

**SLAVIA**  
rivista trimestrale di cultura



Anno XIII

**aprile**  
**giugno 2004**

Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1 comma 2 DCB - 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. Tel. di Madrid: (0034)914011900

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

Posta elettronica: [info@slavia.it](mailto:info@slavia.it) Nei messaggi indicare anche il proprio indirizzo di posta normale

La rivista esce quattro volte l'anno. Ogni fascicolo si compone di 240 pagine e costa € 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 XIII numero 2-2004

### Indice

#### LETTERATURA E LINGUISTICA

Joanna Spindel, <i>Osip Senkovskij</i> .....	p. 3
Osip I. Senkovskij, <i>La grande sortita di Satana</i> .....	p. 10
L. I. Dem'janova, <i>I "falsi amici del traduttore" in italiano e in russo</i> .....	p. 36
Juna Piterova e Mattia Doni, <i>Requiem... per l'Unione Sovietica</i> .....	p. 50
Daniela Liberti, <i>Un poeta dall'ex Ponto</i> .....	p. 56
Andrej Poljakov, <i>Poesie</i> .....	p. 60
Kirill Koval'dži, <i>Poesie</i> .....	p. 69
Scheda biobibliografica di Kirill Koval'dži .....	p. 70

#### PASSATO E PRESENTE

Irina Vanečkina e Bulat Galeev, <i>"Prometeo": Skrjabin + Kandinskij</i> .....	p. 71
Simonetta Satragni Petruzzi, <i>La Katjuša di Franco Alfano</i> .....	p. 74
Francesca Gamurrini, <i>Il cinema sovietico fra stereotipo e mito</i> .....	p. 80
Kostyantyn Batzak, <i>Le icone ucraine in stile barocco</i> .....	p. 109

#### DIDATTICA (a cura di Nicola Siciliani de Cumis)

<i>Un esame di Pedagogia generale</i> .....	p. 114
Luca Rallo, <i>Il gioco come strumento educativo</i> .....	p. 118
Simona Pellegrini, <i>Makarenko in inglese e in italiano</i> .....	p. 140
Nicola Siciliani de Cumis, <i>Makarenko, albatros uno e bino</i> .....	p. 189

#### ARCHIVIO

M. Rutkevič, <i>La filosofia sociale di Ortega y Gasset</i> .....	p. 195
---	--------

#### RUBRICHE

<i>Letture</i> .....	p. 210
<i>Convegni e avvenimenti culturali</i> .....	p. 233
<i>Editoria</i> .....	p. 239
<i>Concorso per la traduzione di un racconto di Čechov</i> .....	p. 240

## *Ai lettori*

La rivista *Slavia* è nata nel 1992 ad opera di un gruppo di slavisti, docenti universitari, ricercatori e studiosi di varie discipline intenzionati a promuovere iniziative nuove per divulgare e approfondire la conoscenza del patrimonio culturale, artistico e storico dei paesi di lingue slave, oltre che delle nuove realtà statuali nate dal dissolvimento dell'Unione Sovietica e, più in generale, di tutti i paesi che comunque abbiano fatto parte del variegato universo del socialismo realizzato.

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

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

*Slavia* invita i lettori a manifestare le proprie opinioni e a commentare i contenuti della rivista utilizzando il nostro indirizzo di posta elettronica: [info@slavia.it](mailto:info@slavia.it)

La Redazione si riserva il diritto di pubblicare, abbreviare o riassumere i messaggi, che non debbono comunque superare le trenta righe. Gli autori sono pregati di indicare il proprio indirizzo di posta normale, oltre a quello di posta elettronica, ma, su loro richiesta, i messaggi possono essere pubblicati anonimi, con uno pseudonimo o senza indirizzo.

### **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**

<b>Ordinario</b>	<b>€ 30,00</b>
<b>Sostenitore</b>	<b>€ 60,00</b>
<b>Estero</b>	<b>€ 60,00</b>
<b>Estero Posta Aerea</b>	<b>€ 70,00</b>

Joanna Spendel

## OSIP SENKOVSKIJ

Una figura originale, singolare, incisiva della cultura, pubblicistica, letteratura e dell'orientalismo russo è indubbiamente quella di Osip Ivanovič Senkovskij, nato Józef-Julian Sekowski, alias Barone Brambeus.

Per nascita, educazione e studi fino alle soglie della carriera scientifica, egli appartiene alla cultura polacca. La sua attività successiva, sia nel campo dell'orientalistica che in quello letterario, entra nell'ambito della cultura russa. Uomo dotato di straordinario talento, bizzarro e beffardo, anticonformista, aveva suscitato con la sua forte e aggressiva personalità non solo elogi ma anche critiche e attacchi causati da una violenta faziosità, soprattutto da parte dei suoi conterranei. La conoscenza della biografia di Sekowski-Senkovskij e un giudizio psicologicamente più ponderato nel tempo ci permettono di chiarire ora atti e atteggiamenti giudicati con severità dalla società del suo tempo.

Osip Ivanovič nacque nei pressi di Vilno, il 19 marzo 1800, nella tenuta Antagolony, ultima ricchezza di famiglia. Il padre morì dopo alcuni anni di matrimonio, lasciando la vedova con due piccoli figli, "quasi senza alcun mezzo di sussistenza"<sup>1</sup>. Studiò inizialmente sotto la direzione della madre e dello zio, Gottfrid Groddek, noto professore di lettere antiche all'università di Vilno, con il quale il giovane Józef-Julian "si preparò sufficientemente a casa, per poter accedere in qualunque collegio"<sup>2</sup>, secondo le parole del suo biografo e allievo, P.S.Savel'ev. Dopo un breve soggiorno nel collegio di Minsk, si iscrive all'Università di Vilno al corso di filosofia, dove studia sotto la guida di Groddek, Joachim Lelewel (storico) e Andrzej Sniadecki (fisiologo). Presto cresce in lui l'interesse per l'Oriente, studia da solo le lingue orientali, senza però trascurare la vita studentesca dell'università: diventa membro attivo della "Società dei beffardi" che, con il suo tono satirico e liberale, avrebbe esercitato una decisiva influenza negli anni successivi. I membri della società si riunivano in casa di Sniadecki e pubblicavano articoli satirici, facendo largo uso di nomignoli e nomi di fantasia; in quell'ambiente Senkovskij ebbe modo di affilare gli strumenti di una satira pungente, ricco patrimonio non solo dello studioso ma anche del futuro letterato.

Appena diciottenne Senkovskij pubblica in polacco una traduzione dall'arabo delle favole del poeta Amsal Loqman el hakim con una dotta e divertente prefazione. Queste favole non sono solo l'inizio di una molteplice attività letteraria, ma mettono in luce le sue doti di orientalista, attirando l'attenzione di quello stesso pubblico che nel 1819, solo un anno più tardi, gli avrebbe permesso di realizzare l'agognato viaggio in Oriente. Nello stesso anno Senkovskij termina gli studi; contro la volontà della famiglia sposa M.Rodziewiczówna e da solo, il 1 settembre, parte verso Istanbul. Giunto in questa città, chiede udienza all'ambasciatore russo, il conte Stroganov, che gli affida l'incarico di traduttore presso la missione, incarico che non lo limita affatto nei suoi studi. Lo stipendio, insieme a una borsa di studio, gli permettono di continuare sia il viaggio che gli studi iniziati. L'entrata nel servizio diplomatico russo non viene giudicata però favorevolmente dai suoi compatrioti e ne consegue un certo raffreddamento di rapporti. Il passo, di natura indubbiamente opportunistica, gli porta evidenti vantaggi materiali e, nello stesso tempo, contribuisce già a spingere la sua successiva carriera scientifica e pubblicistica verso la Russia. Lo strappo dalla Polonia non giunge subito e, probabilmente, Senkovskij non l'ha nemmeno previsto. Sulla scelta della Russia da parte di Senkovskij come spazio per le sue ricerche influiranno varie circostanze, tra cui la generosità dei russi, la maldicenza dei polacchi e la difficoltà di procurarsi soldi in Polonia, come è testimoniato da un'annotazione di Lelewel in una lettera a Senkovskij: "Nessuno dei potenti vuole dargli una mano"<sup>3</sup>. Il viaggio di Senkovskij prosegue poi verso Smirne; da lì raggiunge la Siria, dove si ferma per sette mesi per apprendere e perfezionare la lingua araba. Nel novembre del 1820 Senkovskij giunge ad Alessandria e al Cairo; le tappe successive sono la Nubia e l'Etiopia settentrionale da dove sarebbe iniziato il viaggio di ritorno, su una nave mercantile austriaca. La situazione divenuta alquanto preoccupante a causa degli scontri sempre più frequenti tra i mussulmani e i cristiani, la rivolta greca e i rapporti tesi tra la Russia e la Turchia l'obbligano al ritorno. Dopo una breve visita alla madre e alla moglie a Vilno, Senkovskij come membro della missione di Costantinopoli deve raggiungere Pietroburgo, dove viene accolto calorosamente dal cancelliere N.P. Rumjancev, che gli tributa elogi per le sue capacità e per l'impresa che ha compiuto. Proprio a Pietroburgo, davanti ai rappresentanti dell'Accademia delle Scienze, presieduta da C.Fraehn, un orientalista di fama mondiale, Senkovskij sostiene un brillante esame. Nel dicembre dello stesso anno Senkovskij ottiene la nomina ufficiale di traduttore del Collegio degli Affari Esteri. Pietroburgo non piace particolarmente a Senkovskij, la paragona a una bellissima donna racchiusa in una grotta

buia e umida; anche il mondo della scienza genera in lui la nostalgia dei compagni di Vilno<sup>4</sup>. L'anno 1822 è decisivo nella vita di Senkovskij. Proprio in quel periodo il provveditore di Pietroburgo, D.P.Runič, aveva dato inizio ad un'azione legale contro alcuni docenti dell'università, ritenuti atei e ostili alla monarchia. In questo frangente è proposta la candidatura a professore di Senkovskij, il quale peraltro era già al servizio del Collegio degli Affari Esteri. Il problema dell'età viene abilmente superato: sul foglio matricolare vengono aggiunti due anni, oltre al giudizio di Fraehn. Il ventiduenne professore pronuncia nell'agosto del 1822 la sua lezione inaugurale, sull'insegnamento della lingua araba.

Osip Ivanovič trascorre al servizio dell'università venticinque anni piuttosto difficili, durante i quali è immerso in varie polemiche. I giudizi su di lui risultano molto divergenti e, del resto, non è facile giudicare un uomo che del sarcasmo e dell'ironia aveva fatto la sua arma migliore. Dal punto di vista delle sue doti e della sua preparazione, non si poteva di certo dubitare e, almeno su questo, tutti i pareri erano concordi: Senkovskij era un eminente poliglotta; oltre alle lingue europee moderne conosceva il latino e il greco, l'ebraico antico, il mongolo, l'arabo, il turco, il persiano, il cinese, il mancese, il georgiano. Riteneva inconcepibile infatti avvicinarsi alle fonti delle proprie investigazioni senza conoscere le lingue nelle quali tali fonti erano scritte.

Negli anni 1828-33 Senkovskij diventa membro del Comitato di censura: in questo periodo la metà dei censori viene nominata tra i professori dell'università. P.S. Savel'ev giudica in modo lusinghiero la sua attività: "Come censore non solo non creava lamentele da parte degli autori, ma si rivelò ancora molto utile per molti con le sue osservazioni e suggerimenti"<sup>5</sup>. Occupando il posto di censore, Senkovskij s'immerge sempre di più nella letteratura russa e da qui deriva la sua decisione di parteciparvi in prima persona tramite l'edizione di una propria rivista, "Il giornale per tutti" (Vseobščaja gazeta), che però non sarebbe riuscito a realizzare. Intanto diventa redattore della rivista polacca "Balamut pietroburghese" che costituisce l'ultima attività di Senkovskij come letterato polacco, mentre sta per iniziare la sua turbolenta carriera di scrittore russo. Senkovskij pubblica in quest'ultima lingua una serie di racconti, novelle, romanzi, tradotti o di sua invenzione, che hanno un grande successo fra i lettori. In letteratura Iosif Senkovskij esordisce giovanissimo: a diciotto anni ha già pubblicato, come è stato accennato, la traduzione delle favole di Amsal Loqman, iniziando così un'attività di orientalista che sarebbe cessata solo con la sua morte. Nel 1822, durante il primo anno del suo incarico come professore di arabo e di turco all'università di Pietroburgo, un'occupazione che evidentemente gli lasciavo tanto tempo libero,

Senkovskij si dedicò al ciclo delle "Novelle orientali" (Vostočnye povesti), tradotte in polacco in prevalenza dall'arabo, in uno stile che ha reso queste traduzioni celebri anche nell'ambito della cultura europea. In russo queste novelle, dal profondo contenuto morale, devono la loro diffusione allo scrittore Aleksandr Bestužev-Marlinskij che le tradusse dal polacco aiutato da Senkovskij; furono pubblicate sull'almanacco "La stella polare" (Poljarnaja zvezda) tra il 1824 e il 1825.

