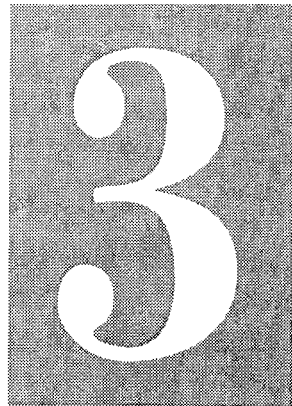


SLAVIA
rivista trimestrale di cultura



Anno XII

luglio
settembre 2003

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

slavia

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

Slavia - Rivista trimestrale di cultura. Edita dall'Associazione culturale "Slavia", Via Corfinio 23 - 00183 Roma. C/C bancario n. 22625/33 presso la Banca di Roma, Agenzia 70, Via del Corso 307, 00186 Roma. Codice fiscale e Partita I.V.A. 04634701009.

Con la collaborazione di: Associazione Culturale Italia-Russia di Bologna, Associazione Italia-Russia Lombardia (Milano), Associazione Italia-Russia Veneto (Venezia), Associazione per i rapporti culturali con l'estero "M. Gor'kij" (Napoli), Centro Culturale Est-Ovest (Roma), Istituto di Cultura e Lingua russa (Roma).

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

Redazione e Amministrazione: Via Corfinio 23 - 00183 Roma.
Tel. 0677071380

Fax 067005488 Sito Web <http://www.slavia.it>
e-mail info@slavia.it Nei messaggi indicare anche il proprio indirizzo di posta normale

La rivista esce quattro volte l'anno. Ogni fascicolo si compone di 240 pagine e costa € 15,00

Abbonamento annuo

- per l'Italia: € 30,00
- sostenitore: € 60,00
- per l'estero: € 60,00. Posta aerea € 70,00

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

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

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

SLAVIA
Rivista trimestrale di cultura
Anno XII numero 3-2003
Indice

LETTERATURA E LINGUISTICA

Irina Čelyševa, <i>Aspetti comunicativi del sistema linguistico russo e problemi della traduzione</i>	p.	3
Aleksandr Grin, <i>La terra e l'acqua</i>	p.	12
Veniamin Kaverin, <i>Il grande gioco</i>	p.	25
Juna Piterova, <i>Tinissima</i>	p.	65
Francesca Spinelli, <i>Il monologo interiore continuo nella letteratura russa e francese dell'Ottocento</i>	p.	75
Daniela Liberti, <i>Terra di Russia, terra di Francia</i>	p.	98
Nora Gal', <i>Sotto la buona stella di Saint-Exupéry</i>	p.	102
Nora Gal', <i>Le poesie degli anni '30</i>	p.	107
Nora Gal', <i>Le poesie degli anni '90</i>	p.	109

PASSATO E PRESENTE

Nicola Siciliani de Cumis, <i>Il terzo quaderno di "Slavia"</i>	p.	112
Elisa Medolla, <i>Educazione e pace nel pensiero di Lev Tolstoj e Maria Montessori</i>	p.	117
Giordana Szpunar, <i>Dewey e la Russia sovietica</i>	p.	128

ZONA FRANCA

Osvaldo Sanguigni, <i>Iosif Vissarionovič Stalin</i>	p.	147
--	----	-----

CONTRIBUTI

Federica Bruni, <i>Chodasevič puškinista e insegnante presso il Proletkul't</i>	p.	165
Marco Sabbatini, <i>Il Premio "Andrej Belyj"</i>	p.	197
Mark Bernardini, <i>Una giornata in ospedale a Mosca</i>	p.	207
Elettra Palma, <i>La testa di re Casimiro</i>	p.	209

RUBRICHE

<i>Lecture</i>	p.	215
<i>Cronaca culturale</i>	p.	236
<i>Novità librarie</i>	p.	240

Ai lettori

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

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

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

RINNOVATE L'ABBONAMENTO ALLA NOSTRA RIVISTA

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

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

ABBONAMENTI

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

Irina Čelyševa

ASPETTI COMUNICATIVI DEL SISTEMA LINGUISTICO RUSSO E PROBLEMI DELLA TRADUZIONE

Conferenza della professoressa I. Čelyševa, docente dell'Accademia delle Scienze di Mosca, tenuta presso l'Università degli Studi di Roma Tre il giorno 26 marzo 2003. La professoressa ha tenuto inoltre una conferenza presso l'Università degli Studi di Roma Tre il giorno 20 marzo riguardo ai documenti d'italianistica negli archivi russi.

Le varietà del sistema linguistico russo, paragonate al sistema linguistico italiano, sono oggetto di studio da parte di russisti e da parte di tutti coloro che si cimentano nell'analisi comparativa tra la lingua russa e quella italiana. Occorre sottolineare che esiste una notevole diversità tra i due sistemi linguistici e, in linea più generale, tra la lingua russa e l'insieme delle lingue europee, con particolare evidenza nei sistemi verbali e nelle loro molteplici caratteristiche. A questo proposito va ricordato che il russo ricorre a verbi specifici dal chiaro contenuto denotativo usati all'interno di determinati contesti d'uso, mentre una situazione diversa deve essere riscontrata nell'italiano che ricorre, invece, a verbi dal significato più generale e ampio, che, proprio per via di questa genericità, risultano essere applicabili a più contesti. L'analisi non verterà solo sulle varietà del verbo russo, ma anche sulla ricchezza lessicale, così caratteristica indissolubile della lingua russa: essa consentirà anche di approfondire il tema riguardante le *espressioni di valutazione*, cioè i mezzi linguistici a cui ricorre il parlante per rapportarsi alla realtà circostante e, in linea più generale, per esprimere il suo atteggiamento linguistico-comunicativo.

In questa sede si cercherà pertanto di inquadrare le differenze più notevoli e significative di entrambi i sistemi linguistici e le principali differenze che emergono nel corso dell'apprendimento del russo da parte di studenti italiani, e soprattutto si cercherà di mettere a fuoco il carattere di specificità intrinseca dei lessemi russi rispetto a quelli italiani.

1. Una prima analisi linguistica: il sistema verbale russo

E' sufficientemente noto che la lingua russa, nel dislocare gli

oggetti nello spazio, preferisce ricorrere a verbi dal significato concreto e specifico, al contrario dell'italiano che, invece, utilizza verbi come *essere* e *stare*. Questi verbi, in quanto portatori di un significato generale e universale, semplicemente indicano, ma non descrivono la dislocazione o posizione degli elementi nel quadro ambientale di riferimento. Per spiegare questa differenziazione possiamo ricorrere ai vocaboli *kartonka*, *kartina*, *banka*, (scatola, quadro e barattolo o lattina) e ai loro relativi predicati. Per quanto riguarda il termine *kartina*, i russi dicono: *kartina visit*, mentre una notevole difficoltà per studenti italiani è stabilire la corretta forma verbale per designare la dislocazione nello spazio del sostantivo *banka*, che significa barattolo o lattina: inizialmente non è chiaro se si debba utilizzare il verbo *ležat'* (*ležit*) o *stojat'* (*stoit*). Il russo non può che dire: *banka stoit*. Un problema simile si presenta anche se ci si trova in presenza del termine *korobka* (scatola): il parlante russo spiega le differenze qualitative tra queste forme partendo dall' assunto che il verbo da utilizzare deve sempre tener conto delle dimensioni fisiche dell'oggetto considerato.

Ci si può imbattere nella situazione opposta, quando cioè in russo si utilizza sempre un'unica parola, mentre l'italiano riconosce vari e differenziati lessemi da applicare a un determinato contesto. L'italiano lascia filtrare quindi più mezzi espressivo-linguistici per designare un singolo oggetto che, in altre lingue, come in russo nel nostro caso specifico, viene indicato con un unico termine. Diventa, al contrario, molto difficile tradurre in russo la parola *bicchiere*, che normalmente equivale al sostantivo *stakan*: in questo caso, se in italiano si ricorre a un solo termine, in russo si distinguono più vocaboli specifici, tra cui *rjumka*, un particolare bicchiere per il vino, oppure *kružka* (un boccale di birra), *bokal* (calice), *fužer* (coppa). Gli studenti russi, generalmente, incontrano numerose difficoltà quando devono tradurre dei termini che non hanno corrispondenza nella loro lingua materna, in quanto alcune lingue operano delle differenze all'interno del proprio sistema, altre invece, non adottano tali meccanismi.

Simili differenziazioni sono riscontrabili soprattutto nel vasto panorama pertinente alle due realtà linguistico-culturali qui considerate. Un primo esempio esemplificativo è dato dall'esperienza di studenti russi che apprendono l'italiano: conoscono perfettamente il verbo *uscire*, mentre possono incontrare difficoltà se devono tradurre la frase: *Noi usciamo ogni sera* oppure *Lui non esce mai*. Ciò è dovuto al fatto che in russo non esiste un verbo specifico che denota il fatto che una persona non trascorre il proprio tempo a casa, senza specificare in che modo il soggetto dell'azione passa il proprio tempo. Che significa il verbo italiano *uscire*?

Lo si può evincere solo dal contesto. Letteralmente significa che una persona all'inizio si trova in un luogo definito e successivamente si dirige in un luogo diverso dal precedente. Prendiamo in considerazione la frase: *Noi usciamo ogni sera*. In russo sarà: *My každyj veer kuda-to chodim*. Non è possibile tradurre in modo diverso.

E' interessante addurre ad esempio le traduzioni scritte dal russo in italiano fatte da studenti russi. La frase *Ona vsju zimu prosidela doma* si deve tradurre: *Ella tutto l'inverno è rimasta a casa*. Può capitare di vedere una traduzione del tipo: *Ella è rimasta seduta a casa tutto l'inverno*. Questa divergenza semantico-lessicale mostra come i sistemi linguistico-lessicali russo e italiano siano differenti nella resa dei verbi. A questo proposito occorre sottolineare che il verbo *sidet'* (sedere o star seduto) non denota la dislocazione fisica del soggetto che non sta letteralmente seduto: indica semplicemente il suo stato di permanenza. La difficoltà si spiega col fatto che la situazione concreta espressa dalla frase e la sua corretta traduzione sono rigorosamente collegate a sottili differenze culturali che, a prima vista, non sono evidenti allo studente che si cimenta con la traduzione. Esistono poi altre costruzioni sintattiche che trovano corrispondenza più vicina nelle due lingue: ad esempio l'espressione *chodit' v gosti*: in italiano la si traduce sia *andare a trovare* sia *andare a far visita*. La prima variante è più corretta, perché la frase russa generalmente esige sempre la specificazione dell'intero processo comunicativo, in stretto rapporto con la situazione; bisogna quindi specificare chi una persona va a trovare.

2. Il parlante e la realtà: le espressioni di valutazione

Le *espressioni di valutazione* sono diventate frutto di analisi e studi sempre più numerosi in quanto è da poco comparsa la possibilità di descrivere fatti, fenomeni, situazioni e tutte le diversità e varietà socio-culturali che si riflettono in specifiche parti e strutture della lingua. Tali relazioni e fatti non solo descrivono la realtà linguistico-comunicativa nella quale viviamo, ma spiegano le molteplici relazioni del parlante con la realtà di riferimento con cui si interagisce quotidianamente.

Per quanto riguarda le *espressioni di valutazione*, occorre sottolineare che le coppie aggettivali *bello-brutto*, *buono-cattivo*, *piacevole-spiacevole*, ecc., compaiono necessariamente in ogni lingua del mondo. Sono proprio queste ultime a rivestire il ruolo di *espressioni di valutazione*: non c'è lingua in cui i mezzi comunicativi usati per la resa di tali componenti coincidano. E' interessante sottolineare come l'intera lingua sia basata e permeata di queste valutazioni che sono strettamente collegate al mondo soggettivo del parlante che interagisce nella realtà. Esistono,

d'altro canto, molteplici suffissi valutativi, indice di particolari sfumature di significato di un dato lessema. Prendiamo ad esempio la parola *sobaka* (cane): spesso possiamo trovare al suo posto anche *sobačenka*. Quest'ultimo termine racchiude in sé svariate componenti qualitative dalle sfumature nettamente negative, tra cui l'idea di un cane brutto, piccolo, persino malato: si evince chiaramente che il rapporto del parlante con il cane è estremamente negativo, anche se non si esclude che a volte l'espressione valutativa si accompagni a un sentimento di compassione. Esistono poi parole singole che, per il loro significato di base, esprimono valutazioni positive o negative come *bello*, *brutto*, *ottimo*, *eccellente*, *meraviglioso*, ecc. Ci sono inoltre lessemi che, in qualità di particelle di significato, contengono connotazioni valutative univoche, come la parola *umnica*: il sostantivo è certamente connotato positivamente in quanto indica le eccellenti qualità intellettive di un dato individuo, la cui resa in italiano sarà *persona in gamba*.

Ci sono infine parole che posseggono un grado abbastanza alto di espressività, ad esempio *cavallo*. Il russo riconosce inoltre il termine *kljača* (rozza) che significa sempre cavallo, ma è diverso il grado di espressività e cambia il suo significato, che assume infatti sfumature negative. Lo si usa per sottolineare infatti che l'animale considerato è vecchio, malato, di cattiva razza, ecc. E' quindi evidente che il parlante esprime una propria valutazione, prettamente negativa. Risentono, in questo caso, del fenomeno non solo singole parole, ma intere espressioni, consentendo così di distinguere le espressioni frasali neutre da quelle altamente denotative. Un esempio del primo tipo è: *Ivan Ivanovič - učitel'*: questa frase è neutra in quanto comunica semplicemente qual è la professione dell'individuo. Un esempio di frase del secondo tipo è: *Ivan Ivanovič - nastojaščij učitel'*: quest'ultima denota allo stesso tempo la professione e la valutazione altamente positiva da parte del parlante.

3. I vari tipi di valutazione nella lingua russa

In russo, come nelle altre lingue, esistono diversi tipi di valutazione, come pure svariati mezzi per esprimere un giudizio positivo o negativo su un dato oggetto. Al primo posto spiccano le valutazioni di tipo sensoriale; in linea generale i gusti. Si possono addurre ad esempio tutti quegli aggettivi come *piacevole*, *buono*, *odoroso*, ecc. Questi lemmi sono oltretutto collegati a giudizi di natura psicologica o, per meglio dire, di natura emozionale, come *contento*, *desiderato*, *allegro*, ecc. A questa prima suddivisione se ne aggiunge un'altra: le valutazioni che posseggono sfumature intellettuali come *interessante*, *avvincente*, ecc. A questo

insieme se ne aggiungono altri tre, presenti in ogni lingua: il primo tipo sono le valutazioni di tipo estetico, di cui la principale è data dall'aggettivo *bello* e da tutti i suoi sinonimi; il secondo tipo è caratterizzato da espressioni valutative di natura etica, come la coppia aggettivale *buono-cattivo*; il terzo e ultimo gruppo è rappresentato dalle valutazioni di tipo utilitario, indicanti la possibilità d'impiego da parte dell'individuo di elementi e oggetti che rientrano nella sfera delle molteplici attività umane. Un esempio relativo a quest'ultimo sottoinsieme è la coppia *utile-dannoso*. In russo esiste poi un aggettivo che contiene connotazioni qualitative diverse anche in italiano, cioè *pravil'nyj*, in quanto in russo assume una sfumatura semantica di natura utilitaria, mentre in italiano di tipo etico.

La principale opposizione di tipo generale che riguarda le espressioni di valutazione è data in russo dalla contrapposizione *buono-cattivo* (*chorošij-plochoj*). Bisogna subito evidenziare il fatto che entrambi questi aggettivi, per il loro uso, occupano un campo semantico di gran lunga più ampio che in italiano. Nel nostro caso specifico, per esprimere le diverse accezioni dell'aggettivo *buono*, si deve ricorrere in italiano all'impiego di altri aggettivi, come *buono*, *bello*, *bravo*, ecc. Ciò si spiega col fatto che *chorošij* in russo ha un carattere universale, in quanto si riferisce a qualsiasi oggetto e proprietà che rientra nella sfera delle attività umane. Un qualsiasi elemento della realtà circostante che ha un campo d'utilizzo alto, raramente assume il significato di *buono*: come esempio illustrativo si può stabilire l'esatto significato dell'espressione *chorošij nož*: è un coltello che taglia bene. Oppure la frase *chorošaja kvartira*: è una casa dove si vive bene. Possono emergere problemi nello stabilire il significato alla frase *chorošij bol'noj*: in russo indica che il malato in questione ha buone potenzialità per guarire in fretta.

4. Le espressioni di valutazione nella traduzione

E' stato provato che gli studenti russi riscontrano notevoli difficoltà nello stabilire il significato delle espressioni di valutazione italiane, in quanto tendono a tradurre determinate parole applicando loro il proprio schema linguistico e socio-culturale di riferimento, fraintendendone così il vero senso. Ad esempio l'aggettivo *buono* viene direttamente collegato all'aggettivo italiano *bravo*. Non è infatti automatico secondo il loro schema culturale capire che *bravo* il più delle volte esige una sfumatura di valutazione di un'alta sfera di professionalità. In particolare la frase *chorošij pianist* deve essere tradotta "un bravo pianista": si vince che, secondo i parametri linguistici e culturali della lingua russa, l'aggettivo *bravo* non riveste una così ampia sfera d'influenza come in italiano che,

al contrario, lo utilizza proprio in funzione della sua connotazione di alto livello professionale.

Il discorso cambia se si prendono in esame le valutazioni di tipo sensoriale, relative ai gusti. In russo, infatti, esiste un apposito e specifico aggettivo *vkusnyj* (letteralmente *gustoso, saporito, squisito*), che in italiano ricorre raramente. Se in un dato contesto vengono servite delle pietanze, il russo ricorre a espressioni del tipo *vkusno*, mentre l'italiano ricorre a parole come *buono*. Quest'ultimo in italiano ha quindi una sfera d'utilizzo più ampia e generale, al contrario del russo che, data l'esistenza di una parola determinata e a sua volta determinante, non ricorre a lessemi generici che possono trovarsi in più contesti. Una situazione analoga è riscontrabile in spagnolo, che ricorre all'aggettivo *rico*, proprio con gli stessi usi e intenti comunicativi e espressivi presenti in russo. Un esempio simile è la traduzione della frase *il vento è buono*. Tradurre *chorošij veter* è praticamente impossibile e oltretutto errato, mentre la traduzione più idonea è *poputnyj veter* (letteralmente *vento propizio*): in russo quindi si deve utilizzare una parola specifica e adatta al particolare contesto. Un altro esempio è *il mare è buono*: si deve obbligatoriamente tradurre *spokojnoe, tichoe more* (*il mare è calmo, tranquillo*), mentre è assolutamente vietato *chorošee more*. Si deduce chiaramente che l'italiano ammette all'interno del proprio sistema linguistico valutazioni ed espressioni di tipo generale e universale, che potenzialmente ricorrono in altri contesti d'applicazione, mentre in russo avremo la situazione opposta, perché la lingua appare come un sistema più selettivo e rigido, altamente specifico e concreto non solo rispetto all'italiano, ma anche rispetto alla maggior parte delle lingue europee.

Sono frequenti le difficoltà che si incontrano nel dover tradurre le sfumature qualitative e soprattutto nel percepirle attraverso gli schemi semantico-concettuali della propria lingua, rispettando sia le esigenze comunicative sia i corretti parametri culturali della lingua stessa. Nell'opera *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov la frase *Nadežda Fedorovna - prekrasnaja ženščina* è stata tradotta: *Nadežda Fedorovna è una donna bellissima*. Anche se l'aggettivo *prekrasnyj* letteralmente significa *bellissimo*, è il sostrato culturale della lingua che deve suggerire la giusta resa degli elementi della proposizione. Nella versione italiana la traduzione corretta sarà: *Nadežda Fedorovna è una donna eccellente, meravigliosa, bravissima*. La scelta di tali aggettivi denota come si debba far ricorso non tanto a valutazioni di tipo estetico, quanto a valutazioni di tipo etico. Spesso anche quegli aggettivi che altrove esprimono particolari qualità fisiche, in russo indicano soprattutto eccezionali qualità interiori e morali.

In generale, per parlanti russi emergono problemi nell'identificazione della funzione dell'aggettivo italiano *bello*, in quanto esso viene inteso come connotato qualitativo della bellezza esteriore di un individuo. In realtà in italiano *bello* ha un raggio semantico di gran lunga più ampio e di conseguenza ingloba al suo interno una vasta gamma di significati. Ad esempio l'espressione *Il bello della vita*, va tradotta *samoje lučšee v žizni*, e non *samoje prekrasnoe* come si potrebbe facilmente pensare. La seconda tipologia di traduzione è errata, in quanto mero calco e trasposizione in russo dall'italiano. Oppure la frase *C'è un bel freddo* in russo si traduce semplicemente *sil'no, očen' choldno*. In definitiva, è il sostrato culturale di una lingua a dettare le condizioni più opportune e quindi esatte di traduzione.

5. Esempi di traduzione

L'aggettivo *cattivo* in italiano esprime, come molti altri, un contenuto di valutazione generale con connotati prettamente negativi. Il suo equivalente in russo è *plochoj*, tuttavia non sempre quest'ultima si rivela la scelta lessicale più adatta nelle traduzioni. In questo caso specifico, si deve sottolineare che il più delle volte la resa in una data lingua varia a seconda dei contesti. In italiano, con *cattivo* si denotano i lati negativi di un individuo: in russo, invece, in questa funzione comunicativa con lo stesso valore semantico, non si usa *plochoj*, ma *zloj*. *Plochoj* non solo non si presenta come l'equivalente semantico dell'italiano *cattivo* in quanto aggettivo troppo generico (in russo viene usato per lo più da bambini piccoli, mentre nel parlato quotidiano gli adulti non lo usano mai per riferirsi a esseri umani).

L'aggettivo *cattivo* in russo si scinde in due termini distinti e differenziati: *zloj* (usato in relazione a esseri umani) e *plochoj* (solo se si riferisce a termini astratti non concretamente e materialmente identificabili, ad esempio la cattiva sorte, *plochaja sud'ba*). Per gli stranieri è assai complicato capire la struttura semantica del sostantivo *il male*, in quanto racchiude in sé un concetto di tipo astratto. Ciò non esclude che vi siano corrispondenze semantico-lessicali in russo e in italiano: ad esempio l'aggettivo *neplochoj* (niente male, mica male ecc.) è facilmente riscontrabile in determinati contesti e ambiti espressivi. E' bene sottolineare, però, che in russo *neplochoj* sta a mano a mano perdendo ambiti d'utilizzo, in quanto si usa sempre più spesso *chorošij*, che si è esteso e ha coperto più contesti d'uso. Nell'opera di Bulgakov *Il Maestro e Margherita* la frase *nechorošaja kvartira* è stata tradotta *un appartamento poco simpatico*: tale resa denota chiaramente la difficoltà nel tradurre queste costruzio-

ni semantiche che rivestono sfumature negative. Si sarebbe dovuto tradurre utilizzando gli aggettivi *inquietante, un po' sinistro, che non convince*.

Spesso, in russo, nel discorso informale le parole non si rifanno a un significato generale di vocabolario, ma sono tratte direttamente dal gergo. Un esempio di tale caratterizzazione è l'utilizzo dell'aggettivo *mirovoy* (letteralmente *mondiale*), usato, ad esempio, da un ipotetico venditore, il quale utilizza più volte tali termini specifici di derivazione gergale, tutt'oggi in via d'estinzione. Il traduttore che opta per una resa letterale del vocabolo cade in un errore interpretativo, in quanto non tiene conto delle sfumature culturali della lingua. L'aggettivo *mirovoy* andrà quindi tradotto non tanto con l'usuale significato di vocabolario, e cioè *stupendo*, ma con l'utilizzo di un termine gergale, come *mitico*.

Tutt'altro tipo di difficoltà emergono se bisogna tradurre il termine *il bene*: quest'ultimo in russo si scinde in due parole, ognuna con diversi ambiti d'applicazione, da un lato avremo *dobro*, dall'altro *blago*. Come orientarsi nella scelta di uno dei due termini? La scelta dipenderà unicamente dagli intenti comunicativi del parlante e dal contesto particolare. In linea generale, *il bene* indica una qualità positiva a carattere universale, ma non è indice del significato concreto a cui si allude, mentre si usa *dobro* nell'esempio *on delaet mnogo dobra* (lui fa molte opere di bene) e *blago* negli esempi *Ja eto delaju na blago rodiny* (lo faccio per il bene della patria) o *Ja eto delaju dlja svoego blaga* (lo faccio per il mio bene). Nel primo caso, *dobro* in russo riveste un significato generale, nel secondo *blago* assume un valore semantico concreto all'interno di un determinato contesto. La variante *lo faccio per il mio bene* corrisponde addirittura a un'espressione d'origine slavo-ecclesiastica, quindi dal contenuto chiaramente definito. E' opportuno ricordare, ai fini di buone traduzioni, che il termine *il bene* ha un utilizzo molto esteso ed è inoltre applicabile a numerosi contesti altamente generalizzati rispetto al corrispettivo termine russo *dobro*.

6. I suffissi di valutazione e il loro uso

L'italiano, a differenza del francese, possiede all'interno del suo complesso e variegato sistema linguistico parole con un'ampia gamma di suffissi e, proprio in virtù di questa peculiarità, si avvicina alla tipologia della lingua russa. Quest'ultima, però, si differenzia a sua volta dal resto delle altre lingue europee per l'uso ricorrente di suffissi con valore diminutivo, facilmente identificabili in parole come *skameečka* o *zakusočka* (spuntino, antipastino, invece di antipasto). Quest'ultimo termine è perfettamente riscontrabile in determinati contesti d'utilizzo, ad esempio al

ristorante, dove sarà ricorrente l'uso di vocaboli come *vodočka*, *zaku-sočka*. In italiano i suffissi con valore diminutivo sono non solo rari, ma addirittura impossibili da usare in determinate situazioni. Ci sono però delle differenziazioni, come nella frase: *dušnaja, nizkaja komnatuška* (una stanzuccia soffocante, opprimente, dal soffitto basso): in questo caso occorre sottolineare che il parlante si esprime in termini negativi, in quanto il diminutivo ha tale valenza specifica: la forma positiva o perlomeno neutra sarebbe *komnata*. Se il traduttore avesse usato la forma *nizkaja komnata*, senza l'uso del suffisso, la resa non sarebbe stata adeguata all'intenzione comunicativa, in quanto il russo esige, in un simile contesto, l'utilizzo delle particelle diminutive.

Non si deve nascondere la difficoltà nel tradurre e trasmettere le sfumature semantiche dei suffissi diminutivi, specialmente se a questi sono inerenti quelle componenti storiche e sociali, indispensabili in ogni atto linguistico. Ad esempio, di una persona si può dire che è un *piccolo borghese* (*meščanin*): tale vocabolo suggerisce che la persona in questione è solo simile a un piccolo borghese, ma non possiede tutti gli attributi caratteriali, comportamentali e soprattutto psicologici che lo renderebbero perfettamente tale. La parola *meščanin* di per sé contiene molte altre valenze semantiche come quella di persona dagli interessi meschini, gretta e dagli orizzonti limitati. E' evidente che il parlante adotta un atteggiamento essenzialmente negativo e quasi di disprezzo nei confronti del piccolo borghese.

Da ciò possiamo concludere che anche i suffissi con valore diminutivo lasciano trasparire determinate valutazioni e giudizi su aspetti ed elementi della realtà considerata. Non soltanto i suffissi assumono questa funzione, ma tutte le componenti e strutture linguistiche e semantiche della lingua russa qui esaminate.

Traduzione di Martina Valcastelli

Aleksandr Grin

LA TERRA E L'ACQUA¹

I

“Naturalmente, bevevo latte - disse Vuič con tono lamentoso - ma questo piacere primordiale me l'hanno inculcato i miei genitori. Inghiottire quel liquido bianco, tiepido, maternamente benefico, dal sapore di concime e di lana, non mi andava per niente a genio. Sono avvelenato. Se mi tocchi, spruzzo latte”.

“La campagna? - dissi io - Quando ci penso, ho davanti agli occhi la carrucola del pozzo che stride, mentre i ragazzini sguazzano a piedi nudi nelle pozzanghere. Luce, silenzio e noia”.

Vuič distribuì le carte. A tempo perso ci svagavamo a “ramš”²: il gioco si svolgeva su una posta puramente nominale di diecimila rubli. Io persi quasi un milione, ma ero contentissimo nel sentire gli ultimi dieci rubli scricchiolarmi tranquilli in tasca.

“Pazienza! - continuò Vuič, afferrando il mazzetto di carte che aveva davanti -. Ho adempiuto onestamente i miei obblighi di cittadino al cospetto della natura benefica. Catturavo farfalle. Stuzzicavo con un bastoncino uno scarabeo stercorario e lo facevo arrabbiare fino a farlo svenire. Buttavo le formiche nere tra le rosse e stavo a guardare feroce le rosse che sbranavano le nere. Mangiavo ravanelli selvatici, erba acetosa, bacche, germogli novelli degli abeti, come fanno i ragazzini, la sola razza che mantiene ancora in uso vari strani *menu* che i buongustai rifiutano con disgusto. Mi mettevo le coccinelle su una mano, recitando con un tono autoritario del tutto idiota: ‘Coccinella - pioggia o sereno?’, finché l’insetto non scappava a gambe levate. Mi sdraiavo sotto gli alberi, ridacchiavo con le contadine, acchiappavo acerine scivolose ed altri pesciolini, facevo il bagno nel lago in mezzo a rane, piante palustri e alghe, cantavo nel bosco, spaventando i tordi”.

“Sì, eri onesto” dissi, buttando un sette.

“Ah, ne ho abbastanza di giocare a carte! - gridò Vuič d’un tratto -. Perché sono tornato? -. Si alzò e, stringendo con dispetto le labbra, gettò un’occhiata sghemba per la stanza. - Questo buco al sesto piano! Questo gran divano! Questi gerani! Questo sacchetto di zucchero e il samovar

verde di rabbia, e queste vecchie ciabatte, e quel grammofono in cortile, e quel fagotto con la biancheria sporca! Ma perché sono venuto fin qui?!".

"Sul serio - chiedi -, perché?"

"Non lo so -. Si affacciò alla finestra, continuando a parlare, rivolto a me il viso. - L'amore! Ieri all'imbrunire fumavo una sigaretta e mi struggevo. Seguivo gli anelli di fumo che sparivano nello spazio azzurro della finestra; in ogni anello mi appariva il viso della Martynova. L'esigenza di vederla è talmente impellente da obbligarmi a parlare con lei senza tregua. Sono ossessionato. Che fare?"

"L'ipnosi...".

"Offensivo".

"Il lavoro...".

"Non posso".

"Un viaggio...".

"No".

"I bagordi...".

"Schifoso".

"Una pallottola...".

"Ridicolo".

"Allora - dissi -, rivolgiti alla logica -. Per fare un ragù di lepre occorre la lepre. Tu le sei indifferente, e a migliaia di uomini questo basterebbe senz'altro per voltarle le spalle".

"La logica e l'amore! - disse tristemente Vuič -. Non sono ancora un vecchio".

Mi sedette di fronte. Quel giorno storico era iniziato con un mattino chiaro, leggero, luminoso. Mi trovavo nella stanza di Vuič, ed ero ancora pieno delle impressioni ricevute per strada, sempre uguali, ma care al mio cuore in quella bella giornata: le varietà cromatiche tra luce ed ombra, i fiori in mano agli straccioni, i sorrisi e gli occhi da sotto le velette, i profili nei caffè, il sole. Osservai attentamente Vuič. Intorno al naso, agli occhi, alla fronte e sulle guance si erano formate rughe ancora incerte ed evanescenti, ma era ormai chiaro che le loro radici - i pensieri - erano indistruttibili.

"La Martynova - disse Vuič -, bisogna capirla e considerarla come faccio io. Tu non l'hai mai vista. E' una donna non alta di statura, di carnagione abbronzata, intonata ai capelli scuri, morbidi, ma ben raccolti dai pettinini. I capelli e gli occhi li ha scuri, la bocca da biondina, tenera e piccola. E' molto bella, Lev, ma la sua bellezza è inquieta, io la guardo, preso da un godimento misto ad angoscia; lei cammina, si china e parla diversamente dalle altre donne; è spaventosa nella sua bellezza, perché può ridurre la vita al solo desiderio. E' crudele; me ne sono convinto,

osservando il suo sorriso stiracchiato e gli occhi socchiusi, dopo la mia difficile dichiarazione”.

Mi fissava intento, senza batter ciglio, quasi per indurmi a condividere il suo dolore.

“Andrò da lei”, disse improvvisamente Vuič. Sorrise.

“Quando?”.

“Ora”.

“Basta, basta! - ribattei -. Non occorre, non occorre, Vuič, mi senti, mio caro? - Gli presi una mano e gliela strinsi forte -. Ma non hai orgoglio?”.

“No”, disse piano e mi guardò con gli occhi di un bambino.

Era inutile discutere. Trovato il cappello, raggiunsi Vuič; stava scendendo le scale e si voltò.

“Andiamo insieme, Lev - disse pietosamente -, con te, me ne starò di certo composto, mentre l'assenza di estranei mi indurrà alle lacrime, alla rabbia e... alla passione impotente”.

Acconsentii. Attraversammo il ponte, uscimmo sulla Karavànnaja e, senza più parlare, arrivammo in tram alla cattedrale di sant'Isacco. Vuič scese in fretta dalla vettura per primo. Io invece, una volta sceso, mi accesi una sigaretta, per cui dovetti sostare un momento, cosicché il mio amico mi lasciò indietro di almeno sessanta o ottanta passi.

Sottolineo intenzionalmente questi dettagli per l'importante significato che essi assunsero nel sogno ad occhi aperti che subentrò immediatamente dopo quel momento.

II

Fu come se mi avessero colpito alle gambe. Caddi, scorticandomi un gomito, mi rialzai, guardandomi in giro smarrito. Diversi passanti si erano fermati, da un portone uscì di corsa il custode e si bloccò anche lui, guardandomi negli occhi. Barcollavo. Tutt'intorno scoppiavano vetri, tintinnando prima di sbriciolarsi fragorosamente. Un violento batticuore mi costrinse imperiosamente a riprender fiato. La spinta sotterranea, morbida ma decisa, si ripeté, ripercuotendosi in tutto il corpo, e vidi che il lastrico si muoveva. Le pietre stradali, rovesciandosi e spargendosi, schizzavano fuori dalla loro nicchia con uno schiocco sordo. La folla si mise a correre.

“Ma cosa sta succedendo, ma cos'è questo?!” gridai flebilmente. Volevo correre, ma non ce la facevo. Un nuovo colpo mi annebbiò la coscienza, soffocavo di pianto e di nausea. Dalla cupola della cattedrale di sant'Isacco precipitavano delle figure nere, una grandine di statue che investiva il suolo rombando. La cupola franò disfacendosi; le colonne

cadevano una dopo l'altra, crollarono i frontoni le cui schegge mi sfrecciavano davanti, fracassando i vetri dei piani sotterranei. Un turbine di polvere mi strinò il viso.

Un frastuono simile a un cannoneggiamento echeggiava da ogni parte: erano case che stavano crollando, rase al suolo. A quel boato sconvolgente si aggiunse un altro rombo che cresceva con l'intensità di una valanga: il lamento di Pietroburgo che stava morendo. La facciata del palazzo grigio sulla prospettiva dell'Ammiragliato si inarcò, spezzò le travi, frantumando l'intera struttura dell'edificio che frandò in un nugolo di polvere, scoprendo i locali degli appartamenti, il cui ricco arredamento comparve nei vani di ciascun alloggio. Uscii di corsa sulla via Morskaja, semibuia per il polverone, quasi completamente distrutta lungo tutto il suo tracciato: ammassi di pietre si levavano da ogni parte, ostruendo la strada. I vicoli traboccarono di una folla in fuga; una quantità di gente senza cappello, singhiozzando o gridando con voce arrocchita, mi sorpassava, mi faceva inciampare, mi calpestava; alcuni, girando su se stessi, si guardavano intorno stupefatti, e li sentivo battere i denti. Una ragazza scarmigliata si afferrava alle pietre dei muri crollati ma, ormai priva di forze, cadeva, gridando: "Vanja, sono qui!". Donne svenute, le teste reclinate, giacevano in braccio agli uomini. Ad ogni passo si inciampava nei cadaveri, particolarmente numerosi nei cortili stretti, ben visibili al di là delle macerie. La città perse in altezza, divenne bassa; le case rimaste illese tra le rovine sembravano torri; dappertutto si spalancavano brecce, passaggi nelle strade parallele, prospettive fumanti di distruzione. Io correvo in mezzo a gente impazzita, a morti e a feriti. La prospettiva Nevskij era quasi irriconoscibile. La guglia dell'Ammiragliato era sparita. Al posto del ponte della Polizia luccicava la Mojka³, l'acqua straripava sul lungofiume, allagando buona parte della strada. Qui il traffico aveva assunto dimensioni inaudite. Decine di carrozze tranviarie deragliate bloccavano il transito, pattuglie di pompieri apparivano disorientate tra uno sferragliare di scale e di ganci, le automobili, strette da una marea di gente, sbandavano, i cavalli si impennavano, mentre la folla, tentando di mettersi in salvo o di cercarsi l'un l'altro, si arrampicava sulle carrozze, si infilava sotto i cavalli o si sforzava di aprirsi una via di scampo a forza di pugni. C'erano ancora case che resistevano, minacciando però di crollare da un momento all'altro. Il palazzo all'angolo della via Gogol' era sprofondato fino al pianterreno, travi e soffitti, ridotti a tettoie, sbucavano da tutte le parti, vetri, porcellane, quadri, cassette di colori, lampadari, stoviglie scricchiolavano sotto i piedi. Una quantità di oggetti insoliti in istrada apparvero in mezzo al selciato, dai mobili ai manichini da donna. Reparti di vigili a cavallo, facendosi il segno della croce a capo scoperto,

si spostavano, diretti chissà dove, tra la confusione generale, forse verso le banche e gli uffici statali.

Allora fui per la prima volta impressionato dalla folla variopinta ed etrogenea che mi circondava. Commessi, bambini, tipi indefinibili, ben vestiti, grassi e molto pallidi, ufficiali, signore che singhiozzavano, operai, soldati, barboni, ginnasiali, impiegati, studenti, respingendosi l'un l'altro, cadendo e gridando fuori di sé, si buttavano da tutte le parti. Quel flusso impetuoso m'ipnotizzava. Gli occhi mi si riempirono di lacrime, l'impeto della scossa emotiva eruppe in una crisi isterica e presi a cozzare la testa contro un tram. Ero terrorizzato soprattutto dall'idea di impazzire; il mal d'orecchi, lo sfinimento e la nausea stavano aumentando. Stavo ritto tra le due prime carrozze del tram, incrociando gli occhi con i mille sguardi insensati, stravolti della folla, quando si scatenò la terza scossa. Chiusi gli occhi. Le carrozze, sferragliando, si spostarono, salvandomi così la vita, incastrato alle spalle com'ero fra loro: in quel mentre infatti, i muri dei palazzi ancora rimasti in piedi, inclinandosi a poco a poco minacciosamente, crollarono in pieno Nevskij, sterminando quella folla atterrita, e una nuova nube di polvere nascose il cielo.

Mi ripresi di colpo, rinvenni dal mio torpore, e un autentico terrore animalesco mi andò alla testa, quasi fosse un'ebbrezza improvvisa: capii allora che cosa fosse il panico. I colpi delle pietre contro i tram li distrussero quasi completamente, e io la scampai davvero per miracolo. Compresi che ormai l'unica realtà era il *caso*: le leggi del peso, dell'equilibrio e della stabilità non mi proteggevano più mentre io, per l'istinto dell'uomo di cercare una regola fisica, mi affannavo, nel subbuglio della città sconvolta, alla ricerca di un qualche remoto residuo salvifico di sicurezza. Mi gettai in avanti, lavorando di gomiti, in direzione della Mojka; si trattava di un istinto incontenibile e - ahimè! - cieco, dato che molti, ghermiti da quel corso d'acqua, vi trovarono la morte.

Non capisco come gran quantità della fiumana di gente riversatasi per strada sia riuscita a scampare. Era quasi altrettanta quanto quella dei cadaveri, tra i quali non era facile aprirsi un varco. Per evitare di calpestare i morti e quelli che strisciavano con le gambe fracassate, sprofondavo negli ammassi di travi, assi e mattoni, col rischio di rompermi il collo. Enormi insegne schiantate mi si piegavano sotto i piedi col caratteristico cigolio del ferro. Dai pali dei tram, sghembi o crollati a terra, pendevano, a mo' di ragnatela, i fili elettrici, ostacolando i fuggiaschi; come seppi più tardi, al momento dell'inizio della rovina di Pietroburgo, la corrente elettrica era stata tolta. Mi fermai presso la Mojka. Non riesco a rendermi conto di quel che mi si parava davanti; una qualsiasi delle scene lì in atto, se considerata singolarmente nel corso di una normale vita quoti-

diana, avrebbe potuto cancellare tutte le impressioni della giornata, ma la loro forza tragica veniva annientata dall'inaudita catastrofe, le cui conseguenze stavano ricadendo su ciascuno scampato.

Vedevo e ricordavo solo ciò che, per un inspiegabile capriccio della mia attenzione, mi saltava agli occhi; tutto il resto mi pareva un gioco d'ombre tra il fogliame, cancellandosi dalla memoria senza lasciar tracce non appena volgevo lo sguardo verso altre vicende. A guardare in giù erano in pochi, quasi tutti gli sguardi erano rivolti al cielo, come se il futuro incombente dipendesse dallo spazio azzurro, pauroso nel suo impenetrabile splendore. Una vecchia con indosso un lussuoso abito strappato mi passò vicino di corsa, inciampando; stringeva al petto una bracciata di roba che le sfuggiva da tutte le parti, guarnizioni arricciate e fazzolettini di pizzo, probabilmente ormai del tutto inutili. Un uomo dai capelli cortissimi, con una nuca paonazza, sedeva affranto, la faccia affondata tra le mani. All'angolo della Mojka, un giovane semisvestito tentava di rimettere in piedi una donna morta e si irritava, senza badare a nessuno. Alcune persone, probabilmente di una sola famiglia, strisciavano tra rottami e immondizia, stendendo le braccia verso un uomo sospeso sulla sporgenza di un muro semidistrutto; questi penzolava sulle pietre, come un asciugamano buttato su di una spalla, il viso rivolto verso di me; il sangue gli scorreva abbondante sulle mani. Un cocchiere trafficava intorno a un cavallo moribondo, togliendogli il collare; dall'altra parte del canale un vigile sparava colpi di rivoltella contro un gruppo di gente con le bombette in testa che se la dava a gambe. Le urla che echeggiavano tutt'intorno sbalordivano non tanto per la violenza delle parole pronunciate, ma piuttosto per l'intensità dei toni che avevano perso qualsiasi somiglianza con la voce umana.

"Il terremoto! O Dio, Dio mio!" era il clamore assordante che si levava intorno a me, che avevo unito il mio grido allo scatenamento di quello sfacelo generale. Mi fermai, con l'acqua alle ginocchia, sull'orlo del lungofiume, mi sfilai la giacca e mi buttai a nuoto in direzione dell'altra riva. Il moto ondoso, col suo sinistro ribollire, mi scaraventava in avanti, indietro è di nuovo in avanti, finché, insieme ad altri nuotatori, non riuscii ad aggrapparmi alle macerie di un ponte. Mi arrampicai fino alla strada soprastante e mi misi a correre, per raggiungere il piazzale Michajlovskij, che in caso di nuove scosse di terremoto poteva offrire una certa protezione contro edifici che fossero crollati tutt'intorno.

III

Adesso, mentre sto scrivendo queste righe, ricoverato in uno degli

ospedali di Helsingfors⁴ (le città russe, costringendomi a ricordare San Pietroburgo distrutta, mi fanno paura), ciò che m'interessa e che non smette di meravigliarmi è il fatto che i pochi, ben precisi pensieri rimastimi impressi nella coscienza e sembratimi - in quel memorabile giorno del 29 giugno - grandiosi e, pur improvvisi com'erano, del tutto corrispondenti alle dimensioni dell'evento, fossero stati tanto elementari, deboli e vaghi. Per esempio, pensavo cose strane come i capelli canuti, rimuginavo se sarei diventato canuto io pure o no, o mi figuravo frettolosamente quale città sarebbe ora divenuta la capitale. La curiosità, o meglio l'irresistibile attrazione - per chi è già in preda al terrore - di un terrore ancora più grande, l'idea dei limiti del possibile a cui può giungere l'intelletto umano, mi induceva ad accettare fatti talmente strani, che ciò può trovare una risposta solo nel completo sconvolgimento dell'equilibrio emotivo di quei momenti. Senza mai contraddirmi e credendo ciecamente a grandiose chimere, le uniche possibili in quei momenti, poiché accadevano cose inaudite, mi figuravo ora lo scontro del globo terrestre con una cometa, ora l'affondamento del continente europeo, il blocco della rotazione terrestre intorno al proprio asse, infine il risveglio di un'ignota forza della materia in tutte le sue forme, un'energia naturale distruttrice che, per ragioni ignote, avesse acquistato un'inspiegabile libertà. Mi ero anche fatto l'idea che tutti gli edifici nuovi dovessero crollare prima degli altri. Inoltre morivo dalla voglia di sapere che fine avesse fatto la casa sul prospetto Nevskij tra le vie Znàmenskaja e Nadézdinskaja: era la casa dove abitavo. Il crollo della cattedrale di sant'Isacco aveva cancellato di colpo ogni ricordo di Vuič e della Martynova, e mi tornarono in mente solo alla sera, ma di questo dirò dopo.

Presso la via Malaja Konjušnaja vidi un prete non più giovane, una persona dagli occhi stanchi, socchiusi nel viso pieno: stava ritto su un frammento di muro caduto di taglio e, stringendosi al petto una croce lucicante, diceva ad alta voce con tono imperioso: "E' giunto il tempo. Il tempo... Se vi rendete conto...". Ripeteva come soprapensiero queste parole. Un vigile pallido, tremante, mi si buttò addosso e con un gran colpo sul viso, mi tagliò un labbro. Gli sfuggii, come ricordo, senza stupirmi né alterarmi; non c'era tempo di pensare agli altri. Una signorina seminuda, con un bel viso intelligente, mi fermò afferrandomi per una manica, ma dopo avermi squadrate, sparì. "Pensavo che fossi tu" disse. Un'altra mi chiese: "Dove sono mamma e Vovuška?". Alcuni teppisti, facendo balenare i coltelli, strappavano gli orecchini dai lobi delle donne, rovistavano nei mucchi di roba oppure, con l'aria esperta delle guardie che perquisiscono un arrestato, frugavano nelle tasche di gente in lacrime,

mentre le vittime di quest'inqualificabile, cinica rapina reagivano con indifferenza, così come un malato in delirio non si accorge dei presenti. Io, imperturbabile, come se fossero scene normalissime, guardavo quei rapinatori; ma, inciampato in uno di essi che, stando in ginocchio, stava spogliando il cadavere di un ufficiale, mi riscossi, raccolsi un mattone e spaccai la testa a quel disgraziato.

Mi trovavo ora nei pressi della piazza Kazanskaja. Ogni tanto la terra scrollava leggermente dalle fondamenta la città rovesciata, come a tenerla sospesa in un attimo di riflessione. Quel fremito misterioso della terra, simile a un'improvvisa folata di vento nel bosco, quando il fogliame stormisce, s'agita e s'acquieta, si rinnovava a intervalli minimi. Attraverso il polverone rossastro delle rovine che occultava l'orizzonte, scorrevano lentamente le nubi del fumo provocato dallo scoppio degli incendi. La cattedrale di Kazan' si sbriciolava, intasando il canale; la stessa sorte era toccata ai quartieri limitrofi. Un assembramento di gente mi impedì di proseguire.

In quel momento mi capitò di assistere a ciò che ora, nella storia di quel terremoto, è noto col nome di "spaccatura della Neva". Cominciai a cadere, mancandomi il terreno sotto i piedi, e, con una capriola, finii col viso tra i sassi; mi rialzai però subito e mi accorsi che la caduta era stata generale: non era rimasto in piedi nessuno. Dopo di ciò, un soffio, una specie di respiro profondo, lugubre, si diffuse dalla Neva fino alla stazione Nikolaevskaja, spaccando letteralmente in due la città dalla parte sinistra della prospettiva Nevskij. Impietrito, vidi una frana che si addentrava nelle viscere della terra; gente, pareti intatte di case, carrozze, cadaveri e cavalli precipitavano, sparendo con la rapidità di una cascata in quella voragine buia. La terra squarciata tremava.

"E' un sogno!" gridai; ero in lacrime. Mi ricordai che dopo il terremoto messicano c'era stato un incubo che di notte mi soffocava, con orride visioni di sterminio; sognavo anche il viso infuocato di Dio, circondato da fulmini, ed era la cosa più spaventosa. Adesso guardavo in alto con una vaga speranza, ma il cielo, cangiante per uno scialbo riflesso plumbeo, era il cielo della realtà e della disperazione. Nel darmi un'occhiata alle spalle, notai con gran meraviglia una folla uniformemente scura, con volti rabbuiati, che saliva di corsa, a ranghi serrati, su lontani ammassi di pietre, simili a soldati lanciati all'attacco; al di là di questa strana folla che avanzava così leggera e veloce non si vedeva nulla, tranne una massa altrettanto scura che circondava l'orizzonte; era l'acqua che scorreva impetuosa. Feci appena in tempo a distinguere infine la frangia bianca delle creste ondose; non sono in grado di dar conto del modo e del tempo impiegato per ritrovarmi in cima alla facciata semidistrutta di una casa sul

lungofiume del canale Ekaterinskij: questo non lo ricordo.

Stavo disteso bocconi, aggrappato a un cornicione, in una cavità molto scabrosa. Giù, sollevandosi e ricadendo con un frastuono terrificante, davvero agghiacciante, ribollivano, sommergendo ogni cosa, le onde. L'acqua, disperdendosi in mulinelli vorticosi, si scagliava in tutte le direzioni; torbida, nera nell'ombra, la superficie ne sospingeva teste di annegati, tronchi, carrozze, legna, barconi e barche. Il rombo continuo dei profondi flutti che incalzavano veloci soffocava ogni altro rumore; fra tale furia soverchiante scoppiavano, sigillo di mortale dolore, le urla strazianti della gente ancora viva ma travolta dall'inondazione. Tutt'intorno, all'altezza dei miei occhi, più o meno lontano, s'intravedevano, su rari isolotti di muri, gli abitanti scampati alle acque. In alto, sulla mia testa, giravano gli aeroplani dell'aeroporto di Gatčina⁵. Il livello del rovinoso straripamento andava crescendo pian piano, ma costantemente; intanto sembrava che il muro sul quale giacevo sprofondasse in quell'abisso tumultuoso. Non avevo più speranze, aspettandomi la morte, e persi i sensi.

IV

Ero immerso in un'oscurità opprimente e inquieta. Riaprii gli occhi con un sospiro e avvertii subito un forte dolore al torace, a causa della mia lunga permanenza su quello stretto cornicione ma, temendo di cadere, non mi mossi. Un mare di stelle luccicava sul nero abisso dell'acqua, riflettendo un debole chiarore. L'inquieto gorgogliare dei flutti in calo circondava il muro che mi aveva salvato; in lontananza echeggiavano voci, grida, sospiri, lo sciabordio di invisibili remi; ogni tanto, perdendosi debolmente nello spazio buio, giungeva un urlo prolungato.

Estenuato, mi misi anch'io a gridare, chiedendo aiuto. Invocavo un salvatore in nome dei suoi migliori sentimenti, per carità della sua amata madre, promettevo incredibili ricchezze, maledicevo e mi torcevo le mani. Completamente esausto, ero ormai rauco, soffocavo d'ira e d'angoscia. Tesi per l'ultima volta l'orecchio, poi tacqui; fui preso da una fredda indifferenza; guardai apatico verso il basso dove, a circa due metri di distanza dai miei occhi, sottili correnti brillavano misteriose, e sorrisi tranquillo al cospetto della morte. Capii che ero già da tempo sopravvissuto a me stesso e alla città, ero sopravvissuto già nei momenti in cui una forza impazzita aveva scosso la terra. Sapevo che se fossi scampato sarei per sempre rimasto un Lazzaro risuscitato per forza, col peso di ricordi mortali, da essi incatenato alla comune tomba fraterna. Con un desiderio della morte profondo, intenso, triste e trionfale ad un tempo, mi sollevai

sui mattoni che mi si sbriciolavano malfermi sotto i piedi, mi misi in ginocchio rivolgendomi col viso verso la Neva, salutando la sua distesa e le sue rive, che avevano castigato quella città, piena del particolare fascino del Nord.

Giunsi le mani, preparandomi ad andarmene da questo mondo, quando d'un tratto vidi una barca che scivolava silenziosa; era difficile, in quell'oscurità, riuscire a distinguerne le dimensioni e il profilo, cionondimeno quella macchia nera - più nera delle tenebre - in movimento, col ritmico tintinnio degli scalmi, poteva essere solo una barca.

Mi bloccai, o piuttosto, l'abitudine alla vita mi fermò sull'orlo della morte. Nella barca sedeva un uomo, a me di schiena, e remava accanitamente, cercando di tenersi vicino al muro; più di una volta i remi urtarono le pietre con quel loro caratteristico rumore di raschiamento. I motivi della particolare prudenza del rematore mi sfuggivano, dato che la forte corrente si stendeva larga abbastanza anche per un battello. La vista di un uomo che lavorava di remi mi fece l'effetto del vino; l'energia, la voglia di riconciliarmi con le circostanze mi ritornarono in animo, non appena ebbi notato un essere simile a me, ma in condizioni di relativa sicurezza e chiaramente in viaggio non senza una mèta. Fui preso di nuovo da una prepotente voglia di vivere; quella notte, un'impressione casuale - per esempio, una sola parola - funzionava magicamente.

Sarebbe stato il caso di dare una voce al rematore, ma io, chissà perché, mi astenni, decidendo di farmi vivo solo nel momento in cui si fosse trovato ancora più vicino. Mi distesi di nuovo e probabilmente, in quel buio, mi si poteva prendere per un pezzo di muro. In quel mentre, lampeggiando con le luci rosse e quelle verdi, passò sbuffando in lontananza un battello in direzione del rione Kolomenskij; l'uomo alzò i remi e, guardandosi intorno, accostò talmente la barca al muro, che se avessi voluto, avrei potuto toccargli la testa con una mano. Evitava palesemente di essere notato, destando perciò in me un forte sospetto. Pensai che quell'uomo, se solo lo avesse voluto, avrebbe potuto muoversi non isolato, ma mettersi in gruppo con altri salvatori; senza dubbio, avevo davanti a me uno sciacallo, ma, non volendo accusare ingiustamente un uomo forse innocente, mi sollevai e lo apostrofai a mezza voce: "Ehi, prendetemi sulla barca!".

Il rematore sussultò, puntò un remo contro il muro e sarebbe sparito in pochi secondi, ma io fui più lesto di lui. Balzatogli sulle spalle, lo strinsi alla gola con una tal forza che egli abbandonò i remi, ricadde a bordo e prese a rantolare. Lo stordii con un colpo di remo e, facendo appello a tutte le mie forze, lo buttai in acqua; quegli prese ad agitare le braccia, tentando di aggrapparsi al bordo della barca, ma non ce la fece.

Girai la barca, mi allontanai e mi misi a remare, cercando di abbandonare al più presto il luogo dov'ero rimasto intrappolato. In barca, mentre stavo lottando col rematore, avevo appoggiato i piedi su qualcosa di scivoloso, metallico; con l'aiuto di un fiammifero riuscii ad individuare una gran quantità di oggetti d'oro e d'argento raccolti in un sacco: argenteria da tavola, orologi, soprammobili e vasi da chiesa.

A questo punto, rendendomi conto che ormai, grazie alla mia libertà di movimento, stava a me decidere il da farsi, mi ricordai di Vuič. Per caso, l'indirizzo della Martynova lo conoscevo, ma che amara ironia nelle parole "indirizzo", "casa", "via"!

Continuava a spirare un vento freddo come la mano di un morto; cominciai a piovigginare, ed io, scosso da brividi inarrestabili, cercavo di vogare con gran lena per riscaldarmi il corpo sfinite, tremante di freddo; ma non servi a niente: fradicio e seminudo, mi sentivo male. Navigando tra immobili sbarramenti di pietra, simili a un notturno rompighiaccio fermo - vestigia di solide case ancor ieri abitate - cominciai a guardarmi in giro chiamando: "Vuič! Sei vivo?". Non ricordavo se la casa della Martynova fosse la seconda o la terza dopo l'angolo, comunque mi trovavo lì nei pressi e smisi di remare, gridando sempre più forte.

Il mio appello non rimase senza risposta, ma chi rispondeva non era Vuič. Mi chiamavano da tutte le parti. Alcuni, volendo segnalare la loro posizione, buttavano in acqua mattoni, ma io non potevo salvare tutti, la barca poteva accogliere non più di dieci persone.

Mi diressi verso i camini di una casa rimasta indenne tra altre lesionate, e già da lontano, nel buio, dall'incerto profilo del tetto compresi che su di esso non c'era nemmeno un posto libero, vi si erano già sistemate probabilmente centinaia di persone. Ad avvicinarmi non mi decisi, temendo che si sarebbero lanciati tutti sulla barca, mandando a fondo l'imbarcazione, se stessi e me. Poco dopo, scorgendo un uomo che veniva a nuoto verso di me, lo issai sulla barca; senza farmi parola né caso, egli si distese bocconi e non si mosse più.

"Vuič!", chiamai di nuovo, navigando a spirali via via più larghe, con la speranza che a una delle curve mi capitasse infine davanti l'amico scomparso.

Vicino al palazzo del Consiglio di Stato un tale, sbucato da chissà dove, saltò d'un tratto in barca; strappatomi di mano un remo, cadde, si rialzò e mi puntò contro una pistola, ma vedendo che io non lo minacciaivo e non stavo per buttarlo in acqua, sedette, sempre con l'arma in pugno. Altre due persone, con l'acqua alle ginocchia, gridavano allungando il collo; le caricai in barca: erano due donne.

“Dove state andando?” chiese l'uomo con la pistola.

“Sto cercando dei conoscenti”.

“Bisogna uscire dalla città - disse lui, titubante -, sulla terraferma”.

Non risposi. Cominciare a discutere era pericoloso: in quattro contro uno solo, potevano obbligarmi a navigare dove volevano, fosse loro mai venuta l'idea dell'uomo con la pistola, mentre io speravo di salvare Vuič, ammesso che fosse ancora vivo.

L'uomo con la pistola insisté nel proporre di procedere lungo la linea della ferrovia Nikolaevskaja.

“Aspettiamo il battello -, ribattei -. Nessuno può dire quanto sia ampia l'area dello straripamento”.

Presi a remare in fretta, dirigendomi verso il punto precedente delle mie ricerche. Tacevano tutti. I loro contorni, mentre dormivano seduti a testa china, divenivano più chiari e più precisi; infine riuscii a distinguere scalmi, remi e bordi della barca: albeggiava; un vapore trasparente ricoprì l'acqua, stavamo navigando nella penombra opaca di quella nebbiolina, tra sassi rosati dall'aurora.

Mi chinai. Un viso, vagamente somigliante a quello di Vuič, mi guardava con gli occhi infossati dalla poppa della barca. Era l'uomo sdraiato bocconi; lo avevo caricato, come ricorderete, per primo. Nudo fino alla cintola sedeva con le palme strette tra le ginocchia. Osservai attentamente e a lungo quel suo viso pallido, deformato dall'incerta luce dell'alba, e gridai:

“Vuič!”

L'uomo taceva indifferente, ma dai suoi occhi, fissi su di me, compresi il suo desiderio di capire quel che volessi. Alzò una mano; su un dito brillò l'anello che conoscevo; era Vuič.

Gli feci cenno di avvicinarsi; scavalcò strisciando l'uomo con la pistola e, raggiuntomi, stando carponi, alzò la testa. Evidentemente, anch'io ero difficilmente riconoscibile, dato che egli tardò a pronunciare il mio nome.

“Lêva?!” disse infine.

Annuii. Il fatto che ci fossimo ritrovati non stupì né lui né me.

“Sono diventato sordo - pronunciò a bassa voce, sedendo ai miei piedi -. *Questo* mi ha sorpreso sulla scala. La Martynova, quando sono entrato di corsa, non riusciva a muoversi. L'ho portata via di peso, e in strada mi ha respinto”.

Interrogai con gli occhi che cosa volesse dire.

“Con le mani contro il mio petto - chiari Vuič -, come si respinge quando si ha paura o si odia. Non voleva sentirsi obbligata in nulla. Mi ricordo il suo viso”.

Si era accorto che avevo difficoltà a domandare a segni e continuò:
“Le ultime parole che ho sentito sono state: ‘Mai, nemmeno ora! Andatevene, salvatevi!’ Si è dileguata nella folla; dove sia ora, se sia viva o morta, non lo so”.

Continuò a raccontare a lungo di come fosse rimasto tra i vivi. Lo stesso era accaduto a tanta altra gente, ed io ascoltavo distrattamente.

“Adesso l’hai dimenticata?” gridai all’orecchio di Vuič.

Afferrò confusamente, indovinandone piuttosto la mia domanda.

“No -, rispose, rabbrivendo per il freddo -, *questo* è più grande che la città.”

Tutti, nella barca, tranne noi due, dormivano.

Giravo in tutte le direzioni; torpediniere, motoscafi, battelli e barconi incrociavano intorno a Pietroburgo, ma noi non eravamo ancora entrati nel loro campo visivo. La fulgida luce del giorno accese l’acqua di vivido fuoco, d’oro e di azzurro, ma io, lungi dal desiderio di ammirare la terribile bellezza della catastrofe, pensavo al dolore dei vivi, più spaventoso del riposo dei morti, a me stesso, alla Martynova, a Vuič, compatendo gli uomini, ugualmente impotenti nelle passioni come nelle sventure.

Ben presto senza accorgermene mi addormentai. Vuič dormiva già. Fui svegliato dalla sirena di un piroscafo di Kronštadt⁶. Ci chiamarono col megafono e ci accolsero a bordo.

Traduzione di Anastasia Pasquinelli

NOTE

1) *Zemlja i voda*, pubblicato per la prima volta sulla rivista “Argus”, n. 14, febbraio 1914. Più recentemente in A. S. Grin, *Sobranie sočinenij v pjati tomach* (Opere complete in 5 tt.), Mosca 1991, vol. II, pp. 214-227.

2) Gioco d’azzardo di origine tedesca, *Ramsch*.

3) Uno dei canali del delta della Neva, che scorre attraverso i quartieri di Pietroburgo.

4) Era allora il nome della capitale finlandese, ora Helsinki.

5) Antica cittadina distante una quarantina di chilometri da Pietroburgo, di cui era l’aeroporto.

6) Località situata a circa 20 km. da Pietroburgo, base navale della flotta russa.

Veniamin Kaverin

IL GRANDE GIOCO*

A Jurij Tynjanov

Certo, molti di voi sono amici delle carte, alcuni addirittura li vedono in sogno tutti quei sette, quelle dame di cuori, quegli assi. Ma vi è mai capitato di giocare non con una persona concreta, un qualunque Ivan Ivanovič, ma con un personaggio collettivo, addirittura con la volontà del mondo? Io ci ho giocato, e questo gioco mi è familiare.

CHLEBNIKOV, KA

Tu giochi il Gran gioco.

KIPLING, KIM

I

- Beh, io sto bene, - disse l'elfign ashkèr, guardando fisso in faccia Panaev, - i miei affari sono prosperi.

- Mi fa piacere sentirtelo dire, - rispose Panaev. - Anch'io sto bene, e anche i miei affari sono prosperi.

- Godo della benevolenza dell'imperatore, - disse l'elfign ashkèr.

- Ti invidio, - rispose Panaev, - e vorrei poterlo ripetere a nome mio.

- L'imperatore mi ha incaricato di dirti, - continuò l'elfign ashkèr, - che vuole vederti qui, ad Addis Abeba.

- L'imperatore vuole vedermi ad Addis Abeba? Benissimo. Vado, - rispose Panaev.

Il mulo, sellato all'europea, stava poco lontano. L'elfign ashkèr fece un cenno col capo, e due servitori alti e grossi subito lo avvicinarono a Panaev. Panaev rientrò in casa, prese casco, bastone e uscì.

I servitori, tenendo il mulo per le briglie, lo condussero passo passo per la città. Panaev, con il casco calcato sulla fronte, si guardava in giro. Non vedeva niente, all'infuori delle case bianche con il tetto di paglia, la gente con le tuniche marroni per il fango e le catene di montagne lontane, all'orizzonte. Solo per un istante, ordinò con un gesto di trattenere il

mulo.

Gli passava davanti, correndo, un vecchio con uno straccio sporco intorno ai fianchi ossuti. Batteva con le mani e i piedi su una pelle tesa su di un cerchio e gridava qualcosa con voce acuta e gutturale in un dialetto sconosciuto a Panaev. Dietro di lui, dondolando con dignità sul mulo, veniva un uomo anziano con una palandrana bianca, buttata parecchio oltre la spalla.

- Che cosa grida il vecchio? - chiese Panaev all'elfign ashkèr.

- Grida: il mio padrone è povero e vecchio. Il mio padrone è debole e malato. Date almeno un tallero per il mio padrone.

- Quello è il mendicante?

- Il mendicante è quello sul mulo, - rispose l'elfign ashkèr, - il suo servo chiede per lui l'elemosina.

Panaev rilasciò le briglie.

Pochi minuti dopo arrivarono al Ghebì, il palazzo del Negus.² La casa del Negus non si distingueva quasi in nulla dalle case degli altri abitanti di Addis Abeba, tranne per il fatto che era a due piani ed era circondata da sette recinzioni, una dopo l'altra, a cerchi concentrici. Secondo il cerimoniale di palazzo solo i principi del sangue potevano arrivare a cavallo fino alla settima recinzione.

A Panaev proposero di scendere dal mulo dopo la prima.

L'elfign ashkèr con un gesto lo invitò a seguirlo. Le entrate e le uscite dalle recinzioni erano situate in modo tale che ogni entrata si trovasse ad angolo rispetto alla successiva.

Seguendo la mossa del cavallo negli scacchi, Panaev seguì la sua guida proprio fino al palazzo. L'elfign ashkèr sparì non appena l'ospite del negus cominciò a salire i gradini della terrazza.

Dopo un attimo di riflessione, Panaev spinse col piede la porta. La stanza, stretta, con il tetto di paglia intrecciata, era vuota. Zoppicando un po', Panaev attraversò la stanza e di nuovo si trovò davanti una porta. L'aprì: un vecchio dalla faccia barbata, con un manto di seta nera e una corta mantellina, sedeva su di un divano basso. Due servi dall'espressione indifferente stavano poco lontano.

- Mi scusi, - disse Panaev, salutando cortesemente, - non ho forse l'onore...

- Beh, io sto bene, - disse con voce tremolante il vecchio col manto, - e i miei affari sono prosperi. E come va la salute dell'imperatore del tuo paese?

- Ti ringrazio, - rispose Panaev, - la salute e gli affari dell'imperatore vanno bene. Tacque un attimo e, ricordatosi delle ultime notizie che gli erano giunte, prima di partire dalla Russia, dal teatro delle operazioni di guerra, aggiunse:

- I suoi eserciti riportano la vittoria.
- Come sei arrivato nel Habesh? - chiese Ualama.
- Attraverso la Somalia.
- Non ti hanno infastidito i somali?
- No, ho viaggiato tranquillo.
- Non faceva troppo caldo durante il viaggio?
- No, sopporto bene il caldo.
- Teich!³ - disse Ualama, rivolgendosi ai servi che stavano dietro le sue spalle.

Subito due servi e un coppiere portarono un vassoietto con due piccole caraffe avvolte nella porpora. Accanto a una delle caraffe stava un bicchiere per Panaev. Il coppiere si versò un po' di vino sul palmo della mano e con un movimento svelto si portò la mano alla bocca. Secondo l'uso, mostrò così che il vino non era avvelenato.

- Sono il negus del Habesh - disse Ualama, - governo questo paese. E tu di cosa ti occupi, straniero?

- Studio le lingue orientali, - rispose Panaev, - sono venuto nel Habesh per accrescere le mie cognizioni.

Il negus si mise a ridere a bocca spalancata.

- Parli l'etiopico come se fossi nato qui. Come fai a conoscere tanto bene la nostra lingua?

- Quando ero giovane, ho vissuto nel Habesh per due anni, - spiegò Panaev, sono un professore e insegno le lingue orientali all'università di Pietroburgo.

- Teich! - disse Ualama, chinando il capo verso le caraffe vuote.

I servi e il coppiere le sostituirono con altrettante piene.

- Scrivi libri?

- Ho scritto qualche libro.

- Conoscevo bene tre persone del tuo paese, - disse Ualama, - e tutte e tre erano degne persone. La prima era lo scienziato Baškircev, che visse ad Addis Abeba per sette anni e partì portandosi dietro tutti i preziosi della chiesa di San Gabriele. La seconda era una donna, non ricordo come si chiamasse. Era bella, e a causa sua il figlio del mio amico Asfal fu ucciso nel bosco dagli sciacalli inglesi. La terza era il conte Leont'ev. Guidò il nostro esercito nella guerra contro gli italiani. Gli volevo molto bene. Saccheggiò l'ambasciata inglese e pare che quei cani lo impiccassero in Somalia.

Panaev finì di bere il suo vino e guardò con attenzione il negus. Il negus beveva.

- Erano degne persone. - disse Panaev.

- Teich! - disse Ualama.

Bevvero per qualche tempo in silenzio.

Panaev spostò lo sguardo dalla faccia di Ualama alla stretta finestra. Vide le colonne tutte uguali dei cactus, gli eucaliptus e le case giocattolo circondate dai terrapieni.

- Conoscevo Leont'ev, - disse. - E' probabile che sia veramente morto in Somalia. L'imperatore ha anche vini europei?

Ualama fece cenno di sì col capo.

- Tokai, kümmel, porto, - rispose con un sorriso furbo.

Portarono i vini.

- Sono venuto, - cominciò Panaev, guardando fisso il negus, - per comunicarti delle notizie importanti.

- Parla, - rispose Ualama. Si appoggiò alla spalliera del divano e si infilò in bocca il collo della bottiglia di porto.

- Sai, - continuò Panaev, - cosa fanno gli inglesi alla tua corte?

Ualama si staccò la bottiglia di bocca e si mise ad ascoltare.

- L'Inghilterra certo è un grande paese, - disse lentamente Panaev, - ma lì è il popolo che comanda. Ha forse un imperatore come te? Il re d'Inghilterra è nelle mani del suo popolo. Tu ti fai forse governare dal popolo?

- Sono io che governo il mio popolo, - rispose Ualama.

- Il Habesh, il Congo, la Russia, - ecco tre paesi dove non ci sono né Camere né Parlamento. Sono stretti nelle mani dell'imperatore come palline di gomma.

- Sì, sì, sì, - rispose Ualama, - so che tutti gli stranieri sono degli imbroglioni. Stavi dicendomi cosa fanno gli inglesi alla mia corte?

- Berrei volentieri del rum, - disse Panaev.

Portarono il rum. Il negus si accarezzò la barba e bevve una caraffa di rum. Panaev toccò appena il suo bicchiere.

- Torniamo agli inglesi, - continuò. - E' vero che hai un cugino?

Ualama ruttò e sorse le labbra in fuori con aria furba.

- Ho un cugino.

- Si chiama Tafari?

- Si chiama Tafari.

- Gli inglesi pranzano spesso a casa sua.

- Da Tafari si mangia bene, - spiegò il negus, - c'è sempre molta carne. Agli inglesi piace molto la carne.

- Ma hai anche un nipote, Ligg Yasu, figlio di tua figlia.

Ualama assenti col capo.

- E a chi di loro lascerai il tuo trono?

- Teich! - disse Ualama.

Di nuovo portarono il vino.

- Gli inglesi sono degli imbroglioni, - disse Ualama, - vogliono che alla mia morte Tafari diventi negus del Habesh. Il dente dello sciacallo gli

vada in culo. Sul trono siederà Ligg Yasu.

Panaev guardò attentamente per qualche istante il negus, poi gli si accostò più vicino e disse, scandendo bene ogni parola:

- Conosco i progetti degli inglesi. Se non rinunci al trono in favore di Ligg Yasu, allora il trono fra dieci giorni sarà di Tafari.

Il negus lo guardava stupito con gli occhi sbarrati.

- Bevi, figlio di puttana, - disse Panaev in russo, avvicinando a Ualama una bottiglia non ancora iniziata, poi aggiunse in etiopico:-Forse è il caso di chiamare il segretario?

- Chiamerò il segretario, - rispose Ualama pensieroso. - Che il dente dello sciacallo gli si ficchi fra le gambe, mi impediscono di bere, questi cani di inglesi!

Si avvicinò barcollando alla porta e chiamò il segretario.

Un uomo alto con la toga candida come neve e i pantaloni che gli arrivavano appena alle ginocchia entrò nella stanza. - Scrivi, - disse Ualama.

Il segretario si accoccolò a terra e dispiegò sulle sue ginocchia la carta pergamena.

- "Popoli del Habesh e popoli del Tigrè!" - cominciò Ualama.

Ruttò e si alzò in piedi barcollando.

II

"N° 348/24

Ispettore Hugh Fosset Watson

Segretissimo

All'agente responsabile

Stephen Wood

Ordinanza

Con la presente Le ordino immediatamente di partire per la Russia (città: Pietrogrado). Scopo della Sua missione è di sottrarre a un certo individuo un documento, indispensabile per il governo della Gran Bretagna.

Il presente incarico Le viene affidato grazie alla Sua conoscenza del russo. Le ordino di passare i Suoi incarichi nel Kirghistan all'agente Richard Brown. Il denaro necessario Le sarà inviato a mezzo telegrafo. La scheda investigativa, come anche la copia esatta del documento da sottrarre con la traduzione letterale in inglese, sono acclusi alla presente.

Ispettore Hugh Fosset Watson."

SCHEDA INVESTIGATIVA N° 7781

A integrazione dell'ordinanza N° 348/24

I. Fotografianon in possesso
II Nome, cognomesconosciuti
III Età45-50 anni
IV Professionesconosciuta
V ResidenzaPetrogrado, Russia
VI Connotati
 altezzamedia
 colore dei capellichiaro. Porta i baffi
VII Segni particolari.....non ha il braccio sinistro. Zoppica.
Da tenere presente nell'esecuzione dell'ordinanza N° 348/24.
Ispettore Hugh Fosset Watson.

All'ispettore Hugh Fosset Watson
«Agente Stephen Wood
Sir!

Com'è noto un agente dei servizi segreti è tenuto a non avere nessun presentimento (Regolamento del servizio segreto § 24). Tenendo presente che ogni agente è tenuto ad informare il suo superiore diretto di ogni presentimento o di qualsiasi altra sensazione extra servizio, perché in caso di necessità, possa essere sostituito con un agente senza presentimenti, mi permetto:

1) di informarLa, Sir, che alcuni spiacevoli presentimenti si sono impadroniti di me, e

2) di farLe conoscere, Sir, alcuni insignificanti particolari della mia biografia, che, al momento della mia entrata in servizio, sono rimasti sconosciuti a mister Highton, il Suo predecessore, e che, spero, Le chiariranno perché a un agente dal servizio pluriennale possano essere venute delle sensazioni extra servizio.

Non La starò a tediare, Sir, con l'esposizione particolareggiata di tutte le ragioni che hanno fatto sì che nascessi proprio in Inghilterra e non in qualsiasi altra parte del globo terrestre. Mister Highton, il suo predecessore, Sir, sapeva che sono nato a Hodalming, a trenta miglia da Londra, in una benestante famiglia di commercianti, "Casa di commercio Plought & C.", dalla figlia del proprietario, miss Elizabeth Plought, una fanciulla diciottenne.

Lei dirà, Sir, che sono nato contro ogni legge teologica, estetica e similari? Devo ammettere che queste scienze per me non valgono nemmeno mezzo penny.

A tredici anni avevo percorso in lungo e in largo tutta l'Inghilterra. Ho fatto il giornalajo a Sheffield, l'indovino di pensieri a Plymouth e il ladro a Londra. Alla fine sono diventato baro a Newcastle.

Per la verità, la mia attività in questo campo è rimasta ignota a

mister Highton, il Suo predecessore, Sir.

Sotto la guida di Jim Andrews, il noto giocatore, ho studiato in una scuola speciale tutti i trucchi più complicati per barare. Non voglio tediareLa, Sir, con la descrizione dei miei studi in questa scuola. Ricorderò solo che l'arte del baro in Inghilterra già ottanta anni fa era impostata assai meglio dell'insegnamento a Oxford o a Cambridge. Del resto, nella scuola venivano accettate persone con assai maggior padronanza di sé di questi giovani di Cambridge dai calzoni attillati. Il mio autocontrollo a quel tempo equivaleva a otto anni di reclusione in galera, fatto che, con ogni probabilità, era ignoto a mister Highton, il suo predecessore, sir. Da allora i sistemi carcerari dei paesi europei più di una volta hanno attirato la mia attenzione, e ciò, in seguito, mi ha dato la possibilità di applicare con successo un metodo, da me escogitato, di servizio segreto intercarcerario.

Contemporaneamente ai miei studi nella scuola per bari, cominciai a scrivere articoli per *La gazzetta di Kingstown*. Bisogna notare che solo gli ottusi britannici non sono stati in grado di capire che, nella cronaca degli avvenimenti locali, annunciavo una dottrina che, alcuni secoli fa, avrebbe rigenerato il mondo.

