ciò che il buon Dio gli mandava in quella stagione. Quando sentiva che lo stomaco cominciava a gonfiarsi, si alzava da tavola, tirava fuori una boccetta d'inchiostro e si metteva a copiare le carte che si era portato a casa... Dopo avere scritto a sazietà per tutta la giornata, egli andava a letto sorridendo già al pensiero del giorno seguente: che cosa gli avrebbe mandato il buon Dio del giorno seguente?

T-5

Arrivando a casa, si sedeva subito a tavola, trangugiava alla svelta la sua minestra di cavoli e mangiava un pezzo di carne di manzo con la cipolla, non notandone affatto il sapore; mangiava tutto questo con le mosche e con tutto ciò che il buon Dio gli mandava in quella stagione. Quando si accorgeva che lo stomaco iniziava a gonfiarsi, si alzava da tavola, tirava fuori una boccetta di inchiostro e copiava le carte che si era portato a casa... Dopo aver scritto a sazietà si metteva a letto sorridendo in anticipo al pensiero dell'indomani: Dio gli avrebbe inviato qualcosa da copiare domani?

Perepisyvat' e perepisyvanie (riscrivere e riscrittura) hanno per la presenza del prefisso *pere-* e del suffisso iterativo *-yva* valenze che nella traduzione italiana si perdono. In fondo, è una fatica di Sisifo, quella di Akakij Akakievič. Ma contrariamente al personaggio mitico che soffriva, Akakij Akakievič è ridotto a tal punto di "depravazione" che ne gode. Tutte le altre cose che potrebbero esistere per lui egli le aveva soffocate. Questo soffocamento della creatività dovuto a cause esterne e interne, costituisce una delle caratteristiche principali del personaggio: ma, ci dice Gogol', la creatività è innata nell'uomo e non può essere soffocata del tutto: il bisogno di bellezza, di creatività e d'amore trova sfogo nella passione con cui Akakij ricopia certe lettere dell'alfabeto. E in questo non c'è, a parere di molti, neanche la minima ombra di grottesco o di comico.

Parlando del pranzo di Akakij Akakievič e di come lo consuma, l'autore usa ogni mezzo per far capire che il protagonista non prova alcun piacere, nessuna sensazione dovuta al sapore dei cibi, praticamente manda giù per la gola senza sentire alcun sapore, frettolosamente, come un male necessario che va affrontato prima di passare a qualcosa che gli piaccia veramente, quello che per lui rappresenta un "dessert". Infatti, smette di mangiare non appena sente lo stomaco gonfiarsi. Mentre poi, quando ricomincia a copiare, a scrivere, lo fa veramente con piacere ed a piacere, a volontà, come dice Gogol', "a sazietà" (*vslast'*). Quest'ultima parola *vslast'* è molto importante, perché non viene usata a caso. Con questo avverbio, che normalmente in lingua russa si usa sia con dei rife-

rimenti gastronomici, che per i piaceri di ogni genere, Gogol' vuole sottolineare che il *perepisyvanie*, com'è stato già rilevato prima, era ciò che acuiava tutti i suoi sensi, lo compensava di tutto, era per lui la cosa più dolce in assoluto. La parola *slast'*, che sta alla base dell'avverbio *vslast'* usato dall'autore, vuol dire comunque leccornia e anche dolcezza. E' una forma contratta di *sladost'*. (Da notare l'assonanza di questa parola con un'altra dalla sfumatura diversa, quella di brama sfrenata di godimenti sensuali: lussuria). Il dizionario, comunque, fornisce come primo significato della parola *vslast'* - "a sazietà" e, visto che Gogol' usa questo termine con l'evidente proposito di compensare le mancate sensazioni da "gourmand" durante il pranzo di Akakij, sarebbe preferibile per il traduttore usare il primo significato fornito dal dizionario e non il 2° - a *piacimento*, né il 3° - a *volontà*, né tanto meno un'espressione sinonimica che si discosta ancor di più dal significato primario della parola in questione. Come, invece, è stato fatto dal traduttore della T-3 che, usando l'espressione sinonimica "a sua completa soddisfazione", non segue il sottile, ma esplicito disegno tracciato dall'autore. "Una buona traduzione corre lungo il crinale sottile fra sinonimia e corrispondenza del significato primario," dice P. Newmark.

5. *Nužno znat', što Akakij Akakievič iz"jasnjalsja bol'seju častiju predlogami, narječijami i, nakonec, takimi časticami, kotorye rešitel'no ne imejut nikakogo značenija. Esli že delo bylo očen' zatrudnitel'no, to on daže imel obyknovenie sovsem ne okančivat' frazy...*

LE TRADUZIONI

T-1

Bisogna sapere che Akakij Akakievič s'esprimeva principalmente con preposizioni, con avverbi, insomma con particelle che non hanno assolutamente nessun significato. Se poi la questione era imbarazzante, aveva anche l'abitudine di non terminare affatto la frase.

T-2

Bisogna sapere che Akakij Akakievič parlava soprattutto per avverbi, per preposizioni, o comunque particelle senza significato alcuno. Se il discorso poi era imbarazzante, aveva l'abitudine di non finir nemmeno le frasi...

T-3

Bisogna sapere che Akakij Akakievič s'esprimeva per lo più mediante preposizioni, avverbi, e, infine, con particelle che non avevano assolutamente nessun significato. Se poi la cosa era molto difficoltosa, egli aveva persino l'abitudine di non terminare le frasi....

T-4

Bisogna sapere che Akakij Akakievič s'esprimeva soprattutto per mezzo di preposizioni, avverbi, e in genere di particelle che non avevano assolutamente nessun significato. Se poi si trattava di una faccenda molto delicata, allora egli aveva addirittura l'abitudine di non concludere affatto le frasi...

T-5

Bisogna sapere che Akakij Akakievič s'esprimeva per lo più con preposizioni, avverbi e, insomma, con quelle particelle che non hanno decisamente nessun significato. Se poi l'affare era molto spinoso, allora aveva perfino l'abitudine di non terminare affatto le frasi...

L'adagio russo "Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty", che più o meno corrisponderebbe al modo di dire italiano "Sbaglia anche il prete a dir messa", sembra abbastanza appropriato in riferimento alla traduzione eseguita della frase da noi presa in esame. Lo svarione è abbastanza elementare in quanto persino in un manuale di grammatica per la scuola media si fa una netta distinzione tra le varie parti del discorso: avverbi, preposizioni, particelle, ecc; a leggere le traduzioni T-1, T-2 e T-5 si direbbe, invece, che gli avverbi e le preposizioni fanno parte di una categoria più ampia, ossia quella delle particelle. Il solo a non commettere questa "gaffe grammaticale" è stato il traduttore della T-3, facendo chiaramente la distinzione tra gli "...avverbi, preposizioni e, infine particelle"

Nello stesso brano Nikolaj V. Gogol' usa per l'ennesima volta la parola *daže*/perfino (che peraltro è considerata parola-ponte tra la creatività di Gogol' e quella di Dostoevskij); nella traduzione T-1 essa viene sostituita con "anche". Questa arbitraria sostituzione (operata nella traduzione T-1) dell'avverbio *perfino* con la congiunzione *anche* finisce per togliere al lettore la sensazione di una delicata, quasi inavvertita ma partecipante presenza del narratore. Riduce il periodo intero alla mera enumerazione delle abitudini colloquiali dell'umile impiegato senza porre alcun accenno alla loro "gravità", al loro "peso specifico", cui l'autore ricorre per descrivere e soprattutto per dar vita al protagonista.

Come ultima considerazione a questo riguardo, vogliamo notare che la parola *daže*, dal punto di vista grammaticale fa parte delle particelle rafforzative e già la denominazione stessa fa capire che essa rafforza, potenzia, sottolinea qualcosa, in questo caso, un particolare rilevante. Ecco perché sarebbe sbagliato sostituirla, sia com'è stato già detto sopra, sia con altri sinonimi, perché in quest'ultimo caso non ci sarebbe stata una perdita semantica, ma resterebbe sempre quella stilistica a causa dell'importanza della parola *daže* nello stile di Gogol'. Tanto più che -

come lo definì V. Nabokov- Gogol' "è un fenomeno di linguaggio, non di idee". Perciò sarebbe giusto che il traduttore non cercasse di cambiare i connotati di questo fenomeno, come giustamente ha fatto il traduttore della T-3, usando la parola *perfino*, mentre nelle traduzioni T-2, T-4 e T-5 i traduttori sono ricorsi ai sinonimi, rispettivamente: *neppure*, *addirittura*, *insomma*. La questione qui sollevata fa parte del problema dell'accuratezza lessicale e a questo proposito sono indicative le parole di Peter Newmark: "...entro certi limiti il traduttore può trattare la grammatica con flessibilità ed ingegnosità, riformulando le unità in modo da rafforzare la logica del testo. Ma il lessico deve essere accurato".

6. *Petrovič vzjal kapot, razložil ego snačala na stol, rassmatrival dolgo, pokačal golovoju i polez rukoju na okno za krugloj tabakerkoj s portretom kakogo-to generala, kakogo imenno neizvestno, potomu što mesto, gde nachodilos' lico, bylo protknuto pal'cem i potom zakleeno čet-verougol'nym kusočkom bumagi...*

LE TRADUZIONI

T-1

Petrovič prese la "vestaglia" e la distese sulla tavola, la esaminò a lungo, scosse la testa e allungò la mano verso la finestra per prendere la sua tabacchiera rotonda con il ritratto di un generale, quale precisamente non si sa, perché il punto dove si trovava la faccia era stato sfondato dal dito e poi rattoppato con un quadratino di carta incollata.

T-2

Petrovič prese la palandrana, la spiegò dapprima sulla tavola, l'esaminò a lungo, scosse la testa e allungò la mano al davanzale della finestra verso una tabacchiera rotonda col ritratto d'un generale, quale precisamente non si sa, perché sul posto dov'era prima la faccia, sfondato con una ditata, era stato in seguito appiccicato un quadratino rettangolare di carta .

T-3

Petrovič prese il pastrano, lo spiegò dapprima sul tavolo, lo esaminò a lungo, scosse la testa, e stese la mano verso la finestra per prendere una tabacchiera rotonda, col ritratto di un certo generale, quale non si sa, perché il posto dove si trovava la faccia era stato trafitto dal dito, e poi riparato con un pezzo quadrangolare di carta incollatavi *sopra*.

T-4

Petrovič prese la "vestaglia", dapprima la distese sulla tavola, la esaminò a lungo, scosse la testa e quindi allungò la mano verso la finestra per prendere una tabacchiera rotonda col ritratto di un certo generale; chi fosse questo generale non si sa con precisione, perché il punto dove era dipinto il viso era stato bucato da una ditata, e quindi vi era stato incollato sopra un pezzetto di carta.

T-5

Petrovič prese la vestaglia, la stese dapprima sul tavolo, la esaminò a lungo, scosse la testa e tese la mano verso la finestra per prendere la tabacchiera rotonda con il ritratto di un qualche generale, quale con esattezza non si sa, perché il punto in cui c'era la faccia era stato sfondato da un dito, e poi aggiustato incollandovi sopra un pezzettino quadrangolare di carta bambagina.

Dice Vladimir Nabokov: "Era l'assurdo la musa di Gogol'". Sarebbe sbagliato dire che Gogol' inseriva i suoi personaggi in situazioni assurde. Non si può inserire un uomo nella situazione assurda se è assurdo tutto il mondo in cui egli vive. Una piccolissima dimostrazione della capacità di Gogol' di trascinare il lettore nelle situazioni e descrizioni più sbalorditive, inattese e fuori da ogni logica, rappresenta il passo di descrizione della tabacchiera del sarto Petrovič. E' un procedimento evidente della composizione grottesca il mettere avanti i particolari ingranditi (tabacchiera) e spostare in secondo piano ciò che dovrebbe provocare maggiore attenzione (per esempio il sarto al quale la tabacchiera appartiene). Di lui Gogol' dice solo che beveva nei giorni festivi. Quindi, minuziosissima dev'essere la descrizione della tabacchiera tradotta. Lo è? Sì e no. Per esempio, un traduttore omette, si direbbe arbitrariamente, la parola "četverougol'nyj", il che impoverisce la descrizione minuziosissima dell'originale, togliendo al lettore italiano la possibilità di rimanere stupito e sorpreso dall'incredibile dovizia dei particolari. Si direbbe che il traduttore in questo caso agisca similmente ad un sarto (tanto per restare in argomento), il quale trovandosi ad orlare il cappotto, gli dà qualche sforbiciata, accorciandolo e togliendone qualche piega, inutile a suo parere, senza prima sentire l'opinione del legittimo proprietario.

Per fortuna, altri traduttori non hanno agito così. Il traduttore della versione T-1 non si è permesso di togliere alcunché dalla descrizione originale, tuttavia, ha sostituito due elementi della descrizione russa con uno solo in italiano, anche se una tale sostituzione non era dettata dalle esigenze linguistiche, in quanto anche in italiano si potrebbe benissimo dire allo stesso modo. Forse egli pensava di conferire più scioltezza all'intera proposizione mettendo al posto di "un pezzetto quadrangolare"

un quadratino. Ma a che pro? Il pericolo di ingarbugliare la frase non c'era, per cui egli non aveva nessun bisogno del compromesso del tipo: "Va bene, non toglierò nulla alla descrizione, ma la farò più snella", perché doverla "snellire" per forza, tanto più che in questo caso risulta controproducente?

Ha fatto meglio un altro traduttore, ma, andando oltre l'intenzione dell'autore, ha fornito ciò che nella teoria viene denominato "ipertraduzione", ossia ha aggiunto nella traduzione un elemento inesistente nel testo della lingua di partenza, specificando il tipo di carta incollata sulla tabacchiera, dettaglio questo che nel testo originale non viene specificato.