Il successo riservato a quest'opera costituì un notevole incoraggiamento per Senkovskij che nel 1828 vide la pubblicazione di altre due novelle del ciclo orientale, "La beduina" (Beduinka) e "La morte di Shanfara" (Smert' Sanfarija), seguite da un'altra, "Il ladro", pubblicata due anni più tardi. Nel 1831 Senkovskij riuscì a terminare la novella "Antar", una felice fusione del talento letterario e delle sue conoscenze del mondo orientale. Nello stesso anno egli si dedicò a due racconti: "La sconosciuta" (Neznakomka) e "La grande sortita di Satana" che sollevarono un polverone di polemiche, soprattutto l'ultimo che fu definito "non solo il credo letterario ma il credo politico di Senkovskij"<sup>6</sup>. I risentimenti di coloro che si sentirono colpiti da questi scritti furono duraturi e profondi: Senkovskij aveva dato inizio così a quel clima di ostilità e diffidenza che l'avrebbe avvolto per tutta la vita. L'anno successivo inizia un ciclo di racconti sulla vita pietroburchese del suo tempo, sempre del genere satirico, che intitola "Le usanze pietroburchesi", pubblicati tutti sulla rivista "L'ape del nord". Già nel 1834 Senkovskij diventa editore in proprio con la rivista "La biblioteca per la lettura" (Biblioteka dlja čtenija), destinata ad avere un grande successo di pubblico nei primi quindici anni della sua esistenza. Senkovskij vi lavora con estrema dedizione e assiduità svolgendo in pratica da solo ogni compito. La rivista si componeva di sette sezioni (letteratura russa, letteratura straniera, scienze, arte, industria, agricoltura, critica) e aveva lo scopo di avvicinare i lettori anche ad argomenti più importanti di quelli letterari come le scoperte scientifiche o le maggiori innovazioni. L'attività di Senkovskij in quegli anni fu davvero frenetica e scriveva senza fermarsi mai: basti pensare che nei primi dieci anni della sua carriera come direttore della rivista riuscì a scrivere, oltre agli articoli pubblicati sulla "Biblioteka dlja čtenija", anche romanzi brevi e articoli satirici per altre raccolte letterarie. Oltre alla rivista di Senkovskij e alle due raccolte pubblicate dall'editore Smirdin come "Inaugurazione della casa" (Novosel'e) e "Cento letterati russi" (Sto ruskich literatorov) videro la pubblicazione più di quaranta racconti o romanzi brevi (povesti) tra cui opere diverse nel loro genere con punte di estrema modernità d'intreccio come "L'uomo fortunato" (Ščastlivec), "La trasformazione delle teste in libri e dei libri in teste" (Prevraščenie golov



v knigi i knig v golovy) e “Mikerija, il giglio del Nilo” (Mikerija, nil'skaja lilija). Il senso dell'ironia, la fervente fantasia e l'acuta intelligenza ci fanno dimenticare a volte le talvolta frettolose soluzioni letterarie.

Sempre pronto alla derisione beffarda che è presente in ogni sua opera, mostra una personalità a cui viene attribuito un alone di parvenza demoniaca. Senkovskij infatti dai suoi colleghi di penna fu definito con termini richiamanti la sfera infernale: F.Bulgarin ravvisò in lui una specie di Mefistofele, N.Polevoj definì l'atmosfera intorno al Barone Brambeus “infernale”, A. Herzen lo fa diventare un “Mefistofele dell'epoca di Nicola I”. L'opera alla quale resta legata la fama di Senkovskij si intitola “I viaggi fantastici del barone Brambeus” (1833), concepita inizialmente come un articolo destinato alla sua rivista; ma a lavoro terminato Senkovskij si trovò di fronte a un vero e proprio libro di portata straordinaria. Il suo allievo e biografo P.S.Savel'ev scrive a questo proposito: “Egli cominciò a scrivere un importante articolo per il primo numero della sua futura rivista, ma le dimensioni andarono oltre i confini di un articolo da rivista e risultò un libro a sé. Era ‘I viaggi fantastici del Barone Brambeus’, l'opera più arguta della letteratura russa, un misto di scherzo e di crudeltà, di allegria e di scienza, di frivolezza e di profondità, che occupa in essa lo stesso posto occupato nella letteratura francese da ‘La vita di Gargantua’ e in quella inglese da ‘Gulliver’ di Swift”<sup>7</sup>. Senkovskij comunque non può vivere senza polemiche, non riconosce autorità letterarie, nemmeno quella di Aleksandr S. Puškin contro il quale polemizza di continuo pubblicando addirittura sulla sua rivista alcuni racconti firmati A.Belkin, con la chiara allusione al puškiniano Ivan Petrovič, il celebre narratore dei “Racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin”, prendendo di mira le tematiche puškiniane del racconto quotidiano e polemizzando contro la compassione per il “piccolo uomo”<sup>8</sup>. I suoi eroi sono, al contrario, dei truffatori che si dichiarano vittime dell'ingiustizia.

Senkovskij termina la sua carriera universitaria nel 1847, ma di fatto già nel 1835 perde l'interesse per quel mondo che non apprezzava né la sua opera né tanto meno lui come uomo. Certamente anche un altro fattore aveva contribuito a creare intorno a lui un clima di polemica e di diffidenza, la sua attività di giornalista come redattore della rivista “Biblioteca per la lettura”. In ventidue anni di lavoro nella rivista, Senkovskij vi aveva pubblicato ventotto tra romanzi, novelle, racconti, traduzioni, sessantadue articoli critici, centoventi cronache letterarie e cinquantacinque articoli vari. Senkovskij la diresse senza interruzione fino al 1846, per scrivere nel 1856 l'ultimo articolo. La rivista smise la

sua pubblicazione definitivamente nel 1856, mentre due anni dopo Senkovskij sarebbe morto.

Abile e intelligente narratore, dimostra una decisa preferenza per un genere del racconto che si svolge in una cornice satirico-fantastica. Attraverso il canale del "tolstjy žurnal" (letteralmente "grossa rivista") il racconto come genere si conquista nella Russia del tempo, a poco a poco, uno spazio preminente, tale da indurre il poeta e critico S.P.Ševyrëv a definirlo "l'emblema della letteratura contemporanea"<sup>9</sup>. Lo scrittore infatti, attraverso di esso, per la prima volta nella giovanissima letteratura russa e sulla scia dei più popolari romantici stranieri, riesce a entrare in tutte le pieghe del contesto sociale, nella vita dell'individuo a livello dei suoi bisogni materiali, dei suoi sentimenti, del suo scontro con la realtà e delle sue aspirazioni a evadere in un mondo fantastico e misterioso.

A un lettore dai molti volti e gusti viene proposta una produzione in cui non mancano le possibilità di scelta: dal racconto di avventura al racconto che si configura come un mondo dove le leggi della realtà sono sospese. Va inoltre sottolineato che la fortuna del racconto "fantastico" in Russia non fu, a suo tempo, senza contrasti: questo è tanto più chiaro quanto si considera il compito etico-educativo di cui la società russa investiva lo scrittore. Vedere l'uomo in preda a forze oscure e incontrollabili offendeva il senso comune; così ad esempio il critico e autorevole pubblicista N.Polevoj, alludendo a E.Th. Hoffmann, si rifiutava di accettare quella "moda tedesca", quella "distruttiva... letteratura dei matti"<sup>10</sup>. Ciò nonostante, anche il genere "fantastico" ebbe i suoi cultori fedeli, sia da parte di chi scriveva, sia di chi leggeva.

Ma a quale tipo di lettore si rivolge una narrativa caratterizzata da fenomeni e avvenimenti non spiegabili alla luce della ragione e dell'esperienza verificabile? Si tratta probabilmente di un lettore potenzialmente insoddisfatto della realtà che lo circonda: da una parte egli soffre di tutti i limiti che le leggi della natura e del mondo impongono alla sua condizione esistenziale, dall'altra, anche nella più favorevole delle situazioni, non riesce a liberarsi dal vago timore della presenza di forze soprannaturali e incontrollabili, capaci di determinare la sua rovina in un attimo. Così la proposta del fantastico, che gli perviene attraverso la letteratura, agisce su di lui come una specie di invito suaso a sperare nell'impossibile miracolo e, insieme, come un esorcismo contro la paura. Perché ciò possa esplicarsi è necessario un tacito accordo fra scrittore e lettore: l'accettazione da parte di entrambi che, nel tempo e nello spazio della narrazione, le leggi del mondo reale vengano sospese. Ciò non significa tuttavia che le tecniche consuete del narrare non siano rispettate, come pure certe categorie elementari della quotidianità, gli usi e costumi, i vincoli familia-

ri, il lavoro, il cibo, la ricchezza, la povertà, le gerarchie, ecc. In questo senso Senkovskij, benché narratore "fantastico", conserva sempre un suo risolto realistico che delinea un effetto di attiva ambiguità: i personaggi della "Grande sortita di Satana", pur nel loro risolto fantastico, sono delineati nella loro quotidianità e in un anno determinato (1830 - 1831), con precisione e trasparenza spaziale. In un ambiente "fantastico" gli avvenimenti si misurano sulla scala di una qualsiasi realtà che mette ulteriormente in rilievo la non coincidenza dei due spazi; come in uno specchio ricurvo le forme e i contenuti assumono una sfumatura di comico, sdrammatizzano la terribile e inquietante immagine dell'eterno male che nel racconto di Senkovskij diventa una trappola del mondo contemporaneo alla portata di tutti.

### NOTE

- 1) A.A.Senkovskaja, Osip Ivanovič Senkovskij, Sankt-Peterburg 1858, p.7.
- 2) P.S.Savel'ev, O žizni i trudach I.O.Senkovskogo, in "Polnoe sobranie sočinenij v devjati tomach", Sankt-Peterburg 1858-59, v. I, p. XVII.
- 3) A.Jablonowski, Orientalist Sekowski w korespondencji z Lelewelem. Pisma, vol. VII, Warszawa 1913, p. 29.
- 4) Ibidem, p. 63.
- 5) P.S. Savel'ev, O žizni i trudach Senkovskogo, op. cit., p. LIX.
- 6) V.Kaverin, Baron Brambeus, Leningrad 1966, p. 51.
- 7) P.S. Savel'ev, O žizni i trudach Senkovskogo, op. cit., p. LXIII.
- 8) Cfr. N.I.Michajlova, Boldinskie povesti Puškina i Senkovskogo, in "Boldinskie čtenija", Gor'kij 1977, p. 148.
- 9) S.P. Ševyrëv in "Moskovskij nabljudatel'", n. 1, 1835, p.121.
- 10) N.A. Polevoj, recensione al "Dvojnik" di A.Pogorel'skij, in "Moskovskij telegraf", n. 7, aprile, v. XX 1828, p. 362.

*Osip I. Senkovskij*

## **LA GRANDE SORTITA DI SATANA**

Nelle viscere del globo terrestre esiste un'enorme sala, a quanto pare alta novantanove verste , negli "Annali della patria" invece era stato affermato che ne avesse novecentonovantanove; ma agli "Annali della patria"<sup>1</sup> non si può prestare fede per niente, nemmeno nel giudicare l'inferno.

In quella sala è collocato il magnifico trono dell'imperatore del regno sotterraneo costruito di ossa umane e adornato, invece che dal solito bronzo, da pipistrelli imbalsamati. Certamente deve essere una cosa molto bella. Su quel trono si siede Satana, quando dà udienza ai suoi ambasciatori che rientrano dai paesi sotto il cielo, oppure quando riceve le congratulazioni dai diavoli e dai più celebri malfattori che in occasioni di tali solennità riescono a riempire la sala fino al soffitto.

Se vi è capitato magari di leggere le erudite opere del padre Busenbaum<sup>2</sup>, un gesuita e filosofo, allora saprete - e com'è possibile non saperlo? - che i diavoli di giorno riposano e si alzano verso il tramonto, quando a Roma hanno finito di cantare il vespro serale. In quello stesso momento si sveglia anche Satana. Una volta alzato indossa una vestaglia di grossa carta da buste, dipinta di fiamme ardenti , che gli è stata regalata dal guardarobiere dell'inquisizione spagnola: in queste vestaglie da noi, sulla terra, gli uomini bruciavano i propri simili. Dopodiché si reca nel salone, dove l'attende una riunione numerosa di fidati diavoli , sotterranei dignitari , leccapiedi, cortigiani e spioni infernali: qui potrete trovare anche l'abisso degli eretici, dei peccatori meritevoli e di celebri scellerati insieme a coloro che li resero famosi in prefazioni e dediche, in una parola, tutte le celebrità dell'inferno.