Allora, per la prima volta, mi sono rammaricato della mia decisione di nascere in Inghilterra. Non sono un ignorante, sir, e devo ammettere che la scienza negli ultimi due-tre secoli ha inflitto perdite significative alla religione. Eppure non c'è nemmeno un onesto suddito britannico che abbia più di cinquanta anni, che la domenica non legga per lo meno un capitolo del Nuovo o del Vecchio Testamento, pur nella peggiore edizione.

Insomma, sir, possibile che io sia nato per niente?!

Può mai essere che un onesto suddito britannico preferisca a me un impostore qualsiasi che non è mai esistito e che è apparso in sogno all'umanità, quando tutto il mondo era abitato da ebrei e tutti gli ebrei erano rabbini?

Che il diavolo mi porti, sir. Più di una volta mi sono sforzato di dimostrare che sono il Creatore dell'universo, che proprio io, e nessun altro, ho separato la terra dal cielo e ho messo in moto tutta la meccanica celeste. Tutto ciò è stato invano; ho ottenuto solo un risultato: il direttore di un circo ambulante mi ha proposto di mostrare i miei giochi di prestigio e di occuparmi di lettura del pensiero a distanza.

Devo ammetterlo, sir: tutto è crollato, solo i vecchi credono in Dio, e anche loro, solo quando stanno per morire. La tecnica dell'Europa ha ucciso il miracolo e il mondo ha cessato di ubbidire a Dio.

Anche questo, con ogni probabilità, è rimasto ignoto a mister Highton, il Suo predecessore, sir.

Nell'interesse dell'incarico che mi è stato affidato con la Sua ordi-

nanza, devo anche informarLa che dai tempi splendidi del mio dominio sul mondo, mi è rimasta solo la capacità di fare giochi di prestigio con le carte e di barare in qualsiasi gioco sotto gli occhi di tutti, senza che nessuno se ne accorga.

Sir, Dio ormai è in agonia! Pesanti presentimenti mi tormentano, sir.

Posso comunque assicurarLe che mi dedicherò col massimo zelo al mio incarico e che porterò a termine, a qualunque costo, l'ordinanza n° 348/24.

Pronto al suo servizio, Stephen Wood.

P.S. Ho dimenticato di comunicarLe, sir, che Kingstown è popolata da matti, buona parte dei quali sono furiosi. Consiglio di prestare attenzione al giudice Hewlett, alla verduraia Elizabeth Scott. all'agente James Brown e a tutti quelli che si permettono di sostenere che mi ha dato di volta il cervello.

Non può immaginare, sir, quanto sia difficile vivere in una città abitata da poveri matti.

Ancora qualche parola sugli avvenimenti mondiali. Non ha per caso notato, sir, che proprio quando comincio a giocare si compiono i più grandi eventi storici? Ricordo, come fosse ora, che il giorno della dichiarazione della guerra mondiale ho perso due partite a *stoss* per una bella sommetta. Può star certo, sir, che non gioco invano.»

III

L'ispettore Hugh Fosset Watson fece appena in tempo a riferire la lettera al comando superiore, e il comando superiore fece appena in tempo a chiedere informazioni sull'arrivo dell'agente all'Ambasciata inglese in Russia, che Stephen Wood già si aggirava per Pietrogrado con la browning in tasca e la scheda investigativa N. 7781 sotto agli occhi.

Appariva ovunque: ora come elegante europeo dal cappello a cilindro e il soprabito corto all'inglese, ora come ufficiale russo col grado di tenente, ora come pezzente dal berretto grigio e il pastrano militare a pezzi. Solo un occhio molto esperto poteva distinguere nel pezzente una tendenza appena appena un po' esagerata a sputare fra i denti e nel brillante tenente un movimento un po' troppo preciso, quando portava la mano alla visiera. Faceva la sua comparsa nei ristoranti affollati da spalline che si trascinavano come pedine di scacchi, da giovanotti con la biancheria eccessivamente fresca ed elegante, e da dame a qualsiasi prezzo.

Le spalline luccicavano, le pedine si spostavano rumorosamente sul parquet, le dame, alla luce elettrica dei lampadari, con gli occhi, le

labbra e tutto il corpo promettevano instancabilità in amore e prontezza nell'appagamento dei desideri. Faceva la sua comparsa nei club privati, "I mulini", pieni di uomini in frak e di donne con abiti a lutto e la veletta nera calata sul viso. Giocando, le donne in lutto piangevano i loro mariti, i padri e i fratelli, e gli uomini in frak giocavano senza piangere nessuno.

Faceva la sua comparsa nei quartieri operai, nelle riunioni segrete, dove, con addosso corti calzoni unti e bisunti, vagabondi dagli occhi ardenti si spartivano la terra e spodestavano il cielo.

La città con i suoi club, i ristoranti, i covi, le riunioni segrete, batteva i timpani e ansimava come un cane braccato.

L'ispettore di polizia Hugh Fosset Watson, come pure il comando centrale di polizia della città di Londra, potevano essere soddisfatti dell'agente Wood.

Conformemente a quella norma del servizio segreto che dice che ogni agente al suo arrivo a destinazione è tenuto ad informarsi immediatamente sulla disposizione dei luoghi, sul cui territorio si trova l'individuo su cui investigare, egli studiò la città in agonia.

Cercò e trovò decine di persone sui quarantacinque-cinquanta anni, di altezza media, che la guerra aveva privato del braccio sinistro e aveva costretto a camminare zoppicando, ma , nessuno di loro, ciò nonostante, aveva alcun rapporto con il proclama del negus Ualama.

IV

Una volta, girovagando per Pietrogrado, Wood entrò in una birreria denominata "Belgio in fiamme", sulla via Ligovka. Questa volta indossava un normale abito da viaggio, un impermeabile, un berretto grigio e le ghette. Scese i gradini, si sedette accanto alla finestra e ordinò una birra.

Solo tre-quattro tavolini erano occupati. A uno di essi, in fondo alla stanza, sedevano uno studente scintillante in un cappotto abbottonato fino al collo su cui splendevano dei bottoni con l'aquila imperiale, una donna vestita molto modestamente e un pezzente.

Wood si mise ad ascoltare quello che dicevano.

- Quest'anno gli affari non potrebbero andar peggio, - diceva il pezzente, - ecco, l'anno scorso c'era lavoro tattico.

- Ecco, vede, - diceva lo studente, aprendo il portasigarette e picchiettando nervosamente la sigaretta sul bordo del tavolo, - oggi ,quando ci siamo conosciuti, Le ho detto che mi piacerebbe molto partecipare a... ai suoi affari.

Tacque un attimo e spostò svelto lo sguardo dallo specchio di fronte alla faccia del pezzente e viceversa.

- Vede, è difficile vivere con le risorse a mia disposizione. Non

posso, per mancanza di mezzi, fare a meno... dei miei amici della buona società o...

- O di qualche amica, - completò la donna.

- In una parola, i suoi affari, o, più precisamente, partecipare ai suoi affari, sarebbe per me auspicabile. Perciò, forse io ...

- Se farà solo il basista, - disse il pezzente, - allora mi pare che sugo ne spremerà poco. Sì, e non certo da rimpannucciarsi.

- Basista... cioè, indicarvi dov'è che si può fare il furto?

- Proprio così. Se così ci si può esprimere, dove si possono eseguire azioni illegali.

Wood, seduto al tavolino di fronte, vuotò il bicchiere e lo riempì di nuovo.

- Se mi permettesse di partecipare ai suoi affari, - disse lo studente guardando a terra e strofinandosi le mani che gli tremavano leggermente, - sarebbe vantaggioso per entrambi. Frequento spesso gente che le interesserebbe sicuramente.

Il pezzente si grattò il mento non sbarbato.

- Lei frequenta la facoltà di Studi Orientali?

- Sì.

Wood drizzò le orecchie. Pensò subito all'uomo in possesso del "documento indispensabile per il governo della Gran Bretagna", e questo pensiero per un pelo non gli fece versare la birra.

- Forse ha dei conoscenti fra

Il pezzente si allungò sopra il tavolino in direzione dello studente e gli sussurrò qualcosa nell'orecchio. Lo studente rispose pure lui in un sussurro.

Wood si alzò e si avvicinò.

- Scusi, - disse rivolgendosi allo studente, - permette che la strappi ai suoi amici per un minuto?

- Al suo servizio, - disse lo studente, scattando in piedi.

Si allontanarono e sedettero al tavolino accanto alla finestra.

- Presentiamoci, - disse l'agente, - Šarygin di Kiev. Ho già avuto il piacere di vederla da qualche parte.

- Svechnovickij, - borbottò lo studente.

- Ho ascoltato la vostra conversazione, - cominciò freddo Wood, - e mi è molto dispiaciuto che nella sua università, evidentemente, non abbiano idea del sistema carcerario di Regensdorf. E' un sistema, glielo assicuro, che guarisce ogni inclinazione al delitto.

- Gentile signore, - cominciò Svechnovickij arrabbiato.

- Veramente, mi sono permesso di disturbarla per tutt'altra faccenda. - Wood sorrise gentilmente o piuttosto si sforzò di sorridere, sollevando gli angoli della bocca e corrugando la pelle alla radice del naso. - Ho

sentito che lei è studente alla facoltà di Studi Orientali. Scusi, che lingue studia?

- Arabo, persiano e turco, per servirLa.

- E conosce l'etiopico?

- L'etiopico lo so pochissimo. Ma lei cosa vuole da me?

- Ancora una domanda. Conosce qui a Pietrogrado qualcuno che parli questa lingua correntemente?

- Oltre all'ex ambasciatore russo nel Habesh, che ormai è tornato da due-tre anni a Pietrogrado, non conosco nessuno. E anche l'ambasciatore lo conosco solo di nome.

- Scusi, ma chi insegna questa lingua all'università?

- Da quando mi sono iscritto io all'università, questa lingua non viene insegnata. Ma si può sapere perché le interessa tanto?

Wood fece finta di non aver sentito la domanda.

- Non sa per caso chi è che insegnasse questa lingua prima che lei si iscrivesse all'università?

- L'etiopico lo insegnava il professor Panaev. Allora lei è un orientalista?

- Panaev? Ah, sì! - ricordò Wood. - E' quello senza un braccio?

- No, niente affatto, ce le ha tutte e due le braccia.

- Ma davvero!.

- Glielo posso assicurare. Per la verità non lo conosco personalmente, ma sono stato alle sue lezioni e l'ho visto più di una volta.

Wood corrugò di nuovo la faccia in un sorriso affabile.

- Permetta che ora le spieghi perché sono stato così importuno. Nella mia famiglia si è conservato un documento molto antico scritto in etiopico. Il mio antenato Matvej Šarygin, sotto il regno di Elisabetta, capitò nel Habesh e portò via di lì un documento che pare contenga indicazioni precise sull'ubicazione di un tesoro lì sepolto. Ho cercato invano di trovare a Kiev una persona che conoscesse questa lingua. Se mi potesse aiutare, gliene sarei grato di tutto cuore.

- Ecco di che si tratta! E' una cosa veramente curiosa. Potrei fare un tentativo. Ha con sé questo documento?

- Purtroppo no.

- Me lo faccia avere in qualche modo!

- Con piacere. PenDette, il suo indirizzo?

- Litejnyj 32, appartamento 14, al suo servizio. Venga da me domenica verso le 18.

- La ringrazio, verrò senza meno.

Wood strinse con gratitudine la mano di Svechnovickij, pagò il conto e uscì. Lo studente tornò al suo tavolo.

- E' proprio una mossa tattica comunicare a uno sconosciuto il pro-

prio indirizzo, - disse il pezzente socchiudendo ironicamente gli occhi, - così è addirittura troppo facile beccare anche un levriere! Perciò con lei niente lavoro. E con ciò addio.

Si alzò barcollando e si abbottonò tutti i bottoni del cappotto lacerato.

- Lascialo perdere, Sigizmund, - disse la donna allo studente.

Il pezzente salutò allegro roteando il bastone e corse fuori dalla birreria.

Nei pressi della stazione di Nicola raggiunse Wood.

- Permette un momento, - disse toccando la spalla dell'agente, - ho sentito come si è lavorato bene quel damerino. Non Le serve per caso un gratta di esperienza? - Wood si girò tutto allegro.

- Ah, è lei, - disse, - benissimo. Può darsi che mi occorran i suoi servizi. Dove la posso trovare?

- Sul canale laterale, nel locale di Judka Gamber, al numero 98. Chieda di Vas'ka Skrivel.

Wood si segnò l'indirizzo, diede un colpetto amichevole sulla spalla del pezzente e svoltò per il Nevskij.

V

Il giorno stabilito, Wood suonò all'appartamento di Svechnovickij.

Una cameriera aprì la porta.

- Scusi, - disse Wood, - potrei vedere lo studente Svechnovickij?

La cameriera sparì, bussò a una porta chissà dove e gridò:

- Sigizmund Felicianovič, per lei!

Lo studente venne fuori pallido, con la faccia assonnata, con una giubba buttata neglentemente sulle spalle.

- Permette, - disse Wood, sorridendo gentilmente.

Entrarono nella stanza di Svechnovickij.

- Lei è di Kiev, mi pare? - chiese lo studente, avvicinando a Wood la scatola con i sigari. - Non era mai stato prima a Pietrogrado?

- No, mai stato, - rispose in fretta Wood. E facendo schioccare i denti spezzò l'estremità del sigaro. - Non ci sono mai stato prima. E' molto interessante. Una città notevole. Penso però che ci sia ancora bisogno di qualche lavoro organizzativo.

- Sì? E di quale precisamente?.

- Di una migliore organizzazione delle prigioni. La Russia in questo campo è rimasta molto indietro rispetto all'Occidente. Giorni fa sono venuto a sapere, con mia somma meraviglia, che nelle prigioni di Pietrogrado vigono sistemi arretrati che non servono a niente.

Lo studente lo guardò sorpreso.

- Ma perché si interessa tanto di prigionieri?

Wood alzò verso di lui la faccia solcata da rughe. Gli angoli della bocca si allargarono, gli occhi si restrinsero a fessura, il mento si sporse in avanti. Rideva.

- Beh, c'è stato un periodo in cui ho avuto a che fare con la giurisprudenza e mi sono occupato proprio del problema carcerario. Niente altro. Ma non la sto trattenendo? Forse...

- No, niente affatto. Mi pare che volesse portarmi il suo documento in etiopico?

- Sì, l'ho portato. Solo... io stesso non so di che si tratti in questo documento. Perciò se l'antica tradizione circa l'ubicazione del tesoro risultasse veritiera,....

- Può esser certo della mia discrezione, - lo interruppe in fretta Svechnovickij. - Ho in lei la più completa fiducia, - disse l'agente, - e ancor di più nella sua conoscenza della lingua.

- Ho paura che, riguardo alla seconda, tradirò le sue aspettative.

Wood tirò fuori da una tasca laterale un incartamento di carta pergamena e lo srotolò sul tavolo.

Svechnovickij esaminò il documento a lungo e con grande impegno.

Prese dallo scaffale un enorme vocabolario etiopico-francese e col suo aiuto si sforzò di tradurre il proclama del negus Ualama.

Wood lo osservava in silenzio con occhi attenti.

- Prima di tutto, devo darle una delusione circa l'antichità del documento, - cominciò Svechnovickij, staccandosi dal testo. - Persino il mio occhio poco esperto distingue chiaramente che questo documento è stato stilato non più di una trentina di anni fa.

"O di una trentina di giorni fa", - completò col pensiero Wood.

- La prima frase costituisce un appello, - continuò lo studente, - e si traduce molto facilmente: "Popoli del Habesh e popoli del Tigrè!". Di seguito si parla del potere governativo, della lotta contro i nemici, ma, per tradurlo, devo ammettere che non conosco abbastanza la lingua.

- Ah, così! - disse sorridendo l'agente.

- Ma può esser quasi certo che la sua antica origine non è veritiera. La carta ha il bollo e, a giudicare da tutti gli indizi, ha un carattere ufficiale. Si tratta di un'ordinanza o forse di una sentenza di tribunale, niente altro. Può star sicuro che le indicazioni circa l'ubicazione di un tesoro non comincerebbero certo con un appello a tutta la popolazione.

- Eh sì! - assenti Wood con rincredimento. - Certo, ha ragione. Ma è possibile che a Pietrogrado non ci sia nessuno in grado di leggere questo documento o sentenza di tribunale che sia?

Lo studente rifletté un po'.

- Per la verità non c'è niente di più semplice, - disse con noncuranza. - Vada al Museo Asiatico dell'Accademia delle Scienze, sono sicuro che fra i bibliotecari ci sarà chi può aiutarla.

- Ecco, questa volta il suo consiglio l'ho seguito in anticipo. Proprio ieri sono stato al Museo Asiatico e si sono decisamente rifiutati di tradurmi questo documento perché non conoscevano il dialetto in cui è scritto.

- Ma a chi si è rivolto personalmente?

- Non ricordo il nome, - rispose Wood serio. - Ho una pessima memoria per i nomi.

Svechnovickij si mise di nuovo a riflettere.

- Se riuscisse a trovare il professor Panaev, - disse alla fine, - il suo documento sarebbe tradotto in un quarto d'ora.

- Ah sì, Panaev! Non conosce per caso il suo indirizzo?

- No. Credo che il suo indirizzo non lo conosca nessuno. Se vuole trovarlo, deve andare in qualche bisca di infimo rango.

- Un covo? Una bisca? Strano!- esclamò Wood. - Mi pare sia un professore universitario e ora mi propone di cercarlo in una bisca.

- Ha lasciato da parecchio l'università, - disse Svechnovickij. - Io non so niente di preciso. Su Panaev circolano strane voci: si dice che sia un tossicomane, un baro geniale, un avventuriero, e che più di una volta si sia fatto conoscere in questa veste durante la sua permanenza in Oriente.

Wood di nuovo rise senza emettere suoni.

- E lei dice che ha tutte e due le braccia?

Lo studente lo guardò sospettoso.

- Sì, ha tutte e due le braccia, - disse alzandosi e facendo capire che la visita era conclusa.

Wood si alzò in piedi e gettò il sigaro sul tavolo.

- La ringrazio per le sue informazioni, - disse, - ho paura che il mio documento difficilmente potrà esser tradotto a Pietrogrado.

Lo studente lo accompagnò alla porta. Wood si accomiatò e uscì.

VI

Per tutta la settimana Wood corse su e giù per i covi di Pietrogrado. Fu nei covi più nascosti dell'isola di Vasilij,⁴ nei luoghi più sordidi, dove la polizia non osava intrufolarsi, nelle Rote⁵, nei bordelli, dove accanto a soldati scappati per la notte dalle caserme dell'Izmajlovskij passavano notti avvinazzate agenti di cambio e mediatori, di cui la città è piena, e dove con l'allegria musica del tango e degli "Ussari Neri" fiorivano il *black-jack* e lo *chemin de fer*.

Andò nelle bische della via Vitebskaja, dove la notte raramente

passava senza una rissa col coltello, e nelle "Collinette" della Voronežskaja, dove ex tenutarie di bordelli commerciavano in cognac e in ipocrisia. Attento, cauto, preoccupato solo dei suoi affari, con in testa solo l'ordinanza N° 348/24, cercando ostinatamente di trovare l'uomo indicato nella scheda investigativa, avrebbe soddisfatto le più severe esigenze del servizio segreto. L'ispettore Hugh Fosset Watson non avrebbe riconosciuto in lui l'autore delle lettere sulle sensazioni extra servizio e l'ambasciata inglese avrebbe risposto in modo tranquillizzante alle interpellanze dell'"Intelligence Service".

Un giorno Wood capitò in una bisca sulla Ligovka. Era vestito come un mendicante che fosse appena riuscito a raggranellare qualcosa, con una bombetta tutta buchi, un cappotto scolorito e delle calzature scalcagnate.

Era un covo perfettamente identico alle decine di altri che Wood aveva già visitato durante le sue peregrinazioni. Nel secondo cortile, nella dependance di una casa sporca, in tre-quattro stanze si giocava a carte e si beveva. Affaristi e bari, alcuni vestiti con ricercatezza, discutevano di affari accanto a figli di buona donna invagabonditi fin nel midollo delle ossa. Ladri e borsaioli puntavano i viaggiatori e si spartivano la refurtiva. Qui, preparandosi a lasciarci la pelle, bruciavano i loro ultimi giorni in gratta, qui i basisti si spartivano il morto con gli aristocratici che istruivano i ladri ancora poco esperti.

Wood attraversò le stanze con aria distratta e noncurante, fermanosi qua e là per un minuto accanto ai tavoli, per prendere una carta, perdere o vincere due-tre rubli, ascoltare i discorsi, guardare di sfuggita la faccia e le mani dei giocatori e passare oltre.

Alla fine, persa la speranza di trovare Panaev, si mise ad osservare il gioco a un piccolo tavolo nella stanza posteriore.

Tre vagabondi, silenziosi come statue, giocavano a *black-jack*, il gioco preferito delle bische. Uno di loro, giovane, rubizzo, con dei baffetti sottili, vestito da damerino, con la giacca nuova e gli stivaletti alti di vernice, teneva il banco. Gli altri due - un vecchio baffuto con la faccia rinsecchita, seduto eretto, con la mano sinistra infilata sotto il bavero del cappotto e un giovanotto ossuto in tuta da ginnastica dell'esercito - erano i suoi compagni di gioco.

Wood si aggirava intorno, sbirciando le carte e fumando del tabacco biondo grosso e acre come il fuoco, senza tralasciare neppure uno sguardo gettato su di lui, anche di sfuggita.

Dopo una mezz'oretta, al tavolo a cui sedevano i tre si avvicinò un pezzente. - Ehi, vecchiccio, da' una carta!

- Niente gioco, - rispose seccamente il vecchio, allontanandolo con il braccio.

Voleva dire che stavano giocando una posta alta e che non prende-

vano nuovi compagni di gioco. Raddrizzandosi, il vecchio tirò fuori la mano sinistra da sotto il bavero del cappotto e l'appoggiò con cautela sul tavolo. Il braccio, raddrizzandosi scricchiolò.

- "Quarantacinque-cinquanta anni? Ma no, di più. Ha i baffi, i capelli chiari, cammina zoppicando", - la scheda investigativa balenò davanti agli occhi di Wood. - "Guardiamo un po', zoppica o no?"

- Giochiamo alla grande, fratello, - disse gentilmente l'elegantone che teneva banco al pezzente, - torna fra una mezz'oretta.

Continuarono il gioco.

- Carta!

- Scheggia!

- Ancora! Basta!

- Otto, dodici, sedici. Beh, diamoci una botta!

Messe due carte coperte una sopra all'altra, il damerino, sfilando lentamente la carta inferiore, cercava di tirare a sé il punto. Il vecchio lo guardava indifferente. - Ho perso, - disse quello che teneva il banco, gettando le carte sul tavolo.

Il banco passò al vecchio. Raccolse le carte sul tavolo, se le passò nella mano sinistra, e cominciò a mescolare svelto il mazzo. Il braccio si sollevò verso l'alto, di nuovo scrocchiò e cadde sul tavolo con un colpo metallico.

Wood, con gli occhi che gli luccicavano, si accese una sigaretta e di nuovo si mise a girellare per la bisca.

Qualche minuto dopo, il giovanotto elegante, perso tutto, si mise a discutere accesamente con il vecchio, poi buttò via le carte, sputò e se ne andò al bancone. L'ossuto compagno di gioco sparì chissà dove.

Il vecchio rimase solo al tavolo.

Il damerino bevette una vodka dal boccale della birra, battè il piede e intonò con una gradevole voce da tenore:

*Son ricoperti di
muschio i sentierini
dove son passati
dell'amata i piedini.*

L'uomo in maniche di camicia che stava dietro il bancone, subito fece eco:

*Son ricoperti,
son calpestati,
dove io e te
amor mio siamo andati ...*

Ormai tutta la bisca cantava:

Son ricoperti,

*son calpestati,
dove io e te
fiorellini abbiam strappati....*

Il vecchio sedeva immobile guardando davanti a sé con occhi stanchi e indifferenti. Il braccio sinistro, che sembrava del tutto simile al destro, buttato all'indietro, penzolava dallo schienale della sedia.

Wood, chinatosi con il corpo in avanti e facendo contemporaneamente da schermo al vecchio, tirò fuori un ago e con forza glielo conficcò nel braccio un po' più su del polso.

Il vecchio non si girò. Wood rise senza rumore e con gli occhi che gli brillavano, estrasse l'ago.

*La bisca rimbombava:
Nella cameretta
dietro il paravento
c'è il lettino
con i cuscini.*

La porta si spalancò con un sibilo acuto, una stridula voce femminile gridò:

- La ma-da-ma!....

Il vecchio balzò in piedi e, avanzando con cautela lungo la parete, svoltò zoppicando per un corridoio buio. Wood lo seguiva a passi furtivi, senza perderlo di vista.

All'improvviso nell'oscurità, dal basso, baluginò una luce. Qualcosa di nero guizzò nella luce e subito scomparve.

Wood si avvicinò con cautela: una botola che si sollevava conduceva a una scala a chiocciola.

Dopo aver aspettato che i passi in basso si smorzassero, Wood si infilò nella botola, la chiuse dietro di sé e scese giù per la scala.

Attraversato di corsa un cortiletto, si ritrovò sulla Ligovka.

Poco lontano, sotto un fanale, distinse una figura che si stagliava netta. Avanzando con cautela, spostandosi nell'ombra lungo le recinzioni, si avvicinò al vecchio. All'improvviso il vento portò fino a lui una canzone. Il vecchio cantava con voce sorda, segnando leggermente il tempo con il braccio destro:

*E sul letto
l'amata giaceva
E con il braccio
l'amichetto stringeva.
"Dusja tesoro,
paura non avrò,
se mi pizzicheranno,
mi riscatterò."*

VII

Il vecchio con il braccio artificiale attraversò la piazza Znamenskaja, andò per la Ligovka fino al mercato Mal'cevskij e svoltò lungo la cancellata del giardino per la Bassejnaja.

L'agente lo seguiva, evitando i posti illuminati. La sua andatura acquistava scioltezza, morbidezza. Chinata la testa e tiratosi su il bavero del cappotto, scivolava sulla neve, nascondendosi dietro ogni sporgenza delle case.

Il vecchio attraversò la Bol'shaja Bolotnaja, proseguì oltre e all'angolo della 10° Roždestvenskaja e del Suvorovskij comprò il giornale. Alla luce chiara dei fanali, proseguì per la 10° Roždestvenskaja, muovendo a tempo il braccio sinistro.

Una figura appena appena percettibile si nascondeva nell'ombra di un enorme caseggiato all'angolo. L'agente attraversò svelto la strada di corsa e, con precauzione, fece capolino da dietro l'angolo.

Il vecchio era scomparso. Wood fece alcuni passi, gettò un'occhiata nel vicolo, non si vedeva nessuno, e rimase immobile.

Dopo alcuni minuti un cinese entrò nel portone della casa davanti a lui.

Wood si allontanò di qualche passo, accese una sigaretta, e, spingendo avanti la mandibola e abbassando gli angoli della bocca, rise del suo riso senza suono.

Dopo un po', dietro il primo cinese ne arrivò un secondo e poi un terzo.

Wood gettò la sigaretta e, attraversato un cortiletto, bussò a casaccio a una porta.

- Chiii è laaaà?

- Amici, aprite, per favore.

Un cinese molto miope aprì silenziosamente la porta.

- Scusi, - disse Wood, - potrei vedere....

Si interruppe non sapendo di chi chiedere, - ma il cinese, senza stare a sentire, gli spalancò davanti una porta.

Wood attraversò un corridoio illuminato da una lampada fumosa.

Il cinese sparì.

Wood aprì una porta e si fermò immobile sulla soglia, aggrottando le sopracciglia.

- Benvenuto signole, - disse un anziano cinese seduto su uno sgabello accanto alla porta.

- Salve, - rispose Wood.

Tacquero.

- Plima volta?- chiese il cinese.

- Prima volta, - rispose Wood sorridendo.

Il cinese si alzò e aprì una porta che dava in un'altra stanza. Wood fece alcuni passi e di fermò gettando d'intorno uno sguardo penetrante.

Alle pareti della stanza stavano addossate delle basse panche.

Un po' dovunque su mucchi di stracci, giacevano dei cinesi con gli occhi socchiusi. Il vecchio con il braccio artificiale stava straiato su un sofà basso, poco lontano dalla porta.

Il cinese molto miope, camminando senza far rumore, indicò a Wood un posto libero sulle panche. Poco dopo portò una pipa e alcuni cubetti di oppio. L'agente si sdraiò e il cinese, infilatogli fra le labbra il bocchino, cominciò a infilare l'oppio nella pipa.

Cercando di non respirare con i polmoni, Wood cominciò ad aspirare il fumo con le labbra giallastre.

- "L'importante è il metodo. Non bisogna fare nemmeno un passo senza un metodo."

Con occhi ancora attenti e acuti vide l'anziano cinese avvicinarsi al vecchio e parlare con lui.

- Come va, Liao Chiang? - chiese il vecchio, senza sfilarsi dalle labbra il bocchino della pipa.

- Va ma-a-le, siangshen Panafu, - rispose Liao Chiang cantilenando.

- "Panafu è Panaev," - indovinò Wood.

Un fumo leggero e dolciastro cominciò a navigargli intorno. Inaspettatamente sentì una tremenda stanchezza, pensò: "Non posso aspirare o mi addormenterò", - e, in quello stesso istante, aspirò automaticamente il fumo e per un secondo non respirò.

Il cinese continuava a infilare cubetto dopo cubetto nella pipa. Il pavimento e il soffitto si appiattirono e una luce verde cominciò a girare con dei fastidiosi puntolini. Poi al verde subentrò il giallo e il soffitto urtò contro il cielo.

La parola "sistema" tracciata a lettere rosse su una lamina di acciaio luccicante lo colpì in fronte. La fronte per il colpo gli si spaccò in due e subito si riunì.

La stanza si allungò in un corridoio lungo e stretto, lastricato con delle pietre quadrate.

Un prete alto e con il cappuccio ben calcato leggeva in mezzo al corridoio il "Deus Magnus"⁶, e dei pallidi visi si schiacciavano contro le grate delle porte.

Wood riconobbe la prigione di Borstal organizzata secondo il sistema difensivo del silenzio, dove era stato rinchiuso per qualche anno in gioventù.

Il prete smise di pregare e disse tirandosi giù il cappuccio:

- Milleduecentottantadue celle di separazione notturna, quattordici celle di rigore e sei per condannati a morte. Il silenzio contribuisce ad educare moralmente. Poi si nascose col cappuccio e si trasformò in una piccola lanterna verde, sulla punta della scarpa di Wood.

Il cinese si avvicinò e fece cadere la lanterna.

- La ringrazio, sir, - disse Wood alzandosi.

Le pareti della sala da fumo si aprirono ad angolo ottuso, e una sala ad otto lati apparve sotto la luce grigia che cadeva dall'alto.

Sette corridoi partivano dalle pareti verso il fondo. Un sorvegliante stanco dormiva appoggiato alla Bibbia sdraiato sulla panca accanto alla porta della cella. - Bah, Cherry Hill!- esclamò Wood. - La prigione della Pennsylvania!

Palpò con la mano avvezza la placca col numero. La placca si avvicinò agli occhi.

- Quattromilatrecentoventidue, - disse Wood.

- Presente!- si rispose da solo.

- Alla passeggiata, - disse il sorvegliante attraverso l'apertura nella porta. Il baro si alzò dalla panca, pagò il cinese, staccò dal chiodo la maschera a maglia di ferro con i buchi per gli occhi e si avviò come al solito per il lungo corridoio di cemento grigio al cortile dei detenuti.

- Riconosco, - disse Wood, - la maschera e il cemento grigio: è la prigione di Saint Gilles.

Il sorvegliante gli pose la mano sulla spalla e chiese cantilenando:

- Pli-i-ma vo-o-Ita?

Wood si girò. Il lungo corridoio si distese in una croce circondata da cinque pareti. La porta sulla destra si aprì. Wood fece un passo e accese un fiammifero: sotto i suoi piedi c'erano delle travi triangolari con le estremità appuntite rivolte verso l'alto. Si buttò all'indietro. La porta sbatté e la luce si spense.

- Che il diavolo mi porti, - disse Wood alzandosi, - questo è il sistema di Regensdorf.

Liao Chiang entrò nella stanza e sedette su uno sgabello basso accanto alla porta.

- Soltanto qualcosa, no, soltanto qualcosa, - disse Wood, - oppure

....

Il soffitto gli cadde addosso e si sbriciolò in mille calcinacci. Egli sedette sulla panca e si ripulì con cura il vestito. Indossava la casacca a righe dei carcerati con i bottoni di latta. Il primo bottone si trasformò in un occhio. L'occhio guardava Wood. Accanto a lui ne apparve un secondo, una fronte solcata da rughe spuntò sopra di loro. Un mento sbarbato si sorse in avanti. Una faccia guardava Wood.

- Basta, al diavolo, - disse la faccia, e una mano afferrò l'agente

per la collottola. - Credo che lei abbia un incubo tremendo.

Una luce grigia saltò verso l'alto e si schiacciò. Wood aprì gli occhi.

Si sollevò a sedere sulla panca, pallido, col viso emaciato e gli occhi ardenti.

- Aha! - gridò, agitando un braccio. - Ecco di che si tratta! Molto lieto di vederla, sir! Le piace il sistema di Regensdorf? Non trova, che il diavolo se la porti, che il mondo non ubbidisce più a Dio?

Panaev fece due passi indietro e lo guardò meravigliato.

Wood saltò su dalla panca, gli posò una mano sulla spalla e continuò con occhi scintillanti:

- Va tutto in malora, sir! Il mondo non ubbidisce più a Dio! Ma io ho trovato un sistema finalmente che fra qualche anno sarà in grado di restituire a me il potere e al mondo l'ubbidienza. Non c'è niente di più semplice, sir! Bisogna solo organizzare il mondo secondo il sistema carcerario della città di Regensdorf.

Panaev guardò Liao Chiang. Il cinese si avvicinò a Wood e cominciò a battergli leggermente su una spalla.

- Non è niente, non è niente, è so-o-lo la pli-i-ma vo-o-lta. Ora passa tutto. Non è niente, può capitare.

- Un momento di attenzione, sir! - continuò l'agente. - Come posso mettere in dubbio che io sia Dio?! Se la immagina, sir, l'organizzazione del mondo secondo il sistema carcerario? Sorveglianti dietro le porte, luce dall'alto, passeggiate in cortile, la Bibbia - e l'umanità di nuovo in mio potere. Precisione, ubbidienza, silenzio: il tempo del tempo e lo spazio dello spazio.

Lo sguardo gli cadde sul braccio sinistro di Panaev. Trasalì e si interruppe: "Panaev"...

- Non è niente, - ripeteva Liao Chiang, - ecco, è pa-a-ssato tu-u-tto! Stal'ai bene! Fuma pule! Non è ni-e-e-nte!

Wood si portò una mano al viso e rimase pensieroso. Ancora un minuto e all'ideatore del mondo secondo il sistema di Regensdorf si sostituì l'imperturbabile agente dalla faccia impassibile.

- Però, - disse, sforzandosi di sorridere a Panaev, - che effetto forte che mi ha fatto l'oppio. Mi pare di averla disturbata, mi scusi.

- Ma no, non fa nulla, - rispose Panaev, - anzi mi ha addirittura interessato. Organizzare il mondo secondo il sistema carcerario? Che strana idea!

Wood scoppì a ridere.

- Non so proprio cosa mi sia venuto in mente. Come ha detto, il mondo secondo un sistema carcerario? Sì, in effetti è proprio un'idea stranissima!

Lo sguardo gli cadde su un giornale buttato sul bracciolo del sofà. Lesse automaticamente: "Grande battaglia nei pressi di Verdun. L'attacco dei tedeschi nella zona di Verdun (fronte di quaranta chilometri) assume le dimensioni di un ampio conflitto con crescente tensione. Il bombardamento è effettuato con armi di grosso calibro."

Si girò. Panaev chiamò Liao Chiang, pagò, salutò Wood con un cenno del capo e uscì dalla stanza. L'agente gli si precipitò dietro

Il cinese molto miope aprì di nuovo la porta. Wood gli gettò degli spiccioli, attraversò il cortiletto e sparì dietro il portone.

VIII

«Febbraio 12. Ha passato la notte nella casa al n. 112 sul Canale Laterale. E' uscito alle sette del mattino, si è avviato per la Ligovka, ha svoltato per il Nevskij, è entrato nell'atrio della casa contrassegnata con il n. 106. E' uscito dopo una mezz'oretta, dopo essersi cambiato d'abito: un cappello di feltro, un cappotto nero col colletto di velluto e un bastone in mano.

Febbraio 13. Dalle undici del mattino per tutta la giornata non è uscito dalla casa n. 106 sul Nevskij. Vi ha trascorso anche la notte.

Febbraio 14. E' uscito a mezzogiorno - cappotto nero, cappello, bastone da passeggio, cartella porta carte, - è arrivato a piedi fino alla via Morskaja, è tornato indietro fino alla cattedrale "Nostra Signora di Kazan". Aspettava qualcuno; dopo una mezz'ora è andato in vettura dall'altra parte del ponte Dvorcovyj. E' entrato nel Museo Asiatico. E' rimasto là fino alle tre e mezzo. E' uscito con la cartella piena zeppa. E' tornato al n. 106 ed è rimasto là fino a notte. A mezzanotte è andato a piedi al club, Vladimirskij 12. Al club ha giocato e ha vinto parecchio. Le informazioni che lo dicevano un baro, sono chiaramente false. Non mi sono accorto di nulla.

Febbraio 15. Ieri notte è uscito dalla casa n. 106 vestito con un pastrano militare senza il cinturone e con il berretto gallonato nero. E' andato fino alla piazza Znamenskaja, ha svoltato per il prospekt Kalašnikov, è entrato in una fumeria. E' rimasto là fino al mattino. La mattina è uscito con un cinese, parlavano animatamente. Sono andati tutti e due fino al Suvorovskij; il cinese è tornato indietro. E' arrivato fino al Grečevskij, n. 47. E' rimasto fino al mattino.

Febbraio 16. Sono stato tutto il giorno di guardia al N° 106. Non si è visto. Febbraio 17. Idem.

Febbraio 18. Idem. Ho chiesto informazioni al portiere. Non abita là. Febbraio 19. Mi sono informato dove risieda. Mi hanno risposto: ha lasciato la città nel 1915.

Febbraio 20. Ne ho perso le tracce.

Febbraio 21. L'ho incontrato a mezzanotte vicino al club sul Vladimirskij. Stava sulla soglia e parlava con un uomo sui trentacinque-quaranta anni. Portava degli anelli alle dita. Ha giocato tutta la notte. Ha vinto molto. Che sia un baro? Che giochi con un mazzo segnato? E' rientrato alle sette del mattino.

Febbraio 22. Ha passato tutto il giorno al N° 106, app. 27, 1° piano, terza finestra a sinistra. Alle nove di sera è uscito con indosso il pastrano militare e un colbacco di pelliccia. Ha preso il tram fino all'isola di Vasilij. E' sceso nei pressi della Settima Linea; è andato a piedi fino al Srednij Prospekt. E' entrato nella casa contrassegnata col n. 64. Una bisca. E' rimasto fino alle tre del mattino.

Febbraio 24.....

Febbraio 26.....

Febbraio 28. Ha passato la notte al club sul Vladimirskij.

Marzo 2.

Marzo 4.....

Marzo 7. Ha passato la notte al club sul Vladimirskij. Ci va una volta alla settimana.

Marzo 8. Alle due del pomeriggio si è recato al Ministero degli Esteri. Vi è rimasto due ore. E' tornato a casa e non è uscito fino a notte».

IX

Nel momento in cui la chiesa anglicana con a capo l'arcivescovo Chester pregava Dio perché concedesse la grazia della vittoria su quei maledetti tedeschi, la chiesa cattolica - il conclave romano - il papa Benedetto e i cardinali, pregavano Dio per la disfatta dei sostenitori dell'eresia luterana, e la chiesa luterana pregava Dio perché gli odiosi alleati fossero ridotti in polvere, proprio in quel momento l'agente segreto Stephen Wood, che, se non era Dio, si definiva per lo meno Dio, seguiva passo passo il proprietario del documento indispensabile per il governo della Gran Bretagna.

Il giorno otto marzo camminava lungo il Canale Laterale facendo bene attenzione ai numeri delle case.

“Novantadue, novantaquattro, novantasei, novantotto.”

“Sala da tè per cocchieri. E' permesso l'ingresso ai carrettieri. Judel' Gamber & C.”, - lesse Wood.

Nella sala da tè c'era una nebbia grigio-azzurgnola. Il padrone, un giovanotto rossiccio con la faccia furba, - sedeva dietro il bancone e beveva il tè dal piattino. Accanto a lui gracchiava un grammofono.

- Cosa desidera?

- Sto cercando Skrivel' - disse l'agente. - è qui?

- Ma lei, scusi, perché lo cerca?

- Non la riguarda.

- Come non mi riguarda?- disse offeso il giovanotto rossiccio, mettendo in bella vista una dentatura enorme, - ma se sono io Skrivel'?

- Sciocchezze, - disse Wood. - Conosco Skrivel'. Non è lei.

- Naturalmente, posso chiamare Vas'ka, - disse il rosso, nascondendo la dentatura. E, giratosi verso la porta che dava nel retro, gridò: - Vas'ka! Vieni, c'è un tizio che chiede di te.

Skrivel' arrivò col berretto calcato su di un'orecchia.

Vedendo l'agente, si tolse il berretto e gli tese la mano sporca, guardandosi intorno orgoglioso.

- Ho un affare da proporLe, caro Skrivel' - disse Wood, senza stringergli la mano.

Il pezzente lo condusse nella stanza accanto che era quasi vuota.

- Prego. non vorrebbe un soufflé, una birretta o magari un gocchetto di vodka?

- Ecco l'affare che le propongo, - continuò Wood, - vuole guadagnarsi un centone o due?

- *Coman vous portre vous*, con gran piacere!

- Sa guidare l'auto?

- Guidare l'auto?- fece eco Skrivel'. - Le serve un autista?

- Mi serve un buon autista, - disse Wood, - uno che possa battere in corsa un cocchiere e proseguire oltre.

- Mhm, - borbottò con approvazione il pezzente, - capito. Posso trovare l'autista adatto.

- Inoltre mi serve un cocchiere. Non le è mai capitato di fare il cocchiere?

- Facciamo gli scassinatori, - rispose Skrivel', grattandosi dietro l'orecchia, - ma naturalmente, in caso di bisogno, si può anche fare il cocchiere. Prego, ecco il cocchiere !

Wood tirò fuori il portasigarette, si accese una sigaretta e ne offrì una al pezzente.

- Allora, parliamo.

Parlarono per circa un'ora. L'agente spiegò sul tavolo un foglio di carta, tracciò delle linee a matita e diede la carta a Skrivel' insieme ai soldi.

Skrivel' piegò la carta, si infilò i soldi in tasca, di nuovo si tolse il berretto dalla testa arruffata e fece un inchino.

Vicino al ponte, poco lontano dal locale di Judel' Gamber, Wood prese il tram e andò fino al Litejnyj Prospekt....

Manifesti incollati sui finestrini del tram consigliavano di compra-

re cioccolata Kraft, i letti di Efim Prelovskij e i mobili viennesi dei fratelli Tonet. Un ragazzino col berretto rosso spalancava la bocca sul barattolo di cioccolata, un negretto imbrattato si cacciava in bocca montagne intere di caramelle colorate, accanto a lui una ragazzina dalle guanciotte rosse annunciava ridendo di lavarsi solo col sapone Brocard n° 11714.....

Al Litejnyj Prospekt l'agente balzò giù dal tram e qualche minuto dopo suonò alla porta dell'appartamento di Svechnovickij.

Suonò due volte. Non rispondeva nessuno. Dopo aver aspettato un po', suonò una terza volta e cominciò a muovere la maniglia.

Finalmente qualcuno aprì dall'interno la porta e chiese in tono allarmato:

- Chi è là?

- Potrei vedere lo studente Svechnovickij, Sigizmund Felicianovič?- chiese Wood.

- Di che si tratta?- risposero da dietro la porta.

- Niente di importante, - disse l'agente, - semplicemente sto per partire e volevo salutarlo prima della partenza

La porta era trattenuta dalla catena, ma attraverso la fessura Wood riuscì a vedere il viso spaventato dello studente.

- Ah, è lei!- disse finalmente, riconoscendo Wood.

- Scusi se mi sono permesso di venirla a disturbare un'altra volta, - disse l'agente, salutandolo e facendo scattare dietro di sé la serratura.

Svechnovickij lo fece entrare nella sua stanza e lo invitò a sedersi.

- In che cosa posso esserLe utile?

- Vede, lascerò Pietrogrado, - cominciò Wood, sollevando gli angoli delle labbra e sorridendo, - molto presto, fra due-tre giorni, ma il problema del mio documento non è stato risolto. Non l'ha tradotto nessuno.

- Mi pare che intendesse rivolgersi a Panaev?- chiese Svechnovickij.

- Sì, proprio a Panaev: ma, nonostante tutte le mie buone intenzioni, non sono riuscito a trovarlo. Ovviamente, non ho nemmeno provato a cercarlo nelle bische, come mi aveva consigliato lei l'altra volta. Mi hanno indicato dove va spesso, ci sono stato un paio di volte, ma non l'ho trovato.

Wood gettò un'occhiata a Svechnovickij. Lo studente sedeva con la faccia pallida e gli occhi stanchi, e, senza ascoltare, guardava la finestra davanti all'agente.

- Scusi, - disse Wood. - Scusi, - ripeté un po' più forte.

Svechnovickij si scusò della sua stanchezza e lo pregò di continuare.

- Proprio a proposito di quel documento, sono venuto di nuovo da Lei, continuò Wood. - Non potrebbe, Sigizmund Felicianovič, farmi un

favore...

- Al Suo servizio, - rispose lo studente, senza staccare lo sguardo dalla finestra.

- Un mio conoscente è in corrispondenza col famoso orientalista Fren in Olanda. Mi ha promesso di mandare insieme con la sua lettera una copia esatta del mio documento e assicura che fra tre-quattro settimane avrò la traduzione. Ho provato io stesso a fare la copia, ma, ahime, senza successo.

Tirò fuori dalla tasca laterale la copia esatta del testamento di Ualama, che gli era stata inviata insieme all'ordinanza n° 348/24, e vi mise accanto un foglio di carta quadrato solcato da goffi segni.

Svechnovickij spiegò entrambi i fogli.

- Sì, disse, - in effetti non assomiglia proprio a una copia. E', più verosimilmente, una rozza contraffazione del suo documento.

- Proprio una contraffazione, - disse sorridendo Wood, - ma se questa contraffazione somigliasse almeno un po' al documento originale, non mi sarei permesso di venirla a disturbare, Sigizmund Felicianovič.

- Per la verità, fare una copia del suo documento è una bazzecola, - disse lo studente, - se io...

Si interruppe, mordicchiandosi le labbra, e di nuovo guardò dalla finestra.

- Se non fossi tanto occupato in questi giorni, la avrei accontentata con piacere. Comunque, facciamo così: vada da un mio amico, lo studente Ralli; se è libero, non rifiuterà di accontentarla.

- La ringrazio, - esclamò Wood. - Scusi, ma qual è l'indirizzo?

Svechnovickij scrisse qualcosa su un foglietto di carta.

- Il suo nome, prego?

- Šarygin, Grigorij Aleksandrovič, - suggerì Wood.

Prese con gratitudine il foglietto, salutò Svechnovickij e scese giù per le scale. Proprio sul portone c'era un uomo con un modesto cappotto nero e un berretto di montone. Wood lo guardò e incontrò uno sguardo attento e deciso.

Ricordò la conversazione sentita durante il primo incontro con Svechnovickij, si fermò un attimo a guardare la finestra della stanza dello studente, e, sollevando in alto le sopracciglia e stirando gli angoli della bocca, rise del suo riso senza suono.

X

"E.P. al professore dell'università di San Pietroburgo Vladimir Nikolaevič Panaev.

Sua eccellenza il vice ministro degli Affari Esteri, barone Nolde,

mi ha incaricato di comunicarle il suo ardente desiderio di vederla al Ministero il 10 marzo p.v. a mezzogiorno. Sua eccellenza vorrebbe scambiare con lei qualche parola relativamente alle ultime notizie riguardanti la morte di S.A. il negus. A tal scopo, Sua eccellenza mi incarica di chiederle di portare con sé il documento da Lei custodito e firmato da S.A. il defunto negus Ualama.

Con la massima stima

Il segretario privato del vice ministro degli Affari Esteri Christian Varneke.”

- Le cose vanno bene, - pensava Panaev, rileggendo la lettera, - il vecchio ubriacone è morto.

Si alzò dal letto su cui giaceva mezzo nudo, e, borbottando qualcosa fra sé e sé, cominciò a infilarsi la finanziaria. La mancanza del braccio sinistro non lo disturbava, se la cavava benissimo con l'aiuto del destro. Pettinatosi i baffi, si sfilò dalla spalla sinistra la finanziaria, si avvìò il braccio, lo rafforzò con le cinghie, e, infilata la lettera in tasca, passò nella stanza accanto. Nella camera non c'erano mobili, nemmeno le tendine. Vicino alla finestra c'era una tavola, alla sua destra, nell'angolo, una cassaforte.

Panaev infilò la chiave, premette tre bottoni, aprì la pesante porta della cassaforte e tirò fuori di lì un involto di carta pergamena.

Il documento, con chiarezza indiscutibile e con incontrastata precisione, testimoniava il preciso desiderio del negus Ualama di rinunciare al trono in favore di Ligg Yasu, il suo regale nipote.

Panaev lesse:

“Popoli del Habesh e popoli del Tigrè!

Un tempo fitto di ambascie per l'autorità dello Stato pesa su di Noi, gravati dagli anni e dalle malattie! Nel momento di maggior tensione nella lotta contro i nemici, presa la guida del paese, abbiamo potenziato il Nostro paese e lo abbiamo condotto all'ordine e alla buona organizzazione.

Ora, animati da un unico pensiero con il popolo, vale a dire il bene della Nostra cara patria al di sopra di tutto, e allarmati per la sorte della Nostra successione al trono, riteniamo che la cosa migliore sia di passare il diritto al Nostro trono reale al Nostro amato nipote Ligg Yasu.

Invocando perciò la benedizione divina sul Nostro Monarca, ordiniamo a tutti i nostri fedeli sudditi di sottomettersi al Negus del Negest, Habesh e Tigrè, Ligg Yasu, da ora in avanti investito di pieni poteri.

Firmato: Ualama”

“Teich!”- ricordò Panaev.

Sorridendo, arrotolò la pergamena e, legatala con una cordicella di seta nera, andò in anticamera.

L'anticamera era altrettanto vuota delle stanze. Da un appendi-panni pendevano solitari un pastrano militare, un impermeabile e un cappotto nero con il colletto di velluto. Degli stracci colorati erano ammassati in un mucchio lungo la parete. Panaev tornò, prese la cartella, il cappello di feltro, indossò il cappotto nero e strillò:

- Agafija!

Da uno sgabuzzino scivolò fuori una vecchietta.

- Non fare entrare nessuno, Agafija, - disse Panaev, - mi senti?

- Sento, batjuška, - biascicò la vecchia, - sento, Vladimir Nikolaevič.

Panaev scese le scale e aprì il portone.

Poco lontano dalla casa, a una decina di passi, all'angolo con la Znamenskaja, come se stesse aspettando qualcuno, c'era una carrozza.

- Vetturino, - chiamò Panaev.

Le ruote di gomma rotolarono silenziosamente verso il portone.

- Al ponte Pevčevskij, - disse Panaev. Sedette in vettura e si mise la cartella sulle ginocchia.

Il Nevskij Prospekt gli volò davanti, conscio della sua dignità: il vetturino con il berretto calcato su un orecchio, si sputava sulle mani, incitava il cavallo gridando e lo frustava con impegno.

La carrozza rotolò dolcemente verso il basso e si affrettò per la Mojka.

Nell'attimo in cui il vetturino con mossa sicura allentò le briglie e subito le tirò, trattenendo il cavallo, da dietro l'angolo sbucò fuori un'automobile coperta. Panaev sentì che qualcosa lo urtava al fianco e lo spingeva con forza verso l'alto.

In quello stesso istante cadde all'indietro nella carrozza rovesciata.

Il vetturino, precipitato giù dalla serpa, si rialzò in piedi e cominciò coscienziosamente a bestemmiare.

L'automobile girò dietro l'angolo, e, come un mostro alato, si mise a correre a gran velocità per la Mojka.

Panaev, appoggiandosi al bordo della carrozza, scivolò fuori, raccolse il cappello caduto in terra, cacciò delle monete in mano al vetturino che si lagnava per la ruota spezzata, e proseguì a piedi.

Il Ministero degli Affari Esteri non era lontano. Panaev camminava senza fretta, muovendo non a tempo il braccio sinistro e zoppicando leggermente.

Dopo aver attraversato una stradina, si imbatté in una folla. Al centro stava un uomo con un cappello a falde larghe che gli nascondeva il viso.

- Signori, - diceva il prestigiatore con voce smorzata, - fate attenzione all'abilità delle mani del famoso Pinetta.

Agitò un paio di volte la mano in aria, se la portò alla bocca, e, in quello stesso istante, si tirò fuori dalla bocca un paio di uova e una rana viva. Alla rana seguì una corda lunga almeno dodici aršin⁷, e alla corda due spugne di gomma. Panaev guardò l'orologio. L'orologio segnava le undici e quarantacinque. Si avvicinò al prestigiatore.

- Ecco tre fazzoletti: uno verde, uno rosso e uno bianco. Li inghiottito, fate bene attenzione.

Inghiottì i fazzoletti.

- Quale volete?

- Quello verde, - gridò uno studente ginnasiale con i calzoni laceri, guardando dritto in bocca al prestigiatore.

- Signori, ora vi mostrerò un gioco di prestigio straordinario, - gridava il prestigiatore con voce smorzata. - Senza mettermi niente in bocca, tirerò fuori dalla gola...

Guardò fisso Panaev, e, dopo aver detto piano: "Uno, due, tre", - si tirò fuori di bocca un pezzo di carta pergamena arrotolato e legato con una cordicella. All'istante strappò la cordicella e, tenendo in mano il bordo della pergamena, la sventolò proprio sotto il naso di Panaev.

- "Popoli del Habesh e popoli del Tigrè!" - lesse Panaev. - Porco diavolo! Dove ha preso questa carta?

Sollevò la cartella, la tenne serrata con il gomito, e, tirata la serratura, tirò fuori il proclama di Ualama.

Un secondo dopo afferrò dalle mani del prestigiatore la sua pergamena, la pose accanto all'altra sulla cartella, e si mise febbrilmente a confrontarle. Il testo era lo stesso, ma dai caratteri disuguali e dal sigillo spostato, Panaev si accorse subito che il documento del prestigiatore era una maldestra falsificazione.

- Dove ha preso questa carta?- esclamò, alzando gli occhi sul prestigiatore.

- Chiedo scusa, signore, - rispose il prestigiatore, - ma il pubblico sta aspettando. Allungata la mano, afferrò l'atto di abdicazione originale di Ualama, in un attimo lo accartocciò, e, prima che Panaev facesse in tempo a riaversi, se lo infilò in bocca e lo inghiottì come fosse una pasticca.

- Indietro, indietro!- cominciò a gridare Panaev, senza lasciarsi scappare di mano la cartella e spingendo con la spalla il prestigiatore. - Per diavolo, che ha fatto? Ha ingoiato la mia di carta, non la sua!

- Che c'è?- chiese il prestigiatore.

Aggrottò la radice del naso, rilasciò le labbra e si mise a ridere senza emettere alcun suono. - Ah, mi scusi per favore, è stata una fatalità! Un attimo!

Inclinò la testa all'indietro, scaracchiò e, agitata la mano in aria, di

nuovo tirò fuori l'involto di carta pergamena.

Panaev lo strappò di mano al prestigiatore e lo spiegò alla velocità della luce. I caratteri erano tutti uguali, il sigillo stava al posto giusto. Tirò un sospiro di sollievo, e, buttato il documento nella cartella, fece scattare la serratura e stava già per apostrofare l'uomo dal cappello a falde larghe.

Ma mentre Panaev controllava l'originalità del proclama di Ualama, il prestigiatore, senza raccogliere col cappello nemmeno una moneta, si era confuso fra la folla.

La folla si disperse. Panaev corse alla ricerca del prestigiatore, non trovò nessuno e si fermò sull'angolo, immobile, sforzandosi di trovare una spiegazione alla storia del documento falso.

Alle dodici e quindici fu ricevuto dal vice Ministro degli Affari Esteri, barone Nolde. Dopo che si furono salutati, il barone Nolde chiamò il suo segretario.

Un quarto d'ora dopo queste tre persone avevano chiarito con la massima attendibilità che:

1) la lettera ricevuta da Panaev dal Ministero degli Affari Esteri era falsa: Nessun invito a firma del segretario Varneke gli era mai stato inviato;

2) anche il secondo documento tirato fuori dalla bocca del prestigiatore, come anche il primo, era solo una contraffazione dell'atto di abdicazione originale del negus Ualama, sparito nella gola dell'uomo dal cappello a falde larghe.

XI

«Agente Stephen Wood,
11 marzo
Londra, Intelligence Service»

All'ispettore Hugh Fosset Watson

Con la presente comunico all'ispettore Hugh Fosset Watson che l'ordinanza n° 348/24 è stata da me eseguita in data 11 marzo c.a. e che il documento indispensabile per il governo della Gran Bretagna, può, in qualsiasi momento, essere messo a disposizione del governo.

Inoltre, sir, devo confessarLe che ne ho abbastanza della disciplina.....

Vorrei domandarLe due cose, sir.

1) cosa penserebbe di fare con un agente che ne ha abbastanza della disciplina e che desidera farla finita con tutte e 124 le regole del servizio segreto, e:

2) esplose l'ordine universale e sprofonda in un abisso il sistema solare se io - l'agente Stephen Wood - mando al diavolo il signor ispettore Fosset Watson?

Sir, non si dia pena di contraddirmi.

Ho anche l'onore di riferirLe che la summenzionata ordinanza n° 348/24 è stata portata a termine con la dovuta rapidità e precisione.

Come sta Sua moglie, signor ispettore capo? Porga, per favore, i miei saluti alla piccola Mary, che ho amato in gioventù.

...

Il problema è: come organizzare il mondo?

Negli ultimi duecento-trecento anni, da Tommaso Moro fino ai nostri giorni, sono stati proposti una decina di sistemi che dovevano rendere felice l'umanità. Sciocchezze, sciocchezze, sir! Cosa può paragonarsi al mio sistema, al sistema carcerario della città di Regensdorf, che mi restituirà il potere e darà pace al mondo?!

Tutto bene, sir! Quel demonio senza un braccio mi è volato dentro la testa e mi trapano il cervello. Stanotte giocherò con lui in una bisca. E' vecchio, zoppica, ha occhi chiari che si guardano attorno indifferenti. I cinesi lo chiamano Panafu-siangshen, e io, Stephen Wood, lo chiamo "l'individuo menzionato nell'ordinanza n.° 348/24".

Lo troverò in una bisca e lo batterò, perché ho le mani lisce, gli occhi acuti e perché ogni carta, prima di cadere sul tavolo, si riflette nel mio cuore.

Lo sapeva, sir, che la città di Pietrogrado è abitata dai cinesi? Non è vero che a Pietrogrado viva gente di razza bianca! Sono tutti gialli, sir! Me ne sono definitivamente convinto la mattina del terzo giorno. Alle nove precise di mattina, sono uscito per comprare il giornale, sono sceso giù per le scale e sono andato fino all'angolo dove si trova il giornalista. Il giornalista era giallo come un limone. Mi sono guardato intorno: tutta la gente per la strada era gialla, sulla schiena di tutti oscillavano le trecce, simili a code di cane.

Non crede, sir, che quel mascalzone senza un braccio faccia l'agente segreto pure per i cinesi? La prego di salutare da parte mia Sua moglie, signor ispettore capo, e soprattutto la piccola Mary, che ho molto amato in gioventù.

Accludo alla presente l'atto di abdicazione di quell'idiota di Ualama.

Il capo della rete mondiale di prigionie organizzate secondo il sistema della città di Regensdorf.

Stephen Wood.»

XII

Scivolando sul marciapiedi ghiacciato, cadendo e subito rialzando-

si, Wood camminava furtivo per la strada. La luce della luna lo illuminava da dietro e una lunga ombra, agitando le braccia, camminava davanti a lui, imitando i suoi movimenti. Si nascondeva nell'ombra delle cancellate che lo coprivano fino alle spalle. Allora la lunga ombra della testa gli oscillava davanti sulla neve, come se cercasse una persona invisibile. Camminando a passo elastico e soffice, l'agente usciva con cautela dall'agguato; di nuovo gli camminava davanti un'ombra sinuosa che dondolava da una parte all'altra.

Si fermava, studiando i propri movimenti con occhi attenti. Anche l'uomo nero sulla neve gli si fermava davanti, silenzioso e cauto. Wood si nascose allora dietro l'angolo. L'uomo nero si spezzò in due parti, tagliato dall'ombra del cavo del telegrafo, crescendo e rimpicciolendosi, apparendo ora davanti, ora dietro a Wood.

Scivolando lungo i muri, palpando con le mani tutto quel che capitava sul cammino dietro alla sua schiena, Wood si imbatté in una nicchia, il portone di una casa. Senza staccare lo sguardo dall'uomo nero, fece due passi indietro, e, senza guardare, aprì con la schiena il portone. L'uomo nero sparì.

Indietreggiando, Wood arrivò alla fine del corridoio di pietra del portone, e, sollevatosi sulle punte dei piedi, si girò lentamente.

Il cortile era mezzo buio. Lo stretto quadrato della piazzola era circondato da mura. Le mura dalle superfici a piombo volavano verso l'alto. Sotto l'angolo a destra cadeva, facendo risaltare nettamente la sommità delle mura, la luce verde della luna.

Wood ebbe un sussulto e barcollò. Si slanciò in avanti e all'improvviso cominciò ad ululare con voce strascicata, scuotendo con furia tutto il corpo.

Sulla piazzola di cemento del cortile, uno dopo l'altro, in circolo, camminavano i carcerati oscillando indifferenti da una parte all'altra. Indossavano una casacca a strisce verticali nere e sul petto di ognuno c'era la placca col numero. Poco lontano stavano due sorveglianti e la guardia con in mano la frusta di pelle.

Wood ammutolì e si mise a guardare in faccia i carcerati. Passavano, primo, secondo, terzo, mettendo il piede sull'orma di quello che era passato prima, quarto, quinto, sesto, senza alzare lo sguardo, e avevano delle macchie piatte e biancastre al posto della faccia.

Il settimo carcerato uscì dal cerchio. Era un uomo basso, col viso solcato da rughe, con occhi acuti e ben spalancati. Sollevò le sopracciglia, rilasciò le labbra e guardò fisso Wood.

- Stephen Wood, salve, Stephen Wood, - gracchiò Wood, ridendo.

- Stephen Wood, salve, Stephen Wood, - rispose serio il settimo carcerato, tendendo la mano.

Wood si girò e tornò lentamente verso il portone. Con la mano tremante spalancò le porta, e, senza voltarsi, uscì in strada.

Si guardò intorno, passandosi una mano sulla fronte, e si accorse improvvisamente di trovarsi sul Vladimirkij Prospekt. Attraversata la strada, trovò la casa contrassegnata con il n° 12, e, spinta la pesante porta, entrò e salì le scale fino alle sale da gioco.

XIII

Stephen Wood salì le scale ricoperte da tappeti, e, guardandosi attorno con fare circospetto, arrivò di corsa fino alle sale da gioco. La luce dei lampadari, riflettendosi negli specchi, volava dietro di lui a strisce impetuose. Si accese una sigaretta, e, controllando il tremito, si fermò immobile sulla porta.

Si giocava poco. La notte non era ancora cominciata.

Scivolando sul parquet, Wood attraversò in fretta le stanze, e di nuovo si fermò con la faccia girata verso la parete.

Si strofinò le mani lisce e asciutte come carta cerata; tirò fuori dalla tasca laterale della giacca un anello con una piccola pietra appuntita come la cruna di una ago, se lo infilò all'anulare della mano sinistra.

Poi si avvicinò a un tavolo ovale a cui sedevano cinque giocatori in frac nero. Un tizio con una corta pipa finlandese fra i denti teneva il banco. I capelli brizzolati gli cadevano sulla fronte. Aveva il viso incavato con la mascella prognata; era impulsivo nei movimenti, tutto preso dal gioco.

Accanto a lui sedeva un tale con addosso un frac che si piegava ad angoli, come fosse carta cotta. Aveva una fronte enorme che diventava un cranio calvo, palpebre rosse senza ciglia, il naso rincagnato di Socrate. Parlava svelto, a scatti, e sorrideva in continuazione.

Il terzo posto era occupato da un giovane riccioluto con la testa grossa e gli occhi penetranti. Sghignazzava in modo volgare, agitando le braccia sulla testa dei suoi compagni di gioco e seminava la cenere sul panno verde del tavolo.

Di fianco, molto scostato dal tavolo, sedeva un uomo tranquillo dal viso sereno e gli occhi trasparenti. Giocava abbassando di tanto in tanto la palpebra sull'occhio tondo come un uovo.

Il quinto giocatore era un giovane dal naso gibboso, quasi un ragazzo.

Wood buttò la sigaretta e occupò il sesto posto. Giocavano a *chemin de fer* senza croupier, in fretta, con movimenti quasi automatici.

Quello col naso di Socrate, ridacchiando, prese il banco.

Si sfilò dalla tasca le mani dalle dita corte e propose di tagliare il

mazzo.

- Buona fortuna! - disse allegro.

Il biondo con gli occhi trasparenti alzò le carte.

Nel bel mezzo del gioco Wood sollevò la testa e si allontanò con fracasso dal tavolo: una faccia enorme con gli occhi spenti di un morto lo guardava fisso. Era un'allucinazione: agitò una mano e la faccia sparì.

- Tocca a lei tenere il banco!

Wood posò una mano sul tavolo e vide con terrore una cordicella sottile, affilata come un rasoio, che gli si attorcigliava intorno alle dita e stringeva forte, sempre più forte, la mano, tagliando la carne.

Levò la mano dal tavolo e la cordicella si strappò... Anche questa era un'allucinazione, aveva eseguito correttamente l'incombenza.

- Su, prenda le carte! - esclamò quello con la pipa in bocca.

Wood allungò la mano, afferrò il mazzo e cominciò a mischiare le carte, riconoscendole con un tocco leggero della punta delle dita.

Il giocatore biondo, guardandolo con compassione, tagliò il mazzo.

"Non ha notato, sir, che proprio quando gioco, si compiono i più grandi eventi della storia... basta solo che butti, ecco, questa carta..."

E dalla prima carta che gettò sul tavolo, vide sul panno verde, disteso all'infinito, le truppe francesi che si schieravano in colonne d'assalto. Vide l'artiglieria posta su delle alte colline. Sentì il vento fischiare, fendendosi contro i fili del telefono.

- Otto, mescoli le carte! Sette! Nove!

"Non ha notato, sir, che basta che io perda al gioco che mille, diecimila persone che giurano sul nome di Dio, giacciono sui campi di battaglia, soffocate dal gas, fatte a pezzi dal ferro, arse dal fuoco?"

Batteva una carta dopo l'altra.

...Tre batterie di truppe coloniali erano schierate lungo la strada. Per la strada si trascinavano, scontrandosi, camion, carri carichi di appetati, casse di artiglieria, carretti. Le motociclette volavano per il sentiero stretto, lungo i pioppi spezzati. Enormi aerostati da osservazione, simili a ragni con le zampe grigie, stavano sospesi sul campo verde.

Wood vide gli africani dalla faccia marrone, i pastrani verdi e i caschi con la mezza luna, che si preparavano alla battaglia. Il vento batteva sul viso, una luna nera in fase calante volava fra le nuvole azzurre...

Turbato, Wood guardò fisso davanti a sé. Sul tavolo apparvero prima le sue mani che tenevano le carte, poi i frac neri, i volti dei suoi compagni di gioco.

- Non si sente bene? - chiese il giocatore con la pipa finlandese fra i denti.

- La ringrazio, sto benissimo, - rispose l'agente.

Si allontanò con una scusa dal tavolo, bevve un bicchiere d'acqua e

riprese a giocare.

La prima mano era finita.

Wood mischiò il mazzo e i movimenti delle sue mani acquistarono di nuova scioltezza e precisione. Nell'istante in cui le carte della parte inferiore del mazzo formavano le combinazioni che gli servivano, egli, come involontariamente, tagliò il mazzo a metà, piegando una carta che stava nel mezzo.

Il giocatore biondo, alzando il mazzo, afferrò con la mano la carta piegata. "Non crede, sir, che se non fossi un baro, la gente smetterebbe di adorarmi? Se non fossi un baro, perderei troppo spesso al gioco perché si continuasse a credere in me?"

Con gli occhi che gli brillavano, Wood prese la carta con cortese attenzione e cominciò a giocare.

E dalla prima carta del secondo giro che la sua mano gettò sul tavolo, vide che....

...le truppe francesi, schierate sul panno verde, disteso all'infinito, cominciavano ad attaccare.

Qualcuno sussurrò proprio all'orecchio del baro:

- Non si sente bene, - e aggiunse, alzando la voce fino a un grido: "Altezza quattrocentotre, due decine a sinistra, tre al minuto! Fuoco!"

Wood sentiva che le cannonate, colpo dopo colpo, con un lampo e un pesante sibilo, tagliavano l'aria densa. Vide i fuochi che volavano verso l'alto e i razzi che esplodevano. Una voce secca gridava: "La quarta alle armi! La sesta alle armi! La quattordicesima alle armi! ..."

- Otto!

- Scartino!

- Otto!

- Otto!

Wood abbassò la testa: soldati laceri, coperti di fango, soffocati dal fumo, con la faccia emaciata e i denti digrignati, allungati in una sola linea, incespicando nei cadaveri, andavano all'attacco.

Sempre la medesima voce gridava sul campo verde: "Altezza quattrocentotre, tre decine a destra, cinque al minuto!", e aggiunse, calando fino a divenire un sussurro, proprio all'orecchio di Wood:

- Scusi, ma non sarebbe meglio che smettesse per un po' di giocare?

- Le assicuro che mi sento benissimo, - ripeté Wood.

E di nuovo vide i frac neri, i movimenti e i volti dei suoi compagni di gioco.

- La situazione è disperata, - disse l'uomo col cranio pelato, stropicciandosi la nuca con la mano, - mi ha sbudellato. Chi ha ancora soldi?

Tu, amico?

L'uomo con la pipa finlandese scoppiò a ridere con uno strano suono, come se lo strozzassero.

- Neanche l'ombra!

- Sen Galli è ricco!- esclamò quello col cranio pelato, senza smettere di grattarsi la nuca, - Sen Galli ha dei bravi genitori! Sen Galli gioca!

- Non mi è rimasto quasi niente, Viktor, - rispose serio il giovanotto riccioluto. Wood li guardava in silenzio, sistemando le carte.

- A Grudcyn è andata bene!- esclamò di nuovo quello col cranio pelato. Grudcyn ha vinto parecchio! Grudcyn gioca!

- Ne ho abbastanza per un paio di birre, - disse il biondo ridendo.

- Dei ragazzini non parlo, - disse il cranio calvo, gettando un'occhiata al ragazzo col naso gibboso, - per i ragazzini è ora di andare a letto.

In quel momento si avvicinò zoppicando al tavolo un nuovo compagno di gioco. Chinò leggermente la testa in segno di saluto, spostò una sedia e sedette fra i giocatori.

Wood alzò la testa e sussultò.

Di fronte a lui, faccia a faccia, con la testa appoggiata su una mano e rigirando pensierosamente il portasigarette nell'altra mano, sedeva il professor Panaev.

“ Aha, scimmia nera senza un braccio! Aha, eccolo qui, Panafu siangshen!”

- Carta?- chiese Wood, impallidendo e salutando gentilmente.

- Sì, grazie.

- La sua puntata?

- Il banco.

Wood posò con cura davanti a sè le carte, tastando il mazzo: sulla fronte gli colava il sudore, sotto il mazzo c'era un otto.

Rivoltò le carte e le scopri.

- Otto!

- Nove, - disse Panaev. - La sua carta è battuta. Scusi, non ho fatto in tempo a scoprire le mie carte. Lei mi ha preceduto.

Svelto e sprezzante si infilò i soldi nelle tasche dei pantaloni e si allontanò dal tavolo. Dopo un po' ritornò e riprese a giocare.

Wood si asciugò la fronte sudata, incrociò le braccia sul petto.

Il banco passò a Panaev. Poggiata la mano sinistra sul tavolo, con straordinaria abilità dava le carte con la destra.

- Si può sapere quanto c'è nel banco?- chiese Wood.

- Mille e cinquecento rubli, per servirla, - rispose Panaev.

- Carta, per favore.

I cinque giocatori seduti al tavolo si girarono tutti insieme verso

Wood. Ciò rese più difficile il suo compito. Panaev gli tirò due carte.

Sforzandosi di mantenere la calma, il baro indugiò un po', allungando la mano sinistra prima della destra. Nella mano destra, tirata fuori da sotto l'orlo della giacca un decimo di secondo più tardi, si trovava già la carta da sostituire. Due carte si fusero in una sola, il tre coprì del tutto il fante di quadri, e.....

- Nove, - disse Wood.

- Nove, per servirla, - rispose Panaev.

Per un attimo balenò davanti a Wood la testa china del cinese.

- Va ma-a-le, - disse il cinese, cantilenando con le labbra stirate.

- Vorrebbe, - disse Wood, chinandosi sul tavolo e tracciandosi con le unghie delle linee curve sul palmo sudato della mano, - vorrebbe giocare con me a *stoss* a centomila, tre volte, senza abbassare la puntata?

Panaev alzò su di lui i suoi occhi indifferenti con le palpebre arrossate.

- Va bene. Ora però termino la mano.

Continuò a giocare senza fretta, seguendo ogni carta con lo sguardo attento. Wood, guardando davanti a sé con occhi che non vedevano nulla, si mise da una parte, aspettando Panaev.

Panaev finì la mano e si alzò. Si allontanarono e cercarono un tavolo libero. Subito gli altri li attorniarono, aspettandosi un gran gioco.

Panaev con un gesto gentile della mano, offrì a Wood di tenere il banco, e Wood afferrò il mazzo con le mani ad artiglio.

- Cominciamo!

- Prego!- disse calmo Panaev. Sedeva appoggiato all'indietro sulla spalliera e faceva schioccare la mano sinistra.

- La dama di fiori a sinistra!

Wood cominciò a scoprire le carte. Una carta non aveva ancora toccato il tavolo, che dalle sue mani già ne volava un'altra. Quando metà del mazzo era stata messa giù, egli ebbe un sussulto. Gli tremava la mano mentre teneva una carta e ne gettava un'altra, e, la dama di fiori, dondolo nell'aria, cadde dolcemente a sinistra.

Il baro si sollevò guardando atterrito davanti a sé. Una luce chiara, accecante, gli balenò davanti agli occhi e subito si morzò.

- L'asso di quadri, a destra, - disse Panaev indifferente.

Wood ricominciò a scoprire le carte. La sala si allontanò, una superficie piana si stendeva da una parete all'altra. Sotto un lampadario rotondo, nel vuoto, si infuriavano, in un crescendo, due mani che gettavano carte.

- A sinistra, a destra, a sinistra, a destra, a sinistra, a destra.

Wood fece un trucco con le mani. L'asso di quadri volò via impetuosamente dalle sue mani e cadde a sinistra.

- La sua carta è battuta, - disse Wood. Tirò un sospiro profondo e si raddrizzò. - Si sbaglia, - rispose Panaev. - la prego di continuare il gioco. A sinistra è caduto l'asso di cuori ma io ho chiamato quello di quadri.

Un fumo biancastro nuotò davanti agli occhi di Wood. La testa di Panaev cadde sul tavolo, rotolò, e, fatto un balzo, si fermò nell'aria proprio davanti alla sua faccia.

- Facciamo una terza volta?- chiese la testa. - Non riesco proprio a ricordare dove ho avuto l'onore di incontrarla. La mia carta è il tre di picche a sinistra!

Il fumo biancastro si addensò in gocce di sudore sulla fronte di Wood. Mescolò il mazzo e le carte, come acciaio incandescente, gli ustionarono le mani. Cominciò a scoprire le carte, buttando nel mazzo, senza farsi accorgere, una carta segnata. Questa volta dal sibilo riconosceva ogni carta, prima ancora che cadesse sul tavolo.

Nell'attimo in cui il tre di picche doveva andare a mettersi a sinistra, pose una mano sul mazzo, e con un movimento impercettibile, spingendo l'anello verso il mazzo, appuntò la carta a una di quelle che aveva infilato lui nel mazzo.

E il tre di picche, appuntato al tre di picche segnato, infilato nel mazzo da Wood, cadde a sinistra.

- Ah, Siangshen Panafu, sei una scimmia senza un braccio!

Un cinese di bassa statura con la faccia raggrinzita dalle ombre apparve in fondo alla sala. Si avvicinò a Wood e gli posò una mano sulla spalla.

- Va ma-a-le, - disse di nuovo il cinese, - che lo-o-ba è que-e-sta? Moli-i-le bisoo-gna.

Panaev, chinatosi sul tavolo, separò le carte appuntate insieme.