I traduttori delle versioni T-2 e T-3 hanno soppesato bene il concetto di uguaglianza tra la lingua di partenza e quella d'arrivo. In altre parole, come dice McGuire: "Il traduttore deve dapprima determinare la *funzione* del sistema di partenza e trovare poi un sistema che renda in modo adeguato quella funzione".

7. *Uvidel vdrug, čto pered nim stojat kakie-to ljudi s usami, kakie imenno už etogo on ne mog daže različít'. U nego zatumanilo v glazach i zabilos' v grudi. "A ved' šinel'-to moja!" skazal odin iz nich gromovym golosom, schvativši ego za vorotnik.*

LE TRADUZIONI

T-1

... vide di colpo davanti a sé, quasi a un palmo dal suo naso, alcuni uomini con i baffi, come fossero quei baffi non poteva dirlo. Gli occhi gli si confusero e sentì una fitta al petto. – Ma questo cappotto è mio! – disse uno di quelli con voce tonante, afferrandolo per il colletto.

T-2

... si trovò quasi faccia a faccia con certi ceffi baffuti, di che razza appunto, non gli riuscì a precisare.. Gli occhi gli si annebbiarono e il cuore prese a battergli.. – Ma questo mantello è mio! – esclamò uno di loro con voce tonante, afferrandolo per il colletto.

T-3

... vide a un tratto che davanti a lui, quasi sotto il suo naso, stava della gente con i baffi, che gente fosse non lo poteva neppure distinguere.. Gli occhi gli si annebbiarono, il cuore si mise a battere. – Ma questo è il mio cappotto! – disse uno di quegli uomini con voce di tuono, afferrandolo per il colletto.

T-4

...egli si vide improvvisamente davanti, quasi sotto il suo naso, certi uomini baffuti; ma non ebbe nemmeno il tempo di capire di che

razza di gente si trattasse. Gli occhi gli si annebbiarono, il cuore prese a battergli. – Ma questo è il mio cappotto! – gridò uno di loro con voce tonante, afferrandolo per il bavero.

T-5

... vide all'improvviso davanti a sé, quasi sotto il suo naso, delle persone coi baffi, che tipo esattamente, questo non poteva ormai nemmeno distinguere. Una nebbia gli velò gli occhi e il petto iniziò a battere. – Ma questo è il mio cappotto! – disse uno di loro con voce tonante, dopo averlo afferrato per il colletto.

Pur scontato, resta tuttavia il fatto che anche una piccola svista del traduttore può a volte trasformare un'espressione d'uso corrente in una singolare affermazione che non c'era mai stata negli intenti dell'autore. Prendiamo come "reperto di prova" la traduzione T-1. Leggendola, sembrerebbe che la preoccupazione maggiore di Akakij Akakievič al momento in cui lo spogliavano dell'unico bene che egli possedeva, e per il quale aveva fatto dei sacrifici non indifferenti, era quella di ricordarsi, per poter raccontarlo in seguito, quali fossero i baffi di quei brutti ceffi che lo stavano rapinando...

Sebbene il racconto in questione sia fantastico ed il suo stile basato su giochi di parole e svolte inattese, questo, senza dubbio, non c'era nelle intenzioni di Gogol', piuttosto si tratta della grammatica russa che ha giocato un brutto tiro al traduttore. Nella maggioranza dei casi il pronome relativo "kakoj" si riferisce al sostantivo che lo precede. Nel testo russo i sostantivi che lo precedono sono due e non uno e precisamente: "ljudi" e "usy", quindi per capire a quale dei due sostantivi si riferiva il pronome relativo/interrogativo "kakoj", bastava prestare l'attenzione al caso della declinazione, ossia, se il caso fosse stato lo strumentale, si sarebbe riferito alla parola "usy" (nel testo "s usami" - è allo strumentale), ma siccome allo strumentale non è, vuol dire che si riferisce alla parola "ljudi" che sta al nominativo.

Inoltre, in russo esiste la tendenza a mettere la parola più importante, diciamo la parola-chiave del discorso alla fine della proposizione. Senza alcuna intenzione di voler disquisire sulle regole della lingua italiana, ci sembra preferibile la soluzione adottata dai traduttori della T-1 e T-2 perché, a nostro avviso, attenendosi allo stesso ordine di parole dell'originale, sono riusciti a conservare la sua carica semantica, ossia; il cappotto (la šinel') è mio, non tuo, quindi lo prendo con tutto il diritto, anzi sei tu che me lo devi restituire!

Per quanto riguarda le soluzioni adottate dai traduttori della T-3, T-4 e T-5, dove la frase russa è resa con il corrispettivo "Ma questo è il mio

cappotto!", loro in questa maniera, proprio a causa dell'inversione non rispettata, hanno spostato il punto focale della frase, per cui scema il significato della parola "moja"(mia) che, invece, nelle traduzioni T-2 e T-5 resta doverosamente immutato.

A questo proposito, siamo dell'avviso che il traduttore non debba cercare esclusivamente e ad ogni costo solo i punti di divergenza tra le due lingue, bensì dev'essere pronto, laddove è possibile ed opportuno, a cercare di stabilire anche dei punti in comune. Forse oggi, quando persino la stilistica comparativa da più parti viene ribattezzata in "contrastiva", questa nostra preferenza potrà sembrare anacronistica, ma, pur rispettando ed augurando la marcia inarrestabile del progresso, non si dovrebbe accettare una qualsiasi innovazione senza prima capirne le motivazioni e porsi l'eterna, ma sempre attuale domanda latina "cui prodest?"

8. *Akakij Akakievič chotel bylo uže zakričat' "Karaul", kak drugoj pristavil emu k samomu rtu kulak veličinoju v činovnič'ju golovu, promolviv: "a vot tol'ko krikni!" Akakij Akakievič čuvstvoval tol'ko kak snjali s nego šinel', dali emu pinka kolenom, i on upal navznič' v sneg i ničego uže bol'se ne čuvstvoval.*

LE TRADUZIONI

T-1

Akakij Akakievič avrebbe voluto gridare "aiuto!", ma l'altro gli mostrò sotto la bocca un pugno grosso come la testa d'un funzionario dicendo:- Prova un po' a gridare!

Akakij Akakievič si accorse soltanto che gli toglievano di dosso il cappotto e gli davano una spinta di dietro con il ginocchio; egli cadde bocconi nella neve e non capì più nulla.

T-2

Akakij Akakievič voleva gridare "accorr'uomo!", ma un altro gli mise sotto il naso un pugno grosso come una testa di impiegato, aggiungendo: - Provaci soltanto a gridare!

Akakij Akakievič sentì solo che gli toglievano il mantello, gli davano una ginocchiata, e cadde lungo disteso nella neve e non sentì più nulla.

T-3

Akakij Akakievič stava per gridare "allarme!", ma l'altro gli mise sulla bocca un pugno grosso come la testa di un funzionario, dicendo: - Provati un pò a gridare !

Akakij Akakievič sentì solo che gli toglievano il cappotto, gli

davano un colpo col ginocchio, e cadde sulla neve a faccia in giù. Poi non sentì più niente.

T-4

Akakij Akakievič stava per gridare "aiuto!", ma l'altro gli presentò sotto il naso un pugno grosso quanto la testa di un impiegato, dicendogli:

- Prova soltanto a gridare !

Akakij Akakievič sentì appena che gli sfilavano il cappotto e gli davano una ginocchiata nelle costole, cadde supino nella neve e poi non sentì più nulla.

T-5

Akakij Akakievič voleva già gridare "aiuto!", quando l'altro gli mise proprio sotto la bocca il pugno grande come la testa di un impiegato, aggiungendo: - Provatvi solo a gridare !

Akakij Akakievič sentì solo che gli toglievano il cappotto, gli davano una ginocchiata e stramazzone nella neve e non sentì più nulla.

Il traduttore è soprattutto un testimone dell'autore nei riguardi del lettore straniero che non conosce la lingua di partenza e si fida in tutto e per tutto della parola del traduttore.

Immaginiamo per un momento che i nostri cinque traduttori fungano da testimoni non più dell'autore, ma come se fossero dei testimoni oculari per la polizia, quella polizia che ha fatto così poco per Akakij Akakievič, per il recupero del suo cappotto. Noterebbe, persino il commissario distrettuale più ottuso dei tempi dello zar, che i traduttori, ossia, i testimoni cadono nelle contraddizioni più ovvie. Il testimone T-4 afferma che gli davano una ginocchiata nelle costole e quello T-1 insiste che gli davano una spinta di dietro. Mentre il testimone T-1 afferma che Akakij cadde bocconi sulla neve. Gli altri testimoni T-2 e T-5, non sapendo, evidentemente, del rischio di incorrere nelle sanzioni previste dal codice di procedura penale per falsa testimonianza, si sono limitati a dichiarare che Akakij Akakievič stramazzone sulla neve (T-5) e cadde lungo disteso (T-2) senza ulteriori particolari rilevanti, dal loro punto di vista. Insomma, povero Akakij Akakievič non ha avuto fortuna neanche con dei testimoni. Tutto è contro di lui...

Occorre ricordare, però, le parole di V. Nabokov: "Il passo successivo verso l'inferno lo fa il traduttore che salta parole o brani che non vuol prendersi la briga di capire..."

9. ...dobralsja on domoj ne v silach buduči skazat' ni odnogo slova; ves' raspuch i slëg v postel'... Tak sil'no inogda byvaet nadleža-

šče raspekание!

Na drugoj že den' obnaručilas' u nego sil'naja gorjačka. Blagodarja velikodušnomu vspomoščestvovaniju peterburgskogo klimata bolez'n' pošla bystree, čem možno bylo oždat'.

LE TRADUZIONI

T-1

Mai in vita sua era stato così orribilmente strapazzato da un generale, per di più estraneo... si trascinò a casa che non era neanche in grado di dire una parola; era tutto gonfio e si mise al letto. Tanto forte può essere a volte una strapazzata! Il giorno dopo gli si manifestò una forte febbre. Grazie alla generosa collaborazione del clima pietroburghese la malattia procedette più rapida di quanto ci si potesse aspettare...

T-2

In vita sua non era ancor mai stato rimbrottato così aspramente da un generale, e per di più non suo superiore diretto... e arrivò a casa senza neppure la forza di proferire una parola; era tutto gonfio e si mise al letto. Potenza di un acconcio rimbrotto! Il giorno seguente gli si dichiarò una violenta febbre. Grazie al generoso aiuto del clima di Pietroburgo la malattia fece progressi più rapidi del prevedibile.

T-3

Nella sua vita sua non era mai stato così strapazzato da un generale, e per di più di un altro ufficio... si trascinò a casa senza avere la forza di dire neppure una parola; si era tutto gonfiato, e si mise al letto. Così tremenda è a volte un'autentica strigliata! Il giorno dopo si trovò ad avere un febrone da cavallo. Grazie alla magnanimità dell'onnipotente clima Pietroburgo, la malattia procedette in modo più rapido di quanto ci si attendesse...

T-4

In vita sua non era mai stato strapazzato a quella maniera da un generale, e per giunta di un altro ufficio... e arrivò a casa che non aveva più forza di dire neppure una parola; era diventato tutto gonfio, e si mise subito a letto. Tale può essere a volte la forza di una lavata di capo! Il giorno dopo aveva la febbre alta. Grazie alla generosa collaborazione del clima pietroburghese, la malattia ebbe un decorso più rapido del previsto...

T-5

In sua vita non era mai stato strigliato così violentemente da un generale, e in più anche di un'altra divisione... ed arrivò a stento a casa senza la forza di dire neanche una parola: si era tutto gonfiato e si mise a

letto. Così violenta è delle volte una strigliata in piena regola ! Il giorno dopo gli si manifestò una forte febbre. Grazie alla magnanima collaborazione del clima pietroburghese, la malattia procedette più rapidamente di quanto ci si sarebbe potuti aspettare...

Questo periodo rappresenta una brillante dimostrazione dell'inconfondibile stile gogoliano, basato sullo *skaz* comico con i suoi giochi di parole e di sottintesi, con l'atteggiamento sempre oscillante tra pietà ed ironia nei confronti dei suoi personaggi. Forse anche a causa di questa particolarità del suo stile, Gogol' – a detta d'alcuni traduttori – è considerato "traducibile entro certi limiti", senza rispolverare il problema generale della traducibilità o meno dell'opera poetica. Una cosa è certa, per accingersi a tradurre le opere di Gogol' non basta nemmeno una lettura approfondita, è necessario uno studio approfondito ed anche allora non si può stare tranquilli di aver compreso tutto; c'è da stare sempre all'erta e non solo a causa dei concetti, ma anche delle singole parole apparentemente innocue. A volte, basta ricordarsi dell'importanza dell'etimologia. Per dirla con Lyons, "una volta che ci rendiamo conto che nessuna lingua è mai ferma o uniforme, avremo fatto il primo passo per dar conto ... della continuità del mutamento linguistico". Certo, per tradurre un'opera di Gogol' il dizionario moderno non è pienamente idoneo. Consultando, invece, il dizionario di V. Dal', il traduttore vedrebbe per esempio che il significato di *nadležaščij* corrisponde a *nadobnyj*, *dolžnyj*, *sootvetstvennyj*.

10. V policii bylo sdelano rasporjaženie pojmat' mertveca vo čto by to ni stalo, živogo ili mērtvogo, i nakazat' ego, v primer drugim, žestočajšim obrazom, i v tom edva bylo daže ne uspelj.

LE TRADUZIONI

T-1

Alla polizia venne data disposizione di catturare il morto a qualunque costo, e di punirlo nella maniera più feroce perché servisse da esempio agli altri; e si deve dire che quasi vi riuscì.