La porta di ghisa della stanza da letto dell'imperatore delle tenebre geme in uno scricchiolio; e Satana entra nel salone, si accomoda sul suo trono. Tutti i presenti battono la fronte a terra e gridano estasiati :evviva!; ma nessuno di noi potrebbe sentire le loro voci, perché si tratta di ombre e il loro grido non è altro che l'ombra del grido. Per sentire grida di questo genere occorre essere diavolo o delatore.

Lucullo, morto a causa della crapula, svolge presso di lui la funzio-

ne di cerimoniere di corte: dirige la cucina, ordina il pranzo e, di persona, serve la prima colazione. Appena l'impercettibile fragore si calma, Lucullo si fa avanti tenendo tra le mani un gigantesco vassoio sul quale si potrebbe tranquillamente costruire una bettola con annessa biblioteca: sul vassoio sono sistemate due caldaie usate di solito per la birra, una con il caffè e l'altra con il latte; un lacrimatoio di epoca romana serve da tazza; ci sono un sepolcro egiziano trasformato in zuccheriera e una vecchia botte dalla capacità di quaranta litri riempita di pane abbrustolito e di biscotti per la colazione del terribile imperatore dell'inferno.

Satana tira fuori dal sepolcro un'enorme zolla di allume, in quanto è allergico a qualsiasi specie di zucchero, nemmeno quello di barbabietola e nemmeno quello usato per digiuno, e lo mette nell'urna; si versa da una caldaia della pura pece che usa al posto del caffè, dall'altra aggiunge dell'olio di vetriolo che nell'inferno sostituisce la panna liquida, e immerge la sua nera e gigantesca zampa nella botte per pescarci un paio di fette abbrustolite di pane.

Nell'inferno nemmeno il pane abbrustolito assomiglia al nostro: da noi è cotto al forno, là è stampato. Sorseggiando il suo caffè infernale, l'imperatore dei diavoli, sensibilissimo buongustaio, amava con passione inghiottire i nostri infelici libri, in versi o in prosa, grossi o sottili, di diverso formato, opere della nostra letteratura terrena; volumi di logica, di psicologia, enciclopedie; raccolte di scoperte nelle quali non fu scoperto nulla; libri di storia nei quali non fu detto nulla, di retorica che non avevano insegnato nulla, di affermazioni che non approdavano a nulla, in particolare i grandi poemi, descrittivi e narrativi, morali, filosofici, epici, didattici, classici, romantici, prosaici e quelli che ancora restano... Tuttavia, da qualche tempo, egli si è reso conto che questo tipo di biscotto appesantiva il suo stomaco, e perciò ordinò di servirgli per la prima colazione solo i nuovi romanzi storici scritti secondo l'ultima moda; i nuovi melodrammi; le nuove tragedie in sei, sette e nove quadri; i nuovi romanzi in versi e i romanzi del genere di Walter Scott; le nuove riflessioni in versi, le fiabe, poemi messianici e ballate, - infinitamente più leggeri dei primi - abbondantemente inframmezzati da pagine bianche, a caratteri grandissimi, diluiti con punti e vignette quasi allo stesso modo inoffensivi per lo stomaco della normale carta bianca. Questo tipo di pane abbrustolito glielo aveva prescritto il suo medico di corte, il noto scienziato di medicina e di chirurgia Ippocrate, che aveva assassinato sulla terra con le sue ricette 120.000 persone e perciò fu portato dagli uomini alla dignità di padre della scienza medica, del resto uno scellerato intelligente che dimostra che nel nostro secolo di rivolte e di tartufi è del tutto utile avere uno stomaco un po' libero.

Satana tira fuori dalla botte quattro volumi piuttosto piccoli, rilegati con gusto, dall'aspetto invitante, li bagna nel suo caffè, li mette in bocca, dà un morso a metà, li mastica per un po' e, repentinamente, fa una terribile smorfia.

- Dov'è il diavolo von Ausgabe? - grida egli con un'espressione di rabbia.

Immediatamente salta fuori dalla folla uno spirito gigantesco, robusto, grasso, dalle guance rosse, in un vecchio tricorno e prostra la fronte a terra davanti all'imperatore. Si tratta del suo bibliotecario, un diavolo estremamente colto prima di esser stato uno scienziato tedesco, che conosceva a memoria interi capitoli di tutte le opere, poteva recitare a memoria persino le varie edizioni, ricordava quante pagine ci fossero in ogni libro e disprezzava il fatto che sulle pagine regnasse una vacua letteratura; escludendo gli errori di stampa che aveva potuto scorgervi, non una sola opera dell'intelligenza umana era degna di particolare attenzione.

- Mascalzone! Che tipo di pane abbrustolito mi hai mandato? disse adirato Satana. - E' duro come la legna.

- Vostra tenebrosità! - rispose il demone spaventato. - Non potevo procurarmene dell'altro. Per verità le opere sono un po' vecchiotte, ma in compenso che edizioni! - nuovissime, fresche fresche di stampa.

- Quante volte ti ho detto che non mi piace la roba riscaldata?.. Inoltre ho ordinato di servirmi solo cose leggere e piacevoli, mentre tu mi hai servito roba dura, secca, disgustosa...

- Oh, imperatore più tenebroso! Oso assicurarvi che si tratta delle migliori creazioni del nostro tempo.

- Queste sono le migliori creazioni del nostro tempo?.. Allora il vostro tempo è terribilmente stupido!

- Non è colpa mia, vostra tenebrosità: io sono un bibliotecario, non produco delle stupidità, ma le catalogo nel loro ordine e le dispongo in modo sistematico. Voi vi degnate di dire che il pane abbrustolito non è abbastanza leggero, più leggero di questo non si potrebbe osare di desiderarlo: in tutta la botte, nella quale troverete tutta la letteratura dell'anno scorso, non esiste nemmeno un pensiero duro. Se le fette biscottate non sono così fresche, di ciò è colpevole il vostro Caronte ubriaco che, non più tardi di ieri, ha fatto scivolare nel Leta quaranta ceste di opere degli ultimi quattro mesi durante il trasporto...

Mentre il bibliotecario continua a cercare scuse di ogni tipo, Satana, per curiosità, apre la copertina del boccone morsicato dal libro rimasto tra le sue mani e scorge il seguente resto del titolo:

"...EC... OMAN..... TORIC....., SOIN... N.... 1830"<sup>3</sup>.

- Di che si tratta? - domanda Satana, fissandolo con occhi terribili.

- Questa non è nemmeno roba riscaldata?.. Eh?.. Guarda: l'anno 1830!..

- Evidentemente non valeva la pena riscaldare l'opera, - pronunciò il diavolo grasso con un sorriso stupido.

- Sì, è roba con il papavero! - esclamò Satana, fissando con maggiore attenzione lo stesso pezzo del libro.

- Vostra oscurità, vi addormenterete più in fretta dopo una colazione del genere, - rispose il diavolo, sorridendo di nuovo.

- Tu mi stai ingannando, e poi osi anche ridere!.. ruggisce Satana nella sua rabbia infernale. - Vieni più vicino a me.

Il diavolo grasso gli si avvicina con terrore. Satana l'afferra per l'orecchio, lo solleva in aria come una leggera piuma e lo sistema tra i tomi, che si stendevano vicino a lui per più di quattro metri, di Aristotele in lingua greca che gli erano capitati in eredità dalla biblioteca del defunto Platone, chiude il libro e ci si siede sopra. Sotto il peso delle membra gigantesche del signore sotterraneo, il guardiano della biblioteca infernale in un attimo si rattrapisce tutto tra le ruvide pagine della prosa classica assumendo la forma di una rinsecchita foglia di menta. Satana, per castigo, gli impone di servire per 1111 anni da segnalibro per questo volume: Satana spera in questo tempo di trovare un senso nelle opere di Aristotele che lui legge quasi ininterrottamente. Un vuoto!..

- Cercami qualcuno più intelligente tra i maledetti al posto di questo pedante, - dice in tono imperioso, rivolgendosi al capo dei visir e suo prediletto, Belzebù. - Sono disposto a nominare per tempo mio conservatore dei libri quel grande bibliotecario e professore che di recente ha creato al nord un così terribile caos. Quando vorrà degnarsi di venire da noi, tu investilo immediatamente nella sua funzione e non dimenticarti di fissarlo con una solida catena al pavimento della biblioteca, altrimenti sarebbe pronto, anche qui, all'inferno, a farmi scoppiare una rivoluzione e istituirmi dei bilanci costituzionali.

- A vostra disposizione! - rispose il visir, inchinandosi fino alla cintola e baciando con venerazione la punta della coda di Satana.

Lo zar dei diavoli si mise a cercare nella botte sperando di trovare un pezzo migliore di pane abbrustolito. Afferrò "Hernani", "La confessione", "Petr Vyžigin", "Roslavlev", "Il giudizio di Semjakin"<sup>4</sup> e una massa di altre bellissime opere; le piegò in modo simmetrico, le intinse nell'urna e se le ficcò in bocca inghiottendole e bevendoci sopra la pece. Occorre sapere che appena Satana mangia un qualsiasi libro, la gloria di chi lo ha scritto scompare improvvisamente dal mondo, e la gente si dimentica persino che sia esistito. Ecco perché tanti frutti del genio letterario, che all'inizio hanno conquistato una sonora notorietà, in seguito, d'improvviso cadono nel più totale oblio: Satana li ha mangiati insieme al

suo caffè!.. Questo fatto viene taciuto in tutte le storie della letteratura, tuttavia questa notizia è ufficiale.

L'imperatore dell'inferno consuma in questo modo in una sola colazione la nostra letteratura di un anno: un appetito veramente diabolico. Consumando il suo caffè, getta occhiate irrequiete per la sala e sui presenti. Qualcosa preoccupa la sua vista: avverte negli occhi un dolore lacerante. Ad un tratto guarda in alto e scorge nel soffitto una fessura che scopre gli ultimi raggi del sole sulla terra. Subito individuata la ragione del dolore agli occhi, si mette a gridare:

-Dov'è l'architetto?.. Voglio l'architetto! Chiamatemi quel ladro!

Uno dei maledetti di altissima statura e dal fisico rinsecchito si fa strada attraverso la folla e compare davanti alla sua forza impura. Il suo nome era Don Diego da Buffalo. Durante la sua vita aveva costruito il duomo di Salamanca, dal quale rubò letteralmente tre pareti dopo aver convinto la giunta governativa, che aveva il compito di sorvegliare questa costruzione, che i mattoni preparati si erano sciolti per le piogge incessanti ed evaporati al sole. Per questo suo atto eroico nel campo dell'architettura egli, dopo la morte, fu nominato architetto di corte presso Satana. I posti nell'inferno vengono distribuiti solo alle persone veramente meritevoli!

- Imbroglione! - esclamò Satana con rabbia (egli grida sempre rabbiosamente quando si rivolge ai suoi funzionari). - Mi presenti ogni giorno dei conti salati di spese come se fossero utilizzate per il rinnovo delle mie stanze sontuose e, intanto, ovunque poso lo sguardo, vedo solo buchi e fessure. E' così?

- Vecchi edifici, vostra tenebrosità! - risponde il maledetto, inchinandosi e sorridendo in modo osceno. - Sono edifici vecchi... si deteriorano di giorno in giorno. Questo crepaccio si è formato per l'ultimo terremoto. Ho avuto l'onore già per diverse volte di presentare alla vostra forza impura un piano per la distruzione di tutto l'inferno e per costruirne uno nuovo nella moda attuale.

- Non voglio!.. scoppio in grida Satana. - Non voglio!.. Tu hai intenzione di derubarvi in questo caso e poi costruirti un piccolo inferno da qualche parte con i miei materiali intestandolo alla tua nipote e vivere dopo da piccolo satana. Non voglio!.. Secondo me questo inferno è ancora in buono stato: molto caldo e buio come non potrebbe esser meglio. Fammi solo un progetto e un preventivo per aggiustare il crepaccio.