- E' un baro, - disse, appoggiandosi di nuovo all'indietro sullo schienale della poltrona e guardando l'agente con occhi arrossati per la tensione. - Avrebbe vinto se non avesse, per caso, appuntato il tre di picche ad un altro tre di picche. - ovviamente segnato, guardate pure!

Wood barcollò con il braccio teso in avanti.

- Demoni, - disse, stringendo i denti e strabuzzando gli occhi annebbiati. - Portate via il cinese! E' finito tutto! Basta! Al diavolo!

Cadde vicino al tavolo, schiacciando sotto di sé le mani e cercando qualcosa nella tasca posteriore del frac. Il cinese digrignò i denti, si mise a ridere e crollando il capo in segno di assenza, gli avvicinò alla gola la mano gialla dalle dita ricurve.

1923

NOTA

* Vedi l'Introduzione in *Slavia*, 2003, n.1.

VENJAMIN KAVERIN, nato a Pskov nel 1902, morto a Mosca nel 1989, esordì nella letteratura nell'ambito del gruppo "I fratelli di Serapione", scrisse i primi racconti nel gusto di una vivace fantasia romantica alla Hoffmann. Vicino ai formalisti, il cui influsso è sensibile nella prosa del primo periodo, amico di Šklovskij e soprattutto di Jurij Tynjanov, si interessò sempre dei meccanismi dell'intreccio narrativo.

Il romanzo *Fine di una banda* (1926), ambientato nei bassifondi di Pietrogrado, ottenne un successo scandalistico, e lo scrittore fu violentemente attaccato dalla critica. Nei romanzi successivi, *Lo scandalista* (1928), *Il pittore è ignoto* (1931), Kaverin affrontò il difficile tema del rapporto fra intellettuali e potere. Negli anni '30 abbandonò temporaneamente la letteratura per l'attività di corrispondente del giornale *Izvestija*. Il romanzo d'avventure *I due capitani* (1940-1944), resoconto di una spedizione nell'artico, ebbe molto successo fra i giovani e lo riavvicinò alla letteratura. Seguirono la trilogia *Il Libro aperto* (1949), *La dottoressa Vlasenkova* (1952), *Ricerca e speranza* (1957), in cui Kaverin rievocava l'atmosfera della Russia provinciale pre-rivoluzionaria, mentre in *Pioggia obliqua* (1962) descrisse la condizione di un gruppo di cittadini moscoviti dopo il XX Congresso del partito. Tenace assertore della necessità di una libera creazione artistica, al secondo Congresso degli scrittori sovietici del 1955 Kaverin ha delineato una sorta di carta dei diritti dello scrittore, e si è affermato come una delle figure più liberali della scena letteraria contemporanea. Si è impegnato contro l'espulsione di Pasternak dall'Unione degli scrittori e in favore della pubblicazione del romanzo di Bulgakov *Il maestro e Margherita*.

La materia preferita delle sue opere più recenti (*Davanti allo specchio*, 1972; *Interlocutore*, 1973) è il ricordo dell'infanzia e dell'adolescenza. Nelle sue ultime opere, (*Finestre illuminate*, *Un giorno che volge al termine*, *La scrivania*), Kaverin ha pubblicato materiali del suo archivio privato, insieme ai suoi ricordi su uomini e avvenimenti che hanno caratterizzato un sessantennio di storia russa.

TRADUZIONI ITALIANE DI KAVERIN:

Fine di una banda, Casale Monferrato, 1983;

Lo scandalista, Milano 1972;

Il pittore è ignoto, Torino 1966;

Due Capitani, Milano 1980.

Sette paia di canaglie, Milano 1962;

NOTE

- 1) Maggiordomo da camera del negus. In etiopico nel testo russo.
- 2) Titolo degli imperatori dell'Etiopia.
- 3) Vino rosso ad alta gradazione. In etiopico nell'originale russo.
- 4) Quartiere di Pietroburgo.
- 5) Vecchio nome di alcune strade di Pietrogrado.
- 6) In latino nell'originale russo.
- 7) Vecchia misura russa equivalente a m.0,71.

Juna Piterova

TINISSIMA

Dopo aver annodato un raffinato fazzoletto di seta, che armonizzava a meraviglia con il mio abito – mi erano occorsi ben quattro anni per impadronirmi della maestria propria delle italiane di indossare con arte i fazzoletti -, m'introdussi alla chetichella nello studio di mio marito. Quello di cui avevo bisogno era posato, anzi stava ritto sullo scaffale dei libri. Si trattava di un voluminoso album di illustrazioni fotografiche, che non entrava in nessun modo nella mia borsa. Dovetti, quindi, uscire dalla stanza per procurarmi un sacchetto di plastica.

Mio marito Luigi, che io chiamo affettuosamente Luigino o Gino, stava come al solito seduto davanti al televisore e non mi aveva neppure notato. Sullo schermo, il dramma era appena iniziato. Una povera, bella messicana, capitata per caso in casa di un giovane e ricco aristocratico, atteggiava con cura il viso a indecisione e imbarazzo.

Un melodramma dell'inizio del secolo scorso. Un film muto, in bianco e nero, un soggetto ingenuo, i movimenti degli attori innaturali e goffi. Ma per mio marito non c'è niente di più bello di questa pellicola che lui guarda quasi ogni settimana. Tutto il restante tempo libero dal lavoro egli lo dedica all'album di fotografie, quello che ora si trova nel mio sacchetto di plastica, e anche ad alcuni libri che occupano una buona metà dello scaffale.

“Ciao, caro!” dissi, baciandolo con tenerezza.

“Ciao, amore mio!” rispose lui senza guardarmi. Si stava proiettando la sua sequenza preferita. L'esile, graziosa brunetta era sdraiata sul letto e fingeva di dormire, mentre l'aristocratico la stava segretamente ammirando.

Gino mi chiama soltanto “amore”. Sospetto che egli lo faccia proprio per non chiamarmi, senza volerlo, con il nome della sua brunetta.

Tina, Tinissima, Tina Modotti. Tinissima significa Tina al quadrato. O al cubo. Insomma, Tina elevata a potenza. Certamente a potenza molto elevata. Talmente alta che questa piccola italiana è riuscita in pieno a mettere in secondo piano la vita reale di Luigino. Compresa me stessa.

“Tinissima”, così è intitolato uno dei libri dedicati a Tina Modotti.

Anche mio marito aveva dedicato a lei la sua tesi di laurea. Attrice, fotomodella, fotografa, spia sovietica. Chissà, forse né questo né quello.

Ed è proprio per questo che lei attrae mio marito. Per il mistero che la circonda. Fino a oggi egli non è riuscito a chiarirlo. Dopo sessanta anni dalla sua morte esistono persone che su di lei scrivono ancora libri, organizzano mostre dei suoi lavori fotografici e guardano fino a consumarla la copia di un vecchio film a cui lei aveva preso parte.

La vita di Tina Modotti è legata per molti versi all'Unione Sovietica e per Gino questo è una specie di alibi. Per farmi piacere, ogni tanto legge un corso di storia dell'URSS in lingua russa, comprato a Mosca. Legge con molta attenzione, verificando ogni parola nel vocabolario e facendo regolarmente delle scoperte.

“Sai, amore, tutti i capi del governo sovietico erano tossicodipendenti!”¹

Si tratta naturalmente del termine Narkom, commissario del popolo. Tali ridicole assurdità qui s'incontrano spesso. Un noto traduttore italiano aveva tradotto l'espressione russa pokryt' matom (coprire di bestemmie e parolacce) con coprire di stuoie. Per un italiano che non abbia mai sentito parlare dello zerbino russo a tre strati, è più facile immaginare che si possa gettare su un uomo un tappeto da ginnastica, piuttosto che pensare a un significato razionale di quella espressione.

Avvicinandomi al piccolo salone da parrucchiere dove lavora la mia amata Rossella – nessuna parrucchiera russa ha mai potuto conoscermi fino in fondo, mentre Rossella c'è riuscita fin dal primo giorno – notai con gioia che nelle vicinanze non c'erano altre macchine. Quindi non avrei dovuto aspettare molto e Gino non avrebbe fatto in tempo a scoprire la mancanza del suo prezioso libro.

Ma dalla parrucchiera c'erano già due anziane signore che mi guardarono con curiosità e impazienza nella speranza di intavolare con me una chiacchierata.

“La signora è russa”, disse subito Rossella. “Non capisce nulla d'italiano.”

Io le sorrisi con riconoscenza. Tra noi c'era una segreta intesa. Il fatto è che nel suo salone mi viene sempre l'ispirazione, arrivano i versi e le idee dei racconti che poi vengono pubblicati in una delle riviste moscovite, e lei, sapendolo, mi tiene lontana dalle chiacchiere delle altre clienti.

Qualche volta divido con lei i soggetti dei miei racconti e lei di tanto in tanto mi parla del figlio la cui fotografia è appesa alla parete accanto a un grande specchio. Questo muscoloso e affascinante giovane sembra un suo innamorato più che suo figlio. A quarant'anni Rossella ha

l'aspetto di una ragazza, con la sua vaporosa chioma castana.

Ma più spesso noi non parliamo, pensiamo ai fatti nostri. Con Rossella è facile tacere ed è questo ciò che in lei mi piace più di tutto.

Mentre le anziane signore chiacchieravano con passione con la parucchiera, io, senza ascoltarle, cercavo nell'album la fotografia che m'interessava. Trovatola, colsi il momento opportuno per mostrarla a Rossella.

"Vorrei questa precisa tinta e questa acconciatura", dissi piano chinandomi sul suo orecchio.

Rossella sgranò gli occhi.

"Ma tu sei matta!" disse, e dall'agitazione mi diede persino del "tu"

I miei lunghi capelli chiari entusiasmano praticamente tutti gli uomini italiani, con una sola eccezione: Luigi. E allora, bisogna diventare bruna, con una corta frangetta e dei riccioli sbarazzini.

Le vecchiette ci fissarono meravigliate. Sentire una tale espressione dalla tranquilla e gentile Rossella, per di più nei confronti di una signora russa che non capisce una parola d'italiano, è sicuramente più interessante delle soap-opere messicane.

Mentre le signore attendevano che passasse il tempo stabilito per fissare il colore, io mi abbandonai sul morbido schienale della comoda poltrona e con piacere mi affidai alle esperte mani di Rossella che mi lavavano i capelli massaggiandomi delicatamente la testa.

"Hanno preso circa mille ostaggi" disse una delle signore.

Ancora un atto di terrorismo. Il mondo sta diventando scomodo. Ma mille ostaggi? E' mai possibile? Probabilmente fanno confusione.

"Come si chiama questo spettacolo? si interessò un'altra.

"Non lo so", rispose la prima", "un musical."

Allora è successo in uno spettacolo?! Doveva esserci molta gente. Ma dove?

"Il musical si chiama Nord-Ost", s'intromise Rossella montando diligentemente il cappello di schiuma sulla mia testa.

Io ebbi uno scatto e lo shampoo mi finì sul viso, il mascara nero cominciò a colare dalle sopracciglia e a pizzicarmi senza pietà gli occhi. Rossella non si smarrì e, scusandosi più volte, cominciò con cura a togliermi, con un asciugamano, la schiuma e il mascara dal viso.

"Dov'è successo?" le chiesi con le lacrime agli occhi, "A Mosca?!"

"Ah! La signora parla italiano!" si rallegrarono le signore e, interrompendosi l'una con l'altra, cominciarono a raccontarmi che, durante lo spettacolo in un teatro di Mosca, dei terroristi ceceni avevano fatto irruzione sulla scena e minacciavano di far saltare l'edificio del teatro insie-

me a tutti gli spettatori se il governo non avesse ritirato le truppe dalla Cecenia.

Io ascoltavo con attenzione e nella mia testa continuava a frullare una frase che mio figlio Maksim, uno studente alto due metri dell'università di Mosca, mi aveva detto durante la nostra ultima conversazione telefonica.

“Mi hanno detto i ragazzi che questo musical, “Nord-Ost”, è da non perdere. Se riesco ad avere i biglietti, ci vado senz'altro con Ksjuša². A proposito, ho una nuova ragazza, sai, ti assomiglia molto. Magari riusciamo a portarci anche papà.”

Non appena Rossella mi ebbe tolto lo shampoo, la pagai e uscii dal salone con i capelli bagnati, seguita dagli sguardi compassionevoli delle tre donne.

Entrata di corsa in casa, mi precipitai al telefono. Gino stava finendo di vedere il suo film e, come al solito, non fece caso a me.

Al nostro telefono di Mosca nessuno rispondeva. Io feci il numero dell'ufficio di Pietro, un caro amico di Gino che lavora in un'agenzia turistica, e spiegai la situazione.

Pietro ci aiuta spesso con i biglietti aerei e quella volta non fu da meno. Restava solo da prenotare il taxi per l'indomani, cosa che feci subito.

Intanto il film era finalmente giunto alla fine e Luigino notò che stavo preparando una grossa borsa da viaggio.

Ci fu un piccolo battibecco. Mio marito sosteneva che era pericoloso andare, voleva convincermi ad attendere qualche giorno. Nel tentativo di potermi accompagnare afferrò il telefono per chiamare qualcuno sul lavoro. Decidemmo infine che mi avrebbe raggiunto a Mosca appena possibile.

Tutto il giorno guardammo insieme attraverso il satellite il programma russo ORT. Il presidente comunicò che non ci sarebbe mai stato nessun accordo con i terroristi.

Fino a notte fonda io continuai a chiamare Mosca, ascoltando terrorizzata i lunghi squilli del telefono. Il mattino presto eravamo già all'aeroporto romano di Fiumicino. Gino, salutandomi, parlava, domandava qualcosa, ma io non sentivo nulla.

Aperta la porta dell'appartamento di Mosca con le mie chiavi, vidi subito i cari occhi stupiti di Maksim.

“Da dove vieni?” chiese con aria sbalordita mio figlio.

“Perché non rispondevi al telefono?” gridai e scoppiai a piangere affondando il viso sul suo petto e graffiandomi con la ruvida chiusura

lampo della sua tuta sportiva.

“Sono stato tutta la notte con Ksjuša, al Centro di soccorso agli ostaggi, vicino al Centro Teatrale sulla Dubrovka”, rispose stanco Maksim. “Anche sua sorella Nataša è finita in quella trappola.”

“Perché anche?” chiesi sentendo una fitta al cuore.

“Perché là c’è papà, dovevamo andare al musical insieme. Vai a sapere come vanno le cose. Ksjuša mi aveva convinto all’ultimo momento a festeggiare il nostro incontro al ristorante, ci siamo conosciuti giusto un mese fa. Il suo biglietto lo abbiamo dato a Nataša, e il mio, a Elena Prekrasnaja³, la nuova compagna di papà.”

“Di nuovo una studentessa?” sospirai io, e tremai mentalmente all’idea che al posto di quella ragazza sconosciuta LÀ doveva esserci mio figlio.

“No, una ricercatrice.”

“Ma perché Prekrasnaja?”

“Vedrai e capirai”, e qui s’interruppe, “se li lasceranno uscire...”

Restammo in silenzio in preda allo sconforto.

“Oggi gli hanno permesso di chiamare i parenti con il cellulare”, disse, e mi porse un pezzetto di carta sgualcito, con delle cifre.

“Che cos’è?”

“Un numero di conto, delle coordinate bancarie.”

“Dio mio, cosa è riuscito a pensare!” mi sfuggì con dolore.

“Tu non capisci niente, mamma. Là c’è un televisore e loro sanno perfettamente che non ci sarà nessuna trattativa con i ceceni. Ciò significa che non hanno praticamente nessuna speranza di sopravvivere.”

Mi lasciai andare sulla sedia e rimasi immobile prendendomi la testa tra le mani.

Vadim... Tutta la mia vita era impregnata di lui: il primo bacio, simile a una calda onda marina, la prima scarica elettrica che ti trafigge il corpo con un dolce brivido, il primo contatto con le forti mani di un uomo. Il leggero, quasi imponderabile corpicino del nostro piccolo. Il primo tormento della gelosia che si trasforma in un inferno permanente.

Gino mi aveva salvato da quell’inferno, come Orfeo Euridice. E, così come Orfeo, non aveva saputo trattenersi. Mi aveva salvato per sostituire un inferno con un altro, la solitudine in un paese e una città stranieri, in un appartamento che non mi era familiare. Mi aveva salvato per poi costruirsi una vita illusoria con una piccola, piacente brunetta di nome Tina, una vita nella quale per me non c’era posto.

“Vuoi che ti prepari qualcosa da mangiare?” chiesi a Maksim.

“Il solo odore del cibo mi fa vomitare”, disse con una smorfia, “Papà ha detto che ora non gli permettono più di andare alla toilette. Non

gli danno né da bere né da mangiare.”

Maksim accese il televisore.

Giovanissime donne cecene, con il viso semicoperto, giuravano di combattere fino alla fine. Quelle ragazze credevano ciecamente in chi le aveva mandate verso una morte certa. Perché in questa guerra avevano perso mariti e parenti, perché avevano visto con i loro occhi i villaggi ceceni incendiati e rasi al suolo. Anch'io avevo visto quelle immagini in Italia. Ma qui in Russia, queste cose, le sanno?

“Un governo che tiene in così poco conto la vita dei propri cittadini è esecrabile”, pronunciò inaspettatamente mio figlio, “e in questo non siamo molto lontani dalla Cecenia.”

Io lo guardai tristemente stupita. Il mio ragazzo era cresciuto. Non aveva più bisogno di nessuna spiegazione. Stavamo insieme incollati allo schermo, ma la nostra speranza si scioglieva come neve al sole.

Io pregai in silenzio tutta la notte e al mattino andammo LÀ. Tutto era bloccato. Nel Centro aiuti agli ostaggi c'era silenzio, come ai funerali. Volti grigi e senza vita delle persone che dicevano addio alla speranza, addio ai loro cari, agli amici. L'arrivo del vice premier Valentina Matvienko, stanca e preoccupata, riaccese un po' le speranze ormai quasi spente. Ma non per molto.

Mi sembrò improvvisamente che tutto questo affaccendarsi attorno agli ostaggi – l'intervento di artisti, deputati e persino negoziatori stranieri, gli infiniti servizi televisivi, le interviste, l'ostentata attenzione del governo – tutto questo fosse soltanto un appassionato tentativo di sedare il panico, creare una parvenza di partecipazione. Mi sembrava che in effetti a nessuno interessasse il destino di Vadim e delle altre persone.

Arrivò la nuova ragazza di Maksim, Ksjuša, con i suoi genitori. I genitori di Ksenija e di Nataša, che non conoscevo, erano ancora giovani. Di poche parole e apparentemente molto tranquilli. La notte insonne da loro trascorsa si poteva indovinare solo dai loro volti pallidi e dalle occhiaie nere. E dell'inferno che li rodeva, testimoniavano eloquentemente gli occhi della madre. Era terribile per me guardarli e mi affrettai a distogliere lo sguardo.

Abbattuti da ciò che avevamo visto, io e Maksim ce ne stavamo immobili e in silenzio davanti al televisore. Mostravano sempre le stesse cose e le stesse persone. Gli stanchi corrispondenti ripetevano sempre le stesse cose e sembravano anch'essi ostaggi, come tutti noi.

Un energico squillo del telefono ci strappò per un attimo da quell'incubo. Era Gino. Da... Šeremet'ev!¹⁴ Dopo mezz'ora era con noi, e un po' di teppure cominciò a scaldarmi il cuore.

Mio marito passò direttamente al russo. Parlava facendo incredibili errori, sceglieva penosamente le parole ma non si arrendeva. Con grande tatto non fece notare che Maksim lo chiamava al femminile, Gina. La nostra *akan'e^s* moscovita fa sempre sorridere gli italiani. Vivendo già in Italia, per parecchio tempo ho chiamato i nostri amici italiani con nomi femminili, Paola al posto di Paolo, Carla per Carlo, Luciana per Luciano.

Non era ancora mattino quando ci dirigemmo, di comune e tacita intesa, verso la macchina. Io e Maksim eravamo attirati LÀ, come sono attirati i delinquenti sul luogo del delitto, come sono attratti gli innamorati verso l'oggetto del loro amore. Gino non si allontanava da me di un solo passo e, quindi, venne con noi.

Ancora lontani udimmo... potenti esplosioni.

UNA...DUE...TRE...QUATTRO.

Io fermai la macchina. In preda a un ininterrotto tremore, le mani non ubbidivano. Maksim prese il mio posto al volante e ci avvicinammo.

Accanto a noi sfrecciavano autoambulanze e dietro di loro una colonna di autobus vuoti. Sulla piazza antistante l'enorme edificio del teatro si muoveva la gente, molta, una grande folla!

Maksim estrasse dalla tasca della giacca un piccolo binocolo da teatro.

"Oh! Dio! Sono completamente nudi!" gli sfuggì un grido.

Un poliziotto che stava poco lontano da noi gli ordinò di mettere via il binocolo.

"Li sdraiano a terra! Svestiti!", gli occhi di Maksim erano pieni di disperazione.

Io mi affrettai a prendere dalla sua tasca il binocolo e lo portai agli occhi, allontanandomi un po' per non farmi vedere. Persone in camice bianco si affacciavano attorno agli ostaggi sdraiati in terra, effettivamente completamente nudi. Passai il binocolo a Gino che si era avvicinato.

"Sembra che gli facciano delle iniezioni" disse guardando attentamente.

Finalmente accanto a noi passarono gli autobus. Sui sedili erano sdraiate persone immobili e completamente nude.

"Sono morti?!" proruppe Maksim non credendo ai propri occhi.

Salimmo in macchina e ci precipitammo dietro agli autobus. Uno di loro svoltò verso l'ospedale più vicino, gli altri proseguirono.

"Bisogna ritornare al Centro direttivo, altrimenti non lo troveremo" dissi tornando decisamente indietro.

Al Centro regnavano la confusione e il disordine più completi. Nessuno sapeva niente. Nessuno capiva niente. Perché erano tutti nudi?!

Perché privi di conoscenza?! Erano vivi?! Dove bisognava cercare i propri cari?!

Questa terribile situazione durò tutto il giorno. Noi correvamo da un ospedale all'altro, la polizia era dappertutto e non lasciava entrare nessuno. Si diffusero voci che tutti i bambini erano stati sistemati nel reparto di tossicologia dell'ospedale pediatrico. Ma come? Erano forse stati avvelenati da qualcosa? Tra i parenti si parlava di gas soporifero e, a giudicare da quello che avevamo visto dopo l'attacco, l'ipotesi era del tutto verosimile.

Maksim mi convinse a ritornare a casa. Cominciammo a chiamare tutti gli ospedali. Vadim non risultava da nessuna parte.

La televisione non confermava la nostra versione del gas soporifero, si parlava soltanto di traumi psichici subiti dagli ostaggi, dai loro parenti e da tutta la popolazione. Parlavano troppo. Gli psicologi davano consigli, una psichiatra commentava la situazione.

"E questo cosa significa?" chiese il conduttore a proposito di inquadrature dove dei medici cercavano di rianimare un ex ostaggio, un giovane privo di conoscenza.

"Si vede che il cuore non ha retto" disse convinta la psichiatra, "non è mica uno scherzo uno stress del genere!"

"Li odio!" disse Maksim. Prese con rabbia il telecomando e chiuse il televisore.

Alle nove di sera suonò il telefono. Era... VADIM!!!

Non era per niente stupito di sentire la mia voce.

"Domani mattina mi servono delle cose. Tutto. Dalle mutande e le calze fino alla giacca e le scarpe." Non mi salutò, era impassibile e freddo. Dettò l'indirizzo dell'ospedale e riattaccò.

"Perché non mi hai passato il telefono?!" cominciò a urlare Maksim. Sembrava sull'orlo di una crisi isterica.

Cominciai a preparare le cose di Vadim. Maksim ben presto si calmò e chiamò Ksenija. Nataša non era ancora stata trovata.

Io e Gino non andammo all'ospedale. Restammo a casa. Stavamo sdraiati, in silenzio, dopo esserci abbracciati. Poi guardammo il nostro album di famiglia.

"Vuoi che mi lasci crescere la barba?" chiese improvvisamente mio marito, guardando un barbuto e sorridente Vadim con in braccio il piccolo Maksim.

Mi venne in mente la mia recente visita a Rossella e compresi improvvisamente che Gino...sì, anche lui è disperatamente geloso di me. Geloso del mio passato. Può essere che la sua vita virtuale con Tina

Modotti sia un originale tentativo di difendersi da questa insopportabile gelosia?

Dando un'occhiata proprio in fondo all'album dove c'erano vecchie foto in bianco e nero non ancora ordinate, scattate quasi un secolo fa, io trasalii dalla sorpresa.

Da una delle fotografie mi guardavano mia nonna e mio nonno, giovanissimi, non più vecchi di Maksim, e... Tinissima in persona! Erano tutti e tre in piedi, abbracciati come vecchi amici, e sorridevano all'obiettivo. Un'ossessione!

Nascosta la foto in una pagina successiva - in quel momento non volevo di nuovo immergere Gino nella sua vita immaginaria - cercavo di capire il perché della presenza di Tina a Mosca, tanto più abbracciata ai miei nonni.

Dopo l'avvento al potere di Hitler, mio nonno, austriaco del Tirolo, era fuggito segretamente, insieme ad altri giovani socialdemocratici, in Unione Sovietica, dove era stato concesso loro asilo politico. Dai racconti di mia nonna, so che avevano viaggiato sotto i vagoni, pare dentro le casse per il carbone. A Mosca furono ricevuti in gran pompa da folle di *komsomol'cy*⁶. Il nonno vide la nonna, la prese per mano e non la lasciò più andare via. Vissero felici cinque anni finché lui non fu accusato di spionaggio e internato in un campo di concentramento dove ben presto morì, come migliaia di altri innocenti sognatori del suo stampo.

Ma che c'entra Tina Modotti?

L'arrivo di Maksim mi distrasse da questi pensieri.

"Papà praticamente non ha sofferto", raccontò emozionato, "ma chissà perché non vogliono dimmetterlo. Gli ho dato il mio cellulare e l'ho richiamato subito dal telefono pubblico. Li hanno effettivamente addormentati con il gas. Lui ed Elena Prekrasnaja dormivano sul pavimento tra le file delle poltrone, con il viso affondato l'uno nel corpo dell'altro, per questo se la sono cavata abbastanza bene. Certo, lei ora ha un'inflammatione ai reni e si è buscata un raffreddore, sdraiata sul pavimento. A papà, hanno promesso di dimmetterlo domani."

"Ce ne andiamo domani mattina?" chiese Gino e, poiché io non ebbi nulla da obiettare, andò a telefonare all'agenzia.

A Mosca non avevamo più nulla da fare, non avevamo più forze per incontrare gli amici.

"Grazie di essere venuta", disse piano, quasi sussurrando, Maksim, quando fummo soli, "tu sai sempre quando ho bisogno di te."

Lo accarezzai sulla testa con gratitudine. Egli chiuse per un attimo gli occhi.

"Sai, tutte le donne di papà assomigliano a te. Non può dimentica-

re. E nemmeno perdonare può.”

Avevamo comunque ancora un'ultima cosa da fare. Comprammo due grandi mazzi di rose bianche e andammo sulla Dubrovka. Non c'erano molte persone. La gente si avvicinava, metteva in silenzio i fiori per terra, restava immobile e pensierosa e se ne andava senza guardarsi intorno. Maksim non venne con noi, era con Ksenija. Nataša fu trovata alla fine in uno degli ospedali. Era in rianimazione e la sua situazione era molto seria.

Sull'aeroplano ho mostrato a Luigino la vecchia foto in bianco e nero. Mio marito quasi non reagì a quella sensazionale circostanza, ma non c'era da meravigliarsi. Dopo quanto avevamo visto, le passioni del secolo scorso, assieme alla nostra stupida gelosia, sembravano ormai banali e artificiose.

Tutto si chiarì abbastanza semplicemente. Tina Modotti era uno degli organizzatori della fuga dall'Austria dei giovani socialdemocratici e, insieme a Georgi Dimitrov⁷, li aveva incontrati a Mosca. Il resto si può facilmente immaginare. Probabilmente Tina, che amava sempre mettersi in posa, chiese allo sconosciuto fotografo uno scatto con la singolare coppia di innamorati.

Tornata a casa, per prima cosa telefonai a Mosca.

“Papà è già a casa, ma Nataša è morta questa mattina”, disse con voce rotta Maksim.

Traduzione di Luciana Vagge Saccorotti

NOTE

1) Il corrispondente nome russo è narkomany, che naturalmente non ha nulla a che vedere con narkom, abbreviazione di narodnyj komissar, commissario del popolo (NdT).

2) Diminutivo di Ksenija.

3) Letteralmente, la Bella Elena (NdT).

4) Uno degli aeroporti di Mosca (NdT).

5) Si tratta della “riduzione”, fenomeno fonetico per cui la “o” atona si pronuncia quasi come una “a” (NdT).

6) Giovani comunisti aderenti al Komsomol, Unione della Gioventù Comunista (NdT).

7) Dirigente comunista bulgaro, segretario generale del Comitato Esecutivo della Terza Internazionale (Comintern) dal 20 agosto 1935 al 21 maggio 1943. Dopo la guerra, presidente del Consiglio dei Ministri della Repubblica Popolare di Bulgaria, dal 22 novembre 1946 fino alla sua morte (2 luglio 1949).

Francesca Spinelli

IL MONOLOGO INTERIORE CONTINUO NELLA LETTERATURA RUSSA E FRANCESE DELL'OTTOCENTO*

È quasi un secolo ormai che il nome di Édouard Dujardin e l'espressione "monologue intérieur" alimentano un acceso dibattito tra specialisti del genere, linguisti e scrittori; e dire che proprio Dujardin, pubblicando nel 1931 il saggio *Le monologue intérieur*, credeva di aver detto la prima e ultima parola sull'argomento. Col passare del tempo e degli interventi, tra critiche e concessioni, il ruolo dello scrittore francese è stato ridimensionato e l'orizzonte della discussione si è esteso soprattutto alla letteratura russa del secondo ottocento. Il quadro si è così notevolmente arricchito, ma soffre ancora di una certa confusione: continua a mancare un'esauriente storia del monologo interiore, mentre la miriade di articoli e capitoli di saggi che affrontano l'argomento spesso presenta una totale assenza di concordanza terminologica. Non solo: nei testi più generali si riscontra a volte una sconcertante leggerezza nell'uso di espressioni che andrebbero rigorosamente definite¹. È per tentare, almeno in parte, di ovviare a questa lacuna che abbiamo intrapreso questo studio.

Il punto di partenza è stata la scelta di una definizione: scelta forzatamente arbitraria, come spesso accade nel campo delle definizioni di generi e di tecniche letterarie, ma indispensabile per svolgere in modo coerente lo studio. Abbiamo scelto di limitarci all'analisi del monologo interiore continuo, ovvero di quella categoria di testi in cui dalla prima all'ultima riga vengono "trascritti" i pensieri di un personaggio, senza che un narratore vengà mai ad interrompere questo flusso. Semplificando, potremmo presentare le premesse storiche del dibattito nel seguente modo: da sempre esistono da un lato racconti in prima persona, dall'altro brani di testi in cui il narratore cita in discorso diretto i pensieri di un personaggio. Il monologo interiore continuo è proprio il sovrapporsi, o, meglio, il confluire di queste due potenzialità narrative. E a noi interessa ricostruire le tappe di questo incontro, rintracciarne i protagonisti, analizzare le loro intenzioni nello sperimentare nuove forme.

Abbiamo citato la Russia: è tra questo paese e la Francia che si

sono svolti i primi “esperimenti” in materia di monologo interiore continuo. Pubblicati nel 1887, *Les lauriers sont coupés* di Dujardin non costituiscono che l’ultima tappa di un percorso sperimentale avviato da tempo, e partito addirittura nel 1829 con la pubblicazione del *Dernier jour d’un condamné* di Victor Hugo. Opera di straordinaria modernità, il romanzo di Hugo si presenta come una “autobiographie impossible”² che viola le caratteristiche del diario per tendere arditamente verso la scoperta del monologo interiore continuo. A decenni di distanza, nella nota introduttiva del suo racconto *La Mite* (1876), Dostoevskij si richiamerà proprio al *Dernier jour d’un condamné*, citandolo come esempio di “stenografia del pensiero”³. Assimilando e superando al tempo stesso le caratteristiche essenziali del monologo interiore continuo, persuaso dell’indissolubile rapporto che lega l’Io all’Altro, Dostoevskij dà vita nella *Mite* a un vero e proprio monologo polifonico. Un anno dopo, nel 1877, lo scrittore russo Vsevolod Garšin pubblica un racconto intitolato *Quattro giorni*. In questo testo l’uso estremamente ambiguo del presente dell’indicativo e una situazione narrativa altrettanto poco trasparente traducono la forte attrazione che Garšin deve aver provato, quasi inconsapevolmente, verso la forma del monologo interiore continuo. Infine, Dujardin: nel 1887, in pieno clima simbolista, ignorati da critica e pubblico, escono *Les lauriers sont coupés*. Inserendo quest’opera nella nostra ricostruzione storica, è possibile relativizzarne il ruolo fondatore e, paragonandolo ai testi precedentemente analizzati, cercare di coglierne i tratti comuni e quelli distintivi.

Al termine di questa parte storica avremo raccolto abbastanza materiale da intraprendere l’analisi delle motivazioni che devono aver spinto i nostri quattro autori sulla strada del monologo interiore continuo. Vedremo come l’impegno politico-morale, fortemente presente in Hugo e Garšin, si allarghi in Dostoevskij in una drammatica tensione morale, per finire con lo sfumare, nei *Lauriers sont coupés*, in una discreta vena satirica. Dujardin, infatti, giunge al monologo interiore continuo seguendo una strada tutta sua: la predilezione per l’analisi interiore arricchita dalla tendenza, tipica dell’epoca, a far confluire vari generi in un’unica opera. Malgrado queste differenze relative alla loro origine, tutti e quattro i testi presentano delle notevoli affinità tematiche: l’ultima parte di questo studio sarà dedicata proprio all’analisi di alcuni temi – la concezione dell’Io, il rapporto tra l’Io e l’Altro – ricorrenti nei quattro testi, e ai diversi modi in cui questi temi vengono declinati dai nostri autori.

1. Dostoevskij e il monologo polifonico

Nel 1876 Dostoevskij pubblicava un racconto intitolato *Krotkaja*

(tradotto in italiano col titolo *La Mite*) all'interno del suo *Diario di uno scrittore*. Quest'ultimo non era propriamente un diario, bensì una pubblicazione mensile, una sorta di rivista redatta interamente da Dostoevskij, nella quale lo scrittore commentava fatti di politica e di cronaca ed esponeva le sue idee. *La Mite* quindi rappresenta una parentesi narrativa nell'ambito di un'opera di tipo pubblicistico. Essa appare tuttavia strettamente collegata allo spirito del *Diario*: nasce infatti come reazione a un fatto di cronaca, il suicidio di una giovane sarta, Marija Borisova, la quale, in preda alla disperazione e alla povertà, si era uccisa lanciandosi dall'abbaino di un'abitazione e stringendo tra le braccia un'immagine della Madonna. *La mite* si presenta come il monologo di un uomo la cui moglie si è appena uccisa, apparentemente senza ragione, come la giovane sarta.

L'introduzione migliore al testo di Dostoevskij, nonché all'analisi che ne abbiamo tratto, è indubbiamente la "Nota dell'autore" che egli scrive per presentare *La Mite* ai suoi lettori, e che citiamo quasi per intero:

«Chiedo perdono ai miei lettori se questa volta, al posto del "Diario" nella sua forma abituale, offro soltanto un racconto. [...]

L'ho definito "fantastico", benché io lo consideri al massimo grado reale. Ma l'elemento fantastico effettivamente c'è ed è presente proprio nella forma stessa del racconto, punto che io trovo necessario chiarire preliminarmente.

Il fatto è che questo non è né un racconto né un memoriale. Immaginate un uomo, accanto al quale giace, stesa su un tavolo, la moglie suicida che qualche ora prima si è gettata dalla finestra. L'uomo è sgomento e ancora non gli è riuscito di raccogliere i propri pensieri. Passa da una stanza all'altra e si sforza di rendersi conto dell'accaduto [...]. Per di più è un ipocondriaco incallito, uno di quelli che parlano tra sé e sé. Ecco, parla da solo, si racconta la vicenda, la chiarisce a sé stesso. Nonostante l'apparente coerenza del suo discorso, a più riprese egli si contraddice sul piano sia della logica sia dei sentimenti [...].

Naturalmente lo sviluppo del racconto si protrae per alcune ore, procedendo a salti e in maniera discontinua, per di più in forma sconnessa: l'uomo ora parla tra sé e sé, ora è come se si rivolgesse a un invisibile ascoltatore, a una sorta di giudice. È proprio così che accade nella realtà. Se uno stenografo avesse potuto ascoltarlo e trascrivere ogni cosa, ne sarebbe uscito qualcosa di più scabro, di meno elaborato di quanto io ho esposto, anche se, almeno così mi sembra, l'ordine psicologico sarebbe probabilmente rimasto lo stesso. E proprio la supposizione dell'esistenza d'uno stenografo che tutto avrebbe annotato (e a questo stenografo io

sarei subentrato per dar forma agli appunti) è quel che, in questo racconto, chiamo fantastico. Ma un qualcosa di parzialmente analogo è stato consentito più d'una volta in arte: Victor Hugo, per esempio, nel suo capolavoro *L'ultimo giorno d'un condannato a morte*, si è avvalso d'un procedimento pressoché identico e, pur non chiamando in causa uno stenografo, si è permesso un'inverosimiglianza ancora più grande, supponendo che un condannato a morte possa (e abbia il tempo di) prendere appunti non soltanto nel corso della sua ultima giornata, ma addirittura durante la sua ultima ora e letteralmente nell'ultimo minuto. Ma, se egli non si fosse concesso tale fantasia, l'opera stessa non esisterebbe, la più reale, la più veritiera tra quelle da lui scritte.⁴»

Anche solo da questa prefazione è possibile cogliere l'importanza della *Mite* nel percorso di sperimentazione narrativa che conduce al monologo interiore continuo e al flusso di coscienza. Dostoevskij stesso appare cosciente dell'originalità della sua opera. E da un appunto dei suoi taccuini è possibile indovinare una certa stizza per il mancato successo della *Mite*: "Ma quando compare una notevole opera d'arte, come il mio recente racconto, nemmeno una parola in proposito"⁵. Dostoevskij mostra di aver capito che il tentativo di approfondire l'analisi di un personaggio prescindendo dalla presenza del narratore rischia di scontrarsi contro l'ostacolo dell'inverosimiglianza. Solo il narratore può svelare direttamente al lettore i pensieri del personaggio; altrimenti, in un racconto in prima persona, si suppone che i pensieri del personaggio siano stati scritti dal personaggio stesso. Ma a Dostoevskij non interessa quello che il suo personaggio potrebbe scrivere. Egli vuole afferrare i pensieri del suo personaggio prima che raggiungano la fissità del resoconto scritto; immagina quindi che il personaggio stia parlando tra sé e sé ad alta voce. Il testo sarebbe il risultato della trascrizione di questo discorso da parte di uno stenografo e della sua successiva rielaborazione ad opera di Dostoevskij. Quest'ipotesi, che viene definita "fantastica", serve a giustificare l'esistenza del testo e a spiegare l'originalità della sua forma. Si tratta di un passo importante verso il concetto di monologo interiore puro: il personaggio ormai non deve per forza scrivere o parlare a qualcuno che poi trascriverà il suo racconto; può parlare tra sé e sé, e il suo discorso, malgrado l'inverosimiglianza, può comunque assumere la forma di un testo. Che importanza ha il criterio della verosimiglianza, sembra chiedere Dostoevskij, se, violandolo, l'analisi psicologica ci guadagna in profondità? Anche Bachtin si sofferma sul legame tra inverosimiglianza della narrazione e approfondimento dell'analisi psicologica: "La verosimiglianza del personaggio per Dostoevskij è la verosimiglianza della sua parola interiore su sé stesso in tutta la sua purezza, ma per udirla e mostrarla, per

introdurla nell'orizzonte di un altro uomo, occorre violare le leggi di questo orizzonte, poiché l'orizzonte normale contiene la figura di un altro uomo, ma non un altro orizzonte nella sua totalità. Occorre cercare per l'autore un punto fantastico fuori dall'orizzonte"⁶.

Per avallare la propria tesi Dostoevskij afferma che altri scrittori, prima di lui, hanno ignorato il criterio della verosimiglianza⁷, ma fa un solo esempio: Victor Hugo nel *Dernier jour d'un condamné*. Secondo Dostoevskij in realtà è come se il condannato stesse parlando tra sé e sé, come sembrerebbe indicare la forma sconnessa e discontinua dei suoi pensieri. Ma per giustificare la presenza di questi ultimi pensieri sotto forma di testo senza ricorrere al "fantastico", Hugo ha scelto di affermare che questi pensieri erano stati scritti dal condannato stesso. Dostoevskij tuttavia considera la giustificazione di Hugo "fantastica" quanto la sua, con l'unica differenza che Hugo non era cosciente di questa inverosimiglianza. Sappiamo che vi sono vari brani del *Dernier jour d'un condamné* in cui è altamente inverosimile, per non dire impossibile, che il condannato possa aver scritto il testo che leggiamo. Dostoevskij, generalizzando, ritiene inverosimile il fatto stesso che un condannato abbia la forza e il tempo di scrivere un diario delle sue ultime ventiquattr'ore di vita, e considera l'opera di Hugo un diretto antecedente della *Mite*.

Dostoevskij non si spinge fino ad affermare che il monologo del suo personaggio è semplicemente pensato, e non pronunciato. Vi sono tuttavia vari elementi che consentono di considerare *La Mite* una sorta di monologo interiore continuo. Fin dagli anni venti ci fu chi pensò di contestare il "primato" detenuto dai *Lauriers sont coupés* portando in campo l'opera di Dostoevskij: si tratta di Gide, il quale nel 1922, in una serie di conferenze dedicate al grande romanziere russo⁸, pur non parlando esplicitamente di monologo interiore, afferma: "C'est en effet dans le *Journal* que nous trouverons [...] *Krotkaja*, une des oeuvres les plus puissantes de Dostoevskij, sorte de roman qui n'est à proprement parler qu'un long monologue. [...] Il me paraît que Browning et Dostoevskij amènent du premier coup le monologue à toute la perfection diverse et subtile que cette forme littéraire pouvait atteindre"⁹. In questa occasione l'intervento polemico di Gide in realtà era teso a sminuire l'originalità dell'*Ulysses*, pubblicato proprio nel 1922¹⁰. Ma in una lettera del 1930 indirizzata a Dujardin, Gide scrisse: "Certains contes de Poe (entre autres: *Le coeur révélateur*), et d'admirables poèmes de Browning (*Sludge* en particulier) n'en restent pas moins à mes yeux de parfaites, indépassables réalisations du genre monologue intérieur. Et l'inoubliable *Krotkaja* de Dostoïewsky"¹¹.

Come nel *Dernier jour d'un condamné* di Hugo, anche nella *Mite*

troviamo vari riferimenti al pensiero. Sin dalla prima pagina, leggiamo: "non mi riesce di fare il punto dei miei pensieri". E all'inizio del secondo capitolo: "continuo a pensare, penso, e sono sempre pensieri dolorosi"; e ancora, verso la fine: "Perché, per che cosa è morta? [...] La domanda pulsa, pulsa nel cervello"¹². Tuttavia, bisogna dare ragione a Dujardin e riconoscere che *La mite* ha ben poco del flusso di coscienza. D'altra parte non era nelle intenzioni di Dostoevskij rappresentare l'intera coscienza del personaggio, ma solamente quella parte della sua psiche che formula i pensieri verbalmente. Dujardin accusa Dostoevskij di voler spiegare i pensieri del suo personaggio, di non cercare di renderli in tutta la loro irrazionalità: "Ce grouillement de la pensée larvaire, de la pensée en formation, Dostoïevsky peut l'avoir exprimé; mais au lieu de l'exprimer tel quel, comme a fait Joyce, et dans l'état même où il naît dans l'esprit, il l'a expliqué, analysé, ce qui est le procédé traditionnel"¹³. Quello che Dujardin non riesce a capire (ma non può essere altrimenti dato che non concepisce un "monologue intérieur" che non somigli al flusso di coscienza joyciano) è che anche Dostoevskij esprime "tels quels" i pensieri del suo personaggio, ma limitandosi a quelli che costituiscono un discorso interiore¹⁴. Anche L. E. Bowling critica la posizione di Dujardin nei confronti di Dostoevskij: "Dujardin [...] has completely misunderstood Dostoevsky. [...] What Dostoevsky is really saying is this: [...] since we cannot make a character think all his consciousness into language, let us present only that part of [his] mental activity which is nearest to the reality of human language, that part which may be reasonably and convincingly rendered in the form of interior monologue"¹⁵.

Vediamo ora di definire con più precisione la tecnica adottata da Dostoevskij, partendo da quanto ci viene detto a riguardo nella nota introduttiva della *Mite*. Abbiamo quindi un personaggio, solo, che cerca di "fare il punto dei propri pensieri". Solo che, essendo "ipocondriaco", invece di pensare in silenzio pensa ad alta voce. Dostoevskij ricorre a questo stratagemma (la presunta ipocondria del personaggio) per poter introdurre la figura dello stenografo¹⁶; ma in pratica, l'oralità non è che un aspetto accidentale del discorso del personaggio, che può dunque essere considerato un discorso interiore.

Come è possibile in tal caso spiegare la presenza di espressioni quali "vedete", "ascoltate", "voi direte"? Ricordiamo quanto scrive Dostoevskij: "l'uomo ora parla tra sé e sé, ora è come se si rivolgesse a un invisibile ascoltatore, a una sorta di giudice". Tocchiamo così uno dei punti essenziali dell'arte di Dostoevskij: il concetto di polifonia. Generalmente applicato alla forma del romanzo, questo concetto si rivela indispensabile anche per la comprensione dei "racconti" in prima persona

di Dostoevskij. Leggiamo quanto scrive Bachtin a proposito della voce narrante delle *Memorie dal sottosuolo* 17: "Egli non può fondersi fino in fondo con sé stesso in un'unica voce monologica, lasciando interamente la voce altrui fuori di sé [...] giacché la sua voce deve altresì avere la funzione di sostuire l'altro" 18. Non esiste una vera autocomunicazione per Dostoevskij: qualsiasi discorso, persino il discorso interiore, è diretto verso l'Altro, implica la sua presenza, e spesso, polemicamente, anticipa le sue repliche. Dostoevskij, avvertendo il legame indissolubile che unisce l'Io all'Altro, anche solo al livello del pensiero, ha scritto due opere, *Le memorie dal sottosuolo* e *La mite*, che ancora oggi facciamo fatica ad accettare per quello che sono: dei monologhi, malgrado la presenza, quasi ossessiva, dell'Altro¹⁹.

L'ultimo punto della nota dell'autore da analizzare riguarda la "rielaborazione" operata da Dostoevskij sull'ipotetica trascrizione dello stenografo. Egli non pretende di aver riprodotto fedelmente quello che il personaggio avrebbe detto: afferma di avergli dato una forma²⁰. Da un lato si riferisce probabilmente alla divisione in capitoli provvisti di titolo²¹, dall'altro ammette che gli appunti dello stenografo sarebbero stati più "scabri" e meno "elaborati" del testo della *Mite*. Secondo noi più che accusare Dostoevskij di aver tradito lo "spirito" del monologo interiore²² bisognerebbe trarre da queste affermazioni la conclusione che egli era perfettamente cosciente della letterarietà della sua opera, nonché dell'abisso che separa arte e stenografia. Sappiamo che Dujardin invece tendeva ad avvicinare il monologo interiore alla pratica surrealista della "stenografia" dei pensieri.

Dostoevskij tuttavia precisa che nella *Mite* ha mantenuto lo stesso "ordine psicologico" dei "fantastici" appunti dello stenografo. Ed è una precisazione importante, poiché ci permette di non commettere l'errore di Dorrit Cohn, la quale parla di "ordine cronologico" riferendosi all'opera di Dostoevskij 23. Sembra essere sfuggito alla studiosa un tratto fondamentale del monologo interiore continuo: esso può essere interamente costituito da ricordi, persino presentati in ordine cronologico, ma non sarà quello l'ordine che sottende la struttura dell'opera. Interamente filtrata da un'unica soggettività, la cronologia diventa parte di quell'ordine psicologico nel quale si sviluppano i pensieri del personaggio. "La mémoire qui s'exerce ici, scrive Jacques Dubois, n'est nullement celle de l'historien, mais une mémoire spontanée qui, loin des contingences de jadis, est un acte de conscience plus libre, voire plus fantaisiste, que celui qui est en proie au seul présent"²⁴. Se il personaggio della *Mite* ripercorre la storia del suo matrimonio in ordine cronologico è per tentare di capire, malgrado la confusione del suo stato d'animo, le cause di uno scioglimento così

tragico. Sarebbe fraintendere del tutto l'opera di Dostoevskij non capire che la vera storia, il vero ordine, sono quelli del travaglio psicologico del personaggio, e del suo cammino interiore verso "la verità" ²⁵. Per "ordine psicologico" bisogna intendere proprio questo processo di "autorivelazione" da parte del personaggio. Bachtin a questo proposito scrive: "Il racconto *La Mite* è costruito direttamente sul motivo dell'ignoranza cosciente. L'eroe nasconde a se stesso ed elimina accuratamente dalla propria parola qualcosa che sta continuamente davanti ai suoi occhi. Tutto il suo monologo si riduce appunto ad indurre se stesso a vedere e riconoscere finalmente ciò che in realtà egli sa e vede fin dall'inizio" ²⁶. Parlando di "ordine psicologico", Dostoevskij mostra quindi di aver perfettamente intuito che la forma narrativa da lui prescelta implica un nuovo tipo di organizzazione del testo ²⁷.

Apriamo finalmente *La Mite*. Constatiamo che è divisa in due capitoli, costituiti rispettivamente da sei e da quattro sottocapitoli. L'interruzione principale del monologo interiore è dovuta alla comparsa momentanea di un altro personaggio. Il secondo capitolo infatti inizia con la seguente frase: "Luker'ja mi ha appena comunicato che non intende più abitare da me" ²⁸ (notiamo come questo incipit ricordi quello di alcuni capitoli del *Dernier jour d'un condamné*.) Alcuni sottocapitoli finiscono o iniziano con tre punti di sospensione, quasi ad attenuare l'effetto di rottura prodotto dall'organizzazione tipografica e a simulare lo sfumare dei pensieri in un attimo di pausa prima di riprendere il proprio corso. Tra il secondo e il terzo sottocapitolo della prima parte si ha una transizione ancora più significativa: "La testa mi duole... / Non sono riuscito a prendere sonno" ²⁹. Come in un brano di Hugo, si ha l'impressione che lo spazio tipografico corrisponda a un attimo di offuscamento della coscienza (in questo caso, dovuto al tentativo di addormentarsi) ³⁰.

Per Dostoevskij, l'assenza di un interlocutore e la spontaneità della situazione enunciativa implicano la possibilità di seguire il discorso del personaggio in ogni suo meandro, ai limiti della contraddizione e verso i silenzi dell'indicibile. Il discorso rimane sempre strutturato, e il personaggio tenta di mantenere una certa lucidità ("Oh, so bene che devono portarla via, non sono pazzo e non farnetico proprio per niente, al contrario, la mia mente non è mai stata così lucida" ³¹), ma si tratta di un discorso e di una lucidità messi a dura prova dal disperato tentativo di svelare il mistero di quel suicidio.

L'agitazione del personaggio viene tradotta da vari procedimenti: l'uso di interiezioni (molto spesso "oh", ma anche "ehm", "bè", "puah!"), la ripetizione di singole parole ("E' stupido, stupido, stupido e stupido!") come di intere frasi ("io invece rafforzavo il silenzio, io invece rafforzavo

il silenzio”), le numerose esclamazioni ed interrogazioni (spinte all’estremo in questo passo: “Ecco l’interrogativo? Ma quale interrogativo? Non capisci neppure questo: la risposta è proprio là, stesa sul tavolo e tu parli di interrogativo!”). Le divagazioni (“E io, però, perché volevo sposarmi? Del resto, che me ne importa, si vedrà poi... Non è questo il punto!”, “E d’altro canto... e d’altro canto perché ne parlo!”³²), le parentesi, i punti di sospensione: tutto concorre a esprimere l’irrequietezza e la confusione che turbano i pensieri del personaggio. Citiamo un brano particolarmente significativo:

«Il fatto è che lei aveva portato quell'icona (si era decisa a portarla)... Ah, ascoltate! ascoltate! Avevo appena cominciato, e già ho confuso tutto... Ora vorrei ricordare proprio tutto, ogni minuzia, ogni dettaglio. Vorrei fare il punto dei miei pensieri, ma non posso... ecco, tutti quei dettagli, dettagli...»³³

Da questo passo è possibile apprezzare come Dostoevskij traduca la difficoltà del processo di autorivelazione intrapreso dal personaggio; difficoltà tale da portarlo più volte a contraddirsi. Così, se all’inizio egli dichiara: “E qui sta tutta la mia tragedia, nel fatto che io capisco tutto!”, ecco che poco dopo leggiamo: “Ancora adesso non capisco, anche adesso non capisco nulla”; stesso ribaltamento nei confronti della moglie ormai defunta: prima colpevolizzata (“Ebbene, dirò la verità, non temo di affrontare la verità faccia a faccia: lei è la colpevole, lei è la colpevole!...”), infine vittimizzata (“L’ho torturata, ecco il fatto!”³⁴). È il caso, a questo punto, di citare un intervento di Belinda Cannone, la quale, inconsapevolmente, fornisce un’ottima definizione del monologo dostoevskiano della *Mite*: “On peut également concevoir un roman courant de conscience où le monologue intérieur ne serait pas fondé sur l’irrationnel, mais au contraire, tirerait tout son sens de la tension entre un effort permanent de rationalisation et l’effort inverse de l’esprit qui cherche à refouler la vérité qui se présente à lui. Ici le monologue intérieur n’exprimerait plus la coexistence de différents niveaux de conscience successivement et sans logique, mais il serait la mise en scène d’un conflit intrapsychique entre conscience et inconscient”³⁵. D’altra parte già Gide osservava: “Ce qui intéresse Dostoïewski, c’est l’inconséquence. Et le déconcertant, c’est la simultanéité de tout cela, la conscience que chaque personnage garde de ses inconséquences, de sa dualité”³⁶. Siamo agli antipodi di Dujardin e Joyce.

La realtà esterna e il presente di enunciazione possono sembrare, a prima vista, quasi assenti dal discorso del personaggio. Dorrit Cohn ad esempio osserva: “À part quelques rares interruptions [...] le texte n’attire l’attention sur le temps présent de son énonciation que dans le premier et

le dernier paragraphe”³⁷. Per questo verso *La Mite* sarebbe, secondo la Cohn, molto più vicina alla forma del racconto che non a quella del monologo interiore. Sappiamo invece che non si tratta affatto di un criterio distintivo, poiché anche un monologo interiore può essere incentrato solamente su eventi passati. Inoltre un’attenta lettura del testo di Dostoevskij rivela che il presente, nonché la realtà esterna, vi svolgono un ruolo fondamentale. Tutto il discorso del personaggio, la sua intensità e la sua stravolta soggettività scaturiscono proprio dalla necessità di affrontare il presente: la bara, il pendolo che batte, i sensi di colpa. Stretto tra un primo paragrafo e un ultimo capitolo in cui questo confronto si fa più diretto (“Adesso lei è su un tavolo in sala, hanno accostato due tavolini da gioco [...] Non faccio che andare su e giù”; “Com’è esile nella bara, come le si è affilato il nasino. [...] Le due di notte”³⁸), il monologo del personaggio si presenta come il tentativo di capire il presente rivivendo il passato. Le interruzioni di cui parla Dorrit Cohn non solo non sono rare, ma, oltre a scandire il discorso del personaggio, impediscono al lettore di dimenticare il presente di enunciazione: “Ma che mi sta succedendo?”, “Ma in che modo iniziare, dal momento che è molto difficile”, “Perché non dovrei giustificarmi?”, “E pensare che questo accadeva solo alcuni giorni fa, cinque giorni fa, martedì scorso!”³⁹. Segnando le tappe del processo di autorivelazione del personaggio, queste interruzioni non andrebbero in alcun modo sottovalutate.

Se è vero che il discorso del protagonista della *Mite* rimane sempre strutturato, bisogna tuttavia precisare che Dostoevskij sfrutta abilmente le potenzialità di una scrittura “stenografica” e a tratti persino ellittica. Le frasi sono corte, la sintassi ha un andamento secco, a scatti⁴⁰. I dialoghi che riaffiorano alla memoria spesso non presentano verbi introduttivi o posti in inciso, ma vengono incorporati nel flusso del discorso, e inframmezzati da commenti del personaggio. L’uso del corsivo permette di alludere a qualcosa di già detto o, al contrario, di indicibile, con estrema economia espressiva. Ad esempio, quando leggiamo “Io l’avrei lasciata solo così, se lei avesse voluto che le cose restassero così”⁴¹, il corsivo rimanda a una frase della “mite” che aveva sconvolto il protagonista⁴²; mentre nel seguente esempio: “E se soltanto *questo* non fosse successo, tutto sarebbe risorto”⁴³, il corsivo di “questo” tenta di riassumere l’ineffabile atrocità della scomparsa della “mite”. Le parentesi creano l’impressione che il pensiero lavori ininterrottamente su vari livelli, passando senza mediazioni da uno all’altro: “Andavamo insieme [a teatro], ci siamo stati tre volte, abbiamo visto *Caccia alla felicità* e *Uccelli canterini*, almeno così mi sembra. (Oh, ma al diavolo, al diavolo!)”, “E che risata infantile, dolce, proprio come un tempo, quando eravamo fidanzati (fu un attimo! un atti-

mo!); com'ero contento!"⁴⁴. La frase più ellittica del racconto si presenta come una somma di molti dei procedimenti impiegati da Dostoevskij nella *Mite*:

«Ovviamente è strano che, mai una volta, fin quasi alla fine dell'inverno, mi sia venuto in mente che, mentre a me piaceva guardarla di sottocchi, non avevo mai incrociato durante l'inverno un suo sguardo diretto a me! Pensai che ciò fosse dovuto alla sua timidezza. Per di più lei appariva così timidamente mite, così debole dopo la malattia. No, meglio aspettare e ... "e sarà lei stessa ad avvicinarsi improvvisamente e te..."⁴⁵»

L'ultima frase non avrebbe alcun senso in un racconto tradizionale in prima persona; in un certo senso si spinge persino oltre la definizione di monologo interiore e giunge a sfiorare il flusso di coscienza.

Come nel *Dernier jour d'un condamné*, anche nella *Mite* troviamo una sorta di descrizione *en abyme* della *Mite* stessa. Ricordando un evento passato, il protagonista esclama: "Oh che turbinio di pensieri, di sensazioni, attraversò la mia anima in meno di un istante, e sia resa gloria all'elettricità del pensiero umano!"⁴⁶. Come definire *La Mite*, se non un turbinio, anzi, una scarica di pensieri generata da un evento traumatico? Come Hugo, Dostoevskij si è spinto oltre i generi esistenti, dando vita, in questo breve testo, a una forma di monologo interiore *sui generis*, paradossalmente caratterizzata da un andamento dialogico e da una pronunciata oralità⁴⁷.

4. *Garšin: lo strano caso del racconto "Quattro giorni"*

A chi si è interessato di monologo interiore può essere capitato di leggere il nome di Vsevolod M. Garšin. Questo scrittore russo della seconda metà dell'ottocento, morto suicida all'età di trentatré anni nel 1888, ci ha lasciato solo una ventina di racconti, e risulta non molto conosciuto all'estero. Eppure non può mancare in uno studio dedicato al monologo interiore continuo: nel 1877, infatti, scrisse un racconto intitolato *Quattro giorni* nel quale impiegava una tecnica narrativa molto particolare. Il racconto riscosse un successo notevole assicurando a Garšin una fama immediata, ma la tecnica narrativa passò praticamente inosservata. Varie possono essere state le cause di questa disattenzione da parte di pubblico e critica: in parte l'atteggiamento dello scrittore, il quale non aveva cercato di mettere in risalto, magari grazie a un'avvertenza come quelle di Hugo e Dostoevskij, l'originalità della tecnica narrativa del proprio racconto; ma giocò soprattutto l'atteggiamento della critica, allora interamente votata all'analisi e al giudizio del valore contenutistico di un'opera, e del pubblico, sensibile innanzitutto all'impegno dell'autore.

Nel 1877 Garšin si arruolò come soldato semplice volontario nella campagna di Turchia. Ferito a una gamba, venne ricoverato all'ospedale di Bela, dove scrisse *Quattro giorni*. Anche il protagonista del racconto, il soldato Ivanov, viene ferito a una gamba; ma Garšin si ispirò soprattutto alla storia di un soldato, il quale, dopo essere stato ferito, era sopravvissuto vari giorni prima di essere ritrovato dai suoi commilitoni. Nel suo racconto, Garšin immagina che per quattro giorni il soldato debba sopportare, oltre alle varie sofferenze fisiche, anche la vicinanza del cadavere di un soldato turco ucciso proprio da lui.

Garšin predilige la forma del racconto in prima persona. Come osserva Edmund Yarwood, "The typical hero is introspective. A garshinian story is more often concerned with the thought processes of the hero (his inner world) than with the external forces acting on him (his outer world). Garshin emphasizes this through his narrative techniques: inner monologue, first-person narratives, often in the form of reminiscences, diaries, etc"⁴⁸. Tra tutti i racconti, *Quattro giorni* costituisce l'esempio più sperimentale. Citiamo tutto il primo paragrafo:

«Ricordo che correvamo in un bosco, che le pallottole fischiavano e che i rami ne erano squarciati e cadevano, mentre noi ci aprivamo un varco tra i cespugli di biancospino. I colpi s'erano fatti più fitti. Al di là del bosco si intravedeva qualcosa di rosso che baluginava qua e là. Sidorov, un soldatino giovane giovane della prima compagnia ("come mai sarà finito nella nostra catena?" mi passò per la mente), d'improvviso si sedette a terra e, tacendo, mi guardò con grandi occhi spaventati. Dalla sua bocca scorreva un fiotto di sangue. Sì, lo ricordo bene. Ricordo inoltre che, ormai quasi al margine del bosco, io... lo vidi. Era un turco grosso e imponente ed io, debole, mingherlino, correvo proprio verso di lui. Ci fu come un fragore, poi qualcosa di enorme, così mi parve, mi passò accanto in volo; le orecchie presero a fischiarmi. "È lui che m'ha sparato" pensai. Quello, intanto, con un urlo di terrore, s'era addossato contro un fitto cespuglio di biancospino. Avrebbe potuto girargli attorno ma, non riuscendo più a ragionare dal terrore, s'era infilato tra i rovi. Con un colpo gli feci saltare il fucile, con l'altro lo infilzai con la mia baionetta. Ci fu come una specie di ringhio, o forse un gemito. Poi corsi via. I nostri gridavano "urrah!", cadevano, sparavano. D'improvviso l' "urrah!" risuonò più forte e noi subito ci slanciammo in avanti. Ovvero: non noi, ma i nostri. Io, infatti, non mi ero mosso. La cosa mi parve strana. E ancor di più il fatto che, all'improvviso, tutto fosse scomparso: grida e spari erano cessati. Non udivo più nulla, vedevo solo qualcosa di azzurro: probabilmente si trattava del cielo. Poi anche quello scomparve⁴⁹».

Il primo paragrafo lascerebbe credere che il racconto sia tutto

retrospettivo, e che il narratore stia scrivendo, o raccontando a un interlocutore, un episodio di guerra. Ma l'inizio del secondo paragrafo sembra smentire questa prima impressione:

«Non mi sono mai trovato in una situazione così strana. A quanto pare devo essere sdraiato sul ventre, perché davanti a me non vedo altro che un po' di terra. Qualche filo d'erba, da uno dei quali una formica sta strisciando a testa in giù, un po' d'erba residua dell'anno precedente: il mio universo è tutto qui.»⁵⁰

Il passaggio dal passato remoto al presente in un primo momento può sconcertare; la situazione narrativa non è chiara. Continuando la lettura, si rafforza l'impressione che si tratti di un monologo interiore continuo. Anche il cambiamento di tempo potrebbe essere spiegato: se ammettiamo che il monologo interiore inizia nel momento in cui il soldato riprende conoscenza dopo essere stato ferito, è verosimile che per prima cosa il personaggio provi a ricordare cosa gli è successo. Se è vero, come abbiamo detto, che il primo paragrafo è prevalentemente al passato, non bisogna sottovalutare l'importanza di quel "ricordo", ripetuto ben quattro volte. Assistiamo allo sforzo presente di ricostruire un evento passato. Di qui le numerose imprecisioni ("qualcosa di rosso", "così mi parve", "come una specie di ringhio, o forse un gemito", "qualcosa di azzurro"). Tra il primo e il secondo paragrafo si passerebbe da un ricordo a un'osservazione della situazione presente. Come Hugo, Garšin dà direttamente la parola al suo personaggio, ma, al contrario di Hugo, non pretende di fargli scrivere "in diretta" i suoi pensieri⁵¹; né, come Dostoevskij, ricorre a fantastici stenografi per spiegare l'esistenza del testo che leggiamo.

Quest'interpretazione, per quanto affascinante e per certi versi convincente, va tuttavia decisamente sfumata. Una lettura più attenta del racconto garšiniano porta alla luce alcune incongruenze che impediscono di considerarlo un vero e proprio monologo interiore continuo. Oltre all'esempio precedentemente analizzato, vi sono altri passaggi dal presente al passato che non possono in alcun modo essere giustificati nell'ambito di un monologo interiore continuo. Questi passaggi sono molto più frequenti di quanto la traduzione della compianta Anna Lo Gatto Maver non lasci credere. Nell'originale russo si contano almeno sei brani al passato che la versione italiana trasforma al presente. Sembra quasi che la traduttrice abbia voluto uniformare il testo di Garšin, finendo con l'avvicinarlo ancora di più alla forma del monologo interiore continuo. Bisogna invece arrendersi all'evidenza: il racconto di Garšin è un testo ibrido, incoerente e di difficile definizione.

Indubbiamente i brani al passato confermerebbero l'ipotesi che si

tratti piuttosto di un racconto retrospettivo. Così come alcune frasi, nelle quali viene riassunto un lungo lasso temporale, contraddicono la definizione stessa del monologo interiore continuo, e, pur essendo al presente, implicano un'enunciazione posteriore agli eventi: "La disperazione mi prende più di una volta", "Passo l'intera mattinata a spostarmi", "Il giorno passa, passa la notte. E nulla cambia. Arriva il mattino. E nulla cambia. Passa ancora un giorno" ⁵². Anche la descrizione di alcuni gesti ⁵³ è troppo frequente per non ricordare un racconto retrospettivo: "Infine, con uno sforzo, libero la mano destra da sotto il mio corpo e, facendo leva con entrambe le braccia sulla terra, provo a mettermi in ginocchio", "Così striscio. Le gambe s'appigliano al terreno, ed ogni movimento provoca un dolore insopportabile. Urlo; urlo e mi lamento e, tuttavia, continuo a strisciare"⁵⁴. A un certo punto il protagonista descrive addirittura un suo svenimento: impresa semplicemente impossibile nel quadro della perfetta coincidenza temporale tra pensiero ed evento tipica del monologo interiore⁵⁵. L'ambiguità del rapporto temporale tra azione ed enunciazione svanisce definitivamente in un lungo paragrafo interamente al passato ⁵⁶, il quale inizia con la seguente domanda: "Come poter rievocare il torpore che s'era impossessato di me dopo questo terribile episodio?" ⁵⁷; domanda che sottintende non solo una narrazione a posteriori degli eventi, ma persino la presenza di un ascoltatore.

La presenza di questi elementi non può essere ignorata, come invece è stato fatto da alcuni critici convinti di aver trovato nel racconto di Garšin un esempio di monologo interiore continuo precedente ai *Lauriers*⁵⁸. Ma sarebbe altrettanto esagerato liquidare in tronco *Quattro giorni* come "falso monologo" privo di interesse. L'"impurità" del testo garšiniiano, la sua sperimentale ambiguità esigono invece un'attenzione particolare. Sicuramente Garšin non era giunto a formulare il concetto di monologo interiore continuo. Il suo voleva essere un racconto retrospettivo in prima persona. Ma scegliendo di usare prevalentemente il presente (per rafforzare l'impatto del suo discorso narrativo), si è trovato, quasi suo malgrado, sulla strada che porta al monologo interiore. Se esaminiamo i passi in cui descrive il mondo circostante o le percezioni del personaggio, possiamo constatare che Garšin alterna l'uso del passato a quello del presente; quando usa il presente, la struttura delle frasi rimane quella del racconto retrospettivo, come nell'esempio seguente:

«Mi afferro le gambe dove mi fanno male. Sia la destra che la sinistra sono ricoperte da una crosta di sangue. Quando le tocco con le mani il dolore si fa ancora più intenso. È un dolore simile al mal di denti: incessante, snervante. Sento un brusio alle orecchie; la mia testa s'è fatta pesante. Mi rendo conto vagamente di essere ferito ad entrambe le

gambe⁵⁹».

Ma quando si tratta di rievocare i pensieri, le angosce o i ricordi del soldato, la scrittura di Garšin abbandona la forma del racconto retrospettivo, per quanto camuffato dal presente, e si tramuta più volte in puro monologo interiore⁶⁰:

«Allora, farla finita o aspettare? E che cosa? La salvezza? La morte? Attendere che vengano i turchi e comincino a scorticarmi le gambe ferite? È meglio che sia io stesso a... No, non devo perdermi d'animo: terrò duro sino alla fine, sino a quando ne avrò le forze».

«Possibile che io abbia abbandonato tutto ciò che mi era caro, tutto ciò che amavo e che sia venuto qui, marciando per migliaia di verste, soffrendo fame e freddo, tormentandomi in questa calura, possibile, insomma, che adesso mi ritrovi qui a patire solo perché quest'infelice cessasse di vivere?».

«E che strano atteggiamento ebbero i miei amici di fronte al mio gesto⁶¹! “Razza di mentecatto! Ci si infila dentro senza neanche saperne il motivo!” Come potevano dirmi cose simili? Come possono accordarsi parole del genere con le *loro* idee sull'eroismo, sull'amore per la patria e su tante altre cose?⁶²».

La prova che Garšin stesso non aveva del tutto chiara in mente la situazione narrativa da lui scelta è racchiusa nell'ultimo paragrafo del racconto. Dopo quattro giorni, il soldato viene ritrovato e ricoverato:

«Mi risveglio nell'infermeria della divisione. Attorno a me ci sono dottori e crocerossine; inoltre vedo il volto noto di un insigne professore di Pietroburgo, il quale si sta chinando sulle mie gambe. Ha le mani sporche di sangue. Indugia sulle mie gambe per un po', quindi si rivolge a me:

“Sì, giovanotto, le è andata bene! Lei resterà in vita. Un piede gliel'abbiamo tolto, ma in fondo non è così grave. Può parlare?”.

Sì, ora posso parlare. Così racconto loro tutto ciò che è scritto qui⁶³».

Secondo Dorrit Cohn, la presenza del participio “scritto” è fondamentale per capire la natura del testo di Garšin: “À sa première lecture, la nouvelle donne l'impression d'être un monologue intérieur, impression qui n'est démentie que dans la dernière phrase. [...] Considérée rétrospectivement à partir de cette fin, l'histoire cesse d'apparaître comme un monologue autonome⁶⁴ pour devenir un simple récit rétrospectif entièrement écrit au présent d'évocation. Un faux monologue, donc, qui trahit son procédé lorsque la dernière phrase referme sur lui un cadre rétrospectif réduit à cette seule dernière phrase, et qui n'avait jamais été ouvert”⁶⁵. Abbiamo convenuto anche noi che *Quattro giorni* non può essere definito un monologo interiore continuo, e deve essere considerato un racconto

retrospettivo. Ma abbiamo anche sottolineato come questo testo presenti dei caratteri stilistici innovativi e sperimentali che lo rendono estremamente interessante nel quadro di uno studio sul monologo interiore continuo. Dorrit Cohn invece lo congeda rapidamente in nome di quell'unico participio. Inoltre la sua analisi non tiene conto di un'importante incongruenza derivante proprio dal participio "scritto": l'ultima frase, essendo scritta al presente, stabilisce tra il momento della scrittura e quello del ritrovamento un rapporto di anteriorità, logicamente impossibile⁶⁶. Garšin, scegliendo di mantenere il presente dell'indicativo nell'ultima frase del suo racconto, avrebbe dovuto evitare qualsiasi riferimento ad eventi successivi, come il fatto che il soldato decide di scrivere il resoconto di quanto gli è successo. Per essere congruente, Garšin avrebbe dovuto sostituire il participio "scritto" con un altro verbo⁶⁷; oppure, se desiderava assolutamente alludere al testo scritto dal soldato, avrebbe dovuto rinunciare al presente dell'indicativo⁶⁸. Probabilmente ci troviamo di fronte a un caso di sovrapposizione di tempi narrativi: il soggetto del verbo "racconto" è il soldato al momento del ritrovamento, mentre l'agente sottinteso dal participio "scritto" non può essere che il soldato, già ricoverato, che mette un punto finale al suo racconto. Se ci soffermiamo su quello che può sembrare solo un dettaglio è perché lo riteniamo indicativo della complessità, e quindi dell'interesse, della situazione narrativa di *Quattro giorni*.

Vediamo ora in che modo la scrittura di Garšin si è involontariamente avvicinata alla tecnica del monologo interiore. Gli esempi più interessanti si trovano in quei brani, al presente, in cui il narratore rievoca le riflessioni, i dubbi e i ricordi che lo hanno accompagnato in quei quattro giorni. Sappiamo che questa rievocazione in realtà è posteriore agli eventi narrati; eppure, attraverso vari procedimenti, Garšin tenta di rendere l'impressione di immediatezza tipica del monologo interiore, rinunciando alla possibilità di ricostruire, spiegandoli, eventi, pensieri e ricordi. Abbiamo già sottolineato l'importanza dei costrutti che esprimono indeterminatezza e imprecisione. Grazie ad essi il lettore ha l'impressione di rivivere la storia come l'ha vissuta il soldato sul momento. Ad esempio, quando il protagonista si sveglia dopo il primo svenimento, leggiamo: "Mi sveglio. Come faccio a vedere le stelle che, nel cielo blu scuro della Bulgaria, brillano così intense? Possibile che non sia sotto la mia tenda? E perché ne sarei uscito?". Poi, dopo che il soldato ha capito di essere ferito sul campo di battaglia: "Perché non mi hanno raccolto? Possibile che i turchi ce le abbiano date?". Cercando di spiegarsi questo fatto, il narratore si guarda attorno:

«C'è un pezzetto di cielo blu-nerastro sopra di me e vi splendono

una stella grande e altre più piccole; attorno, invece, ho qualcosa di scuro e alto. Sono degli arbusti. Mi trovo in mezzo a dei cespugli: ecco perché non mi hanno trovato! Percepisco le radici dei capelli muoversi sulla mia testa. Eppure, come è possibile che io sia rinvenuto tra i cespugli quando sono stato colpito nella radura? ⁶⁹».

Attraverso una serie di domande e di osservazioni al presente, disseminate nell'arco di tre pagine, Garšin abolisce la situazione narrativa del racconto retrospettivo⁷⁰ e adotta la tecnica del monologo interiore. Il lettore, che pure sa di leggere un resoconto a posteriori degli eventi, ha l'impressione di essere immerso nella mente del soldato nel momento stesso in cui formulava quei pensieri.

Il racconto di Garšin si presenta come un alternarsi di racconto retrospettivo al presente e puro monologo interiore, spesso all'interno di uno stesso paragrafo: «Se lui⁷¹ fosse ferito, dopo simili urla avrebbe dato un segno di vita. È un cadavere. È dei nostri o è un turco? Ah, santo cielo, come se non fosse la stessa cosa! E il sonno cala sui miei occhi infiammati» ⁷². L'ultima frase «stona» con quanto precede, in quanto denuncia un momento enunciativo posteriore agli eventi. La prima parte del paragrafo, invece, simula una perfetta coincidenza tra enunciazione e azione.

Nei brani in cui adotta la tecnica del monologo interiore, Garšin mostra di aver intuito alcune fondamentali caratteristiche dell'attività del pensiero. La sintassi è semplice, le frasi brevi, a tratti «stenografiche»:

«Sì, è meglio non muoversi... Ieri (mi pare fosse ieri) mi hanno ferito; sono passate ventiquattr'ore, ne passeranno altrettante, quindi morirò. Pazienza. Meglio non muoversi. Che il mio corpo rimanga immobile⁷³».

Abbiamo già citato una serie di domande che il soldato si pone tra sé e sé: assieme ad altre numerose frasi interrogative, e all'unica frase in cui il narratore si sdoppia esplicitamente⁷⁴, esse assicurano al discorso interiore del soldato quell'andamento dialogico che sappiamo essere una caratteristica essenziale del pensiero.