T-2

La polizia ebbe l'ordine di prendere lo spettro a qualunque costo, morto o vivo, e di infliggergli una punizione esemplare per norma di tutti gli altri; e in ciò si fu persino a un pelo dal riuscire.

T-3

Alla polizia fu impartito l'ordine di catturare il morto e di punirlo in modo più severo, in modo che servisse da esempio, e per poco non ci

riuscirono.

T-4

Vennero date disposizioni alla polizia di acchiappare il fantasma a qualunque costo, vivo o morto, e di punirlo con la massima severità perché servisse da esempio agli altri; e per poco non si riuscì davvero ad acchiapparlo.

T-5

Alla polizia fu emesso l'ordine di acciuffare il morto ad ogni costo, vivo o morto, e punirlo. perché servisse da esempio agli altri, nel modo più atroce, e mancò poco che non ci riuscissero perfino.

«La prosa di Puškin è tridimensionale, quella di Gogol' – dice Nabokov – di dimensioni ne ha almeno quattro. L'arte di Gogol' quale ce la rivela "Il Cappotto" suggerisce che le rette parallele non solo possono incontrarsi, ma possono contorcersi e aggrovigliarsi nei modi più pazzeschi, come due pilastri riflessi nell'acqua, purché ci sia la necessaria increspatura. Il genio di Gogol' è esattamente questa increspatura - due e due fanno cinque, se non la radice quadrata di cinque, e tutto questo avviene in modo naturale nel modo gogoliano, dove non si può seriamente sostenere che esiste la matematica... Leggendo Gogol' può darsi che i nostri occhi si "gogolizzino" e che si vedano frammenti del suo mondo nei luoghi più inaspettati.» Ma se tanto si aspetta dal lettore, tanto più devono "gogolizzarsi" gli occhi del traduttore. Altrimenti succede che anche la più evidente figura retorica venga travisata e la più fine nota ironica venga tralasciata, come dimostrano chiaramente le traduzioni, dove l'ironico "acciuffare il morto vivo o morto" si è tramutato in un banalissimo ordine della polizia di "acciuffare il morto"- né buffo, né ironico, né grottesco, bensì piuttosto macabro. Quindi, l'eterno appello, rivolto al traduttore, quello di "travasare senza travisare" deve essere sempre rinnovato e magari complementato con : "travasare con cura".

«L'equivalenza dinamica non è possibile - afferma P.Newmark - quando il lettore della traduzione non è in possesso delle stesse informazioni del lettore dell'originale. Ne consegue che quando si tratta di *realie* non sempre note al lettore italiano (nel nostro caso) giacché fanno parte degli usi e costumi del popolo russo, allora il compito ineluttabile del traduttore è quello di spiegare sia nel contesto, sia nelle note a piè di pagina, la particolarità o il significato implicito, esplicitandolo. Queste note, tuttavia, non devono "appesantire" la lettura, trasformando la narrativa in un saggio etnico».

E' molto sensibile a questa necessità di fornire al lettore ogni ragguaglio possibile ed immaginabile sulle usanze russe il traduttore della

versione T-3. In una certa misura, però, si mantiene sulla linea di oggettività, cedendo anche all'autocritica, quando, a proposito di qualche passaggio di cui la traduzione non lo ha lasciato soddisfatto, dichiara: "La traduzione è del tutto inadeguata". Il traduttore della versione T-2 potrebbe, invece, essere un tantino più generoso nelle note a piè di pagina.

Traducendo Gogol', molto spesso il traduttore si trova di fronte alle ambiguità inconsapevoli o deliberate dell'autore, anzi, si direbbe che la prosa di Gogol' fa a volte un vero culto delle ambiguità. Si dovrebbe aggiungere che, com'è noto, la critica della traduzione è un esercizio d'intelligenza ed immaginazione ed è solo parzialmente oggettiva. Per questa ragione la mera quantificazione degli errori e/o inesattezze, o categorizzazioni troppo rigide sarebbe controproducente.

Per valutare una traduzione bisogna valutare le differenze tra l'impressione generale creata dal testo nella lingua di partenza e quella in lingua d'arrivo, compresa, in particolare, la loro interpretazione dell'argomento. Non si può non prendere in considerazione il fatto che neanche la migliore traduzione potrebbe permettersi di evitare quello che i formalisti russi chiamavano "fonetičeskaja okraska" (il colorito fonetico). E' doveroso aggiungere che lo schermo fonetico tra la lingua russa e quella italiana rappresenta un ostacolo insuperabile, per cui ogni traduzione verso l'italiano è soggetta, rispetto all'originale, ad un calo dell'emozione estetica e questo è un discorso valido soprattutto per le opere di Gogol'. Per lui l'allitterazione non è una figura retorica, bensì fa da sfondo a tutto il racconto, come osserva V. Nabokov: "Ecco come procede il racconto: borbottio, borbottio, ondata di lirismo: borbottio e ritorno al caos da cui tutti sono derivati. Gogol' deliberatamente cela la principale idea strutturale del racconto... egli descrive un circolo completo: un circolo vizioso, come tutti i circoli, anche quando si spacciano per mele, pianete o facce umane."

BIBLIOGRAFIA

- John Lyons. *Lezioni di linguistica*. Ed. Laterza. 1987
V. Nabokov. *Lezioni di Letteratura Russa*. Ed. Garzanti, 1987.
V. Nabokov. *L'arte della traduzione*.
Boris Michajlovič Ejchenbaum. *Kak sdelana "Šinel' Gogolja*, Moskva. 1919.

Valentina Rodini

FRAMMENTI DEL CINEMA RUSSO DI FINE MILLENNIO: VALERIJ TODOROVSKIJ E IL PAESE DEI SORDI

Il mio intervento intende inquadrare la cinematografia russa attuale, sulla base della pellicola *Strana gluchich (Il paese dei sordi)*, 1998), del regista Valerij Todorovskij, che si inserisce nel complesso quadro della cinematografia degli anni Novanta; un parziale riassunto del periodo in questione è necessario per meglio capire il significato di questa pellicola.¹

Una delle maggiori involuzioni della società russa nei cinque anni fra il V Congresso (dell'Unione dei cineasti) e la dissoluzione dell'Unione Sovietica, cioè fra il 1986 e gli accordi di Minsk del 1991, venne rappresentata dal declino dello Stato nelle infrastrutture tecniche ed educative e il declino dell'*intelligencija* messa al bando come classe culturale; naturalmente non scomparve fisicamente (sebbene molti intellettuali in quegli anni emigrarono all'estero), ma vide precipitare i propri standard lavorativi e di vita in generale. Non tutti i russi subirono questo collasso culturale e finanziario: nello stesso periodo i "nuovi russi", quella piccola porzione di obbligazionisti con agganci politici e nella malavita, approfittò del tracollo dell'economia. Secondo riviste specializzate del settore, un "nuovo russo" aveva lo stesso livello di vita delle classi medio-alte in Occidente e costituiva il 3% della popolazione intera. Il primo segno che testimoniò l'ingresso di questa classe sociale nell'industria cinematografica fu la creazione della catena di cinema Kinomir nel 1997. L'*intelligencija* continuò a portare avanti il suo discorso creativo anche nel cinema, a volte entrando nell'orbita di questi uomini d'affari. Durante questi cinque anni il cinema fu dominato dal tentativo di violare le tematiche dell'era precedente. Tabù quali la prostituzione, la violenza giovanile e l'abuso di droghe vennero rappresentati con risultati di brutale naturalezza e punte di grottesco. Il cinema *noir* di scarso livello, la cosiddetta *černucha* diffusa negli anni della *perestrojka*, venne ben presto accantonato per tornare su temi che riaffermavano l'identità nazionale, piuttosto che la decostruzione della società.

La liberalizzazione di alcune tematiche creò una grossa crisi in tutti

gli artisti connessi alla produzione culturale, combinata alla scomparsa di un egemonico ALTRO contro il quale difendersi. Molti registi e uomini di cultura attivi nel periodo sovietico entrarono in un periodo di silenzio artistico.

La ricerca dei registi cinematografici cercò di orientarsi tra film d'élite per una porzione di pubblico sofisticato e quelli popolari per accaparrarsi una cospicua porzione di pubblico. Ci fu anche chi sposò la causa di un cinema messianico-elitista, una missione artistica del regista per aiutare lo spettatore a percepire le complessità dell'anima, per avere la chiave di comprensione del credo religioso, un parallelo della retorica artistica di Andrej Tarkovskij.

Giovani registi quali V. Todorovskij, A. Balabanov e A. Černych si proposero di illustrare la contemporaneità del cinema attraverso l'esplorazione piuttosto che la moralizzazione, definendosi "artisti liberi", piuttosto che intrattenitori di masse.

La ricerca di una nuova identità nazionale come risultato del secolare dibattito fra slavofili e occidentalisti sfociò, a partire dagli anni Novanta, in adattamenti cinematografici di grandi classici della letteratura nazionale: *Pervaja ljubov'* (*Primo amore*) di Turgenev, *Anna Karenina* di Tolstoj; *Tri sestry* (*Tre sorelle*) di Čechov; *Revizor* (*Il revisore*) di Gogol' sono solo quattro fra le innumerevoli produzioni di quegli anni.

Accanto a questo genere cinematografico il cinema nazionale si arricchì di nuovi generi di mito cinematografico, quali la fuga verso paesi lontani, il mito della Madre patria e quello del mondo criminale.

Valerij Todorovskij

Nato ad Odessa nel 1962, figlio dell'apprezzato regista Pëtr Todorovskij. Frequenta il VGIK a Mosca laureandosi nel 1984 come sceneggiatore. Scrivere per il cinema è la sua principale attività fino al 1990, anno del suo debutto come regista cinematografico con la pellicola *Katafalk* (*Il catafalco*); questo suo primo lavoro, intelligente e di impronta letteraria nella sua resa, rivela già le ampie potenzialità e il suo stile, capace di accostarsi ad atmosfere completamente diverse, come emerge dal suo secondo lavoro *Ljubov'* (*Amore*) del 1992, decisamente più azzardato e psicologico nello studio dei personaggi.

La produzione artistica di Todorovskij sembra indirizzata a seguire una armoniosa parabola dove le traiettorie spaziali e contenutistiche si uniscono: con *Podmoskovnye večera* (*Serate nei dintorni di Mosca*) del 1994, si ritorna ad una messa in scena di un dramma classico, mentre con *Strana Gluchich* (*Il paese dei sordi*) 1998, ritorna la connotazione spazia-

le e temporale.² Questa struttura a chiasmo unisce le quattro pellicole: Todorovskij riesce ad alternare lo spazio non delineato della campagna russa alla città pulsante e viva nella sua veridicità; in questo modo *Il catafalco* e *Serate nei dintorni di Mosca* si situano in un luogo indefinito, l'intreccio vede tre personaggi; in *Amore e ne Il paese dei sordi*, i personaggi sono quattro, la struttura è maggiormente aperta, il tono più tiepido e rilassato. Il risultato raggiunto con il film che si analizza in questo articolo ha un orizzonte aperto: la parabola non ha un punto di arrivo ma si rinnova con nuove tematiche verso ambiziosi obiettivi.

Il percorso artistico di Valerij Todorovskij riflette la medesima condizione di altri registi e sceneggiatori nati come lui a cavallo degli anni 1956-1965 che hanno debuttato nei primi anni Novanta, gli "ultimi ragazzi sovietici", vale a dire coloro che hanno terminato le scuole nell'era Brežnev. Sergej Livnev, Dimitrij Meschiev, Aleksandr Chvan e naturalmente Todorovskij fanno parte della stessa "nuova ondata", artisti che hanno portato avanti progetti comuni, aiutandosi nella realizzazione di numerose pellicole: Todorovskij ha scritto sceneggiature per Meschiev, mentre Livnev ha prodotto le pellicole di Chvan e lo stesso Todorovskij. Naturalmente una così stretta collaborazione ha anche incontrato difficoltà comuni, legate al difficile periodo dell'industria cinematografica post-sovietica, e alla crisi di nuovi soggetti per diversi anni. Nella metà degli anni Novanta quasi tutti i registi sopra citati caddero in una sorta di "apatia artistica", realizzando al massimo cortometraggi ma non lungometraggi. Lo stesso Todorovskij ebbe una pausa di tre anni fino al 1997, cosa non frequente fra i registi occidentali e soprattutto nord-americani.

«C'è bisogno di tempo per consolidare una nuova mitologia russa», come ha affermato più volte lo stesso Todorovskij, «il gusto dello spettatore è cambiato ma non per questo ci si deve avvicinare a facili identificazioni. Ad esempio il cosiddetto "antieroe", famoso nella cinematografia d'Oltrconfine, la cui immagine sullo schermo è "facile da detestare", non può incontrare i gusti dello spettatore russo; la malvagità non è mai stata una costante nella cultura cinematografica russa, nemmeno in era sovietica. I personaggi positivi mostrano una personalità ben definita, quelli negativi solo e sempre degli schematismi.»³

Todorovskij è un regista molto interessato al problema della cinematografia odierna in Russia e considera possibile una vittoria del cinema *hollywoodiano* su quello nazionale per quanto riguarda alcune fasce di spettatori (in particolar modo gli adolescenti), ma si rivela ottimista riguardo ad una recessione di questa tendenza. Fra le prerogative del cinema russo è sempre stata quella di dare spazio all'umanità della psicologia, al benevolo sguardo sul mondo, caratteristiche di forte richiamo nelle sale

cinematografiche, un punto di forza nazionale e profondamente radicato.⁴

Benevolo sulla sua idea di cinema russo, Todorovskij è anche molto critico per quel che riguarda i mezzi cinematografici, la mancanza di statistiche in merito all'affluenza degli spettatori e agli incassi. Di sicuro lui è riuscito ad inquadrare i limiti della produzione nazionale (infatti la pellicola *Serate nei dintorni di Mosca* è frutto di una collaborazione con gli studi cinematografici francesi TTA- *Les films du rivage*), mantenendo però il carattere totalmente russo di storie e personaggi.