- Il progetto e il preventivo sono già fatti. Eccoli. Permettete che ve lo mostri: occorre mettere duemila colonne di stile gotico: adesso le colonne gotiche vanno molto di moda; andrebbe costruito un frontone greco dall'aspetto di un tricorno, altrimenti non si può!.. cambiare l'archi-



tettura; l'entrata principale andrebbe chiusa da quella parte, e se ne dovrebbe aprire un'altra in direzione opposta; andrebbe rifatto il pavimento; le pareti andrebbero ornate da cariatidi, distrutto il vecchio palazzo per aprire uno spazio dalla parte orientale; si dovrebbero costruire due nuovi padiglioni e coprire con l'alabastro il posto nel soffitto con il crepaccio, allora il sole di qui non potrà più inquietare la vostra tenebrosità.

- Come?.. Che cosa? urla Satana stupito al massimo. - Tutte queste costruzioni e ricostruzioni solo per coprire un buco?? - Sì, vostra oscurità! Proprio a causa di un buco. L'architettura ci prescrive che, chiudendo un buco, si apra immediatamente un altro per questioni di simmetria..

- Ascolta, furfante! Smetti di ingannarmi! Io non sono un membro della giunta spagnola per l'edilizia.

Il maledetto fa un inchino fino a terra, sorridendo furbescamente.

- Ordino di mescolarti alla creta e trasformarti in mattone di cui si fanno le stufe per l'inferno...

Egli sorride di nuovo e s'inchina.

- Sono proprio curioso quanto costerebbe tutto ciò secondo le tue previsioni?

- Una bazzecola, vostra curiosità. Con la dovuta economia, conducendo la riparazione in modo familiare, con l'osservanza dell'interesse governativo pressappoco 9 987 408 558 77 900 009 675 999 biglietti da dieci rubli, 99 sterline e 49, 5 pence. Per meno nessuno vi aggiusterebbe questo soffitto.

Satana si rabbuia, s'immerge in una meditazione, e passandosi le dita tra i capelli e dice:

- Non ci sono soldi!.. Viviamo in tempi difficili, rabbiosi...

Tende la mano verso la botte: tutti lo guardano con curiosità. Ne estrae due grossi libri: "Fisica speculativa"<sup>5</sup> e "Corso di filosofia speculativa" di Schelling, li apre, li richiude e, ad un tratto, li scaraventa sulla testa all'architetto dicendo:

- Eccoti!.. Prendi questi due libri e incollami con essi il crepaccio nel soffitto: attraverso queste speculazioni nessuna luce troverà la strada.

I libri, buttati con gran precisione, volarono attraverso la testa vuota dell'ombra dell'ex architetto allo stesso modo di come il completo corso di studi universitari vola nelle teste vuote dei signorotti, non lasciando dietro di sé la minima traccia, e caddero dietro sul pavimento. L'architetto sorride, s'inchina e solleva le opere di gran saggezza andando a incollarle al soffitto.

Lo studente tedesco condannato a Magonza all'inferno per la partecipazione nella Lega dei virtuosi sussurrò a \*\*ov, un noto seguace di Kant, O'Keyn, Schelling, del magnetismo e dell'alcol<sup>6</sup>:

- Questo avaraccio di Satana giudica proprio così la filosofia e la meditazione come \*\*\*oj la storia russa antica<sup>7</sup>.

- Non c'è da meravigliarsi!.. rispose \*\*\*ov con disprezzo. - Egli si considera un nemico di ogni progresso intellettuale...

- Che cosa?..- esclamò con rabbia Satana che dappertutto ha i suoi spioni e vede e sente tutto. - Che cosa avete detto?.. Osate anche giudicare!.. Avvicinatevi buffoni! Vi insegnerò io a fare delle osservazioni nel mio inferno!..

I diavoli addetti all'ordine della sala conducono da lui gli impertinenti seguaci della filosofia. Satana ne afferra uno per i capelli, lo solleva in aria e gli soffia nel naso dicendogli :

- Va all'inferno, monellaccio, per starnutire due volte al secondo per un arco di tempo di 3333 anni, e tu incorreggibile filosofo, - disse rivolgendosi a \*\*\*ov, - mettiti a sedere accanto a lui e pronuncia, dopo ogni starnuto: "vi auguro salute". Sparite, sciocchi che non siete altro!

Dopodiché si rivolge al suo visir, Belzebù, e l'interroga sull'ordine del giorno della serata. Il visir risponde che nella serata avrebbe ascoltato la relazione del primo presidente della commissione per le rivolte e le rivoluzioni, il primo lord- diavolo del giornalismo, il grande diavolo delle lettere e il sovrintendente agli affari matrimoniali.

\* \* \*

Si presenta un diavolo vecchio, ripugnante, straccione, storpio, sporco, disgustoso, dai capelli arruffati, con un occhio solo, con un corno solo e spezzato, con gli artigli di una iena, dai denti senza labbra come di un cadavere e con un grande cerotto incollato sulla parte posteriore, più in basso della coda. Gli spuntava sotto il braccio una pila di cartacce luride e insanguinate; il capo ricoperto da un vecchio cappello da cocchiere, laccato, con un un fiocco a tre colori; dietro la cintola, un pugnale e un paio di pistole; nelle mani, un bastone di quercia e un fucile arrugginito senza la culatta. Aveva le tasche gonfie di pietre dei marciapiedi e di pezzi di vetro di bottiglie.

Qualsiasi persona, anche quella che non era mai stata a Parigi, avrebbe dal suo aspetto indovinato facilmente che si trattava del malvagio spirito delle rivolte, ribellioni e congiure... Si chiamava Astarot.

Egli si presentò, fece un inchino e rimbalzò tre volte nell'aria, in segno della più profonda devozione.

- Allora, che succede?.. - domanda lo zar dei diavoli. - Che novità mi porti?

- La gelosia per il trono della vostra oscurità ha da sempre gover-

nato i miei deboli sforzi e la dovuta preoccupazione per l'utilità del compito che mi fu affidato...

- Fermati! - esclamò Satana. Conosco a memoria questa prefazione: ogni relazione che non ha contenuto inizia con la gelosia per il mio trono. Parlami in modo breve e chiaro: quante nuove rivolte hai messo al fuoco?

- Nemmeno una decente, vostra oscurità, ad eccezione della rivolta del pascià egiziano contro il sultano turco, ma di questo non vale la pena di relazionare in quanto la faccenda riguarda i musulmani.

- Come mai non c'è nemmeno una rivolta? - domanda Satana in modo minaccioso. - Non più tardi dell'anno scorso furono seminate otto o nove rivolte contemporaneamente. Che cosa ne hai fatto di queste ?

- Sono finite, vostra oscurità

- A causa della tua stupidità, del tuo essere addormentato, della tua pigrizia, a causa della sua negligenza...

- Per nessuna di queste ragioni, più che mai tenebroso Satana. Alla vostra forza oscura è noto con che impegno ho agito sempre nell'interesse dell'inferno, con che instancabile energia mettevo gli uni contro gli altri: a prova delle mie parole eccovi il corno spezzato e l'occhio perso che ho l'onore di presentarvi...

- Di questo occhio ormai mi parli da ottocento anni di fila, ma io ho letto, ricordo, nelle opere dei bellandisti<sup>8</sup>, che te l'aveva cacciato fuori dalla testa il noto Pietro del deserto con la scarpa ai tempi della prima crociata, mentre il corno l'avevi rotto ancora all'inizio del diciassettesimo secolo, quando ti eri fatto amico dei gesuiti e avevi escogitato nel nord uno scherzo piuttosto brutto presentandoti alcune volte di fila per Dmitrij<sup>9</sup> ...

- Certo, più oscuro Satana, che queste ferite sono un po' vecchie, ma operando per la vostra gloria, ora sono ferito pericolosamente di nuovo in uno scontro seguito nei pressi di Cracovia con i resti di una celebre rivoluzione e sono stato costretto a scappare in gran fretta verso la frontiera austriaca. Se la vostra oscurità non mi crede, allora con vostro permesso, potete voi stesso dare un'occhiata...

Girandosi con la schiena verso Satana, gli indicò il cerotto incollato dietro. Satana e tutti i raccolti nell'inferno scoppiarono in una pazzesca risata.

- Cha, cha, cha, cha!.. Il mio povero presidente supremo delle rivolte!..- esclamò l'imperatore dell'inferno in un'allegria disposizione di spirito. Chi ti ha ferito in modo così disumano?

- Un cosacco del Don, vostra oscurità, con la sua lunga lancia. Questo era molto divertente, anche se è finito in modo sgradevole. Vi rac-

conterò tutto ciò che è accaduto e, in poche parole, vi do la più completa delle relazioni sulle ultime rivoluzioni. In primo luogo, alla vostra oscurità è noto che due anni fa avevo fatto scoppiare a Parigi un bel trambusto<sup>10</sup>. La gente si era picchiata e tagliata a pezzi come delle tigri, come tori spagnoli inferociti, per tre giorni di fila : il sangue scorreva, le case bruciavano, le strade si riempivano di cadaveri e nessuno sapeva più di che si trattasse...

- Divertente! Proprio divertente!.. Che gioia!..- esclamò Satana, sfregandosi le mani per la contentezza. - Com'è finito poi?

- Il quarto giorno li feci riconciliare a condizione che lo zar sarebbe stato da loro l'imperatore e il popolo lo zar...

- Come?.. Come?.. - A questa condizione, vostra oscurità, che lo zar sarebbe stato l'imperatore, mentre il popolo lo zar.

- Che sciocchezze stai farfugliando?.. Non capisco una situazione del genere.

- Anch'io, per carità.. E nessuno la capisce. Tuttavia la gente l'aveva accolta con l'entusiasmo.

- Ma non contiene nemmeno una briciola di logica.

- Perciò sembra anche complicata.

- Non può essere!

- Giuro sulla più maledetta coda di vostra oscurità!

- Che cosa ne verrà fuori?

- Ne è venuto fuori un bellissimo scherzo. Con questo affaruccio ho portato una tale confusione che la gente ora si muove come inebriata, come impazzita...

- Ma che vantaggio posso avere da tutto ciò? Avresti fatto meglio a fargli continuare la baruffa.

- Anzi, il vantaggio è chiarissimo. Una volta che si fossero picchiate di santa ragione, avrebbero smesso; invece con questo affaruccio litigheranno ogni giorno, ammazzeranno e sgozzeranno in continuazione, si spareranno e si annienteranno a vicenda, finché lo zar e il popolo non diventeranno in pieno lo zar e l'imperatore. Questo, alla vostra oscurità, renderà all'anno in fin dei conti circa quarantamila morti.

- Bene! - esclamò Satana, e per la grande soddisfazione annusò in una volta sola quasi un chilogrammo di limatura di ferro al posto del tabacco. - Continua a riferire!

- Inoltre, vostra oscurità, esiste in un posto sulla terra un popolo senza nome che vive nei pressi di una grande palude che rappresenta un insieme con un altro noto popolo che vive nella palude. Non so se avete già sentito parlare di questo popolo.

- In verità, non ricordo. Di che cosa si occupa questo popolo senza

nome?

- In passato rubava libri da altri popoli e poi li ristampava; inoltre produceva dei magnifici merletti e ricami ed era molto utile a noi diavoli, in quanto a causa dei suoi merletti e ricami un'infinità di donne bellissime si consegnavano nelle nostre mani. Ora non fa più niente, è andato in rovina, si è impoverito e per dispetto al prete e al diavolo rimugina sciocchezze e compone dei giornali che nessuno vuole leggere.

- Non ho mai sentito parlare di un tale popolo!.. - disse Satana e fece esplodere uno starnuto per tutto l'inferno. Tutti i maledetti urlarono senza farsi sentire : "Hurrà!", mentre nei giornali di Bruxelles il giorno successivo era comparsa la notizia che gli olandesi si erano avvicinati a Bruxelles di notte e avevano sparato da duecento cannoni.

- Questo popolo confinante alla palude, - continuò il diavolo delle rivolte, - era vissuto per qualche tempo abbastanza in amicizia con l'altro popolo della palude già ricordato, ma io li feci litigare e trasformai il popolo della palude in un regno particolare della palude e anche là avevo costituito una legge perché si sapesse chi era il re e chi l'imperatore. In seguito a questa azione, vostra oscurità, potete ben sperare di avere un'entrata annuale di diecimila morti ammazzati.

- Gut<sup>11</sup>, - rispose Satana. - Che hai da riferirmi ancora?