Ma Garšin per certi versi si è persino avvicinato al concetto di flusso di coscienza. A un certo punto leggiamo: «Sarebbe anche bello poter arrestare il lavoro della mente! Ma non c'è alcun modo per trattenerlo. Pensieri e ricordi s'affollano nella mia mente»⁷⁵. Garšin è quindi consapevole della continuità e della rapidità con cui scorre il flusso del pensiero. Per questo motivo non tenta di mantenere a tutti i costi razionale e articolato il discorso interiore del suo personaggio. I pensieri del soldato si susseguono per associazione di idee, o magari senza alcuna logica apparente: «La luna si sta levando. Come dev'essere bello adesso a casa!», «Qual è la sua ⁷⁶ colpa? E qual è la mia, sebbene sia stato io ad ucciderlo? Perché

la sete mi tormenta? Sete! Nessuno sa cosa davvero significhi questa parola”⁷⁷. Pensando alla propria morte imminente, Ivanov improvvisamente ricorda di aver assistito un giorno all’agonia di un cagnolino schiacciato da un tram: “Un unico soldatino, come quel povero cane solo al mondo...”; questo ricordo però viene interrotto da altri pensieri. Solo alla fine del racconto, quando il soldato, stremato, sta per cedere alla disperazione, la fine del ricordo riemerge: “Addio, madre! Addio mia promessa sposa, amore mio! Ah che dolore, che angoscia! E qualcosa si fa strada nel mio cuore... È di nuovo quel cagnolino bianco!”⁷⁸.

L’origine di questo timido approccio di Garšin alla tecnica del flusso di coscienza va ricercata nell’opera di Tolstoj, e più precisamente nei suoi *Racconti di Sebastopoli*, pubblicati nel 1855⁷⁹. Nel 1856 Černyševskij, recensendo questi racconti sulla rivista *Il Contemporaneo*⁸⁰, coniava l’espressione “monologo interiore”⁸¹ per descrivere la tecnica narrativa usata da Tolstoj. Come sottolinea Gleb Struve, Černyševskij per “monologo interiore” intendeva, proprio come Dujardin, “flusso di coscienza”; per cui è necessario correggere l’idea, diffusa da Dujardin stesso, secondo la quale il padre dell’espressione “monologo interiore” sarebbe Larbaud⁸². Inoltre bisognerebbe rivalutare l’importanza dei racconti di Tolstoj nel quadro di una ricerca sulle prime forme di flusso di coscienza. Citiamo, a titolo di curiosità, alcuni brani del racconto *Sebastopoli nel maggio dell’anno 1855*:

«Passò un secondo: un secondo durante il quale tutto un mondo di sentimenti, di pensieri, di speranze e ricordi balenò nella sua mente.

“Chi ucciderà⁸³: me o Michajlov, o tutti e due insieme? E se ucciderà me, dove mi colpirà? Se al capo, allora sarà tutto finito; ma se in una gamba, allora me la taglieranno, e io chiederò che mi diano assolutamente il cloroformio; e potrò ancora rimanere vivo. Ma forse ucciderà soltanto Michajlov: allora racconterò che camminavamo insieme, che l’hanno ucciso e mi ha spruzzato di sangue. No, è più vicino a me!.. ucciderà me!

[...]

Egli pregava mentalmente Dio e continuava a ripetere: “Sia fatta la tua volontà! Ma perché ho preso servizio militare”, pensava nello stesso tempo, “e sono anche passato in fanteria per prendere parte alla campagna? Non sarebbe stato meglio per me rimanere nel reggimento, nella città di T. e passare il mio tempo con la mia amica Natascia? Ed ecco ora quel che mi capita”⁸⁴».

Se non ci soffermiamo su questo testo è perché presenta dei brani di monologo interiore inseriti in una narrazione scritta in terza persona; le opere che abbiamo preso in considerazione sono invece tutti testi in prima persona che si avvicinano alla forma del monologo interiore continuo. Ma

ci premeva attirare l'attenzione su questo capitolo della storia delle tecniche narrative, oscurato da una versione ufficiale ormai consolidata dal tempo.

Per tornare al racconto di Garšin, speriamo di aver dato un'idea abbastanza chiara dell'estrema ricchezza di quest'opera di transizione: per metà racconto retrospettivo, per metà monologo interiore (o, piuttosto, racconto retrospettivo che vorrebbe ma non osa risolversi del tutto in puro monologo interiore), *Quattro giorni* illustra la tensione tra il mantenimento della forma tradizionale del racconto e l'attrazione per l'intensità di un presente assoluto, del "qui ed ora" immediato tipico del monologo interiore continuo.

NOTE

* Estratto dalla tesi di laurea di Francesca Spinelli "Verso il monologo interiore" (Anno accademico 2002-2003).

1) Citiamo ad esempio un passo tratto dalla *Teoria della letteratura* di R. Wellek e A. Warren: "Un caratteristico artificio tecnico del romanzo oggettivo è ciò che i tedeschi chiamano 'erlebte Rede', i francesi 'discours indirect libre' (Thibaudet) e 'monologue intérieur' (Dujardin); la frase inglese 'stream-of-consciousness' ne è libero e completo corrispondente"; cf. R. Wellek, A. Warren, *Teoria della letteratura*, Il Mulino, Bologna, 1985, p. 303.

2) Lucien Dällenbach, *L'aveu et la veuve ou l'autobiographie impossible*, "Versants", n. 8, 1985, pp. 77-79.

3) Cfr. la nota introduttiva della *Mite* citata più avanti.

4) F. M. Dostoevskij, *La Mite*, Universale Economica Feltrinelli, traduzione di Patrizia Parnisari, Milano, 1997, pp. 3-5.

5) F. M. Dostoevskij, *Quaderni e taccuini*, Vallecchi editore, Firenze, 1980, p. 375.

6) Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1968, p. 74.

7) Sempre nel campo delle opere narrative in prima persona.

8) André Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, Gallimard, Paris, 1964, p. 195. Ricordiamo che un serio tentativo di divulgare la conoscenza della letteratura russa in Francia risale al 1886, con la pubblicazione dello studio di E.M. de Vogüé *Le roman russe*. Lo stesso de Vogüé, nel 1885, pubblicava sulla *Revue des deux mondes* un articolo dedicato a Dostoevskij, scomparso quattro anni prima. In nessuno di questi due testi viene fatto un esplicito riferimento alla *Mite*, ma nell'articolo, a proposito del *Diario di uno scrittore* leggiamo: "Ça et là, des épisodes touchants, des récits menés avec art, paroles perdues dans ces vagues troubles, rappellent le grand romancier".

- 9) André Gide, *op. cit.*, p. 195.
- 10) Mentre, lo ricordiamo, la riedizione dei *Lauriers sont coupés* risale al 1925.
- 11) Citato da Édouard Dujardin, in *Les lauriers sont coupés suivi de Le monologue intérieur*, a cura di Carmen Licari, Bulzoni Editore, Roma, 1977, p. 236.
- 12) F. M. Dostoevskij, *op. cit.*, pp. 7, 45, 67.
- 13) Édouard Dujardin, *op. cit.*, p. 238.
- 14) In questo senso è molto più vicino a Schnitzler che non a Dujardin.
- 15) L. E. Bowling, *What is the stream of consciousness technique?*, PMLA, vol. LXV, n. 4., giugno 1950, p. 339.
- 16) Egli non riesce a concepire una stenografia del pensiero, e si vede costretto a passare alla parola. Anche Stendhal - e la coincidenza è a dir poco straordinaria - nei suoi taccuini giovanili annotava: "On pense beaucoup plus vite qu'on ne parle. Supposons qu'un homme pût parler aussi vite qu'il pense et sent, que cet homme, une journée entière, prononçât, de manière à n'être entendu que d'un seul homme tout ce qu'il pense et sent, qu'il y eût cette même journée, toujours à côté de lui, un sténographe invisible qui pût écrire aussi vite que le premier penserait et parlerait. Supposons que le sténographe, après avoir noté toutes les pensées et sentiments de notre homme, nous les traduisît le lendemain en écriture vulgaire, nous aurions un caractère peint pendant un jour aussi aussi ressemblant que possible"; citato da Édouard Dujardin, *op. cit.*, p. 243.
- 17) Un'opera per molti versi vicina alla *Mite*, ma priva di una sua significativa "nota dell'autore" introduttiva.
- 18) Michail Bachtin, *op. cit.*, p. 308.
- 19) In un certo senso si può affermare che Dostoevskij è andato oltre il concetto tradizionale di monologo, denunciandone l'essenziale impossibilità: ogni monologo, infatti, implica il dialogo con l'Altro; e, per citare ancora una volta Bachtin, "la coscienza umana pensante e la sfera dialogica dell'essere di questa coscienza non sono accessibili, in tutta la loro profondità, al metodo artistico monologico"; *op. cit.* p. 40.
- 20) Anche Stendhal ritiene che gli appunti dello stenografo andrebbero tradotti "en écriture vulgaire".
- 21) Ma anche Dujardin mantiene questa convenzione narrativa.
- 22) Dujardin a questo proposito scrive: "Loin d'avoir employé ce que nous appelons le monologue intérieur, Dostoïewsky l'a en quelque sorte condamné, en ce sens qu'après en avoir entrevu la possibilité, il a déclaré qu'il se refusait à l'essayer"; *op. cit.*, p. 239.
- 23) Dorrit Cohn, *La trasparenza interiore. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Editions du Seuil, Collection Poétique, Paris, 1981, p. 207.
- 24) Jacques Dubois, *Avatars du monologue intérieur dans le nouveau roman*. "Revue des Lettres Modernes", Paris, 1964, 1, p. 25.
- 25) "Infine, è proprio la serie dei ricordi da lui stesso evocati a condurlo ineluttabilmente alla verità"; F. M. Dostoevskij, *La Mite cit.*, p. 4.

26) Michail Bachtin, *op. cit.*, p. 74.

27) Michel Raimond, a proposito di un racconto di Jean Schlumberger intitolato *Les yeux de dix-huit ans*, scrive un commento che potrebbe essere ispirato dalla *Mite*: "Pourtant, si l'événement appartient au passé, nous assistons à un effort actuel pour le comprendre, et cet effort est celui d'un esprit qui progresse par tâtonnements, avec des intentions et des repentirs, et parfois dans la confusion. Le lecteur ne connaît les événements qu'au fur et à mesure que progresse l'enquête à laquelle se livre sur lui-même le personnage"; *La crise du roman*, Librairie José Corti, Paris, 1967, p. 293.

28) F. M. Dostoevskij, *La Mite cit.*, p. 45.

29) *Ivi.*, p. 22.

30) Dorrit Cohn giustamente osserva: "Le sommeil, ou tout autre état d'interruption de la conscience, fournit au monologue intérieur son découpage le plus naturel". *Op. cit.*, p. 273.

31) F. M. Dostoevskij, *La Mite cit.*, p. 70.

32) *Ivi.*, pp. 25, 28-29, 21, 16, 25.

33) *Ivi.*, p. 12.

34) *Ivi.*, pp. 7, 21, 32, 70.

35) Belinda Cannone, *Narrations de la vie intérieure*, PUF, Paris, 2001, p. 67.

36) André Gide, *op. cit.*, p. 146.

37) Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 206. Ma si tratta di un'osservazione abbastanza approssimativa, poiché tutto l'ultimo capitolo è incentrato sul presente.

38) F. M. Dostoevskij, *La Mite cit.*, pp. 7, 70-72.

39) *Ivi.*, pp. 15, 24, 29, 60.

40) Ad esempio: "Tremenda curiosità: lei mi rispettava?"; *ivi.*, p. 68.

41) *Ivi.*, p. 67.

42) «Lei piangeva. "Ma io pensavo che voi mi avreste lasciata così", le sfuggì d'un tratto involontariamente»; *ivi.*, p. 59.

43) *Ivi.*, p. 63.

44) *Ivi.*, p. 27, 63.

45) *Ivi.*, p. 51.

46) *Ivi.*, pp. 41-42.

47) Non sorprende che il monologo dostoevskiano sia servito a Camus da modello per *La chute*.

48) Edmund Yarwood, *Vsevolod Garshin*, Twayne Publishers, New York, 1981, p. 87.

49) Vsevolod Garšin, *Quattro giorni*, in *Il fiore rosso e altri racconti*, a cura di Anna lo Gatto Maver, Passigli Editore, Bagno a Ripoli, 1991, pp. 17-18.

50) *Ivi.*, p. 18.

51) Se, secondo Dostoevskij, è alquanto inverosimile che un condannato a morte possa scrivere i suoi ultimi pensieri, sarebbe stato addirittura ridicolo, da parte di Garšin, far scrivere un "diario" al protagonista di *Quattro giorni*.

- 52) *Ivi.*, pp. 20, 31, 36.
- 53) Di cui sappiamo che un monologo interiore continuo dovrebbe teoricamente fare a meno.
- 54) Vsevolod Garšin, *op. cit.*, pp. 19, 26.
- 55) "Qualcosa di acuminato, veloce quanto la folgore, trapassa il mio corpo dalle ginocchia al petto, fino alla testa. M'accascio ancora una volta. E di nuovo è tenebra. Di nuovo il nulla". Allo stesso modo il protagonista racconta di essersi addormentato: "I miei pensieri si offuscano e io m'assopisco"; *ivi.*, pp. 19, 28.
- 56) L'unico punto in cui Anna lo Gatto Maver mantiene il passato nella sua traduzione.
- 57) Vsevolod Garšin, *op. cit.*, p. 34.
- 58) Dragan Nedeljković ad esempio scrive: "*La Mite* annuncia *Quattro giorni* di Garšin. Queste opere, al pari dei monologhi interiori di Tolstoj segnalati da Černyševskij, sono state scritte prima della prosa di Dujardin *Les lauriers sont coupés*, in cui a torto è stat vista la nascita del monologo interiore, nonché del flusso di coscienza nella letteratura europea e mondiale. Questo eurocentrismo in senso occidentale deve essere corretto." Cfr. *La funzione della narrazione in prima persona in Dostoevskij, in Dostoevskij e la crisi dell'uomo*, Vallecchi Editore, Firenze, 1991, p. 228.
- 59) Garšin, *op. cit.*, p. 19. Basterebbe cambiare il tempo dei verbi per ottenere un racconto tradizionale: "Mi afferrai le gambe dove mi facevano male etc".
- 60) Per cui sarebbe impossibile, in questi brani, sostituire il presente col passato e pensare di ottenere un racconto retrospettivo.
- 61) L'arruolamento volontario.
- 62) Vsevolod Garšin, *op. cit.*, pp. 28-30.
- 63) *Ivi.*, p. 38.
- 64) Per "monologue autonome" Dorrit Cohn intende quello che noi chiamiamo monologo interiore continuo.
- 65) Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 230.
- 66) Il soldato deve aver scritto la sua storia dopo essere stato ritrovato.
- 67) Ad esempio: "Così racconto loro tutto ciò che mi è successo/accaduto".
- 68) E, in tal caso, scrivere ad esempio: "Sì, potevo parlare. E avrei raccontato loro tutto ciò che poi ho scritto qui".
- 69) Vsevolod Garšin, *op. cit.*, pp. 19-21.
- 70) Che avrebbe implicato una costruzione diversa, ad esempio: "Mi chiedo: 'Come faccio a vedere le stelle...'".
- 71) L'altro soldato steso vicino al protagonista.
- 72) Vsevolod Garšin, *op. cit.*, p. 22.
- 73) *Ivi.*, p. 23.
- 74) "Ci sarà qualcuno che mi porterà via? No, tu resterai qui disteso a morire! E la vita è così bella!"; *ivi.*, p. 24.
- 75) *Ivi.*, p. 23.

76) Del soldato turco ucciso dal protagonista.

77) Vsevolod Garšin., *op. cit.*, pp. 21, 26.

78) *Ivi.*, pp. 23, 35.

79) L'osservazione è stata fatta da Gleb Struve in un articolo intitolato *Monologue intérieur: the origins of the formula and the first statement of its possibilities*, PMLA, vol. LXIX, n. 4, parte 1, 1954, pp. 1101-1111. Il paragrafo che segue è interamente debitore di questo articolo.

80) *Sovremennik*, n. 8, 1856.

81) È l'esatto traduttore dell'espressione russa "vnutrennij monolog".

82) "L'invention de l'expression, dans le sens que nous lui donnons aujourd'hui, semble être due à Valéry Larbaud lui-même". Édouard Dujardin, *op. cit.*, p. 211. Claude Mauriac, in un articolo intitolato *Hugo et le monologue intérieur*, cita la seguente frase tratta da *Quatrevingt-treize*: "Son monologue intérieur terminé, elle prit son parti". L'espressione non è tuttavia impiegata con la stessa consapevolezza critica di Černyševskij e Larbaud. Cfr. *Victor Hugo et le monologue intérieur*, "Le Figaro Littéraire", n. 1445, gennaio 1976, p. 12.

83) Una bomba caduta a fianco del soldato.

84) L. N. Tolstoj, *I racconti di Sebastopoli*, Rizzoli Editore. Milano. 1953, pp. 69, 71. Paragonando questa scena a *Quattro giorni* è possibile concludere che il racconto di Tolstoj ha fornito più di uno spunto a Garšin. A questo punto non possiamo non citare il commento di Michel Raimond al racconto *L'enseveli* di Jean Schlumberger, sia per la coincidenza della situazione narrativa con i racconti di Tolstoj e Garšin, sia perché potrebbe essere ispirato anche al *Dernier jour d'un condamné*: "Il s'agit des dernières pensées d'un homme, d'un soldat sans doute, enseveli sous un éboulement; ces pensées occupent une trentaine de pages. Il s'agit, techniquement et grammaticalement, d'un véritable monologue intérieur, mais il présente des caractéristiques qui le différencient totalement de celui de Joyce, de Larbaud ou de Cohen. La hantise profonde de Schlumberger, qui est la lutte à mener par tous les moyens et dans toutes les circonstances contre l'éparpillement du moi, se trouve ici exprimée. [...] Le monologue intérieur est devenu, chez Schlumberger, le discours volontaire de soi à soi, qui est, comme le notait déjà Montaigne, le suprême recours d'une âme résolue à dominer ses entraînements"; Michel Raimond, *op. cit.*, pp. 293-294.

Daniela Liberti

TERRA DI RUSSIA, TERRA DI FRANCIA

Omaggio a Nora Gal'

“La storia del progresso spirituale di quasi tutti i popoli dell'Europa vede il ripetersi di un fatto assai memorabile, vale a dire la preponderanza dell'influenza francese nel primo periodo del movimento intellettuale della nostra società, seguito dal declino rapido di tale influenza, dal momento in cui l'indipendenza si risveglia nella società. E' quello che (...) si è ripetuto da noi, in Russia”

I.S.Turgenev

La Francia ha rappresentato, per la Russia dei secoli XVIII e XIX, un partner d'elezione nell'ambito dei rapporti culturali con le nazioni straniere. Da primo approccio culturale, il legame con la Francia diventa sempre più saldo e il paese nel cuore dell'Europa si trasforma nel principale referente, nell'immaginario e nel reale.

Immaginario, per tutti coloro che vedono in un viaggio nella capitale francese un sogno irrealizzabile, e che quindi ne mutuano gli atteggiamenti e i modi di pensare; reale, per quei rappresentanti della nobiltà o della cultura che possono realmente visitarla e che quindi lasciano ai posteri una serie di testimonianze interessanti, che vanno dalle memorie alle lettere di viaggio. Del resto, quello che per altre realtà nazionali potrebbe rappresentare un ostacolo, la barriera linguistica, viene a cadere, o meglio la sua esistenza non si pone nemmeno, dal momento che la nobiltà russa conosceva benissimo il francese, per antica tradizione e per la presenza di vari precettori francesi, qualificati o semplicemente tali alla bisogna, in terra di Russia.¹

Il francese, quindi, ai livelli alti della scala sociale, come codice comune di comunicazione, koinè riconosciuta nel consesso europeo, come era stata la lingua latina nel Rinascimento.

Nelle varie testimonianze dell'epoca si allude spesso all'ottima padronanza della lingua francese dei viaggiatori russi. I russi leggevano avidamente i romanzi francesi d'ogni genere, a scapito della letteratura

nazionale d'inizio secolo XIX, guardavano al di là dei loro confini con interesse sempre maggiore.

E' quello che Ivan Turgenev chiamerà " *il ruolo pedagogico e educativo della Francia*". E' un po' quello che ritroviamo nelle parole di Gercen: " *Noi abbiamo vissuto Rousseau e Robespierre come i Francesi*".

Era insomma qualcosa di più di una semplice attenzione per l'esotico.

Lingua francese, dunque, come veicolo tra due culture profondamente diverse e non solo. I russi che potevano permettersi l'agognato viaggio in Europa, facevano sempre tappa a Parigi; possedevano una conoscenza della storia francese superiore a quella del francese medio e lasciavano dietro di sé una forte impressione. Erano ricevuti all'Académie Française, alla Camera dei deputati, ottenevano udienze presso i grandi scrittori per discutere insieme i maggiori temi letterari del momento.

Nel suo libro "Paris pendant la révolution", Louis-Sébastien Mercier scrive del russo alla fine del XVIII secolo, un russo ormai pienamente partecipe della vita parigina:

"cammina, corre, s'infila dappertutto, ascolta, è duttile, è cortese, non ha accento che possa farlo riconoscere; scrive tutte le sere ciò che ha sentito".

Già nel 1760 con la sua satira "Un russe a Paris", Voltaire aveva dato un primo assaggio dell'interazione tra le due culture, pur se l'immagine che ne veniva fuori era tipicamente stereotipata. Col passare del tempo, i rapporti tra i due paesi non saranno sempre semplici, forse ciò che scrive Stendhal nel suo "Le Rouge et le Noir" è il sintomo di un'insofferenza per questi alunni un po' troppo diligenti:

"I Russi copiano i costumi francesi, ma sempre con cinquant'anni di ritardo. Ora sono al secolo di Luigi XV".

Karamzin nelle sue "Pis'ma russkogo putešestvennika", pubblicate tra il 1791 e il 1792 in alcuni periodici e poi in edizione separata negli anni 1797-1801, ma scritte durante il suo viaggio tra il 1789 e il 1790, esprime l'insieme delle sensazioni che produceva l'arrivo in terra di Francia nei viaggiatori russi, ed era un po' la realizzazione di un desiderio presente in molti intellettuali a quei tempi, quello di rendersi conto di persona, nella Parigi rivoluzionaria, "della tragedia che attualmente si recita in Francia":

«Ci avvicinammo a Parigi ed io non cessavo di chiedermi: Quando l'avremmo vista? Una vasta pianura si aprì infine ai miei occhi e in questa pianura, per tutta la sua lunghezza, era Parigi!...I nostri sguardi avidi scrutavano quest'immensa massa di edifici e si perdevano nelle loro spesse ombre. Il mio cuore batteva. « Eccola (pensavo), la città che, per

secoli, è stata un modello per tutta l'Europa, la fonte del gusto e della moda, il cui nome è pronunciato con fervore dai sapienti e non, i filosofi, i giovani eleganti, gli artisti ed i beoti in Europa, in Asia, in America o in Africa; il cui nome ho conosciuto quasi allo stesso tempo del mio nome, che è stata tanto descritta nei romanzi, tanto vantata dai viaggiatori, di cui avevo tanto sognato e cui avevo tanto pensato". Eccola finalmente!...La vedo, ben presto vi arriverò!»

Anche Dostoevskij in "Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach", riserva a Parigi un'attenzione degna delle aspettative:

"Eccomi dunque a Parigi...Non pensiate però che io voglia raccontarvi molto sulla città stessa di Parigi. Credo, infatti, che abbiate già letto abbastanza sul tema in russo, che alla fine vi sia persino venuto a noia..."

*Quindi non ve ne parlerò per nulla, ma ecco ciò che in compenso vi dirò: ho creato una definizione di Parigi e l'ho ornata di un epiteto, e quest'epiteto io difenderò. E cioè: che Parigi è la città più morale e virtuosa del globo. Quale ordine! Quale saggezza! E che rapporti ben definiti e solidamente stabiliti: come tutto è sicuro e regolato in anticipo, come tutti sono contenti e perfettamente felici, e come tutti quanti siano arrivati al punto di convincersi realmente di essere tutto ciò e.. e.. e lì si sono fermati... Sì, Parigi è una città stupefacente. Quale comfort, quali svariatissime comodità per coloro che ne hanno diritto, e, di nuovo, che ordine, **che ristagno d'ordine**, se così posso dire!"*

Dagli enciclopedisti ai romanzi, si arriverà all'interesse per le teorie socialiste di Fourier, Saint-Simon, Lamennais. Saranno queste ultime in seguito a conquistare gli animi dei giovani russi. Il filologo e poeta Vladimir Pečerin lascerà addirittura la sua cattedra all'Università di Mosca e dalla Svizzera si recherà a piedi in Francia e poi, dopo una misera esistenza in Belgio, si chiuderà in un monastero francese, dopo essersi convertito al cattolicesimo.

Col tempo la Francia cesserà di rappresentare un modello da seguire, e tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo la letteratura russa, Tolstoj, Dostoevskij, e più tardi i "Balletti russi" di Djagilev, contribuiranno ad elevare il prestigio della cultura russa agli occhi francesi, esortandoli a vedere nella Russia un soggetto non secondario nel panorama della cultura europea.

A distanza di molti anni, ai giorni nostri, un altro scrittore di nascita russa, ma, per scelta, di nazionalità e lingua francese, Makine, riproporrà, al di là della distanza terrestre, il tema del viaggio nella Francia-Atlantide, della scoperta di questa terra agognata, vista però nella dimensione tragica dell'emigrazione russa.

Una russa francese

Ricordando Nora Gal', grande studiosa e traduttrice della letteratura francese, e non solo, poiché sue sono altrettante belle traduzioni di scrittori inglesi, potremmo usare le parole di P. de Julesvercourt, che nel 1843 nel suo libro «Les Russes à Paris» scriveva: “ *Oggi, per i Russi, Parigi e Pietroburgo si toccano*”, dando loro però un carattere ancora più attuale e radicale: con la sua instancabile opera di traduzione, la Francia e la Russia si sono avvicinate e capite.

Nata ad Odessa il 27 aprile del 1912 e vissuta sin dai primi anni della sua infanzia a Mosca, Nora Gal' frequentò l'istituto conosciuto in seguito come Istituto pedagogico “Lenin”.

Il suo innato interesse per le letterature straniere è testimoniato dalla sua tenacia nel volere entrare alla facoltà di letteratura. Sogno coronato soltanto al diciassettesimo tentativo .

Suo padre, un medico, fu arrestato negli anni trenta durante le purghe staliniane e torturato.

A questa notizia Nora corse in suo aiuto e si trovò dinanzi ad un membro dell'allora polizia segreta che, cosa rara a quei tempi, vedendo in lei un'ingenua ragazzina, la lasciò andare, con l'avvertimento di dimenticare quella strada.

Ormai bollata come la figlia di un “nemico del popolo”, riuscì a terminare l'istituto, scrivendo la sua tesi su Arthur Rimbaud, nella quale è già possibile ritrovare quella capacità di ricerca e analisi che le schiuderà il mondo della poesia e della critica internazionale.

La guerra le riservò un altro dolore, con la morte del marito. Nonostante tutto, tornò tra la gente, tenendo lezioni di letteratura straniera e un seminario sul ventesimo secolo, ma soprattutto, cominciando a tradurre: Jules Renard, Alexandre Dumas, Herbert Wells, Isaac Asimov, per citarne solo alcuni.

Poi, all'improvviso, la scoperta di Saint-Exupéry: questo scrittore francese al di fuori di ogni convenzione entrò nella sua vita con irruenza, ne pervase ogni atto traduttivo, la costrinse a vedere e rivedere il tradotto, per limare, cambiare, smussare. Non è forse questa la caratteristica del buon traduttore? Non smettere mai di interrogarsi sulle diverse possibilità testuali, sul messaggio reale, creato in un contesto culturale altro dalla lingua d'arrivo, sulla punteggiatura, sulla costruzione della frase.

Saint-Exupéry rappresentò realmente un laboratorio per Nora Gal' ed il “Piccolo principe” fu forse il romanzo più amato.

Tra le testimonianze delle persone più care, ritroviamo questa folgorazione “della melodia di questa saggia favola umana”.

La traduzione nacque per caso, fatta per uso e consumo di alcuni amici che non leggevano il francese, e poi la scelta di pubblicarla, anche quest'iter non fu affatto facile, come tutta l'esistenza di Nora. All'inizio alcune riviste la rifiutarono, in seguito venne pubblicata nelle edizioni più varie, incontrando, nell'allora Unione Sovietica, un vasto consenso di pubblico. Alcune frasi ed espressioni del libro entrarono nella lingua russa come "krylatye slova".

L'altra grande impresa di Nora Gal' fu la traduzione de "Lo straniero" di Albert Camus.

La sua traduzione, col titolo di "Postoronnij", pubblicata su "Inostrannaja literatura" nel 1968, è seconda in ordine di tempo dopo quella del 1966 a cura di G.Adamovič uscita nell'edizione parigina della rivista "Victor", titolo "Neznakomec". L'altra traduzione, datata 1969, con lo stesso titolo di "Postoronnij", sarà a cura di Natalija Nemčinova. Il 23 luglio del 1991 Nora Gal' lascia questo mondo e nel 1995 il suo nome è dato ad un piccolo pianeta di una fascia di asteroidi.

Ai lettori di "Slavia" presentiamo, in traduzione, alcuni stralci tratti dal saggio di Nora Gal' su Saint-Exupéry, omettendo, anche per problemi di spazio, le lunghe note; pubblichiamo, inoltre, due poesie degli anni '30, più indicative del periodo storico in questione, e le due ultime poesie del 1990

Nora Gal'

Sotto la buona stella di Saint-Exupéry²

E' proprio così: da più di mezzo secolo nella mia vita e nel mio lavoro splende la stella di Antoine de Saint-Exupéry.

Sono stata fortunata. Ho conosciuto questo nome nell'estate del 1939, quando mi capitò tra le mani un piccolo volume "Terre des Hommes", appena pubblicato in francese. Allora non pensavo proprio che, molto più tardi, lo avrei tradotto in russo. Dovevo scrivere due, tre paginette sulla rivista "Inostrannaja literatura" per informare i lettori sovietici dei libri pubblicati all'estero.

Sicuramente, in quel momento non avevo abbastanza esperienza di vita per comprendere ed apprezzare le tante facce e la profondità filosofica di questo piccolo libro. Io ne fui, però, letteralmente affascinata. Mi colpì il coraggio dell'aviatore, la perspicacia dell'artista, la bontà, la saggezza e la grande umanità dell'Uomo.

Allora era appena iniziata l'invasione hitleriana della Francia, e la rivista cominciò ad informare non più dei libri di quel paese, ma della sua tragedia, e la mia recensione non vide mai la luce. Ma la "Terra degli uomini", da allora e per sempre, non fu mai dimenticata.

Vent'anni dopo, in casa della mia più cara amica, la scrittrice Frida Vigrodova, mi si avvicinò la sua bambina più piccola, con un librinò tra le mani:

- Guardi, che bella favola!

Lo aveva portato una conoscente insegnante. Era stato pubblicato in francese, nel nostro paese, ad uso degli studenti.

E' così che feci la conoscenza col *Piccolo principe*.

Pregai l'amica di lasciarmi il libro per un po' e d'un fiato, senza staccarmi dalla lettura, lo tradussi. Lo feci per me stessa, per gli amici più stretti, non pensando affatto di pubblicarlo.

Frida Vigrodova propose la favola alle redazioni di alcune riviste, ma non fu subito accettata. Lo impediva il fatto che era necessario dare le illustrazioni originali e il "Novyj mir" non ne aveva mai pubblicate. Tuttavia, nell'agosto del 1959, per la prima volta, dalle pagine della rivista "Moskva", il *Piccolo principe* parlò in russo con i nostri lettori.

Ancora prima che uscisse il numero della rivista, ero convinta che non dovevo lasciare questa favola solo "per me".

In una delle biblioteche per bambini di Mosca, dove da anni esisteva un circolo letterario, vennero a sapere delle favola da Frida Vigrodova. Mi proposero subito di partecipare alle loro riunioni.

Non dimenticherò mai quest'incontro. In una piccola stanza della biblioteca si era riunito un uditorio assai eterogeneo: bambini di dieci anni, adolescenti di 15-16 anni, alcuni adulti, i genitori, e il giovane appassionato dirigente del circolo. Mi aspettavo che i bambini non prestassero molta attenzione, poiché quasi tutti quella sera sarebbero intervenuti in prima persona, leggendo i loro versi o i racconti. Come mi sbagliavo!

Raccontai brevemente di chi aveva scritto la favola, e cominciai a leggere il capitolo sull'incontro del *Piccolo principe* con la Volpe. Ascoltarono trattenendo letteralmente il fiato: io ho la voce bassa, e dovetti fare un grosso sforzo.

Poi i ragazzi mi si avvicinarono e, dimenticando le loro personali emozioni di autori, mi ripetevano quanto fosse piaciuta loro la favola - così bella, buona! - e come avrebbero voluto leggerla tutta.

Questo fu l'inizio.

La favola ebbe vasta risonanza, rivolgendosi ad un pubblico di

tutte le età e non solo ai lettori, ma anche agli spettatori e agli ascoltatori. È interessante ripercorrere le tappe di questo cammino trionfale.

Nel 1960 esce come "libro di viaggio", "tascabile", per i tipi della biblioteca di massa "Ogonëk", con alcune copie tratteggiate delle illustrazioni dell'autore (tiraggio 150.000 copie). Contemporaneamente, una versione ridotta, destinata ai lettori di sette-otto anni, viene pubblicata nell'almanacco illustrato per bambini "Kruglyj god".

Nel 1961 è recitata alla radio da M. Babanova e A. Konsovskij. Lo spettacolo radiofonico sarà trasmesso molte e molte volte negli anni a venire, su richiesta degli ascoltatori, e il disco con la registrazione, dopo aver girato per lungo tempo, avrà una diffusione ancora maggiore.

Nel 1963 "Molodoja gvardija" pubblica la prima edizione separata della favola, con tutti i disegni dell'autore a colori (tiraggio 300.00 esemplari). Nello stesso anno nella Grande sala della Biblioteca nazionale "Lenin", per la prima volta, il "Piccolo principe" è interpretato dall'artista Jakov Smolenskij.

All'inizio del 1964, "Chudožestvennaja literatura" (con un tiraggio di 100.00 copie) pubblica in un unico grande volume le opere di Saint-Exupéry, includendovi quasi tutti i suoi scritti, compreso "Il Piccolo principe".

Proprio per questa edizione mi fu proposto di tradurre di nuovo "Terre des hommes".

Fu difficile, ma quale felicità!

Difficile, perché il racconto era già noto ai nostri lettori, essendo uscito nel 1957 insieme al "Volo di notte".

Mi venne però in mente che il traduttore ha il diritto di capire e sentire il libro a modo suo, anche se non è stato il primo a tradurlo, e di riscoprirlo di nuovo per sé e per gli altri. Di incarnare a volte sia con altre parole, sia con un diverso sentire musicale ed emozionale, quello che un altro ha fatto prima di lui. Di esprimere a propria discrezione, come si è riflesso nei suoi pensieri e nel suo cuore.

Il lettore confronti pure queste due sensazioni, due interpretazioni e si avrà una specie di visione stereoscopica, e, nel paragone, esse diverranno più complete, più ricche e multisonore.

Sì, avevo paura, mi sembrava che avessi una duplice responsabilità, verso l'amato libro e i lettori.

Fu una vera fortuna immergersi in questo lavoro, così caro al mio cuore.

(Più tardi, nel 1973, una casa editrice moldava mandò in ristampa, senza alcuna variazione, quest'unico volume con un tiraggio di 200.000 copie, che si esaurì così rapidamente che un anno e mezzo dopo dovette

ristamparne altri 100.000 esemplari dalla stessa matrice!)

Nel 1965, nella "Komsomol'skaja pravda", fu pubblicato un articolo del drammaturgo L. Maljugin (autore della pièce "La vita di Saint-Exupéry"), col titolo "Un uomo dal pianeta terra". Esordiva con le parole: "E' uscito il volume di Antoine de Saint-Exupéry. Non cercarlo, caro lettore, nei negozi, sarebbero affanni inutili..

Provate a chiederlo in prestito ad un amico, se è stato più fortunato di voi, o iscrivetevi alla fila in biblioteca..."

La stella di Saint-Exupéry splende chiaramente nel nostro paese. E illumina sempre il mio destino.

Ancora una volta ebbi la fortuna di esprimere in russo le sue pagine, così elevate e umane: l'editrice "Progress" mi propose di tradurre di nuovo "Lettera all'ostaggio", per la raccolta "Con la Francia nel cuore" (1973).

La *Lettera* era già uscita in due traduzioni russe su "Novyj mir" (1962) e nel volume del 1964. Anche allora, com'era accaduto con la "Terra degli uomini", io non potei rifiutare. Si ha una gran soddisfazione quando si lavora su qualcosa che è necessario e caro a tutti, dal piccolo al grande. Forse la mia interpretazione, il mio modo di vedere, anche per gli altri trasformerà le care e note immagini in una trama totalmente diversa, le tingerà di nuovi colori, forse da un'altra parte troverò parole più fedeli.

Trovare le parole...

Come esprimere con i mezzi della propria lingua le molteplici sfumature dei pensieri, dei sentimenti, tutta la poesia dell'originale? Come trasmettere il tutto, senza perdere nulla? Per quanto tu possa profondamente capire tutto ciò, il tuo compito - quello del traduttore - non è facile. Non si deve sostituire in modo meccanico, dopo ogni parola francese, "lo stesso termine" in russo! Non serve l'esattezza letterale, ma la fedeltà allo spirito, la pienezza, la condivisione dei sentimenti, per far arrivare al lettore fino all'ultima goccia, senza perdere nulla per strada.

Tradurre ciò che ami è veramente una gran gioia. Ma è anche difficile, spesso un vero rompicapo. Vi faccio alcuni esempi.

Nel modo di parlare di un francese il participio, il gerundio, i sostantivi derivati dal verbo sono naturali, facili, eleganti. Nella lingua russa, specie in quella quotidiana, e tanto più se proviene dalle labbra di un bambino, non è per niente così. Le parole russe sono di solito lunghe, i participi hanno suffissi complessi, non sempre eufonici (sibilanti!), desinenze lunghe. Sarebbero risuonate assurde e bugiarde, in una favola così fantastica e poetica, sarebbe apparso tutto freddo e banale. Per questo in traduzione ricostruisco spesso la frase, e ancora di più ricorro alla parte più viva e dinamica della lingua russa: il verbo.

Del resto, nel testo russo i verbi ausiliari non sono necessari e servirebbero solo ad appesantire la frase, è logico quindi che io li ometta. E' una delle regole primarie più indispensabili alla nostra traduzione: la prosa russa diventa più chiara, malleabile, trasparente, e l'intonazione più immediata e autentica.

Tutti questi procedimenti sono assai semplici, ma io in sostanza non li chiamerei proprio così: nel corso del lavoro ti ci abitui e lavori così come respiri. E' ora il turno del problema più complesso.

In francese *la fleur* è di genere femminile. In russo invece è di genere maschile! Parlare prima del tempo della "rosa" non è possibile, perché il principe conoscerà il nome del suo fiore, solo molto più tardi.. E le parole adatte per l'inizio della favola non le ho trovate subito: ospite sconosciuta, una bellezza.....

Quando "Il Piccolo principe" fu stampato per la prima volta nel nostro paese, scoppiò un'infocata *querelle* in redazione: usare nella favola la parola "Lis" o "Lisa": di nuovo lo stesso dilemma, di genere maschile o femminile? Qualcuno ritenne che la volpina fosse nella favola la rivale della Rosa.

Qui la disputa non era già più su una singola parola, una frase o sulla comprensione di un'intera immagine. Si trattava, in una certa misura, di qualcosa di più grande, utile per capire tutta la favola: la sua intonazione, il suo colore, il profondo significato interiore: tutto mutava per questa "quisquilia". Io sono convinta che le notizie biografiche sul ruolo delle donne nella vita di Saint-Exupéry non aiutino affatto a capire la favola e non hanno nulla a che vedere con questo problema. E non mi riferisco al fatto che *le renard* in francese è di genere maschile. La cosa più importante, nella favola, è che la Volpe sia prima di tutto un'amico. La Rosa è l'amore. La Volpe è l'amicizia, l'amico fedele, che insegna al Piccolo principe la fedeltà, a sentirsi responsabile per l'amata e per tutti coloro che ama e gli sono cari.

A teatro, tutto questo è trasmesso molto bene dall'esile pausa dell'attore che impersona la Volpe. Sei responsabile per tutti coloro che hai addomesticato. Sei responsabile per la tua Rosa.

Il breve silenzio riveste proprio questo significato: per me e l'amico, al quale non sarà facile separarsi da te.

Il tono non è per nulla quello di una rivale. L'importante è che la rivale sia per sua volontà magnanima e piena d'abnegazione: una tale interpretazione avrebbe semplificato, limitato e unificato il senso filosofico e umano della favola.

Tutto ciò riuscì a dimostrarlo con la prima pubblicazione.

"Il Piccolo principe" si pubblica ancora e ancora, ed ogni volta io

correggo qualcosa, cambio o affino.

Mi sento sempre più spronata a cercare la parola più fedele, a trasmettere pienamente la voce sincera e penetrante dello scrittore, a limare qualcosa di piccolo, microscopico, per il lettore forse del tutto impercettibile.

Perché, come dice la saggia Volpe di Saint-Exupéry, “al mondo non esiste la perfezione..”.

Ma la favola vive.

L'articolo è stato scritto in occasione del settantacinquesimo anniversario della nascita di Saint-Exupéry, per la rivista “Oeuvres et opinions”, dove è stato pubblicato in francese nel luglio 1975 (“Sous l'étoile de Saint-Ex”).

Nel maggio 1991, due mesi prima della sua scomparsa, Nora Gal' ha rivisto e integrato il testo.

Nora Gal'

Le poesie degli anni '30

Viviamo, come in passato i nostri avi.
L'edicola con i lumini nell'angolo,
Avanzi di palma, il cardellino in gabbia,
E il setter irlandese steso a terra.
“Lui” ha i baffi – da scarafaggio;
Un po' calvo, quasi brillo;
Aveva un “nego-o-o-zio, una trojka, una dacia,
Ora sin dall'alba corre al trust;
E' solo un aiuto contabile (Ahimè! Che intrighi!)
Ogni sera (addio all'amica)
Porta i bilanci contraffatti
A Ivan-Petrovič (loschi affari!).
La moglie, ben piantata, dal mattino va al mercato;
Botteghe; cucina; cuce per “gran dame”:
Fruscio di sete, pellicce, spille,
Madapolam splendente...
Alle sette, un vecchio amico imbellettato.
Lei è pronta: seta, Chanel..
Dalle otto alle dieci
Guardano “L'altra riva” all'Ermitage. *

La suocera sospira al vespro....
"Lui", chiuso in ufficio. Baffi. Tacchi.
Sottomano (un vero gentleman !)
Il programma delle corse e un pacchetto di "Lux".
In sala pranzo la rossa Tamara:
Ulula, strepita un canto zigano:
"Ehi, suona-suona, mia chita-ar -ra-
Pa-a-rla!!
...Rintoccano le ore: barcollando lieve
Delira l'undicesima ora.
Tutti a tavola: "un po' di tè",
Cognac e pere.
Il cane irlandese ritto dimena la coda...
-Milton, vieni qui! - vola un boccone.
-Eh, il potere! Non sarebbe male.....
-Per ora è questo...Che Dio ci aiuti!
Scherza il marito sul piano quinquennale..
- Viviamo cara!....Quasi come i nostri avi..
Vivono...e neanche il diavolo li vuole!

20.10.1930

* (N.d.C.) Forse si riferisce al film "Čužoj bereg" di M.Donskoj, uscito sugli schermi negli ultimi giorni di settembre del 1930. Nel giardino dell'Ermitage, a Mosca, si trovava allora un cinema

Non so perché ricordo il lager:
E' passata la tempesta, c'è aria di fresco
E il tronfio sparviero rosso della bandiera
Ha spiegato le ali, poltrendo al vento.
Presso il fiume, una canzone: cantano dei ragazzi,
Io sono in una tenda di tela.....
Di là dal campo di grigio-azzurro striato
Il tramonto lecca le ferite.

13.02.1931

Nora Gal'

Le poesie degli anni '90

"Sono lacerata, soffocata, come se avessi il sangue alla gola. E poi, in silenzio, per così tanto tempo!

Allo stesso modo, mi sono sentita nell'estate del 1958, e prima, nella primavera del 1942.

Per quanto avevo taciuto! Mi squassa, contro la mia volontà."

(testo allegato alle poesie)

Non ho più voglia di nulla
Solo dell'ultimo sonno.
O mia anima, profeta,
Come sei povera di fede.
I demoni di un tempo si infuriano
E di nuovo la parete è sorda.
Mia anima disperata
Come sei priva di speranza.
Di tutto, solo la felicità è rimasta
Scorre l'amata occupazione
Forse anche solo un due per cento
Ma qualcosa leggeranno.
Col sangue dalla gola scrivo
Dopo una decina d'anni.
Le date si contraggono,
E intorno il nero delirio.
Si fatica a respirare.
Sono davvero troppi i noti presagi.
Ed alla fine del tunnel
Non c'è
Luce.

13.11.90

Le mie forze - al verbo natio
E alla luce del mio paese, -
Ma con l'ascia del pogrom
Generosamente ricompensati.
Sulle orme di Hitler tutto ripetono

I nostri assaltatori :
Giudicano gli uomini dal sangue,
E ne versano.
Che importa del bene e della coscienza,
Della luce e della saggezza dei secoli.
Fiutano - se estraneo di sangue -
E a fiumi ne fanno scorrere.

22.10.90

NOTE

Ringrazio Dmitrij Kuz'min, direttore della rivista letteraria "Vavilon", nipote di Nora Gal' e caro amico "in rete", che ha permesso l'uso dei testi russi da me tradotti

1) E' interessante, per chi voglia approfondire il lato linguistico del problema, il capitolo quarto del libro di Boris Uspenskij, "*Storia della lingua letteraria russa*" (1993, Il Mulino editrice), dove si analizza la formazione della lingua letteraria russa dopo la riforma petrina. Passati gli anni dell'egemonia slavo-ecclesiastica, tutte le circostanze sono favorevoli per guardare all'Europa occidentale come modello linguistico per la creazione di una lingua letteraria russa. Il francese è una delle lingue europee cui si guarda con interesse: "Tredjakovskij dichiara senza mezzi termini che la creazione della lingua letteraria deve seguire esattamente gli stessi percorsi seguiti dalle altre lingue europee, tra cui quella francese costituisce il punto di riferimento fondamentale. (pag.161)". La storia vedrà poi tutt'altre realizzazioni, e il discorso sulla lingua letteraria russa percorrerà vie più nazionali, in ogni caso la lingua francese all'epoca funge anche da filtro per la penetrazione in Russia della situazione culturale e linguistica tedesca (secondo le reciproche imitazioni).

2) Il testo del saggio, di cui ho tradotto alcuni passi, e le poesie presentate sono state pubblicate nel libro:

"*Vospominanija .Stat'i .Stichi .Pis'ma .Bibliografija* (Ricordi.Articoli.Versi.Lettere.Bibliografia), Moskva, AGO-RISK, 1997, a cura di Dmitrij Kuz'min.

I riferimenti sulla Francia sono tratti da:

L.S.Mercier -*Paris pendant la Révolution*, Paris, 1962

P. de Julesvercourt- *Les Russes à Paris*, Paris, 1843

N.M.Karamzin- *Pis'ma russkogo putešestvennika* (Lettere di un viaggiatore russo), Leningrad, 1985

I.S. Turgenev, *Sočinenija v 30-i tomach* (Opere in trenta tomi), Leningrad, 1978

F.M.Dostoevskij, *Sočinenija v 30ich tomach* (Opere in trenta tomi), Leningrad.

1978, t.5

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, nouvelle édition illustré, Livre de poche, Paris.

1997

A.I.Gercen, *Sočinenija v 30ich tomach* (Opere in trenta tomi), Moskva, 1978

Nicola Siciliani de Cumis

IL TERZO QUADERNO DI "SLAVIA"

Del volume a cura di Tania Tomassetti, in corso di stampa, e completamente dedicato agli *Indici di "Rassegna della Stampa Sovietica" 1946-1949* e agli *Indici di "Rassegna Sovietica" 1950-1991*, diamo qui di seguito la *Postfazione* di Nicola Siciliani de Cumis.

Riteniamo, così facendo, di offrire tempestivamente ai lettori di "Slavia" un'informazione utile quanto attesa.

Ora che Tania Tomassetti ha portato felicemente a termine la sua impegnativa impresa bibliografica e che gli *Indici di "Rassegna della Stampa Sovietica" 1946-1949* e gli *Indici di "Rassegna Sovietica" 1950-1991* hanno smesso di essere semplicemente un lavoro a puntate su "Slavia", per farsi "libro", risulta giusto prendere atto che questo terzo volume dei "Quaderni di Slavia" chiude per l'autrice la fase delle generose consulenze esoteriche. O, per lo meno, l'alleggerisce e semplifica notevolmente: giacché Tomassetti, come studiosa di "Rassegna della Stampa Sovietica", di "Rassegna sovietica" e di "Slavia", rimane una fonte di informazioni più che mai viva ed affidabile. Di cui continuare ad approfittare.

Quante volte infatti l'abbiamo interpellata in privato, e magari anche in pubblico, la Tomassetti! Quante volte ce ne siamo giovati nelle nostre ricerche personali e universitarie, per tesi e tesine di studenti, per colleghi ed amici con esigenze di studio su questo o quell'altro argomento di ambito "russo" o "slavo". Tutto tempo guadagnato per noi e per gli altri; tutto tempo regalato da una interlocutrice intelligente e sollecita, sempre pronta a collaborare alla costruzione di un'ipotesi di lavoro e, talvolta, alla sua messa a punto e verifica.

Istruttorie scientifiche pur sempre proficue, per gli interessati. Perché anche quando una qualsiasi ricognizione bibliografica su "Rassegna Sovietica" o su "Slavia" (si è aggiunta poi la pressoché irripetibile "Rassegna della Stampa Sovietica"), su di un determinato tema di studio o aspetto di esso, fosse risultata immediatamente "negativa", lo "stato dell'arte" (il campo delle ulteriori ricerche ed eventuali questioni)

avrebbe potuto esserne comunque illuminato, confermato o contraddetto, ovvero reso altrimenti integrabile... Si sa infatti che le luci e le ombre di un'indagine, all'origine, dipendono quasi sempre da motivi squisitamente bibliografici. E' la bibliografia preesistente che, in un certo senso, permette di decidere del "prima", del "durante" e del "dopo" di una proposta scientifica e della sua incidenza prospettica (o meno).

Ecco perché, adesso che disponiamo di questi *Indici*, bisognerà pensare di predisporre, con la stessa cura analitica ed organicità, anche gli indici di "Slavia". Rivista, quest'ultima, di una ben diversa temperie culturale (1992-2002), rispetto a quelle di "Rassegna della Stampa Sovietica" (1946-1949) e di "Rassegna Sovietica" (1950-1991): ma meritevole di un altrettanto dettagliato e sapiente dispiegamento di elenchi tematici e sottotematici, di ulteriori analisi e scandagli monografici; di suoi propri indici, cioè, di tipo cronologico, storiografico, antologico, documentativo.

Tutto un lavoro che, nelle sue linee generali, l'attuale importante radiografia ottenuta da Tomassetti consente metodologicamente di prefigurare; e di cui il sito internet di "Slavia" curato ottimamente da Piero Nussio, con i suoi indici generali e documenti, con le sue illustrazioni e statistiche, fornisce già, nel merito, una prima immagine periodica, aggiornata in tempo reale. Da cui prendere necessariamente le mosse.

Tra analogie e differenze, da un capo all'altro di un cinquantennio e passa di sequenze bibliografiche, negli attuali *Indici 1946-1949* e *1950-1992* si sciorina la storia di quasi un sessantennio di rapporti Italia-URSS e URSS-Italia (e dintorni). La storia di una tormentata, contraddittoria idea di Europa, ora chiusa ora aperta ad Est. La storia di politiche locali, nazionali, continentali e mondiali; di alleanze e conflitti; di aperture e chiusure, lungimiranze e miopie progettuali, istituzionali, accademiche, culturali, scientifiche, sociali, pedagogiche, ideologiche, di senso comune, ecc.: e delle relative speranze, illusioni, delusioni, arrabbiature, riappacificazioni, conquiste e perdite, proposte e rinunce, e vecchie e nuove ipotesi, a più livelli... Tutte cose che per l'appunto questa bibliografia lascia variamente intravedere.

Assieme alla predisposizione di apparati informativi assai cospicui ed alla delineazione di itinerari storiografici talvolta inaspettati, gli *Indici di "Rassegna della Stampa Sovietica" 1946-1949* e di "*Rassegna Sovietica" 1950-1991* rendono subito evidenti un'ampia rosa di significativi spaccati culturali, sia sincronicamente negli spazi geografici che chiamano in causa, sia diacronicamente da un tempo all'altro della vicenda che consentono di ricostruire. E, per rendersene subito conto, basta scorrere il ricchissimo "Indice tematico". E, a seguire, quello degli "Autori" e

delle "Opere". E tutte le restanti indicizzazioni: a cominciare dai dati relativi ai notiziari, alle schede, alle recensioni.

L'intervento della critica storica viene così, per questa strada, effettivamente facilitato e sollecitato: e non solo mediante le circoscritte, puntuali acquisizioni di una "filologia vivente" (per usare un'espressione di Antonio Gramsci), ed attraverso segnalazioni di errori, proposte di integrazioni e dunque ipotetiche oggettività di documentazione; ma anche (e qui gli *Indici* risultano davvero preziosi) attraverso l'individuazione, l'evidenziazione e quasi la stimolazione di precise linee di ricerca. Su uomini e cose. Su singoli periodi e su tutt'intera una temperie storico-culturale. Sulle diverse materie e sui loro possibili intrecci e rapporti.

Inutile ripetere, in tal senso, ciò che si è detto in altre circostanze: e sottolineare, cioè, il carattere enciclopedico di "Rassegna della Stampa Sovietica" e di "Rassegna Sovietica" (quindi di "Slavia"); e dunque il potenziale disciplinare ed interdisciplinare della rivista (di entrambe, o di tutte e tre le riviste). Carattere enciclopedico e potenziale disciplinare ed interdisciplinare, che il contributo di Tomassetti rende in prospettiva più che mai espliciti ed esalta.

Meglio sottolineare, allora, l'evidente, aperta originalità delle indagini che, movendo da questi *Indici*, risulta variamente possibile. Non è un caso del resto che la distribuzione tecnica della materia bibliografica, tanto di "Rassegna della Stampa Sovietica" quanto di "Rassegna Sovietica", sia congegnata in modo da rendere visibili di primo acchito le loro rubriche peculiari: saggio, articolo, recensione, bibliografia, ecc. E che gli indici degli indici, nella loro trasversalità e completezza, siano di grandissimo aiuto nella ricerca di base degli operatori (scienziati, insegnanti e studenti, utenti di diversi tipo, ecc.).

Lo stesso impianto di *rassegna* del periodico (nella prima sua fase, come nella seconda) risulta per così dire fisiognomicamente caratterizzante. Dunque dichiarativo, interattivo: sicché il limite tecnico della "rassegna" finisce con il diventare, in quanto tale, una risorsa culturale in più. E ciò soprattutto nel senso che, anche al di là degli inevitabili condizionamenti ideologici dell'epoca ed al di là dei filtri politici e delle strumentali impertinenze del potere, è proprio il minimalismo cronachistico e documentale del "passare in rassegna" di "Rassegna della Stampa Sovietica" e di "Rassegna Sovietica" a lasciare involontariamente più libera l'informazione e quindi a consentire formazioni di giudizi meno ideologicamente incatenati. Più trasparenti.

Né mancano d'altra parte, già negli *Indici*, i segni di dibattiti, discussioni e polemiche anche aspre. Per cui è merito della ampiezza e della profondità del resoconto bibliografico, della cura della datazione e

della periodizzazione, se le diverse questioni appaiono subito in tutta la chiarezza dei loro termini dialettici. Basta scorrere i titoli delle opere e fermarsi sui nomi degli autori da un decennio all'altro, per misurare e valutare la temperatura critica di ciascun momento storico.

E ce ne è, in questo senso, per tutti: sia per gli scienziati e per i tecnici di innumerevoli ambiti di ricerca, nel quadro delle rispettive specializzazioni e indagini tra "natura" e "cultura"; sia per coloro che, in questa o in quest'altra materia o ambito di ricerca, preferiscano rimanere sul terreno della divulgazione scientifica. E sia, pure, per quanti (divulgatori, ricercatori di base, persone di media cultura) vogliano proficuamente disporre, a seconda delle esigenze di lettura e di studio di ciascuno, tanto di informazioni scientifiche di prima mano, quanto di mediazioni critiche, di fruizioni di vario tipo e di adattamenti didattici più o meno apprezzabili.

Ora che gli *Indici 1946-1991* risultano finalmente consegnati alla loro forma unitaria di libro, si apre per gli studiosi interessati la possibilità di giovare con immediatezza ed affidabilità della visione bibliografica d'insieme, cartacea e telematica, approntata da Tomassetti: e di entrare per questa strada nei meandri di un passato tutt'altro che trapassato a miglior vita, nelle pieghe nascoste di una semisecolare temperie culturale e politica che fa organicamente parte della storia italiana ed europea recente. E che, in quanto tale, ci appartiene; e ci sollecita quindi, anche come educatori, ad intervenire storiograficamente, dunque formativamente, nel merito.

A partire dalle diverse migliaia di indicatori attivati, occorrerà far funzionare a pieno lo strumento bibliografico fin qui egregiamente costruito. Magari correggendolo ed integrandolo criticamente. Perché si sa che, mutando il punto di vista, scegliendo obiettivi differenti e dunque aggiustando di conseguenza il tiro, è fisiologico che in lavori di questo genere compaiano possibili errori, conseguenti *errata corrige* o *addenda*.

Si tratterà allora di provvedere tra gli interessati, sia individualmente sia collegialmente, a sanare lacune; a completare il quadro di insieme e a delineare prospettive "altre" di indagine. La stessa "Slavia", come rivista non estranea ad un siffatto laboratorio di ricostruzione storica, ospiterebbe volentieri, eventualmente, tutti gli interventi utili a migliorare il lavoro. A promuovere, in quest'ordine di idee, la necessaria didattica della storia.

Sono proprio gli *Indici* delle bibliografie del tipo di questa approntata da Tania Tomassetti, del resto, che per la loro stessa qualità *indicativa*, acquistano tanto più valore euristico ed educativo, quanto più riescono a dimostrarsi chiaramente veicolo non solo di direzioni presgres-

se di studio, ma anche di ipotesi di ricerca da maturare ed esplicitare, di percorsi d'indagine da costruire e proporre, di procedure e metodi da inventare, di novità scientifiche da acquisire.

Elisa Medolla

EDUCAZIONE E PACE NEL PENSIERO DI LEV TOLSTOJ E MARIA MONTESSORI

Il nome di Maria Montessori figura accanto a quello di Lev Tolstoj nel titolo di un libro di Sergej Hessen, nel quale, tuttavia, non viene condotta nessuna lettura parallela dei percorsi pedagogici dei due grandi educatori, né vengono individuate intuizioni o spunti comuni; ciò che, secondo lo studioso, lega Tolstoj e la Montessori è il presupposto stesso della loro opera di pedagogisti, l'adesione all'«ideale della educazione libera»¹, cui si sono ispirate, con modalità diverse ma pari intensità ed entusiasmo, le esperienze della "Casa dei bambini" e della scuola rurale di Jasnaja Poljana. L'impossibilità a realizzare pienamente il principio della libertà nell'educazione, osservata sia da Tolstoj che dalla Montessori nel corso della loro attività di maestri, non ne ha però scalfito la rilevanza "normativa" di fine cui comunque ogni atto educativo deve tendere; secondo Hessen, l'ideale dell'educazione libera esprime, anche quando viene ridimensionato nella quotidianità dell'insegnamento, la parte migliore di ogni concezione che in esso si riconosca: per questo «lo spirito pedagogico vi si è sempre ringiovanito e sempre vi si ringiovanirà. L'educatore che non ha mai sperimentato questo ideale, che senza averlo percorso col pensiero fino in fondo, già conosce aprioristicamente tutte le sue deficienze, non è un buon pedagogista»².

Tolstoj e la Montessori hanno dato attuazione concreta ad un'"idea" di educazione che si è definita ed in parte modificata nel tempo, a contatto con i bambini, da loro considerati come la più sicura "guida" pedagogica; i loro nomi possono dunque a giusta ragione essere accostati, dal momento che entrambi hanno posto il bambino al centro del processo educativo. Diversi critici ed esegeti delle loro opere, pur riconoscendo a Tolstoj e alla Montessori la genialità di alcune profonde intuizioni dell'anima infantile, in anticipo sulle tendenze della pedagogia moderna, individuano nell'assenza di una solida preparazione scientifica il punto debole del loro credo pedagogico³, senza però riflettere, forse, sulla circostanza che proprio tale apparente fragilità abbia potuto favorire un contatto più immediato e schietto, privo di schermi intellettualistici, con

una realtà infantile alla quale li avvicinava un interesse autentico.

Perfettamente sovrapponibili, in un singolare gioco di rinvii, le espressioni con le quali Tolstoj e la Montessori si riferiscono all'infanzia, in toni forse troppo elegiaci per la nostra disincantata sensibilità, e in cui tuttavia avvertiamo accenti di sincera e profonda commozione. «Dotato di vita psichica fin dalla nascita, e guidato da istinti sottili a costruire attivamente la personalità dell'uomo», secondo la Montessori il bambino custodisce «il grande segreto della nostra origine, in lui solo si possono manifestare le leggi che conducono l'uomo alla normalità. In questo senso il bambino è il nostro Maestro»⁴. Animato dalla stessa convinzione, Tolstoj arriva ad interrogarsi sulla legittimità del proprio ruolo di insegnante: «E' impossibile e assurdo che io istruisca ed educi un bambino, per la semplice ragione che il bambino sta più in alto di me, sta più vicino di qualsiasi persona adulta a quell'ideale di armonia, di verità, di bellezza e di bene, al quale, nel mio orgoglio, vorrei innalzarlo»⁵. Per la Montessori come per Tolstoj la natura dischiude ai bambini prospettive e possibilità spesso disattese dai loro stessi educatori, troppo impegnati a perseguire falsi modelli di perfezione⁶, e incuranti di «inaridire» l'individuo, «disseccando tutti i suoi valori spirituali per farne un "numero", un "atomo" nella macchina inconscia che caratterizza l'"ambiente"»⁷.

Nel libro *Formazione dell'uomo* la Montessori ricorda con fine umorismo la reazione di alcuni professori di università statunitensi che, giunti in Italia per studiare il fenomeno dell'"esplosione della scrittura" nei piccoli di quattro anni ospiti della "Casa dei Bambini", si videro presentare dalla "Dottoressa" come unico materiale utilizzato «le lettere dell'alfabeto separate l'una dall'altra, lettere che erano sotto forma di oggetti maneggiabili e spostabili, di una dimensione piuttosto grande. Alcuni di questi professori - aggiunge la Montessori - si offesero, e credero che io li prendessi in giro, senza rispetto per la loro dignità»⁸. Tutti, allora, si rifiutarono di credere alla «straordinaria semplicità» di ciò che era accaduto, la cui spiegazione andava ricercata non nelle lettere mobili, ma nella psicologia del bambino, in grado di interessarsi, già a quattro anni, di un lavoro intellettuale "serio"; il fatto che successivi esperimenti con l'alfabeto, tentati nelle classi elementari, non fossero riusciti a suscitare nessun entusiasmo, nessuna "esplosione", rafforzò nella Montessori l'idea che nei bambini di età prescolare esistono energie psichiche generalmente ignorate o mortificate dagli educatori attraverso l'imposizione di sterili ed oziosi passatempi, il cui unico effetto è di suscitare noia o indifferenza⁹.

La Montessori ricorda poi come rivelazioni di una imprevista e spontanea attività intellettuale si fossero già avute in passato, anche se

mai con bambini così piccoli, nella scuola pestalozziana di Stanz e a Jasnaja Poljana, dove gli allievi di Tolstoj, dopo diversi falliti tentativi di avvicinarsi alla lingua letteraria, si erano appassionati ad un tratto ai racconti della Bibbia, mostrando «una gioia che mai avevano manifestato prima»¹⁰; è evidente che la “Dottoressa” aveva letto con molto interesse, trovandosi riscontri con la propria esperienza di educatrice, il passaggio dell’articolo *La scuola di Jasnaja Poljana in novembre e dicembre* in cui effettivamente Tolstoj descrive i rapidi progressi dei propri allievi, iniziati dalla lettura dell’Antico e del Nuovo Testamento e proseguiti con lo studio della storia e delle scienze naturali. Lo scrittore parla di una vera e propria “fascinazione” dei bambini che, entrati quasi per caso e inconsapevolmente nel mondo «del pensiero, della scienza e della poesia»¹¹, erano giunti ad amare con tutto il loro essere il libro, lo studio, il maestro; impossibile, per Tolstoj, dimenticare il senso di fiducioso abbandono con cui i piccoli mužiki si affidavano alla sua guida: «ascoltavano tutto, credevano tutto, mi chiedevano di raccontare ancora, ancora; e la prospettiva del pensiero, della scienza e della poesia s’apriva davanti a loro sempre di più»¹².

Nella spontaneità di un dialogo fondato sul reciproco ascolto si risolve la questione del metodo d’insegnamento, il cui valore è determinato dal grado di libertà che si realizza nella scuola: «meno i fanciulli imparano per costrizione, migliore è il metodo; quanto più subiscono costrizione tanto più il metodo è cattivo»¹³. Pur riconoscendo che le proprie convinzioni possono apparire «banali ad alcuni, vaghe astrazioni o sogni chimerici ad altri»¹⁴, Tolstoj non nutre dubbi sulla loro «praticità e legittimità»¹⁵, indicando nell’esperienza la base della propria pedagogia. Avendo constatato come l’imposizione generalizzata di uno stesso metodo di lettura desse risultati disomogenei, Tolstoj giunse, lungo un percorso disseminato di successi e fallimenti, alla conclusione che nessun sistema è preferibile ad un altro, se non quello di volta in volta considerato dall’alunno più adatto al proprio temperamento o alle particolari esigenze del momento. Incurante del disordine esteriore che veniva a crearsi a scuola, Tolstoj decise di lasciare ai suoi allievi la libertà di scelta tra le diverse tecniche di apprendimento della lettura; spontaneamente i bambini impiegarono, in tempi diversi, i procedimenti indicati in precedenza dal maestro ma che evidentemente non tutti erano pronti ad applicare nella sequenza proposta. Nessun ordine di priorità, dunque, tra i vari metodi di lettura elencati da Tolstoj e tutti utilizzati a Jasnaja Poljana: «1) lettura con il maestro; 2) lettura da soli; 3) lettura con esercizio a memoria; 4) lettura in comune; 5) lettura commentata»¹⁶. L’idea più semplice e scontata, che cioè i bambini per imparare a leggere debbano capire e interes-

sarsi ai contenuti dei testi, si rivelò completamente falsa; inevitabilmente difatti i primi contatti con la lettura sono di tipo meccanico, sia che i piccoli si rivolgano al maestro chiedendogli di leggere con loro, sia che, dopo aver imparato a compitare le parole e sentendosi più sicuri, provino a leggere da soli. Tolstoj ritiene che soprattutto grazie a quest'ultimo tipo di lettura il bambino, già in possesso dei primi rudimenti, progredisca, in un modo che rimane tuttavia misterioso anche al maestro che lo osserva attentamente: «Come pervenga alla lettura, Dio solo lo sa; ma con questo sistema si abitua alla forma delle lettere, alla composizione delle sillabe, alla pronuncia delle parole, anche alla comprensione e, diverse volte, all'espressione; ho capito come ci aveva ritardato quell'ostinazione a volere che gli alunni capissero ciò che leggevano»¹⁷. Con lo stesso senso di stupita meraviglia la Montessori commenta, riferendosi a sé e alle maestre della "Casa", il fenomeno dell'«esplosione della scrittura»: «Noi eravamo veramente colpite come dinanzi a un miracolo»¹⁸. Pur non pretendendo di spiegare ciò che, avendo radici nella psiche del bambino, sfuggiva alla loro indagine razionale, Tolstoj e la Montessori con profondo rispetto e umiltà osservavano, direttamente e nella quotidiana pratica scolastica, i comportamenti e le reazioni dei piccoli alle sollecitazioni dei maestri. Mentre nella "Casa dei bambini" l'attività della scrittura precede i primi tentativi di lettura di circa sei mesi, a Jasnaja Poljana gli alunni imparano contemporaneamente a leggere e a scrivere le lettere, a comporre e scrivere le parole, a capire ciò che hanno letto e a scriverlo. Si mettono davanti alla lavagna, dividendo le sillabe col gesso; uno detta quel che gli viene in testa e gli altri scrivono. Quando sono numerosi, si dividono in diversi gruppi. Alcuni scrivono stampatello, e correggono dapprima gli errori delle sillabe, delle parole, poi gli errori di grammatica. Questo procedimento - precisa Tolstoj - si è creato spontaneamente¹⁹.

Se i tempi di apprendimento della lettura e della scrittura sono diversi nei bambini di Jasnaja Poljana e della "Casa" (e in ciò ovviamente agiscono in qualche misura le indicazioni degli adulti), identico è il fervore che accompagna le prime manifestazioni della scrittura; Tolstoj: «Appena un alunno ha imparato a formare le parole è preso dalla passione di scrivere, e nei primi tempi copre di lettere e di parole le porte, i muri delle scuole e delle isbe»²⁰; Montessori: «Quell'attività inesauribile era veramente come una cateratta. I bambini scrivevano da per tutto, sulle porte, sui muri e perfino in casa sulle pagnotte di pane. Essi avevano circa quattro anni di età. Lo scoprirsi della scrittura era un fatto improvviso. La maestra mi diceva: "Questo bambino ha cominciato a scrivere ieri alle tre"»²¹.

Iniziata in modo quasi casuale²², l'esperienza didattica rappresentò

per Tolstoj e la Montessori, oltre che un momento esaltante della loro esistenza, un riferimento costante nella loro opera di promotori di pace. Temi come l'educazione, la nonviolenza, la considerazione e il rispetto del bambino, si saldano nella prospettiva di un mondo nuovo, che emerge dalle pagine del volume *Educazione e pace*, in cui sono raccolte diverse relazioni presentate dalla Montessori nel corso di convegni e dibattiti tra il 1932 e il 1939. Nel discorso *Per la pace*, tenuto il 3 settembre 1936 a Bruxelles, al Congresso europeo per la pace, la grande educatrice svolge con esemplare chiarezza la propria visione della pace, soffermandosi sui mezzi necessari a conseguirla e, soprattutto, a mantenerla. L'impegno ad eludere le guerre risolvendo i conflitti senza violenza deve essere assunto dalla politica, mentre costruire la pace è opera dell'educazione, intesa non solo come «riforma dell'uomo» rivolta allo «sviluppo interiore della personalità umana» ma anche come «orientamento verso i fini dell'umanità e le condizioni presenti della vita sociale», radicalmente mutate in seguito all'affermazione, in età moderna e su scala mondiale, di nuovi «meccanismi economici»²³ e sistemi di comunicazione. E' dunque necessario, per sventare guerre che condurrebbero all'annientamento dell'uomo, «educare l'umanità - l'umanità di tutte le nazioni - per orientarla verso destini comuni. Occorre tornare indietro, rifarsi al bambino, orientare verso di lui gli sforzi della scienza, perché in lui risiede l'origine e la chiave degli enigmi dell'umanità»²⁴. La società dovrebbe riconoscere i diritti sociali del bambino, preparando «per lui e per l'adolescente un mondo adatto a garantirne lo sviluppo spirituale. Bisognerebbe per questo che tutte le nazioni si accordassero in una intesa, in una specie di tregua che permettesse a ciascuna di dedicarsi alla cura della propria umanità, per attendere da essa la soluzione pratica di problemi sociali oggi apparentemente insolubili. Forse il raggiungimento della pace sarebbe allora facile e prossimo, come lo svegliarsi da un sogno, come il liberarsi da una suggestione»²⁵.

Queste le posizioni montessoriane, che puntano alla formazione di una coscienza collettiva nonviolenta attraverso un'educazione permanente alla pace e al dialogo tra i popoli. Secondo Francesco De Bartolomeis l'analisi della Montessori e soprattutto le soluzioni da lei proposte «sono le più ingenue e semplicistiche che si possano immaginare»²⁶, poiché avrebbero la pretesa di applicare a questioni sociali complesse gli stessi parametri di giudizio che «tra le pareti dell'aula assicurano all'insegnante successi reali o fittizi»²⁷. Non è dello stesso avviso Giacomo Cives, secondo il quale la Montessori, proprio negli interventi «lucidi e insieme appassionati» di *Educazione e pace* assume in Italia «una posizione precorritrice» rispetto al panorama culturale dell'epoca, evidenziando la necessità «di una considerazione scientifica del problema della pace, e di

una educazione per la pace»²⁸.

Un importante riconoscimento viene reso all'opera della Montessori da Danilo Dolci, che in diverse occasioni ne ha esaltato la modernità di pensiero e l'ampiezza di una visione sovranazionale, "cosmica", sulla cui importanza si sofferma anche Cives²⁹. In uno dei suoi ultimi libri, *La struttura maieutica e l'evolverci*, Dolci ad esempio inserisce il nome della Montessori in un elenco di pensatori che hanno coltivato l'idea di una cultura «autonoma, critica e creativa», e grazie ai quali «la ricerca di liberare, liberarsi, trova nei secoli un persistere continuo»³⁰; tra i trenta nomi citati, alcuni sono di pedagogisti o intellettuali che si sono occupati di pedagogia: oltre alla Montessori, Socrate, Agostino, Rousseau, Francesco De Sanctis, Pestalozzi, don Bosco, Dewey, Decroly, Gramsci, Piaget, poeticamente considerati «lievito sano alla ricerca del vero, esperienza genuina ed inventiva al necessario crescere»³¹. In un altro luogo del libro Dolci trascrive, dalle lezioni del 1926, un passaggio di straordinaria modernità, per l'asciuttezza dello stile oltre che per i contenuti, in cui la Montessori precisa la propria idea sul ruolo dell'insegnante all'interno del processo di apprendimento: «Quando il lavoro gli è interessante, il bambino si stanca meno concentrandosi di più: questo è il dato dell'esperienza. Occorre che io studi l'individuo per sapere che cosa lo interessi. La maestra non dovrà fare più la chiacchierona e la tiranna. Il bambino che si perfeziona e impara è gioioso. Sta bene. La natura vuole così»³². Ancora, nell'introduzione alla raccolta di racconti *Gente semplice*, uscita postuma nel 1998, Dolci riprende da *Il segreto dell'infanzia* una frase celebre, mantenendo la sottolineatura del corsivo: «l'uomo si costruisce lavorando»³³.

E veramente merita di essere ricordata, per la finezza dell'analisi, la distinzione operata dalla "Dottoressa" tra lavoro infantile e lavoro adulto. Accanto alle «buone leggi» come la divisione del lavoro o il principio del minimo sforzo, che regolano l'attività umana diretta alla costruzione dell'ambiente super-naturale, vale a dire la società, esistono delle «deviazioni» come la «brama di possesso» che ostacolano il naturale sviluppo delle relazioni tra gli uomini, consentendo lo sfruttamento del lavoro altrui³⁴. Il bambino, in quanto «essere naturale» per eccellenza, è del tutto estraneo alle logiche di dominio interne alla società; per questo la sua attività, volta a costruire l'uomo, non viene compresa e adeguatamente valorizzata, ma confinata «nelle *nurseries* o stanze dei giochi; oppure nelle scuole, luoghi di esilio a cui il bambino è condannato fino a quando non sia capace di vivere nel mondo senza dar fastidio»³⁵. Tolstoj, nell'articolo *Educazione e istruzione*, denuncia come «i migliori educatori, i più progressisti» si attribuiscono il diritto di decidere in quale misura l'ambiente

naturale e sociale possa operare sull'allievo: «dappertutto essi erigono intorno alla scuola una specie di muraglia cinese, rappresentata dalla cultura libresca, per cui l'azione istruttiva della vita può penetrare nella scuola solo quel tanto che gli educatori ritengono opportuno»³⁶. I bambini subiscono quindi da parte degli adulti condizionamenti che tuttavia non potranno mai essere completamente rimossi, dal momento che, come riconosce lo stesso Tolstoj, la personalità del maestro esercita comunque un'influenza sugli allievi.

La Montessori considera l'educazione dei suoi tempi antiscientifica ed estranea alle esigenze di una società profondamente cambiata rispetto al passato; una critica analoga, anche se con toni più aspri, viene mossa da Tolstoj al principio stesso dell'educazione, definita «azione costringitiva e violenta di un uomo su un altro»³⁷, e ai suoi modi di attuazione nelle istituzioni scolastiche russe ed europee che lo scrittore aveva visitato nei suoi viaggi, traendone un'impressione di viva repulsione. Ad un'educazione nuova, che prenda «in considerazione il lato "umano" per aiutare l'evoluzione degli uomini stessi»³⁸, la Montessori affida il compito di trasformare la società, avendo come obiettivo lo «"sviluppo dei valori umani" dell'individuo e specialmente dei suoi valori "moralì"»; solo così sarà possibile «"organizzare gli individui valorizzati" in una società conscia del suo fine»³⁹. Si tratta di un'impresa grandiosa, che non si può improvvisare: «non basta lanciare un "principio astratto" né propagare una convinzione: bisogna intraprendere un "grande lavoro". Questo lavoro sociale d'immensa importanza è la "valorizzazione" effettiva dell'uomo, la realizzazione del massimo sviluppo delle sue energie: la sua vera preparazione a realizzare una diversa forma di convivenza umana su un piano superiore»⁴⁰, dal quale risulti esclusa ogni forma di sopraffazione ed egoismo.