Strana gluchich (Il paese dei sordi, 1998)

Uscito nel 1998 a cura della casa di produzione Gor'kij (Kinostudija Gor'kogo), senza grandi finanziamenti - si può propriamente definire un film a basso budget - *Strana gluchich* è una pellicola matura, contemporanea dove si è puntato molto sullo studio del personaggio, sul lavoro degli operatori, per fornire una finestra allo spettatore dalla quale affacciarsi, non su una sola piazza moscovita, ma sul mondo.⁵

La sceneggiatura di Valerij Todorovskij e Jurij Korotkov è un adattamento del libro di una giovane sceneggiatrice, nonché attrice e scrittrice, Renata Litvinova⁶. Il lavoro di quest'artista (al momento ancora in fase di pubblicazione), dal titolo *Obladat' i prinadležat'* (*Possedere e appartenere*), è un originale esempio di letteratura, una fusione al tempo stesso di elementi "scandalosi" e "compassionevoli". Nella sceneggiatura del *Paese dei sordi* si è volutamente smussato il carattere scabroso di alcuni episodi del romanzo. La caratterizzazione della protagonista sordomuta comunque nel film è rimasta fedele al ritratto della Litvinova e la stessa autrice ha fortemente apprezzato l'interpretazione di Dina Korzun.

Le eroine della Litvinova possiedono una particolare visione della realtà: le particolari circostanze in cui si trovano coinvolte mettono a nudo le loro peculiarità e l'amore acuisce ogni sensazione fino al limite estremo. Senza amore non si può esistere, non si può guardare la realtà effettuale di ciò che le circonda. Le giovani si trovano in un microcosmo dove la vita reale e il valore delle cose si percepiscono in maniera sfumata...ma è necessario aprire il «terzo occhio della comprensione per carpirne l'essenza».⁷ Lo stesso titolo *Obladat' i prinadležat'* (*Possedere e appartenere*) si apre ad una duplice interpretazione: quella del secolare contrasto maschile vs femminile e quella dei rapporti umani in generale dove si cerca di motivare le proprie azioni e di rispondere ad interrogativi come: si tratta di egoismo o di altruismo? E' meglio l'amore per se stessi o la compassione per l'altro? La risposta è da ricercare fra le righe e non solo fra quelle della storia narrata.

Gli anni Novanta hanno visto la nascita di nuovi accattivanti miti di facile ricezione, portati sul grande schermo, chiamati a ripristinare le componenti del "pensiero russo", legato alla produzione cinematografica. Questi miti sono quello dell'immagine, quello del mondo corrotto e perduto e il mito di evasione verso terre lontane.⁸ *Strana Gluchich* corrisponde a questi canoni solo nel titolo, dando un'immagine iniziale di non appartenenza a nessun paese del mondo. Per comporre il cast sono stati scelti attori prettamente teatrali, quasi tutti alle prime esperienze cinematografiche. Il linguaggio dei segni nel film è quello autentico dei sordomuti; gli attori sono stati affiancati da un'insegnante in materia che li ha seguiti durante tutta la lavorazione.

La pellicola ha riscosso i favori della critica in tutti i festival dove è stata presentata; numerosi i riconoscimenti agli attori e al cast tecnico.⁹

Sceneggiatura di **Valerij Todorovskij** e **Jurij Korotkov**

Regia di **Valerij Todorovskij**

Direttore della fotografia: **Jurij Šajgardanov**

Musiche: **Aleksej Ajgi**

Cast:

Rita: **Čulpan Chamatova**

Jaja: **Dina Korzun**

Svin'ja: **Maksim Suchanov**

Alëša: **Nikita Tjunin**

Produzione: **Kinostudija im. "Gor' kogo"**

LA STORIA

La giovane Rita vive a Mosca con Alëša, il suo fidanzato, il quale non potendo far fronte ad un debito di gioco contratto in un casinò, scompare nel nulla lasciando alla ragazza il compito di risolvere la situazione. Rimasta ad aspettarlo invano nello stesso locale notturno su un battello lungo la Moscova, fa la conoscenza di Jaja, una stravagante spogliarellista sordomuta che la aiuta a nascondersi nella bottega-laboratorio di un eclettico scultore. Entrambe non hanno più un posto dove vivere: anche Jaja è stata cacciata via da un appartamento dove alloggiava assieme ad una coppia di sordomuti. Inizia così la loro convivenza e il loro peregrinare alla ricerca di denaro per aiutare Alëša; entrambe mettono in stretta correlazione le parole "amore" e "denaro", convinte del fatto che la ricchezza possa donare loro un futuro migliore senza sofferenze e magari

fuggire verso il "Paese dei sordi", isola felice descritta da Jaja dove tutto è sereno e si ode solo il rumore del mare, unico suono percepito dalla ragazza dopo la perdita del suo udito a seguito di un incidente. Sospinte da un'unione forte e disperata, le due giovani entrano a contatto con la malavita di locali-bar e casinò, offrendosi come accompagnatrici.

Nella Mosca notturna c'è anche spazio per bande di sordomuti che trafficano droga. A capo di una di queste organizzazioni c'è il ricco Svin'ja (letteralmente maiale) che rimane colpito dalla dolce figura di Rita e le offre di collaborare con lui diventando "le sue orecchie" per mettere le mani su una grossa partita di cocaina. La ragazza accetta riuscendo a salvare la banda da un agguato e a liberare Alěša con l'aiuto di Jaja, fermamente contraria al legame della sua amica con il giovane.

La sua amicizia con Jaja, seppur conflittuale, è diventata molto importante. Entrambe desiderano fortemente soddisfare questo bisogno di affetto, ma spesso Jaja reagisce con aggressività e possesso, difendendo le proprie ragioni contro un mondo egoista popolato da maschi altrettanto egoisti. Alěša purtroppo non fa che confermare i discorsi di Jaja: perduta nuovamente una grossa somma di denaro, si dimostra ingrato e feroce nei confronti di Rita, lasciandola sola ma questa volta per sempre.

Jaja, ostile nei confronti del giovane, decide di consegnarlo nuovamente ai suoi creditori ma questa volta finisce lei come ostaggio. Rita riesce a liberarla, ma non a sventare l'ennesimo regolamento di conti fra bande criminali; in occasione dello scontro armato perde l'udito per il forte rumore degli spari e all'alba di un nuovo giorno a Mosca si avvia lungo il fiume assieme alla sua amica Jaja, e il rumore del mare fa da sottofondo ai loro passi che si allontanano.

La macchina da presa come osservatore sociale

Il "Paese dei sordi" rappresenta un'allegoria, uno spazio che Jaja vuole ritagliarsi in un mondo che l'ha emarginata a causa del suo handicap. La sordità finale di Rita non viene vista in maniera drammatica, è il raggiungimento di un'armonia fra il conflitto soldi e amore; l'utilizzo del linguaggio dei segni è visto come una diversa decodificazione di un modo di vivere decontestualizzato ma non per questo meno intenso.

La trama del film è a tratti surreale e il binomio amore-soldi un *cliché* largamente utilizzato nella cinematografia contemporanea: questo è quanto salterebbe agli occhi di uno spettatore poco attento al contesto sociale. Nella psicologia delle protagoniste c'è molto più che una triviale ricerca di soldi e di sentimenti positivi. La loro è un'amicizia disperata, un susseguirsi di interdipendenze al femminile, elemento molto russo, simbolo di un matriarcato non storico ma di sopravvivenza, dove l'uomo

russo appare intrinsecamente debole anche nella funzione "maschile" di capofamiglia.

Sintomatico è anche il titolo della novella di Renata Litvinova alla quale si sono ispirati Todorovskij e Korotkov nella stesura della sceneggiatura: *Obladat' i prinadležit'* (*Possedere e appartenere*). La stravagante Jaja non conosce altro modo di concepire la vita se non attraverso il possesso, la tangibilità delle cose nel loro stretto materialismo (come recita il suo leitmotiv "soldi soldi") anche se né con i rubli né con i dollari si può comprare un biglietto per Strana gluchich, il Paese dei Sordi.

Nella morale slavo-ortodossa, così come nella cultura russa, i concetti di denaro e di ricchezza sono sempre stati visti con sospetto ed equivoca malvolenza: basti pensare alla letteratura. Dostoevskij descrive lo squallore dell'esistenza umana, mettendo in rilievo il processo di corruzione dell'individuo oppresso dalla necessità di denaro, ma non lo utilizza come indicatore sociale, non ne è interessato. In *Anna Karenina* di Tolstoj emerge la stessa tendenza: Vronskij, l'eroe maschile del romanzo, mostra una totale riluttanza se non vergogna, a trattare questioni di debiti e di soldi (anche se poi dimentica di pagare il conto dal sarto!).

La Russia vive un burrascoso rapporto con il denaro, è incapace di gestire il denaro dalla cui avidità non si è mai stati immunizzati. Invidia, smodato desiderio di far fortuna, sono problematiche recenti che si trascinano assieme ai cambiamenti sociali ed economici. Nella pellicola vi è una sola scena dove sono presenti dei soldi: Jaja li sta contando sul tavolo ma non sono inquadrati da vicino. Inizialmente Todorovskij aveva deciso di riprendere il denaro in modo da occupare totalmente lo schermo, in seguito, d'accordo con l'operatore Šajgardanov, ha modificato il suo intento resosi conto di quanto un'immagine così invadente non rispondesse alla prassi del cinema russo e alla sua cultura. Inserire episodi del genere solo quindici anni fa sarebbe stato inconcepibile e indecoroso.

La vastità della Russia vista dalla terrazza moscovita

Dopo aver portato sullo schermo il denaro come nuova categoria argomentativa, Todorovskij e Korotkov hanno voluto fortemente caratterizzare lo spazio più importante e più difficile al tempo stesso: la città di Mosca.

Il concetto di fuga verso un paese migliore è un elemento di "rusicità" presente da molti secoli nelle popolazioni di questo sterminato Paese. La città di Mosca si presta a questo discorso di passaggio verso nuove destinazioni. In questa viva fotografia della capitale vivono personaggi di *Strana gluchich*, le cui radici familiari sono intenzionalmente lasciate in ombra, perché Mosca, mai come oggi, rappresenta un crocevia

di culture, di storie che s'intrecciano, di esistenze coraggiose fatte di improvvisazione e privazione, elementi veri e caratteristici del ceto "medio" russo.

Rispetto alle numerose pellicole ambientate a Mosca dove l'elemento russo si estrinseca nella presenza di luoghi e situazioni tipiche del *byt*, cioè del quotidiano, in *Strana gluchich* la fotografia ci rimanda ad ambienti simili ad altre capitali europee: pochi i punti riconoscibili della città, assenti le architetture dei palazzi, le cupole dorate delle chiese e gli splendidi parchi cittadini. Al regista non interessa offrire questa ovvia visione di Mosca, il suo è un film estremamente russo nel carattere e come tale il tradizionale paesaggio cittadino è fin troppo noto al pubblico al quale è destinato. Troppo noti però sono anche i famigerati "nuovi russi" con i loro intrighi mafiosi: bar, uffici lussuosi, locali notturni fanno da sfondo alle loro esistenze e compaiono anche nella pellicola, non soffocando però i personaggi, né lo spazio cittadino. E' proprio dove finiscono gli stereotipi che nasce l'affresco del film: colori luminosi, che si dipanano nella bella stagione lungo la Tverskaja, la grande via che portava a Tver', affollata e pulsante come oggi la vediamo; locali situati su battelli lungo la Moscova, poco lontani dal Cremlino. I colori della città appaiono luminosi e sgargianti; c'è una forte volontà di riscatto in questa scelta: Mosca ha bisogno di essere compresa nelle sue tante sfaccettature; non è comunque obiettivo di Todorovskij mostrarcele tutte, perché si perderebbe la connotazione visiva-ambientale del film; la sua *kriminal'naja komedija*, commedia criminale, ha bisogno di uscire da ambienti noti e rassicuranti per lo spettatore, e provocare la curiosità verso ciò che è meno noto.

Dare una cornice contemporanea ad una capitale quale è Mosca è rischioso, ancor più che affrontare lo spinoso tema del denaro: certamente il cinema le si può adattare in maniera più plastica (dare lo stesso taglio a Pietroburgo sarebbe impossibile), ma non per questo l'operazione si è rivelata meno complessa. Le soluzioni artistiche di contestualizzazione dell'azione possono essere diverse: si può volutamente rendere Mosca simile ad un documentario sottolineandone il *kitsch*; sicuramente lo spettatore assaporerebbe il contesto in maniera grossolana. Esiste una seconda variante (fra l'altro già utilizzata dal regista nella precedente pellicola *Serate nei dintorni di Mosca*): rifiutare lo spazio reale situando l'azione in un periodo e in un luogo non precisato; in questo caso le tematiche di *Strana gluchich* svanirebbero e a nulla servirebbe l'intreccio dei personaggi, depauperato della sua "significativa architettura". Todorovskij ha scelto un diverso cammino: preservare la realtà degli spazi smussando i vistosi eccessi della nuova vita notturna, tentando di decodificare le

immagini nel loro complesso.

La maggior parte delle riprese sono state effettuate di notte: l'illuminazione abbraccia l'insieme delle immagini sfumando la luce dei fari delle automobili, i profili degli edifici. Per gli episodi diurni molto si è fatto per realizzare riprese panoramiche, riducendo la durata di queste da media a breve. L'impressione è nell'insieme di una Mosca affaccendata e confusionaria, per non permettere allo spettatore, neanche a Jaja e a Rita, di esaminare ciò che esteticamente è meno attraente.