- Poi ho smosso ancora un altro popolo che viveva pacificamente sulle sabbie mobili su due rive di un grande fiume nordico. Questo è stato davvero un caso molto divertente! Mai sono riuscito così abilmente a raggirare gli uomini come in questa faccenda; per dire il vero, non mi era mai capitato un popolo così credulone. Li ho predisposti con tale maestria, a tal punto gli ho fatto girare la testa, ho sconvolto tutte le idee, che si sono picchiati di santa ragione come pazzi per vari mesi. Si sono ammazzati a vicenda e ancora oggi non si rendono conto del perché lottavano e che cosa volevano. In questa occasione ho avuto la fortuna di recapitarvi più di centomila di maledetti più disperati.

- Bardzo dobrze!<sup>12</sup> - replicò Satana che aveva inghiottito un cane in tutte le lingue. - Che mi racconti ancora?

- Dopo queste tre gloriose rivoluzioni ho fatto una scappatina a Parigi, la mia residenza principale, e preso dalla noia ho scritto un dotto trattato " Sul potere supremo dei calzolari, dei braccianti, dei cocchieri e degli addetti alla pulizia, dei miserabili, dei vagabondi ecc." che vorrei avere l'onore di poter dedicare a vostra oscurità.

- Dedicalo al tuo amico, all'uomo dei due mondi, - replicò Satana con un'espressione severa nel volto. - A me non occorre la tua opera; voglio sapere in che modo è terminata quella rivoluzione intrapresa da te da quelle parti sulle sabbie, vicino al fiume nel nord?

- In niente, vostra oscurità. Era finita in modo che siamo stati sopraffatti e cacciati e che, nella confusione, un cosacco barbuto, che non capisce un accidente delle rivoluzioni gloriose, mi ha dato una coltellata crudele nei posteriori, come voi avete potuto costatare personalmente.

- Che altro hai da dirmi?

- Nient'altro, oh tenebroso Satana. Ora sono storpiato, un invalido, sono venuto per pregare la vostra forza impura di darmi una licenza di sei mesi per recarmi all'estero, alle acque calde, per curarmi le ferite...

- Non avrai una licenza, - si mise a gridare il terribile sovrano dei demoni, - in primo luogo non lo meriti, in secondo ho bisogno di te: le faccende diplomatiche, dicono, sono ancora nello stato di confusione. Ma ritorniamo alla tua parte. Tu mi hai raccontato solo di tre rivoluzioni: dove metti le altre? Ancora non tanto tempo fa ti sei vantato come se in Germania ne avessi fatte scoppiare cinque o sei.

- Non sono riuscite, vostra oscurità.

- Come non sono riuscite?

- Che cosa posso farci con i tedeschi, quando non è possibile smuoverli!.. Permettiate che vi mostri: anche ora ho con me alcune decine di manifesti rivoluzionari, di discorsi pronunciati a Hambach e di esemplari completi del giornale "Die Deutsche Tribune". Li diffondo per tutta la Germania, ma i tedeschi li leggono con un tale maledetto disinteresse come se bevessero birra con ghiaccio e ballassero il valzer: "Mein lieber Augustin". Alcuni studenti pazzi e dottori in legge senza impiego gridano, congetturano, si agitano, ma questo non fa scoppiare nessuna azione nel popolo. Mi sono venuti a noia questi tedeschi: vi assicuro, vostra oscurità, che da loro non verrà fuori un bel niente. Persino i maledetti tra loro non danno speranze: sono freddi a tal punto che voi, con tutti i fuochi dell'inferno, non riuscireste nemmeno a riscaldarli per non parlare di abbrustolirli come si deve.

- Che cosa hai combinato in Italia?

- Non ho combinato niente.

- Come niente!.. quando io ti ho dato l'ordine di agire di più in Italia e persino ti ho promesso un pizzico di tabacco, se ti fosse riuscito di rovesciare in pieno i poteri papali.

- Voi mi avete ordinato, e io ho agito, ma gli italiani sono delle vere e proprie donnicciole. All'inizio di quest'anno ho concluso con loro una bellissima congiura: hanno giurato che con coraggio e atti rivoluzionari avrebbero superato i romani e io avevo tutte le ragioni di aspettarmi un pieno successo, quando ad un tratto, di notte, vostra oscurità, si era permessa di tossire troppo forte, non è forse così?.. che la terra ha tremato per un po' sopra la vostra camera da letto. I miei eroi, spaventati dal terre-

moto, erano fuggiti dai loro frati cappuccini e li informarono durante la confessione della nostra congiura e tutti quanti furono messi in prigione. Io stesso mi ero trovato in un terribile pericolo e, a malapena, avevo fatto in tempo a salvare la vita: un certo cappuccino mi aveva dato la caccia con l'acquasantiera tra le mani, per tutta Bologna. Non oso avvicinarmi a Roma: voi sapete di certo che ancora nel quinto secolo era stato fatto un accordo con noi, la copia autentica del quale, scritta su pelle bovina, si conserva attualmente nella biblioteca del Vaticano tra i manoscritti segreti e con questo accordo i diavoli si erano impegnati a non avvicinarsi alle mura di Roma per dieci miglia di diametro...

- Trovi per ogni cosa una scusa, - obietto Satana scontento, - a causa della tua pigrizia risulta che oggi giorno solo i diavoli rispetteranno santamente gli accordi. Che cosa mi dici dell'Inghilterra?

- Intanto è tutto tranquillo, ma ci sarà, ci sarà!.. Ora è passato un progetto di riforma, e io vi prometto che in qualche anno in quel paese vi solleverò una meravigliosa tempesta. Dovete solo pazientare un po'!..

- E così ora non hai in corso decisamente nessuna rivoluzione?

- Decisamente nessuna, vostra oscurità! Ad eccezione di alcune ribellioni e rivolte in corso nelle province dei governi costituzionali, dove questi avvenimenti sono all'ordine del giorno e sono necessarie per convincere gli uomini che effettivamente godono della libertà, cioè che si possono senza impedimenti rompere a vicenda la testa in ogni stagione dell'anno.

- Tuttavia, gentile Astarot, sono convinto che appena tu lo desideri, puoi fare di tutto, - aggiunse lo zar dei diavoli. - Fa del tuo meglio, colombello! Muoviti, datti da fare...

- Mi do da fare, corro, mi arrabatto, vostra oscurità! E' difficile: i tempi sono cambiati.

- Quali sono le ragioni del cambiamento?

- La gente ha smesso di credermi a sufficienza.

- La gente ha smesso di credermi? - esclamò Satana stupito. - Come poteva accadere un fatto simile?

- Troppo a lungo li ho ingannati con le promesse di un futuro radioso, di ricchezza, di felicità, di libertà, di pace e di ordine, e dalle mie rivoluzioni, costituzioni, parlamenti e dai miei bilanci erano venute fuori solo persecuzioni, prigioni, povertà e distruzione. Ora non li metti nel sacco così facilmente: si sono fatti straordinariamente intelligenti.

- Taci, stupido! - si mise a urlare Satana con una voce terrificante.

- Come osi mentire in modo così spudorato davanti a me? Non so forse che gli uomini non saranno mai intelligenti?

- Tuttavia assicuro la vostra oscurità...

- Taci!

Il diavolo delle rivolte per la sua innata spudoratezza voleva ancora rispondere a Satana, quando questi con una rabbia terribile saltò giù dal suo trono e si lanciò verso di lui con uno sguardo ardente, con le fauci spalancate e con gli artigli dilatati come se fosse pronto per farlo a pezzi.

Astarot si mise in fuga - Satana sulle sue tracce!..

I maledetti per la paura cominciarono a nascondersi tra buchi e fessure, a salire su cornicioni, a cercare un nascondiglio sul soffitto. Regnava una terribile confusione come nella camera dei deputati francesi alle riunioni per la ristabilizzazione dell'ordine interno o della pace generale.

Satana inseguiva Astarot per tutta la sala, ma il supremo presidente delle rivoluzioni, davvero con un'agilità diabolica, faceva sempre in tempo a scivolargli dalle mani. La caccia continuò per qualche minuto, nel corso dei quali avevano corso una dopo l'altra circa duemila verste in varie direzioni. Infine il signore dell'inferno afferrò il suo infido ministro per la coda...

Una volta preso e tenendolo fermo per l'estremità della coda, lo sollevò in aria e con uno scherno infernale disse :

- Ah! Tu mi racconti frottole sull'intelligenza umana!.. Datti da fare, mascalzone!.. Cerca di far scoppiare immediatamente da qualche parte una rivoluzione sotto un pretesto qualsiasi, altrimenti io ti.. Quos ego! come dice Virgilio<sup>13</sup>...

E nell'ardore della classica minaccia, dopo averlo mulinato per varie volte sopra la sua testa, con un grande slancio lo gettò per aria.

Il povero diavolo delle rivolte sfondò con il suo corpo la volta dell'inferno, volò fuori nell'aria sopra la terra e per alcune ore di fila vi girò come una bomba gettata dal grande mortaio di Perkinson. Gli astronomi puntarono su di lui i loro telescopi e, avendo notato la sua coda, lo considerarono una cometa; fecero subito i calcoli in quanto tempo avrebbe compiuto il suo giro intorno al sole e per tranquillizzare le deboli menti e i superstiziosi pubblicarono un dotto bollettino affermando: "Non abbiate paura! Non si tratta di un diavolo ma di una cometa". G.E. pubblicò sul "L'ape del nord" che sebbene potesse essere non una cometa, ma appunto un diavolo, non sarebbe comunque caduto per terra, anzi sarebbe diventato una luna come era stato predetto da lui stesso vent'anni fa.

Ora, dopo l'invenzione del telescopio da Faunhofer, nemmeno un pipistrello può nascondersi nell'aria davanti agli astronomi: essi li avrebbero trasformati tutti quanti in corpi celesti.

Intanto il diavolo delle rivolte continuò a volare per qualche



tempo, dopodiché finì in terra con un immenso fragore e fracasso, proprio nel centro di Parigi. Ma i diavoli sono come i gatti: non soffrono per le cadute. Astarot in un attimo si sollevò, si rimise in ordine e si mise a gridare a piena voce: “Abbasso i ministri! Abbasso il re! Viva la libertà! Viva la repubblica! Viva Lafayette! Urrà Napoleone II” e cominciò a gettare alle finestre pietre e bottiglie di cui aveva riempite le tasche, cominciò a colpire i lampioni e a sparare con le pistole: in un attimo scoppiò una terribile rivolta a Parigi.

Satana, una volta buttato fuori Astarot sulla terra, ritornò maestosamente sul trono, vi si sistemò, respirò a pieni polmoni, annusò la limatura e disse:

- Guarda un po', che fannullone!.. Per non fare niente aveva escogitato di tessere elogi davanti a me all'intelligenza umana!.. Prego umilmente di dirmi quando questa glorificata intelligenza si è rivelata più forte della nostra tentazione?.. Gli uomini resteranno sempre uomini. Oh, questi amabili, cari uomini!.. Servono proprio per essere accolti da me tra i maledetti... A chi tocca ora di presentare la relazione?

Immaginatevi un diavolello - certamente avete visto un diavolo? - immaginatevi un piccolo diavolo dell'altezza di un comune segretario di governatorato, di nemmeno un metro e mezzo, con un naso di gallo e con una fronte di cane, con orecchie a sventola, con corna, artigli e una coda lunga; vestito, come sempre si vestono i diavoli, alla tedesca, in calze cucite di vecchi giornali, in pantaloni, anch'essi di vecchi giornali, in un frac di vecchi giornali, con un alto berretto in testa di circa tre metri e mezzo, appuntito all'estremità, incollato da bozze di articoli giornalistici, dall'aspetto di un enorme spitz sulla cima del quale è eretta una gigantesca banderuola che gira su un bastoncino di legno e che indica la direzione del vento - così potrete avere un'idea della faccia divertente e della solita divisa del famigerato Bubantus, il primo lord-diavolo del giornalismo in servizio di sua oscurità .

Bubantus, un grande beniamino del signore dell'inferno: presso di lui adempie un duplice ruolo, quello del calunniatore della corte e dell'editore di un giornale che da alcuni mesi usciva con il titolo: “Bugiardo dei bugiardi”. Nell'inferno questo è il giornale ufficiale che contiene solo notizie infondate per soddisfare la curiosità dello zar delle tenebre poiché quelle fondate egli le trova troppo stupide e indegne della sua attenzione. E non a torto!..

Con una penna di civetta dietro l'orecchio, con una cartella nera sotto il braccio, inzuppato di bile e inchiostro egli si avvicinò al trono del severo dominatore del regno sotterraneo e si fermò - si fermò con un inchino, eseguì una piroetta su una gamba, s'inclinò di nuovo e disse: -

Ho l'onore di raccomandarmi!..

Satana allora disse:

- Gentile Bubantuccio, inizia in fretta la tua relazione, parla brevemente e con intelligenza perché sono arrabbiato e mi annoio..