Un fermo rigore etico deve governare i rapporti tra gli uomini e costituire l'elemento unificante della vita sociale; nella morale la Montessori vede «la "scienza di organizzare una società di uomini valorizzati nel loro io"»⁴¹; la vera frontiera di difesa contro la guerra non è rappresentata dagli arsenali militari o dalla tutela dei confini, bensì dall'uomo stesso; laddove «l'uomo è socialmente disorganizzato e svalorizzato, fa breccia il nemico universale»⁴². Il mezzo più efficace, non violento, per scongiurare qualsiasi pericolo di guerra è dunque la formazione di una salda coscienza di pace, che sia viva ed operante in ognuno; la stessa convinzione emerge dalle parole di Tolstoj, in un articolo, *Ricredetevi!*, scritto nel 1904 sotto l'impressione suscitata dall'inizio delle ostilità tra Russia e Giappone: «per quanto strano ciò possa sembrare, il modo più sicuro e indubbio di liberare gli uomini da tutte quelle

miserie che essi stessi si infliggono, e dalla più terribile di esse - dalla guerra -, lo si ha non in qualche provvedimento esteriore e generale, ma unicamente in quel semplice rivolgersi d'ogni singolo individuo a se medesimo, alla propria consapevolezza di sé, così come aveva esortato a fare Cristo 1900 anni fa»⁴³. Le speranze più fondate in un futuro di pace sono però riposte nei ragazzi, che si accostano alla vita con animo puro e fiducioso. In un messaggio pubblicato il 28 dicembre 1907 dal quotidiano pietroburghese "Russkoe slovo", Tolstoj raccomanda agli adolescenti russi di confidare in se stessi, anche quando le risposte che affioreranno nei loro cuori alle eterne domande («chi sono io, perché vivo e perché vivono tutti coloro che vedo intorno a me?»⁴⁴) discorderanno da quelle che sono state inculcate loro da adulti troppo coinvolti in giochi di potere ed ormai emotivamente paralizzati dal cinismo e dalla rassegnazione.

«Sì, cari giovani che da soli, senza che alcuna suggestione esterna agisca su di voi, bensì proprio da soli e sinceramente vi state destando alla consapevolezza di tutta l'importanza della vostra vita, sì, non credete agli uomini che vi diranno che le vostre aspirazioni sono soltanto le irrealizzabili fantasticherie della giovinezza, [...] e che perciò bisogna non fantasticare su come potrebbe essere la nostra vita, ma cercar di conciliare nel modo migliore le nostre azioni con la vita della società attuale e impegnarsi unicamente ad essere un utile membro di questa società. [...] Non dovete credere che sia impossibile realizzare il bene e la verità nella vostra anima. Realizzare il bene e la verità non soltanto non è impossibile nella vostra anima, ma tutta la vita, sia la vostra che quella di tutti gli uomini, sta unicamente in questo, e solamente questa realizzazione in ciascun uomo porterà non soltanto a un miglior assetto della società intera, ma anche a tutto quel bene dell'umanità che ad essa è destinato, e che potrà realizzarsi soltanto con gli sforzi personali di ogni singolo uomo»⁴⁵.

Per la Montessori il bambino è simbolo e promessa di pace; lo esprimono, in modo insieme solenne e ispirato, le parole che chiudono il discorso *Educate per la pace* tenuto il 28 luglio 1939 al World Fellowship of Faiths, Essex Hall, Stand, Londra:

«Noi siamo convinti che il Bambino può fare molto per noi, più di quello che noi possiamo fare per lui. Noi siamo fermi e fissi all'abitudine, ma il bambino ci solleva dalla terra. L'impressione del Bambino Maestro è stata così forte da farmi sorgere dinanzi la sua figura quale noi la intendiamo. Non il bambino dal piccolo corpo disteso, con le braccia abbandonate nel riposo perché debole: noi vediamo la figura del bambino *diritto, con le braccia tese che chiamano l'umanità*⁴⁶».

NOTE

1) S. Hessen, *Leone Tolstoj Maria Montessori*, Roma, Avio, 1954; il volume comprende due saggi, *Tolstoj pedagogista* e *Il metodo Montessori*; nella *Conclusione* del primo si accenna di sfuggita al fatto che, oltre Tolstoj, anche la Montessori, insieme ad altri, è stata fautrice dell'ideale dell'educazione libera, p. 43.

2) *Ibidem*.

3) Luigi Volpicelli ricorda ad esempio gli ingenerosi giudizi, espressi anche nella forma di generiche accuse di diletterantismo, rivolte al maestro Tolstoj da alcuni studiosi, come il Guex, Antonio Labriola, Nicholas Hans (L. Volpicelli, *A scuola da Tolstoj*, Roma, Armando, 1971, p. 95); osservazioni dello stesso tenore vengono mosse alla Montessori da Francesco De Bartolomeis, secondo cui gli elementi morali e sociali del metodo montessoriano apparirebbero privi «non solo di un fondamento scientifico ma anche di una adeguata spiegazione didattica» (F. De Bartolomeis, *Maria Montessori e la pedagogia scientifica*, Firenze, La Nuova Italia, 1961, p. 104).

4) M. Montessori, *Educate per la pace*, discorso inaugurale al VI Congresso internazionale Montessori, Copenaghen, agosto 1937, in M. Montessori, *Educazione e pace*, Milano, Garzanti, 1949, p. 47.

5) L. Tolstoj, *Sono i ragazzi di campagna che imparano a scrivere da noi o siamo noi che impariamo da loro?*, in *Scritti pedagogici*, Bari, Adriatica, 1972, p. 155.

6) *Ivi*, p. 154.

7) M. Montessori, *Premessa a Educazione e pace*, ed. cit., p. XIV.

8) *Id.*, *Formazione dell'uomo*, Milano, Garzanti, 1968, p. 26; poco oltre, la Montessori deplora il fatto che una forma di pregiudizio e di «amor proprio» offeso avesse creato «un ostacolo, una barriera insormontabile tra quell'esperienza illuminatrice e le persone che appartenevano alle alte sfere della cultura [il corsivo è dell'Autrice], quelle cioè che, per la loro cultura superiore, avrebbero potuto decifrarla e utilizzarla» (*ibidem*); con assai minore delicatezza si esprimeva Tolstoj nei confronti dei «dotti», che detestava apertamente, considerandoli tutti, come ricorda Igor Sibaldi nella sua introduzione al saggio tolstoiano *Della vita*, «conformisti, [...] e tardi di mente, e ipocriti, atei o bigotti» (I. Sibaldi, *Introduzione a L. Tolstoj, Della vita*, Milano, Mondadori, 1991, p. 5).

9) Secondo la Montessori nel bambino l'istinto al lavoro, scarsamente assecondato dagli adulti, è molto forte (M. Montessori, *Il segreto dell'infanzia*, Milano, Garzanti, 1999, p. 264); cfr. quanto, sullo stesso argomento, afferma Tolstoj, soffermandosi sulle cattive abitudini indotte nei bambini, con effetti disastrosi sulla loro crescita morale: «Il fanciullo non solo non viene avvezzato al lavoro produttivo, a concentrare la propria attenzione, all'autocontrollo, a saper

riparare quello che rompe, a far l'abitudine alla stanchezza e alla gioia che dà un lavoro condotto a termine, ma viene educato all'ozio fisico e al disprezzo per ogni prodotto del lavoro, a romper le cose, rovinarle, buttarle via e a comprar poi col denaro tutto quello che gli passa per la mente, senza pensare a come vengono fatte le cose che egli compra» (L. Tolstoj, *Il primo gradino*, Genova, Manca, 1989, p. 8).

10) M. Montessori, *Formazione dell'uomo*, ed. cit., p. 32.

11) L. Tolstoj, *La scuola di Jasnaja Poljana in novembre e dicembre*, ed. cit., p. 138.

12) Ivi, p. 104.

13) L. Tolstoj, *L'istruzione popolare*, ivi, p. 161.

14) Id., *La scuola di Jasnaja Poljana in novembre e dicembre*, ed. cit., p. 138.

15) *Ibidem*.

16) Ivi, p. 71.

17) Ivi, p. 72. Incredulità e difficoltà a comprendere le dinamiche interne alla scuola segnano le reazioni di quanti giungono in visita a Jasnaja Poljana; diversi decenni dopo, come s'è visto, la Montessori si troverà a fronteggiare situazioni molto simili a quelle descritte da Tolstoj: «Quante volte mi è accaduto di vedere lo stupore dei visitatori della nostra scuola, che volevano, in due ore, studiare il metodo d'insegnamento, che da noi non esiste e inoltre durante queste due ore esporci il loro! Quante volte m'è accaduto di sentire questi visitatori consigliare lo stesso procedimento, che non conoscevano e che, sotto i loro occhi, era in vigore a scuola, senza essere tuttavia una regola dispotica, obbligatoria per tutti!» (ivi, p. 73).

18) M. Montessori, *Il segreto dell'infanzia*, ed. cit., p. 181.

19) L. Tolstoj, *La scuola di Jasnaja Poljana in novembre e dicembre*, ed. cit., p. 82.

20) *Ibidem*.

21) M. Montessori, *Il segreto dell'infanzia*, ed. cit., p. 181.

22) Nelle pagine dei *Diari* Tolstoj usa, riferendosi alla scuola, un tono piuttosto distaccato e sbrigativo, in contrasto con l'interesse e il senso di coinvolgimento che si avvertono negli articoli pedagogici; la Montessori ricorda, in *Il segreto dell'infanzia*, come solo dopo le ripetute insistenze di alcune madri analfabete che le chiedevano di insegnare a leggere e a scrivere ai figli, avesse presentato ai bambini, pur tra molti dubbi, alcune lettere dell'alfabeto intagliate su cartoncino e carta smerigliata (*op. cit.*, p. 179).

23) M. Montessori, *Educazione e pace*, ed. cit., p. 29.

24) Ivi, p. 33.

25) *Ibidem*.

26) F. De Bartolomeis, *op. cit.*, p. 101.

- 27) Ivi, p. 102.
- 28) G. Cives, *L'educazione in Italia*, Napoli, Liguori, 1984, p. 287.
- 29) Ivi, pp. 278-83.
- 30) D. Dolci, *La struttura maieutica e l'evolgerci*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 197.
- 31) *Ibidem*.
- 32) Ivi, p. 133; anche in Tolstoj l'interesse dimostrato dagli allievi è la migliore conferma della validità dell'insegnamento, mentre noia o stanchezza generalizzate svelano sempre, in qualche misura, i limiti dei metodi adottati.
- 33) D. Dolci, *Gente semplice*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. XIV.
- 34) M. Montessori, *Il segreto dell'infanzia*, ed. cit., pp. 269-70; cfr. per analogia le riflessioni sviluppate da Dolci sui vari "virus del dominio", in *Dal trasmettere al comunicare*, Milano, Sonda, 1988, pp. 39-81.
- 35) *Il segreto dell'infanzia*, p. 271.
- 36) L. Tolstoj, *Scritti pedagogici*, ed. cit., pp. 63-64.
- 37) Ivi, p. 66.
- 38) M. Montessori, *Premessa a Educazione e pace*, ed. cit., p. XIII.
- 39) *Ibidem*.
- 40) Ivi, p. XIV.
- 41) Ivi, p. XV.
- 42) *Ibidem*.
- 43) L. Tolstoj, *Perché la gente si droga?: e altri scritti su società, politica e religione*, Milano, Mondadori, 1988, p. 447.
- 44) Id., *Credete in voi stessi*, ivi, p. 596.
- 45) Ivi, pp. 598-99.
- 46) M. Montessori, *Educazione e pace*, ed. cit., p. 176.

Giordana Szpunar

DEWEY E LA RUSSIA SOVIETICA **Il pregiudizio occidentale**

Nel primo scritto dedicato a Dewey e alla Russia sovietica (vedi *Slavia*, 2002, n.4) abbiamo intrapreso un'opera di introduzione e di contestualizzazione degli articoli deweyani del 1928 relativi al viaggio del filosofo americano in Russia. Questo secondo scritto si pone l'obiettivo di analizzare quelli che sono, secondo Dewey, i forti pregiudizi imperanti nel mondo occidentale riguardo la rivoluzione bolscevica e la Russia sovietica.

È da ricordare che lo stesso Dewey intraprende questo viaggio portando nel proprio bagaglio culturale una serie di aspettative, di idee preconcepite, di pregiudizi, che, in contrasto con ciò che egli ha modo di osservare durante il suo breve soggiorno, lo gettano in uno stato di confusione mentale e di «stordimento» da cui stenta ad uscire¹. Soprattutto egli si rende conto di quanto sia difficile liberare la propria mente da quei pregiudizi tanto da poter comprendere fino in fondo la situazione della Russia sovietica e la reale portata della rivoluzione bolscevica.

«Eravamo soliti interrogarci su quale sarebbe stata la nostra impressione se fossimo arrivati a Leningrado senza conoscere gli eventi passati e senza aspettative preconcepite riguardo alla sua condizione economica. Naturalmente era impossibile liberare sufficientemente la mente da pregiudizi precedenti per rispondere all'interrogativo.²»

Già dalle prime battute del primo dei sei articoli emerge con chiarezza la condanna del filosofo americano nei confronti di qualsiasi atteggiamento pregiudiziale e poco informato.

«Il cambiamento di Pietrogrado in Leningrado rappresenta senza dubbio un simbolo, ma la mente esita nel decidere di cosa. A volte, esso sembra segnare una conclusione, una specie di completa trasmigrazione delle anime. In altre occasioni, si può immaginarlo come una sorta di mordente ironia. Difatti è facile immaginare che un nemico dell'attuale regime trovi una soddisfazione malevola nel battesimo di questa logora e scalcinata città con il nome di Lenin; il suo aspetto decadente, quasi in rovina, lo colpirebbe come un commento sufficiente alla pretesa bolscevi-

ca di aver inaugurato un mondo nuovo e migliore.³»

Nel rivolgere tale critica soprattutto a se stesso, tanto da definire più volte «ovvio» il reale significato della rivoluzione e da attribuire dunque la propria mancanza di comprensione ad una personale «ottusità»⁴, Dewey afferma ancora:

«Mi rendo conto ora che qualsiasi studente di storia dovrebbe essere consapevole che le forze liberate dalla rivoluzione non sono funzioni, in senso matematico, degli sforzi di coloro che mettono in moto il treno degli eventi, né tanto meno delle loro opinioni e delle loro speranze. Irritato per non aver applicato questa ovvia verità storica al fine di comprendere ciò che sta accadendo in Russia, avrei voluto riversare la responsabilità della mia errata interpretazione su altri. Provai risentimento verso quei seguaci ed elogiatori come pure verso quei critici e oppositori che, sentii, mi avevano sviato con costanti discorsi e scritti sul bolscevismo e sul comunismo, lasciandomi ignaro degli aspetti fondamentali di una rivoluzione [...].⁵»

Nel corso del soggiorno la visione deweyana riguardo alla Russia viene, non senza traumi⁶, repentinamente modificata, addirittura rovesciata, rispetto a quella iniziale. Nella parte finale del primo dei sei articoli Dewey dichiara:

«Mi sono limitato alle impressioni dei primi giorni, almeno a quelle che gli eventi successivi hanno approfondito e confermato, e alle impressioni che ebbi immediatamente, inattaccabili da domande, spiegazioni e discussioni. La conoscenza più approfondita, raggiunta successivamente attraverso un'indagine più definita, ha posto alcune delle precedenti impressioni sotto una luce diversa. [...] Il risultato finale per me fu il raggiungimento di un chiaro rovesciamento di prospettive nei miei pregiudizi.⁷»

Dewey è consapevole del fatto che gli stessi pregiudizi che caratterizzano la propria idea della Russia siano profondamente radicati in tutto il mondo occidentale⁸ e scrive questa serie di articoli anche e soprattutto per scardinare alcuni luoghi comuni sulla rivoluzione e restituire ad essa il suo significato autentico. Nel primo, nel secondo e in parte nel terzo articolo Dewey intraprende un'opera di esplicitazione di alcune delle principali idee preconcepite sulla Russia e di confutazione di esse attraverso il resoconto di elementi osservati direttamente nei giorni di permanenza nel paese sovietico.

Il filo rosso che lega i sei articoli e, dunque, l'aspetto che, tramite la stesura di essi, Dewey vuole mettere in luce al di sopra di tutti gli altri, è che parlando e scrivendo a proposito della Russia tanto gli oppositori quanto i sostenitori del regime tendono a dare troppa importanza agli

aspetti politici ed economici della rivoluzione. Ciò non fa che limitare la comprensione sia degli avvenimenti che riguardano la Russia sia, quindi, del reale significato della rivoluzione:

«Ho sentito complessivamente parlare troppo del comunismo, della Terza Internazionale, e complessivamente troppo poco della rivoluzione; ho sentito parlare troppo dei bolscevichi, anche se la rivoluzione finale fu realizzata grazie al loro impulso.⁹»

«Ma dal momento che il clamore dell'enfasi economica, proveniente, come ho detto, sia dai difensori che dai nemici del progetto bolscevico, può aver confuso altri come certamente ha confuso me, non posso far altro che registrare l'impressione, tanto schiacciante quanto inattesa, che il fatto saliente in Russia è una rivoluzione che ha sprigionato potenzialità umane in una misura senza precedenti: un fatto di incalcolabile significato non solo per quel paese, ma per il mondo¹⁰».

Al contrario, pur se gli ideali politici e le teorie economiche hanno rappresentato per la rivoluzione d'ottobre il punto di partenza, non ne avrebbero di certo rappresentato il punto d'arrivo, o comunque non il più importante. Infatti, secondo Dewey, uno degli aspetti fondamentali di una rivoluzione, e in particolare di quella bolscevica, può essere lasciato intendere definendolo «psichico e morale piuttosto che meramente politico ed economico: la rivoluzione nell'atteggiamento delle persone verso le necessità e le possibilità della vita»¹¹. Il filosofo americano riconduce, dunque, il significato della rivoluzione agli aspetti psicologici e umani legati alla completa liberazione delle energie di un popolo e alla acquisizione da parte di esso della consapevolezza di essere l'artefice del proprio destino:

«In questa reazione sono forse propenso a sottovalutare l'importanza delle teorie e delle aspettative che agirono nel premere il grilletto che sprigionò le energie sopresse. Sono ancora imbarazzato nel tentare di elaborare l'esatto peso delle formule comuniste e degli ideali bolscevichi nell'attuale vita del paese; sono portato a credere, tuttavia, che non solo l'attuale stato del comunismo (quello della non-esistenza in senso letterale), ma anche il suo futuro abbiano minore importanza rispetto a questa compiuta rivoluzione del cuore e della mente, questa presa di coscienza di sé da parte di un popolo in quanto forza determinante nella formazione del proprio destino finale.¹²»

Inoltre, è anche vero che lo stato attuale della Russia sovietica non costituisce una situazione definita e finale, ma si configura come una situazione di "transizione", di mutamento, di tensione verso qualcosa. L'esito, afferma Dewey, potrebbe essere il sistema comunista, ma anche una forma organizzativa diversa. Ciò che rappresenta una certezza è che

la direzione della transizione in atto non può essere determinata in modo dogmatico dalla filosofia della storia marxista:

«Che l'esistente stato di cose non sia il comunismo, ma una transizione verso di esso; che nella dialettica della storia la funzione del bolscevismo sia di annullare se stesso; che la dittatura del proletariato sia solo un aspetto della lotta di classe, l'antitesi alla tesi della dittatura del capitalismo borghese esistente negli altri paesi; che essa sia destinata a svanire in una nuova sintesi, sono tutte cose che i comunisti stessi ci dicono. Lo stato presente è uno stato di transizione; il fatto è così ovvio che non si ha difficoltà ad accettarlo. Che esso sia necessariamente uno stato di transizione verso la meta prescritta dalla filosofia della storia marxista è un dogma che, di fronte alle nuove energie che sono state ridestate, sa di logora metafisica assolutistica e di sorpassate teorie di un' "evoluzione" rettilinea e unidirezionale.¹³»

Rientra naturalmente nelle possibilità che lo stato di transizione della Russia sfoci nel comunismo. Tuttavia, la stabilità o il fallimento del sistema comunista non dipenderà certo dalla formula della filosofia marxista, ma dall'eventualità che tale sistema si riveli o meno funzionale alle esigenze e ai desideri del popolo russo:

«Senza dubbio è concepibile che il comunismo in qualche forma possa essere l'esito della "transizione" corrente, scarse come sono le prove della sua presente esistenza. Ma si ha la sensazione che, se il comunismo si imporrà definitivamente, non lo farà a causa della minuziosa ed ormai stereotipata formula della filosofia marxista, ma perché qualcosa di quel genere è congeniale a delle persone che la rivoluzione ha reso consapevoli di se stesse, ed emergerà in una forma dettata dai loro stessi desideri. Se il comunismo fallirà, sarà perché le energie che la rivoluzione ha risvegliato sono troppo spontanee per conformarsi a formule composte sulla base di condizioni non appropriate – se si eccettua la supposizione di una unica e necessaria "legge" del cambiamento storico.

In ogni caso il comunismo, se si giudica dalle impressioni suggerite dall'apparenza di Leningrado, si trova in qualche futuro remoto. Ciò non solo per il fatto che persino i leaders considerino la situazione attuale come un semplice passo iniziale, a malapena completo perfino come primo passo, ma perché l'economia dominante è chiaramente un'economia basata sulla circolazione monetaria, a quanto si può giudicare dall'apparenza.¹⁴»

La convinzione secondo cui l'aspetto politico e quello economico della rivoluzione siano gli elementi causali e, quindi, fondamentali e caratteristici della rivoluzione viene meno. Piuttosto essi possono essere considerati come un «episodio» particolare all'interno di una più vasta

rivoluzione umana:

«E' emerso chiaramente il senso di una vasta rivoluzione umana che ha portato con sé – o piuttosto consiste in – un'esplosione di vitalità, coraggio, fiducia nella vita. Nella stessa misura la nozione che la rivoluzione sia essenzialmente economica e industriale è finita in ombra. Non voglio dire che una simile nozione sia, anche considerando il punto a cui è arrivata, insignificante; piuttosto essa ora appare non come la causa della rivoluzione umana e psicologica, ma come un episodio di essa.¹⁵»

Il fatto di ridurre il significato della rivoluzione alle sue conseguenze economiche e politiche fa sì che si creino e si diffondano nel mondo occidentale una serie di opinioni generalizzate circa la situazione della Russia sovietica.

Secondo Dewey, la maggior parte dei volumi e dei resoconti sulla Russia sovietica e sulla rivoluzione, pur se scritti da autori competenti, pur se basati su una meticolosa raccolta dei dati, pur se caratterizzati dall'onestà dei propositi e dall'autenticità del materiale, presentano due difetti fondamentali, che contribuiscono appunto alla diffusione di idee che non corrispondono alla realtà dei fatti. Il primo consiste nel non datare adeguatamente il materiale riportato specificandone il contesto storico preciso e le condizioni particolari in cui avvennero i fatti. Le conclusioni, in genere negative, relative agli avvenimenti verificatisi in un certo periodo e in un determinato contesto non possono essere generalizzate tanto da essere rese valide per la situazione della Russia sovietica nella sua totalità, senza distinzioni di tempo e di spazio. Questa operazione di generalizzazione fa sì, invece, che le opinioni esposte risultino spesso in disaccordo con ciò che si può osservare direttamente in Russia:

«Ciò che ho imparato dalla mia esperienza in questa situazione [...] è la necessità di dare una datazione esatta a ogni affermazione fatta a proposito delle condizioni nella Russia sovietica». [...]

«Se non ho imparato niente altro, ho imparato almeno ad essere immensamente sospettoso di tutte le opinioni generalizzate circa la Russia; anche se si accordano con lo stato delle cose nel 1922 o nel 1925, esse possono avere poca rilevanza per il 1928, e forse essere solo di significato antiquario per il 1933.¹⁶»

Il secondo errore compiuto dai resoconti sulla Russia sovietica, in parte conseguenza del primo, è quello di trasmettere al lettore una serie di fatti privi di vitalità, privi di movimento e di tralasciare così alcuni aspetti degli eventi stessi che risultano invece estremamente significativi considerando le impressioni emerse dal contatto diretto con gli avvenimenti:

«I libri contengono, qualcuno di essi, molte più informazioni di quante potrò mai possedere; essi sono scritti, qualcuno di essi, da uomini

che conoscono la lingua russa e che hanno avuto ampi contatti. Se, allora, mi abbandono alla presunzione di fidarmi delle mie impressioni piuttosto che dei loro rapporti su qualche materia vitale, non è perché penso che essi abbiano – ancora, qualcuno di essi – volontariamente falsificato; e nemmeno, in verità, per ciò che essi dicono, ma piuttosto per ciò che essi non dicono, per ciò che essi hanno tralasciato, e che io sono sicuro ci sia. Conseguentemente, questi lavori mi colpiscono perché contrassegnati da una certa vacuità, un vuoto dovuto a un'insensibilità per ciò che è più essenzialmente significativo. Essi presentano degli spaccati statici, isolati dal movimento che solo fornisce loro significato.¹⁷»

Non solo, ma anche ottenere informazioni precise e attendibili dagli stessi russi rappresenta un compito molto difficile da realizzare. Da una parte, afferma Dewey, servirebbe un soggiorno molto più lungo per poter raccogliere notizie precise e accurate. Dall'altra, le informazioni recuperate sono contrastanti soprattutto perché si basano sul ricordo di condizioni passate che non corrispondono più alla realtà attuale:

«[...] Senza un soggiorno prolungato, ampi contatti e la conoscenza della lingua, un'informazione accurata è difficile da ottenere. Si ottengono tanti giudizi quante sono le persone con cui si parla, perfino su cose che dovrebbero venire considerate come semplici verità; altrimenti le domande vengono eluse in modo imbarazzante¹⁸.»

«Per esempio, sebbene l'interesse principale non sia diretto alle condizioni economiche, si ha naturalmente una certa curiosità in merito, e si fanno domande. [...] Ma non era facile trovare loro risposta, né le risposte, quando date, concordavano tra loro. In parte la spiegazione è abbastanza semplice: non interrogavo persone che erano sufficientemente interessate da essere ben informate. Qualsiasi viaggiatore sa come è facile in ogni parte del mondo accumulare informazioni sbagliate. Ma insieme a questo fatto e dietro ad esso c'era una causa che mi sembra di significato generale, una causa che dovrebbe essere conosciuta e considerata all'interno di qualsiasi tentativo di valutazione degli affari russi.¹⁹»

Per spiegare la causa di questo fenomeno Dewey riporta un esempio, tipico e rappresentativo, relativo alle informazioni da lui raccolte a proposito della natura delle cooperative. La risposta che gli viene spesso fornita è che esse non sono che negozi del governo denominati in modo diverso. In seguito, attraverso l'accesso a fonti più autorevoli, Dewey viene a scoprire che è vero proprio il contrario: il movimento cooperativo in realtà è cresciuto otto volte dagli esordi e la sua gestione è essenzialmente autonoma:

«[...] C'è ogni ragione di credere che le informazioni sbagliate che ricevetti circa lo status delle imprese cooperative in Russia non solo furo-

no date onestamente, ma erano basate sul ricordo di condizioni che erano prevalenti parecchi anni prima. Poiché ci fu un periodo in cui l'intera struttura industriale della Russia era così disorganizzata, a causa della Guerra Mondiale, dell'embargo e della guerra civile, che il governo praticamente rilevò la direzione delle cooperative. [...] Questo stato di cose non esiste più: al contrario, il libero movimento cooperativo, democraticamente gestito, ha assunto una nuova vitalità – soggetta, naturalmente, al controllo dei prezzi da parte dello Stato. Ma le idee e le convinzioni formatesi durante quel periodo sono entrate in circolazione e persistono. Se non fossi convinto che l'esempio sia tipico, così tipico che una larga parte di ciò che passa per conoscenza sulla Russia sovietica è di fatto solo una reminiscenza di ciò che era la situazione in un certo periodo durante una certa fase delle cose, non mi soffermerei su di esso così a lungo.²⁰»

Si ritorna così alla già citata necessità di datare esattamente qualsiasi affermazione fatta a proposito della Russia sovietica. Ciò per Dewey è indicativo di un fatto molto importante. Al contrario di ciò che si pensa e si dice nel mondo occidentale riguardo alla condizione di rigidità degli affari nel paese sovietico, la Russia è in una condizione di continuo mutamento, di repentine modificazioni:

«Questa necessità di datare esattamente ogni affermazione fatta circa le condizioni russe [...] è indicativa di un fatto – o di una forza – che secondo me è molto più significativo della maggior parte dei “fatti” più largamente conosciuti, anche quando essi siano realmente fatti. Esso indica il grado in cui la Russia è in uno stato di mutamento, di alterazioni rapide, persino di oscillazioni. [...] Come gli stranieri residenti nel paese frequentemente mi hanno spiegato, la Russia vive ‘alla giornata’ in tutti i suoi problemi e in tutte le sue politiche interne; solo in politica estera c'è coerenza e unità.²¹»

Naturalmente questa condizione di mutamento può essere interpretata in modo pregiudizievole a seconda della posizione che si assume nei confronti della situazione russa in generale. Da una parte, i sostenitori del regime le attribuiscono un valore positivo interpretandola come l'ammirevole capacità dei governanti di adattarsi alle necessità reali del paese. Dall'altra, gli oppositori vi vedono, negativamente, l'incapacità degli stessi di avere idee precise anche sulle questioni di una certa rilevanza:

«Secondo le persone che simpatizzano con ciò che sta accadendo in Russia, la formula [la Russia vive ‘alla giornata’] aveva un'implicazione elogiativa: il mutamento era il segno che i dirigenti avevano un atteggiamento di realistico adattamento alle condizioni e ai bisogni reali. Secondo i non simpatizzanti, la frase implicava incapacità da parte dei governanti, nel senso che non avevano idee precise nemmeno su questio-

ni importanti. Ma il dato di fatto del mutamento, favorevolmente o sfavorevolmente interpretato, restava rilevante e incontestato. Considerate le opinioni correnti (che io, confesso, condividevo prima della mia visita) riguardo la rigidità degli affari in Russia, sono convinto che questo aspetto del cambiamento e del mutamento necessiti di tutta l'enfasi che gli può essere data.²²»

Per Dewey, come vedremo anche più avanti, la tensione continua verso il mutamento non solo è un fatto incontestabile, ma assume una valenza estremamente positiva. Lo stato di transizione in cui si trova la Russia rappresenta lo sforzo del popolo russo di creare una nuova mentalità collettiva, un nuovo senso morale²³:

«Io posso forse riassumere meglio la differenza tra le mie impressioni di Leningrado e di Mosca dicendo che nel secondo posto la nozione di presente come "transizione" assumeva un nuovo significato. La mia sensazione quando lasciai Leningrado, per dirla in parole povere, fu che la rivoluzione era un grande successo, mentre il comunismo era un fiasco. La mia esperienza a Mosca non alterò la seconda impressione tanto da convincermi che c'è in pratica più comunismo effettivo di quello che avevo supposto che ci fosse. Ma quelle esperienze mi convinsero che c'è un enorme sforzo costruttivo per creare una nuova mentalità collettiva, una nuova moralità potrei chiamarla, se non fosse per l'avversione dei dirigenti sovietici a tutta la terminologia morale. Questo sforzo sta attualmente avendo un considerevole successo, fino a che punto però non sono in grado di dirlo.²⁴»

Il risultato di questo tentativo, come abbiamo avuto già modo di mettere in luce, non coinciderà necessariamente, come affermano i marxisti ortodossi, con la creazione delle istituzioni comuniste, ma consisterà certamente in una società conforme alle necessità e al volere del popolo russo. Questa società, afferma Dewey, sarà presumibilmente tanto dissimile dal modello capitalista quanto da quello comunista:

«Così la "transizione" sembra essere in buona parte un fatto. Tuttavia, verso cosa essa sia mi sembra una faccenda ancora totalmente da stabilire. Per il marxismo ortodosso, naturalmente, il fine è certo ed è rappresentato proprio da quelle istituzioni comuniste che la sua filosofia della storia richiede. Personalmente, però, sono fortemente dell'idea che i tentativi con maggiore possibilità di successo siano quelli rivolti a creare una nuova mentalità e una nuova moralità di tipo cooperativo sociale, mentre la natura del traguardo che sarà ottenuto è la più dubbiosa. Sono assolutamente portato a credere infatti che questo modo di pensare, proprio nella misura in cui è realmente nuovo e rivoluzionario, creerà una società futura conforme ai suoi desideri e alle sue intenzioni. Questa

società futura sarà senza dubbio estremamente dissimile dal regime caratteristico del mondo occidentale del capitale privato e del profitto individuale. Ma io penso che ci sono probabilità che essa sarà egualmente dissimile dalla società che le formule del marxismo ortodosso esigono.²⁵»

Per supportare le proprie affermazioni e per confermare la realtà delle proprie impressioni, Dewey espone una serie di diffusi e radicati pregiudizi occidentali legati ad aspetti particolari della situazione russa, cercando di dimostrare come essi non siano in alcun modo fondati e, anzi, contrastino fortemente con ciò che si può osservare direttamente visitando le città sovietiche:

«Se il mio pregiudizio riguardo la rigidità degli affari in Russia si è rivelato essere quello maggiormente contrario ai fatti, esso non è però molto condiviso. Ma ci sono altri pregiudizi – molti dei quali sono contento di dire che non condividevo – i quali dopo una visita appaiono ancora più assurdi.²⁶»

Una prima serie di pregiudizi è legata all'idea di povertà e di miseria che si ha in Occidente del paese sovietico. L'opinione diffusa è che, a causa del regime, la popolazione viva in uno stato di indigenza e che il paese intero si trovi in una situazione economica disastrosa. È vero, afferma Dewey, che visitando le città russe, osservandone le costruzioni e gli abitanti, si avverte immediatamente un'impressione di povertà, tanto che si arriva a pensare che il comunismo, in quel contesto, significhi condividere uno stato di miseria comune. In realtà la situazione economica della Russia è, come si sarebbe potuto facilmente prevedere, quella che avrebbe caratterizzato un qualsiasi paese che avesse attraversato una guerra mondiale, una guerra civile, un embargo.

«[...] Avevo una forte sensazione che, mentre avrei dovuto essere consapevole di una reale differenza psicologica e morale dal resto del mondo, la scena economica non sarebbe apparsa particolarmente dissimile da quella di qualsiasi paese europeo che non si è ancora ripreso dall'impoverimento della guerra, esterna e civile, dal blocco e dalla carestia.²⁷»

Addirittura, osservando con attenzione le persone che si incontrano per le strade, si può notare che la popolazione si divide in classi sociali. E, benché le classi che si trovano agli estremi non abbiano caratteri così marcati e le varie classi sfumino gradualmente una nell'altra senza distinzioni nette, si tratta di una divisione che corrisponde alla gerarchia esistente in qualsiasi grande città occidentale. Inoltre, se è vero che i segni della povertà sono tangibili, è anche evidente che la gente non appare denutrita né sofferente e che il denaro circola facilmente per l'acquisto di beni di prima necessità, ma anche per i divertimenti e per i prodotti non

strettamente necessari:

«All'inizio, l'impressione fu di povertà, sebbene non di terribile indigenza; si aveva la sensazione che tutti fossero poveri allo stesso modo, come se l'unico comunismo fosse quello di condividere un destino comune. Ma non ci volle molto tempo per rendere l'occhio capace di cogliere delle distinzioni. Si distinguevano senza difficoltà, in base all'abbigliamento e al portamento, almeno quattro classi, o forse si potrebbe dire gradi, del tipo che si incontrano in qualsiasi grande città del mondo. Gli estremi non sono così marcati specialmente dalla parte del lusso e dell'ostentazione. Le classi sfumano l'una nell'altra più di quanto non accadrebbe a New York o Londra. Ma le distinzioni ci sono. Benché ci siano file abbastanza lunghe davanti a qualche negozio, specialmente dove viene venduto il cibo, non ci sono segni marcati di miseria, la gente è ben nutrita; teatri, ristoranti, parchi e luoghi di divertimento sono affollati - e i loro prezzi non sono economici. Le vetrine dei negozi espongono lo stesso tipo di merce che si vede dappertutto, benché di solito della qualità presente nei bazar economici: giocattoli per bambini e gioielli economici attraggono una grande folla alle vetrine, qui come in ogni altro luogo. Qualsiasi quantità di denaro ci sia - e, come ho detto, in qualità se non in quantità esiste un'economia basata esclusivamente sulla moneta - è evidentemente in facile circolazione.²⁸»

Non solo dunque il popolo russo non trasmette una sensazione di miseria profonda e diffusa, ma quello che emerge dall'osservazione attenta degli abitanti delle grandi città sovietiche è una netta impressione di vitalità, energia, fiducia nella vita, tensione verso il futuro. Questo, secondo Dewey, rappresenta il più importante risultato della rivoluzione:

«Sono portato a credere a ciò che ho letto, e cioè che c'è una moltitudine di uomini e di donne in Russia che vive in una miseria costrittiva e deprimente, proprio come c'è una moltitudine in esilio. Ma quest'altra moltitudine che vaga per le strade, che si riunisce nei parchi, nei club, nei teatri, che frequenta i musei, è anch'essa una realtà, come lo è il suo aspetto indomito e niente affatto apologetico. Si può supporre che la prima realtà appartenga al passato, un incidente della rivoluzione, mentre la seconda realtà rappresenti il presente e il futuro, l'essenza della Rivoluzione nella sua liberazione di coraggio, energia e fiducia nella vita.²⁹»

«In ogni caso, malgrado la città trascurata, i cui muri stuccati, con la loro vernice scrostata, sono uno splendido abito a brandelli, si riceve l'impressione di movimento, di vitalità, di energia. Le persone vanno in giro come se qualche peso massiccio e oppressivo fosse stato rimosso, come se esse avessero nuovamente preso coscienza di energie a lungo

soppresse.³⁰»

Una delle domande che Dewey si sente porre con maggiore frequenza sia prima sia dopo il suo viaggio è come sia venuto in mente al gruppo di andare proprio in Russia. In Occidente il paese sovietico appare come un paese incivile, disordinato e quindi poco sicuro. Al contrario, invece, la vita quotidiana che si conduce nelle città russe è regolare e tranquilla. Addirittura, secondo Dewey, si potrebbero indicare altri paesi europei attraverso i quali risulterebbe più problematico viaggiare:

«Uno di essi [pregiudizi] è espresso dalla domanda così spesso posta sia prima che dopo la visita: come ha osato la comitiva andare in Russia? - come se la vita lì fosse incivile, disordinata e pericolosa. Si esita a parlare di questa idea a un pubblico intelligente, ma io l'ho trovata così largamente diffusa che sono sicuro che la testimonianza del carattere ordinato e sicuro della vita in Russia si imbatterebbe nell'incredulità di molto più della metà del pubblico sia europeo che americano. Nonostante la polizia segreta, le inchieste, gli arresti e le deportazioni dei *Nepmen* e dei *Kulaki*, l'esilio degli oppositori del partito - inclusi gli elementi divergenti all'interno del partito stesso - la vita per le masse procede con regolarità, sicurezza e decoro. Se volessi essere maligno, potrei menzionare altri paesi dell'Europa dell'est nei quali è molto più fastidioso viaggiare. Non c'è nessun paese in Europa nel quale la *routine* esteriore della vita sia più stabile e sicura. Anche i "bambini selvaggi" che hanno costituito l'argomento principale di così tanti racconti sono ora scomparsi dalle strade delle grandi città.³¹»

Un altro commento diffuso che si usa rivolgere a chi decida di partire per la Russia è relativo ai luoghi turistici. È opinione comune che i russi istituiscano dei luoghi di visita *ad hoc* per i turisti. La Società di Leningrado per le Relazioni Culturali aveva organizzato per il gruppo di educatori americani un itinerario di visite presso le istituzioni e i luoghi più rappresentativi della città e dei dintorni. Dewey esprime più volte nei suoi scritti un deciso apprezzamento per tutti i posti che gli vengono mostrati, dai circoli estivi dei lavoratori alle colonie di "ragazzi selvaggi", dall'Hermitage di Leningrado alla Casa della Cultura Popolare, dalle chiese ai musei di Mosca e Leningrado. Inoltre, tutto ciò che viene mostrato, continua Dewey, non viene allestito appositamente allo scopo di attirare i turisti, ma o è stato creato per rispondere alle esigenze attuali del paese oppure è stato ereditato dal passato:

«Un altro avvertimento che appare comico a uno sguardo retrospettivo è quello spesso dato da gentili amici, i quali ci mettono in guardia affermando che in Russia si è frequentemente ingannati quando si viene accompagnati a visitare i luoghi turistici. E' difficile esercitare l'immagi-

nazione in un determinato ambiente sulle condizioni di un paese lontano e sconosciuto; ma ora sembra che non dovesse richiedere una grande immaginazione capire che i russi avevano ben altro da fare che allestire 'luoghi di visita' per impressionare poche centinaia o anche migliaia di turisti. I posti e le istituzioni che ci venivano "mostrate" – la Società di Leningrado per le Relazioni Culturali aveva preparato un programma di visite turistiche estremamente interessante – erano luoghi ben meritevoli di essere mostrati. Spero che essi fossero i migliori nel loro genere, così da essere rappresentativi di ciò che il nuovo regime sta cercando di fare; c'è abbastanza mediocrità dappertutto senza dover viaggiare migliaia di miglia per vederla. Ma essi esistono per se stessi, o a causa di condizioni storiche, come i vecchi palazzi e tesori, o a causa delle presenti urgenti necessità.³²»

Un'altra serie di pregiudizi comuni in Occidente riguarda la gestione politica del paese da parte del regime. Due sono le principali opinioni diffuse in merito. Si pensa, anzitutto, che in seguito alla rivoluzione si sia instaurato in Russia un sistema che non lascia al popolo nessuna forma di libertà. In secondo luogo, l'esito della rivoluzione e l'attività dei bolscevichi vengono considerati come cause di distruzione:

«La domanda che mi è stata posta più spesso, insieme alla questione se in Russia esiste qualche forma di libertà, è se sta avendo luogo qualcosa di costruttivo. La frequenza della domanda indicava l'influenza che le notizie del carattere distruttivo del bolscevismo ancora hanno sull'immaginario pubblico e forse aumenta l'obbligo incombente, da parte di chi ha sperimentato una diversa versione degli eventi, di riportare l'effetto di quella esperienza.³³»

Al contrario, girando per le città russe, secondo Dewey non si direbbe affatto che i bolscevichi siano dominati da uno spirito distruttivo. Piuttosto è abbastanza evidente che la rivoluzione abbia assunto un carattere conservativo. Ciò è testimoniato soprattutto dal fatto che in tutta la Russia c'è stato un proliferare di musei ed è stata dedicata una particolare attenzione alla cura del patrimonio artistico e storico del paese:

«[...] Prima di parlare dell'aspetto più significativo dello sforzo costruttivo, varrebbe la pena dire che (un fatto, in realtà, già sottolineato da tanti visitatori) nelle grandi città ciò che impressiona è il carattere conservativo, piuttosto che distruttivo, della Rivoluzione. Di ciò che viene associato alla furia distruttiva bolscevica ce n'è molto più nell'Inghilterra tramandataci da Enrico VIII di quanto ce ne sia a Mosca e a Leningrado. Essendo appena arrivato dall'Inghilterra e con ricordi di rovine e vandalismi freschi in mente, ho spesso desiderato che potesse esserci, a speciale vantaggio dell'intransigente mentalità anglosassone (la quale è americana

tanto quanto britannica), un inventario delle relative distruzioni di arte e architettura avvenute durante le rivoluzioni dei due paesi. Un segno positivo dell'interesse nella conservazione è l'enorme allargamento e la moltiplicazione di musei che è avvenuto in Russia. Infatti, la creazione di musei e la cura devota dei tesori storici e artistici non sono il genere di cose che prevalgono laddove regna lo spirito di distruzione. Ci sono ora quasi un centinaio di musei solo a Mosca, e in tutto il paese, nelle città di provincia, essi si sono moltiplicati sotto l'attuale regime più di cinque volte, mentre gli sforzi di rendere i loro tesori accessibili e utili al popolo hanno tenuto il passo dell'incremento numerico dei musei stessi.³⁴»

È da precisare che tutto ciò non viene fatto solo per attirare il turismo occidentale, ma soprattutto, come vedremo anche più avanti, per fornire un'educazione estetica al popolo russo. Nei musei infatti si incontrano frequentemente non solo turisti stranieri ma anche molte comitive di russi composte da contadini, operai, donne:

«Le ore di parecchi giorni di tempo libero prima dell'arrivo di una comitiva di colleghi educatori americani a Leningrado venivano trascorse nell'Hermitage. Di questo museo come della stanza del tesoro della pittura europea non è necessario parlare. È necessario invece parlare dei visitatori umani, gruppi di contadini, operai, uomini e donne cresciuti, molto più che adolescenti, che arrivavano in comitive da trenta a cinquanta, ognuna con una guida appassionata e sveglia. Ogni giorno incontravamo queste comitive, venti o trenta diverse. Una cosa simile non si è vista in nessun altro posto nel mondo. E questa esperienza non era isolata. Essa si ripeteva in ogni museo, artistico, scientifico, storico, che visitavamo.³⁵»

La conservazione e la cura scrupolosa del patrimonio artistico si estende anche alle strutture religiose, nonostante il forte anticlericalismo dei bolscevichi. Questo sfata ancora di più il mito della furia distruttiva della rivoluzione. Non solo, infatti, le chiese sono rimaste intatte al loro posto, ma si è adoperata una cura scientifica nel restaurarne la struttura e gli interni e nel conservarne i contenuti:

«Contrariamente, ancora, al mito popolare, questo lavoro di conservazione ha incluso i templi della Chiesa ortodossa e i loro tesori d'arte. Tutto ciò che è stato detto delle tendenze anticlericali e ateistiche dei bolscevichi è senz'altro vero. Ma le chiese e il loro contenuto di valore artistico non solo sono intatti, ma curati con zelo scrupoloso e perfino scientifico. E' vero che molte sono state trasformate in musei, ma da quanto si può vedere ce ne sono ancora in numero sufficiente per soddisfare i bisogni degli aspiranti fedeli. Visitare le collezioni di icone dei musei di Leningrado e di Mosca è un'esperienza che ripaga l'amante dell'arte del viaggio in queste città. Nel Kremlino il lavoro degli esperti, degli antiqua-

ri, degli studiosi di storia, dei chimici è stato schierato per dare inizio ad un'opera di restauro estremamente importante. Il vecchio regime, infatti, aveva intrapreso un tipo di restaurazione che conosciamo fin troppo bene: i graziosi originali degli affreschi erano stati, per esempio, sfarzosamente ripinturati da "artisti" che potremmo definire poco più che imbianchini. Questo lavoro viene ora disfatto; i vistosi ornamenti, prodotto della combinazione di superstizione, troppo denaro e cattivo gusto, vengono rimossi. Quando il lavoro sarà completo, il regime bolscevico, malgrado necessità apparentemente più urgenti di tempo e di denaro, avrà restituito al suo antico splendore uno dei grandi monumenti storici del mondo.³⁶»

Tutto ciò a dimostrazione del fatto che la Russia non sta attraversando una fase distruttiva, ma, al contrario, si sta impegnando in una immensa e complessa opera di costruzione e di ricostruzione. La rivoluzione ha sprigionato nuova energia e nuova vitalità che il regime ha incanalato in un enorme sforzo costruttivo:

«Ma Mosca è più che un centro politico. E' il cuore delle energie che stanno animando tutta la Russia, quella Russia che comprende tanto dell'Asia quanto dell'Europa. Dunque era a Mosca che, mentre si visitavano varie istituzioni, si aveva la sensazione di entrare in stretto contatto, quasi una condivisione immaginaria, con un lavoro creativo, con un mondo in costruzione. Era come se, dopo aver visto a Leningrado i monumenti del passato e qualche prodotto del presente, fossimo ora improvvisamente introdotti nel processo operativo stesso. Naturalmente la nuova esperienza modificava così come approfondiva le impressioni su Leningrado che ho già riportato. L'approfondimento era relativo al senso di energia e vigore rilasciato dalla rivoluzione; la modifica era relativa al senso del progettato sforzo costruttivo al quale il nuovo regime sta dando questa energia liberata.

Sono pienamente consapevole, mentre scrivo, di come debba apparire stranamente fantastica l'idea di speranza e creazione a proposito della Russia bolscevica a coloro le cui convinzioni in merito sono state fissate, senza subire cambiamenti, sette o otto anni fa.³⁷»

In tal senso, non solo le opere d'arte e l'educazione estetica del popolo vengono tenute in grande considerazione, ma una particolare attenzione viene dedicata all'intera formazione culturale dei cittadini. Ad esempio, la Casa della Cultura Popolare, struttura non gestita direttamente dal governo ma affidata al controllo dei sindacati, è frequentata da una grande quantità di persone, sia di giorno che di notte. Gli stessi sindacati si autofinanziano per affrontare le spese e forniscono il personale che dirige e gestisce l'istituzione. Un fenomeno del genere, tiene a precisare Dewey, rappresenta la vitalità dello sforzo cooperativo che la rivoluzione

ha liberato, ed è significativo che una struttura del genere esista in un paese per supposizione basato sul controllo rigido dello stato e non esista invece nei grandi centri industrializzati delle società democratiche:

«L'altra impressione che vorrei riportare venne da una visita non ufficiale alla Casa della Cultura Popolare. Era un nuovo e bello edificio nel quartiere industriale, circondato da parchi di divertimento, provvisto di un grande teatro, quattro sale da riunione più piccole, cinquanta stanze per club-meetings, ricreazione e giochi, il quartier generale dei sindacati, valutato due milioni di dollari, frequentato di giorno – o piuttosto di notte – mediamente da cinquemila persone. Costruito e controllato, forse, dal governo? No, ma dagli sforzi spontanei dei sindacati, i quali tassano se stessi del due per cento dei loro salari per offrire alla loro vita collettiva queste possibilità. La Casa è fornita di personale ed è diretta da funzionari, da eletti dai sindacati stessi. Il contrasto con la corrispondente inattività dei nostri operai e con la quasi-filantropica qualità di iniziative simili nel mio paese lasciavano un'impressione penosa. E' vero che questa Casa – ce n'è già un'altra simile a Leningrado – non ha una connessione intrinseca e necessaria con la teoria e la pratica comuniste. Una cosa simile *potrebbe* esistere in qualsiasi grande centro industriale moderno. Ma c'è il fatto che qualcosa di simile *non* esiste in altri e più altamente sviluppati centri industriali. C'è a Leningrado, come non c'è a Chicago o a New York; e c'è in una società per supposizione rigidamente amministrata dallo Stato sulla base di una teoria dogmatica, come una dimostrazione della vitalità della spontanea iniziativa organizzata e dello sforzo cooperativo. Cosa significa questo? Se io conoscessi la risposta, forse avrei la premessa per la comprensione di cosa realmente sta accadendo nella Russia Sovietica.³⁸»

Dunque, l'atteggiamento conservativo e l'attenzione meticolosa dedicata all'arte e alla cultura sono la dimostrazione dello sforzo di costruzione che la Russia sta intraprendendo, peraltro con ottimi risultati. Ma l'aspetto più significativo, secondo Dewey, va ricondotto al fine che questo lavoro di costruzione si propone di raggiungere, vale a dire la formazione di una cultura popolare in cui la dimensione estetica acquisti una particolare rilevanza. In relazione a questo tema Dewey svolge delle precisazioni molto significative. Egli riconosce che quell'interesse per la produzione artistica, presente nell'organizzazione delle scuole progressive che si stanno sviluppando in tutto il mondo occidentale, è diffuso anche nel paese sovietico. La Russia, però, è uno dei pochi paesi, insieme al Messico, in cui il fine estetico domina fortemente tutte le questioni educative: la qualità estetica pervade non solo le istituzioni scolastiche, ma anche l'intero ambito dell'"istruzione permanente", termine mutuato

dalle attività statunitensi, ma del tutto insufficiente per dar conto di quanto avviene in Russia:

«Se non fosse per l'impressione molto diffusa di una Russia bolscevica dominata dalla follia distruttiva, fatti come questi meriterebbero solo un rapido accenno. Da come stanno le cose, essi assumono un significato esemplare. Sono significativi non solo dell'attività costruttiva, ma dello scopo per cui, secondo me, questo lavoro di costruzione è vitale: la formazione di una cultura popolare impregnata di qualità estetica. Non è un caso che Lunačarskij, al quale è dovuta, più di tutti, l'attenta conservazione dei tesori storici e artistici della Russia, sia il Commissario dell'Educazione. Mentre una rinascita dell'interesse nella produzione artistica, letteraria, musicale, plastica, è la caratteristica delle scuole progressive di tutto il mondo, non c'è paese, salvo forse il Messico, dove lo scopo e la qualità estetica dominino tutte le questioni educative così come avviene in Russia oggi. Essa permea non solo le scuole, ma anche ciò che, per la mancanza di un vocabolo migliore, devo chiamare "istruzione permanente" (comicamente insufficiente come è questa espressione, nel significato che essa deriva dalle attività nel nostro paese) per indicare la diffusione e l'espansione estese ed organizzate che stanno avvenendo nel paese del bolscevismo "distruttivo". C'è un particolare senso di ironia che incombe su tutti i preconcetti correnti sulla Russia, e che si è arrivati inconsciamente più o meno a condividere. Ma forse il contrasto tra la popolare nozione dell'assorbimento universale nell'economia materialistica e la devozione alla creazione di un'arte vivente e alla partecipazione universale nei processi e nei prodotti dell'arte colpisce ed è la nota più ironica.³⁹»

L'educazione, dunque, costituisce, secondo Dewey, un elemento fondamentale per comprendere l'attuale situazione della Russia sovietica, tanto da poterla definire come la chiave di lettura, la chiave interpretativa della rivoluzione stessa. L'aspetto più rilevante in Russia, infatti, non è tanto il tentativo di trasformazione economica, quanto piuttosto lo sforzo di utilizzare il cambiamento economico come strumento per la formazione e lo sviluppo di una cultura popolare impregnata di qualità estetica. Dewey naturalmente è consapevole degli ostacoli che questa operazione incontrerà lungo il proprio cammino, ostacoli determinati soprattutto dalle forti influenze propagandistiche del regime. Tuttavia, da una parte queste influenze sono destinate ad esaurirsi nella misura in cui il popolo russo prenderà coscienza di poter determinare il proprio destino. Dall'altra non è tanto importante che questa operazione educativa abbia successo; il fatto più rilevante rimane lo sforzo di portarla avanti. Ciò dimostra una fede incondizionata nella natura umana, sintomo di un

atteggiamento democratico, più democratico, afferma Dewey, di quello che ha caratterizzato le democrazie del passato:

«La domanda sorprendente che nacque in me il primo giorno, vale a dire se non ci fosse una fase della rivoluzione, e una molto importante, della quale non avevo sospettato, diventava, mentre il tempo passava, quasi un'ossessione. Forse la cosa più significativa in Russia, dopo tutto, non è lo sforzo verso la trasformazione economica, ma la volontà di usare un cambiamento economico come mezzo di sviluppo di una cultura popolare, specialmente estetica, così come il mondo non ha mai conosciuto.

Posso facilmente immaginare l'incredulità che una simile affermazione possa destare nelle menti di coloro nutriti solo di resoconti sulle attività distruttive dei bolscevichi. Ma io sono vincolato dall'onestà di riportare il *bouleversement* dell'impressione straniera popolare che ebbe luogo nel mio caso. Questa nuova battaglia educativa può non riuscire; essa deve affrontare ostacoli enormi; è stata troppo infettata da tendenze propagandistiche. Ma secondo me queste ultime moriranno gradualmente di inanizione nella misura in cui la Russia sovietica si sentirà libera e sicura di elaborare il proprio destino. Lo sforzo principale è nobilmente eroico e dimostra una fede nella natura umana che è democratica ben al di là delle ambizioni delle democrazie del passato.⁴⁰»

NOTE

1) Cfr. John Dewey, *Impressions of Soviet Russia*, in *The Later Works*, 1925-1953, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1969, vol. 3: 1927-1928, pp. 204-207.

2) *Ivi*, pp. 205-206.

3) *Ivi*, p. 203.

4) «Probabilmente è solo a causa della mia ottusità se non raggiunsi questa conclusione a casa. Guardando indietro e giudicando alla luce della storia, è forse proprio ciò che ci si sarebbe dovuto aspettare». *Ivi*, p. 207.

5) *Ivi*, p. 204.

6) «Io certamente non ero preparato a quello che vidi; fu come uno shock». *Ivi*, p. 217.

7) *Ivi*, pp. 206-207.

8) Naturalmente, come specifica anche Dewey stesso, l'interpretazione pregiudiziale dei fatti in Russia non è prerogativa solo dei «nemici» del regime, ma appartiene anche ai suoi «difensori». In questa sede tuttavia Dewey dà ampio spazio alla critica di una serie di opinioni negative sulla condizione russa, prodotte quindi soprattutto dagli oppositori del regime.

9) *Ivi*, p. 204.

10) *Ivi*, p. 207.

11) *Ivi*, p. 204.

12) *Ibidem*.

13) *Ivi*, p. 205.

14) *Ibidem*.

15) *Ivi*, p. 207. Nella ripubblicazione del pezzo Dewey aggiunge una nota conclusiva in cui rende meno definitive e nette le sue valutazioni riguardo all'importanza degli aspetti politici ed economici della rivoluzione. «I commenti fatti dal momento dell'apparizione originaria di queste opinioni mi hanno dimostrato che le mie osservazioni sul carattere subordinato della fase economica della rivoluzione sono troppo radicali. Non penserei di negare che l'aspetto politico della rivoluzione economica nell'elevare il lavoro, specialmente gli interessi degli operai, dal basso all'alto della scala sociale, sia un fattore necessario nella trasformazione psicologica e morale».

16) *Ivi*, pp. 209-210.

17) *Ivi*, pp. 219-220. Per concretizzare le proprie affermazioni Dewey riporta l'esempio del volume di Karlgren *Bolshevist Russia*, a proposito del quale afferma: «Non c'è dubbio sulla competenza e la conoscenza della lingua dell'autore, o sulla sua meticolosità nel raccogliere dati; io non contesto l'onestà dei suoi propositi; l'autenticità di molto del suo materiale è garantita dal fatto che esso è derivato da fonti bolsceviche. Perché, allora, non accettare le sue conclusioni pressoché completamente negative? In parte perché il libro non data sufficientemente il suo materiale; non indica il contesto storico particolare e le condizioni sotto le quali i mali riportati ebbero luogo. Ma soprattutto perché non riesco assolutamente a cogliere nel libro il senso della qualità degli avvenimenti in movimento che il contatto diretto con questi avvenimenti fornisce. Di conseguenza, ammettendo che tutti i mali lamentati siano esistiti in qualche tempo e in qualche luogo, e che molti di essi ancora esistano, l'impressione generale è morta, vuota, priva di significato vitale». *Ivi*, p. 220.

18) *Ivi*, p. 208.

19) *Ivi*, pp. 208-209.

20) *Ivi*, pp. 209-210.

21) *Ivi*, p. 210.

22) *Ibidem*.

23) Ciò ha evidentemente una serie di importanti presupposti e implicazioni educative cui accenneremo nella parte finale del presente articolo e che prenderemo in esame nel terzo scritto dedicato a Dewey e alla Russia sovietica. Questo articolo riguarderà la funzione e il valore dell'educazione in Russia e avrà come titolo *L'educazione: la chiave di lettura della rivoluzione*.

24) *Ivi*, pp. 222-223.

25) *Ivi*, p. 223.

26) *Ivi*, p. 210.

27) *Ivi*, p. 206.

28) *Ivi*, p. 206. Dewey spiega poi perché, pur sussistendo in Russia una situazione economica poco favorevole, il denaro circoli così facilmente. «Così ho compreso che la ragione principale per cui la gente spende denaro così liberamente, sia per i divertimenti sia per le necessità, è che l'intero controllo politico è diretto contro l'accumulazione personale, in modo che il denaro conti come mezzo del godimento immediato e presente, non come strumento di azione futura. Allo stesso modo, come si va al di sotto della superficie, le prime impressioni di somiglianza del sistema economico a quello di qualsiasi paese impoverito sono modificate dalla conoscenza che, mentre il regime è chiaramente capitalistico, si tratta di un capitalismo di stato piuttosto che di un capitalismo privato». *Ivi*, pp. 206-207.

29) *Ivi*, pp. 203-204.

30) *Ivi*, p. 203.

31) *Ivi*, p. 211.

32) *Ibidem*.

33) *Ivi*, p. 217.

34) *Ibidem*.

35) *Ivi*, p. 213.

36) *Ivi*, pp. 217-218.

37) *Ivi*, p. 216.

38) *Ivi*, p. 214.

39) *Ivi*, pp. 217-219.

40) *Ivi*, p. 213. Esiste, secondo Dewey, un forte legame tra l'educazione, l'attenzione verso la dimensione estetica dell'individuo e la formazione della società democratica. Per l'esplicitazione di questa connessione si veda Giordana Szpunar, *Arte e civiltà*, in Elisa Medolla, Roberto Sandrucci (a cura di), "Ciascuno cresce solo se sognato". *La formazione dei valori tra pedagogia e letteratura*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore (in corso di stampa).

Osvaldo Sanguigni

IOSIF VISSARIONOVIČ STALIN

Parte terza. Le precedenti puntate sono state pubblicate in Slavia, 2003, nn. 1 e 2

Amici-nemici

Tutte le corti dei re si somigliano. Parenti, amici, conoscenti, giulari, buffoni, questuanti, saltimbanchi, ministri, principi, nobili di varia estrazione, cortigiane e damigelle guardano in una sola direzione, verso il re sole al quale si inchinano costantemente. Pettegolezzi e intrighi, cospirazioni e assassini, clientelismo e nepotismo sono gli attributi costanti di ogni corte. Quella di Stalin non era da meno. Con la differenza che Stalin non era lo zar. Il partito su di lui esercitava un controllo sia pure debole. I primi cortigiani di Stalin furono i suoi parenti: quelli diretti e quelli acquisiti attraverso i matrimoni. Da buon georgiano Stalin era assai legato ai propri parenti, si circondava di essi, con essi voleva vivere. La sorella della prima moglie, Marija Svanidze raccontò che quando lei aveva casa a Leningrado Stalin insistette molto per avere a disposizione una stanza del suo appartamento. Perché? Per pernottarvi quando andava a Leningrado. Marija rilevò, però, che Stalin la stanza a lui riservata non la utilizzò mai. Forse la richiesta gli servì per accertarsi della lealtà di Marija e della sua famiglia verso di lui o per altri fini sottili. I legami parentali erano perciò importanti per Stalin. Ma questa sua "debolezza" fu sfruttata dai suoi parenti per ottenere privilegi e benefici, far carriera. Vasilij divenne comandante militare solo perché era figlio di Stalin. La corte staliniana non era armoniosa: liti, accuse reciproche, denunce anonime erano pane quotidiano. Per calmare i suoi parenti o vendicarsi di loro Stalin giunse a usare verso di loro quei metodi repressivi che impiegava contro i propri nemici. Carceri, campi di rieducazione, confino furono conosciuti dai parenti sia della prima moglie che della seconda. Dei parenti di quest'ultima si salvarono solo i suoceri: vecchi bolsceviki conosciuti durante la clandestinità.

E' possibile definire "cortigiani" anche gli stretti collaboratori di

Stalin: Kalinin, Molotov, Vorošilov, Malenkov, Ždanov, Berija, ecc. Quasi tutti loro ossequiavano Stalin fino alla genuflessione. Molti cercarono anche di imitarlo nei comportamenti: si sforzavano di parlare, vestire, gesticolare, camminare come lui. Stalin faceva moda. Stalin assegnò a ciascun collaboratore un ruolo specifico nel suo sistema di potere. Tutti dovevano sottostare alle sue direttive. Chi non le condivideva, esprimeva il proprio dissenso per vie sotterranee. Fronda e complotto erano i modi con cui si opponevano al capo. Tuttavia essi rimanevano semplici esecutori della volontà di Stalin.

Berija

Nei giochi di potere attorno a Stalin eccelse Lavrentij Pavlovič Berija. Fedele esecutore degli ordini di Stalin, il suo braccio violento negli anni delle repressioni, criminale incallito, feroce persecutore di innocenti, stupratore di donne: sono gli epiteti con cui viene qualificato. Epiteti che sono serviti a dare l'immagine prevalente di Berija, ma che non dicono tutto sulla sua personalità complessa e contraddittoria. Berija non fu solo esecutore di ordini. Era una persona poliedrica. In politica si manifestava in una certa autonomia e nella tendenza a "giocare in proprio". Berija sapeva disegnare, cantare, amava la musica, conosceva bene l'opera. Il preludio di Rachmaninov lo commoveva fino alle lacrime. I due begli edifici semicircolari che a Mosca ornano la grande piazza intitolata a Jurij Gagarin sono stati da lui progettati. Altra passione di Berija: le donne. Giovani e belle. Il libertinaggio fu il suo stile di vita. Si dice che ebbe 750 amanti. Sua moglie, ora novantenne, sostiene che erano tutte donne del servizio di spionaggio che lui teneva iscritte nelle sue agende per ragioni di lavoro. Non erano amanti ma spie. Non era iscritta tra le spie l'attrice Tat'jana Okunevskaja, però. Nel suo libro "Tat'janin den" l'attrice, ora ottantacinquenne, racconta la storia del suo rapimento e stupro. Un giorno per strada fu rapita da un gruppo di uomini e portata nella residenza di Berija. Qui trascorse l'intera notte sottoposta alla violenza sessuale del padrone di casa. La mattina Berija la mandò via. Gli incontri in seguito si ripeterono varie volte. Fino a che Berija stufo forse dell'attrice la spedì in un lager. Vi trascorse 15 anni.

Il marito della Okunevskaja era comunista, noto scrittore e dirigente dell'Unione degli scrittori sovietici Boris... La diversità di opinioni politiche rese la loro unione tormentata e drammatica.

Quando la arrestarono, Boris si dissociò da lei. Fu la fine del loro

matrimonio. Cosa rimproverava la Okunevskaja al marito e, dunque, al potere sovietico? Ecco il concitato, drammatico colloquio che cominciò tra i due in una camera dell'albergo Moskva dove alloggiavano durante la guerra e finì nei corridoi:

"Maledetti, carogne, miserabili, criminali, cosa avete fatto della Russia! Il vostro Stalin va processato come un criminale! Come un assassino! Bisogna fucilarlo! E' un balordo!

Boris mi trascinò per mano, facendomi male, dalla camera nel corridoio.

- Timoša, ti supplico, calmati. Qui in ogni camera ci sono microfoni, fucileranno me e te per questi discorsi in periodo di guerra!

- Spiegami almeno cosa sta accadendo: perché la guerra non fu prevista quando era chiaro che la guerra attraversava l'Europa?! Come è potuto accadere che i tedeschi fossero a venti chilometri da Mosca?! Chi comanda ai fronti? Ragazzi contadini che, se sono bravi, hanno intuito e talvolta riescono?! Perché il tuo Stalin ha fucilato tutti i veri comandanti?..

Timoša... Timoša... tu... tu prima non ti sei mai interessata di politica...

Non capisco niente di politica, la disprezzo e disprezzo chi la pratica! Uno comanda e intorno a lui una cricca di esecutori! E essi decidono il destino della Russia. Essi trattano la Russia come una ragazzina!"

Colloquio interessante. Mostra il livore dell'attrice verso Stalin. Frasi che, ascoltate da altre orecchie che non fossero quelle di Boris, risuonavano come "pura propaganda antisovietica". In quel momento non vi fu alcuna reazione da parte dei servizi segreti. Forse non ascoltarono il colloquio. Forse volevano salvare Boris. Ma, come gli elefanti, i servizi segreti hanno la memoria lunga. Al momento opportuno ricordano e l'ascolto diventa la prova della colpa. La Okunevskaja pagò non solo per non essersi piegata totalmente alle voglie di Berija, ma anche per il suo antisovietismo propagandato.

La Okunevskaja pagò anche per la sua amicizia col maresciallo Tito, presidente della Jugoslavia, a quel tempo in forte dissidio politico-ideologico con Stalin. Ecco il racconto che lei fa del suo primo incontro con Tito a Belgrado.

"Il gentile Lalic corre con me per Belgrado per aiutarmi a cucire in un giorno un vestito per il giorno del ricevimento: sono invitata a pranzo dal maresciallo.

L'auto mi ha portato al palazzo del re che lasciò il paese con l'arrivo dei comunisti. La solita guardiola, dietro di essa mi viene incontro il

maresciallo vestito in borghese - al concerto era in divisa militare - con in mano le forbici da giardiniere e delle rose nere appena colte, ai suoi piedi un bellissimo pastore che aveva puntato gli occhi su di me.

- Ora vediamo come mi trattate, se mi trattate male, Rex subito vi fa a pezzi davanti ai miei occhi!

Il maresciallo è una persona assai interessante, allegra, gentile, la giornata carezzevole, il sole inonda il giardino, il palazzo, tutto. Rex mugola, ridiamo.

- Rex non può mostrare qual è il vostro atteggiamento nei miei confronti?!!

- Può, vedete, non vi toglie gli occhi di dosso... .

Sediamo nel suo piccolo, splendido studio privato e chiacchieriamo, chiacchieriamo... Porta un anello con un brillante nero, è un portafortuna. Rex, apprendo, è un pastore tedesco, capisce ancora poco il serbo, apparteneva a un ufficiale tedesco, ma il maresciallo lo ha salvato dalla morte"

Okunevskaja rivide il maresciallo dopo un certo periodo di tempo. A Mosca. La loro relazione divenne così di dominio pubblico. Scrive la Okunevskaja: «L'arrivo del maresciallo Tito fu come la neve che cade sulla testa. I giornali erano pieni di sue fotografie, interviste, dei suoi incontri con Stalin. Attendo l'invito al banchetto in suo onore. All'improvviso ricevo dall'ambasciatore jugoslavo l'invito al loro ricevimento non nella residenza ufficiale ma al ristorante dell'albergo Metropol'.

Un banchetto di tipica generosità slava, un numero incalcolabile di invitati. Il maresciallo è estremamente interessante, in divisa militare, che gli sta così bene, è in disparte tra gli invitati, mi fa un profondo inchino...

Colgo su di me gli occhi del maresciallo, è agitato, eccitato.

Si spengono le luci, tutto zaiskrilos', zatrepetalo ot zvukov muzyki! "Ti amo, Vienna"... Attraverso tutta la sala viene verso di me Tito. In sala silenzio, gli fanno ala, egli mi abbraccia e noi ci immergiamo in un valzer, io nel mio abito rosso sangue di velluto, egli nella sua divisa militare dorata, migliaia di occhi se lo mangiano. Non immaginavo che il maresciallo ballasse così brillantemente, come ballava mio padre, come ballavano gli ufficiali zaristi.

Nessun altro ballava.

- Finalmente vi tengo tra le mie braccia! Pensavo che non vi avrei più rivisto, persino il mio spionaggio non è riuscito a sapere dove eravate. Ho dato appositamente questo ricevimento ed ero preoccupato, sareste stata libera?, domani avete il "Cirano", posso venire allo spettacolo?

- Cosa dite! Cosa dite! Nel nostro teatro non c'è il balcone riservato ai membri del governo, essi tuttavia rifarebbero il teatro per ricevervi, ma ciò sarà già a livello del CC.

- Allora permettetemi di invitare il teatro con questo spettacolo in Jugoslavia... Ed ora vi prego continuate a sorridere e ad ascoltarmi, non avrò altra possibilità di parlare con voi... Ho bisogno assai di voi, non posso più vivere senza di voi, lo so da tempo, da quando vi ho visto in guerra nel film "Le notti sopra Belgrado". Sono stato io ad ordinare all'ambasciatore di invitarvi in Jugoslavia... No, sorridete, deve sembrare che stiamo parlando di cose frivole. So tutto sulla vostra famiglia, ma anche se accettaste di diventare mia moglie, esiste tra noi un ostacolo insormontabile: per il momento non posso sposarvi, il paese sta attraversando un periodo brutto e io non debbo sposare una straniera, per di più una russa, avete visto come sono cambiati i rapporti coi russi dopo la guerra... Ma vi invito in Croazia, la mia patria. Costruiremo per voi a Zagabria, che vi piace tanto, uno studio cinematografico... Ho pensato a tutto. Avete visto come vi ha accolto il popolo in Jugoslavia, dimenticate tutti i guai...

- Non posso lasciare il mio paese... Ho, però, anch'io un'idea: trasferitevi da noi, vi cercheremo un posto al caldo nel CC... Sorridete! Stiamo parlando di sciocchezze (pustjaki)!

Egli sorrise.

... Ci fermammo, tutte le luci accese e il maresciallo sotto gli applausi della sala mi accompagnò da Boris che era raggiante di felicità. Ebbi vergogna perché Boris scattò dal posto e Lizobljudskij corse incontro a noi con i suoi piccoli passi... .

Il maresciallo partì, non lo ho rivisto più...».

Com'era Berija? Ecco come lo vide Pavel Sudoplatov, capo dei servizi segreti esteri e, a lungo, suo collaboratore, al loro primo incontro. Berija «portava, ricordo, un vestito assai modesto. Mi parve strano che fosse senza cravatta, le maniche della sua camicia, tra l'altro di buona fattura, erano rimboccate. Questa circostanza mi mise in un certo imbarazzo poiché io portavo un vestito assai ben cucito: durante un breve soggiorno a Parigi avevo ordinato tre vestiti alla moda, un cappotto ed, anche, alcune camicie e cravatte. Il sarto mi prese le misure e Aganjac passò poi a prendere la roba e la spedì a Mosca per via diplomatica.

Berija mostrò grande interesse per il reparto partigiano addetto all'eversione, di stanza in Barcellona... Berija parlava bene il russo con leggero accento georgiano e nei miei confronti si comportò assai gentilmente. Non riuscii però a restare imperturbabile nel corso di tutto il

nostro colloquio... Essendo miope, Berija portava gli occhiali a molla (stringinaso), il che lo faceva somigliare a un modesto impiegato sovietico. Forse, pensai, questo "look" egli lo ha scelto appositamente: a Mosca non lo conosce nessuno e le persone che lo incontrano non rivolgono la propria attenzione a un uomo dall'aspetto così comune, il che gli dà la possibilità di passare inosservato quando si reca agli appuntamenti nelle case per incontrare gli agenti. Più tardi seppi che Berija, divenuto vice di Ežov, la prima cosa che fece fu di avocare a sé i rapporti con gli agenti più bravi, rapporti che in precedenza erano tenuti dai dirigenti delle principali sezioni e dipartimenti dell'NKVD sottoposti a repressione».

Berija "primo manovale di Stalin". E' la definizione sintetica che si trae dallo scritto del dissidente Boris Levickij. Varie sono le biografie di Berija. Čruščëv ne rimaneggiò una. Berija ha avuto un curriculum vitae eccezionale. Nato il 29 marzo 1899 nel villaggio georgiano Merkeuli (presso la città di Suchumi), egli salì tutti i gradini della carriera di capo bolscevico. Definizione tratta dalla Grande enciclopedia sovietica su Berija: "uno dei più eminenti capi del PCR (b) e dello stato sovietico, un fedele allievo di I.V. Stalin e uno dei suoi più vicini consiglieri". Fedele allievo di Stalin e non di Lenin: a sottolineare la formazione prettamente stalinista di Berija e il suo distacco dalla vecchia guardia bolscevica.

Incerta l'origine sociale di Berija. Taluni storici ritengono che sia nato in una famiglia contadina. Infanzia povera, ma a 15 anni, coi soldi di un ricco commerciante di tessuti di Suchumi, un certo Ierkomošvili, del quale la sorellastra Tamara era una serva, egli poté iscriversi all'Istituto tecnico di Bakù. Ben presto manifestò il suo animo rivoluzionario. Nell'ottobre 1915 aderì al circolo marxista dell'istituto e nel marzo 1917 al POSDR (bolscevico). Nel giugno 1917, arruolato nell'esercito russo, partì per il fronte rumeno. Tornato a Bakù, dopo 5-6 mesi riprese gli studi. Nel 1919 si diplomò architetto-edile. Contemporaneamente divenne "rivoluzionario di professione". In tale veste partecipò attivamente al lavoro del suo partito nel Caucaso ancora non bolscevizzato o sovietizzato. Arrestato a Tbilisi dopo alcuni mesi, nell'agosto 1920, grazie allo sciopero dei detenuti politici, fu espulso dalla Georgia e accompagnato alla frontiera con l'Azerbaigian. Bakù. Iscrizione al Politecnico della città. Breve durata della vita studentesca: nell'aprile 1921 il partito lo spedì a lavorare alla Čeka. Dal 1921 al 1931 fu dirigente dei servizi segreti dell'Azerbaigian, vice-presidente della Čeka azera, presidente della GPU georgiana e membro del collegio della OGPU dell'URSS. Per meriti acquisiti nella lotta contro la controrivoluzione in Transcaucasia Berija fu insignito di vari ordini.