Nelle scene diurne di lunga durata Mosca si allontana dal caos: la scena dell'abbandono definitivo di Alëša vede la giovane coppia lungo la Krasnopresnenskaja naberežnaja, il lungofiume Krasnopresnenskaja: in antitesi con il loro dialogo concitato vi è solo un lento movimento del *teplochod* – il battello sul fiume – che risale il tratto centro-sud della capitale. In lontananza è visibile l'hotel Ukraina, noto edificio moscovita. Un'altra lunga scena diurna è ambientata nel deposito merci di un aeroporto, si tratta del VVS, Voëno Vozdušnye Sily, stabilimento dell'aeronautica militare, luogo insolito molto lontano dal centro abitato.

Todorovskij utilizza liberamente, senza complessi, il linguaggio dell'avanguardia cinematografica russa di fine secolo; l'impiego di filtri, focalizzazioni, basse angolature, con un rimando ai colori e al gusto dei locali notturni degli anni Settanta.

L'intreccio di storie

E' interessante notare quanto il trambusto delle strade moscovite infastidisca le due giovani alla stessa maniera: Jaja non può sentire quei rumori, ma può "osservarli" per quel processo sinestetico che porta coloro che non posseggono uno dei cinque sensi a sviluppare gli altri. Nello specifico la mancanza dell'udito sviluppa nella ragazza un'attenta percezione per ciò che la circonda.

Dall'analisi emerge che sono i personaggi con le loro storie a darci la dimensione dell'elemento "popolare" (inteso nell'accezione di "caratteristico" e noto di una popolazione quale sono i Moscoviti in questo caso); per ciascuno di essi è stato tracciato un ritratto che intende contestualizzare la loro psicologia in rapporto allo spazio dell'azione. Uno dei tratti distintivi di ogni cultura è la distinzione dello spazio universale in sfera interna alla cultura e sfera esterna (alla cultura altrui). La contrapposizione lotmaniana per eccellenza tra "proprio", *svoë*, e "altrui", *čужoe* può essere applicata al *byt* quotidiano dei personaggi di *Strana gluchich*: lo spazio assimilato culturalmente e quindi anche architettonicamente dall'uomo è un elemento attivo della coscienza umana. Questa si sviluppa nello spazio e ragiona nelle sue categorie; il pensiero estrapolato dalla

semiosfera creata dall'uomo (nella quale rientra anche il paesaggio creato dalla cultura), semplicemente non esiste. La combinabilità dello spazio quotidiano viene codificata in maniera diversa, nella massa generale della cultura percepiamo per "altrui" ciò che non è confacente alla nostra quotidianità; nella pellicola la Mosca diurna diventa per quasi tutti i protagonisti un elemento estraneo.

NOTE

1) Il presente articolo è un breve estratto della tesi di laurea dell'autrice, dal titolo "La Mosca dei giovani nella cinematografia russa degli anni '60 e '90", e in particolare del terzo capitolo. Relatore della tesi è la Prof.ssa Claudia Lasorsa; correlatore la Prof.ssa Maria Carella.

2) M. Brašinskij, *Ljubov' 2*, "Iskusstvo kino", 1998, 11: 17

3) *Ibid.*

4) *Ibid.*

5) M. Brašinskij, *Ljubov' 2*, cit: 17

6) Nata a Mosca nel 1967 da una famiglia di dottori, Renata Litvinova ereditò dalla madre la sua passione per il cinema. Diplomatasi al VGIK, iniziò subito a scrivere per il cinema ma non ancora a recitare; fu Kira Muratova che la chiamò a ricoprire il primo ruolo di attrice (oltre a quello di sceneggiatrice) nel film *Tri istorii* (*Tre storie*). Da quel momento la sua carriera di attrice continua parallelamente al suo lavoro di scrittrice e sceneggiatrice. Il suo eclettismo è destinato ad un cinema d'autore, lontano sicuramente da grandiosi incassi al botteghino, ma vicino allo spirito russo che si rinnova e ad un ideale inestricabile legato alla "mitologia nazionale" di una cultura tanto complessa.

7) Traduzione dal russo dal sito internet della casa editrice Vagrius che pubblicherà il libro di Renata Litvinova *Obladat' i prinadležat'*. <http://www.vagrius.ru>

8) B. Beumers (a cura di), *Russia on Reels*, London 2000: 58

9) Dina Korzun è stata premiata come miglior attrice protagonista rispettivamente al festival nazionale "Nika" e al festival di Ginevra 1998; Maksim Suchanov è stato sempre premiato al festival cinematografico "Nika" nello stesso anno; Valerij Todorovskij e Aleksej Ajgi hanno ricevuto il "Golden Aires" nel 1998, rispettivamente per la regia e la colonna sonora.

LETTURE

Fjodor Tjutschew Kalender - Fëdor Tjutčev -Kalendar'-1803-2003, a cura di MIR- Zentrum russischer Kultur in München, München, November 2002.

Questo elegante Calendario del Centro di cultura russa di Monaco di Baviera, presieduto da Tat'jana Lukina, che ne è pure la curatrice, è un'iniziativa legata al bicentenario della nascita del grande poeta F.I.Tjutčev, che per oltre vent'anni (dal 1822 al 1844) visse, sia pure ad intervalli, nella capitale bavarese e qui amò ed operò. Il testo è bilingue, arricchito di belle illustrazioni a colori (ritratti di familiari, dei figli e dello stesso poeta in varie epoche della vita, nonché delle donne da lui amate). Esso contiene in ogni foglio del calendario dettagliate notizie biografiche e alcune liriche, in originale e in traduzione tedesca, relative agli anni del soggiorno a Monaco. Passiamo così dal matrimonio in rito ortodosso con Eleonora Peterson, nata contessa. von Bothmer, nel 1829, alla nascita dei figli, all'amicizia con Heine, al servizio diplomatico in Torino presso il re di Sardegna Carlo Alberto, dal 1837 al 1839; al secondo matrimonio, dopo la morte di Eleonora, con Ernestina Dörnberg, nata von Pfeffel nella chiesa della Missione russa di Berna nel luglio 1839, al congedo dal servizio e al ritorno in Russia. Ampi squarci narrativi della vita di Tjutčev, in tedesco, si alternano con alcune delle più note liriche: *Zima ne darom zlitsja / prošla eë pora...; Vostok belel. Lad'ja katilas' / vetri-lo veselo zvučalo, ...; Sižu zadumčiv i odin / na potuchajuščij kamin...*, tutte del 1836. Altra ben nota poesia, dalla Riviera genovese, è datata 1° dicembre 1837: *Tak zdes'-to suždeno nam bylo / skazat' poslednee prosti...*; così come *Osennij večer (Est' v svetlosti ossennich večerov / umil'naja, tainstvennaja prelest'...)*, del 1830, e la tarda *Čemu by zizn' nas ni učila / no serdce verit v čudesu...*, dedicata all'ultimo amore, Aleksandra V. Pletnëva, del 1870.

Due esaurienti articoli-saggi critico-biografici, in tedesco, di Friedtrich Hitzer (1997) ed Erich Franz Sommer (1994), con citazioni di liriche del poeta, completano questo singolare prodotto artistico-letterario. Tra le fonti citate, oltre a edizioni russe della biografia e delle opere di Tjutčev e a uno sbornik di "Literaturnoe nasledstvo" a lui dedicato (Moskva, "Nauka" 1988), sono da segnalare i lavori di Arkadij Polonskij, in russo e in tedesco, del 1997 e 1999 (*Mjunchenskije gody*) e le sue cure per l'apposizione di una lapide bilingue sulla casa di Monaco abitata dal

poeta negli anni 1822-1837 e 1839-1844. Anche Svetlana Dolgopolowa (Museum "Muranowo" 1999) ha scritto di Tjutčev e dei suoi rapporti culturali e familiari con la Germania e Gennadij Čagin (S.Pietroburgo 1996) delle donne nella vita e nella poesia del Nostro; né manca la traduzione tedesca, con testo a fronte, delle sue liriche, di Siegfried von Nostitz (Neimanis Verlag, München & Moskau 1992).

Piero Cazzola

Anna Achmatova, *La corsa del tempo*, Einaudi, Torino, 313 pp.

La lirica di Anna Achmatova (Anna Andreevna Gorenko, 1889-1966) segnò una nuova fase culturale nella Pietroburgo degli anni Dieci, essendo il più alto frutto dell'«acmeismo», movimento fondato da Gumilëv (divenne suo marito), che mirava al recupero della bellezza della realtà. Manifesto degli acmeisti divenne "La rosa è più bella per se stessa che per la sua astratta somiglianza all'amore".

Tuttavia, la sua spiccata individualità la rese, all'interno della "Corporazione dei poeti" (*Cech poetov*) voluta da Gumilëv, una personalità del tutto indipendente e presto la sua appartenenza all'acmeismo fu solo una formalità.

Come ha sottolineato Michele Colucci nell'introduzione all'edizione Einaudi della raccolta di poesie *La corsa del tempo* (*Beg vremeni*), ad una prima lettura il suo verso appare convenzionale, per stile e contenuto: canta infatti in maniera assolutamente essenziale e priva di ogni ornatus il sentimento più eterno, ossia l'amore sentimentale e sensuale. Le sue poesie sono brevi ed asciutte e, non di rado, scarne, evitando nessi logici tra un verso ed un altro, per avvalersi principalmente della paratassi: ma il risultato di questa lirica apparentemente banale e quotidiana è un'estrema eleganza ed innovazione, proprio in virtù del suo procedere in senso contrario, "centripeto", rispetto al simbolismo che spesso troppo forzatamente ricercava astruse associazioni semantiche e fonetiche.

Nella sua quartina – strofa prediletta dalla prima Achmatova – gli 'oggetti' sono in primo piano rispetto agli altri elementi, come per esempio il verbo: attraverso l'oggetto è data la possibilità di ipotizzare una situazione di cui l'eros è perlopiù il protagonista, pur fungendo spesso da mero pretesto per "schizzare" la società pietroburchese dell'epoca che ben poco spazio – ma quel poco Anna se lo aggiudicò – lasciava all'emancipazione della donna. Non si dimentichi che lo sfondo è la Russia degli anni Dieci del Novecento, la Russia di Nicola II, un paese

tanto deciso ad emergere quanto ancora arretrato rispetto al resto d'Europa.

Ciò spiega in parte l'atteggiamento – probabilmente non solo poetico – della scrittrice “gaudente e peccatrice” sempre in bilico tra disinibizione e pudore: “Ho appreso a vivere semplice saggia,/ a guardare il cielo a pregare Iddio”, tra abbandono estatico all'amore: “Ebbi solo un sussulto:/quest'uomo può domarmi” e ritrosia, tra assoluta sottomissione “Muoi se te ne vai” e passività “e se tu busserai alla mia porta, /mi sembra, non sentirò nemmeno”. Disillusa, studia con lucidità quasi scientifica l'amore, e cantandolo non tace l'inevitabile sofferenza – contropartita di alcuna gioia – che ne deriva, intendendo la passione erotica come una guerra a due in cui non vi sono vincitori ma solo sconfitti: “sempre quell'incontrarci ci lasciava/l'impressione di una lotta”.

Dopo le sue prime raccolte *Sera* (*Večer*, 1912) e *Rosario* (*Četki*, 1914) nel '17 esce *Lo stormo bianco* (*Belaja staja*) in cui la tematica privata si allarga – conseguenza degli avvenimenti all'origine del crollo del regime zarista, con la scomparsa dalla scena pubblica dell'*élite* intellettuale e con l'esodo di una parte dell'*inteligencija*. Seguono altre raccolte, fino a che nel '40, dopo un quindicennale silenzio in cui non prende esplicite posizioni politiche – ragione per cui è da alcuni considerata ultima rappresentante di una poesia ormai “passata” – viene pubblicata *Da sei libri* (*Iz šesti knjig*).

Nel frattempo la sua burrascosa vita sentimentale vede la conclusione anche del suo secondo matrimonio con l'assirologo Šilejko e l'inizio della relazione con N. Punin, che si conclude nel '38. Dal '34, anno della proclamazione del realismo socialista, inizia una nuova era per la Russia. Lev, “un cospiratore/è per voi, per me è l'unico figlio”, viene rinchiuso in un lager sovietico e l'iniziale condanna a morte è poi commutata in deportazione, “[...] morto il marito, in carcere il figlio/pregate per me”; come tante altre madri, Anna per diciassette mesi si reca quasi ogni mattina al carcere delle Croci “dove stetti trecento ore e dove/non mi apersero i chiavistelli”. Il frutto letterario di questa lacerante esperienza è il toccante poemetto *Rekvjem*, scritto tra il '39 e '40.

Si apre allora una nuova fase della sua lirica di cui protagonista è l'orrore per l'atrocità della guerra e dei nazionalismi: per la “gaia peccatrice di Cárskoe Seló” scrivere il proprio dolore diventa forse l'unico modo per tentare di capire la nuova realtà.

La successiva tappa è ormai a maturità, che la obbliga a riconsiderare il suo passato e, talora, a cercare di prenderne le distanze, “occorre sino in fondo uccidere la memoria, occorre che l'anima impietrisca./ occorre di nuovo imparare a vivere”, attraverso un'osservazione della vita

e della storia che non perde mai di vista l'equilibrio tra emotività e razionalità; ecco allora i suoi versi essere motivati dalla volontà di 'memoria', con il frutto più alto in *Poema senza eroe* (1940-62).