Sbadigliò in modo terribile, spalancando la bocca con una larghezza ben più grande del cratere del Vesuvio: fumo e fiamme cominciarono a turbinare dalla sua gola.

- La mia relazione è composta su carta, - rispose lo spirito impuro del giornalismo. - Come vorrebbe ascoltarla, vostra oscurità: in modo romantico o classico?.. cioè dal basso in alto o dall'alto in basso?

- Ascolto da basso in alto, - replicò Satana. - Mi piace il romanticismo: là, tutto è avvolto dalle tenebre e dal terrore e ogni terza parola sarà certamente "oscurità" e "oscuro" e questo mi si addice. Bubantus cominciò a prepararsi alla lettura. Satana aggiunse:

- Accomodati, mio caro Bubantus, starai più comodo per la lettura.

Bubantus gli voltò la parte posteriore e s'inclinò fino alla cintola: nell'inferno questo è il più diffuso e il più gentile dei modi per dimostrare gratitudine per l'invito di sedersi. Con lo sguardo abbracciò la sala e, non scorrendo una sedia da nessuna parte, si tolse dalla testa il suo berretto di carta somigliante a uno spitz, lo pose per terra e si mise a sedere, si rattrappì tutto, eseguì un salto di quattro metri e si sedette sulla banderuola del berretto; si sistemò con sorprendente agilità e con il suo "rectum" si ritrovò improvvisamente sulla punta del bastoncino e vi si cacciò su di esso con forza, sistemandosi con compostezza e comodità e, assunto un aspetto importante, tirò fuori dalla cartella un foglio, lo girò dall'alto in basso, fece uno starnuto, fischiò e iniziò la lettura dalla fine, alla maniera romantica:

- "Eccetera, eccetera, ho l'onore di essere vostro umilissimo servo. Gli uomini non si possono governare altrimenti..."

- Eccetera ed eccetera!.. - esclamò Satana, interrompendo la lettura.

- Vizir, hai sentito questo inizio? Ed eccetera ed eccetera!.. Il nostro Bubantus è davvero un maestro della composizione. Fino a questo momento i saggi romantici di solito iniziavano con "E", "O", "Tuttavia dunque", ma nessuno ha iniziato ancora in modo così coraggioso come lui con un "Eccetera". Il romanticismo è una stupenda invenzione!

- Straordinaria, vostra oscurità, - rispose il vizir con un inchino.

- Per il futuro io non parlerò diversamente con te degli affari se non in maniera romantica, cioè al contrario.

- Vi ascolto, vostra oscurità! - replicò il vizir. - Questo sarà molto più chiaro. Davvero, in realtà i concetti infernali non potranno essere espressi con tale forza e con tale chiarezza se non in maniera romantica.

- Peccato che non l'abbiamo intuito prima!- affermò lo zar dei diavoli. - Io, di certo, ho sempre amato il romanticismo?..

- La vostra oscurità ha sempre avuto un gusto raffinato e diabolico.

- Leggi,- ordinò Satana allo spirito malvagio del giornalismo, - ma ripeti anche quello che hai già letto: mi piace il tuo stile.

- "Eccetera ed eccetera, il servo più umile ho l'onore di essere..."

- Come?.. solo servo? - l'interruppe di nuovo Satana. - Tu hai letto in modo più intelligente la volta precedente.

- Solo servo, vostra oscurità, - affermò il diavolo dei giornali, - anche prima ho letto 'servo' e anche ora leggo così. Non posso più firmarmi: il vostro suddito fedele.

- Perché?

- Perché a Parigi abbiamo solennemente protestato contro questa parola in quasi tutti i giornali: è troppo classica, mitologica, greca, feudale..

- E' così che dici, amico?

- Proprio così, vostra oscurità! Dal tempo dell'istituzione della tirannia nell'Europa occidentale da parte delle classi basse, tutti gli uomini sono dei re: così afferma il signor Mogen. Io sono persino intenzionato a fare la proposta alla prossima assemblea delle camere francesi che d'ora in avanti tutti i singoli si firmino: "Ho l'onore di essere il vostro benevolo signore", mentre solo il re potrebbe firmare "il servo più devoto"

- Che stranezza! - esclamò Satana con l'espressione del volto del tutto insoddisfatta. - Tutto questo non è forse romanticismo?

- Il più puro romanticismo, vostra oscurità. Nel romanticismo la regola principale resta che tutto sembri strano e al contrario.

- Continua!

Bubantus riprese il discorso:

- "...non si può governare gli uomini altrimenti: condurre in tentazione e distrarre con promesse menzognere, stupire con arroganza, ritenere necessario di gonfiarli artificiosamente, permettiate di sapere, vostra oscurità, come si sono fatti mettere in pieno nel sacco, in quanto cercando di, o.."

- Fermati! - gridò Satana e gli occhi gli brillarono come lampi.

- Fermati!.. Basta! Io, in persona, ti metterò nel sacco. Come osi parlare della mia oscurità?.. Non voglio più il tuo romanticismo. Leggi in maniera classica, dall'alto in basso.

- Qui la faccenda non riguarda la vostra oscurità, ma gli uomini, - replicò il diavoletto spaventato. - Lo stile romantico ha questa caratteristica, che su ogni periodo bisogna meditare a lungo finché non si raggiunga la sua interpretazione se per caso ci sia.

- Ma io non voglio pensare! - disse il terribile dominatore dell'inferno. - A che mi serve questa disgrazia?.. Io non capisco il vostro romanticismo. E' una vera sciocchezza: non è forse vero, mio visir supremo?

- La più pura verità!- rispose Belzebù con un inchino. - Si è mai sentito che leggendo bisogna pensare?.. -

- Inoltre, - aggiunse lo zar dei diavoli, - io noto in questo stile delle espressioni straordinariamente impertinenti, irrispettose, che non avevo mai incontrato nella prosa classica precedente, liscia, pacata, ubbidiente, servile...

- Senza dubbio! - confermò il visir. - Il romanticismo è lo stile degli sperperatori, dei chiacchieroni, dei ribelli, dei lunatici e per i signori così grandi come voi lo stile classico è molto più comodo e più decente: in ogni caso esso non appesantisce la testa e non terrorizza la fantasia.

- Il mio visir supremo giudica in modo molto assennato, - disse Satana con imponenza, - io sono un grande signore. Leggimi in maniera classica non affaticando la mia testa e non terrorizzando la mia immaginazione.

Bubantus, rigirando la pagina al rovescio, si mise a leggere di nuovo:

#### «RELAZIONE

Il più oscuro Satana!

Ho l'onore di riferire alla vostra forza impura che, cercando di diffondere sempre di più il vostro dominio sul genere umano, per il più comodo acchiappamento del soprannominato genere nelle nostre reti, ho diviso i giornalisti da me condotti per tutta la terra in classi e aspetti e a ognuno di loro ho prescritto una particolare direzione. Solo nella Francia sono riuscito a formare quattro classi di giornalisti, non contando la quinta. La prima classe viene definita da me "giornalisti di movimento", la seconda "giornalisti di opposizione", la terza "giornalisti di deviazione", la quarta "giornalisti di ritorno". La quinta si chiama "quella di mezzo". Alcuni di loro trascinano le menti avanti, altri le trascinano indietro, quelli le trascinano a destra, gli altri a sinistra, quando allora i seguaci del centro guizzano tra loro come volpi senza coda, e tutti gridano, e tutti fanno chiasso, ululano, imprecano, spaventano, s'infuriano, minacciano, lusingano, calunniano, promettono, prevedono tutto profetizzando ribellioni, rivolte, calamità, sangue, incendi, lacrime, bancarotta - allora è un piacere ascoltarli! I lettori terrorizzati non sanno che cosa pensare, non sanno a chi credere e che fare: ogni ora attendono degli avvenimenti disastrosi, corrono, si agitano, preparano i bagagli, nascondono la roba, caricano i fucili, vogliono andarsene e vogliono difendersi, non si raccapezzano

dove stia il nemico o l'amico, chi attaccare e chi difendere, di giorno non riescono a terminare il pranzo, di sera hanno paura di cercare gli svaghi, di notte improvvisamente sobbalzano sul letto: in una parola, un caos, un'agitazione, una tempesta delle menti, lo sconvolgimento dell'intelligenza e dei desideri, la bufera delle passioni, minacciosa, inaudita, terribile - e tutto questo a causa dei giornali e delle riviste da me fondate e da me dirette!

Senza vanto, vostra oscurità, io da solo ho spianato più sentieri della perdizione agli uomini che tutti gli altri miei compagni. Ho raddoppiato la quantità generale dei peccati. Prima la gente peccava solo secondo l'antiquato e breve elenco dei peccati; ora peccano di più a causa dei giornali e delle riviste: mentono secondo la stampa, rubano, ammazzano, spergiurano, vivono secondo le sue leggi e periscono nel disonore. Le mie grandi pagine stampate senza tregua li colpiscono ai fianchi, bruciano il cuore, strappano i loro corpi con le tenaglie delle passioni, confondono le loro menti con delle promesse di splendore e di gloria, come i cani con il pezzo di una suola consunta; li sobillano contro tutti e contro tutto, li lusingano e in mezzo alla lusinga gli gettano fango negli occhi; risvegliano in loro il desiderio di agire e, una volta risvegliato, non li lasciano né mangiare, né dormire, né lavorare, né occuparsi di utili attività. In questo modo, per merito dei miei fogli, ho creato una particolare atmosfera di fantascienza politica, un'atmosfera amara, velenosa, esplosiva che conduce all'esaltazione e alla pazzia; ho strappato milioni di uomini dalle occupazioni pacifiche e utili e li ho gettati nella voragine di quegli elementi della natura: periranno in essa, ma hanno già trascinato con sé nel burrone generazioni intere e ne trascineranno ancora altre.

Per dirla in breve, con l'aiuto di questi miseri fogli io mantengo tutto nella piena confusione, ordino delle rivolte per determinati giorni e ore, rovescio i poteri, propongo delle leggi secondo il proprio gusto e in modo tirannico domino un enorme territorio del globo terrestre: la Francia, l'Inghilterra, una parte della Germania, l'India Orientale, le isole, e l'intera America. Se la vostra oscurità desidera toccare con mano, fino a che grado di perfezione ho condotto sulla terra la potenza infernale del giornalismo, allora permettetemi di chiamare dalla Francia, Inghilterra e Baviera cinque giornalisti e organizzare qui sotto terra cinque giornali politici: scommetto sulla mia coda che nel giro di tre mesi riuscirò a crearvi un tale scombuscolamento tra i maledetti che sarete obbligato a dichiarare lo stato d'assedio per tutto l'inferno; alla vostra oscurità ordinerò di far eseguire una tale assordante serenata sulle pentole, sui piatti, sui paioli, sulle caldaie e sui samovar, dove volete, anche sotto il vostro letto, una serenata che nemmeno un membro del centro avrà mai potuto

sentire...»

- Oh, tu mascalzone!.. - urlò Satana con la voce da tuono - e plop! gli appioppò una crudele botta sul naso, un colpo dal quale l'eloquente Bubantus, seduto sul berretto, sull'estremità del bastoncino che teneva su la banderuola, ad un tratto cominciò a girare intorno con una tale velocità simile a un rocchetto messo in movimento, assumendo l'aspetto di un ronzante e tremebondo globo semitrasparente. In questo modo egli poteva girare per un'intera settimana, eseguendo sul suo polo 666 giri al minuto, in quanto la forza della botta a confronto con le nostre macchine a vapore è uguale alla forza di 1738 cavalli e un puledro.

- Che strana faccenda, - disse Satana al suo visir Belzebù, - come scrivono adesso!.. Leggi come ti è comodo, dall'alto in basso o dal basso in alto, alla maniera classica o romantica: ne risulterà la stessa stupidità o sfacciaggine!.. Del resto Bubantus è un buon spirito malvagio: mi serve con zelo, porta bene in tentazione, ma vivendo in compagnia dei giornalisti è diventato un po' liberale, sfacciato e dimentica la dovuta devozione nei miei confronti. Per punizione lasciamo che gli sotterrino il sedere... Chiama il diavolo delle lettere a relazionare.

\* \* \*

Il visir fece un cenno con il corno e il grande diavolo delle lettere comparve. Non è somigliante agli altri diavoli, si tratta di un diavolo ben educato, di elegante portamento, alto, sottile, asciutto, nero, molto nero e molto pallido: soffre di una malattia alla moda, di gastrite, e ha il volto incorniciato in una rotonda cornice di fitte fedine. Porta guanti gialli e sul collo annodata una cravatta di raso bianco. Prescindendo dalla presenza di Satana, canticchiava con noncuranza un'aria dall'opera "Freischütz" attraverso i denti e batteva il tempo sul pavimento con la coda. Aveva l'aspetto di un damerino, per giunta di un damerino dotto. A prima vista avreste in lui riconosciuto un romantico, ma non un romantico giornalista, come Bubantus, ma un romantico di rango superiore, in quattro volumi, da vignetta inglese.