Ricostruzione della carriera politica di Berija per il periodo 1921-1931, fatta da Levickij in "L'inquisizione...": in essa si attribuisce a Berija e ai suoi collaboratori l'uso di metodi spietati di lotta contro l'opposizione (dalla tortura alle fucilazioni). La testimonianza di un ex collaboratore di Berija, certo E. Dumbadze, riparato in occidente nel 1930, è portata a prova di ciò. Dumbadze avrebbe dichiarato di avere assistito all'esecuzione di 118 persone in una sola notte. Secondo il suo racconto riportato da Levickij «i condannati furono portati nel cortile interno dell'edificio della Čeka. I cekisti strapparono loro i vestiti, legarono loro le mani. I condannati furono gettati su autocarri e costretti a scendere da soli sul luogo dell'esecuzione. Chi non ci riusciva fu scaraventato a terra a viva forza. Le vittime furono disposte lungo il bordo di una fossa già scavata. Šulman e Nagatepov, due fra i più stretti collaboratori di Berija, appartenenti alla "squadra della morte", spararono poi alla nuca delle vittime camminando lungo le file. Questa scena orribile viene descritta da Dumbadze nei particolari: molti, naturalmente, non tenevano la testa "eretta", alcuni cercavano di fuggire, altri piangevano, gridavano o imploravano pietà. Chi non moriva subito riceveva il colpo di grazia dalla scorta. Berija attese nel suo ufficio il rapporto sulla carneficina avvenuta. In alcune testimonianze si afferma che egli ha assistito di persona a simili massacri». Quest'ultima annotazione serve a Levickij per dimostrare un interesse personale preminente di Berija nella condotta della lotta contro gli oppositori. Egli scrive: "L'assoluta assenza di scrupoli palesata in Georgia nei confronti dei mensceviki divenne per lui un merito e valse ad accattivargli i favori di Stalin".

Stalin conobbe Berija, presumibilmente, in questo periodo. Forse tramite il noto dirigente bolscevico Ordžonikidze. Motivo: soddisfare la richiesta di Stalin di avere a disposizione un dirigente in grado di riportare all'obbedienza verso il Centro del partito i comunisti caucasici, tra le cui file si manifestavano tendenze eccessivamente autonomistiche nei confronti di Mosca. Berija fu il suo uomo. Nel novembre del 1931 lo mise a capo del PC georgiano e del Comitato transcaucasico del PCR (b). Stalin non si sbagliò nella scelta: ordine e disciplina furono ristabiliti subito nelle file comuniste del Caucaso. Ma Stalin scelse Berija come suo braccio destro nel Caucaso anche per un motivo "nazionale". L'appartenenza di Berija alla stessa nazionalità di Stalin costituiva per quest'ultimo un'ulteriore forte garanzia di fedeltà. Naturalmente egli adottò lo stesso criterio anche per altri collaboratori. Cosicché attorno a Stalin si formò una corte composta in prevalenza da georgiani. Con loro Stalin, quando non voleva che i russi presenti lo capissero, parlava volen-

tieri in georgiano. Il sodalizio di Stalin con Berija durò circa vent'anni. Ma si può sostenere che tra i due si fosse stabilita una sorta di alleanza? Un'alleanza presuppone parità tra chi la stipula. Però i rapporti tra Stalin e Berija non erano paritari. Stalin considerò Berija sempre e solo un suo subordinato. Vivente Stalin, Berija non manifestò mai proprie posizioni politiche autonome: si limitò a eseguire scrupolosamente le direttive del capo. Tuttavia Stalin diffidava di lui. E ciò rese spesso i rapporti tra i due burrascosi. I motivi della diffidenza di Stalin verso Berija erano diversi. Talvolta Berija mostrava un'autonomia che urtava Stalin. Vi erano poi le voci che volevano Berija legato ad ambienti nazionalistici georgiani. Berija inoltre non perdeva occasione per sottolineare una certa distanza da Stalin e la sua famiglia.

Čuev riferisce un episodio che bene illustra la qualità dei rapporti di Stalin con Berija. Testimone dell'episodio fu il maresciallo Golovanov. Eccone il racconto: «Alla fine del 1943, per l'ennesima volta, giunto a Kuncievo, Golovanov aprì la porta d'ingresso e udì Stalin gridare:

- Carogna, mascalzone!

Golovanov si fermò indeciso. "Chi starà rimproverando così? Forse suo figlio Vasilij? Forse è meglio non entrare, ora".

Golovanov stava per voltare i tacchi. Lo notò Stalin:

- Entra, entra!

Stalin si trovava in una piccola stanza presso l'ingresso. In essa appena trovavano posto un tavolo, una sedia e uno scaffale. Sul davanzale della finestra sedeva Molotov. Con le spalle rivolte a Golovanov c'era un uomo che egli non riconobbe subito.

- Osserva questa carogna! - disse Stalin a Golovanov indicando l'uomo in piedi. - Girati! - Ordinò Stalin.

L'uomo si girò e Golovanov riconobbe Berija.

- Osserva questo serpente (gad) vigliacco, miserabile! Lo vedi? - Continuò Stalin puntando l'indice su Berija.

Golovanov in piedi non comprendeva niente.

Ubbidiente, Berija si tolse gli occhiali stringinaso..

- Osserva il serpente. Ha gli occhi di serpente! - Esclamò Stalin.

"Guardai - ricorda Golovanov -. Stalin aveva ragione, Berija aveva realmente gli occhi di serpente!".

- Hai visto? - proseguì con più calma Stalin -. Questo ha un'ottima vista, ha una calligrafia minuta ma porta gli occhiali con lenti di vetro. Ecco perché porta gli occhiali! Il nostro Vjačeslav (Stalin alluse a Molotov) è miope, ci vede poco, per questo porta gli occhiali. Costui, invece, ha gli occhi di un serpente!

Golovanov stava in piedi, silenzioso. Stalin era evidentemente in preda ad una lotta interiore. - Stammi bene - disse Stalin alzando una mano, - a più tardi.

Per Golovanov spesso Stalin era preso da dubbi a proposito di Berija. Chruščëv, amico di Berija, e altri cercavano invece di convincere Stalin che Berija gli era fedele: "Cosa dite, compagno Stalin! Questo è un uomo fedelissimo!". Essi temevano Berija. Talvolta Stalin per mesi di seguito si rifiutava di riceverlo. Si capiva che, nell'ultimo anno di vita di Stalin, i giorni di Berija erano contati».

Passi indietro, verso gli anni trenta. In questo periodo egli fu per Stalin una persona preziosissima. Oltre a riportare ordine e disciplina nel Caucaso, Berija attuò in questa regione con successo e rapidità la direttiva di Stalin in campo culturale ed economico. Per questo si meritò nel 1935 l'Ordine di Lenin. E, nello stesso anno, compì un formidabile balzo nella sua carriera diventando uno dei capi comunisti della Transcaucasia e pubblicò il libro "A proposito della storia delle organizzazioni comuniste nella Transcaucasia": un osanna a Stalin per il suo operato in Transcaucasia. Dalla Grande Enciclopedia Sovietica: "Questa opera fornisce un ampio materiale che comprova il grandioso lavoro rivoluzionario di Stalin I. V. all'epoca della fondazione e del rafforzamento del partito bolscevico, sotto la guida di V.I.Lenin". Un anno prima, nel 1934, il 17° congresso del PCR (b) elesse Berija membro del Comitato centrale del partito. Il suo ingresso nella "grande politica" fu cosa fatta. All'inizio del 1938, Stalin lo chiamò a lavorare a Mosca. Dopo alcuni mesi divenne ministro degli interni dell'URSS, carica che ricoprì fino al 1945. Nel 1941 Berija divenne vice-presidente del governo sovietico. Durante la 2° guerra mondiale fece parte del Comitato statale di difesa. Il 16 luglio 1944, nonostante la lavata di testa cui assistette alla fine del 1943 il maresciallo Golovanov, divenne vice-presidente del Comitato di difesa. Nel luglio 1945, fu nominato maresciallo dell'URSS. Nel dicembre dello stesso anno lasciò la carica di ministro degli interni, continuando però a mantenere alti incarichi e a presiedere il Comitato speciale per la progettazione e fabbricazione della bomba atomica sovietica. In questo ruolo acquisì meriti straordinari dimostrando di possedere un'elevata capacità professionale e dirigenziale.

Agli occhi di Stalin, merito di Berija fu la radicale riorganizzazione del sistema del Gulag. Berija riuscì a dare a queste istituzioni finalità "economiche": fornitura e sfruttamento intensivo e a basso costo di forza-lavoro. Campi di lavoro sorsero su quasi tutto il territorio dell'URSS. Inquadrati in "brigate" di 25-40 persone, i detenuti furono impiegati su

vasta scala alla costruzione di fabbriche militari, strade, ferrovie, ecc. Le brigate erano suddivise in gruppi di dieci persone con a capo un sorvegliante, "desjatnik". Stalin incaricò Berija di occuparsi come ministro degli interni anche dell'attività dei servizi segreti, compresi quelli che svolgevano attività terroristica e di sabotaggio all'estero. Sotto la direzione di Berija, per ordine di Stalin, il cosiddetto "Ufficio N° 1", diretto dal già citato Sudoplatov, organizzò l'assassinio di Trockij a Città del Messico.

L'atteggiamento di Stalin verso Berija cominciò a cambiare nel 1951. La formazione del Ministero della sicurezza dell'URSS con a capo Viktor Semënovič Abakumov, altro compaesano di Stalin, sottrasse fette di potere a Berija. Per incarico di Stalin Abakumov cominciò a fabbricare dossier di documenti compromettenti su Berija e altri massimi dirigenti. Furono così raccolte le prove sui rapimenti di donne per strada ordinati da Berija per soddisfare i propri istinti sessuali. Abakumov trasmise il dossier su Berija a Stalin. La reazione di Stalin fu furiosa ma anche soddisfatta poiché gli erano state fornite armi da usare al momento opportuno contro Berija. Stalin usava i dossier per ricattare i suoi più stretti collaboratori. Attorno a lui si erano costituiti due gruppi di cortigiani in lotta tra loro. Ad un gruppo appartenevano Berija, Malenkov, Chruščëv e altri. L'altro gruppo, cosiddetto leningradese, era capeggiato da Ždanov. Esso comprendeva tra gli altri Nikolaj Alekseevič Voznesenskij, capo della pianificazione economica dell'URSS e vice-primo ministro; Kuznecov, segretario del CC, responsabile della cosiddetta "sezione quadri"; Rodionov, capo del governo della Federazione Russa; Kosygin, vice-presidente del consiglio dei ministri dell'URSS, responsabile delle finanze e dell'industria leggera dell'URSS. Obiettivo di questo gruppo: la conquista dei principali posti di responsabilità all'interno del partito.

Sul terreno dello scontro tra i due gruppi di cortigiani di Stalin, scoppiarono vari "affari". Nel 1949 si ebbe l'"affare leningradese", capitolo poco noto della storia post-bellica sovietica. Al 20° congresso del partito comunista sovietico Chruščëv fece risalire l'origine dell'affare agli intrighi messi in atto da Berija e Malenkov contro i componenti del gruppo rivale, indebolito fortemente dalla morte improvvisa di Ždanov. Le accuse mosse al gruppo leningradese furono: a) ostilità verso la politica antititoista di Stalin; b) difettosa elaborazione del primo piano economico post-bellico dell'URSS. La prima vittima dell'affare leningradese fu Voznesenskij. Stalin lo esonerò da capo della pianificazione e lo mandò in prigione. L'anno seguente, il 30 settembre 1950, lo fece fucilare. L'apertura degli archivi del PCUS ha permesso, negli ultimi anni, di

conoscere la precisa origine dell'"affare leningradese". Tutte le prove contro Voznesenskij e altri furono fabbricate da collaboratori di Berija, Malenkov e Chruščëv. L'accusa formulata fu: avere costituito a Leningrado un centro d'opposizione allo scopo di provocare una scissione nel partito.

L'"affare leningradese" fu, in parte, la risposta del gruppo di Berija allo "scandalo dell'industria aeronautica" fatto scoppiare, nel 1947, dal gruppo avversario. Inizio dello scandalo: le frequenti catastrofi aeree. Chiamati a fornire spiegazioni di ciò, i dirigenti dell'industria aeronautica dettero questa spiegazione: gli aerei cadevano come pere a causa dell'azione di fattori ignoti e imprevedibili. Le inchieste avviate portarono invece a conclusioni diverse: gli aerei cadevano per difetti di fabbricazione. I dirigenti dell'industria aeronautica sovietica avevano, dunque, deliberatamente ingannato Stalin e il paese. Non solo. In un dossier Abakumov dimostrò che Berija e Malenkov erano al corrente dell'inganno perpetrato dai dirigenti aeronautici. Abakumov riferì a Stalin che Berija e Malenkov avevano addirittura solidarizzato coi colpevoli delle catastrofi aeree. Immediata destituzione di Malenkov e suo esilio in Kazakistan. Il suo posto fu affidato da Stalin a Ždanov. Ma dopo qualche mese Stalin sentì la necessità di ripristinare l'equilibrio tra i due gruppi di contendenti. Inoltre, si era accorto che la sostituzione del vecchio gruppo dirigente con funzionari giovani, cui egli da qualche anno pensava, non poteva avvenire nell'immediato. I giovani erano troppo inesperti e incapaci di orientarsi negli intrighi di palazzo. Di qui la sua decisione di richiamare a Mosca Malenkov, che non era nemmeno riuscito ad ambientarsi nella nuova realtà, e nominarlo vice-primo ministro dell'URSS.

Berija fu carnefice ma anche vittima. Fu intrigante ma anche oggetto d'intrighi. Propose innovazioni politiche ma fu anche organizzatore del terrorismo. Fu persecutore ma anche perseguitato, represso. Fu un grande tecnico, ma anche un vigliacco violentatore di donne. Fu amato e odiato da Stalin. Il 1951 è l'anno in cui perse le grazie di Stalin. Perché nel 1951? La spiegazione di Sudoplatov: in quest'anno la popolarità di Berija crebbe enormemente, grazie alla fabbricazione della bomba atomica sovietica. Non appare però possibile ridurre il conflitto aperto da Stalin contro il suo braccio destro a una questione di gelosia. A quei tempi Stalin era al massimo della sua gloria. Aveva vinto la guerra e avviato con successo la ricostruzione materiale dell'URSS. Non temeva confronti. Piuttosto, la decisione di Stalin di disfarsi di Berija può essere fatta risalire all'esigenza di allontanare dal potere un uomo che con troppa facilità commetteva arbitri, senza nemmeno scusarsi col Capo. Egli, inoltre,

aveva maturato la convinzione che all'ombra di Berija si fossero formati gruppi di potere di orientamento nazionalistico. Berija godeva di appoggi nell'apparato del partito e dello stato, si era fatto una propria base in Georgia. La sua eliminazione immediata sarebbe apparsa poco convincente agli occhi del popolo. Stalin perciò si pose nei confronti di Berija due obiettivi immediati: a) ridurre la sua base di sostegno in Georgia, in sostanza portare il pesce fuori dall'acqua in cui nuotava; b) raccogliere le prove sulla sua slealtà. Per questo secondo obiettivo su ordine di Stalin i servizi segreti ricorsero ai metodi tradizionali d'ascolto per mezzo di "cimici". L'appartamento moscovita di Berija fu imbottito di microspie. Ma ciò non dette risultati convincenti. Berija, come tutti i cittadini sovietici, sapeva benissimo che il KGB "ascoltava" le conversazioni casalinghe di tutte le persone "sospette" o facenti parti di determinati ambienti politici e culturali. Aveva perciò preso le sue precauzioni. Allora il KGB installò delle "cimici" nell'appartamento della madre di Berija, Marta, che viveva in Georgia. Si sperava che la vecchietta, meno sospettosa e smalzata del figlio, in piena ingenuità e liberamente avrebbe espresso parole di sostegno alla causa dei nazionalisti mingreli, nelle cui file, tra l'altro, si pensava ci fossero anche stretti parenti di Berija. Ma la vecchietta deluse i kagebežniki e, dunque, Stalin.

Nel contempo, Stalin fece montare l'"affaire mingrelico". Scopo, svelato da Čruščëv al 20° congresso del PCUS: raccogliere le prove dell'esistenza in Georgia di un'organizzazione nazionalistica che progettava la liquidazione del regime sovietico con l'aiuto delle forze imperialistiche. Sulla base di documenti falsi furono arrestati numerosi georgiani, per lo più amici di Berija. Perfidia e spietatezza dimostrò ancora una volta Stalin in quest'occasione. Ricorrendo a un metodo invalso nella pratica dei partiti comunisti al potere, decise di far indagare gli arrestati dallo stesso Berija. Lo spedì immediatamente a Tbilisi col compito di smascherare i nazionalisti e ripristinare l'ordine liquidando il "complotto mingrelico". Berija, dolente, eseguì alla perfezione gli ordini del capo, liquidò alcuni dei suoi amici più fidati. Perfidia ed ironia deve aver notato, ancora una volta, Berija nel volto di Stalin quando questi per compensarlo del lavoro sporco eseguito in Georgia gli comunicò che era stato designato a tenere il discorso celebrativo ufficiale dell'anniversario della Rivoluzione d'ottobre. Un rifiuto dell'incarico sarebbe equivalso all'ammissione di una certa complicità coi nazionalisti georgiani. Piegando la testa per evitare il fulmine del Capo, Berija accettò. Fece di più: dedicò un passaggio del discorso allo "smascheramento del complotto mingrelico". Altra prova della perfidia staliniana: mentre Berija pronunciava a Mosca il discorso

celebrativo, giunse a Tbilisi il primo vice-ministro della sicurezza dell'URSS, Ogol'cov. Egli cercò, ancora una volta, di ottenere prove a carico di Berija e mise a punto un piano per costringere i parenti e i più stretti collaboratori georgiani di Berija a collaborare. I mingreli, però, non parlarono. Furono scarcerati subito dopo la morte di Stalin, avendo già trascorso 18 mesi in carcere.

Berija fu senz'altro il braccio destro di Stalin nelle repressioni del 1937-1938. Giudizio veritiero ma bisognoso di approfondimento. In sede di revisione storica si sostiene anche la tesi della sua opposizione a Stalin. A riguardo si citano fatti come il rifiuto di Berija, Stalin vivente, a porre il nome di Stalin accanto a quelli di Marx, Engels, Lenin. "Sei un miserabile!", lo rimproverò Kaganovič nell'ascoltare come Berija tentasse di sminuire il ruolo storico-politico-ideologico di Stalin. Qualche revisionista storico russo indica in Berija il precursore della "perestrojka" gorbacioviana e l'iniziatore, prima di Chruščëv, della destalinizzazione dell'URSS.

L' "affare Berija" fu discusso il 3 luglio 1953 al plenum del CC del PCUS. Ordine del giorno della riunione: "A proposito degli atti criminali di Berija contro lo Stato e il Partito". Varie furono le accuse mosse a Berija. In particolare, fu accusato di aver diffuso all'insaputa del partito la documentazione su vari "affari". A. Andreev, del prezidium del CC del partito, nel suo intervento accusatorio disse: "La comparsa di documenti firmati da Berija nei verbali del prezidium sull'affare dei medici, sulla Georgia, ecc., dove viene gettata un'ombra sul nome del compagno Stalin, è opera sua. Egli ha fatto ciò deliberatamente in modo da sotterrare il nome del compagno Stalin e ascendere più facilmente al potere". Oltre alla lesa maestà di Stalin contro Berija furono lanciate accuse ben più pesanti, come quella di aver voluto sottrarre potere al partito, indebolire l'Unione Sovietica mediante la concessione di una maggiore autonomia alle repubbliche federate. Nel suo intervento il segretario del PC bielorusso, N.S. Patoličev, accusò di "eversione" Berija. Ecco un passaggio interessante del suo intervento, tratto dal resoconto stenografico: «Patoličev: Io, ad esempio, ritengo che ciò fu eversione vera e propria da parte di Berija. Probabilmente è la prima volta, nella storia del nostro stato multinazionale, che esperti quadri di partito e di stato, fedeli al nostro partito, vengono dimissionati dalle loro cariche per il solo fatto di essere russi... In un solo colpo, Berija, senza il consenso degli organi di partito, in Bielorussia senza il consenso del CC della Bielorussia, ha destituito dalle cariche dirigenti russi, ucraini... Si stavano preparando sostituzioni persino al livello del poliziotto di quartiere...

Molotov: - E' vero che sono stati cacciati tutti i quadri di partito?

Patoličev: - Quasi tutti quelli inviati negli ultimi tempi.

Voce: - C'era la direttiva di licenziare».

Esiste il sospetto che Berija ebbe un ruolo nella morte di Stalin. Mancano, però, le prove. E' certo che egli tirò un sospiro di sollievo quando morì il Capo. Finiva la paura di essere arrestato e fucilato e si apriva, nello stesso tempo, la prospettiva concreta della sua ascesa al potere. Su questa via egli si scontrava contro l'ostacolo della "direzione collegiale" decisa dal CC del partito dopo la morte di Stalin. Non aveva potuto opporsi ad essa, poteva però portarla sulle sue posizioni. Come? Avviando una politica di riforme e pacificazione nella società sovietica. Il 27 marzo 1953, su sua proposta, fu proclamata un'ampia amnistia. Oltre un milione di persone incarcerate, sui 2,5 milioni, furono liberate. Il 12 giugno 1953, riunione del Prezidium del CC del PCUS: Berija espone il suo disegno riformatore. Sulla base della sua relazione, il Prezidium approvò una risoluzione. Punti fondamentali della risoluzione furono:

«1. Obbligo alle organizzazioni del partito e dello stato di apportare seri correttivi alla situazione esistente nelle repubbliche con minoranze nazionali; di porre fine alla degenerazione della politica sovietica verso le nazionalità (izvrašćenie);

2. formare e promuovere ampiamente a cariche dirigenziali persone appartenenti alle nazionalità locali; i funzionari licenziati a causa della non conoscenza della lingua locale vanno messi a disposizione del CC del PCUS;

3. nelle repubbliche nazionali la giustizia va amministrata nella lingua nazionale locale».

Berija propose anche la soppressione della pratica in base alla quale i secondi segretari dei partiti comunisti delle repubbliche federate dovevano essere nominati da Mosca. Una pratica centralistica offensiva verso i dirigenti locali e talvolta dannosa. Spesso i dirigenti nominati da Mosca non conoscevano né la lingua né la storia e la cultura del popolo indigeno. Del resto tali qualità non erano nemmeno richieste loro. Il loro compito principale era quello di garantire l'assoluta fedeltà a Mosca delle classi dirigenti repubblicane.

Nella sua relazione sulle riforme Berija affrontò anche il problema del rapporto tra il partito comunista e lo stato sovietico, ossia del ruolo del partito nella società sovietica. Lo giudicò troppo squilibrato a favore del partito, la cui posizione dominante era diventata preponderante. Propose, perciò, un ridimensionamento del ruolo del partito attraverso la trasmissione allo stato di alcune delle funzioni da esso esercitate.

Berija affrontò anche alcuni problemi connessi alla ritualità instau-

ratasi in occasione di ricorrenze statali. A suo avviso andava profondamente rivisto il modo di organizzare i cortei di dimostranti e di allestire gli edifici pubblici nei giorni delle feste statali. Richiese una maggiore semplicità e soprattutto che non fossero l'occasione per osannare i dirigenti massimi del partito. L'attacco al culto della personalità invalso nel partito e nella società era evidente. Via, dunque, i ritratti dei dirigenti del partito portati dai dimostranti durante le sfilate. I dirigenti del partito, inoltre, dovevano smettere di esibirsi dalla tribuna del mausoleo di Lenin e Stalin. «“Dobbiamo scendere tra la folla dei dimostranti, sfilare con essa”, disse rivolto ai suoi colleghi attoniti. La reazione di questi ultimi fu rabbiosa. "Miserabile! Non vuoi che Stalin figuri a fianco di Marx, Engels e Lenin!».

Il dissidente Levickij mostra di apprezzare il nuovo ruolo di riformatore che Berija si era cucito su se stesso. Egli scrive: «Durante il periodo in cui Berija fu in carica si ebbero numerosi mutamenti, volti in un certo senso a sbloccare la politica interna; ad esempio, furono sottratte al servizio di sicurezza statale una serie di competenze, le truppe confinarie tornarono agli ordini delle forze armate. Berija - questo è certo - cominciò pure ad elaborare i piani per la chiusura dei campi di concentramento. Lo conferma il numero dei detenuti che, in quel periodo, furono rilasciati dai campi stessi. E fu ancora durante il periodo in cui Berija fu in carica che si cominciò a staccare il sistema GULAG dal campo delle competenze e della responsabilità del MGB per affidarlo al ministero della giustizia.

Cominciarono così a venire a maturazione anche i primi piani per la riforma della legge penale nonché i fondamenti giuridici per il "ripristino della legalità"».

Arresto di Berija, 26 giugno 1953. Varie e diverse versioni del fatto. Dove avvenne? Leggiamo da "Istorija Rossii": "Durante la riunione del Prezidium del CC". Sudoplatov conferma tale circostanza; "Berija fu arrestato da Žukov e alcuni generali durante la riunione del Prezidium del CC del partito e trattenuto nel bunker dello Stato maggiore del distretto militare di Mosca". Anche Levickij dice la stessa cosa; "Berija... fu arrestato da un gruppo di generali alla presenza di tutti i membri del Prezidium". Contemporaneamente a Berija, nello stesso giorno furono arrestati più di cento ufficiali superiori della sicurezza statale, suoi seguaci, tra cui V N. Merkulov, ex ministro della sicurezza statale e, da ultimo, ministro per il controllo statale; VG. Dekasonov, ex capo dell'amministrazione dell'NKVD e, da ultimo, ministro dell'interno della Georgia. Sudoplatov sostiene che l'arresto di Berija fu il risultato di un complotto. Chi ordì il complotto? Sudoplatov non ha dubbi: fu Chruščëv, il quale in

seguito organizzò il complotto anche contro Malenkov. L'ordine di arrestare Berija partì però da Malenkov.

Nel suo libro Sudoplatov descrive il clima che regnava in quei giorni nei Palazzi e nelle strade di Mosca. " Il 26 giugno, tornando in dacia dal lavoro, vidi con sorpresa una colonna di carri armati in marcia, occupava tutta la strada. Pensai si trattasse delle solite manovre, malamente coordinate dal servizio GM. Quando giunsi alla Lubjanka, il giorno seguente, compresi subito: è accaduto qualcosa di eccezionale. Nella stanza, al settimo piano, dove ricevevo gli ospiti (priëmnaja), non c'era più il ritratto di Berija. L'ufficiale di turno riferì che il ritratto era stato portato via da un funzionario dell'amministrazione senza dare spiegazioni. La situazione nel ministero era tranquilla. Malgrado le voci largamente diffuse, non v'erano segni di movimenti di truppe dell'MVD a Mosca. Dopo circa un'ora fui convocato nella sala piccola delle riunioni, dove già si trovavano tutti i dirigenti delle sezioni e direzioni autonome e tutti i vice-ministri, ad eccezione di Bogdan Kobulov. Kruglov e Sedov sedevano alla presidenza. Kruglov ci comunicò che Berija, per disposizione del governo, a causa degli atti antistatali provocatori (quali?) da egli intrapresi negli ultimi giorni, era stato arrestato e messo sotto sorveglianza e che lui era stato nominato ministro degli interni. Kruglov ci pregò di continuare a lavorare normalmente e adempiere tutti gli ordini. Ci fece anche obbligo di riferire a lui personalmente tutti i passi provocatori compiuti da Berija, di cui eravamo a conoscenza. Sedov interruppe Kruglov per comunicare che lo avevano confermato nella carica di vice-ministro. Rese noto che, a causa dei legami con Berija, erano stati arrestati Bogdan Kobulov, suo fratello Amajak e il capo del controspionaggio militare Goglidze. Tra gli arrestati, inoltre, disse Sedov, vi erano il ministro degli interni dell'Ucraina, Mešik, il capo della guardia di Berija, Sarkisov, e il capo della sua segreteria Ljudvigov. Tutti noi eravamo scioccati. Kruglov si affrettò a dichiarare chiusa la riunione dicendo che avrebbe riferito al compagno Malenkov che il ministero degli interni e le sue truppe restavano fedeli al governo e al partito".

Versione del figlio di Berija, Sergo Gegechkori (cognome materno), scienziato missilistico, direttore a Kiev di un centro di ricerca. Ecco come sarebbe avvenuto l'arresto secondo il racconto da egli fatto al settimanale indipendente georgiano "Droni": «Nello stesso giorno era prevista una seduta mattutina del Prezidium del CC, dove Berija doveva pronunciare un discorso. Il giorno prima a casa egli ci disse che avrebbe criticato aspramente Ignat'ev, ministro della sicurezza statale, perché, a suo avviso, era stato proprio il ministro l'ispiratore dei cosiddetti "affare mingreli-

co", "affare dei medici" con l'intento di danneggiare Berija.

Per un qualche motivo la riunione fu rinviata e Berija tornò a casa per il pranzo. Egli si sforzava di pranzare sempre a casa.

Nel pomeriggio nello studio di Vannikov (ministro degli armamenti, n.d.a.) ricevetti due telefonate da Akhmet-khan Sultan, pilota collaudatore, due volte Eroe dell'Unione Sovietica. Mi disse che la nostra casa in ul. Kačalova era circondata da reparti militari. Era in corso un vero e proprio combattimento. Significa che c'era un complotto contro Berija che non prometteva niente di buono. Egli mi propose di fuggire. Rifiutai.

Io e il generale Vannikov partimmo subito per raggiungere la casa. La nostra palazzina a un solo piano e l'intero rione erano circondati da soldati. Sembrava che avessero inviato qui un'intera divisione. Il combattimento era terminato. Mio padre allora aveva con sé cinque guardie del corpo.

Grazie all'autorità di Vannikov fui salvato dall'arresto e dalla fucilazione. Lo stesso giorno, alcuni testimoni mi riferirono che dopo un rapido scontro armato era stata portata via dalla nostra casa una persona, coperta da un telo. La persona era morta oppure gravemente ferita. Dopo di ciò Berija scomparve. Non lo rividi né vivo né morto.

In seguito arrestarono me e mia madre. Fui rinchiuso nella prigione di Lefortovo; mia madre alla Lubjanka. Dopo 16 mesi di torture e sofferenze fummo scarcerati e confinati a Sverdlovsk. Dopo ci permisero di vivere a Kiev.

A distanza di alcuni anni ebbi la visita dell'ex segretario del Komsomol, Michajlov. Era stato tra i giudici che avevano processato Berija. Michajlov disse che si trattò di una farsa processuale e che l'uomo che sedeva nella sala oscura e diceva solo "sì", "no", non era Berija.

L'estate del 1958, una persona sconosciuta m'inviò una foto che ritraeva Berija Lavrentij a spasso per una via di Buenos Aires...».

Qui finisce il racconto di Sergo, inquietante e assolutamente diverso dal comunicato ufficiale sulla fine di Berija. Il quale così recita: Berija e altri sono stati fucilati il 23 dicembre 1953. Le dichiarazioni di Sergo al settimanale georgiano non sono state confermate da fatti successivi. Esse ci sembra riflettano molto il desiderio suo e dei parenti di pensare che Berija fosse ancora vivo. Forse nemmeno la storia del processo è vera. Varie fonti storiche sostengono che Berija fu ucciso prima che avesse luogo l'ipotetico processo. Processo ipotetico poiché nel comunicato ufficiale è detto che Berija e altri sono stati "fucilati", non che sono stati processati e poi fucilati.

L'"affare Berija" fu esaminato dal CC del PCUS il 7 luglio 1953.

Tre giorni dopo la "Pravda" pubblicò un comunicato su questa riunione. Ecco il passaggio più significativo del comunicato:

"Il plenum del CC del PCUS ha preso nota del rapporto del compagno Malenkov, membro del Prezidium del Comitato Centrale, sull'attività criminale di L.P.Berija, diretta contro lo stato e il partito, attività che tendeva a minare lo stato sovietico nell'interesse del capitalismo straniero e proditoriamente mirava a porre il ministero degli interni dell'Unione Sovietica al di sopra del partito e del governo sovietico. Il Comitato Centrale del PC dell'Unione Sovietica ha deciso di espellere L.P.Berija dalle file del PCUS, in quanto nemico del popolo sovietico e del partito".

Tuttavia un processo a Berija, fu fatto.

(continua)

Federica Bruni

VLADISLAV CHODASEVIČ PUŠKINISTA INSEGNANTE PRESSO IL PROLETKUL'T*

In un interessante articolo pubblicato su "Voprosy literatury" nel 1999¹, la studiosa Sof'ja Ignat'evna Bogatyřeva ha presentato all'attenzione dei lettori una serie di testi, per lo più incompiuti, scritti da Vladislav Chodasevič e aventi come argomento comune lo studio di Puškin, che al momento della partenza dalla Russia, nel giugno del '22, Chodasevič affidò alla custodia dell'amico letterato Ignatij Ignat'evič Ivič-Bernštejn. Tra gli articoli figurano in particolare alcuni scritti che formano un interessante ciclo di appunti preparatori per le lezioni che Chodasevič tenne presso il Proletkul't di Mosca nel 1918.

Pur essendo ben noti l'amore e l'interesse per l'opera e la personalità di Puškin coltivati da Chodasevič nel corso di tutta la vita, sorprende il fatto che la collaborazione con il Proletkul't, incentrata sullo studio del grande poeta, sia passata quasi inosservata. L'intento della Bogatyřeva sembra essere volto a colmare tale lacuna, fornendo una chiave di lettura per una collaborazione che a prima vista ha dell'incredibile: «Chodasevič i Proletkul't – trudno voobrazit' bolee protivooestestvennoe sočetanie!»².

L'articolo della Bogatyřeva si apre con una rapida ed essenziale trattazione della natura e dell'estensione del Proletkul't, movimento sorto spontaneamente nel 1917 e caratterizzato inizialmente da una massiccia adesione popolare, destinato tuttavia a ridursi nel corso di pochi anni, soprattutto per l'intervento diretto del potere politico, a semplice movimento tra i tanti che si richiamavano alla "cultura proletaria"³. Per la sua stessa natura, precisa la Bogatyřeva, il Proletkul't sembrava essere completamente estraneo a Chodasevič: «...tut vse protivorečilo ego vzgljadam i ego estetike»⁴. Rileva inoltre la studiosa che «nepriemlemo bylo dlja Chodaseviča i drugoe: Proletkul't gordilsja otkazom ot gruzu tradicij, a Vladislav Chodasevič – tem, čto...

Privil-taki klassičeskuju rozu
K sovetskomu dičku.

("Peterburg")

...Kàk moglo slučit'sja, čto puti ich...peresekalis'?»⁵.

La spiegazione più elementare proposta dalla Bogatyrëva è quella ammessa dallo stesso Chodasevič in uno scritto⁶ che ripercorre la sua esperienza di quel periodo: agli "specialisti-borghesi" chiamati a collaborare col Proletkul't venivano consegnati, come compenso per il lavoro prestato, dei quantitativi di pane, marmellata o di altri generi alimentari, che, in un momento come quello che stava attraversando la Russia, sconvolta dalla guerra civile, dalla fame e dalla miseria, non potevano certo essere rifiutati. Tuttavia la studiosa riconosce che tale spiegazione può chiarire solo in parte i motivi che portarono Chodasevič a collaborare col Proletkul't: appare più convincente l'ipotesi che Chodasevič riuscisse in tale occupazione a dedicarsi ad un lavoro a lui più consono, in un momento in cui le difficoltà materiali lo avevano costretto a dedicarsi ad improduttivi impieghi burocratici a stretto contatto con le istituzioni sovietiche. Proprio a partire dal 1918, infatti, Chodasevič si trovò a svolgere, anche contemporaneamente, diversi impieghi per conto del nuovo potere, collaborando con la sezione teatrale del Soviet di Mosca, con la sezione teatrale del Narkompros (il Teo), dirigendo la *knižnaja lavka* degli scrittori e, fino all'estate del 1920, la sezione moscovita della "Vsemirnaja literatura", la casa editrice fondata da Gor'kij con l'intento di fornire lavoro e viveri agli scrittori in quegli anni difficili⁷.

La studiosa aggiunge inoltre che «suščestvovali pričiny i sugubo ličnogo svojstva. Puškin byl dlja Vladislava Chodaseviča voploščeniem duhovnoj substancii trech važnejšich v ego žizni ponjatij: poezii, svobody, Rossii»⁸. Di fronte al crollo delle proprie certezze e alla minaccia di morte per la Russia e la libertà, rileva ancora la Bogatyrëva, Chodasevič più che mai cercava rifugio nella poesia di Puškin, e tuttavia, come rivela la poesia *2 Novembre*, ad un tratto egli «...s užasom ... ubeždaetsja, čto Puškin ostavil ego:

... v pervye v žizni,
Ni "Mocart i Sal'eri", ni "Cygany"
V tot den' moej ne utolili žaždy.

("2-go nojabrja")»⁹.

Alla luce di tali avvenimenti, la studiosa si interroga: non è possibile interpretare la collaborazione di Chodasevič con il Proletkul't come «...popytkoj vernut' sebe Puškina? Aktom samosochranenija?»¹⁰. Ammettendo tale ipotesi, è significativo il fatto che Chodasevič inizi le lezioni al Proletkul't trattando proprio *Mozart e Salieri*: «snova "Mocart i Sal'eri", ešče odna popytka utolit' duchovnuju žaždu – tu, čto tomila puškinskogo Proroka. Otsylka k "Proroku" navodit na mysl', čto Chodasevič otoždestvljaet sebja s ego obrazom. On tože prizvan *glago-*

*lom žeč' serdca ljudej: nesti im puškinskoe slovo»*¹¹. Secondo il parere della Bogatyreva, l'intento di Chodasevič non ebbe successo, tanto che «esli letom 18-go Chodasevič nadejalsja Puškinym utolit' duchovnuju žaždu, - to v fevrale 21-go pretendoval na men'shee: ne napať'sja a vsego liš' - aukat'sja.»¹². Il suo tentativo di «...perežit' revoljuciju - Puškinym»¹³ non si era realizzato.

Tuttavia, Chodasevič affrontò il lavoro presso il Proletkul't con entusiasmo e dedizione, riscontrando nei suoi studenti una serie di «...prekrasnejšich kačestv: ... podlinnoe stremlenie k znaniju i intelektual'naja čestnost'... Ona [auditorija] očen' malo sklonna k bezrazbornomu nakopleniju svedenij. Naprotiv, vo vsem chočet dobrat'sja do "suti", k každomu slovu, svoemu i čužomu, odnositsja s bol'soj vdumčivost'ju»¹⁴. Le qualità elogiate da Chodasevič nell'uditorio, rileva la Bogatyreva, erano proprio le stesse che consentivano a lui di svolgere un buon lavoro: «*intellektual'naja čestnost'* vynuždaet Chodaseviča srazu že ob'javit' ljudjam, kotorye prišli v literaturnuju studiju v nadežde "vyučit'sja na poeta", čto želanie ich neosuščestvimo. ...*Vdumčivoje otnošenje k slovu* pomagaet naščupat' tot leksičeskij uroven', kotoryj dostupen ljudjam, ne polučivšim sistematičeskogo obrazovanija. Neobchodimost' *dobrat'sja do "suti"* trebuet uvaženija k auditorii - poet ne sklonjaetsja k nej, a stremitsja podnjat' ee do vosprijatija vysokich smyslov, ležašich v oblasti literatury i nravstvennosti»¹⁵.

Come afferma egli stesso¹⁶, Chodasevič si era prefissato il compito di "far conoscere Puškin a larghe masse", ma l'impresa fallì, soprattutto per l'ostruzionismo messo in atto dai dirigenti del Proletkul't, impegnati a combattere quella che ritenevano una "controrivoluzione camuffata", messa in atto dagli "specialisti-borghesi" durante le loro lezioni, che riscuotevano sempre un notevole successo. Come rileva la Bogatyreva, Chodasevič conservò a lungo un sentimento di delusione e risentimento nei confronti dei dirigenti del movimento, sentimenti che emergono con chiarezza negli scritti da lui dedicati a questa esperienza.

L'articolo della Bogatyreva fornisce una serie di spunti interessanti per l'approfondimento del particolare legame che esiste tra l'attività di Chodasevič come critico puškinista, considerata esclusivamente nel periodo precedente la sua partenza dalla Russia, e la sua attività di insegnante dapprima presso il Proletkul't di Mosca e in seguito presso quello di Pietroburgo, dove Chodasevič si era trasferito nell'autunno del 1920 nella speranza di trovare un lavoro più consono alle proprie attitudini e condizioni di vita meno dure rispetto a quelle di Mosca, contrassegnate dal freddo, dalla fame e dalla malattia che lo aveva costretto per molto

tempo a letto.

La prima considerazione interessante riguarda il riferimento della studiosa al tema della lirica puškiniana intitolata *Il Profeta*, con il cui protagonista Chodasevič sembrerebbe identificarsi. E' da rilevare, inoltre, l'insistenza di Chodasevič sul tema dell'eredità puškiniana negli scritti critici di quel periodo. Particolarmente significativi, a questo proposito, sono due articoli da lui composti nel 1921 e nel 1922, periodo in cui Chodasevič si era già trasferito a Pietroburgo, aveva concluso la prima collaborazione con il Proletkul't e di lì a poco ne avrebbe intrapresa una seconda, anch'essa di breve durata.

Il primo articolo preso in esame è *Il Tripode Scosso*, trasposizione scritta del discorso che Chodasevič tenne alla Casa dei Letterati in occasione delle celebrazioni per l'ottantaquattresimo anniversario della morte di Puškin. Il tono del discorso è molto diverso da quello che si riscontra negli scritti precedenti di Chodasevič su Puškin: si percepisce chiaramente la disillusione di Chodasevič nei confronti della rivoluzione, in cui in un primo momento aveva riposto notevoli speranze, ma soprattutto si percepisce il significato simbolico di Puškin, considerato un baluardo contro l'avanzare del caos e dell'incultura. Il tema centrale di questo intervento è costituito dal rammarico di Chodasevič per il progressivo allontanamento di Puškin dalla società russa e dal fatto che le acquisizioni della puškinistica siano un patrimonio di pochi eletti, appartenenti ad un mondo che sta scomparendo. Questo tema è particolarmente urgente per Chodasevič, addolorato e preoccupato dal fatto che i bruschi mutamenti intervenuti nella società a lui coeva abbiano portato ad una diffusa incomprendimento di Puškin, alla incapacità di percepirne la voce e comprenderne il messaggio. «Mir, okružajuščij nas, stal inoj. Proišedšie izmenenija gluboki i stoiki»¹⁷. E aggiunge: «uže mnogie ne slyšat Puškina tak očetlivo, kak my ego slyšim, potomu čto ot grochota poslednich šesti let stali oni tugo vaty na ucho»¹⁸. Queste persone, prosegue Chodasevič, sono per lo più giovani, che hanno combattuto al fronte, hanno assistito a violenze e massacri, vi hanno preso parte «...i vot, včera vozvratilis', raznosja svoju psihičeskiju zarazu. Ne oni v etom vinovaty, - no vse že do ponimanija Puškina im nado ešče dolgo rasti. Meždu tem neobchodimost' učit'sja i razvivat'sja duchovno imi soznaetsja nedostatočno - čotja v inych oblastjach žizni, osobenno v praktičeskich, oni pojavljajut bol'suju aktivnost'»¹⁹. L'aspetto più allarmante, per Chodasevič, è costituito tuttavia dal fatto che la disattenzione e il disinteresse nei confronti di Puškin siano ugualmente presenti nell'ambito letterario: i giovani poeti non lo comprendono più, lo ritengono passato di moda. Questa circostanza in parti-

colare dimostra che la freddezza verso Puškin « ...pitaetsja ežednevno voznikajuščim uslovijam dejstvitel'nosti»²⁰.

Una causa indiscutibile del mutato atteggiamento verso Puškin, secondo Chodasevič, è la rivoluzione, che ha appportato notevoli vantaggi ma anche un «nebyvaloe ožestočenie i ogrublenie vo vsech bez izključenija slojach ruskogo naroda»²¹, per cui la necessità più urgente, a suo parere, è quella di salvaguardare le condizioni che consentono la sopravvivenza della cultura e con essa di Puškin. La situazione coeva appare pertanto a Chodasevič piuttosto sconcertante: egli si rende conto che l'epoca della vicinanza con Puškin vissuta dalla sua generazione è ormai al tramonto e che non si ripeterà per le generazioni future.

A questo proposito Chodasevič espone ciò che pensava Puškin dell'amore della folla nei suoi confronti, riportando un verso della poesia *Al poeta*, in cui il grande poeta prevedeva che un allontanamento da parte della folla sarebbe prima o poi avvenuto e se ne immaginava la modalità in due possibili alternative: il disprezzo assoluto, caratterizzato dall'insulto all'altare del poeta, oppure l'oblio temporaneo, caratterizzato dallo scuotimento del tripode da parte di una folla irrispettosa ma non malevola. Chodasevič afferma che la seconda ipotesi formulata dal poeta è quella più giusta: il destino del tripode è quello di venire periodicamente scosso da una folla che avverte di tanto in tanto l'affievolirsi del suo legame col poeta. Tuttavia, afferma Chodasevič, « ...nikogda porvetsja krov'naja, neizbyvnaja svjaz' ruskoj kul'tury s Puškinym»²², perché è un legame che passa attraverso il suolo russo, bagnato dal sangue del grande poeta in nome della libertà.

Il secondo articolo preso in esame è *La finestra sul Nevskij Prospekt*, scritto nel 1922 per il primo ed unico numero della rivista "Liričeskij krug". In questo articolo Chodasevič si sofferma sulla differenza che intercorre tra una esteriore dichiarazione di adesione all'insegnamento puškiniano e quella che lui considera la vera ed unica possibilità di seguire l'esempio del poeta.

Dichiarare il proprio amore per Puškin non è affatto difficile e per questo, sostiene Chodasevič, « ...lučše by naša ljubov' skazalas' delom, a ni slovami»²³. Egli si sofferma sulla particolarità per cui Puškin viene considerato una bandiera sotto cui si raggruppano esponenti delle correnti più varie, che in Puškin amano aspetti assai diversi, e giunge alla conclusione che questo avviene perché « ...te svojstva, kotorye delajut ego imja znamenem, nado iskat'... v tom, čto bez nego nam ne obojtit'. Ne v ljubivosti ego, a v neobchodimosti, v neizbežnosti»²⁴. E l'impossibilità di fare a meno di Puškin si rivela anche se si prende in considerazione il canone

puškiniano, che risulta essere un punto di riferimento per tutte le correnti letterarie, sia che lo accolgano come modello, sia che se ne discostino denunciandone la vetustà.

Ciò che contribuisce in modo determinante a fare di Puškin un elemento imprescindibile, secondo Chodasevič, è il fatto che «v tot den', kogda Puškin napisal "Proroka", on rešil vsju grjaduščuju sud'bu russkoj literatury. ...poezija russkaja navsegda perestala byt' liš' chudožestvennym tvorčestvom. Ona sdelalas' vysšim duchovnym podvigom, edinstvennym delom vsej žizni»²⁵. Prendendo su di sé l'alta missione del poeta, «...Puškin i sebja i vsju grjaduščuju russkuju literaturu podčinil golosu vnutrennej pravdy, postavil chudožnika licom k licu s sovest'ju... Puškin ...zaveščal russkomu pisatelju rokovuju svjaz' čeloveka s chudožnikom, ličnoj učasti s sud'boj tvorčestva. Etu svjaz' zakrepil on svoej krov'ju. Eto i est' zavet Puškina. Etim i živet i dyšit literatura russkaja... Ona stoit na krovi i proročestve»²⁶.

A questo punto si comprende come per Chodasevič l'eredità puškiniana sia costituita dal legame indissolubile tra l'uomo e l'artista, tra la coscienza individuale e la creazione. Puškin per primo ha sperimentato l'irrevocabilità di tale legame, sacrificando la propria vita alla causa della letteratura ma acquistando l'amore di tutto il popolo russo e la capacità di unificare sotto il proprio nome le correnti letterarie più varie, unite dalla comune missione destinata al vero artista. E per Chodasevič in questa missione, in questa azione si rivela l'autentico seguace di Puškin e il vero scrittore russo, che non si limita a vuote formule di venerazione per il grande poeta, ma che cerca di seguirne l'esempio nella pratica. Accettare tale missione, secondo Chodasevič, è semplice solo in apparenza, così come è apparentemente semplice mettere in pratica i Dieci Comandamenti per chi non li osserva: il compito dell'autentico scrittore russo è quello di seguire l'insegnamento puškiniano, anche se Chodasevič riconosce tutta la difficoltà dell'impresa perché «...l'jubit'" i "prek-lonjat'sja" – legko. Razdeljat' eto bremja - trudno»²⁷.

L'analisi di questi articoli consente di mettere in luce alcuni aspetti fondamentali dell'approccio di Chodasevič allo studio di Puškin. Come ha evidenziato la studiosa Irina Surat, la figura di Puškin svolse per Chodasevič un "ruolo formativo"²⁸ attraverso l'interpretazione di due componimenti presi come modello di comportamento: la lirica *Il Profeta* e il sonetto *Al poeta*, che non a caso sono proprio le stesse che vengono citate da Chodasevič nei due articoli presi in esame. La concezione puškiniana legata alla missione del poeta ed espressa in queste due opere, infatti, trova una profonda rispondenza nelle riflessioni e nell'opera poetica di

Chodasevič, che attribuisce al termine *podvig* (impresa eroica), associato da Puškin al destino e all'opera del poeta, un significato assolutamente preminente e viene attratto dal suo irresistibile richiamo. Il termine *podvig* compare inoltre frequentemente nella raccolta di poesie *La pesante lira*, composta in gran parte nel 1921, ed indica chiaramente l'accettazione da parte di Chodasevič dell'impegno serio ed elevato che la condizione di poeta comporta²⁹. Tale impegno determinerà il suo destino non solo come poeta e come puškinista, ma sembra aver giocato un ruolo non del tutto marginale anche nella sua decisione di intraprendere i due tentativi di collaborazione con il Proletkul't, il cui ripetuto fallimento presumibilmente influi sulla decisione di Chodasevič di abbandonare la Russia.

Il primo incontro di Chodasevič con il Proletkul't avvenne a Mosca, nell'autunno del 1918: le lezioni da lui tenute ad un uditorio composto da operai si svolsero, con alterne vicende, fino all'estate del 1919, quando la dirigenza del movimento inviò gli studenti al fronte. La brusca conclusione di questa prima esperienza non impedì tuttavia a Chodasevič di rispondere affermativamente ad una seconda chiamata del Proletkul't, questa volta a Pietroburgo, nella primavera del 1921. Anche in questo caso le lezioni ebbero breve durata, nonostante si fosse rinnovata con uguale successo la partecipazione degli studenti. Il vero problema era però costituito dalla dirigenza del movimento, infastidita, come ricorda Chodasevič³⁰, dal fatto che le lezioni degli "specialisti-borghesi" riscuotessero un maggiore successo rispetto a quelle dei dirigenti comunisti.

Il motivo del contendere era anche un altro: i dirigenti del Proletkul't avrebbero voluto che gli studenti apprendessero da Puškin solamente la tecnica, il mestiere, un insieme di nozioni teoriche che consentissero loro, in un breve arco di tempo, di cimentarsi essi stessi con la creazione poetica, senza lasciarsi affascinare dall'opera e dalla personalità del grande poeta. L'opinione di Chodasevič a riguardo, tuttavia, era completamente diversa.

Nell'appunto preparatorio per la prima lezione, intitolata in modo significativo "Metodi fondamentali per una consapevole lettura di Puškin", dopo aver affermato la necessità per i poeti proletari di studiare, Chodasevič, come già rilevato dalla Bogatyreva, dichiara subito ai propri studenti che non avrebbe insegnato loro a diventare dei poeti. «Poëtae nascitur. Nel'zja naučit' byt' poetom. Možno naučit' pisat' stichi, t.e. oznakomit' s osnovnymi priemami stich<otvor>noj tehniki³¹. ...Nikak ne obučenje, ne nataskivanie. Poezija – neproizvol'na. Čudo, roždajuščeesja iz duhovnoj mošči ličnosti. Tajna, tainstvo. Repeticija čuda? Inscenirovka tainstva? Koščunstvo. ...Nadejus' - "Pr<oletkul't>" ne poj-

det po etomu puti»³². Chodasevič propone quindi come alternativa quella di insegnare agli studenti a leggere i versi. «Edinstv<enno> pravil'nyj put' – učit'sja čitat'. Umejuščij čitat', *esli est' dar*, naučitsja i pisat'»³³, afferma, precisando che in tal caso il suo ruolo si limiterà a «...otdel'nye ukaz<anija>, sovety, no ne “uroki k zav<trašnemu> dnju<”>... Esli že dara net – nikakie tonkosti, uchiščrenija i mody ne pomogut»³⁴. A conferma della sua convinzione Chodasevič porta il seguente esempio: sostiene di poter sollevare 10 *funt*, ma avverte gli studenti che se lo vedranno fare giochi di destrezza con i pesi, vuol dire che i pesi sono di cartone. Con tale esempio egli intendeva chiarire quale fosse la differenza tra la realtà ed una finzione, una messinscena di qualità che non si possiedono e che pertanto è inutile sfoggiare.

Il compito che egli si propone, insieme agli studenti, è dunque la «...vyrabotka čitatelja stichov, a ne pisatelja»³⁵, dal momento che in Russia, a suo parere, non si è in grado di leggere versi. «Osn<ovnaja> ošibka – smeny vzgljadov: to *soderžanie*, to *forma*. Ne to, ne drugoe. Soderžanie i forma – odno. Odno s dr<ugim> nerazryvno svjazano, i nel'zja čitat' poctov inaçe, kak pomnja ob etom»³⁶.

Stabilito questo punto di partenza, Chodasevič passa ad elencare agli studenti tutta la difficoltà legata alla lettura dei versi puškiniani e allo studio di Puškin nel senso più ampio. Innanzi tutto, egli informa gli studenti dell'esistenza di una scienza su Puškin il cui scopo è quello di favorirne una corretta comprensione. «Dlja vernogo ponimanija nužno znat':

- 1) Obst<ojatel'stva> obšč<estvennye> i ličnye, pri kot<orych> sozдалos' dannoe proizv<edenie>. ...
- 2) Ustanovlenie vernogo okonč<atel'nogo> teksta. ...
- 3) Izučenie struktury sticha, ibo stich bessoznat<el'no> vyražet bnutr<ennee> dviženie...»³⁷.

Egli inoltre avvisa gli studenti che il lavoro su Puškin richiede una particolare pazienza ed attenzione, poiché esso «...tečet po rjadu otd<el'nych> rus<e>l, kot<orye> to razbeg<ajutsja>, to slivajutsja vmeste. Pri izučenii Puškina nužno učityvat' vse, inogda vmeste, inogda porozn'»³⁸.

Chodasevič si occupa quindi della delimitazione di un progetto di lavoro basato sulle reali possibilità concesse, consapevole che da qualunque parte si affronti il problema «vse budet svoditsja k izuč<eniju> togo, kak čitat' P<uški>na»³⁹. Dal momento che non ci sarà il tempo né la possibilità di leggere tutto Puškin, Chodasevič propone «...na rjade primerov prosledit', čto inogda raskryv<actsja> v osmyslennom čtenii, pristal'nom. Rassmotrenie že etich primerov, byt' možet, *praktičeski* budet vam polez-

no, t<ak> k<ak> pokažet, kak nužno eto delat'»⁴⁰.

Fin dal principio, pertanto, è possibile riscontrare l'onestà di Chodasevič, che si affretta a deludere le speranze di quanti si erano presentati alle lezioni con l'intento di diventare dei poeti e prospetta invece ai suoi studenti tutte le difficoltà connesse con lo studio di Puškin, ma è anche pronto a condividere con loro non solo le sue personali conoscenze e le acquisizioni della puškinistica, ma anche le recenti scoperte sulla verificazione compiute da Belyj, il cui nome compare, senza altre annotazioni, proprio nella sezione dell'appunto dedicata allo studio del verso. E' importante rilevare inoltre come Chodasevič enunci da subito agli studenti uno dei suoi capisaldi nello studio di Puškin, l'unione di forma e contenuto, argomento questo toccato di frequente anche negli articoli di critica relativi a questo periodo.

Da questo primo appunto emerge anche l'entusiasmo con cui Chodasevič si accingeva a svolgere il proprio compito di divulgatore e per questo il testo dell'appunto volge ben presto alla definizione concreta del lavoro da svolgere: Chodasevič si propone di presentare una serie di esempi che rivelino i fili conduttori dell'opera di Puškin, in modo che gli studenti comprendano ed acquisiscano innanzi tutto il modo di procedere e vengano pertanto messi nella condizione di poter svolgere in seguito un lavoro autonomo. Negli esempi da lui elencati in conclusione dell'appunto è possibile ravvisare le tracce delle sue ricerche e degli interessi di quegli anni nello studio di Puškin: l'interesse per i risvolti filosofici del *Convitato di pietra*, la ricerca dei criteri generali nella composizione delle opere, il ripetersi degli stessi temi in opere differenti ed infine le autocitazioni del poeta.

L'applicazione pratica del metodo degli esempi portò ad una lezione sulla tragedia *Mozart e Salieri*, analizzata da Chodasevič in tutta la sua complessità. L'analisi dell'opera è strutturata per gradi, a partire dallo "spunto" esterno per la creazione fino ad arrivare alla questione fondamentale, rappresentata per Chodasevič dal cambiamento del titolo dell'opera. Essa infatti era stata inizialmente progettata da Puškin come la rappresentazione del dramma dell'invidia, ma a questo tema di base nel corso della stesura si erano aggiunte altre tematiche che avevano reso il tema iniziale molto più complesso.

E' interessante rilevare che il sottotitolo a questo secondo appunto reca l'indicazione "introduzione": è probabile che Chodasevič intendesse riferirsi all'applicazione pratica del metodo da seguire nell'analisi di un'opera, dal momento che questa lezione non ha in sé nulla di introduttivo, essendo completamente dedicata all'esposizione di considerazioni

scaturite dall'analisi del testo puškiniano.

L'appunto si apre con alcune considerazioni sulla difficoltà del testo, che necessita di una particolare attenzione e con l'indicazione del metodo che Chodasevič ha intenzione di seguire insieme agli studenti: «snimaem pokrovy obrazov: otkryvaem duchov, borjuščichsja pered nami v glubine tragedii, pod ee vidimoj oboločkoj»⁴¹. La trattazione dell'argomento vero e proprio inizia con alcune rapide ed oscure annotazioni riguardanti la morte di Salieri, le riviste tedesche, la dimostrazione dell'infondatezza della notizia e il dubbio se Puškin ci credesse o meno. Chodasevič quindi si sofferma sul fatto secondo lui più interessante, affermando cioè che Puškin «...prenebregaja istorič<eskoj> pravdoj, na primere S<al'eri> rešilsja...prosledit' psihologiju zavisti. Eto i byla pervonačal'naja tema. Otsjuda i pervonač<al'noe> zaglavie: "Zavist'"»⁴². L'argomento che maggiormente interessa Chodasevič, infatti, è proprio il mutamento del titolo e la sua insistenza su questo punto è la messa in pratica di una indicazione teorica che egli darà ai suoi studenti nella lezione successiva: i mutamenti del testo sono sempre degni della massima attenzione, perché rappresentano dei mutamenti interiori dell'artista. Pertanto Chodasevič pone l'interrogativo sulla causa di tale mutamento al suo uditorio: «čem že vyzvana zamena, i znamenuet li ona soboj čto-nib<ud'> suščestvenno važnoe – ili eto kapriz, ili tol'ko chudož<estvennyj> priem...»⁴³ e ne anticipa la conclusione affermando che «podrobnij analiz tragedii ukazyvaet na to, čto pričiny byli veskie i glubokie. Esli ugodno – zadumano bylo odno, a vyšlo drugoe. Zadumana "Z<avist'>", vyšli – "M<ocart'> i S<al'eri>"»⁴⁴.

Chodasevič si dedica quindi alla scomposizione della tragedia e segnala attraverso una suddivisione in paragrafi la coesistenza all'interno dell'opera di numerosi drammi, mostrando all'uditorio come essi vengano da Puškin sapientemente intrecciati tra loro e conferiscano per questo alla tragedia il suo particolare carattere. Il primo dramma è quello dell'invidia vera e propria: Puškin «načal izobražat' muki zavistnika, prosto čel<oveka>, zavidujuščego drugomu...»⁴⁵. Questa circostanza iniziale è subito complicata dal fatto che «...S<al'eri> nadelen ne odnim etim čuvstvom... ...P<uškin> neizbežno dolžen byl pokazat', kak pervonačal'naja drama, drama "zav<isti>" osložnjaetsja tem obst<ojatelstvom>, čto S<al'eri> - chudožnik, i kak chud<ožnik> - on gluboko česten: on fanatičeski obožat svoe isk<usstvo>»⁴⁶; e questo è il secondo dramma.

Il terzo dramma, secondo Chodasevič, scaturisce dal secondo, dal fatto cioè che Puškin «...počuvstvoval, čto ego geroj...gluboko vzvešivaet vopros o svoem *prave* postupit' tak. Pravo eto po otnošč<eniju> k iskusst-

vu...dlja Sal'eri bylo očevidno...No dlja S<al'eri> važno i neobch<odimo> dokazat' sebe, čto on prav i kak čelovek»⁴⁷. Dal momento che Salieri è convinto di avere una missione da compiere ma conserva in sé l'idea del peccato, il dramma sorge dal conflitto di questi due principi: «i s tjažest'ju, kak podvig, kak tjaželyj krest prinimaet on na sebja "objaz<annost'>" (kak on dumaet) ubit' Mocarta »⁴⁸.

Il quarto dramma vede scontrarsi in Salieri l'idea di essere al di sopra delle leggi umane e i sentimenti umani, l'amicizia nei confronti di Mozart: «no eto svoe čuvstvo on v konce koncov prinosit v žertvu, otme-taet kak slabost'»⁴⁹. Il quinto dramma sorge dal fatto che Salieri, a differenza di Mozart, non è un genio e conosce tutta la fatica della creazione, come lo stesso Puškin del resto, che a momenti di genialità alternava anche momenti di lavoro. Per questo «dlja P<uškina> estestv<enno> vozn<ikaet> vopros o toj drame, kotoraja proisходит, tak skazat', v glub<ine> isk<usstva>, gde trud i vdochn<ovenie>, talant, genij ospari-vajut drug druga pervenstvo »⁵⁰.

Il sesto dramma si lega al quinto, e consiste nel fatto che Salieri «...pytaetsja ne tol'ko vskryt' eto vzaimootnošenie truda i vdochn<ovenija>, no i stavit v zavis<imost'> ot rešenija etogo voprosa svoju ličnuju sud'bu i sud'bu iskusstva...»⁵¹. Concludendo l'elenco dei diversi drammi Chodasevič rileva la genialità di Puškin, dal momento che il settimo dramma, che non viene in questa sede esplicitato, si svolge ormai dopo la chiusura del sipario.

In conclusione dell'analisi Chodasevič illustra agli studenti come lo spunto iniziale si sia trasformato in qualcosa di totalmente diverso: «zavjaz' (zavist') obrastaet novymi kletočkami. Zerno prevr<aščaetsja> v plod. Zerno ≠ plodu. "Zavist'" ≠ "Mocart i Sal'eri"»⁵². Egli rileva inoltre come questa stessa complessità di costruzione sia presente in tutte le opere di Puškin e che in questo sia da riconoscere il suo realismo: «tvorit' mir, kotoryj viden nam s raznyh toček, v polnote. Sfera, a ne plosko-st'»⁵³.

La natura di questo secondo appunto è molto diversa da quella degli altri due: la sua struttura è molto più elaborata, le frasi sono più estese e non solo accennate come negli altri appunti. In realtà lo scritto si avvicina molto alle *Note* relative alla stessa tragedia presenti in un'edizione in volume delle *Piccole Tragedie* di Puškin curata da Chodasevič e pubblicata nel 1915⁵⁴.

Un confronto tra i due testi dimostra come nell'appunto per le lezioni Chodasevič abbia ampiamente attinto al testo delle *Note a Mozart e Salieri*, ma è anche evidente come egli abbia adattato il testo alle diver-

se esigenze di un pubblico incolto e ne abbia ampliato i concetti per renderli più comprensibili. L'introduzione per gli studenti che apre l'appunto e in cui Chodasevič enuncia il criterio da lui seguito nell'analisi dell'opera, ad esempio, è del tutto assente nel testo delle *Note*: evidentemente Chodasevič riteneva che la "scomposizione" di un'opera avrebbe potuto lasciare perplesso un uditorio composto da operai, mentre di certo un pubblico più colto, abituato alle letture critiche, non aveva bisogno di una tale premessa.

L'appunto per la lezione vera e propria, come si è già visto, si apre con la annotazione sulla morte di Salieri, seguita da un accenno alle riviste tedesche e al fatto che in seguito fu dimostrato che non era vero. Queste annotazioni apparentemente criptiche si chiariscono immediatamente se confrontate con quanto Chodasevič riportava nelle *Note*: egli introduceva l'argomento della piccola tragedia a partire dal motivo dell'ispirazione suscitata in Puškin per la composizione dell'opera, rappresentato dalla notizia circolata sulle riviste tedesche secondo cui Mozart non sarebbe morto di morte naturale, ma sarebbe stato avvelenato da Salieri, invidioso del suo genio. A partire da questo spunto e menzionando in entrambi i testi la circostanza che non è noto se Puškin credesse o meno alla notizia, Chodasevič entra subito nel vivo dell'analisi dell'opera.

La trattazione dell'argomento, tuttavia, differisce ancora in alcuni punti. La prima differenza si coglie nel momento in cui Chodasevič inizia la scomposizione del dramma: infatti, mentre nelle *Note* egli evidenziava la presenza di sei drammi interni, la cui analisi veniva condotta piuttosto rapidamente, nell'appunto per la lezione si sofferma con maggiore cura su ognuno dei singoli drammi, che questa volta vengono indicati come sette. L'appunto per la lezione è inoltre arricchito da alcune citazioni tratte dall'opera che non figurano affatto nelle *Note*.

Nell'elencare i singoli drammi che compongono l'opera Chodasevič segue quasi ovunque lo stesso percorso, ma è possibile rilevare altre significative differenze tra i due testi. La prima consiste nel fatto che nell'appunto per la lezione, parlando del secondo dramma, relativo a Salieri che da artista decide di sacrificare la propria coscienza per la salvezza della sua arte, Chodasevič inserisce una serie di precisazioni su questo personaggio, con l'intento di renderlo maggiormente familiare agli studenti. In tali precisazioni sono contenute inoltre due annotazioni importanti: nella prima Chodasevič rileva il talento realistico di Puškin, che gli consente di rappresentare la realtà della finzione artistica in modo che essa appaia perfettamente verosimile e reale, e che in questo caso si rivela nel mostrare come il dramma iniziale sia complicato dalla circo-

stanza che Salieri è anche un artista; la seconda annotazione riguarda proprio quest'ultima circostanza: essendo Salieri un artista, per Chodasevič egli non può che essere profondamente onesto. Chodasevič precisa pertanto che l'errore in cui cade Salieri è dettato dal suo modo di intendere l'arte, non dal desiderio di acquisire qualcosa per sé, non c'è nulla di meschino nel suo personaggio. In tale affermazione si può cogliere il rispetto nutrito da Chodasevič nei confronti della condizione dell'artista, che non è mai percepita soltanto nei suoi aspetti più gratificanti, ma che a suo parere deve sempre accompagnarsi ad una seria e profonda analisi interiore, e soprattutto ad una particolare esigenza di verità.

Un'ulteriore differenza tra i due testi è costituita dall'inserimento di un dramma in più nell'appunto per la lezione rispetto alle *Note*: questo dramma nell'appunto viene indicato come il quinto, quello che nasce nell'animo di Salieri nel momento in cui decide di uccidere Mozart sacrificando i sentimenti di amore e amicizia che lo legano a lui. E' probabile che il riferimento alla tragedia di un uomo che uccide un altro uomo sia da mettere in relazione con le riflessioni di Chodasevič sul tema della guerra, che troveranno una sistemazione nell'articolo più tardo *Il tripode scosso*, e che, trovandosi nella condizione di poter parlare direttamente ad un uditorio composto da potenziali soldati, egli abbia voluto fornire uno spunto di riflessione ai suoi studenti anche su un tema che doveva essere per lui particolarmente importante.

Anche la conclusione della trattazione è riportata in modo differente: nel concludere l'analisi dell'opera nell'appunto Chodasevič rileva di nuovo la genialità di Puškin, che riesce a dare il senso dello svolgersi di un settimo dramma anche dopo la chiusura del sipario. Questa annotazione sibillina si chiarisce se confrontata con le conclusioni delle *Note* in cui Chodasevič rilevava, nel finale dell'opera, una nota stonata che cominciava ad insinuarsi come un dubbio nella mente di Salieri, dando inizio a nuovi tormenti: «čto esli on ne genij imenno potomu, čto «genij i zlodejstvo dve veščì nesovmestnye?»»⁵⁵. Ma mentre nella conclusione delle *Note*, tornando al problema iniziale del titolo, egli affermava che *Invidia* era un titolo troppo riduttivo rispetto alla molteplicità di temi toccati, nella conclusione dell'appunto egli approfondisce il concetto, ricorrendo ad una serie di metafore tratte dal mondo delle piante, volte a ribadire il carattere spontaneo e naturale della creazione puškiniana, allo stesso tempo profondamente radicata nel suolo russo e nella sua cultura.

L'appunto per la terza lezione è nuovamente composto da frasi rapide e brevi accenni, presenta, come il primo, una struttura ordinata per paragrafi ed è interamente dedicato a questioni di natura tecnica e specia-

listica. Con la sua caratteristica scrupolosità Chodasevič annuncia agli studenti che prima di passare all'analisi dei versi fornirà loro alcune annotazioni sul metodo da seguire, dimostrando ancora una volta il suo rispetto nei confronti dell'uditorio, che non viene mai tenuto all'oscuro della difficoltà e della serietà del lavoro da compiere.

La prima rivelazione di Chodasevič riguarda la critica antica, che operava i suoi studi sulla base delle opere complete dei diversi autori: le acquisizioni della critica antica, per Chodasevič, non possono essere considerate del tutto attendibili perché «...sobranija sočinenij, v tom vide, kak izdajutsja, - vovse ne sut' nečto dostovernoe, absoljutnoe. K im dolžno podchodit' kritičeski»⁵⁶. Dal momento, inoltre, che molte questioni sono ancora oggetto di discussione, bisognerebbe per ogni opera compiere un notevole lavoro critico, ma Chodasevič rassicura gli studenti: «konečno my ne budem: vozpol'zuemsja uže dobytym materialom, ibo mnogoe sdelano»⁵⁷.

Dopo tali premesse Chodasevič passa ad enumerare le necessarie verifiche da compiere in relazione a ciascuna opera. Il primo argomento da lui affrontato è la verifica dell'appartenenza di un testo a Puškin: «I. Prinadležit li <Puškinu>. Psevdupuškiniana»⁵⁸. Nel caso in cui non sia presente un manoscritto a provare l'appartenenza di un testo a Puškin, Chodasevič spiega agli studenti che «...ne vse pečatali ili pečatali bez podpisi. Mnogoe <napečatano> posle smerti - <rasprostronjalos'> izustno»⁵⁹, senza contare il fatto che i testimoni potevano ingannarsi, come nel caso di Gaevskij, che attribuì la *Leda* di Boratynskij a Vjazemskij.

Nel caso in cui il manoscritto sia presente, però, «...neob<chodimo> ustanovit' počerk. ... No i počerk - ne okončat<el'no> udostverjaet»⁶⁰: infatti nel caso in cui la calligrafia non sia di Puškin, non si può affermare con certezza che il testo non sia suo, poiché, rileva Chodasevič, essendo molto pigro si faceva copiare le opere dagli amici. Nel caso di conservazione di una di tali copie, bisognerebbe «uznat', čej, kem, kogda sdelan, s čego, meždu kak<imi> bumagami»⁶¹ benchè la possibilità di errore in tali casi sia molto alta, anche perché si era soliti attribuire a Puškin tutto ciò che era contro il governo o immorale. Anche nel caso in cui la calligrafia sia quella di Puškin non è detto che si tratti di opere del poeta, dal momento che egli stesso era solito ricopiare e spesso nei testi forniva «sobstv<ennye> pok<azanija> - ložnye»⁶². L'annotazione successiva, infatti, indica: «mistifikacii voobšče»⁶³ ed è seguita da una serie di esempi che Chodasevič riporta a dimostrazione della predilezione di Puškin ed altri autori per questo artificio.

Il secondo argomento trattato da Chodasevič è connesso con il

testo puškiniano: «II. Tekst»⁶⁴. Chodasevič elenca nuovamente una serie di possibilità e fornisce alcune utili indicazioni sui criteri da seguire per spiegarne le cause. Il primo caso preso in esame è quello in cui non c'è il manoscritto e c'è un unico testo: in tal caso bisogna tenere in considerazione due fattori ugualmente dannosi all'originale puškiniano: «a) Cenzura, b) ošibki perepiščikov, opečatki»⁶⁵. Se al contrario i testi fossero molti, Chodasevič indica «kakoju predpočest': rannij ili pozdnij. ... (Rabota: <prosledit'> razvitie. Vzgljanut' v razn<ye> periody)»⁶⁶. Nell'eventualità di molti testi, pubblicati dopo la morte dell'autore, il suggerimento è quello di far riferimento a «avtoritetnost' i proč<ee>. Smysl'»⁶⁷.

Una sezione a parte, come già si è accennato, è dedicata a «značenie variantov»⁶⁸. In presenza del manoscritto e di alcuni testi stampati che differiscano tra loro, Chodasevič ricorda che «različija byvajut: 1) po ošibke - <sleduet> ustanovit' bolee pravdopodob<nyj> variant»; 2) po soznan<el'nomu> izmeneniju»⁶⁹: in questo caso si dovrà distinguere se il testo era destinato alla stampa oppure meno, poiché mentre nel primo caso le modifiche possono essere imputabili al desiderio di evitare un intervento della censura o di coprire dei nomi, nel secondo caso sono motivabili con l'influenza di diversi fattori, che Chodasevič tuttavia non enumera.

Infine Chodasevič passa ad esaminare il fattore tempo, «III. Vremja»⁷⁰, valutando in quali occasioni la datazione di un'opera possa essere attendibile. Un testo stampato durante la vita dell'autore con la data, ad esempio, può essere considerato tale. Un testo stampato in vita senza data, invece, soprattutto in mancanza del manoscritto, può creare problemi: l'indicazione di Chodasevič in proposito è di individuarne la prima pubblicazione. «Gde v pervyj raz. No eto značit odno: ne pozže cenzurnoj daty. A naskol'ko ran'se? ... Opred<eljaetsja> po stilju, po smyslju. ... Po pokaz<ateljam>, namekam»⁷¹. Nel caso in cui il testo sia stato stampato in vita senza la data, ma la data sia presente nel manoscritto sorge il problema di definire se la data del manoscritto indichi «vremja napis<anija> ili vremja perepiski? (Al'bom)»⁷². Per un testo stampato in vita senza data, nel caso in cui la data manchi anche nel manoscritto, si può ricorrere a diversi fattori discriminanti: «vod<janoj> znak - opjat' že <označat>: ne pozže. Inogda <upominaetsja> v pis'me: opjat' - ne pozže. ... Opjat' - po pokaz<ateljam>, namekam, smyslu, soderžaniju»⁷³.

Le ultime annotazioni dell'appunto sono molto laconiche, per lo più non riportano esempi o precisazioni ed elencano diverse eventualità: se sono presenti manoscritti con datazioni diverse mentre l'opera è stata

stampata senza data; se l'opera non è stata stampata in vita e non c'è il manoscritto, oppure c'è ma senza data, oppure c'è una data non attendibile, o ce ne sono diverse. Infine viene segnalata la questione: «*čto nazyvat' vremenem sozd<anija>?»*⁷⁴ in cui Chodasevič riporta l'esempio della tragedia *Mozart e Salieri*, datata 1830, che però era già nota a Pogodin, come progetto, nel 1826.

Questo appunto in particolare testimonia la fiducia di Chodasevič nella possibilità per i suoi studenti di apprendere i metodi scientifici fondamentali nello studio di Puškin e giustifica pertanto la puntigliosità con la quale l'insegnante enumera punto per punto tutte le difficoltà che possono sorgere nell'affrontare lo studio di un qualsiasi testo. La finalità di Chodasevič, come si è già visto, era probabilmente quella di fornire agli studenti un bagaglio di conoscenze che potesse consentire loro di svolgere un lavoro di studio in piena autonomia. I progetti del Proletkul't, tuttavia, sembravano essere di altra natura, ed i conflitti non tardarono ad emergere.

Il peggioramento dei rapporti tra Chodasevič e il Proletkul't è testimoniato dall'appunto preparatorio per il corso monografico sulla vita e l'opera di Puškin: le lezioni avevano subito continue interruzioni e modifiche sopraggiunte sempre nel momento in cui gli studenti avevano iniziato ad impraticarsi del lavoro. Dapprima a Chodasevič era stato richiesto un ciclo di lezioni su Puškin, poi era giunto l'ordine di cambiare metodo e passare ad un seminario. L'iniziativa non aveva riscosso un grande successo, perché il seminario comportava un impegno eccessivo per gli operai, che non avevano il tempo di prepararsi per le lezioni e si vergognavano ad intervenire attivamente, costringendo Chodasevič a fare da solo sia il lavoro dell'insegnante che quello degli studenti. Anche l'idea del seminario, tuttavia, era stata ben presto abbandonata in favore di un corso monografico sulla vita e l'opera di Puškin, che Chodasevič iniziò a preparare con la consueta serietà.