Con la fine della guerra, "Più non odo il passo del nemico./riposa la mia terra", si conclude anche la sua "clausura letteraria" e nel '54 ottiene anche la laurea honoris causa che significa il pubblico riconoscimento della sua poetica, solo in apparenza disimpegnata ma in realtà, dal ciclo *Nell'anno quaranta*, tesa a farsi voce, quando non grido disperato, del popolo russo, "Io sono la vostra voce, il calore del vostro fiato".

Alessia Pandolfi

Elena B. Sosnina, *Ital'janskije vërsty Ivana Cvetaeva*. Biografičeskij očerk, Ivanovo, "Fererent" 2001, pp. 110.

L'A., presentata dalla sua "maestra Nina Revjakina, ha scritto un'accurata biografia sui viaggi e le missioni di studio di Ivan Vladimirovič Cvetaev (1847-1913), padre della poetessa Marina, dal tragico destino. Sinora l'archeologo e paleografo russo era più noto, anche al pubblico italiano, per la meritoria sua fatica nella fondazione del Museo di Belle Arti "A. Puškin" di Mosca, inaugurato alla fine della sua vita, ma meno interesse avevano suscitato le sue komandirovki scientifiche in Italia negli anni 1875 e 1880, alla ricerca di documentazioni (lapi di, epigrafi, iscrizioni) delle civiltà dei vari popoli preromani, dai Volsci ai Sabini, dagli Equi ai Marsi ai Peligni, dai Marrucini ai Frentani.

La sua preparazione universitaria a S. Pietroburgo gli aveva valso la Cattedra di filologia romana a Varsavia, dal 1872 al 1876, e poi a Mosca dal 1877. Le imprese di Cvetaev durante le missioni italiane sono tanto più significative, in quanto quasi pionieristiche, anche se ben presto egli trovò dei sinceri amici e coadiutori in dotti scienziati del nostro Paese: da Giulio De Petra, ispettore degli scavi di Pompei, a Giuseppe Fiorelli, docente di archeologia all'Università di Napoli; dal gesuita p. Raffaele Garrucci, studioso delle antichità falische, all'erudito Antonio De Nino, che a Sulmona e dintorni concentrava le sue ricerche. I luoghi visitati dallo Cvetaev nelle sue due missioni furono gli scavi di Pompei, il Museo Campano di Capua, la collezione Remondini, a Nola, con iscrizioni osche, etrusche e sabine, la raccolta privata di Colle De Vita, a Benevento, con materiale sannitico e il Museo di Vasto (Histonium), con la collezione privata Marchesani di antichità e testi epigrafici. Dopo tante meritorie fatiche, che si traducevano in dotte relazioni ad Accademie russe e italiane, fu nell'1888 che, in occasione dell'ottavo centenario dell'

Università di Bologna, venne conferita a Cvetaev (nonché al filologo Aleksandr Veselovskij, pure reduce da prolungati soggiorni di studi e ricerche nelle biblioteche ed archivi italiani) la laurea ad honorem, auspice il Carducci, che fu "l'anima", com'è noto, di quelle celebrazioni. Ancora va detto che nel corso della seconda missione, quella del 1880, lo Cvetaev s'inoltrò in zone archeologiche dell'"antica Italia", soprattutto in Abruzzo: ad Amiternum, presso L'Aquila, a Corfinium, capitale della "guerra sociale" di Spartaco, e a Sulmona, dove gli fu preziosa la collaborazione del De Nino. Non solo dunque va allo Cvetaev il merito di siffatte ricerche scientifiche, divulgate attraverso i resoconti accademici, ma pure quello di brillante narratore, avendo egli descritto i suoi viaggi in un testo pubblicato a Mosca nel 1883 (*Putešestvie po Italii v 1875 - 1880 godach*). Di quanto sopra dà conto, con scrupolo di biografia, la Sosnina, che ha più volte visitato il nostro Paese apprendendone la lingua e correddando il suo lavoro di note per ogni capitolo e di un elenco di fonti, italiane e russe, sugli argomenti trattati; particolarmente sul De Nino ha citato le sue opere e i suoi biografi Mosca, Mattiocco, Papponetti, Di Cristofaro e i saggi e le traduzioni dello Cvetaev "bolognese", ad opera della Pessina Longo. C'è da augurarsi che il lavoro della Sosnina, arricchito di ritratti e stampe d'epoca, trovi presto chi lo volga in italiano.

Piero Cazzola

Piero Nussio

ARCA RUSSA

Come Ejzenštejn è il cantore della rivoluzione, Sokurov è il cantore della restaurazione.

Adesso che siete saltati sulla sedia, rilassatevi. Non intendo paragonare le capacità cinematografiche di Sergej M. Ejzenštejn con quelle di Aleksandr Sokurov, né gli afflatti ideali della rivoluzione d'ottobre con la gora della restaurazione.

Ma *Arca russa* (Russkij kovčeg) è un film destinato a fare storia.

Certo non al botteghino italiano, visto che è stato distribuito in una sola copia. Anche di questo si dovrà parlare un giorno, della censura di fatto che investe molti film: quelli che non vengono mai importati, quelli che restano in programmazione solo pochi giorni, e quelli che vengono distribuiti in una copia sola. Ottocento copie per Pinocchio o per l'ultimo Vanzina, ed una sola misera copia per la grande performance tecnica (e cinematografica) di Sokurov.

Forse un giorno la distribuzione digitale ci libererà di questa schiavitù di mercato, e si potrà vedere in sala il film che si vuole: ma per quel giorno il diavolo del mercato si sarà inventato altri cento cavilli per non far vedere i film che meritano. Nel frattempo, *Arca russa* una soddisfazione se l'è presa: se le classifiche al botteghino fossero fatte per numero di copie, sarebbe quasi in testa agli incassi, avendo "tenuto" per molti mesi nella sala che l'ha proiettato in prima visione, il Sacher di Nanni Moretti, a Roma.

Se siete fra i fortunati ad averlo visto, buon per voi. Altrimenti non disperate. Il film è stato prodotto da russi e tedeschi, ma sotto l'egida del museo Ermitage di San Pietroburgo, ed è quindi molto probabile che lo proietterà in una loro sala per i visitatori.

Già, l'Ermitage di San Pietroburgo. O preferite dire il Palazzo d'Inverno di Leningrado? Perché i nomi cambiano, ma il palazzo è lo stesso. Sokurov o Ejzenštejn? Il rivoluzionario, il creatore del montaggio epico, il grande teorizzatore del linguaggio cinematografico per accostamenti e contrapposizioni? Oppure il barocco Sokurov che nega alla grammatica del cinema l'esistenza stessa della parola montaggio?

Se fossimo nei cineclub dei primi anni sessanta, dibattiti teorici e lotte critiche avrebbero stroncato anche le pareti e molti avrebbero sradicato i braccioli degli scomodi sedili di legno per dare "consistenza critica" al dibattito. Ma, sapete, gli "anni sessanta" sono quelli del secolo scorso; il dibattito cinematografico verte sul recupero del "trash" e sulle banalità di Cronenberg... E quei cineclub d'*antan* sono già stati antologizzati da Ettore Scola in *C'eravamo tanto amati*.

Quindi, rilassatevi.

Forse, ogni tempo esprime il suo cinema. I formidabili anni venti hanno espresso Einstein ed Ejzenštejn: il cronotopo quadridimensionale e la vertigine del montaggio. Quasi un secolo dopo, il duemila sembra esprimere il lento comporsi virtuale della Rete ed il barocco del piano-sequenza unico.

Mettetevi per un attimo nei panni di Sokurov: volete organizzare 96 minuti di film senza nemmeno interrompervi un attimo per respirare. «Che ci vuole? - direte - l'ha già fatto Andy Warhol, basta mettere una macchina da ripresa su un cavalletto a riprendere tutto quanto gli passa davanti...». Ma Sokurov non la fa tanto facile: lui vuole aggirarsi lungo le scale e per le sale del Palazzo d'Inverno, vuole far trascorrere tre secoli di storia da Pietro il Grande fino al gran ballo del 1913, vuole mischiare il film con il tempo presente e mostrare il pubblico di oggi che visita le sale del museo e ne ammira i dipinti, vuole muoversi a volo d'uccello nel tempo e nello spazio.

«Beh, facile - qualcuno insisterà - Stanley Kubrick ha inventato la *steadicam*, e con una macchina da ripresa digitale molto compatta e leggera...». Pensateci voi, solo come esercizio mentale, a organizzare le riprese di un film con migliaia di comparse in costume, l'ingresso e l'uscita dei figuranti in costume, gli ambasciatori dello scià di Persia che vengono a presentare le scuse allo zar Nicola I, Caterina la Grande che cerca la toilette, lo Zar Pietro, i bambini Romanov, Alessandro III in famiglia, il maestoso ultimo ballo...

Pensateci, in un'epoca in cui una canzonetta sanremese di due minuti si incide in cinquanta passaggi successivi ed un singolo verso si registra in almeno dieci versioni successive e si rimonta dopo lunghe post-produzioni. Il più scialbo dei telefilm è girato con centinaia di "shot", i primi piani intensi sono fatti tutti insieme, i particolari sono girati a parte e ripetutamente. Poi il montaggio interviene, manipola e tritura, qualcuno dà il ritmo "giusto" alla pellicola, si vede il "grezzo" in saletta di proiezione, e si butta via tutto per ricominciare daccapo.

Tutto questo forse l'ha fatto anche Sokurov, ma nella sua testa. Poi ha dato il "pronti, azione, via" e non ha più avuto la possibilità di inter-

rompersi. O veniva bene, o niente. «Buona la prima» dicono i registi che si vogliono sbrigare. Per Sokurov è stata buona la terza, perché l'opera mastodontica è riuscita solo al terzo tentativo.

Perché, poi, ci sono gli attori protagonisti che entrano e escono di scena come fantasmi: Sergej Doncov nel ruolo del diplomatico francese ottocentesco Marquis de Custine; l'alter-ego del regista a controbattere le battute sarcastiche del marchese; una sorta di angelo cieco che fa da guida artistica fra i dipinti della galleria.

Già, perché non fosse stato abbastanza difficile filmare tutto questo, anche i quadri del museo entrano da protagonisti nel racconto. Chiunque abbia tentato di fotografare un quadro in un museo sa quanto è tecnicamente difficile riprendere un dipinto con risultati accettabili. Farlo nel corso di un film in single-shot deve essere quindi veramente banale, quando i dipinti sono gli El Greco e i Van Dyck.

E per rendere un po' meno facile un compito già appena difficile c'è, in più, l'orchestra dal vivo diretta da Valerij Gergiev che guida i valzer e le mazurche degli ultimi nobili al gran ballo del 1913, prima che la storia e la macchina da presa terminino la loro carrellata all'esterno, fra le brume della Neva.

Questa *performance* tecnica non serve però a inserire il film *Arca russa* nel Guinness dei primati. Non è certo per stabilire un record che Sokurov ha affrontato, con l'operatore Tilman Büttner e la macchina da presa Sony HDW-F900, l'arduo compito.

Lo scrittore francese Georges Perec (autore di "La vita, istruzioni per l'uso") ha scritto nel 1969 il romanzo "La Disparition" nel quale è riuscito ad evitare qualunque parola che contenesse la lettera "e". Jorge Luis Borges, nel racconto "Pierre Menard, autor del Quijote" (1939), ha immaginato che uno scrittore d'avanguardia del novecento potesse arrivare a scrivere il capitolo nono e trentottesimo del Don Chisciotte in spagnolo e con le stesse identiche parole di Cervantes.

Solo questi due abissi di pazzia creativa mi sembra possano stare alla pari con quella di Sokurov, o forse anche la maniacalità di Salvador Dalí quando, negli ultimi anni, prese a dipingere tele doppie e sfalsate per ottenere il medesimo effetto di un view-master da pochi centesimi.

Non sta al censore dire se la barocca fatica di Sokurov stia alla pari con Perec, Borges e Dalí. Per di più, secondo molti, il cinema non è degno di stare alla pari della grande letteratura e pittura. Ma il tentativo è dello stesso genere.

E, probabilmente, alle spalle c'è il medesimo senso di smarrimento di fronte agli avvenimenti del mondo che ha generato le altre opere citate.

L'*Arca russa* vuole, a suo modo, essere un film fondante della nuova anima russa, e vuole fondarla sugli splendori passati dell'Ermitage (politici e artistici) così come "gli altri" l'avevano fondata sull'assalto del popolo al medesimo edificio. Sokurov vuole prendere nel 2002 il Palazzo d'Inverno, così come nel 1928 l'aveva conquistato l'Ejzenštejn di *Oktjabr'*.

La conquista del rivoluzionario era stata epica, trascinante e turbিনosa; quella di Aleksandr Sokurov è complessa, cervelotica e meditata. «Tutti conoscono il futuro, ma nessuno conosce il passato - fa dire il regista. - Siamo destinati a navigare eternamente, a vivere eternamente». "Perché la Russia ha abbracciato la cultura europea?" si chiede il Marchese. I commenti del personaggio Sokurov sono, nel film, sarcastici e sottotono. Ma le immagini e l'avvolgersi della costruzione sono di molti toni sopra le righe. Come i giudizi sul recente e sottaciuto passato. «Da noi il Direttorio è durato ottant'anni», è la secca battuta che liquida tutta l'epoca sovietica.

Sokurov, peraltro, non ha le posizioni politiche ambigue di Nikita Michalkov. La sua filmografia ha visto "Moloch" a scandagliare la tetra personalità di Hitler e "Taurus" a partecipare la lunga agonia di Lenin. Ma, soprattutto, l'inquietante e tenero "Madre e figlio". «Voglio che i miei film siano delicati, belli, lirici e memorabili: questo è il mio unico obiettivo». Ma forse l'obiettivo di Sokurov, come la sua sinuosa *steadicam*, è meno semplice e lirico di quanto affermi. Molti, ed io sono nel gruppo, avrebbero preferito che la passione dissacratoria dell'Ottobre non si fosse conclusa nel sole ingannatore di Stalin e nelle gelide brume dei successori. Ed avrebbero preferito l'esaltante montaggio di Ejzenštejn.