- Sei in buona salute, diavolo Mettipunto? - lo salutò Satana.

-!..!!...L'umilissimo servo...!!!!?...!!!! della vostra oscurità infernale!!!!...!..

- Da tanto che non ci siamo visti.

- Ohimè!...!!!..??..?!..!!!! ho sofferto...!!!.. ho sofferto crudelmente!!!!..!..!..? L'umidità infernale è penetrata nelle pareti dell'anima mia, nella mia immaginazione, pendendo in quella greve, acquosa, fredda nebbia del malessere, risplendeva solo in luce debole, pallida, tremo-

lante, che appariva ogni tanto, simile al terribile sorriso del destino che colpisce con la lama tagliente la sua preda, luccicava con la luce della lampada tenuta nella mano del fuggitivo nell'aria micidiale del terrore e del tanfo, ingombra di cadaveri in decomposizione e di scheletri sghignazzanti.

- Che cosa vuol dire? - esclamò Satana stupito.

- Vuol dire??.!?!..?!!!!!! Vuol dire che mi sono raffreddato, - rispose il Mettipunto.

- Oh, tu strampalato! - esclamò lo zar dei diavoli con impazienza. - Quando smetterai di rompermi le scatole con il tuo vaniloquio disgustoso e quando finirai di parlarmi con questi punti, con quell'ammasso di punti interrogativi ed esclamativi?.. Ti ho già fatto notare alcune volte che non li posso sopportare, ma ora per maggior sicurezza davanti alla noia e al vomito sono deciso ad adottare in quanto a voi una generale, grande, ufficiale misura...

- Che cosa?.. - domandò il diavolo allarmato.

- Abolisco, - riprese Satana, - anniento formalmente e per sempre nei miei possedimenti tutto il romanticismo e il classicismo, perché sia uno che l'altro sono una vera assurdità.

- E come sarà d'ora in avanti?..- domandò lo spirito impuro delle lettere. - In che stile parleremo con la vostra oscurità? Noi siamo in grado di parlare solo alla maniera classica o romantica.

-Non voglio saperne né dell'una né dell'altra! - replicò Satana con aria severo. - Queste due maniere sono ridicole, incongruenti, senza gusto, mostruose, menzognere, menzognere come il diavolo in persona! Non lo capisci forse?.. E se la questione sta in questo che io stesso, con il mio potere, vi impongo una nuova maniera e una nuova scuola letteraria, allora d'ora in avanti dovete parlare e scrivere non in maniera classica e nemmeno romantica, ma alla maniera scirballabaraburinesca, - aggiunse Satana, - cioè scrivere in maniera "sensata".

- Scrivere in maniera sensata?.. - esclamò il grande diavolo delle lettere rimanendo completamente di stucco. - Scrivere in modo sensato!.. Ma noi, vostra oscurità, siamo capaci solo di scrivere alla maniera romantica o classica.

- Scrivere con sensatezza, ti dico! - ripeté Satana con ira. - Nella maniera sensata, vuol dire con logica, semplicità, naturalezza, forza, senza esagerazioni, in maniera nuova, senza i cadaveri, i boia, senza periodi abbelliti a la Titus e modi di espressione rivestiti con una parrucca retorica, in modo vario, senza la mitologia greca e senza la negromanzia di un Shakespeare, in modo intelligente, senza le antitesi strane e senza l'attuale imbroglio nelle parole e nei pensieri. Lo capisci, vero? Io ordino

così: questa è la mia invenzione.

- Scrivere in modo logico, semplice, vario!..- ripeté da parte sua lo spirito impuro delle lettere in un terribile stato di abbattimento - La vostra oscurità ha sempre delle idee diaboliche. Noi siamo capaci di scrivere solo alla maniera classica o rom...

- Hai sentito la mia volontà o no?

- Ho sentito, vostra oscurità, ma essa rimane irrealizzabile.

- Perché?

- Perché io e i letterati alle mie dipendenze sappiamo formulare i nostri pensieri solo in maniera classica o romantica, cioè secondo i due modelli già prestabiliti, secondo i due sistemi ormai collaudati da tempo: scrivere così che non sembri “sciocamente” né in modo athenense, né “stupidamente” in modo antico inglese, ma nessuno in terra è in grado di poterlo fare. Voi, vostra forza oscura, credete che gli uomini abbiano la stessa immaginazione infernale come voi: vi giuro, sul peccato, essi possono solo imitare, scimmiettare pessimamente... Prima non facevano altro che imitare l'antichità greca esagerandola, storpiandola in modo disumano: ora gli è venuta a noia, e io gli ho suggerito un'altra volgare antichità, proprio quella della Grande Bretagna sulla quale si sono gettati come ammatiti e anche questa di nuovo hanno cominciato a esagerare e a storpiare. Si rendono conto da soli che prima erano estremamente ridicoli, solo in un altro modo e si rallegrano come se avessero trovato il segreto di essere completamente originali. Inoltre che vantaggio avete, vostra oscurità, se gli uomini si metteranno a scrivere in modo intelligente e sensato?

- Che cosa intendi con il vantaggio?.. Per ogni eventualità, perlomeno non morirò di noia, ascoltando simili sciocchezze.

- Ma il vostro dominio sulla terra scomparirà.

- In che modo, dunque?

- Quando cominceranno a scrivere in modo sensato sui diavoli, non ce ne sarà più traccia. Ricordatevi che siamo sulla bocca di tutti!..

- Pensi così?..

- Senza dubbio!.. Ora voi da autocrate governate tutte le lettere sulla terra, voi regnate in tutte le opere letterarie più raffinate della mente umana. Tutte queste creazioni emanano la forza impura, tutte vaneggiano del diavolo. L'Olimpo greco è stato distrutto fino dalle fondamenta, è caduto Giove e sul suo trono ora sedete voi, il più tenebroso, Satana! Ho arrangiato tutto in modo che gli scrittori mortali canteranno solo l'inferno, il peccato, il vizio e il delitto...

- Davvero?.. - esclamò lo zar delle tenebre con soddisfazione.

- Proprio così, vostra oscurità. I principali stimoli della poesia



moderna sono: al posto di Venere scrivono strega, al posto di Apollo "terribile, lurido, puzzolente sciamano", al posto di ninfe vampiri; la poesia è ricolma di scheletri, da ogni suo verso gocciola una materia putrida. La prosa è diventata una vera fossa di immondizie: disquisisce solo sul sangue, sul fango, sul brigantaggio, sui boia, sulle sofferenze, sulle storpiature, sui mostri, sulle febbri; rappresenta la miseria con tutta la sua ripugnanza, la corruzione con tutto il suo incanto, il delitto con tutta la sua bassezza, con tutta la sua nudità, la tentazione o il terrore con tutti i minimi particolari. Con piacere scoperchia le tombe come una iena ingorda e si diverte, frugando nelle ossa scavate; porta il povero lettore nelle tombe oscure e, scherzando, lo chiude nella tomba insieme al cadavere corroso dai vermi: lo conduce nelle prigioni puzzolenti e, scherzando allo stesso modo, lo colloca sulla paglia sozza, vicino agli scellerati, briganti e incendiari con i quali intona canzoni snaturate, lo porta nelle case di donne corrotte e disonorate e, per divertire, butta loro in faccia tutti i vizi scoperti. Lo conduce sui luoghi di condanne a morte, mette gli uomini al patibolo e solo per scherzo l'inonda di sangue dei criminali decapitati. Escogita per lui delle sofferenze nuove, sghignazzando sulle sue nuove sofferenze. Lo tormenta con tutto quello che è possibile tormentare: con l'oggetto, il tono della narrazione e con quello stile, lo stile di mia invenzione, crudele, velenoso, storpiato a zig-zag, rigonfio di spine, uno stile soffocante, faticoso oltre ogni limite...

- Tutto ciò suona bene ed è esaltante, l'interruppe Satana, - ma non convince. Io so che il tuo stile ha tutte queste qualità, ma tu pensi che i lettori a lungo vi permetteranno di tormentarli in quel modo insopportabile? Questo è peggio che da me nell'inferno!..

- Certo, non a lungo, - rispose il diavolo Mettipunto, - ma intanto che soddisfazione, che delizia tormentare gli uomini con l'ordine e ancora sotto l'aspetto del loro proprio piacere!..

- Che faccenda meravigliosa! - acconsentì Satana. - Tormentali ben bene, mio caro Mettipunto, con la tua poesia e prosa romantica!

- Sono felice di applicarmi, vostra oscurità.

- Se da voi, in terra, dovesse mancare l'inchiostro per i punti normali e quelli esclamativi, rivolgiti a me. Possiamo assegnarvi un milione e mezzo, anche due milioni di botti della nostra pece bruciata.

- Non mi scorderò di considerare la vostra generosa offerta.

- Che cosa tieni in mano?

- Il nuovo romanzo per la vostra forza impura e i piccoli manifesti parigini dell'altro giorno.

- Allora, che cosa davano ieri nei teatri di Parigi?

- Tutti drammi romantici, vostra oscurità. In un teatro presentavano

i diavoli che cantavano; nell'altro i diavoli che ballavano, nel terzo i diavoli che combattevano, nel quarto una forca, nel quinto una ghigliottina, nel sesto una rivolta, nel settimo Antonio o l'adulterio...

- Davvero?..- esclamò Satana. - L'adulterio, l'hanno rappresentato bene?

- Molto bene, vostra oscurità: in modo molto naturale.

- Sei stato proprio tu a insegnare tutto questo agli uomini?

- Sì, vostra oscurità.

- Sei in gamba, mio Mettipunto!.. Eccoti una moneta falsa per la vodka. Di che romanzo si tratta?

- E' il romanzo di Jules Jeanain (14) dal titolo "Barnaba", un'opera assolutamente infernale...

- Mettimela pure nella mia biblioteca particolare. La leggerò oggi e domani la mangerò, così scomparirà per sempre.

\* \* \*

- Datemi la pipa, - ordinò Satana.

Il sultano, Maometto II, il conquistatore di Costantinopoli, adempie presso la corte di sua forza impura il celebre ruolo di "cebukši-baša. Egli pulisce e riempie una sua enorme pipa di rame fatta dalla testa decapitata del fantastico colosso di Rhodi. In questa pipa di solito si mette un carro intero di fieno marcito da appalto; si tratta del tabacco prediletto di Satana, altra sorta non si sognerebbe di usarla.

I diavoli, conoscendo il gusto del loro signore, rubano di notte per lui questo tabacco da vari magazzini di rifornimento. Per questa ragione, a volte si arriva a un ammanco nella quantità di fieno da consegnare allo stato.

Maometto II consegnò in modo cerimonioso la pipa preparata. Satana la prese con una mano, mentre l'altra la distese afferrando per la testa uno dei maledetti vicini, che un tempo era stato l'editore di opere altrui con proprie varianti e con propri commenti, che si era asciugato come un foglio di carta sopra il confronto dei testi e che era impazzito sul punto interrogativo posto in un manoscritto per sbaglio al posto del punto e virgola. Lo schiacciò nel suo pugno, l'avvicinò al suo naso e starnutì; dalle sue narici uscirono abbondantemente delle scintille. Il secco interprete dell'altrui pensiero in un attimo si infiammò di essi; Satana accese con lui la pipa e la parte che ne restava la gettò sul pavimento spegnendola con il piede. Il pezzo non bruciato del dotto ricercatore della parola raffigurava così l'aspetto di un punto e virgola!..

Tutti i maledetti erano rimasti rattristati dal suo amaro destino e

colpiti dal crudele gesto di violenza del loro imperatore, ma Satana continuò a fumare tranquillamente il suo fieno.

\* \* \*

- Non vi degnereste di ascoltare ancora la relazione dell'addetto alle faccende matrimoniali?- disse il visir superiore dell'inferno.

- Con piacere! - replicò Satana. Mi piacciono le cronache delle tentazioni.

E il diavolo delle faccende matrimoniali comparve.