Nell'introduzione Chodasevič rileva polemicamente come sia stato costretto per tre volte a cambiare metodo e conclude affermando che stavolta il Proletkul't «...*obeščal dat' vozmožnost' planomernoj raboty*»⁷⁵. Egli passa quindi a delimitare il proprio compito, ricordando che la mole degli studi su Puškin è immensa e che di lui si potrebbe parlare all'infinito, e che il filo conduttore degli studi sul poeta è costituito dall'esigenza di comprendere i metodi e i procedimenti. «*Ograničivaja sebja, predpoložaju rasskazat' o tom,*

Kto byl Aleksandr Puškin.

Sžatoe, no po mere sil vsestoronnee izobraženie ego žizni i tvorčestva. Nel'zja ponjat' vtoroe bez pervogo.»⁷⁶.

Alla trattazione dell'argomento è premessa inoltre un'annotazione sull'importanza degli studi "monografici" di cui il Proletkul't sembra volersi occupare, cui segue un confronto tra Puškin e Čičikov in cui Chodasevič mette in evidenza l'elemento che differenzia i due: la personalità. Per questo egli afferma: «čtoby ponjat' i ocenit' dejanija poeta, dolžno ponjat' i izučit' ego ličnost'»⁷⁷, cercare di avvicinarsi il più possibile al suo mondo, comprendere l'ambiente nel quale è vissuto. «I vot vse, čto ostanetsja *neob''jasnimym, nepovtorimym* daže pri uslovii, čto vse proče budet povtoreno, i est' ličnost'. To *neob''jasnimoe* i čudesnoe, čto roznit čel<oveka> ot čel<oveka>, poeta ot poeta»⁷⁸.

L'appunto relativo alla vita di Puškin non è particolarmente esteso, ed è ricco di rapide annotazioni, a volte solo nomi o episodi indecifrabili per i non specialisti, ma che per Chodasevič evidentemente erano talmente noti e familiari da non richiedere ulteriori spiegazioni. L'appunto copre un arco di tempo che va dalla comparsa del "semileggendario Radša", antenato del poeta, alla corte di Aleksandr Nevskij, fino all'ingresso di Puškin al Liceo di Carskoe Selo. Chodasevič percorre rapidamente tutta la stravagante genealogia dei Puškin, rilevando la irrequietezza e violenza di questa gente, per soffermarsi con maggiore attenzione sui genitori del poeta, di cui tratteggia un ritratto piuttosto dettagliato. Di Sergej L'vovič viene messa in evidenza la fatuità, la voglia di brillare in società, l'egoismo unito alla passione per la scrittura che egli stesso considerava solo un passatempo, il carattere incline al sentimentalismo piuttosto che alla bontà, l'avarizia. Di Nadežda Osipovna Chodasevič sottolinea la bellezza, ma anche la tendenza all'ira e alla cattiveria, accompagnate dallo stesso amore per l'alta società del marito e da una pari incapacità nel gestire l'andamento domestico, per cui la presenza di qualche ospite in più costringeva a rivolgersi ai vicini per l'argenteria e i piatti. Infine viene tratteggiato il carattere di Vasilij L'vovič, lo zio di Puškin, di carattere mite e bonario, amico dei maggiori letterati dell'epoca.

Paradossalmente, in questo scritto la figura di Puškin è del tutto marginale: accenni al poeta compaiono solo verso la conclusione dello scritto e sono molto laconici. Chodasevič rileva come per i Puškin la nascita di quel figlio non fosse stato un evento particolare, e come il bambino non fosse mai stato particolarmente curato se non dalla nonna e dalla njanja. Le successive ed ultime annotazioni riguardano i primi esperimenti poetici di Puškin e l'ingresso al Liceo. E' evidente che Chodasevič contava di poter tornare sull'argomento ed iniziare ad occuparsi con maggior precisione del grande poeta, ma le sue speranze andarono deluse. Le lezioni vennero interrotte e gli studenti inviati al fronte. I corsi non sarebbero più ripresi.

L'aspetto più interessante di questo ciclo di lezioni è rappresentato dalla sostanziale coerenza di Chodasevič, che in qualità di insegnante propone agli studenti le stesse teorie da lui elaborate in quegli stessi anni come critico puškinista, insistendo in particolare sui due aspetti che egli riteneva fondamentali nello studio del grande poeta: l'indissolubilità di forma e contenuto e l'assoluta particolarità della personalità di Puškin. Queste considerazioni, che si ritrovano ampiamente diffuse in quasi tutti gli articoli critici di Chodasevič, vengono esposte fin dall'inizio agli studenti del Proletkul't, come dimostra l'appunto per la prima lezione in cui l'insegnante solleva subito il problema di forma e contenuto, ma si ritrovano anche in seguito, nell'appunto per il corso monografico in cui egli parla dell'importanza della personalità, per ribadire il fatto che si sta per affrontare lo studio di una individualità assolutamente particolare, di un genio che è riuscito ad esprimere nella sua creazione con limpida chiarezza i moti del proprio animo, i turbamenti, le passioni, il proprio essere nella sua totalità.

Va sottolineato, inoltre, che proprio negli anni della collaborazione col Proletkul't Chodasevič stava elaborando il precetto puškiniano della missione del poeta e si stava adoperando per agire in conformità alla concezione che vedeva nel poeta un tramite tra le masse e le verità superiori. Fiducioso nella possibilità di svolgere in piena tranquillità il compito che si era prefisso e che consisteva principalmente nella diffusione della parola di Puškin, Chodasevič aveva riposto grandi speranze nella organizzazione dei corsi al Proletkul't, in cui inizialmente aveva scorto la volontà da parte dei dirigenti del movimento di avvicinare seriamente le masse alla cultura.

La spinosa questione dell'avvicinamento delle masse alla cultura interessava Chodasevič già da tempo: egli si preoccupava del configurarsi dei rapporti tra il popolo rivoluzionario e i rappresentanti del mondo della cultura, consapevole che l'esito di tale incontro avrebbe influito non poco sul destino della letteratura e su quello della cultura in genere. A questo proposito, nell'articolo della Bogatyreva viene menzionato un articolo scritto nel 1917 da Chodasevič, intitolato *Bezglavij Puškin*, in cui la studiosa rileva come « ...mysl' o nastuplenii nevežestva i neobchodimosti "učit' narod" zanimala Vladislava Chodaseviča v to smutnoe vremja... Posle prichoda k vlasti bol'shevikov zadača transformirovalas': esli v prošlom russkij intelligent stremilsja nesti v narod sokrovišča duchovnoj kul'tury, to posle Oktjabrja 17-go vynužden byl eti sokrovišča ot pobedivšego naroda *zasčiščat* »⁷⁹. Chodasevič in effetti sarebbe giunto a conclusioni negative rispetto a tale questione, ma ancora nel '17, in quello stesso articolo, esprimeva, attraverso il personaggio dello Scrittore, un

pensiero piuttosto sorprendente: all'invito rivolto gli dal suo interlocutore, l'Amico, per iniziare a lavorare per l'abbattimento della incultura, in un momento in cui le circostanze sembravano finalmente favorire tale attività, lo Scrittore rispondeva che era in attesa che gli dessero la possibilità di lavorare e che, essendo in lui del tutto assenti le capacità organizzative, egli si aspettava che l'iniziativa in questo senso venisse presa da tutte le organizzazioni culturali, le unioni, le case editrici, perché il popolo non potesse accusare gli *intelligenty* del fatto che, una volta ottenuta la possibilità di istruirlo, essi non avessero voluto farlo.

In questo articolo Chodasevič esprimeva chiaramente molte delle sue aspettative rispetto alla possibilità di intervenire, finalmente in modo diretto, sulle condizioni di ignoranza e "oscurità" in cui versava il popolo russo. E' significativo anche il fatto che egli si aspettasse un intervento diretto da parte delle istituzioni per coinvolgere gli *intelligenty* nell'opera di diffusione della cultura. Le sue aspettative si realizzarono in parte con la sua convocazione da parte del Proletkul't di Mosca, ma come si è visto, la collaborazione non diede i frutti sperati.

Confidando in un reale desiderio, da parte della dirigenza del movimento, di favorire l'emancipazione del popolo dall'ignoranza e considerando Puškin come il simbolo della libertà e della cultura. Chodasevič non poteva che scontrarsi, presto o tardi, con l'atteggiamento riduttivo del Proletkul't, che invece vedeva nel poeta soltanto una potenziale fonte di tecnica poetica da far assimilare agli studenti per creare dei poeti, senza suscitare in essi un eccessivo interesse nei confronti dell'uomo Puškin e delle sue vicende personali. Si trattava di una vera strumentalizzazione del poeta, che doveva servire, nelle ingenuità aspettative del Proletkul't, solamente a fornire un bagaglio di nozioni tecniche, specifiche, senza che a questa progressiva acquisizione si accompagnasse quella crescita spirituale che invece per Chodasevič era tanto importante e che egli riteneva indispensabile per accostarsi a Puškin e per riuscire davvero non solo ad ascoltarlo, ma anche a comprenderlo. Ed è proprio con questo spirito che egli accettò l'incarico di tenere delle lezioni su Puškin, con la speranza di farlo conoscere a grandi masse e con questo scongiurare il pericolo di una sua scomparsa dall'orizzonte della cultura russa, ma anche con la speranza che la conoscenza di Puškin potesse frenare il progressivo imbarbarimento ed incrudelimento di tutta la società russa, sconvolta dalla guerra e dalla rivoluzione, che sembrava avviata su un cammino di immiserimento spirituale.

Nel corso di poco più di due anni e mezzo, però, la realtà del nuovo regime avrebbe dimostrato tutta l'infondatezza di tale entusiasmo.

La speranza di Chodasevič era che l'interesse del popolo per la cultura venisse stimolato e incoraggiato dall'alto, che trovasse un attivo sostegno da parte dei "dirigenti ideologici", i quali a suo parere erano gli unici in grado di organizzare il tanto desiderato incontro tra gli *intelligenty* e le masse. Indubbiamente, tra i motivi che avevano indotto Chodasevič a tenere delle lezioni al Proletkul't c'era stata anche questa speranza, la convinzione che finalmente si stesse realizzando il proposito di mettere a disposizione degli studenti il bagaglio culturale degli intellettuali, condizione preliminare e indispensabile che avrebbe permesso in seguito agli uni di accedere ai tesori del sapere e della cultura che fino a quel momento erano stati loro negati, agli altri di ritrovare anche una funzione sociale, e forse anche un nuovo pubblico a cui rivolgersi per poter far uscire quegli stessi tesori dall'angustia dei salotti letterari, frequentati da pochi, ed introdurli finalmente nella vita della massa del popolo russo.

Con la sostituzione della classe al potere, Chodasevič sperava che venisse finalmente concessa all'*intelligencija* la possibilità di istruire il popolo, di farlo uscire dalla sua condizione di subalternità, ma queste speranze erano destinate a non realizzarsi, innanzi tutto per le sempre più decise pressioni del partito in ambito letterario, ma soprattutto per la sorprendente ignoranza dei nuovi dirigenti in materia di arte e letteratura. Queste ultime infatti erano considerate principalmente degli strumenti di propaganda politica e venivano in tal modo private di quel carattere legato alla responsabilità dell'arte nei confronti del proprio pubblico che al contrario rivestiva un ruolo importantissimo nella riflessione di Chodasevič.

Il progressivo avvicinamento alle istituzioni sovietiche ebbe inoltre ben presto un effetto sconcertante su Chodasevič, che vedeva ovunque intorno a sé la disorganizzazione, lo spreco di energie e soprattutto il disprezzo proprio nei confronti dei rappresentanti del mondo culturale e artistico, considerati una zavorra inutile di cui sbarazzarsi al più presto se non si riusciva a "convertirli" completamente alla causa del partito.

Di fronte alla totale corruzione dei rapporti umani, sempre più improntati alla menzogna e al servilismo, e costretto anche dalle difficoltà legate alla vita quotidiana a Mosca, divenute sempre più numerose ed estenuanti per il suo fisico debilitato, Chodasevič nel novembre del 1920 si trasferì a Pietroburgo. Il soggiorno a Pietroburgo si rivelò per molti aspetti meno difficoltoso rispetto all'ultimo periodo moscovita e coincise con l'ascesa di Chodasevič a poeta di primo piano e punto di riferimento per i giovani, soprattutto dopo due avvenimenti particolarmente traumatici: la morte di Blok e la fucilazione di Gumilëv⁸⁰. Dopo la morte di Blok,

che era stato considerato il Puškin dell'età d'argento⁸¹, Chodasevič divenne inoltre il rappresentante della continuità con la tradizione puškiniana grazie al suo celebre discorso *Il tripode scosso*. Tuttavia è evidente dagli scritti di Chodasevič risalenti a quel periodo che il suo stato d'animo nei confronti del potere sovietico era ormai profondamente mutato

Durante il periodo trascorso a Pietroburgo, nella primavera del '21, si verificò il secondo tentativo di collaborazione con il Proletkul't, che Chodasevič intraprese in parte per motivi strettamente legati alla sopravvivenza ma in parte indubbiamente proprio per l'esigenza di mettere in pratica, ancora una volta, l'insegnamento puškiniano che vedeva nel poeta il tramite indispensabile tra la folla, la massa incolta e le verità superiori dell'arte, della creazione, dell'onestà dell'esistenza. Con questo secondo tentativo la sua esperienza di insegnante ebbe termine, soprattutto a causa della sua intransigenza ad uniformarsi alla nuova morale dell'epoca. Come racconta egli stesso⁸², infatti, dopo appena poche lezioni, tenute questa volta ad un auditorio femminile e nuovamente incentrate su Puškin, fu convocato dal commissario del club che lo informò dell'imminenza delle celebrazioni per il biennio di attività dei corsi e chiese che una delle allieve leggesse una relazione su Puškin. Chodasevič obiettò che la preparazione delle studentesse del corso era ancora insufficiente per un lavoro del genere, e alla proposta del commissario di far leggere loro una relazione scritta da lui rispose spiegando «...očen' spokojno..., čto est' bol'saja raznica meždu "pokazatel'nym", kogda pokazyvajut to, čto est', i «pokaznym», kogda pokazyvajut to, čego net»⁸³. La spiegazione ovviamente non piacque al commissario, che licenziò Chodasevič con l'assicurazione che non avrebbe più lavorato presso di loro. Se si confronta questo episodio con l'esempio portato da Chodasevič agli studenti nell'appunto per la prima lezione, si capisce quanta distanza lo separasse ormai dal Proletkul't, sempre più impegnato nel convincere gli studenti del loro talento e del successo ormai pienamente raggiunto.

E' difficile tuttavia immaginare la possibilità di una soluzione alternativa rispetto alla chiusura definitiva di qualsiasi tipo di relazione con il Proletkul't, soprattutto se si tiene presente l'assoluta ed estrema intolleranza nutrita da Chodasevič nei confronti della menzogna: su questo punto egli era in disaccordo persino con Puškin, sostenitore dell'"inganno che eleva"⁸⁴, e non avrebbe esitato, negli anni dell'emigrazione, ad interrompere l'annosa amicizia con Gor'kij proprio a causa della sua inclinazione a mentire, anche se a fin di bene.

Il rinnovato fallimento della collaborazione col Proletkul't e la

delusione per non essere riuscito neanche in questo caso a svolgere il compito di divulgatore che si era assegnato trovarono sfogo in un appunto senza data, conservatosi anch'esso nelle carte affidate al giovane letterato Ivič-Beruštein, in cui Chodasevič esprimeva la sua sfiducia sull'esistenza di una cultura proletaria e il suo parere sulla inconsistenza filosofica del marxismo⁸⁵. Egli notava con amarezza la povertà ideologica della cultura proletaria, che era riuscita solamente a creare degli slogan vuoti con cui i dirigenti inebriavano le masse entusiaste senza consentire loro di creare qualcosa di veramente nuovo e di fatto negavano nuovamente loro l'accesso in modo serio e costruttivo alla cultura, rifiutando la necessità di un apprendistato preliminare da parte del proletariato.

A questo proposito non sarà forse superfluo ricordare brevemente che nel corso degli anni 1918 e 1919 Chodasevič aveva scritto alcuni articoli sulle creazioni dei poeti proletari da cui emerge con chiarezza quale fosse la sua posizione rispetto a queste "nuove leve" della letteratura russa e rispetto alla questione più ampia della "cultura proletaria" in genere. Commentando la pubblicazione, nel 1918, di uno *Sbornik proletarskich pisatelej*⁸⁶ Chodasevič affermava fin dalle prime righe che, a suo parere, la definizione di "poeta proletario" era qualcosa di arbitrario ed inutile, giacché, come rilevato anche dalla Bogatyreva, egli stesso riferiva: «...ja vseгда dumal, čto stichi i poety prežde vsego i glavnee deljatsja na talantlivych i bezdarnych. Tol'ko takoe delenie imeet neosporimoe pravo na suščestvovanie, ibo k sozdanijam iskusstva ...priložim tol'ko odin kriterij – chudožestvennyj»⁸⁷. Inoltre Chodasevič aggiungeva che per definire dei versi "proletari" non era sufficiente che a scriverli fossero stati dei membri del proletariato: quei versi avrebbero avuto bisogno di un "carattere proletario", che sfortunatamente nelle composizioni da lui prese in esame era del tutto assente.

La considerazione più interessante però si trova verso la fine della recensione, dove Chodasevič afferma: «ves'ma vozmožno i verojatno, čto revoljucija sozdast počvu dlja pojavlenija poetov, kotorye, pridja iz rjadov proletariata, prinesut novye motivy, obrazy, formy, nam dosele nevedomye»⁸⁸. In linea di principio, dunque, egli non era assolutamente scettico sulle potenzialità creative del proletariato, né sull'eventualità di una sua creazione artistica autonoma, tanto più che solo il proletariato avrebbe potuto introdurre nella letteratura russa di quel periodo un punto di vista diverso, forse anche più ricco, nella trattazione di quei temi che avevano caratterizzato in origine il fiorire della cosiddetta "poesia operaia".

Chodasevič scorgeva inoltre proprio nella rivoluzione la causa principale che aveva portato molti giovani proletari ad interessarsi di poesia e non considerava con scherno o disprezzo tale interessamento.

Nell'esaminare le opere fino ad allora prodotte dagli scrittori proletari rilevava molteplici imperfezioni e difetti, che lo portavano a giudicarle nel complesso mediocri, quando non del tutto negative. Tuttavia egli vedeva la causa di tali difetti nella giovinezza e nell'inesperienza dei giovani scrittori, senza pensare che la poesia fosse in assoluto un'attività al di fuori della loro portata. A sostegno inoltre della tesi secondo cui non era l'appartenenza al proletariato a causare le imperfezioni, Chodasevič affermava che gli stessi identici difetti potevano facilmente essere riscontrati nella creazioni di un qualsiasi scrittore "borghese" agli esordi.

I difetti principali individuati da Chodasevič in questi giovani scrittori erano due: «otsutstvie specijal'noj podgotovki, vo-pervych, i otsutstvie samostojatel'nosti – vo-vtorych»⁸⁹ e per questo egli rivolgeva loro un invito ad intraprendere un percorso di studio e faceva appello alla loro umiltà, nella speranza che essa potesse preservarli dalla convinzione di essere degli artisti ormai completi, perfettamente in grado di orientarsi tra metri e rime, senza considerare il fatto che tale padronanza del "mestiere" poteva essere raggiunta solamente dopo anni di incessante studio. Chodasevič aveva infatti la sgradevole sensazione che si stesse diffondendo nella società la convinzione che chiunque potesse scrivere versi ed occuparsi di poesia, mentre riteneva necessario ribadire la falsità di tale posizione e il pericolo in essa contenuto: egli era preoccupato dalla insufficiente preparazione dei giovani proletari che si accostavano alla poesia, poiché non vedeva la volontà di innalzarne il livello di conoscenze e fornire loro gli strumenti per la creazione, ma aveva piuttosto l'impressione che si stesse cercando di fare apparire loro la creazione poetica come un insieme di tecniche che potevano essere acquisite facilmente e che dovevano essere acquisite in fretta, in vista della nuova "creazione proletaria".

Chodasevič temeva inoltre che a causa di un atteggiamento inconsapevole, i giovani poeti cadessero nell'errata ma diffusa convinzione che i difetti della forma potessero essere compensati dalle qualità del contenuto, ingannati dalla supposizione che forma e contenuto non costituiscano un tutt'uno e che non siano quindi strettamente interdipendenti l'uno dall'altra. In tal modo egli riteneva messa in discussione la propria convinzione che vedeva nella creazione poetica soprattutto un momento di profonda analisi interiore dell'artista, che si traduceva in un atto creativo che non poteva in nessun caso ridursi alla semplice applicazione pratica di insegnamenti teorici.

L'atteggiamento critico, ma nello stesso tempo incoraggiante di Chodasevič nei confronti degli scrittori proletari si coglie in particolare nell'articolo da lui scritto nel 1919 sulla *Stichotvornaja tehnika M. Gerasimova*⁹⁰, che veniva considerato all'epoca uno dei più promettenti

tra i poeti proletari e seguiva i corsi di Chodasevič a Mosca. Questo stesso articolo, contrariamente alle intenzioni di Chodasevič, fu tra l'altro fonte di tensione non solo con lo stesso Gerasimov ma anche con gli altri studenti del Proletkul't. Nell'articolo Chodasevič, pur riconoscendo l'innegabile talento di Gerasimov, metteva in luce anche alcune sue debolezze e rinnovava l'invito a studiare per evitare di incorrere in quelle che egli definiva le "malattie infantili" di tutti i poeti alle prime esperienze creative. Chodasevič formulava le proprie osservazioni nell'ingenua convinzione che le sue critiche potessero venire accolte con umiltà e rispetto non solo da Gerasimov, ma da tutti i giovani scrittori proletari. Egli infatti li riteneva sufficientemente "maturi" per rendersi conto che il suo discorso era volto più che altro ad individuare le loro possibilità di un'ulteriore crescita spirituale e conseguentemente artistica, poiché un giudizio assolutamente imparziale sulle opere da loro prodotte fino a quel momento sarebbe stato per forza di cose del tutto negativo.

Il motivo ricorrente di tutti questi articoli infatti è la speranza di Chodasevič di trovare in questi giovani un terreno fertile per i suoi suggerimenti e le sue indicazioni, che erano finalizzati non a deprimere e distogliere gli esordienti dalla poesia, ma semplicemente a renderli coscienti della loro condizione di apprendisti, di studenti: non a caso, proprio *učeniki* è il termine che Chodasevič utilizza con più frequenza nel riferirsi a loro.

In realtà l'atteggiamento di questi giovani scrittori nei confronti delle critiche, seppur costruttive, era tutt'altro che tollerante: essi erano troppo lodati dalla stampa e dalle pubblicazioni bolsceviche per potersi considerare ancora come degli esordienti bisognosi di una guida o di un maestro. E proprio la reazione stizzita di Gerasimov, che abbandonò i corsi dopo la pubblicazione dell'articolo di Chodasevič, dimostrava un atteggiamento di sfiducia e di delusione nei confronti dell'insegnante, da cui Gerasimov si aspettava maggiori gratificazioni, ma anche denunciava la convinzione di poter fare a meno delle lezioni. Indubbiamente era molto meno impegnativo per Gerasimov e altri studenti ritenere i dirigenti del Proletkul't maggiormente dotati di "fiuto letterario", e considerare quello che in fondo non era altro che uno "specialista borghese" come un reazionario incapace di comprendere la nuova creazione proletaria, piuttosto che ammettere di avere ancora molto lavoro da compiere sulla strada del perfezionamento artistico. Il tratto più sgradevole contenuto negli articoli di Chodasevič per costoro non poteva che essere rappresentato dalla costante affermazione del carattere conservatore, non solo formale ma anche contenutistico, di queste "nuove" opere che riproponevano temi

già trattati con immagini già utilizzate.

L'atteggiamento di Chodasevič rispetto all'esistenza di una "cultura proletaria" era stato dunque improntato fin dall'inizio allo scetticismo, mentre nei confronti degli scrittori proletari la sua posizione subì un irrigidimento progressivo causato dall'aumento della loro aggressività e dal loro proclamarsi classici della letteratura russa, che, in quanto tali, non avevano più bisogno né di insegnanti né di lezioni, incoraggiati e sostenuti in questo dalla propaganda politica. Chodasevič ebbe modo di esprimere le proprie opinioni in alcuni micidiali articoli di critica, scritti ormai all'estero, il cui fine era quello di mostrare come questi "nuovi" scrittori non avessero in sé niente di nuovo, come si richiamassero anzi a tematiche e ad uno stile ormai superati e per di più "borghesi". L'intento di Chodasevič, infatti, era quello di far nascere il dubbio che esistesse davvero una ideologia proletaria, dal momento che in Russia, secondo lui, «...suščestvuet liš' nekotoraia ideologija vyrabotannaja dlja rabočego klasa ego voždjami-intelligentami»⁹¹.

Gli scrittori proletari, inconsapevoli dei propri meriti, ma anche dei propri limiti, secondo Chodasevič venivano sapientemente blanditi e manovrati dall'alto, da un partito che li utilizzava come fiore all'occhiello, sfruttandone l'entusiasmo, a dimostrazione del successo dell'attività di politica culturale svolta, ma che allo stesso tempo li considerava come una massa inerte da indirizzare di volta in volta verso la celebrazione di obiettivi diversi.

Era la fine della libertà creativa, ma soprattutto del ruolo sociale dello scrittore, della sua profonda responsabilità nei confronti del pubblico e della propria coscienza. Chodasevič si trovò a dover fronteggiare la totale perversione dell'ideale puškiniano e proprio lui, che, come ricorda la Bogatyreva, «...odnim iz pervych ponjal, čto prichod bol'shevikov k vlasti gubitelen dlja literatury...»⁹² ma aveva allontanato da sé questo pensiero, dovette riconoscerne tutta la dolorosa verità.

Incapace di adattarsi alla nuova realtà e alla sua distorta morale, debilitato nel fisico e nello spirito, nel giugno del 1922 Chodasevič abbandonò la Russia sovietica, portando con sé tra le poche altre cose anche la sua "patria spirituale": un'edizione di Puškin in otto volumi.

NOTE

* Si ritiene opportuno segnalare che il materiale presentato in questo articolo è stato utilizzato dall'autrice per la stesura della tesi di laurea dal titolo "Vladislav

Chodasevič puškinista e la collaborazione con il Proletkul't", discussa nell'anno accademico 2001-2002 presso l'Università di Roma "La Sapienza".

1) Cfr. l'articolo di Sof'ja Ignat'evna Bogatyreva *Chodasevič o Puškine*, pubblicato sul numero 3 di "Voprosy literatury" nel 1999, pp. 74-118. La traduzione dei brani di questo e di altri articoli riportati nel corso della trattazione, dove non diversamente indicato, è mia.

2) Ibidem, p. 74: "Chodasevič e il Proletkul't: è difficile immaginare un'unione più innaturale!".

3) Per maggiori dettagli sulla storia del Proletkul't, cfr. Giannarita Mele, *Cultura e politica in Russia: il Proletkul't 1917 - 1921*. Bulzoni, Roma 1991.

4) Cfr. S.I. Bogatyreva, Op.cit., p. 77: "qui tutto contraddiceva le sue opinioni e la sua estetica".

5) Ibidem, p. 77: "Anche un'altra cosa era inaccettabile per Chodasevič: il Proletkul't era orgoglioso di rifiutare il peso della tradizione, mentre Vladislav Chodasevič era orgoglioso del fatto che...: Innestai, così! la rosa classica / al germoglio sovietico. (*Pietroburgo*)... Come era potuto accadere che le loro strade...si incrociassero?". La traduzione dei versi è tratta da: V.F. Chodasevič, *La notte europea*. A cura di Caterina Graziadei. Guanda, Parma 1992, p.151.

6) Cfr. *Proletkul't i t.p.* p. 227, in: V.F. Chodasevič, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, tom IV. Soglasie, Moskva 1996. Traduzione italiana *Il proletkul't*, p. 40, in: V.F. Chodasevič *Il corridoio bianco*. A cura di Nilo Pucci. Aktis, Piombino 1995.

7) Per i ricordi di Chodasevič relativi al periodo sovietico, cfr.: V.F. Chodasevič, *Il corridoio bianco*. A cura di Nilo Pucci. Aktis, Piombino 1995.

8) Cfr. S.I. Bogatyreva, Op.cit., p. 79: "esistevano cause anche di carattere strettamente personale. Puškin era per Vladislav Chodasevič l'incarnazione della sostanza spirituale di tre concetti fondamentali nella sua vita: la poesia, la libertà, la Russia".

9) Ibidem, p. 79: "...con terrore... si convince che Puškin lo ha abbandonato: ... per le prima volta nella vita / né *Mozart e Salieri*, né *Gli zingari* / quel giorno saziarono la mia sete. (*2 novembre*)". La traduzione dei versi, di Silvana de Vidovich, è tratta da: A.S. Puškin, *Teatro*. Garzanti, Milano 1996.

10) Ibidem, p. 80: "...un tentativo di ricondurre a sé Puškin? Un atto di auto-conservazione?".

11) Ibidem, p. 80: "ancora *Mozart e Salieri*, ancora un tentativo di estinguere la sete spirituale - quella che tormentava il Profeta puškiniano. Il rimando al *Profeta* fa nascere il pensiero che Chodasevič si identificasse con la sua immagine. Anche lui è chiamato *con la parola a far ardere i cuori degli uomini*: a portare loro la parola di Puškin".

12) Ibidem, p. 80: "se nell'estate del '18 Chodasevič sperava di estinguere la sete spirituale attraverso Puškin, nel febbraio del '21 si accontentava di meno: non dissetarsi, ma soltanto darsi una voce". Il riferimento è al discorso *Koleblemyj trenožnik (Il tripode scosso)*, tenuto da Chodasevič in occasione della celebrazione dell' 84° anni-

versario della morte di Puškin.

13) Ibidem, p. 80: "...superare la rivoluzione – attraverso Puškin".

14) Ibidem, p. 80: "...ottime qualità: l'autentica tensione verso la conoscenza e l'onestà intellettuale... Esso (l'uditorio) è molto poco incline all'accumulazione non scomponibile delle conoscenze. Al contrario, in tutto vuole arrivare al "nocciolo", si accosta ad ogni parola, propria o altrui, con grande ponderatezza".

15) Ibidem, p. 81: «*l'onestà intellettuale* costringe Chodasevič a chiarire subito alle persone che sono arrivate allo studio di letteratura nella speranza di "laurearsi poeti" che il loro desiderio è irrealizzabile. ... *L'approccio ponderato alla parola* lo aiuta a trovare quel livello lessicale che è accessibile a persone che non hanno ricevuto un'istruzione sistematica. La necessità di *arrivare al "nocciolo"* richiede rispetto nei confronti dell'uditorio: il poeta non si abbassa verso di esso, ma cerca di sollevarlo fino alla comprensione dei significati elevati che si ritrovano nell'ambito della letteratura e dell'etica».

16) Cfr. *Proletkul't i t.p.*, p. 227, in: V.F. Chodasevič, Op. cit., tom IV. Traduzione italiana *Il Proletkul't*, p. 40, in: V.F. Chodasevič, *Il corridoio bianco*. A cura di Nilo Pucci. Aktis, Piombino, 1995.

17) Cfr. *Koleblymyj trenožnik*, in: V.F. Chodasevič, *Puškin i poety ego vremeni. Tom I (Star'i, recenzii, zametki 1913-1924 gg.)*. A cura di Robert Hughes. Berkeley, Oakland (California) 1999. P. 91: "Il mondo che ci circonda è diventato un altro. I mutamenti che si sono verificati sono profondi e stabili".

18) Ibidem, p. 92: "...già molti non riescono a sentire Puškin così chiaramente come lo sentiamo noi, perché a causa del fragore degli ultimi sei anni sono diventati duri d'orecchio".

19) Ibidem, p. 92: "...ed ecco, sono tornati ieri, diffondendo la loro infezione psichica. Essi non hanno colpa di questo, ma ugualmente per comprendere Puškin hanno bisogno di crescere ancora a lungo. Intanto l'esigenza di studiare e di svilupparsi spiritualmente non è sentita abbastanza da loro, sebbene in altri ambiti della vita, soprattutto in quelli pratici, essi manifestino una grande attività".

20) Ibidem, p. 94: "...si nutre quotidianamente delle condizioni che scaturiscono dalla realtà".

21) Ibidem, p. 94: "...un incrudelimento senza precedenti ed un indurimento in tutti gli strati del popolo russo senza alcuna eccezione".

22) Ibidem, p. 95: "...il legame di sangue, sempre vivo, della cultura russa con Puškin non si spezzerà mai".

23) Cfr. *Okno na Nevskij. I. Puškin*, in: V.F. Chodasevič, Op.cit., p. 100: "...sarebbe meglio dimostrare il nostro amore con i fatti e non con le parole".

24) Ibidem, p. 101: "...quelle caratteristiche che fanno del suo nome una bandiera vanno ricercate...nel fatto che di lui non si può fare a meno. Non nella sua amabilità, ma nell'indispensabilità, nell'inevitabilità".

25) Ibidem, p. 102: "nel giorno in cui Puškin scrisse *Il profeta*, egli decise tutto

il destino successivo della letteratura russa... la poesia russa cessò per sempre di essere soltanto una creazione artistica. Essa divenne la più elevata realizzazione spirituale, l'unica occupazione di tutta la vita".

26) Ibidem, p. 102: "...Puškin ha sottomesso se stesso e tutta la successiva letteratura russa alla voce della verità interiore, ha posto l'artista faccia a faccia con la coscienza... Puškin...ha lasciato in eredità allo scrittore russo il legame fatale dell'uomo con l'artista, della partecipazione personale con il destino dell'artista. Egli ha suggellato questo legame con il proprio sangue. E questo è ancora l'insegnamento di Puškin. Di questo vive e respira la letteratura russa... Essa si fonda sul sangue e sulla profezia".

27) Ibidem, p. 102: "...“amare” ed “inchinarsi” è facile. Condividere questo fardello è difficile".

28) Cfr. Irina Surat, *Puškinist Vladislav Chodasevič*. Labirint, M. 1999, p. 6.

29) Cfr. Ibidem, pp. 6-9.

30) Cfr. *Proletkul't i t.p.*, p. 224, in: V.F. Chodasevič, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, tom IV. Soglasie, Moskva 1996. Traduzione italiana *Il proletkul't*, p. 36, in: V.F. Chodasevič, *Il corridoio bianco*. A cura di Nilo Pucci. Aktis, Piombino 1995.

31) Nel corso della trattazione, i brani tratti dall'articolo della Bogatyreva verranno riportati rispettando le indicazioni grafiche introdotte dalla studiosa: con le parentesi angolari la studiosa segnala le proprie decrittazioni del testo, mentre con le parentesi quadre vengono segnalate le aggiunte a margine effettuate da Chodasevič. Per motivi di praticità, nelle traduzioni questo criterio non verrà seguito.

32) Cfr. S.I. Bogatyreva, Op.cit., p. 83: "Poeti si nasce. Non si può insegnare ad essere poeti. Si può insegnare a scrivere versi, cioè avvicinare ai principi fondamentali della tecnica versificatoria. ... Non è mai *apprendimento*, infarinatura. La poesia è involontaria. E' un miracolo che nasce dalla forza spirituale dell'individuo. E' un mistero, un sacramento. La prova generale di un miracolo? La messinscena di un sacramento? Un sacrilegio. ... Spero che il Proletkul't non vada per questa strada".

33) Ibidem, p. 83: "l'unico cammino giusto è imparare a leggere. Una volta imparato a leggere, *se c'è il talento*, imparare anche a scrivere...".

34) Ibidem, p. 83: «...esempi separati, consigli, ma non i "compiti per domani"... Se il talento non c'è, non ci saranno sottigliezze, trucchi e mode che tengano».

35) Ibidem, p. 84: "...la produzione di un *lettore* di versi e non di uno scrittore».

36) Ibidem, p. 84: "L'errore fondamentale sono i cambiamenti di prospettiva: ora il contenuto, ora la forma. Né l'uno né l'altro. Contenuto e forma sono un tutt'uno. L'uno è legato indissolubilmente all'altro e non si possono *leggere* i poeti altrimenti che tenendo a mente questo fatto".

37) Ibidem, p. 84: "Per una corretta comprensione bisogna conoscere: 1) Le circostanze, generali e personali in presenza delle quali è stata composta una determinata

opera. ...2) Stabilire il testo corretto definitivo. ... 3) Studiare la struttura del verso, giacchè il verso inconsapevolmente esprime il movimento interno. ...”.

38) Ibidem, p. 84: “...scorre in una serie di alvei separati, che ora si diramano, ora confluiscono insieme. Nello studio di Puškin bisogna prendere in considerazione tutto, a volte insieme, a volte separatamente”.

39) Ibidem, p. 85: “...tutto si risolverà nello studio di *come si deve leggere Puškin*”.

40) Ibidem, p. 85: “...di seguire sulla base di una serie di esempi ciò che a volte si scopre nel corso di una lettura sensata, attenta. Un’analisi di questi esempi, forse, vi sarà utile *in pratica*, perché vi mostrerà come si deve fare”.

41) Ibidem, p. 86: “togliamo il velo delle immagini: scopriamo gli spiriti che combattono davanti a noi nella profondità della tragedia, sotto il suo involucro visibile”.

42) Ibidem, p. 86: “...trascurando la verità storica, sulla base dell’esempio di Salieri...decise di osservare la *psicologia dell’invidia*. Questo infatti era il tema iniziale. Da qui anche il titolo iniziale: *Invidia*”.

43) Ibidem, p. 86: “da cosa sia stata causata la modifica e se significa di per sé qualcosa di importanza essenziale, oppure è un capriccio, o solo un procedimento artistico...”.

44) Ibidem, p. 86: “un’analisi approfondita della tragedia indica che le cause erano gravi e profonde. Se volete: fu pensata una cosa e ne venne fuori un’altra. Fu pensata *Invidia* e venne fuori *Mozart e Salieri*”.

45) Ibidem, p. 86: “iniziò a rappresentare i tormenti di un invidioso, semplicemente di un uomo che invidia un altro uomo...”.

46) Ibidem, p. 86: “...Salieri non è dotato soltanto di questo sentimento... .. Puškin doveva inevitabilmente mostrare come il dramma iniziale, il dramma dell’invidia, fosse complicato dalla circostanza che Salieri è un artista e come artista è profondamente onesto: egli adora fanaticamente la sua arte”.

47) Ibidem, p. 87: “...sentì che il suo personaggio...sollevava acutamente la questione del proprio *diritto* ad agire in quel modo. Questo diritto in relazione all’arte...per Salieri era evidente. Ma per Salieri è importante e indispensabile dimostrare a se stesso che è nel giusto anche come *uomo*”.

48) Ibidem, p. 87: «e con un senso di pesantezza, come un’impresa, come una pesante croce egli prende su di sé il “dovere” (così pensa) di uccidere Mozart».

49) Ibidem, p. 87: “ma egli alla fine sacrifica questo suo sentimento, lo allontana come una debolezza”.

50) Ibidem, p. 87: “per Puškin si pone naturalmente la questione di quel dramma che si svolge, *per così dire, nella profondità dell’arte*, dove la fatica e l’ispirazione, il talento, il genio si contendono l’un l’altro il predominio”.

51) Ibidem, p. 87: “...cerca non solo di scoprire questa correlazione tra fatica e ispirazione, ma fa anche dipendere dalla risoluzione di questo problema il proprio destino personale e il destino dell’arte...”.

52) Ibidem, p. 87: "l'ovario (invidia) si circonda di nuove cellule. Il seme si trasforma in frutto. Seme - frutto. *Invidia - Mozart e Salieri*". Nella terminologia botanica si definisce ovario la parte inferiore allargata del pistillo che contiene gli ovuli per la riproduzione della pianta.

53) Ibidem, p. 88: "...creare un mondo che sia visibile per noi da diversi punti di vista, nella sua interezza. Una sfera e non una superficie piana".

54) Cfr. <*Zametki k 'Malen'kin tragedijam*> pp. 44-50, in: V.F. Chodasevič. *Puškin i poety ego vremeni. Tom I (Stat'i, recenzii, zanetki 1913-1924 gg)*. A cura di R. Hughes. Berkeley, Oakland (California)1999.

55) Ibidem, p. 48: "e se egli non fosse un genio proprio perché "il genio e la malvagità sono due cose incompatibili?". La citazione di Chodasevič è tratta dalle ultime battute dell'opera.

56) Cfr. S.I. Bogatyreva, Op.cit., p. 88: "...le raccolte delle opere, così come vengono pubblicate, non sono affatto qualcosa di affidabile, di assoluto. Bisogna accostarsi ad esse in modo critico".

57) Ibidem, p. 88: "ovviamente noi non lo faremo: utilizzeremo il materiale già acquisito, poiché molto è stato fatto".

58) Ibidem, p. 88: "I. Se appartiene a Puškin. La pseudopuškiniana".

59) Ibidem, p. 88: "...non si stampava tutto o si stampava senza firma. Molto è stato stampato dopo la morte: si diffondeva oralmente".

60) Ibidem, p. 88: "...è indispensabile stabilire la calligrafia. Ma anche la calligrafia non è garanzia di autenticità".

61) Ibidem, p. 88: "sapere di chi, da chi, quando è stata fatta, da cosa, in quali carte".

62) Ibidem, p. 89: "indicazioni dell'autore - false".

63) Ibidem, p. 89: "le mistificazioni in generale".

64) Ibidem, p. 89: "II. Il testo".

65) Ibidem, p. 89: "a) la censura, b) gli errori dei copisti, i refusi".

66) Ibidem, p. 89: "quale preferire: il primo o il più tardo. ... (Il lavoro: seguire lo sviluppo. Osservare i diversi periodi)", p.89.

67) Ibidem, p. 89: "l'appartenenza all'autore ed altro. Il senso".

68) Ibidem, p. 89: "il significato delle varianti".

69) Ibidem, p. 89: "le differenze occorrono: 1) per errore: bisogna stabilire la variante più verosimile; 2) per una modifica consapevole".

70) Ibidem, p. 89: "III. Il tempo".

71) Ibidem, p. 90: "Dove per la prima volta. Ma ciò significa solo una cosa: *non successivo* alla data della censura. Ma quanto prima? ...Si precisa in base allo stile, al senso. ...Per indicazioni, allusioni".

72) Ibidem, p. 90: "il momento della scrittura o il momento della copiatura? (*Album*)".

73) Ibidem, p. 90: "la filigrana di nuovo significa: non più tardi di. A volte c'è

un riferimento in una lettera: di nuovo, non più tardi di. ...Ancora per indicazioni, allusioni, senso, contenuto”.

74) Ibidem, p. 90: “cosa definire il momento della creazione?”.

75) Ibidem, p. 91: “...*ha promesso di concedere la possibilità* di un lavoro pianificato”.

76) Ibidem, p. 91: “Limitandomi, propongo di parlare di chi era Aleksandr Puškin. Una presentazione succinta, ma quanto più possibile completa della sua vita e dell’opera. Non si può comprendere la seconda senza la prima”.

77) Ibidem, p. 92: “per comprendere ed apprezzare l’opera di un poeta, bisogna comprendere e studiare la sua personalità”.

78) Ibidem, p. 92: “E tutto ciò che rimarrà *inspiegabile, irripetibile* anche a condizione che tutto il resto si ripeta è proprio la personalità. Quel qualcosa di inspiegabile e meraviglioso che differenzia un uomo dall’altro, un poeta dall’altro”.

79) Ibidem, p. 79: «...il pensiero dell’approssimarsi della incultura e della necessità di “istruire il popolo” occupava Vladislav Chodasevič in quel periodo confuso... Dopo l’arrivo al potere dei bolscevichi questo compito si era trasformato: se nel passato l’intelligent russo aveva cercato di *portare* al popolo i valori della cultura spirituale, ora, dopo l’Ottobre ’17, era costretto a *difendere* quei valori dal popolo vincitore».

80) Cfr. N. Ratgauz, *1921 god v tvorčeskoj biografii V. Chodaseviča*, in: “Blokovskij sbornik”, X (1991), pp. 117-129.

81) Cfr. M.G. Ratgauz, *1921 god v tvorčeskoj biografii V. Chodaseviča*, in: “Blokovskij sbornik”, X (1991), p. 120.

82) Cfr. l’articolo *Proletkul’ t i t.p.*, p. 227, in: V.F. Chodasevič, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, tom IV. Traduzione italiana: *Il proletkul’ t*, p. 40. in: V.F. Chodasevič, *Il corridoio bianco*. A cura di Nilo Pucci. Aktis, Piombino 1995.

83) Ibidem, p. 228. Traduzione italiana: *Il proletkul’ t*, in: V.F. Chodasevič, Op. cit., p. 41: “...molto pacatamente che c’era una grande differenza tra un esempio, quando si mostra ciò che è, e una finzione, quando si fa mostra di ciò che non è”.

84) Cfr. *Andrej Belyj*, p.50, in: V.F. Chodasevič, *Necropoli*. A cura di Nilo Pucci. Adelphi, Milano 1985.

85) Cfr. S.I. Bogatyreva, Op.cit, p. 82.

86) Cfr. *Sbornik proletarskich pisatelej*, pp. 279-281, in: V.F. Chodasevič, *Sobranie sočinenij*, tom II. A cura di John Malmstad e Robert Hughes. Ann Arbor, Ardis 1981-1990.

87) Cfr. S.I. Bogatyreva, p. 77: “...ho sempre pensato che i versi e i poeti si dividano principalmente e nel modo più importante tra quelli di talento e quelli privi di talento. Solo questa divisione possiede l’indiscutibile diritto di esistere, poiché alla creazione artistica... applichiamo soltanto un criterio: quello artistico”.

88) Cfr. *Sbornik proletarskich pisatelej* in: V.F. Chodasevič, *Sobranie sočinenij*, tom II. A cura di John Malmstad e Robert Hughes. Ann Arbor, Ardis 1981-

1990, p. 280 : “è molto probabile e verosimile che la rivoluzione crei un terreno fertile per la comparsa di poeti che, giungendo dalle file del proletariato, apportino nuovi motivi, immagini, forme a noi fino ad ora sconosciuti”.

89) Cfr. *Ibidem*, p.292: “la mancanza di una particolare preparazione, innanzi tutto, e la mancanza di autonomia – in secondo luogo”.

90) Cfr. *Stichotvornaja tehnika M. Gerasimova*, in: V.F. Chodasevič, *Op.cit.*, tom II, pp. 301-304.

91) Cfr. *Proletarskie poety*, in V.F. Chodasevič, *Op.cit.*, p. 379 : “ ...esiste solo una certa ideologia, elaborata per la classe operaia dai suoi dirigenti-*intelligenty*”.

92) Cfr. S. Bogatyreva, *Op. cit.*, p. 77: “...fu uno dei primi a capire che l’arrivo dei bolscevichi al potere era letale per la letteratura...”.

Marco Sabbatini

IL PREMIO "ANDREJ BELYJ". UN PERCORSO ALTERNATIVO NELLA LETTERA- TURA RUSSA CONTEMPORANEA

Il premio "Andrej Belyj" (*Premija imeni Andreja Belogo*) è il primo riconoscimento per meriti letterari istituito in Unione Sovietica in maniera indipendente dal controllo ideologico, editoriale e censorio degli organi di potere. Proprio in virtù di tale presupposto può essere considerato come un simbolo principe del dissenso estetico e del pluralismo artistico che, sin dagli anni Sessanta del XX secolo, hanno anticipato la liberazione della parola nel tardo panorama sovietico della *glasnost* e poi nella nuova realtà russa dell'era post-socialista. Il premio letterario è suddiviso in quattro sezioni: viene conferito per la poesia, la prosa, la critica letteraria e per meriti particolari nello sviluppo e la diffusione della letteratura russa. La sua nascita risale al 1978, per volontà della redazione della rivista leningradese in *samizdat* «Časy»: Boris Ivanov, Arkadij Dragomoščenko, Boris Ostanin e Jurij Novikov si fanno promotori dell'evento che contribuisce, in maniera tanto simbolica quanto significativa, a dare un sistema di valori alla prolifica cultura letteraria non ufficiale in Unione Sovietica.¹ Così, in una intervista, Boris Ivanov sottolinea i motivi dell'iniziativa: "*L'idea originaria del premio "Andrej Belyj" era stata di Boris Ostanin. Avevamo bisogno di valorizzarci. A Leningrado non eravamo riconosciuti da nessuna parte. Le persone che occupavano una posizione ufficiale ci consideravano degli scandalisti, dei provocatori, oppure dei poveri sventurati.*"²

Per comprendere il contesto storico-letterario leningradese in cui sorge il premio, è necessario tornare ai primi anni Sessanta, quando nella relativa distensione del 'disgelo' culturale i giovani letterati cominciano a riunirsi sempre più attivamente nelle università e nelle biblioteche, nei LITO (*literaturnye ob'edinenija*), o semplicemente negli appartamenti, nei caffè letterari come il famoso "Sajgon" situato sulla via "Malaja Sadovaja".³ Pur nell'informalità democratica di tali incontri, per molti aspiranti scrittori dell'epoca c'è la speranza e l'ambizione di poter in breve tempo occupare un ruolo importante nei ranghi della letteratura

sovietica ufficiale. Negli anni Settanta, dopo che molte speranze vanno deluse, il movimento di autori non conformisti si consolida, anche se per parte di loro si aprono le porte dell'emigrazione (è emblematica la partenza di Brodskij nel 1972). Per coloro che restano in Unione Sovietica, comincia ad imporsi la necessità di una organizzazione ed auto-gerarchizzazione dei valori letterari all'interno della cultura 'underground' (*podpol'naja*). In questi anni, il punto di riferimento essenziale che contribuisce ad alimentare il discorso culturale non ufficiale è il *samizdat*. L'autoedizione di opere e di riviste raggiunge, soprattutto a Leningrado, l'apice della produzione; la fruizione di testi letterari, politici, di scritti polemici, di traduzioni fuori dal controllo della censura è garantita da una capillare divulgazione di materiali dattiloscritti, che vede partecipi anche molti intellettuali emigrati, oltre che i rappresentanti della cultura non ufficiale di Mosca e di altre città dell'URSS. Grazie alle riviste (*tolstye žurnaly*) come «37» di Viktor Krivulin e «Časy» di Boris Ivanov (edite a partire dal 1976) e grazie all'organizzazione di conferenze, di incontri e seminari aperti al pubblico, il movimento culturale non conformista di Leningrado, sul finire degli anni Settanta, ha stabilito ormai definitivamente le condizioni per una attività letteraria autosufficiente e libera da quella ufficiale.⁴ Da qui nasce il premio "Andrej Belyj". L'istituzione di un riconoscimento letterario indipendente è un ultimo atto che attribuisce alla cosiddetta "seconda cultura" lo status di fenomeno autonomo non conformista, capace di ricostruire un meccanismo di valori artistici rispondenti a sinergie etiche ed a canoni estetici distinti da quelli del realismo socialista.

La scelta del nome di Andrej Belyj è tutt'altro che casuale ed ha un retroscena aneddotico, che ne evidenzia la natura polisemica. In un primo momento l'intenzione era di chiamare il premio col nome di "Albert Camus", in onore del celebre autore francese.⁵ Lo stesso Boris Ostanin ricorda l'entusiasmo con cui si prodigava per tradurre i testi dello scrittore. Secondo Boris Ivanov, Camus era la personalità che avrebbe meglio rappresentato la diversità del movimento culturale, con una apertura verso un discorso filosofico-letterario capace di varcare simbolicamente i confini fisici ed ideologici dell'Unione Sovietica.⁶ Al momento della scelta definitiva, nacque tuttavia una disquisizione legata alla coincidenza con la denominazione di un pregiato cognac francese: il "Camus". Boris Ostanin possedeva all'epoca una bottiglia di questo cognac, la quale sarebbe dovuta consistere nel premio da attribuire ai vincitori. La proposta non convinceva Boris Ivanov, il quale si oppose all'idea della costosa bottiglia di "Camus" come premio, vista la mancanza di soldi per acquistarne nelle successive edizioni; il critico d'arte Jurij Novikov, che non apprezzava

invece il nome e la figura dello straniero per un premio letterario russo, pensò bene di risolvere il problema proponendo il nome di Andrej Belyj. Tutti furono messi immediatamente d'accordo. Prosatore, poeta, critico, teorico e studioso di letteratura, autore del romanzo *Peterburg* (*Pietroburgo*), Andrej Belyj, con la sua figura eclettica e di grande spessore intellettuale, riuniva in sé tutte le prerogative del premio e contemporaneamente non permetteva che l'associazione alcolica decadesse, bensì si nazionalizzasse. "*Butylka belogo*" sta ad indicare nel gergo popolare russo una "bottiglia di vodka". Per tale motivo i fondatori decisero che il premio dovesse consistere materialmente proprio in una bottiglia di vodka da porre al cospetto del vincitore all'atto del conferimento, in un rituale di accoglienza tipico dell'ambiente informale e domestico (da cucina), in cui si svolgeva abitualmente la vita intellettuale non ufficiale.⁷ Il premio "Andrej Belyj" è carico di una forte simbologia anche dal punto di vista economico: il vincitore, oltre alla vodka, ancora oggi riceve come compenso un rublo, che all'epoca era una sorta di sarcastica protesta contro le spropositate somme di denaro con cui si premiavano scrittori ufficiali ideologicamente conformati, per opere asservite alle logiche di propaganda sovietica. Un rublo ed una bottiglia di vodka dovevano rappresentare prima di tutto un riconoscimento di stima ed affetto oltretutto un giudizio critico ed estetico autentici e capaci di superare le distinzioni operate a livello ideologico tra letteratura ufficiale e non.⁸ Per sottolineare lo spirito con cui era nata l'iniziativa dell'"Andrej Belyj", qui di seguito si riporta il succinto ed emblematico discorso di ringraziamento del poeta Viktor Krivulin insignito, nel dicembre del 1978, dalla giuria riunitasi per la prima volta a Leningrado, nell'appartamento del critico d'arte Jurij Novikov: "*Ci siamo ritrovati per il conferimento del premio 'Andrej Belyj', che è una parodia di 'altri atti solenni', ma in questo parodiare v'è un momento bello e importante, il fatto che non esistano due culture, la cultura è una e in questa serata è possibile che ci siamo avvicinati alla sua essenza ben più di altre azioni organizzate. In questo risiede il futuro di simili riunioni.*"⁹ Con la seconda cerimonia di assegnazione, avvenuta esattamente un anno dopo (dicembre 1979), presso l'appartamento del critico musicale Sergej Sigitov, nell'ambito di una conferenza del movimento culturale non ufficiale leningradese, viene suggellato l'inizio di una tradizione importante di conferimenti. Durante l'ultimo decennio dell'epoca sovietica, il premio è costretto tuttavia a sopravvivere in balia di vicende alterne, con delle interruzioni e con arte del sapersi arrangiare, che rispecchia la natura precaria della sua cultura di appartenenza. Ogni anno è necessario trovare nuovi espedienti, modi e luoghi privati diversi per assegnare il riconoscimento, in un'atmosfera come sempre informale

e semiclandestina. In coincidenza con la fine del sistema della censura nel 1990, la definizione di letteratura non ufficiale perde definitivamente di senso e il premio "Andrej Belyj" sembra debba seguire la stessa sorte. Risulta difficile orientarsi; i primi anni dell'era post-sovietica sono caotici sotto ogni punto di vista e anche la cultura letteraria subisce una inevitabile metamorfosi.¹⁰ Dopo due anni di pausa, nel 1994, l'unico ad essere insignito è il poeta Šamšad Abdullaev, che riceve una bottiglia di vodka e un pezzo di formaggio, al posto della moneta da un rublo (probabilmente introvabile vista l'inflazione dell'epoca). Dopo altri due anni di sospensione (1995, 1996), gli organizzatori prendono coscienza del bisogno di rinnovamento dell'iniziativa.

A partire dal 1997, il premio letterario "Andrej Belyj" viene riproposto come possibile canale di accesso alla pubblicazione sia di opere recenti ed innovative, sia di testi inediti appartenenti alla letteratura 'non ufficiale', che rischiano di cadere nel dimenticatoio, senza essere mai usciti dal recente anonimato. Considerata la nuova realtà culturale, politica e sociale in Russia, il premio è ridefinito espressamente come internazionale, nel senso che possono concorrervi, oltre agli autori russi nazionali ed emigrati, anche studiosi di letteratura russa di varie nazionalità. Cadute definitivamente barriere di ogni sorta, non ci sono più ostacoli riguardo allo status, la cittadinanza ed il luogo di provenienza dei candidati, l'essenziale è che si tratti di autori di opere in lingua russa manoscritte o pubblicate da non più di tre anni.¹¹ La selezione per il conferimento ha un iter piuttosto complesso, a testimonianza della serietà e della rilevanza simbolica crescenti che vengono attribuite al premio. La giuria raccoglie, prende visione e giudica gli scritti nel primo semestre di ogni anno, mentre alla fine dell'autunno, come da tradizione, dopo l'uscita della *lista ristretta*, stabilisce i vincitori.¹² Negli ultimi anni, alcuni enti, associazioni ed organizzazioni partecipano alle attività di supporto del premio, tra queste si evidenziano la casa editrice moscovita "Novoe Literaturnoe Obozrenie", Il museo "Anna Ahmatova" e la Società dell'arte contemporanea "A-Ja" (*Obščestvo sovremennogo iskusstva*) di San Pietroburgo. Nell'anno 2000, l'editore "Novoe Literaturnoe Obozrenie" ha inaugurato una serie di pubblicazioni '*Serija premii Andreja Belogo*', in cui compaiono le opere incluse annualmente nella *lista ristretta* degli autori candidati alla vittoria.¹³ Nell'ambito del premio si organizzano inoltre seminari, tavole rotonde, serate di letteratura, con i vincitori invitati ad esprimere le proprie opinioni sulle ultime tendenze letterarie in Russia. Dalla ristrettezza degli appartamenti privati si è passati così all'ufficialità di incontri pubblici che hanno una crescente risonanza. Pur offrendo una buona dose di pubblicità ai candidati vincitori e

la quasi garanzia di una pubblicazione delle migliori opere, il premio si preoccupa tuttavia di mantenere uno spirito indipendente e di originalità, a testimonianza del fatto che gli obiettivi restano teoricamente gli stessi di una volta, cioè quelli stimolare e di dare priorità alle proposte più innovative capaci di segnare una evoluzione del discorso letterario. Indiscutibile resta un fatto, che definire e premiare la letteratura non conformista nel contesto della realtà sovietica era una operazione coraggiosa, lodevole, ma relativamente semplice, parlare invece di percorsi alternativi oggi, in una realtà letteraria sempre più relativizzata, liberalizzata ed individualista, che si espande su piani orizzontali senza la possibilità di stabilire i termini di un confronto di valori, è una operazione alquanto ardua e parziale. La singolarità dell'evoluzione del premio negli anni Novanta è inevitabilmente referenziale ad un processo di ridefinizione dei gusti letterari: dalla contrapposizione tra un sistema di principi etici, estetici e socio-politici proposti ed imposti dall'alto e quello privato, non censurato, libero per pochi fruitori, si è passati ad un meccanismo destrutturato e massificato di valori artistico-letterari, un sistema tra l'altro in cui chiunque potenzialmente può accedere all'editoria e può vedere pubblicate le proprie opere.¹⁴ L'obiettivo del risultato economico, dato dalla commercializzazione del prodotto letterario, anche nel panorama letterario russo costituisce oramai una leva dominante con cui deve fare i conti ogni scrittore. Le esigenze editoriali attuali e le rivoluzionarie logiche di fruizione di letteratura (si pensi ad internet) costringono gli autori ad adeguarsi a nuove strategie di visibilità che, vista anche la disomogeneità di un pubblico di lettori sempre più anonimo e distanziato, possono influire sui modi e le motivazioni della produzione letteraria.¹⁵

Nel premio "Andrej Belyj" il vecchio ed il nuovo si conciliano nella proposta di un ampliamento di visione dei complessi meccanismi dell'evoluzione letteraria. Fanno da esempio a tale tendenza il conferimento per la poesia a Vasilij Filippov nel 2001, autore rinchiuso in una clinica psichiatrica, che da circa dieci anni non produce più alcuno scritto, e quello provocatorio dell'anno 2000 a favore di Jaroslav Mogutin, esuberante giovane autore russo, giornalista e pornstar che vive da tempo a New York.¹⁶ Si tratta di premiazioni giustificate dalla ricerca di nuovi perigliosi percorsi letterari alternativi, che dovrebbero stimolare i lettori ad allargare i propri orizzonti estetici. Tuttavia, il fatto che nel tempo siano stati insigniti autori quali Krivulin, Švarc, Aĵgi, Sedakova, Rubinštejn, Bitov, Aksenov, Saša Sokolov, Limonov e critici affermati quali M. Gasparov, Grojs, Smirnov, Ėpštejn, fino a Lena Silard, contribuisce non poco a dare prestigio, singolarità e ragione di essere a tale istituzione.

La lista dei conferimenti letterari nella Russia odierna è assai lunga, ma non esiste, come avviene in altre letterature nazionali, un riconoscimento che si distingua nettamente per una particolare autorevolezza. Il “*Buker*”, l’“*Anti-buker*”, l’“*Apollon Grigor’ev*”, il “*Solženicyn*”, solo per citare alcune tra le più generose e rinomate istituzioni, sono dei veicoli fondamentali di valorizzazione del fenomeno letterario, accanto alle quali il premio “*Andrej Belyj*” si profila come una voce ‘altra’, che si differenzia proprio per la sua capacità di conservare la memoria di un recente, ma totalmente diverso status della letteratura. Proponendosi come punto di vista alternativo e provocatorio, l’“*Andrej Belyj*”, con la sua voce, si fa inoltre garante di un pluralismo critico che, pur nell’attuale decadenza del ‘letteraturocentrismo’, contribuisce ad arricchire in maniera significativa il discorso culturale russo contemporaneo.

I vincitori del premio letterario “*Andrej Belyj*”¹⁷

1978

Poesia: Viktor KRIVULIN

Prosa: Arkadij DRAGOMOŠČENKO

Critica: Boris GROJS

1979

Poesia: Elena ŠVARC

Prosa: Boris KUDRJAKOV

Critica: Evgenij ŠIFFERS

1980

Poesia: Vladimir ALEJNIKOV

Prosa: Boris DYŠLENKO

Critica: Jurij NOVIKOV

1981

Poesia: Aleksandr MIRONOV

Prosa: Evgenij CHARITONOV (p. m.), Saša SOKOLOV

Critica: Efim BARBAN

1982. Non conferito

1983

Poesia: Ol'ga SEDAKOVA

Prosa: Tamara KORVIN

Critica: Boris IVANOV

1984

Prosa: Vasilij Ivanovič AKSENOV

1985

Poesia: Aleksej PARŠČIKOV

Prosa: Leon BOGDANOV

Critica: Vladimir ERL'

1986. Non conferito

1987

Poesia: Gennadij AJGI

1988

Poesia: Ivan ŽDANOV

Prosa: Andrej BITOV

Critica: Vladimir MALJAVIN

1989, 1990. Non conferito

1991

Poesia: Aleksandr GORNON

Prosa: Jurij MAMLEEV

Critica: Michail ÉPŠTEJN

1992, 1993. Non conferito

1994

Poesia: Šamšad ABDULLAEV

1995, 1996. Non conferito

1997

Poesia: Viktor LETCEV

Prosa: Julija KOKOŠKO

Critica: Andrej KRUSANOV

Per meriti particolari nello sviluppo della letteratura russa:
Konstantin KUZ'MINSKIJ

1998

Poesia: Michail EREMIN

Prosa: Vasilij KONDRAT'EV

Critica: Konstantin MAMAEV

Per meriti particolari nello sviluppo della letteratura russa: Ry
NIKONOVA e Sergej SIGEJ;

1999

Poesia: Elena FANAJLOVA

Prosa: Michail GASPAROV

Critica: Lev RUBINŠTEJN

Per meriti particolari nello sviluppo della letteratura russa: Dmitrij
VOLČEK

2000

Poesia: Jaroslav MOGUTIN

Prosa: Aleksandr PJATIGORSKIJ

Critica: Igor' SMIRNOV

2001

Poesia: Vasilij FILIPPOV

Prosa: Andrej LEVKIN

Ricerche umanistiche: Valerij PODOROGA

Per meriti particolari nello sviluppo della letteratura russa:
Vladimir SOROKIN

2002

Poesia: Michail GRONAS

Prosa: Édouard LIMONOV

Ricerche umanistiche: Vardan AJRAPETJAN, Lena SILARD

Per meriti particolari nello sviluppo della letteratura russa: Dmitrij
KUZ'MIN

NOTE

1) Vedi: Boris IVANOV, *Premija Andreja Belogo kak neobchodimost' // NLO*
n. 25, 1997. Intervista con Boris Ivanov, di Marco Sabbatini. San Pietroburgo, 14 luglio

2001.

2) Cf.: “*Stremilsja k svobode publikacii..*” Interv’ju s Borisom Ivanovym // Pčela, n. 12, 1998 (<http://www.pchela.ru>). Boris Ivanov, nato a Leningrado nel 1928, è uno dei maggiori rappresentanti della cultura non ufficiale degli anni Settanta a Leningrado. Nel 1968 è escluso dal partito comunista per aver difeso pubblicamente gli scrittori Sinjavskij e Daniel’. Perso il lavoro, si ritrova ai margini della società sovietica e svolge lavori modesti, ma può dedicarsi totalmente all’attività intellettuale. Scrittore (autore del romanzo *Podonok*), critico letterario, è stato editore della rivista in *samizdat* “Časy” (1976-1990) e promotore del “Klub-8”, una organizzazione che all’inizio degli anni Ottanta riuniva un gran numero di scrittori non ufficiali sotto il controllo dalle autorità sovietiche.

3) La caratteristica via “Malaja Sadovaja”, situata al centro di Leningrado di fronte alla Biblioteca Nazionale, è stata negli anni 1960-’80, il luogo simbolo d’incontro per un variegato gruppo di artisti ed intellettuali. Cf. *Nevskoe vremja* n. 24(2105) 01 dicembre 1999. Riguardo allo stile bohémien della cultura non ufficiale sovietica negli anni Sessanta, vedi: “Čego že ty chočeš? Bogema” / Petr VAJL’, Aleksandr GENIS, 60-e. *Mir sovetskogo čeloveka*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, p. 190-200.

4) Cf.: Boris IVANOV, *V bymest’ Peterburga Leningradom. O Leningradskom samizdate* // NLO, n. 14, 1995, p. 192-194.

5) Cf.: Stanislav SAVICKIJ, *Andegraund. Istorija i mify leningradskoj neoficial’noj literatury*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2002, p.149-158.

6) Intervista con Boris Ivanov, di Marco Sabbatini. San Pietroburgo, 14 luglio 2001.

7) Cf.: Gian Piero PIRETTO, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*. Einaudi, 2001, p. 289-305.

8) Intervista con Boris Ivanov, di Marco Sabbatini. San Pietroburgo, 14 luglio 2001. Secondo Ostanin e Ivanov, la consistenza del premio testimonia le reali condizioni di disagio ed emarginazione in cui operavano gli scrittori non riconosciuti, e non di rado perseguitati, dalle autorità sovietiche.

9) Viktor KRIVULIN / *Prisuždenie premiej imeni Andreja Belogo* // Časy, n. 15, p. 252. [in *samizdat*]

10) Cf.: Aleksandr GENIS, *Ivan Petrovič umer*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 1999, p. 23-31.

11) Boris OSTANIN, “Byt’ vmesto imet’...” // Slavic Quarterly of Toronto, n. 2, 2002. (<http://www.utoronto.ca/slavic/tsq/022002/ostanin2.html#note>). “Nuovi tempi, nuove canzoni. ‘I padri fondatori’ alla fine degli anni Novanta coscientemente hanno scelto la sperimentazione, rendendo il premio nazionale e aperto agli stranieri, rendendo pubblica la giuria segreta ...”

12) Il premio non può essere ricevuto più di una volta. Nonostante lo speciale regolamento preveda che le quattro nomine per la poesia, la prosa, la critica letteraria e per meriti particolari in letteratura siano proposte in maniera equa dai vari membri della

giuria, ancora oggi il giudizio espresso dai fondatori Boris Ivanov e Boris Ostanin ha un valore molto influente. Insieme ai membri fissi Ivanov e Ostanin, fanno parte della giuria, più o meno stabilmente, gli autori e i critici letterari Arkadij Dragomoščenko, Irina Prochorova, Aleksandr Skidan, Gleb Morev, Michail Berg e Elena Fanajlova. Ogni anno avviene l'integrazione di due membri esterni. Cf.: *Položenie o Literaturnoj Premii Andreja Belogo* // <http://www.guelman.ru/slava/beliy/polozhenie.htm>

13) In un futuro prossimo, è in programma la pubblicazione dei 'veterani', una serie di opere che valorizzi e dia visibilità agli autori che hanno ricevuto il premio "Andrej Belyj" nel primo ventennio, tra il 1978 e il 1998. La serie dei "veterani" si dovrebbe aprire con la pubblicazione di una raccolta di testi del poeta Viktor Krivulin

14) Cf.: Michail BERG, *Literaturokratija. Problema prisvoenia i pereraspredelenija vlasti v literature*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2000, p. 243-258.

15) Vedi: Michail BERG, *Gamburgskij sčet* // NLO, n.25, 1997, p.110-119. Michail Berg approfondisce l'aspetto sociologico del fatto letterario nella Russia contemporanea con un'analisi dei meccanismi che dovrebbero muovere gli scrittori verso il successo, riprendendo l'allegoria di Šklovskij del 'gamburgskij sčet' sui processi di gerarchizzazione ed evoluzione della letteratura. Il confronto tra le motivazioni e le condizioni poste nell'epoca tardo sovietica tra gli autori non ufficiali e quelle dell'era post-sovietica, è il canovaccio su cui si sviluppa la tesi di M. Berg. Cf.: *Sociologija literaturnogo uspecha. Otkliki na stat'ju Michaila Berga "Gamburgskij sčet"* (M. Gasparov, G. Daševskij, O. Sedakova, D. A. Prigov)// NLO n. 34, 1998. p.109-119.

16) Non di rado sono piovute critiche per le scelte della giuria, a detta di alcuni troppo impegnata a premiare opere trash, di grafomani e di presunte neoavanguardie, senza valorizzare novità letterarie di maggiore spessore.

17) Indirizzo postale di contatto del premio letterario "Andrej Belyj". 191011 Sankt-Peterburg, Abonentnyj jaščik 45. "Premija Andreja Belogo". Gli aggiornamenti e le novità sul premio sono consultabili sui alcuni siti internet, tra cui: 1) <http://magazines.russ.ru/project/bely/> - 2) <http://www.guelman.ru/slava/beliy/laur1978-2001.htm> - 3) <http://www.ebookshop.ru/litaward/beliy.asp?mn=5>.

Mark Bernardini

UNA GIORNATA IN OSPEDALE A MOSCA

Come alcuni sanno, ho passato una settimana in ospedale a causa di una macchia nera (fascista?) davanti all'occhio destro (naturalmente!).

La clinica Fëdorov è famosa fin dagli anni '70 e '80: qui, forse per la prima volta nel mondo, iniziarono ad operare col laser sulla cataratta e per guarire la miopia. In quegli anni erano dislocati all'ultimo piano dell'Hotel Kosmos. Ricordo le folle di anziani stranieri, organizzati in gruppi turistici, che giravano in ascensore con gli occhi bendati: due-tre giorni dopo erano già ad ammirare il Cremlino. Mai avrei immaginato di trovarmici io. No, non al Cremlino.

Dunque, eccomi per la prima volta in vita mia ricoverato in ospedale.

Il tempo assume una dimensione ed una durata diverse. 7:30, sveglia. 8:00, gocce. 8:30, colazione. 10:00, iniezione nell'occhio, dolorosissima, e due iniezioni nei glutei. 12:00, flebo. 12:30, pranzo.

16:00, gocce. 17:30, cena. 18:00-22:00, televisione. E così ogni giorno. Dopo due giorni ti sembra di essere qui da due mesi.

Alle 18:00 c'è il notiziario, poi le donne vogliono vedere le soap-opera. Maledette, sono arrivate anche qui. Alle 21:00, altro notiziario, poi sono gli uomini a voler vedere l'hockey su ghiaccio.

L'età media supera i 75, infatti per lo più sono veterani di guerra. Neanche a farlo apposta, nei giorni della mia degenza capita anche il 9 maggio, giorno della bandiera rossa sul Reichstag. Grande festa.

In televisione, l'8 maggio sera hanno trasmesso un concerto dedicato a quanti ce l'hanno fatta e a quanti non sono più tornati. I vecchi, di solito, sono chiacchieroni, commentano tutto. Invece, c'è stato un silenzio irreali, teso, mentre echeggiavano le note della canzone che accompagnò i primi diciottenni dalla Piazza Rossa direttamente fino all'estrema periferia di Mosca. Non ne tornò quasi nessuno. Chi è stato a Mosca, ha visto sicuramente il monumento sul punto dove sono arrivati i carri armati nazisti, lungo la strada dall'aeroporto. La canzone diceva: "In piedi, popolo, alla lotta per la vita o per la morte. Che la fiamma del tuo furore copra tutto come un'onda. Questa è guerra di popolo, è guerra santa".

Intanto, fin dal risveglio, tutti sorridenti a farsi gli auguri. E, finalmente, non “Signori!”, ma “Compagni, a colazione!”. Oggi c’è in più un panino col caviale rosso. Un veterano, già dimesso, pregusta i cento grammi (di vodka) “per il fronte”, che berrà al parco Alessandrino, lungo le mura del Cremlino, assieme agli altri scampati e a Putin, come da tradizione.

E così, eccoci, il 9 maggio mattina, con gli altri cinque uomini della mia corsia, a studiare un piano di guerra per mandare di soppiatto uno di noi, in pantofole, con qualche sotterfugio, a comprare un pò di vodka al baracchino di fronte all’ospedale.

Che festa sarebbe, altrimenti? Abbiamo mandato un veterano sommergebilista, 81 anni, mentre io distraevo il guardiano con discorsi sul tempo e sulle feste in ospedale.

E’ incredibile, mentre eravamo seduti di nascosto in corsia a bere e parlare (*conditio sine qua non*), quanto ben di dio mangereccio sia uscito fuori: pane, salame, mandarini, formaggio, biscotti, persino quarti di pollo. I parenti non si rendono conto che qui siamo malati, ci muoviamo poco e consumiamo ancor meno. Come segno di attenzione e di affetto basterebbero arance e sigarette, ma questo ricorderebbe altri contesti.

Elettra Palma

LA TESTA DI RE CASIMIRO

Un tempo le terre di là del bosco erano abitate da un popolo pacifico e laborioso; governava con saggezza il vecchio re Casimiro.

La sua fama di sapiente era tale che alti dignitari, nobili cavalieri e ricchi mercanti giungevano dai più lontani paesi per chiedere consigli e dirimere ardue questioni.

Un poeta, attraversando quelle contrade, esclamò: “Se la saggezza è nata qui, di sicuro altrove muore”.

Era una terra benedetta dove regnava giustizia, gioia ed abbondanza.

Vaste distese di grano s’alternavano ad orti e frutteti, la vita seguiva il ritmo armonioso delle stagioni.

Sul finire dell’inverno nelle radure fiorivano i bucaneve, poi le primule, il biancospino. A primavera le cicogne facevano nido sui comignoli, negli stagni chiocciavano le oche; ovunque starnazzavano galline bianche e nere.

Nelle piccole stalle il mulo ed il bue dividevano in pace la stessa mangiatoia. Le donne imbiancavano di calce le loro case annerite dal fumo per il lungo inverno, decoravano usci, finestre, staccionate, persino le tombe nel camposanto, con ghirlande di fiori dipinte a vivaci colori, quasi vita e morte avessero leggerezza d’un gioco, grazia di un balletto.

Su uno sperone di roccia, al centro della vallata che si perdeva a vista d’occhio, sorgeva il castello del re in confusione di torri, banderuole, facciate puntute, comignoli. I villaggi, le case sparse nella campagna, nascoste nel folto dei boschi, erano disposte come corona intorno al capo del sovrano e dalle sue torri re Casimiro vegliava i suoi sudditi con giustizia e saggezza. Tutti godevano di uguale benessere, l’autorità del monarca riposava sul consenso del suo popolo.

Ogni anno si festeggiava l’arrivo della primavera. Era la festa della luce, della vita.

Quel giorno giunse nel villaggio un grosso carro, tratto da muli, carico di attrezzi. Attraversò le strade e si fermò sulla piazza principale accompagnato da capriole e grida di gioia: i buffi, i buffi!

A sera la fata della commedia si presentò luminosa in uno svariare di vesti multicolori, un intreccio di danze, versi, musiche: si accendevano fuochi; ovunque canti, danze, banchetti.

Gracchiò un corvo; il vento portò presagi funesti.

Oltre montagne impervie, al centro di una palude si ergeva, avvolta di nebbie malsane, la trista dimora del mago Brucus. Nei villaggi giullari, storpi e mendicanti venuti chissà da dove ammonivano a gran voce: "State lontani dalla palude... vi adescherà con la sua forza malvagia... vi inghiottirà e sarete dannati per sempre!". Uno spirito pernicioso pareva allora fluttuare; le donne chiamavano a sé i loro piccoli ed i vecchi si segnavano.

Da una torre sbilenca il mago Brucus, grinzoso ed impudico, strisciava sulla terra il suo sguardo malefico.

Quando scorse il regno di re Casimiro, un fastidio insopportabile colpì il suo occhio. La vista di tanta gioia lo irritò da farlo lacrimare senza posa. Solo l'oltraggio della felicità placava il suo tormento.

"Debbo togliermi questo bruscolino dall'occhio!", ghignò scivolando.