Invece le cose sono andate diversamente. Così non vale rimpiangere ciò che (forse) sarebbe potuto essere e conviene invece apprezzare che la "nuova Russia" abbia trovato la sua Arca fra le mura del Palazzo d'Inverno. Quelle radici storiche e culturali che le potranno permettere di essere un solido interlocutore dell'Europa ed un attore della cultura mondiale. Anche la Francia, dopo il Direttorio, non è più stata quella di prima. Qualunque cosa ne pensassero i restauratori...

Russkij kovčeg

Anno: 2002

Nazionalità: Russia/Germania

Produzione: Hermitage bridge studio

Durata: 96'

Cast:

Sergei Doncov

Marquis de Custine

Marija Kuznecova	Caterina la Grande
Leonid Mozgovoj	La spia
David Giorgobiani	Orbeli
Aleksandr Chaban	Boris Piotrovskij
Maksim Sergeev	Pietro il Grande

Il primo film digitale HDTV registrato in forma non compressa in una singola sequenza.

Filmografia di Aleksandr Sokurov

- 1975 **Leto Marii Vojnovoj** (TV)
- 1980 **Razžalovannyj**
- 1985 **Elegija**
- 1987 **I Ničego Bol'še** (Tertium Non Datur)
- 1987 **Moskovskaja elegija** (Elegia moscovita)
- 1987 **Odinokij golos čeloveka** (La solitaria voce umana)
- 1987 **Terpenie. Trud**
- 1987 **Žertva večernjaja** (Il sacrificio della sera)
- 1987 **Skorbnoije besčuvstvie** (Anaesthesia Psychica Dolorosa)
- 1988 **Al'tovaja sonata. Dmitrj Šostakovič**
- 1988 **Dni zatmenija** (I giorni dell'eclisse)
- 1988 **Marija** (Maria)
- 1989 **Peterburgskaja elegija**
- 1989 **Sonata dlja Gitlera** (Sonata per Hitler)
- 1989 **Sovetskaja elegija** (Elegia sovietica)
- 1989 **Spasi i sochrani** (Salva e proteggi)
- 1990 **Leningradskaja retrospektiva**
- 1990 **Prostaja elegija**
- 1990 **Krug vtoroj** (Il secondo circolo)
- 1992 **Kamen'** (La pietra)
- 1993 **Tichie stranicy** (Pagine silenti)
- 1995 **Duchovnye golosa** (Voci spirituali)
- 1996 **Hubert Robert. Ščastlivaja žizn'** (Hubert Robert, una vita felice)
- 1996 **Vostočnaya elegija** (Elegia orientale)
- 1997 **Mat' i syn** (Madre e figlio)
- 1999 **Uzel** (Il nodo)
- 1999 **Moloch** (Moloch)
- 2000 **Dolce**
- 2001 **Elégie de la traversée** (Elegia di un viaggio)
- 2001 **Telec** (Taurus)
- 2002 **Russkij kovčeg** (Arca russa)

IL PINTER DI ANDREA BARACCO, SECONDO EJZENŠTEJN

Sergej M. Ejzenštejn, il 30 novembre 1934, ragionando metodologicamente del proprio e dell'altrui lavoro di didattica di regia teatrale (e cinematografica) in termini da lui definiti ancora «pionieristici», manifestava a chiare lettere «il proposito di raggiungere, in questo campo, qualche generalizzazione e qualche fondamento». Con precisi riferimenti teorici e di esperienza, avanzava cioè l'idea di una sorta di «tecnologia registica», come «regolarità» («*zakonomernost'*») del «lavoro compositivo», esplicitamente coniugata all'attività pratico-operativa di una «scuola di regia» tra «indagine» («*issledovanie*») e «ricerca» («*izyskanie*»):

«Se è vero, infatti, - egli supponeva per la *pars destruens* - che i problemi della composizione sono stati studiati con estrema sottigliezza nella musica, e in modo massiccio e sistematico in letteratura e in pittura, sulla questione dell'operazione compositiva della regia teatrale non esiste pressoché nulla [...]. Voglio dire che nella creazione della sua opera il regista interviene con un lavoro di composizione che in genere le analisi trascurano, limitandosi a trattare aspetti esterni come chi, per esempio, volesse valutare un'esecuzione di musica "a programma" semplicemente esaminando il... libretto» (S. M. Ejzenštejn, *La regia. L'arte della messa in scena*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1989, p. 3).

Per la *pars construens*, Ejzenštejn soggiungeva quindi che si rendesse necessario «il superamento di un tale modo di procedere» (*ibidem*); e che, mediante un'opportuna didattica di tipo laboratoriale, si mettessero in relazione congiunta «il primo tentativo del principiante e la piena padronanza creativa del maestro [...]. Il principiante, perciò, ha una strada obbligata per appropriarsi di tutto questo. Bisogna, come si dice, "prenderlo per mano" e fargli percorrere almeno una volta in modo spregiudicato l'intero processo creativo, in tutta la sua pienezza e multiformità, così come effettivamente si svolge» (ivi, p. 4).

Ora, io non so se il grande autore russo avesse lì per lì ragione o meno; né sono al corrente della qualità dei passi fatti dopo di lui, relativamente allo «stato dell'arte», nella direzione che egli indicava un settantennio fa; ma avverto tutta l'importanza storico-culturale ed educativa del problema posto: e a maggior ragione se, come per l'appunto nel caso di

Ejzenštejn, c'era di mezzo una dimensione pedagogica, didattica, di trasmissione, acquisizione e moltiplicazione di competenze, nell'ambito dello svolgimento di un programma formativo di scuola... (Mi chiedo, tra l'altro, se c'entrasse o meno, in quella proposta, il Vygotskij "ejzenštejniano" di *Psichologija isskusstva-Psicologia dell'arte* e quell'altro, in particolare, della teoria dello "stadio di sviluppo prossimale").

Lo stesso Ejzenštejn, del resto, si esprimeva con coerenza in quanto "pedagogo", mettendosi dichiaratamente dal punto di vista degli studenti e facendoli attivamente intervenire sul suo lavoro didattico; e sottolineava in vario modo la preoccupazione, di carattere squisitamente metodologico-formativo, di mostrare, in un'opera di regia, «il carattere regolato e "pianificato" della correlazione delle parti e del tutto, delle singole componenti dell'opera e della loro combinazione reciproca». Faceva così, per esplicito, riferimento al proposito «di conservare» durante la lezione «la forma del metodo "socratico"». E si spiegava:

«Noi - gli studenti ed io - partiamo da un compito determinato - sintetizzabile in poche righe -, lo esaminiamo, lo discutiamo collegialmente e percorriamo insieme l'intero processo che *dalla formulazione* del compito conduce alla sua conversione nella *forma vivente* dell'evento scenico [...]. Ciò avviene, s'intende, per fasi: dalla costruzione dello spazio all'esecuzione del gioco scenico [...]. Anche l'esempio apparentemente più insignificante, se viene affrontato con un alto grado di impegno [...] potrà essere eseguito introducendo nella sua natura quegli stessi tratti della generale regolarità che caratterizza le grandi opere compiute» (ivi, p. 5).

Ebbene, erano questi i pensieri ejzenštejniani che mi sono ritornati in mente assistendo in teatro (Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico"/Teatro studio "Eleonora Duse", Roma, 15-19 ottobre 2002), a *La festa di compleanno* di Harold Pinter, come saggio per il Diploma di regia di Andrea Baracco. E in base a ciò che potevo capire dell'opera in scena, mi è venuto spontaneo riflettere sui risultati di un impegno didattico positivamente riuscito, sulla evidente collegialità realizzata nel corso di un triennio d'Accademia, sul rapporto interattivo, dialogico nuovo, stabilitosi tra il testo di Pinter (1958) e la presente traduzione registica di Baracco, e dunque sui risvolti tecnici dell'operazione teatrale ed educativa nel suo complesso (da Pinter a Baracco, a noi).

Mi è accaduto così di fermarmi a ragionare sul tipo della posizione "etica" del "politico" Pinter, e sulla filigrana ideologica (antipedagogica) di talune sue commedie nate sì negli anni Ottanta-Novanta del Novecento, per esempio in mezzo a Turchi e a Kurdi, ma ambiziosamente planetarie e senza limitazioni di tempo. Come scrive:

«Una sera mi trovavo a una festa. Mi avvicino a due signore turche che stavano chiacchierando tra di loro:

Cosa dire delle torture che avvengono tutti i giorni nel vostro paese?

Mi guardano sbalordite.

Torture? Quali torture?

Ma come? Non sapete che ogni giorno vengono torturati decine e decine di uomini nel vostro Paese?...

Ma no vi sbagliate, solo i comunisti vengono torturati...

Invece di strangolare le due signore lì per lì me ne tornai a casa e cominciai a scrivere *Party Time!*» (H. Pinter, in id, *Teatro*. Volume primo. Nuova edizione a cura di A. Serra. Traduzioni di L. del Bono, E. Nisim e A. Serra. Nota introduttiva di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1996, p. XI).

Ed ho ripensato al culturologo Michail M. Bachtin, promotore anche lui (chissà se Baracco e i suoi maestri dell'Accademia sentono di dovergli qualcosa) di quella sorta di metodo storico-critico "ascendente", che consente di prendere le mosse dal punto di arrivo di un fatto, piuttosto che dal suo "punto di partenza", dalla "attualità di un contesto", *ancora prima* di ciò che, in termini "discendenti" si dice "passato di un testo"... (Ma già Antonio Labriola aveva ragionato anche lui, più o meno negli stessi termini, di "metodo ascendente" e di "metodo discendente", in tema di... *insegnamento della storia*).

Ebbene, alla luce di queste ipotesi e suggestioni, mi sono venuti quindi incontro i rapidi testi illustrativi di *La festa di compleanno*, opportunamente predisposti per il piego dell'"Invito" dell'Accademia. Testi illustrativi, affiancati dalle necessarie informazioni su personaggi, interpreti, collaboratori; e redatti, per la parte critica, dallo stesso Baracco e dal Coordinatore del Corso di Regia, Domenico Polidoro. Vale la pena di citarli, almeno in parte.

Nella kafkiana *macchina curiosa* di Pinter pertanto, secondo Baracco, «l'importante non è se ci sia o meno qualcuno da festeggiare, l'importante, il necessario è festeggiare». Anche perché, al limite, «qualcuno disposto a festeggiare il proprio non-compleanno lo si trova sempre. Nel momento in cui la macchina è avviata a pieno regime, risulta impossibile riuscire a fermarla, farla riflettere, farla tornare sui propri passi. Si instaura un meccanismo tale per cui questa macchina pur avendo smarrito definitivamente la sua funzione iniziale continua ciecamente ad avere "fame" [...] ci troviamo proprio di fronte ad un meccanismo che ha fame, che quindi deve essere sfamato. Qui entra in gioco il ruolo della vittima [...]. Ne *La festa di compleanno* troviamo quindi da un lato dei personag-

gi mossi dal desiderio di calendarizzare, di ritualizzare, dall'altro un personaggio che porta ben impressi addosso proprio i segni della vittima».

Polidoro invece si richiama al brechtiano *Ciascuno associa la propria arte nell'impresa comune, senza rinunciare con ciò alla sua autonomia*. E chiarisce: «La scuola potrebbe divenire il luogo per il comune riconoscimento delle diverse età del e nel teatro, la palestra dove potersi allenare al *radicalismo* teatrale affinché si possa tornare a significare la densità del contemporaneo. In questo senso l'incontro con il giovane Andrea Baracco è stato caratterizzato dal mettere in comune il proprio sapere e dall'interpretazione della messinscena come la traccia di una parola collettiva: il soggetto artistico individuale non è mai unico e autonomo, ma sempre frammentario».

E ancora: «E' necessario ridefinire il ruolo del regista nel teatro contemporaneo a partire da questo concetto e bisogna costringere nuovamente il teatro a ridefinirsi attraverso una ricerca che sappia osare fino in fondo, che sappia ricercare la temperatura di fusione del teatro con la vita: quando il fare teatro diviene *vivere* quotidianamente il teatro. Per questi motivi ho posto insistentemente l'accento sulla metodologia della ricerca, piuttosto che riaffermare un astratto e velleitario desiderio del "nuovo". Il sistema teatrale italiano dovrebbe rivolgere maggiore attenzione alla funzione storica della ricerca che, in diverse epoche, ha soverchito la maniera stessa di produrre teatro, generando un nuovo linguaggio scenico».

La metodologia della ricerca. «Il metodo che io chiamo "scuola di regia"» (per riprendere l'espressione di Ejzenštejn). Il passaggio, il lavoro ulteriore di ricerca su un testo nella fase della messa in scena. Il confronto tra i diversi autori dell'opera: chi la ha scritta, chi la viene traducendo e trasmettendo... Ma ecco il punto, «la domanda che qui sorge» (secondo lo stesso Ejzenštejn):

«E' possibile che tutto questo sia stato concepito, configurato, calcolato e valutato in anticipo? E' possibile che lo scrittore, il pittore, il drammaturgo, non solo abbiano operato consapevolmente nel corso del processo creativo, ma anche previsto in anticipo il risultato, e, una volta programmato il lavoro, abbiano seguito passo dopo passo, in modo intenzionale, la corrispondenza di ogni singola azione con una formula "pre-concepita"?» (S. M. Ejzenštejn, op. cit., p. 4).

E la risposta ejzenštejniana è sì, sì che è possibile "a priori": ma lo è, a patto che la ricerca inedita del regista si approprii originalmente del materiale precipuo e nuovo dell'autore; che lo faccia suo dal principio, nei particolari; che ne analizzi le sue differenti forme di sviluppo, ne rintracci l'interno concatenamento, lo capisca insomma facendone però

un'altra cosa. Una cosa *sua propria e diversa*...

E' per l'appunto qui, soprattutto, che viene celebrata la *differenza* tra chi, come regista, compie il primo tentativo del principiante e chi invece si propone, di fronte all'autore, con una reale padronanza creativa. E' qui che si stabilisce un *dialogo*, un rapporto costruttivo di crescita nelle tappe dell'intero processo creativo, considerato in tutta la sua pienezza e multiformità, così come effettivamente si è svolto e si svolge. E' qui che si rende naturalmente (culturalmente) necessario il *tradimento* di un testo (poniamo, *Il compleanno* di Harold Pinter), tuttavia per approdare alla piena "normalità" di un'altra forma espressiva (diciamo pure, *La festa di compleanno*, con la regia di Andrea Baracco), altrettanto "nuova" in se stessa e - per quel che ne posso capire - degna della migliore attenzione critica.

Nicola Siciliani de Cumis

CRONACA*

(A cura di Tania Tomassetti)

Letteratura

Nikolaj Gogol' uno scrittore tra Russia e Italia

In occasione dei 150 anni dalla morte di Nikolaj Vasil'evič Gogol', la Casa delle Letterature dell'Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Roma, in collaborazione con il Dipartimento di Studi Filologici, Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi "La Sapienza" di Roma e l'Istituto di Lingua e Cultura russa di Roma, ha promosso un convegno internazionale di studi sul grande scrittore russo (Roma, 30 settembre - 1 ottobre 2002), con particolare riguardo al periodo romano (1837-1846) della sua vita e produzione letteraria. I lavori si articolano in tre sezioni: *Gogol' e Roma*, *Gogol' viator: città e idee nell'opera gogoliana*, e *La fortuna di Gogol' in Italia*.

I lavori sono stati aperti da Gianni Borgna, Assessore alla Cultura del Comune di Roma. **Prima sezione.** Hanno presieduto Carlo Fredduzzi e Il'ja Serman. Sono intervenuti Giovanna Brogi, Università degli Studi di Milano, *Elementi barocchi in "Roma"*; Rita Giuliani, Università degli Studi "La Sapienza" di Roma, *Gogol' e il Natale di Roma 1837*; Alessandro Romano, Venezia, *Gogol' "corrispondente" da Roma e da Parigi (a proposito del frammento "Roma")*; Gabriele Mazzitelli, Libera Università "Maria SS.Assunta" di Roma, *Storia di un incontro mancato: Gogol' e lo zar Nicola II*; Evgenij Solonovič, Istituto Letterario di Mosca, *Belli in Russia: un omaggio a Gogol'*; Michail Vajskopf, Università RGGU, Università Ebraica di Mosca, *Morte a Roma. Sulla genesi letteraria del frammento "Notti alla villa"*; Jurij Mann, Accademia delle Scienze, Università RGGU di Mosca, *Un'enigmatica opera di Gogol': "Le notti alla villa"*; Marija Virolajnen, Università di San Pietroburgo, *Il tema di Pompei nell'opera di Gogol'*; Elena Tolstaja, Università Ebraica di Gerusalemme, *"Roma" come bozzetto fisiologico*; Irina Kartaševa, Università di Tver', *Il viaggio in Italia di Gogol' nel contesto del viaggio d'epoca romantica*. **Seconda sezione.** E' stata presieduta da Jurij Mann. Sono intervenuti Il'ja Serman, Università Ebraica di Gerusalemme, *L'Epistolario romano di Gogol'*; Vladimir Papernyj, Università di Haifa, *Roma e le idee messianiche nell'ultimo Gogol'*;

Sergej Bočarov, Istituto della Letteratura mondiale dell'Accademia delle Scienze di Mosca, *Ucraina-Pietroburgo-Roma: "Il Vij", "La prospettiva Nevskij", "Roma"*; Shmuel Schwarzband, Università Ebraica di Gerusalemme, *Eternità e Città eterna nell'opera di Gogol'*; Irina Surat, Istituto della Letteratura Mondiale dell'Accademia delle Scienze di Mosca, *I miti urbani in Gogol'*. **Terza sezione.** Ha presieduto Rita Giuliani. Sono intervenuti Carla Solivetti, Università degli Studi di "Roma Tre", *Gogol' e Vittorio Alfieri*; Paola Buoncristiano, Roma, *Il racconto "La moglie di Gogol'" di Tommaso Landolfi*; Giacomina Strano, Università degli Studi di Catania, *Nikolaj Gogol' e Vincenzo Linares: affinità senza contatto*; Marinella Galateria, Università degli Studi "La Sapienza" di Roma, *Echi gogoliani in "Monte Ignozo" di Paola Masino*; Jurij Rylov, Università di Voronež, *Gogol' traduttore? Sulla traduzione gogoliana dell'Ajo nell'imbarazzo di G. Giraud.*

Durante le giornate del convegno nello spazio della Casa delle Letterature sono stati esposti, su gentile concessione di Roberto Messina, disegni originali (1892) di A. Agin, che illustrano episodi e personaggi delle *Anime morte*.

Sándor Petöfi

In occasione della giornata mondiale della poesia (Sala Conferenze, Accademia d'Ungheria di Roma, 2 ottobre 2002), Roberto Ruspanti ha presentato la traduzione italiana del celebre ciclo "Felhök"/"Nuvole" del poeta ungherese Sándor Petöfi, con recite. Hanno partecipato Flavia De Berardinis e Marco Cecconi.

Evgenij Evtušenko

Il 19 ottobre 2002 il poeta russo ha ricevuto il premio letterario internazionale "Città dell'Aquila" intitolato a Laudomia Bonanni.

La letteratura russa

Si dà notizia del programma di letteratura russa svolto dal Prof. Vladimiro Bertazzoni dell'Università della Terza età di Mantova (21 ottobre - 9 dicembre 2002).

Il corso monografico *Ottocento: il secolo d'oro della letteratura russa*, è articolato in otto lezioni, che mirano ad approfondire i seguenti autori e tematiche: Aleksandr Pu_kin: il Dante della lingua russa; Nikolaj Gogol': da *Il cappotto* a *Le anime morte*; Ivan Turgenev: dai romanzi brevi a *Padri e figli*; Fëdor Dostoevskij: dai primi romanzi a *Delitto e castigo*; Fëdor Dostoevskij: da *L'idiota* a *I fratelli Karamazov*; Lev Tolstoj: dagli esordi a *Guerra e Pace*; Lev Tolstoj: *Anna Karenina* e *Resurrezione*; Anton Čechov: le novelle.

Benedetto Croce

Nella Sala Conferenze dell'Accademia d'Ungheria di Roma il 12 e 13 dicembre 2002 si è tenuta una conferenza su Benedetto Croce. Sono intervenuti Mario Agrimi, Raffaele Bruno, Mario Corsi, Girolamo Cotronero, Fabrizio De Luca, István M. Fehér, Jader Jacobelli, Márton Kaposi, János Kelemen, Imre Madarász, Norbert Mátyus, Antimo Negri, Giuseppe Pezzino, Mario Reale, Géza Sallay, Péter Sárközy, Antonio D. Sciacovelli, Vittorio Stella, József Takács, Luigi Tassoni, Gianni Vattimo.

Concerti

Gergely Ittész

Il 15 ottobre 2002 si è esibito presso la Sala delle Conferenze dell'Accademia d'Ungheria il flautista Gergely Ittész. Ha suonato musiche di Berio, Dubrovay, Ittész, Kurtág, Maderna, Paganini-Ittész, Sári, Sciarrino, Szunyogh, Testi.

Suona la musica del cuore: per l'infanzia abbandonata

"I bambini per i bambini" è un'iniziativa a favore dell'infanzia abbandonata che si è svolta mercoledì 11 dicembre 2002 presso l'Auditorium di Roma. La manifestazione è stata organizzata dall'Associazione "Cuore Onsl per l'infanzia", ed è destinata così come l'attività della stessa Associazione a sostenere soggiorni estivi in Italia per bambini di orfanotrofi russi e per il sostegno a distanza di classi scolastiche in Tanzania.

Orchestra Sinfonica Nazionale ucraina di Kiev

L'Orchestra Sinfonica Nazionale di Kiev diretta dal M^o Nicola Giuliani giovedì 19 dicembre 2002 ha eseguito "I pini di Roma" (1924), presso l'Auditorium del Gonfalone (Roma).

Mostre

Kandiskij e il suo tempo

La mostra è stata curata da Tracey Bashkoff ed inaugurata il 29 luglio 2002. Sono state presentate novanta opere del grande pittore russo provenienti dalla collezione della Solomon R. Guggenheim Foundation di New York.

Oreficeria contemporanea ungherese

La mostra è stata curata dal Prof. Gyozo Szabó, direttore dell'Accademia d'Ungheria, ed inaugurata il 30 settembre 2002 nella Galleria dell'Accademia d'Ungheria di Roma.

Il mago del palcoscenico

La mostra è dedicata allo scenografo ungherese Gusztáv Oláh. E' stata inaugurata il 2 dicembre 2002 presso i Saloni dell'Accademia

d'Ungheria di Roma. Si tratta di una selezione dei progetti teatrali del grande scenografo-costumista. La mostra è realizzata in collaborazione con la raccolta Teatrale della Biblioteca Nazionale Széchényi e con l'Archivio del Teatro dell'Opera di Budapest. Gusztáv Oláh è stato una personalità rilevante dell'arte teatrale scenica dell'Ungheria del Novecento. Nell'ambito della mostra saranno presentati documenti, scenografie originali, costumi, articoli, saggi, quaderni con bozzetti, foto, descrizioni di viaggio.

Dopo l'inaugurazione, Krisztina Boldizsár, responsabile dei rapporti con l'Italia del Museo Letterario Petöfi di Budapest, ha tenuto una conferenza dal titolo "Il Teatro dell'Opera di Stato Ungherese e l'Italia".

Artisti ungheresi a Roma

Il 4 novembre 2002 nella Galleria dell'Accademia d'Ungheria sono state esposte le opere di Éva Varsányi, Erzsébet Palásti- pittrici, János Horváth (scultore).

Pittori ungheresi in Italia 1800-1900

La mostra è stata inaugurata giovedì 5 dicembre 2002 presso la Galleria dell'Accademia d'Ungheria di Roma, è stata presentata da Mihály Szegedi-Maszák, accademico, docente/ELTE Budapest, Indiana University. Sono stati esposti acquerelli e disegni dalla raccolta della Pinacoteca Nazionale Ungherese. Comprende le opere di Miklós Barabás, Károly Markó il vecchio, Károly Lajos Libay, Mihály Kovács, Sándor Kozina, e del conte Iván Forray. La mostra ha presentato 100-120 opere. Questo catalogo, è il primo a livello internazionale dedicato all'arte dei pittori ungheresi vissuti in Italia nell'Ottocento.

Presentazioni di libri

Claudio de Flores giovedì 19 dicembre 2002 nella Libreria di Via della Dogana vecchia, 5, Roma, ha presentato il suo libro *L'Italia ripudia la guerra*. Edizione Ediesse. Sono intervenuti Pietro Ingrao, Titti Di Salvo e Mario Dogliani.

- Presso la Sala Conferenze dell'Accademia d'Ungheria di Roma il 19 dicembre 2002 si è tenuta la presentazione a cura del Prof. Gianluigi Bravo, ordinario di Antropologia Culturale dell'Università di Torino, del libro di Amedeo Boros *Viaggio in barca dopo la morte [Csónakutazás a halál után]*, Kölcsey Társaság, Fehérgyarmat, 2001. E' stato presente l'autore.

NOTE

* Avvertiamo i lettori che alcuni degli avvenimenti di cui diamo notizia, pur programmati e annunciati dagli organizzatori, possono essere stati rinviati o annullati.

Novità librerie

Pavel Florenskij, *Memorie di giorni passati*, a cura di Natalino Valentini e Lubomir Žák, Mondadori, Milano 2003 pp. 396, € 19,00.

Vladimir Majakoskij, *Vladimir Majakoskij*, testo russo a fronte, introduzione, traduzione e note di Guglielmo Ruiu, prefazione di Tullio De Mauro, Editori Riuniti, Roma 2003, pp. 72, € 9,00.

Barbara Lomagistro, *Jefimija monaca*. Storia di donna nella Serbia medievale, Edizione Parnaso, Trieste 2002, pp. 140, € 15,00.

Aleksandr S. Puškin, *Tajnite zapiski 1836-1837* [*Diario segreto 1836-1837*, traduzione dal russo in bulgaro di Ljubov Kroneva], a cura di Michail Armalinski, illustrazioni dello stesso Puškin, Edizione Kibea, sofija 2002, pp. 158.

*e spediti per posta normale
contenere, oltre ai dati
capito postale, indirizzo di
uso alla pubblicazione. La
a anche di abbreviarli o di*

zioni con persone residenti a
teressa la cultura, la lettera-

NORME PER GLI AUTORI E I TRADUTTORI

Articoli e traduzioni possono essere inviati, in esclusiva per *Slavia*, su dischetto magnetico da 3¹/₂, con files prodotti per mezzo dei seguenti programmi:

Formato file	Note
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. Nel caso di posta raccomandata o assicurata 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: Luglio 2003

Associazione Culturale "Slavia"
Via Corfinio, 23 - 00183 Roma

€ 15,00