Giù, scala dopo scala. Giù, nei più profondi recessi. Giù fra i suoi innominabili segreti. Evocò esseri immondi, mostri invisibili, schiuse le porte dell'inferno chiedendo ai demoni la testa recisa del sovrano.

Un dolce autunno splende sulla valle. Gli abitanti del borgo riposano sotto pergole d'uva matura.

Solo un'ombra arranca verso il castello. Trascina sbilenca una falce.

Un'ombra senza corpo! Quale stregoneria è mai questa?

Tace la valle, tace il ruscello, tacciono le fronde degli alberi. Anche il fuoco tace.

Cade il buio, inesorabile come lama di coltello. Si levano grida: "... hanno ucciso il re...una falce ha reciso il suo capo...".

"Oibò! Quale oltraggio!", esclamò esterrefatto il venticello della valle. In un attimo travolse il mago cattivo con la forza di un uragano, strappando dalle sue mani adunche la testa mozzata dell'infelice re.

Quando il perfido Brucus, stordito e sbeffeggiato, si trovò a penciolare a testa in giù su un ramo di un albero, fu colto da un tale accesso d'ira che quasi ne morì. Si gonfiò di bile come una vescica putrida, coprendosi di chiazze verdastre. Arse di febbre finché le sue ossa scoppiettarono come rami secchi. Per spegnere un tale incendio i suoi servi sciamannati lo immersero in una tinozza d'acqua gelata, pigiando spremendo strizzando, perché esalasse tutti i suoi vapori velenosi. Non morì.

Neanche il diavolo lo volle. Perfido e storpio più di prima, sguinzagliò le sue creature immonde alla ricerca della testa rapita.

“Debbo avere la sua testa, la sua anima! Trovatele!, altrimenti, vi strapperò la pelle e vi cuocerò nell’olio bollente”, strideva rabbioso, strisciando lungo gli spalti del suo orrido maniero.

Lontano, nel bosco folto, una deliziosa casetta. Glicini e rose coprivano le vecchie mura. Strette finestre con vetri a losanghe occhieggiavano fra le fronde verdi; su due piccole torri con il tetto di lavagna avevano fatto nido i colombi.

Nella dimora incantata viveva una bellissima fata. Vestiva veli di luna le sue trecce erano trapunte di stelle. Trascorrevano le sue giornate in compagnia di un gufo e d’una gatta bianca. Il gufo era molto sapiente, si occupava della sua istruzione, la gatta bianca le insegnava i segreti della seduzione. Dal popolo chiassoso ed indocile delle galline, uova e pettegolezzi ogni mattina: in quei giorni una coppia di cicogni assai chiacchierata aveva adottato per misteriose vie un uovo di pinguino, un cucciolo di volpe aveva aggredito un’anziana civetta, le giovani ranocchie figlie del re dello stagno avevano fatto il loro debutto in società.

Una fredda notte di pioggia, il venticello bussò all’uscio della casa, nascondendo nel suo manto la testa del re. La fata lo accolse festosa, perché il prode venticello era suo amico e non mancava mai di farle visita quando passava da quelle parti. Si accomodava allora accanto al fuoco narrando storie fantastiche, cantando allegre canzoni.

Quella sera entrò furtivo e, quando mostrò la regale testa, la fata non poté trattenere un grazioso starnuto per il freddo e per la pioggia che il vento aveva portato con sé.

Era proprio una bella testa, tutta bianca con una barba morbida come seta.

“Bisogna nasconderla con gran cura. Se Brucus la trova, l’userà per compiere malefici terribili. Peste, guerra, carestia insozzeranno il mondo per il suo piacere”, esclamò il venticello.

“La nasconderemo nello scrigno d’oro, ai piedi del mio letto, sarà ben custodita, lì”, rispose la fata.

Improvvisa esclamò una vocina: “Ohimè! dove mi trovo?... sono tutta intirizzata!”.

“Chi è là?”, chiese il gufo severo.

“Sono l’anima di Casimiro, rispose la vocina,...cos’è successo; sicuramente qualcosa di orribile ...ricordo soltanto un gran frastuono... per la paura mi sono nascosta in un angolino remoto della sua testa. Se sapeste quanti luoghi misteriosi e oscuri si nascondono nella testa di un

uomo, figuriamoci in quella di un re...” .

“Evviva!...il re non è morto; la sua anima è qui, cosa possiamo fare per mettere ogni cosa al suo posto?” esclamarono venticello fata gufo e gatta bianca osservando la testa del sovrano che, forse per il tepore della legna nel camino, aveva aperto gli occhi.

“Presto, un bicchiere di buon vino rosso, vedrete come lo rianimerà!”, esclamò sapiente il gufo.

“Grazie, miei coraggiosi amici”, disse il re con voce fioca; “Eppure – soggiunse - il perfido Brucus non è ancora vinto; sciagure minacciano il mio regno”.

“Buon re, chiese il gufo, come potremo aiutarti?”

“Mandate un messaggero al castello. Ardue prove attendono mio figlio. Dovrà essere astuto e coraggioso se vorrà sconfiggere il malefico Brucus e far sì che la mia testa torni sul mio collo. Solo così il regno sarà salvo”.

La fata disse: “Affiderò al messaggero un filtro magico che darà forza al principe”.

Fu detto e fatto.

Al sorgere dell’aurora un colombo spiccò il volo dalla casa nel bosco. Viaggiò per giorni senza fermarsi mai.

Nel castello il giovane principe Ivan piangeva, il gran ciambellano si domandava senza posa: “Come seppellire con gli onori per il suo rango, un monarca senza testa?”. Trascorreva il suo tempo cercando soluzioni. Consultava volumi ponderosi in cui erano riportati con minuzia rigidi cerimoniali per regali esequie.

Un battito d’ali distolse i due dai loro tristi pensieri: “Piccolo viaggiatore, esclamarono, quale messaggero ci rechi in quest’ora buia?”

“Rallegratevi, il re non è morto. Il prode vento della valle lo ha salvato sottraendo la sua testa al perfido mago. Un lungo viaggio ti attende dolce principe. Dovrai sconfiggere il mago Brucus e le sue schiere dannate, o il vostro regno si smarrirà nelle tenebre. La bellissima fata del paese dei boschi ti manda un filtro magico, ti darà forza per una così ardua impresa. Il colombo, poi, scomparve nel buio.

Alle prime luci dell’alba il principe Ivan, bevuta la pozione magica, partì sul suo destriero per il regno della bellissima fata alla conquista della testa di suo padre.

Percorse strade maestre, penetrò foreste, attraversò montagne. Una sera, stanco per il viaggio, si addormentò sotto un albero presso la riva di un lago. Splendeva la notte. Un’ondina emerse dalle acque. I lunghi capelli l’avvolgevano, i suoi occhi brillavano come gemme. Scorgendo il giovane principe addormentato, se ne invaghì. Lo trasse senza destarlo

nel suo palazzo di smeraldo.

Gran festa quella notte. Partecipavano sirenette, tritoni, ogni creatura del lago. Il principe, incurante della stanchezza, danzò con la bella l'intera notte. La schiera del mago Brucus allungò invano le sue orride zampe di drago. L'alba la ricacciò sconfitta nella sua tana.

"Mio signore - disse l'ondina abbracciandolo - prendi questo anello. E' fatato. Quando ti troverai in pericolo giralo tre volte intorno al dito e compirà prodigi!"

Il principe Ivan riprese il suo viaggio. Una sera incontrò una vecchierella che portava una fascina sulle spalle.

"Lascia che ti aiuti, nonnina, sei troppo debole per tali fatiche. Prendi il mio mantello, ti riparerà dal freddo e dalla pioggia".

"Che le fate ti assistano, mio buon signore! Accetta la mia ospitalità. Potrai ristorarti con una minestra calda e trascorrere la notte al riparo". La casetta era pulita ed accogliente, un bel fuoco ardeva nel camino. Il vento soffiava con furia contro l'uscio.

Un radioso mattino accolse il risveglio del giovane principe.

"Poiché sei stato buono e gentile, voglio farti un dono. Incontrerai due donne. Qualsiasi cosa dica la più anziana, rispondi con queste parole: "Ricordati che oggi sono trascorsi mille anni!"

"Cosa significa? chiese stupito il principe.

"Fai come ti ho detto!" rispose la vecchierella scomparendo nel bosco.

Il principe riprese il suo cammino. D'un tratto vide due donne: una brutta e vecchia; l'altra giovane e bella. La prima procedeva con passo sicuro. Le pieghe del suo nero mantello svolazzavano come ali di un grande uccello. L'altra, vestita di bianco, pareva un fragile uccelletto che un rapace trascina verso un oscuro destino.

Il principe Ivan vide lacrime sgorgare dai begli occhi della fanciulla.

"Perché piangi bella fanciulla?, chiese il giovane principe.

"Piango perché la morte mi porta con sé ed io ho tanta paura".

"Allontanati, soggiunse la morte, ciò non ti riguarda!"

Il principe pronunciò le parole della vecchietta del bosco: "Ricordati che oggi sono trascorsi mille anni".

"E' vero!", rispose la morte fermandosi. "Ogni mille anni posso risparmiare una vita. Bella fanciulla asciuga le tue lacrime. Questo giovane ti ha salvato":

"Mio signore! - esclamò la fanciulla inchinandosi, - sono la tua ancella".

Il principe la fece salire sul suo cavallo bianco, insieme partirono

per il castello incantato dove era custodita la testa di re Casimiro.

Ma, sulla cima di una rupe lo attendeva l'orrido Brucus.

"Ah, ah, ah!", ghignò il perfido, trasformandosi in terribile drago.

Lottarono a lungo. Il drago tentò di accecarlo stritolarlo spappolarlo divorarlo. Il povero principe stava per soccombere quando con un ultimo sforzo girò una volta, due volte, tre volte l'anello intorno al suo dito...e ritrovò tutta la sua baldanza. Con un colpo di spada trapassò il cuore del mostro, precipitandolo nell'abisso senza fine.

La testa del re tornò sul suo collo.

Il regno fu salvo.

Il principe Ivan sposò la bella fanciulla.

Inutile dire che vissero tutti felici per almeno mill'anni.

LETTURE

Claudia Lasorsa Siedina, Valentina Benigni, *Il russo in movimento. Un'indagine sociolinguistica*, Roma, Bulzoni Ed.2002, pp. 232.

Come è ben detto dalle AA. nella Premessa a questo volume che indaga sul russo attuale, "il terremoto spirituale' innescato dalla perestrojka gorbačeviana, l'ingresso della Russia nell'economia di mercato, i radicali cambiamenti della società russa, strutturali e comportamentali, si sono rispecchiati con evidenza nell'attuale evoluzione della lingua russa". Della docente Lasorsa da tempo conosciamo i meritori studi sulla storiografia della traduzione letteraria dal russo in italiano, nonché i sussidi didattici di carattere comparativo russo-italiano; della Benigni, dottore di ricerca, i saggi linguistico-testuali e i contributi allo studio sull'evoluzione del russo attuale. Nel composito ed eterogeneo volume sono della Lasorsa l'Introduzione (*Verso una nuova norma, La discussione sullo stato di salute della lingua russa, L'uso come arena del mutamento linguistico*), nonché il capitolo III, che illustra l'evoluzione del lessico e la formazione delle parole (dietro l'apparente integrazione allo SAE e l'angloamericanizzazione è però evidente la specificità della cultura russa, con la sua tendenza eurasiatica) e un'Appendice (Dizionario-prontuario del gergo urbano comune), che esemplifica vocaboli attuali, non sempre registrati, e i relativi contesti d'uso, tratti dalla stampa. Mentre sono della Benigni i capitoli I, che ricostruisce il quadro socio-linguistico attuale e la norma, e II, che illustra l'evoluzione della grammatica nelle sue tendenze principali e si sofferma ampiamente su un esempio caratteristico, quello degli aggettivi analitici, con la descrizione di vari questionari e in particolare di uno di questi, presentato agli informanti. La Bibliografia conclusiva, poi, include gli studi più recenti sull'evoluzione attuale della lingua russa.

Nel capitolo I è interessante l'analisi del sistema dello standard, largamente prevalso nella linguistica russo-sovietica, che prevedeva una netta opposizione tra la lingua letteraria codificata (KLJA) e la lingua colloquiale (RR), scritta la prima, orale la seconda. Democratizzatasi dopo la Rivoluzione e negli anni Venti, la norma s'irrigidì negli anni Trenta-Cinquanta, salvo poi dare luogo a fruttuose ricerche sociolinguistiche

negli anni Sessanta-Settanta e sfociare nell'attuale dibattito. Fattori di sviluppo furono indubbiamente l'innalzamento del livello d'istruzione, la politica linguistica, relativa alle lingue nazionali e ai dialetti territoriali, nonché gli spostamenti interni di popolazione.

Non meno interessante, nell'Appendice seconda, a cura della Larsorsa, è la scelta di 43 vocaboli per il *Dizionario del gergo urbano comune*, fatta citando contesti dalla *Literaturnaja Gazeta*; per meglio illustrare la valenza semantica di alcuni di essi sono state inserite delle vignette tratte dalla stampa corrente.

Così troviamo qui *andergráund* e *bíznes*, *dedovščina* (nonnismo) e *imidž* (look), *nomenklatura* e *nóu-xáu* (know-how), *piár* (pubbliche relazioni) e *pljuralizm*, *sánmit* e *xaljáva* (scrocco, sbafo), *černúxa* (cronaca nera) e *stěb* (beffa, canzonatura): sono evidenti, da questi ed altri esempi, sia i prestiti dall'inglese che quelli dal linguaggio popolare russo.

Il volume si presenta appetibile non solo agli studiosi di linguistica e ai russisti, ma pure a quanti seguono l'attuale evoluzione della lingua e della società russa.

Piero Cazzola

Irene Kajon, *Il pensiero ebraico del Novecento. Un'introduzione*, Roma, Donzelli, 2002, pp. 232, € 18,00.

«Su, ora va', va' a giocare, vivi per me». E più avanti (in un contesto dove tra l'altro i bambini, creature innocenti, svolgono una funzione etica essenziale): «Prendi la colpa su di te e soffri per essa, solo allora potrai giudicare [...]. Va e cerca le sofferenze, prendi la sofferenza su di te e il tuo cuore si calmerà e tu comprenderai che tu stesso hai colpa [...]. Ogni uomo è colpevole di tutto, prescindendo dalle proprie colpe. Fatti responsabile delle colpe del mondo. Se sinceramente ti farai responsabile per tutti e per tutto vedrai che in realtà è così, che tu sei colpevole di tutto di fronte a tutti». E alla domanda: «Che cosa è l'inferno?», segue questa risposta: «L'inferno è il dolore di non essere più capaci di amare»... Sono battute, queste, che si trovano in *I fratelli Karamazov* di Fëdor Michajlovič Dostoevskij: e che riassumono l'essenziale del passaggio del testimone (diciamo pure, educativo) dal morente fratello maggiore dello *starec* Zosima, Markél, a Zinovij, il futuro anziano monaco (una delle figure fondamentali del romanzo); e da quest'ultimo ad Alëša Fëdorovič Karamazov, che è per così dire un riflesso della personalità di Zosima e dal quale egli eredita pedagogicamente gli sviluppi: giacché Alëša rap-

presenta, di fronte alla fede turbinosa e contrastante del fratello Dmitrij e alla razionale negazione di Ivan (l'altro dei tre Karamazov), il trionfo del sentimento in una perfetta concordanza tra l'imperativo morale e la sua realizzazione nella vita... Ecco le prime cose che, non saprei quanto a ragione, mi sono tornate in mente, nel leggere il saggio di Irene Kajon: sia ricordando, in particolare, alcuni spunti presenti nell'opera di Martin Buber, Emmanuel Lèvinas, sullo Zosima dostoevskijano; sia prendendo atto, via via, della specificità dell'assunto di questa *Introduzione* al pensiero ebraico del Novecento: «Due sono gli obiettivi che hanno ispirato la stesura del presente libro. Il primo è quello di attrarre l'attenzione su un gruppo di pensatori ebrei del Novecento i quali, pur seguendo vari orientamenti, si propongono lo stesso fine, ovvero il chiarimento delle possibilità per l'uomo di vivere, attraverso la relazione con l'Altro (l'altro essere umano, o l'oltre rispetto al soltanto umano), in un piano diverso da quello che gli è aperto dall'immaginazione o dalla ragione teoretica o dal sentimento empirico. Il secondo è quello di mettere in evidenza come questi pensatori pongano in connessione tale tesi con l'idea di un richiamo alla filosofia alle fonti ebraiche, o come punto di partenza dell'analisi filosofica rivolta all'uomo, oppure come mezzo di espressione di questa analisi». Così Kajon, in apertura (*Prefazione*, p. VII), presentando il proprio lavoro come il risultato di precise analisi monografiche e conseguenti sintesi d'insieme, tra informazione e ricostruzione storico-filosofica, esposizione teoretica e valutazione etica, metafisica di un agire umano e dimensione sociale e politica. Quanto alla «filosofia ebraica» peculiare oggetto di indagine, essa è pertanto quella che «si configura come mediazione tra il mantenimento della tradizione religiosa ebraica e l'affermazione del valore moderno della libertà come autonomia, dando luogo a una terza e specifica via», tra il «pensare il senso dell'essere, pur vivendo in esso» e il «vivere secondo una legge, pur pensandola» (ivi, p. VIII). In tal modo, si spiega l'assunzione di principio della filosofia come strumento di affermazione dei diritti dell'uomo e del loro fondamento, sul presupposto (eminentemente pedagogico, da Rousseau a Kant, ai neokantiani ed oltre) di un radicale atteggiamento di fiducia in ciò che di buono fa parte della natura umana, nonostante i limiti dell'uomo. Un presupposto che consente di dire: «L'essere umano ha diritti, nel senso di qualità non annullabili da parte di un potere arbitrario, soltanto perché è essere morale, ovvero obbligato e obbligantesi nei confronti dell'altro uomo. Come Kant, tutti questi filosofi sono illuministi o razionalisti - ma di un illuminismo o razionalismo che scopre le radici profonde della ragione nel semplice salute che un uomo scambia con un altro» (ivi, p. 209, dalla *Osservazione conclusiva: diritti dell'uomo, verità di testimonianza, dove-*

re del filosofo).

Il libro risulta pertanto costruito nei seguenti termini. Dopo alcune *Premesse*, in cui viene giustamente descritta la parabola dell'umanesimo occidentale, suggestivamente rivisitata la testimonianza di *Se questo è un uomo* di Primo Levi e accuratamente analizzato il rapporto tra tradizione filosofica, ebraismo e nuovo pensiero, si arriva ad introdurre gli autori - Hermann Cohen, Franz Rosenzweig, Martin Buber, Leo Strass, Emmanuel Lévinas -, i quali, in forza del proprio ebraismo, testimoniarono un'idea dell'uomo "anteriore ad ogni egoismo", e per ciò stesso furono vittime di un umanesimo nutrito soltanto da fonti pagane e da fonti cristiane spesso distruttive nei confronti della radice ebraica. Hermann Cohen (1842-1918): che, muovendo dal contrasto tra meccanismo della coscienza e libertà, fa storicamente i conti con una determinata recezione della dottrina kantiana dell'a priori; e, nel *Sistema di filosofia*, costruisce una sua idea dell'umanità produttrice della cultura ed una propria teoria sull'individuo e i suoi problemi, per una fondazione dell'etica; dopo di che perviene all'identificazione della ragione con l'amore religioso nell'*opus postumum*. Franz Rosenzweig (1886-1929): che, nei diari e nelle lettere tra il 1905 e il 1913, propone una ricerca dell'uomo ideale (tra autobiografia e filosofia); arriva a coniugare rivelazione e teoresi nei testi degli anni successivi (fino al '17), e nella *Stella della redenzione*; affronta quindi la questione dell'essenza ebraica e umana, in chiave di filosofia dell'educazione e filosofia della storia; mette criticamente alla prova il nesso fede in Dio-concetto di Dio, nei commenti alle poesie di Yehudah; ripropone, dunque, la Bibbia come "espressione del cuore" nell'ultima riflessione. Martin Buber (1878-1965): che, movendo tra il 1900 e il 1919 dal rifiuto della Trascendenza, perviene in *Io e tu* ad un momento lirico-drammatico della realtà; producendosi quindi, tra il 1926 e il 1945, in un'analisi dell'esistenza umana nell'esegesi biblica; e, tra il 1926 e il 1945, in esperienze di pedagogia, filosofia sociale, studi chassidici; giunge negli scritti del secondo dopoguerra ad affrontare il problema del male. Leo Strauss (1899-1973): che, studiando Spinoza, individua la caratteristica della modernità nel soggettivismo; attraversando poi, tra il 1932 e il 1936, il tema dei fondamenti della liberaldemocrazia, in *Filosofia e legge*, mette a confronto il razionalismo del pensiero ebraico e islamico medievale; medita quindi a lungo, tra il 1937 e il 1966, sul diritto naturale; per individuare infine i termini dell'antitesi "Gerusalemme"/"Atene", ovvero fedeltà/orgoglio, negli ultimi testi. Emmanuel Lévinas (1906-1995): che, incominciando la propria riflessione "al di là della coscienza, dell'esistenza, e dell'esistente", in *Totalità e Infinito*, vede l'Altro "come espressione"; dopo avere abbinato la lettura

delle fonti ebraiche e l'analisi filosofica, in *Altrimenti che essere* e negli ultimi saggi, perfeziona l'idea dell'Altro nel "sé". Concludono il volume: la citata *Osservazione conclusiva* e una *Nota bibliografica*, chiarificatrice. Utilissimi, gli indici dei nomi e degli argomenti.

Il primo dei quali "argomenti", *Altro (altro essere umano, altro come Trascendenza, altro come altrimenti)*, alla luce dell'intero libro, pone almeno un problema: il problema del *dialogo*, in un po' tutti gli autori della trattazione di Kajon. Primo fra tutti, Cohen. Il Cohen, che revisionando radicalmente (dialogicamente) il rapporto mente/mondo così come Kant lo aveva definito, contribuisce in qualche modo alla ricerca di Michail M. Bachtin sul principio dialogico come legame "altro" tra Dio e gli uomini, nella società e nel linguaggio, e dunque tra *questo* uomo e *quest'altro* uomo, tra il mio "io-per-me" e il mio "io-con-gli-altri", o, meglio, il mio "io-dagli-altri-io". Che sarebbe poi ancora un modo di continuare a parlare variamente di Dostoevskij e dello *starec* Zosima, della "terra" e del "sottosuolo", dell' "io etico" ed il suo "tu relativo", dell'"altro" come "proprio simile a te" (*reah*, in ebraico) e dell'"altro-altro" (*aher*). Con tutte le differenze (e le prese di distanza), s'intende, che tra Bachtin e Cohen, Cohen e Dostoevskij, Cohen-Bachtin e Kant e Dostoevskij, nondimeno non mancano.

Nicola Siciliani de Cumis

Renato Risaliti, *Storia problematica della Russia (XIV-XIX sec.). La formazione dello Stato tricontinentale (vol.I). Ascesa e decadenza dello Stato tricontinentale (vol.II)*, Firenze 2002-2003, pp.145 e 150.

Bisogna dare atto all'A., ben noto storico della Russia e indagatore da lunghi anni dei suoi problemi, che questi recenti lavori, presentati in forma di fascicoli in broccia, hanno veramente un carattere "problematico". Nella prima parte vengono trattati: il dibattuto argomento del feudalesimo in Russia, della teoria "normannista", ormai squalificata, del *mir* e dell'*obščina*, degli *smerdy* e del ruolo delle città (pp.5-16), sulla scorta di due lavori di storici occidentali, il Portal e il Goehrke. Segue, ben più ampiamente, il capitolo sull'ascesa di Mosca e la conquista della Siberia (pp.17-65), che tiene conto di alcuni momenti essenziali del Medioevo russo: le vittorie di Aleksandr Nevskij sugli Svedesi e l'Ordine di Livonia; l'invasione tataro-mongola; i *baskaki*, loro fiduciari; la triste incombenza di Ivan Kalità; la battaglia di Kulikovo vinta da Dmitrij Donskoj contro Mamai, prima scossa al dominio dell'Orda d'Oro; la forte

politica di Ivan III, accentratore di principati attorno a quello moscovita; le lotte tra *iosifljane* e *nestjažateli*; le linee *zasečnye*, per sbarrare il passo alle incursioni tartare; la nascita del *kazačestvo*, liberi cosacchi, conquistatori di steppe e padroni della Seč di Zaporoz'je; la politica di Ivan IV, dapprima guidato dalla *Izbrannaja Rada* nelle sue mire espansionistiche sul Volga, con le conquiste di Kazan' e Astrachan, poi "lucido folle", con la spietata *opričnina* che sconvolge gli assetti tradizionali dell'aristocrazia. Anche maggiore è il contributo dell'A. agli eventi che portarono alla fortunata campagna per la conquista della Siberia, auspici gli Stroganov e con a capo, a più riprese, Ermak e i suoi cosacchi, capaci di superare ogni difficoltà di clima, sottomettendo popolazioni e territori sino al Enissei (mentre si svolgeva la *Smuta*, o Epoca dei Torbidi, che dilanerà la Russia per un quindicennio), per giungere infine al *Sibirskij Prikaz* del 1637, istituzione centrale dello stato russo governata dai bojary. Nel XVII secolo eventi importanti sono: il *Zemskij Sobor*, che approvando il nuovo codice (*Uloženie*) nel 1649, legalizza definitivamente la servitù della gleba; l'insurrezione dell'Ucraina (cosacchi e contadini), che dà il via alle riforme della chiesa ortodossa da parte del patriarca *Nikon* (1652); la guerra con la Polonia, conseguenza dell'unione dell'Ucraina alla Russia; l'inizio delle grandi navigazioni sino al mare di Ochotsk (autori *Deznev* e *Popov*), a scopi esplorativi e commerciali; la missione di *Spafarij* in Cina, auspici i gesuiti, e il trattato di *Nerčinsk* (1689), per la delimitazione dei confini; la guerra contadina di *Stenka Razin*; la spedizione di *Atlasov* (1697) alla conquista del ricco territorio della *Kamčatka*; infine, con *Pietro il Grande*, quella del danese *Behring*, volta a scoprire il passaggio verso l'America. Il terzo capitolo (pp.67-78) si occupa delle zarine del Settecento sino a *Elisabetta Petrovna*, dell'influenza tedesca a corte, coi vari favoriti, del risveglio dello spirito nazionale con la figlia di *Pietro il Grande*. Il quarto capitolo (pp.79-101) si occupa ampiamente delle guerre contadine e dei moti popolari, riprendendo il tema dell'annessione dell'Ucraina con l'etman *Bogdan Chmelnickij*; della conseguente nascita del movimento dei "vecchi credenti" guidati da *Avvakum*, delle persecuzioni che ne seguirono, dell'assedio delle isole *Solovki* e nuovamente, con ogni dettaglio, dell'impresa di *Razin* e poi di *Bulavin*, per finire con l'insurrezione di *Pugačëv* e le possibili implicazioni del *raskol* nei vari moti contadini. Infine il quinto capitolo (pp.103-116), trattando delle "città in Russia", ne studia la nascita e il loro accrescimento nei secoli, coi *posady* abitati dai mercanti, mentre venivano liquidate le *slobody* libere; poi l'evoluzione verso l'Occidente, ai tempi di *Pietro*, con la *Ratuša* e il *Glavnyj Magistrat*, la fondazione delle *Gilde* e le *Dume* cittadine; infine il fenomeno dei grandi fabbricanti divenuti milionari, come i *Morozov* e i

Demidov.

La seconda parte dell'opera si apre con due capitoli relativi agli "aspetti dei rapporti esteri della Russia"; il primo si occupa' del documento di un lucchese, Martino Manfredi, relativo alla ribellione dei Cosacchi ucraini contro i Polacchi (1648-54), la cui fonte è, probabilmente, la narrazione orale che i mercanti lucchesi in Polonia fecero al cronista. Mentre il secondo capitolo, prendendo a base d'informazione il primo giornale russo, le *Vèdomosti*, esamina gli argomenti trattati dallo stesso nel periodo 1700-1746 e attinenti all'Occidente europeo da poco scoperto, grazie alle ambascerie spedite da Pietro il Grande, in specie l'Austria e la Toscana. Per vero, anche altri capitoli riguardano personaggi e rapporti tra la Russia e la Toscana; e così l'11° (pp. 63-84 del vol.II) è una vera e propria monografia sul soggiorno di Luigi Serristori in Russia che, entrato nell'esercito dello zar Alessandro I nel 1819 quale ingegnere, fu mandato a Mitau per la costruzione di un acquedotto, poi, passato a Pietroburgo, alla scuola dei topografi e infine al Caucaso, dove l'ambiente esotico lo spinse a scrivere dei *Ricordi di viaggio*, solo in parte editi, per indi rientrare in Italia da Odessa. Si aggiunga il capitolo 15° (pp.107-126 del vol. II) sui "rapporti tra Russia e Toscana nel Risorgimento", che tratta di vari periodi storici: dalla ripresa delle relazioni diplomatiche all'indomani del Congresso di Vienna, dal loro sviluppo tra il 1820 e il 1833, con i vari incaricati russi alla corte fiorentina, dallo Sverčkov al Dolgorukij al Poggenpohl, tutti zelanti funzionari, nel delicato panorama degli eventi di quegli anni. Si potrebbero considerare come "aspetti della politica estera russa" anche il breve capitolo 14° su "Suvorov in Italia", a commento della recente pubblicazione delle "Lettere dalla Campagna d'Italia del 1799", edite in occasione del suo bicentenario, a cura di chi scrive, e il capitolo 16° su "L'attività politica ed economica dei Demidov (in Toscana)" (pp.127-143 del vol.II), che presenta un esauriente quadro della stessa, dal loro arrivo a Firenze nel 1824, nelle persone di Nicola e del figlio Anatolij, con la costruzione della villa di San Donato, le attività filantropiche e industriali, peraltro non andate a buon fine, né le seterie, né la progettata strada ferrata da Firenze alla Romagna. Il nucleo principale del II volume, per vero, è costituito dall'"Esplorazione, insediamento e vendita dell'America russa" (pp. 7-14) e dall'"Ascesa del sentimento nazionale" (pp. 43-62), mentre possono considerarsi a se stanti "La storia dei Demidov, paradigma del capitalismo russo" (pp. 15-42), una "Rassegna bibliografica sul Decabrismo" (pp. 91-104) e "V.O. Ključevskij e gli scritti su Puškin" (pp.85-89). Il tema dell'"America russa" riallacciandosi a quello già trattato della Kamčatka, lo continua, citando gli accademici tedeschi Gmelin e Miller, autori di opere sulla Si-

beria, l'esploratore Krašenninikov e la nuova spedizione di Behring del 1740, che diede luogo alla scoperta delle coste dell'Alaska, descritte poi dal naturalista Pallas e sfruttate dal mercante Šelichov, che, armate tre navi, raggiunse le isole Kurili e fondò vari villaggi, facendo opera di colonizzazione. Creatasi nel 1799 la Compagnia russo-americana, questa ottenne il monopolio di tutte le industrie e le miniere della costa N-O dell'America dal 55° parallelo sino allo stretto di Behring; furono impiantati centri abitati, cantieri navali, officine, ma la lontananza dal centro del Paese fiacò lo sforzo economico imponente. Il mercante Baranov ne fu il primo direttore, i successi non mancarono, ma anche le rivalità tra imprenditori russi, inglesi e americani, decisi a soppiantare i russi, nonostante gli sforzi del Vrangeli; cosicché nel 1867 l'Alaska veniva ceduta agli USA per dollari 7.200.000, e così terminava l'avventura americana della Russia. Non meno fondato è il citato capitolo sul sentimento nazionale in progresso durante il periodo napoleonico, i progetti di riforme dello Speranskij, la creazione delle milizie popolari, la guerra partigiana. Si può concludere che i lavori dell'A. meritano ogni lode, per la ricchezza dell'apparato bibliografico, la varietà dei temi trattati, l'approfondimento di argomenti solo noti agli specialisti, sotto un originale profilo "problematico".

Piero Cazzola

Elena Švarc. *Sočinenija v 2-ch tomach*, SPb., «Puškinskij fond», 2002.

Nella più ampia versione sino ad oggi curata, sono usciti in Russia, raccolti in due volumi, i testi poetici di Elena Andreevna Švarc (1948 -). I due tomi di poesia rappresentano un approdo importante per l'autrice, considerata tra le personalità più in evidenza nel panorama letterario russo contemporaneo. Un punto di arrivo significativo, dopo più di trent'anni di produzione poetica, di cui E. Švarc ha vissuto i momenti più intensi nella vivace atmosfera della cultura non ufficiale di Leningrado, durante l'ultimo ventennio dell'Unione Sovietica. Al pari di pochi altri autori, Elena Švarc, con la sua poesia, è saputa emergere pressoché indenne dal polverone sollevato dai nuovi gusti estetici proposti dalla versione russa del post-modernismo, mantenendosi fedele al proprio stile e proseguendo a scrivere ed a pubblicare con continuità.

Nel primo tomo delle raccolte, le poesie sono distribuite su nove sezioni, secondo un ordine non rigidamente cronologico, bensì rivolto

maggiormente alle sincronie tematiche ed ai cicli poetici sviluppati lungo il percorso letterario intrapreso dal poeta. I lineamenti principali della poetica di Švarc sono tracciati nei tre capitoli iniziali, in cui si concentrano molte tra le poesie più significative. Le peculiarità stilistiche del ritmo, della musicalità e delle figurazioni allegoriche, sono già marcate nel doppio componimento-sosia *Solovej Spasajuščij* (*L'usignolo salvatore*), che apre la raccolta. In testi come *Plavan'e* (*La navigazione*), emerge la teatralità dell'io lirico attraverso i personaggi incarnati dal poeta e si evidenzia la varietà simbolico-lessicale del suo linguaggio (colorito anche con espressioni in varie lingue straniere); allo stesso modo si distingue il celebre componimento *Zver'-cvetok* (*Bestia-fiore*), dove flora e fauna, in un crescendo di colori, moto ed impressioni visive, divengono metafora dell'essenza metafisica dell'autrice. Questo solo per citare tre dei tanti componimenti che meriterebbero un'attenzione particolare. Personaggi storici, mitici, biblici, letterari affollano le pagine di poesia, si intrecciano nell'immaginario del linguaggio di Švarc, con il risultato di dar forma ad una polifonia di voci abili nel superare gli scarti temporali e i pregiudizi culturali, con l'intento di proporre una sorta di nuovo ecumenismo universale. Nella ricorrenza di tale motivo, la poesia rischia i pleonasmii figurativi, la ridondanza concettuale, eppure Švarc non si esime dal continuare a provocare il lettore: usa i procedimenti del grottesco per giustificare la sua perseveranza, in un gioco poetico che la vede sempre e comunque *sui generis*. L'idea di ecumenismo, espressa attraverso il sincretismo linguistico e simbolico, nasce da una esperienza poetica dolorosa e dai tratti mistici. E' una sorta di congiuntura culturale, religiosa e spirituale, che profeticamente dovrebbe accogliere l'uomo, coniugando gli elementi arcani del bene con quelli del male, gli archetipi del fuoco e dell'acqua con gli influssi degli astri, ponendo le sembianze umane accanto a quelle angeliche e demoniache, in atmosfere rarefatte ed oniriche, come sfondo ai simbolici riti dell'inconscio del poeta. Anche per E. Švarc, uno dei teatri prediletti di tali scenari è Pietroburgo, città dalle mutevoli sembianze: maledetta, martire o nuova Gerusalemme, fucina di originali esperienze culturali e crogiuolo di voci umane "altre". Il riflesso del cosmo fantasmagorico pietroburghese pregna tutta l'opera e s'incastona perfettamente con l'indole del poeta.

Il secondo tomo di poesie è dedicato esplicitamente ai componimenti lunghi. Un genere particolarmente caro all'autrice sono i piccoli poemi o poemi brevi (*'malen'kie poëmy'*), di cui Elena Švarc stessa ama sottolineare l'influsso dell'opera di Michail Kuzmin. Tra i poemi brevi di maggior interesse, si ricordano: *Gorbatyj mig* (*L'attimo gobbo*); *Nočnaja tolčëja* (*Trambusto notturno*), *Ch'jumby* (*Human being*), *Černaja Pascha*

(*La Pasqua nera*), *Preryvistaja povest' o kommunal'noj kvartire* (Novella intermittente su un appartamento in coabitazione): proprio in questi componimenti, la plasticità lessicale e del ritmo si esaltano su livelli diversi della realtà referenziale, dove l'orrido e l'eros, la filosofia e le esperienze biografiche, le emicranie e le coincidenze serendipitarie sono capaci di convivere ricavando un comune spazio metafisico. Un altro poema importante che va menzionato è *Kinfija* (*Chinfia*), ma non eguaglia certo per originalità l'opera poetica più cara all'autrice e che meglio la caratterizza: si tratta del lungo poema *Trudy i dni Lavinii, monachini iz ordena obrezanija serdca* (*Le opere e i giorni di Lavinia, monaca dall'ordine del cuore circonciso*), che significativamente chiude il secondo volume della raccolta e dove Švarc ribadisce ed esalta il già sottolineato concetto di ecumenismo e di simbiosi culturale e spirituale.

Il poeta trova in questi componimenti più corposi il suo spazio testuale naturale, in cui sa tradurre il respiro di un'indole visionaria e in cui l'impellenza di dare voce alla propria percettività si libera da eccessive angustie formali. La capacità di espandersi del linguaggio poetico e dello schema compositivo, nasce dalla ricerca dell'apice della musicalità attraverso il ritmo, che non è tuttavia immune da improvvise variazioni, da stucchevoli cacofonie o da una rima capricciosa, che si confonde con le assonanze e poi viene reiterata perfettamente e oltre misura. Uno stile così poteva ancora nei primi anni Sessanta provocare, in Russia, lo sdegno dell'orecchio tradizionale del verso, ma questi procedimenti, complice Elena Švarc, sono oramai largamente diffusi e riconosciuti nella poesia russa di ultima generazione. Caratteristica strutturale ricorrente è la polimetria: il metro ha spesso sembianze più accentuative che sillabotoniche e lo conferma l'uso reiterato del *doln'ik* di due e tre accenti e di altre manifestazioni peculiari tipiche delle poetiche russe del Novecento, rivolte ad un uso maggiormente eclettico degli elementi tonici nel verso.

Lo sguardo sulla tradizione del secolo d'Argento, in particolare sui procedimenti dei futuristi (Majakovskij), sui rimandi mistici dei secondi simbolisti, sulla personalità intrigante di Kuzmin, oltre che sugli *Obèriuty* (in particolare con Vaginov e Zabolockij), aiutano a porre l'opera di Elena Švarc nel contesto di una definibile evoluzione letteraria, in cui l'autrice, con la sua opera, prosegue la tradizione femminile novecentesca russa, ponendosi a grandi linee sulla prospettiva poetica già tracciata da Marina Cvetaeva. La poesia di E. Švarc, tuttavia, tende a sfuggire alle etichette, si dilata e ambisce a divenire onnicomprensiva; i componimenti si rimandano all'inverosimile, moltiplicando i metalogismi, come ad invitare il lettore a staccarsi dal perituro universo della realtà terrena colta ad occhi aperti e ad immergersi nell'entropia sonnambula, lunare, impulsiva e ner-

vosa dell'autrice, in una provocazione 'misticheggiante' di un linguaggio dalle tonalità psichedeliche.

Elena Svarc resta l'autrice piomboburghese più discussa degli ultimi anni, nonostante la relativa riservatezza della sua vita privata: per qualcuno è scandalosa, inafferrabile, paranoica, per altri geniale, affascinante, inimitabile. Nonostante la notorietà raggiunta, gli apprezzamenti, le critiche o la premeditata indifferenza che le piovono addosso, lei vive della sua poesia, che non teme di essere scalfita e continua a manifestarsi nelle alchemiche composizioni e nelle metamorfosi metafisiche di una lingua poetica di cui è ancora prematuro comprendere l'autentica portata.

Marco Sabbatini

Luisa De Nardis, *Migrazioni del testo. Problemi di critica della traduzione in e dal russo*, Napoli, Università degli studi "L'Orientale" 2002, pp.176.

In questo *sbornik* di saggi critici l'A. si è proposta di analizzare alcune traduzioni letterarie, prendendo lo spunto non tanto dal testo di partenza quanto da quello di arrivo, nel suo valore e dignità formale. Richiamate nell'Introduzione le varie tappe di quanti hanno studiato la "scienza della traduzione" e il suo passaggio in mano ai linguisti (con le loro ricerche su "la langue" e "la parole"), l'A. esamina, nella prima parte, i "poeti russi traduttori di poeti", Bunin, V. Ivanov e Efros, per il sonetto XIII del Petrarca; Annenskij, per *Les aveugles* di Baudelaire e Brjusov per *La mort des amants*, in 4 versioni, dello stesso. La seconda parte è invece tutta dedicata alla "traduzione in Boemia nel primo Ottocento" e alle "novità" introdotte da Havlíček-Borovsky, un "panslavista deluso" dopo il soggiorno a Mosca, che affrontò la difficile traduzione di Gogol'.

Seguiamo l'A. nella messa a confronto dei tre poeti del Novecento, cimentatisi nella versione del sonetto petrarchesco, ritenuto "un canto di anniversario dell'innamoramento" ("Quando fra l'altre donne ad ora ad ora/Amor vien nel bel viso di costei ecc.). A differenza del traduttori del Settecento, Bunin scelse come metro l'esapodia giambica, ottenendo il risultato di "una massiccia presenza di sostantivi astratti" e di "immagini legate alla luce", però, nelle terzine, distaccandosi dall'Aretino, si da farne riuscire quasi "un'icona sacra ortodossa". Vjačeslav, per contro, ottimo conoscitore qual era dell'italiano, diede alla sua traduzione "un senso d'indeterminatezza e di inquieta introspezione" che paiono assenti nell'originale; però adoperò "una strumentazione fonica" tendente ad ottenere un equivalente musicale del testo in partenza. Infine Abram

Efros, nel 1953, dà una traduzione-ricreazione che tende “all’esattezza semantica e sintattica”, anche se non priva di suoni “barbari”; è, si può dire, la prima traduzione nel senso moderno del termine. Quanto al “Baudelaire” di Annenskij, riedito nel 1904 (edizione postuma), ma già pubblicato nel 1860, si può parlare di una traduzione libera di *Les aveugles*, in cui il poeta russo si ritrovava, nella sua “predilezione per componimenti di breve respiro”, quale l’epigramma; all’alessandrino francese corrisponde l’esapodia giambica russa.

Mentre *La mort des amants* affrontata da Brjusov, “il più francese degli scrittori russi”, testimonia sia il suo interesse per il sonetto, che la netta percezione di non essere giunto ad una soluzione soddisfacente, pur avendone date 4 versioni fra il 1894 e il 1900. Come altri decadenti-simbolisti, Brjusov è sempre solenne e ieratico, nelle sue numerose traduzioni domina la forma, il metro è un pentametro giambico; è una versione giocata su sostantivi e aggettivi, con scarsa presenza di verbi, dove manca il “nous” sempre presente nell’originale; in sostanza il testo è manipolato a piacimento del poeta-traduttore.

La seconda parte del volume si dilunga sulla storia della traduzione in Boemia e vede poi in Havlíček un innovatore, cui non giova, ed anzi delude, l’aver trascorso un periodo di tempo a Mosca, ospite dei letterati Pogodin e Ševyrëv, come tutore dei giovani figli, pur giovandosi delle loro ricchissime biblioteche.

E’ a Gogol’, infatti, che vanno le sue preferenze, di cui traduce varie opere, comprese le *Anime morte*; ma le tante mende di tali lavori sono puntualmente esaminate dall’A. con un ampio apparato di esempi. Complimenti dunque alla russista e alla boemista, che ha “scavato” nell’universo gogoliano come in quello dei poeti traduttori.

Piero Cazzola

Choždenija vo Florenciju. Florencija i florentijcy v russkoj kul'ture (Pellegrinaggio a Firenze. Firenze e i fiorentini nella cultura russa. Dal secolo XIX al secolo XX). Redazione di Ekaterina Genieva e Petr Barenbojm. Rudomino, Mosca, 2003.

Questo libro fresco di stampa è destinato a rappresentare una svolta nello studio dei rapporti culturali fra la Russia e l’Italia. Non c’è dubbio che l’idea di raccogliere tutte le testimonianze dell’interesse della cultura russa e dell’uomo russo in generale verso Firenze non è nuova, ma nella vita culturale, nella storia della cultura non è solo importante quello che viene pensato e programmato quanto quello che poi è stato effettivamente

realizzato.

Ebbene, questo libro di oltre 650 pagine dotate di una copertina splendida in cui assieme all'immagine di Dante cinto di alloro con un libro aperto in mano nel cui sfondo campeggiano le mura medievali con la cupola del Brunelleschi simboleggiano egregiamente e efficacemente il contenuto dell'opera in cui sono numerose le poesie dedicate a Dante e Beatrice da parte dei maggiori rappresentanti della cultura russa che sono venuti in pellegrinaggio a Firenze fra l'Otto e il Novecento nel "santuario" della cultura italiana e mondiale.

A questo proposito basti ricordare questi nomi: D.S. Merežkovskij, K.D. Bal'mont, V.Ja. Brjusov, Ellis, N.S. Gumilev, B.K. Zajcev, A.A. Achmatova, O.E. Mandel'stam, N.A. Zabolockij, S.I. Rudakova, D.S. Samojlov. A questi illustri personaggi della cultura russa a cavallo fra i due ultimi secoli vanno aggiunti coloro che si sono interessati e hanno scritto di Leonardo da Vinci, del *Decameron*, di Botticelli, di Fra Angelico, di Michelangelo, di Machiavelli, di Cimabue, Filippo Lippi oppure di luoghi particolari di Firenze come il Ponte Vecchio (N.S. Tichonov), e la chiesa Orsammichele (N. Lopuchina).

Una gran parte di questi poeti del secolo argenteo della letteratura russa, artisti, scienziati o critici d'arte sono finiti nei lager staliniani e quindi Firenze nei momenti del dolore e della sofferenza è stato il luogo magico che nel suo ricordo luminoso li ha aiutati a sopravvivere.

Un filo ancora nascosto lega ad esempio Firenze con San Pietroburgo (Leningrado) tramite la scuola storica di Ivan Michajlovic Grevs che ha formato una progenie di storici famosi nei due paesi e nel mondo: Lev Platonovič Karsavin, Nicola Ottokar, Viktor Rutenberg.

Uno dei partecipanti alle "escursioni" fiorentine, Nikolaj Pavlovič Anciferov, finito poi nei lager staliniani da cui è potuto uscire per diventare uno storico affermato, ha raccontato come venivano preparati i "pellegrinaggi" fiorentini da Grevs.

Leggeva e commentava le opere di Dante da dove estraeva e sottolineava gli aspetti della vita quotidiana di Firenze. Queste letture commentate erano il preludio per la preparazione del viaggio, poi il "padre" Grevs teneva un corso di lezioni di storia fiorentina. Successivamente apparivano le mappe stradali della città con le fotografie dei maggiori palazzi e monumenti.

La comitiva dei "pellegrini" partiva in treno per l'Italia. Dapprima si fermava a Venezia poi proseguiva per Ravenna. Tutto questo doveva preparare il pellegrino russo ad essere nelle condizioni di spirito per bearsi di Firenze.

Do po la visita di Firenze il "padre" Grevs conduceva la comitiva a

Pisa, S. Gemignano, Siena, Perugia. Il pellegrino russo poteva accedere a queste città dopo essere stato nei luoghi francescani di Vallombrosa e La Verna dove Francesco aveva ricevuto le stimmate.

Naturalmente il libro in esame contiene una infinita varietà di altre suggestioni che è impossibile riassumere in poche note.

Renato Risaliti

Nikolaj Gogol', *Roma*, a cura di Rita Giuliani, traduzione e note di Alessandro Romano, con testo a fronte, Venezia, Marsilio 2003, pp.161.

Non è la prima volta che questo racconto, che Gogol' definì "frammento", viene tradotto in italiano, ed anzi col testo a fronte, ad uso e diletto dei lettori russisti. Chi scrive fu, forse tra i primi, a darne la versione, unendolo ad un lavoro monografico del critico d'arte Michail Alpatov, autore di una *Vita di Aleksandr Ivanov*, di cui vennero tradotti alcuni capitoli, in un'elegante edizione, fuori commercio, che l'antica Tipografia Bona di Torino offrì ai suoi amici, come strenna di capodanno del 1966. Da allora si sono infittite le traduzioni e pure gli studi critici, sotto forma di articoli, interventi a convegni, ecc.

Non v'è dubbio che *Roma (Rim)* costituisce un unicum nella produzione gogoliana, essendo ambientato (essenzialmente) nell'Urbe, in contrapposizione a Parigi e che il suo "principe" rappresenti in buona parte lo stesso autore, nei suoi umori balzani, dai momenti di sincero entusiasmo a quelli di profonda depressione. Per cui bene ha fatto Rita Giuliani, che su Gogol' molto ha scritto, dedicandovi numerosi saggi (l'ultimo è incluso nella miscellanea internazionale di studi *Obraz Rima v russkoj literature*, Roma-Samara 2001), a stendere un'esauriente introduzione (pp.9-34) anche a questa recentissima traduzione del giovane studioso Alessandro Romano. Della quale si può dire che se diverge da quella succitata, non è meno degna di rispetto, tenendo conto dell'estrema difficoltà di rendere il testo gogoliano, barocco e ampolloso a volte, lirico e coinvolgente altre volte. Va poi data lode al Romano anche per il ricco apparato di note al testo, in cui non solo si dà conto dell'ambiente descritto, delle mode del tempo, dei tanti autori citati da Gogol', ma si richiamano fonti diversissime, da Benjamin a Brillì, da Mal'cev a Ju.Mann, a Chlodovskij, tra gli ultimi interpreti, oltre ai numerosi contemporanei e immediati posteriori dei tempi gogoliani: Veresaev, Annenkov, Stendhal, Iordan, Stroev, Smirnova-Rosset, che contribuiscono a illuminare, con testimonianze dirette, il mondo in cui N.V. era vissuto, sia in Italia che in Russia. Quanto all'introduzione della Giuliani, si può dire che le

notizie biografiche sono ridotte all'essenziale, mentre piace seguirla nelle sue fondate deduzioni: dal cambiamento del titolo, da *Annunziata* a *Madonna dei fiori* a *Roma*, che indica il declassamento della "bella d'Albano" da protagonista a comparsa, a pro della città stessa; dall'iniziale progettata storia d'amore alla riflessione sul destino dell'Urbe nei secoli. Come un nuovo Belli, Gogol' ha eretto a Roma un monumento eterno, quale asilo di pace e creatività; giacché essa fece "il miracolo" (Pacini Savoj) di consentirgli la stesura completa della prima parte delle *Anime morte*, oltreché di altri celebri racconti e commedie. Inoltre, l'ideale dell'uomo bello platonico (prekrasnyj čelovek) viene espresso compiutamente nel "principe", come meglio non si poteva. Ben venga dunque questo lavoro) nel 150° della morte del grande e infelice scrittore ucraino, che solo a Roma poteva scrivere della sua Russia.

Piero Cazzola

Il prezzo della vittoria (Racconti di scrittori sovietici sulla guerra contro il nazifascismo), a cura di Adriana Chiaia e Gianluigi Nespoli, Zambon Editore, 2002.

Nel libro *Il prezzo della vittoria* vi sono i racconti dei migliori scrittori della letteratura del periodo della "Grande Guerra Patriottica". I migliori scrittori perché sono quelli che si sono particolarmente distinti per l'appassionata forza di persuasione con cui hanno narrato il pathos della lotta contro l'oppressore straniero, l'amore per la patria, l'abbattimento del giogo nazista, la difficile ricostruzione del dopoguerra.

Nessuno meglio di loro ha trovato nel proprio linguaggio letterario parole così semplici, comprensibili e convincenti per narrare i dolori e le speranze del popolo sovietico. Proprio attraverso la spontaneità del linguaggio, essi hanno cercato di rappresentare l'espressione profonda dei sentimenti popolari e di descrivere realisticamente i caratteri dei personaggi.

I migliori scrittori sovietici perché hanno lottato per un alto contenuto della letteratura, perché le loro opere fossero inseparabili dalla lotta e dalla resistenza del popolo sovietico contro il nemico nazifascista. Dunque, opere di grande impegno politico e civile che non si limitano, tuttavia, a descrivere le radici popolari della resistenza contro il nemico tedesco, episodi di eroismo dei combattenti dell'Armata Rossa, o la difficile ripresa della vita nei villaggi distrutti dalla guerra. Un tratto distintivo di questi racconti è la lotta tra il bene e il male, tra ciò che c'è di buono e di cattivo nella coscienza umana. Una letteratura, dunque, incentrata non

solo su "eroi positivi", da cui trarre forza e vigore morale.

Rifuggendo da una prosa banalmente ottimistica e luminosa, questi racconti non cadono mai in un affresco che risulti troppo agiografico. Afferma la Chiaia nella sua introduzione al libro: «*A smentire gli stereotipi di una società irreggimentata e livellata e degli scrittori di "regime", questi descrivono lo spaccato di una società reale che, per quanto sublimata nelle sue virtù, non è esente da pregiudizi, vizi, egoismi e vigliaccherie, fino ai limiti del tradimento e del collaborazionismo con il nemico*».

L'epopea della lotta contro il nazismo e per la libertà si consuma entro scenari dove gli "eroi" prediletti sono soldati semplici od altri personaggi che hanno, spesso anonimamente, affrontato i pericoli e sopportato il peso delle privazioni della guerra. La tragedia dell'invasione nazista che si abbatté sull'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche non assume mai nei racconti del libro toni di propaganda intrisi di una retorica ridondante, gonfia, prolissa. Le qualità caratteristiche della prosa di questi racconti sono, infatti, un delicato lirismo e la straordinaria capacità degli autori di rivelare le più nascoste inquietudini dell'anima umana, di narrare le piccole e le grandi tragedie quotidiane, anche quando queste si mostrano cupe, squallide, umilianti, ma pur sempre vere. Dunque, racconti fatti di tanti destini, che si realizzano compiutamente e meticolosamente uno per uno, dove a spingere l'azione dei personaggi sono sovente le più basse delle condizioni suscettibili di essere raccontate: la fame, la disperazione, il dolore, il bisogno di sopravvivenza. Ma non mancano anche i momenti di gioia, speranza e coraggio.

Una caratteristica di questa prosa è quella di non descrivere la tragedia e l'orrore quotidiano scivolando verso una filosofia della vacua esistenza, costellata da uomini superflui non necessari a nessuno, o di personaggi esclusivamente dilaniati dal dubbio e dall'incertezza di dostoevskijana memoria. Le sofferenze e le deformità della guerra sono pur filtrate da sentimenti quali l'amore, l'amicizia, la fiducia, la fraternità, anche quando questi si trasformano in "utopistici sentimenti di solidarietà di classe".

L'eccezionalità dei racconti del libro si manifesta proprio nella rappresentazione concreta della vita e delle emozioni dei personaggi, sino a trasformare questi ultimi in carne e ossa attraverso la peculiare plasticità e chiarezza "visiva" della narrazione. Il racconto del piccolo Ivan di Vladimir Bogomolov, a cui si è ispirato il celebre regista Andrej Tarkovskij per realizzare il film *L'infanzia di Ivan*, è a tale proposito esemplare, oltre a significare l'alto umanesimo della narrativa sovietica di guerra, che si arricchisce sempre di contenuti psicologici profondi sino a

sollevarsi, nel caso del piccolo *Ivan*, a tragico destino. Un destino che rifugge la teatralità per ripiegarsi in un dolore asciutto e conciso, ma che sottende un'identificazione empatica dell'autore verso il piccolo protagonista. Nel racconto *Ivan* si percepisce la presenza dell'autore, che riesce a realizzare qui la più incantevole delle creazioni artistiche: quella in cui la fredda ragione e la cruda realtà si confondono con la grazia e l'amore. Tale, appunto, è la bellezza di certi capolavori della "pura rappresentazione".

Contrariamente ad altre tendenze letterarie, per le quali l'arte va posta su un livello totalmente diverso rispetto alla realtà, per difendere l'indipendenza e la libertà d'espressione dell'artista da qualsiasi condizionamento esteriore, la narrativa sovietica di guerra, intesa come procedimento artistico, rappresenta mimeticamente la realtà, ma descrivendo il mondo essa lo trasfigura e lo interpreta artisticamente. In quest'ottica, tale narrativa sottolinea anche il legame profondo e intimo che lega l'autore e i protagonisti dei suoi racconti.

In questi racconti avviene il contrario di ciò che Bachtin ha identificato nei personaggi di Dostoevskij: nessuna insubordinazione alla voce e ai comandi dell'autore, nessuna voce accanto a quella dell'autore. Nessuna polifonia: la voce dell'autore è la stessa dei suoi personaggi. Alcuni di questi racconti di guerra prendono spunto da esperienze personali dell'autore ed hanno forti riferimenti autobiografici come, ad esempio, quello di Galina Nikolaeva *La morte del capo dell'esercito*. Altri rispecchiano l'impegno militante dell'autore stesso nella lotta contro il nazifascismo (*Il carattere russo* di Aleksej Tolstoj).

Come la maggioranza degli artisti ed intellettuali degli anni Venti, Trenta e Quaranta, gli scrittori della narrativa di guerra mettono la propria arte, talvolta la loro stessa vita al servizio delle classi lavoratrici, del proprio popolo, con l'idea che l'arte, la vita e la passione per la libertà inevitabilmente s'intrecciano e sono inscindibili. Per loro scrivere è una scelta di vita convinta e sincera, anche se tutt'altro che priva di conflitti, acritica o fideistica. A ragion veduta possiamo giudicare questi scrittori degli intellettuali organici in senso gramsciano, e le loro opere complete.

Un tema che si presenta spesso in questi racconti sono le abitudini, i modi di pensare e le condizioni di vita nei villaggi, da cui emerge la relativa diversità del livello di vita della campagna rispetto a quello della città. «*Disparità evidentemente non colmabile* - sostiene la Chiaia nell'introduzione - *in tempi brevi, sebbene l'onda dell'uguaglianza e della giustizia sociale avesse investito, pur con una certa vischiosità, gli angoli più remoti dell'immenso Paese, trasformando la fame nella cena frugale, la miseria in dignitosa povertà, l'ignoranza nella diffusione della*

cultura».

Su un altro piano, il richiamo costante al villaggio affonda le sue lontanissime radici culturali nell'obščina (comunità di villaggio), concepita come particolare organizzazione agraria dei contadini sottratta al potere del proprietario terriero. L'adesione ideale all'obščina, ovvero al mondo contadino russo, dal punto di vista del linguaggio letterario significa l'adesione ad una scrittura semplice e spontanea, che scavalca cioè qualsiasi mediazione intellettuale per stabilire un filo diretto dell'autore con la gente comune del villaggio.

Inoltre, il riferimento della Chiaia alla "trasformazione dell'ignoranza nella diffusione della cultura", solleva il tema non trascurato, anche in tempo di guerra, dell'importanza dell'istruzione, in un momento in cui l'Urss stava facendo grossi passi in avanti non solo nel difficile compito di trasformare il paese da agricolo ad urbano ma anche di eliminare il diffuso analfabetismo.

Infine, il libro «(...) tratta il tema della guerra in tutti i suoi aspetti e del bisogno assoluto di vincerla, ma mai, in nessun passaggio, esalta la guerra come valore, la violenza come principio. Al contrario, pur nel sangue e nell'orrore, è presente l'aspirazione alla pace» (Introduzione).

Un messaggio di speranza ma anche di una capacità di recupero immensa pur tra «(...) lo sgomento davanti alla scia di lutti e di rovine che lasciava dietro di sé la grande sciagura della guerra» (Introduzione).

Tuttavia, la vita ha preso il sopravvento sulla morte. Gli orfani si sono moltiplicati, ma il senso della perdita e dell'abbandono si è placato e ricomposto, attraverso l'unione di destini individuali precedentemente estranei. Non è casuale che il racconto "Il destino di un uomo", da cui il regista Sergej Bondarčuk ha tratto un film, sia quello che chiude la raccolta dei racconti del libro *Il prezzo della vittoria*. Esso rappresenta la fine di un percorso di morte (la guerra è appena terminata) e, nello stesso tempo, la rinascita simbolizzata dall'incontro del soldato russo Andrej Sokolov con il piccolo Vanja. «Una vita che bisogna riprendere, malgrado le mutilazioni e le ferite nel corpo e nell'anima, vincendo la desolazione per i lutti, placando il cuore ferito unendo le solitudini di esseri derelitti...».

Cristina Carpinelli

Rita Giuliani, *La "meravigliosa" Roma di Gogol'. La città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, Edizioni

Studium 2002, pp.276.

Non è la prima volta che la Giuliani approfondisce il tema della Roma "gogoliana" con scritti e interventi a convegni di studi, però il risultato che con questo lavoro ha ottenuto è veramente appagante. L'acribia con la quale ha seguito lo scrittore ucraino, innamorato dell'Urbe, è veramente notevole: si passa dalla ricerca, sinora inedita, della sua presenza alle sedute dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica, guidato essenzialmente da dotti tedeschi "patiti" di Roma; all'incontro con Žukovskij e al sodalizio spirituale che ne derivò, nel corso delle loro "passeggiate", in cui ebbe parte non indifferente l'ospitale Zinaida Volkonskaja, una delle figure più rappresentative della "colonia" russa. Ancora un esempio della passione gogoliana per Roma e i suoi monumenti è ampiamente descritto nel capitolo in cui lo vediamo far da "cicerone" alla bella Aleksandra Smirnova-Rosset, in visita nell'Urbe; i consigli dati e accolti dall'amica per la conoscenza non solo dei tanti luoghi notevoli, ma pure di "studi" di artisti, di musei e gallerie rivelano in Gogol' uno straordinario tipo di viaggiatore, tale da far concorrenza anche al più meticoloso dei *granturisti*. La Giuliani, consultando un "taccuino" quasi ignorato sinora, ha fatto del soggetto uno studio esauriente, così come ha trattato a fondo il tema della seconda redazione del racconto gogoliano *Portret*, sviluppato ed elaborato a Roma, anche sotto l'influenza della pittura dei "Nazareni", coi quali il Nostro era in amicizia ammirata. Seguono due capitoli, parimenti essenziali, al fine di ben inquadrare la figura di Gogol' romano: *Imago Urbis e Genius loci e Annunziata d'Albano, un personaggio tra storia e mito*: soggetti entrambi che si riferiscono al racconto *Rim*, un piccolo capolavoro, che in questi ultimi anni è stato oggetto di nuove traduzioni e commenti da parte di giovani russisti italiani, così come sulla "bella di Albano", Vittoria Caldoni, la stessa Giuliani aveva già scritto sin dal 1995, con un'indagine approfondita storico-critica. Gli ultimi capitoli riguardano ancora il racconto *Rim*, nella sua struttura, profezia e utopia, "il paradiso perduto" dell'ultimo Gogol', calato nel tormentato misticismo dei *Brani scelti*.

Ciò che più colpisce il lettore di questo documentatissimo saggio della Giuliani è l'ampiezza della veduta, supportata da una conoscenza eccezionale dell'ambiente internazionale in cui visse a lungo il Nostro; solo da una lunga e dettagliata ricerca degli studi, italiani e stranieri, dell'ambiente romano negli anni romantici poteva sorgere una così perspicua monografia, che riporta pure in appendice una cronologia dei soggiorni romani di Gogol'. Della stessa Giuliani mi piace segnalare, nell'ultima traduzione di *Roma*, a cura di Alessandro Romano (Venezia, Marsilio Editori 2003), col testo russo a fronte, l'introduzione, perfetta-

mente inquadrata e annotata (p. 9-34), che ancora una volta dice la competenza specifica e la passione per l'autore delle *Anime morte*, più volte dimostrata dalla brava slavista.

Piero Cazzola

Maria Chiara Pesenti, *Narrare per immagini*, Bergamo, University Press 2000, pp.147.

La Pesenti, buona conoscitrice della cultura russa del Settecento, approfondisce in questo lavoro l'argomento della stampa popolare, o *lubòk*, di cui presenta e illustra le più note, in cui si possono rilevare elementi satirici, folclorici, epici, dell'aneddotica e della narrativa. E' un materiale prezioso, che nell'800 ebbe il suo maggiore collezionista e commentatore nel Rovinskij, mentre nel '900 molti altri studiosi, russi e stranieri, ne seguirono le tracce; ne emerge un continuo interscambio con le varie forme del teatro, ma anche la ricezione e l'elaborazione di quanto, tra il XVII e il XVIII secolo, giungeva dall'Occidente europeo nella Slavia orientale, da poco aperta alle influenze straniere. In sei succosi capitoli la Pesenti dà conto di ciò che rappresenta per i russi dell'800 il foglio volante: dal *duchovnyj list*, di origine polacco-rutena, al *lubòk* laico, in cui la parola entra nell'immagine, sino a suscitare varie analogie con l'icona. Secondo la scuola lotmaniana, si tratta di uno squarcio su una sorta di antimondo (*antimir*), o mondo capovolto, rispetto alla cultura "alta", di fantastici bestiari, di luoghi fitti di simbologie, di allegre e drammatiche teatralizzazioni di gesta eroiche e di scene della vita d'ogni giorno. Ne furono in qualche modo influenzati anche grandi scrittori come Leskov (*Ledi Makbet Mcenskogo uezda e Levša*), Gogol' (*Portret*), L. Tolstoj, appassionato delle *lubočnye kartinki* e Nekrasov, mentre nel '900 non si può negare il riferimento al *lubòk* negli artisti dell'Avanguardia (Kandinskij, Larionov, Gončarova) e nel futurismo di Majakovskij (le vignette della ROSTA). Nella puntuale analisi della Pesenti cadono poi i più noti soggetti dei due buffoni *Farnos krasnyj nos* e *Gonos*, con le relative didascalie carnevalizzanti: del *Toro che non volle essere toro e si fece macellaio*, dei *Topi che seppelliscono il gatto* (forse una parodia dei funerali di Pietro il Grande), dell'*Elenco della dote*, dell'*Ubriacone che si è bevuto tutto alla bettola*.

Tra i *lubki* più popolari non mancano quelli dell'epopea trasmessa oralmente attraverso le *byline* (*Il'ja Muromec in lotta con Solovej Razbojnik*, *Il famoso guerriero e bogatyr' Bova*, *L'uccello del paradiso detto Sirin* e l'altro detto *Alkonost*, la Storia di *Erš Eršovič*). Ancora temi

satirici toccano i *lubki* a sfondo storico, sociale (*Lo scismatico e il barbiere* e *Il marito intreccia i lapti e la moglie fila*). Al teatro si riferiscono poi i quadretti con la *Parabola del figliol prodigo*, con il *Vecchio e la Morte*, col *Vecchio marito e la giovane moglie*; soggetti in parte tratti dalla Commedia dell' arte e dal teatro dilettantesco, che veniva affermandosi nel corso del '700. Le influenze occidentali si notano negli episodi biblici (*Giuseppe e la moglie di Potifar*) nel *Tàppati il naso*, nella *Danza*, una xilografia che si richiama a Callot. La Pesenti conclude mettendo in luce la funzione didattica del *lubok*, sia nei tanti soggetti sacri (vedute di monasteri, itinerari di *palomniki*, descrizioni di Gerusalemme, del Monte Sinai), che lo avvicinano all'icona, che nelle informazioni storico-geografiche delle quali è portatore e si rallegra che nella ricerca odierna delle proprie radici gli studiosi analizzino sempre più la lettura del patrimonio cospicuo di stampe esistenti in archivi, biblioteche e presso privati collezionisti. La bibliografia citata è esauriente, integrata da ben 38 illustrazioni.

Piero Cazzola

CRONACA CULTURALE*

(A cura di Tania Tomassetti)

Pubblicazioni. Nel mese di luglio 2000, per i tipi della CLUEB di Bologna, sono usciti due volumi di Janna Petrova, *I gradini della traduzione* (p. 175) e *I segreti della traduzione* (p. 219). I due volumi affrontano alcune delle difficoltà che s'incontrano nella traduzione letteraria dall'italiano al russo; prestano particolare attenzione a quelle espressioni della lingua italiana che non sempre trovano in russo una diretta equivalenza, e rendono perciò necessarie alcune trasformazioni strutturali.

Teatro. Occupazioni farsesche e Teatro comunale Barberino di Mugello presentano Franco Di Francescantonio in *Confessione* da Lev Tolstoj, drammaturgia di Riccardo Sottili e Franco Di Francescantonio, traduzione dal russo e disegno luci Riccardo Sottili (19 novembre/15 dicembre 2002).

Mostra. La Fondazione "La Caixa" di Madrid ha organizzato un'esposizione delle opere dell'artista russo Kazimir Malevič (12 novembre 2002-12 gennaio 2003).

Mostra. Il 14 novembre 2002 nei locali dell'Abbazia di San Zeno (Pisa) è stata inaugurata la mostra "L'arte dell'Islam nel Volga".

Mostra. Nella Galleria Giulia mercoledì 22 gennaio 2003 è stata aperta la mostra dell'artista Michail Koulakov, uno dei più rappresentativi esponenti dell'avanguardia sovietica del dopoguerra.

Convegno. Si è svolto il III Colloquio internazionale *Cristiani e musulmani insieme nell'area del Volga* (15 novembre 2002, Peccioli - Pisa). Sono intervenuti Renzo Macelloni (Sindaco di Peccioli), Paolo Fontanelli (Sindaco di Pisa), Gino Nunes (Presidente della Provincia di Pisa), Mansueto Bianchi (Vescovo della Diocesi di Volterra), Arnaldo Nesti (Direttore del Museo di Icone Russe di Peccioli), Anatolij Krasikov (Accademia Russa delle Scienze), Fabiana Angiolini (Assessore alla Cultura del Comune di Pisa), Sergej Filatov (Accademia Russa delle

Scienze), Roman Silantiev (Patriarcato di Mosca), Rafail Khakimov (Direttore dell'Istituto Accademia delle Scienze della Repubblica del Tatarstan), Aurelio Pellegrini (Assessore alla Cultura della Provincia di Pisa), Cesare Alzati (Università di Pisa), Michail Talalay (Accademia Russa delle Scienze), Renato Risaliti (Università di Firenze). A conclusione si è tenuto un concerto di organo eseguito da Rubin Abdullin.

Sofia: Idea Russa idea d'Europa. Il Centro di Alti Studi e di Documentazione in collaborazione con la Fondazione Cariplo, la Global Media e con il contributo del Ministero degli Affari Esteri, Direzione Generale per la Produzione e la Cooperazione Culturale, ha organizzato nell'ambito della rassegna "Seminari Romani" il Simposio internazionale: *Wisdom as a source of european unity: religion, Arts, sciences* (14-15-16 novembre 2002, Camera dei deputati, Roma).

Convegno Nazionale dell'AIUSU. Si è svolto a Napoli il 21 e 22 novembre 2002 il Convegno nazionale dell'Associazione Italiana di Studi Ucraini. Il dibattito è stato articolato in tre fasi: 1) *Nuove ricerche: l'Ucraina tra Polonia e Russia (secoli XVII-XX)*; 2) *Ucraina oggi: Società, cultura e politica nel contesto europeo*; 3) *Per un'antologia della letteratura ucraina: Problemi di canone e periodizzazione*.

Teatro Stabile Sloveno. Il 21 febbraio 2003 presso il Teatro Stabile Sloveno di Trieste è andata in scena la prima assoluta in lingua slovena della commedia di Petter S. Rosenlund *Nemogoči otrok/Un ragazzo impossibile*, regia di Alessandro Marinuzzi. Il 1 marzo 2003 ha avuto luogo lo spettacolo del *Turno T*, sottotitolato in italiano.

Convegno: Le singole letterature nazionali come parte integrante delle comunità interletterarie. La Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università "Costantino Filosofo", presso il Dipartimento di Filologia italiana e spagnola, invita slavisti e comparatisti letterari a questo convegno che si terrà dal 3 al 5 marzo 2003 a Nitra (Slovacchia). Tale evento avrà luogo in collaborazione con l'Istituto di Letteratura Mondiale SAV di Bratislava, l'Istituto di Slavistica della facoltà di Filologia MU di Brno, la Commissione di Stilistica e Poetica presso il Comitato Internazionale degli Slavisti, nonché in cooperazione con la Società Interletteraria di Dionyz Durišin di Bratislava. I lavori si svolgeranno in quattro sezioni: 1) le singole letterature nazionali come parte delle comunità interletterarie; 2) le comunità interletterarie nella storia letteraria del Medioevo e dell'Umanesimo; 3) le comunità interletterarie nella storia moderna della

letteratura; 4) le letterature slave come parte delle comunità interletterarie. Oggetto di quest'ultimo settore saranno i vari tipi di slavismi, le concezioni della slavistica, modi di percepire le comunità interletterarie slave nella metodologia di studio delle singole letterature nazionali slave. Si tratta di individuare come le singole letterature nazionali slave si inseriscano nel corso del proprio sviluppo storico, nelle comunità più ampie (anche non slave) e in quali di esse. Uno degli obiettivi dei lavori del Convegno è quello di creare e favorire collaborazioni internazionali tra gli studiosi in vista del prossimo Congresso degli Slavisti che si terrà a Lubiana. Gli Atti del Convegno di Nitra saranno pubblicati nel maggio-giugno 2003 e saranno preparatori del Congresso degli Slavisti di Lubiana. La redazione di tali Atti sarà curata dal Prof. Pavol Koprda e dal Consiglio di redazione, di cui fanno parte Ivan Dorovský, Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka, Francesco Saverio Perillo, Milan Gjurčinov, Halina Janászek-Ivaničková, Jurij Azarov, Irina D. Nikiforova, Predrag Matvejevič, Zvonko Kovač, Franca Sinopoli, Michail Gromov, Giovanna Brogi Bercoff, Ján Koška e Pavol Koprda. Il Convegno si svolge sotto il patronato del Prof. Ing. Daniel Klivanec, Rettore dell'Università "Costantino Filosofo" di Nitra. (Agostino Visco)

Cultura. "Un angolo della capitale diventa un angolo di Varsavia. Su via dei Cosmati domani voleranno le sonorità tradizionali della Polonia. E con un concerto del Motion Trio si apre alle 17.15 all'Istituto Polacco di Cultura (Palazzo Blumensthal, Roma) una due giorni dedicata alla musica e alla cultura polacca: tra gli ospiti della rassegna, domani alle 19.30 anche il trombettista Tomasz Stanko" (Da "Metro", 18 ottobre, 2002, p. 16).

Gengis Khan tra storia e leggenda. Il 18 ottobre 2002 nella Sala del Bramante - Chiesa di S. Maria del Popolo di Roma - è stata allestita una mostra storica sull'arte mongola: abiti, arazzi, arredi, decorazioni, ornamenti e gioielli (Da "Metro", 18 ottobre, 2002, p. 17).

Invito alla lettura. Alle ore 20.00 (28 gennaio 2003) per la rassegna curata da Maria Jatosti, incontro con Aldo Mastropasqua che parlerà di "La poesia nei paesi dell'Est". Ospite della serata Aleksandra Petrova, giovane esponente russa del verso libero (Da "Metro", 28 gennaio 2003).

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 LIBRARIE

Luciano Saccorotti, *P. A. Stolypin: una vita per lo zar*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2002, pp. 200, € 12,00.

Maria Zalambani, *La morte del romanzo. Dall'avanguardia al realismo socialista*, Carocci Editore, Roma 2003, pp. 224, € 16,90.

Mikhail Koulakov, *Celare il cielo*, Galleria Giulia, Roma, 22 gennaio-15 marzo 2003, Catalogo illustrato, pp. 40

Mikhail Koulakov, *Genesi*, CERP Centro Espositivo Rocca Paolina Perugina, 12 aprile-4 maggio 2003, Catalogo illustrato, pp. 68.

Advinum, Artisti contemporanei per un'etichetta d'autore, Magione (Perugia), 25 maggio 2003.

Vladimir Majakovskij, *La nuvola in calzoni*, a cura di Ferruccio Martinetto, Editrice Clinamen, Firenze 2003, pp. 56, € 10,80.

Aa.Vv., *Nostalgia, Saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2003, pp. 92, s.i.p.

Kornej Čukovskij, *La traduzione: una grande arte*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2003, pp. 221, € 12,00.

Il prezzo della vittoria. Racconti di scrittori sovietici sulla guerra contro il nazifascismo, a cura di Adriana Chiaia e Gianluigi Nespoli, traduzione di Adriana Chiaia, Zambon Editore, Verona 2002, pp. 366, € 15,00.

Slavica Tergestina 10, Literaturovedenie XXI veka, Materiali della IV conferenza internazionale dei giovani studiosi di filologia, Trieste 21-23 maggio 2001. Pubblicazione a cura di Margherita De Michiel, Patrizia Deotto, Mila Nortman, Ivan Verč, Università di Trieste, Trieste 2002, pp. 350, s.i.p.

Giancarlo Pasquali, *Il diritto d'Europa*, Editoriale Scientifica, Napoli 2003, pp.358, € 22,00.

D. Baevskij, *Parapuškinstika*, M.I.P. Company, Minneapolis 2003, 4^a edizione, pp. 400, s.i.p.

NORME PER GLI AUTORI E I TRADUTTORI

Articoli e traduzioni possono essere inviati, in esclusiva per *Slavia*, su dischetto magnetico da 3"1/2, con files prodotti per mezzo dei seguenti programmi:

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: Settembre 2003

Associazione Culturale "Slavia"
Via Corfinio, 23 - 00183 Roma

€ 15,00