Non mi metto a descrivere il suo aspetto, perché tre quarti dei miei lettori sposati hanno fatto la sua personale conoscenza; dirò solo che il diavolo Fifi-Coco è un cattivo spirito della migliore qualità, perfido al sommo grado, ma insieme molto amabile, mansueto, umile, servizievole e furbo come la moglie colta in flagrante e imbroglione peggio di qualsiasi sottodiacono, un agile tentatore che gode di grande rispetto da parte di Satana. E' stato proprio lui a tentare la nostra prima genitrice, affidandole il grande segreto di tutto il bene e di tutto il male; in quei tempi questo era un grande segreto, ma nella nostra epoca illuminata tutte persino le serve lo sanno a memoria anche senza la sua partecipazione.

Ma più importante rimane il fatto che egli conosce tutti i segreti delle belle donne maritate, e persino della signora Satana. Satana ha un forte sospetto su di lui, ma... ma non non ne accenna minimamente: Satana sa salvare le apparenze.

- Che novità mi racconti?- domandò il nero signore dell'inferno. - Come procedono gli affari affidati a te?

- Particolarmente bene, vostra oscurità. Mai i miei affari sono stati in uno stato di tale fioritura come ora. Nei matrimoni regna una noia straordinaria: i mariti e le mogli in gran parte litigano due o tre volte al giorno; le necessità di consolazioni sono incessanti. Ho degli autentici capogiri per la quantità degli affari.

- Conosco bene la tua attività e la gelosia, - pronunciò Satana imponente. - Mostrami il tuo elenco.

Fifi-Coco gli porse su un lungo foglio di carta l'elenco dei misfatti matrimoniali riguardanti l'ultimo mese in tutto il globo terrestre. Satana, tenendo la pipa tra i denti, cominciò a guardarlo con grande attenzione e, a ogni paragrafo, ora squittiva di soddisfazione, ora per la gioia sbuffava dalla pipa enormi nuvole di fumo dalla bocca, dal naso e dalle orecchie.

- Quanti tradimenti!.. Quanti litigi!.. Che abisso di baruffe! - osservò, leggendo l'elenco. - Che quantità di lettere d'amore nel corso di un mese! Dimmi, per favore, hai davvero distrutto un numero così enor-

me di matrimoni, 777 777 in un tempo così breve?

- Proprio questo numero, vostra oscurità, - acconsentì il diavolo.
- Bravo, bravo!..- esclamò Satana, continuando a fissare l'elenco.
- Devo dire sinceramente che di tutti i rami del mio dominio, il tuo dipartimento si distingue per il migliore ordine.
- Vostra oscurità siete troppo generoso con me.
- Gli affari vengono da te sbrigati con straordinaria velocità.
- Le donne, vostra forza impura, non amano lasciare le cose in

sospeso.

- E dopo il carnevale di solito non ti rimangono affari in sospeso?
- Questo è il periodo più comodo per sbrigare affari del genere.
- Inoltre il tuo tipo di attività è straordinariamente ampio e forse il più importante: è quello che mi porta il maggiore utile.

Fifi-Coco fece un inchino.

- Nessuno dei miei fedeli servitori conduce a me un tale numero di maledetti come te. Quanti grandi mariti soggiornano da noi nell'inferno, quanti saggi filosofi, bigotti, intelligenti, fanatici che nessuno dei miei diavoli era in grado di tentare; ma da quando tu ti sei messo in mezzo e li hai fatti sposare, guarda, dopo qualche tempo li hai condotti da me, e non solo loro... marito e moglie insieme.

- Quando, vostro onore, è così semplice prenderli con il fascino del peccato veniale! - rispose il diavolo, abbassando gli occhi con modestia.

- Anche se lo fosse, io so apprezzare le tue doti e me lo impongo come mio dovere di premiarti in modo brillante e generoso, - disse Satana con un aspetto solenne. - Belzebù! Come premio per le celebri conquiste e la sconfinata attività del mio funzionario supremo per gli affari matrimoniali in terra, ordina che gli indorino le corna.

I diavoli del corpo di guardia afferrarono Fifi-Coco, lo trasportarono nella geenna, gli misero la testa nella stufa e, temprandogli le corna al punto giusto, le copirono d'oro in modo saldo e ricco; dopodiché lo cacciarono nel mondo per seminare altre discordie tra i due sessi del genere umano.

\* \* \*

Satana ripose la pipa, si alzò dal trono, sbadigliò, si stiracchiò e disse:

- Uffa!... Come sono stanco!.. Come è noioso governare con senatezza la stupidità umana!.. Ora andrò a passeggiare tra i fuochi della geenna, a respirare aria fresca e godermi lo spettacolo piacevole di come

si arrostitiscono gli uomini. E se ne andò.

(17 giugno 1832)

(A cura di Joanna Spendel. Titolo originale *Bol'šoj vychod u Satany*, in "Sobranie sočinenij Senkovskogo, Sankt-Peterburg 1858, vol. I, pp. 384-428)

## NOTE

1) Rivista mensile pietroburghese (1818-30), diretta da P.P. Svin'in, scrittore, geografo e storico.

2) Hermann Busenbaum (1600-1668), moralista e gesuita tedesco, autore di un'opera di vasto successo "Medulla theologiae moralis" (1650).

3) O.S.Senkovskij allude al romanzo storico di F.Bulgarin "Dmitrij l'usurpatore", pubblicato nel 1830.

4) L'autore si riferisce al dramma storico di Victor Hugo "Hernani", alle "Confessioni" di Jean-Jacques Rousseau, al romanzo di F.V.Bulgarin "Petr Ivanovič Vyžigin", al romanzo storico di Michail N. Zagoskin "Roslavlev o i russi nel 1812", all'edizione dell'opera per il teatro ambulante "Il giudizio di Semjakin" del Seicento.

5) L'autore intende il manuale del filosofo russo D.M.Vellandskij "Fisica sperimentale, speculativa e di osservazione".

6) Si fa riferimento al seguace russo di Schelling, M.G.Pavlov.

7) O.I.Senkovskij allude all'opera di Nikolaj A.Polevoj "La storia del popolo russo".

8) Monaci che hanno elaborato una serie di testi sulla vita dei santi (1643-1749)

9) L'autore si riferisce a Dmitrij l'usurpatore del 'periodo dei torbidi'.

10) Riferimento alla rivoluzione del luglio 1830.

11) Tedesco nel testo.

12) Significa "molto bene" in polacco.

13) "A voi io", un'oscura minaccia a chi non ubbidisce a un ordine diventata proverbiale; cfr. Virgilio, "Eneide", libro I, verso 135.

14) Si riferisce all'opera di Jules Gabriel Jeanain (1804-1874).

L. I. Dem'janova (Università di Odessa)

## **“I FALSI AMICI DEL TRADUTTORE” IN ITALIANO E IN RUSSO**

In italiano e in russo è presente un gruppo numeroso di parole vicine o coincidenti per suono che differiscono per i loro significati, venutisi a formare in seguito all'assimilazione da una lingua all'altra o confluiti in entrambe da una terza lingua (latino, greco e altre). Tali parole hanno preso il nome di “falsi amici del traduttore” (più avanti detti FAT): il termine trova origine nella linguistica francese (“*faux amis du traducteur*”).

Lo scopo della presente ricerca è l'individuazione delle coppie dei FAT in italiano e in russo, la loro classificazione, descrizione e la particolare specificità riscontrata in entrambe le lingue.

Ju. A. Dobrovolskaja così caratterizza i vocaboli internazionali:

“Con questo termine si è soliti intendere vocaboli di origine latina e greca arrivati in Russia dall'Europa occidentale con le opere d'arte, di filosofia, di scienze naturali, con l'architettura e le innovazioni industriali. Tali vocaboli sono piuttosto numerosi e facilitano con ciò agli Europei occidentali ( di lingua romanza e germanica in questo caso), la comprensione di una buona parte del lessico russo. Ma le lingue tendono a diversificarsi tra loro, il che è spesso fonte di malintesi: parole di grafia simile risultano del tutto o in parte diverse per significato. In questo modo abbiamo a che fare con vocaboli pseudointernazionali, meglio conosciuti come “falsi amici del traduttore” (Dobrovolskaja, 1999:25).

Dei FAT in italiano e in russo Ju. Dobrovolskaja si è occupata in un altro testo fondamentale (Dobrovolskaja, 2000: 366); dell' argomento scrive anche I. A. Ščekina (Ščekina, 1986). Una specifica indagine sui FAT nella lingua italiana e ucraina si deve a L. I. Dem'janova, che ne riporta per la prima volta le tipologie basilari (Dem'janova, 1998 1 : 26).

La quantità di “falsi amici del traduttore” nelle lingue letterarie moderne, che entrano continuamente in contatto con altri sistemi linguistici, è ampia, e ciò ha reso possibile la creazione di una serie di vocabolari specializzati:

*Anglo-russkij i russko-anglijskij slovar' “ložnych družej perevod-*

čika", a cura di V. V. Akulenko, Moskva, 1969

Gotlib (Gottlieb) K. G. M. *Nemecko-russkij i russo-nemeckij slovar' "ložnych družej perevodčika"* Moskva, 1972

Murav'ëv V. A. *Faux-amis ili ložnye druž'ja perevodčika*, Moskva, 1969

Kanonič S. I., *300 ložnych družej perevodčika. Ispansko-russkij slovar'-spravočnik*, Moskva: Menedžer, 2001

Kočergan M., *Slovar' russko-ukrainskich mežjazykovych omonimov*, Kiev: Academia, 1997.

L'attuale ricerca si basa sull'*Ital'jansko-russkij slovar' ložnych družej perevodčika* redatto dall'autrice (Dem'janova, 1998<sup>2</sup>), in cui sono descritte 785 coppie di FAT, raccolte attraverso una selezione integrale tratta dal lavoro fondamentale di V. Kovalëv, *Dizionario italiano-russo, russo-italiano* (Kovalëv, 1992).

Si evidenziano i seguenti gruppi di FAT:

1. Accentologici: pur nell'identità di significato, si osserva una differenza nella posizione dell'accento
2. Grammaticali: pur nell'identità di significato, si verifica una diversità per una qualche caratteristica grammaticale (genere, numero)
3. Semantici: pur nell'identità grammaticale (i vocaboli vanno ascritti alla stessa parte del discorso o appartengono allo stesso genere grammaticale) si crea differenza in base al significato
4. Stilistici: elementi che posseggono una diversa sfumatura stilistica in italiano e in russo
5. Di tipo misto: inglobano al proprio interno le diversificazioni in campo grammaticale, accentologico, semantico, stilistico.

L'attualità dello studio di queste parole è data dal fatto che tali lessemi possono provocare errori di interferenza, fenomeno legato all'ormai nota tendenza dei parlanti bilingui ad introdurre in una lingua i processi appartenenti a un'altra lingua, cfr. Meje (Meillet, 1938: 59).

La non conoscenza o la debole padronanza dei "falsi amici del traduttore" in russo e in italiano può portare a una serie di errori: ad esempio, nel discorso di un italiano: *Mne nužno sdat' ekzamen krovi* - Mi occorre fare l'esame del sangue (al posto di analisi del sangue - *analiz krovi*). Oppure: *Kak vaša familija? - Spasibo, chorošo*, Qual è il vostro cognome? - Bene, grazie (*familija* significa cognome, e non *famiglia, parentado*). Per i parlanti russi che studiano l'italiano sono soprattutto i

FAT di tipo grammaticale a procurare difficoltà, per esempio è frequente attribuire il genere femminile a parole come *problema, panorama: nuova problema, bella panorama*.

Segnaliamo un esempio di errore nei FAT semantici: *Sil'vio napi-sal mne, čto on laureat; interesno, v kakom konkurse on pobedil*, Silvio mi ha scritto che ha vinto un premio; sarebbe interessante sapere che concorso ha vinto (*laureat* – insignito di un premio), *Moj drug, naverno, rabotaet v posol'stve, on diplomat* Il mio amico, di sicuro, lavora all'ambasciata, è un diplomatico (*diplomat* – diplomatico).

Analizziamo più dettagliatamente ogni gruppo.

### 1. FAT accentologici.

Per l'analisi di questa parte si sceglie un approccio sincronico, prescindendo quindi dalla cronologia dei prestiti. Si parte dalla premessa che in italiano l'accento avanza di una sillaba rispetto a quello russo, che cade sul tema della parola.

Nel suddetto gruppo rientrano:

- sostantivi perlopiù astratti: *agonia-agònija, armonia – garmònija, avaria – avàrija, burocrazia – bjurokràtija, categoria - kategòrija, compagnia – kompànija, democrazia – demokràtija, energia – ènérgija, enciclopedia – ènciklopédija, fantasia – fantàzija, fisionomia – fizionòmija, monarchia – monàrchija, poesia – poèzija, polizia – policija, teoria – teòrija;*

- nomi di nazioni e regioni: *Albania – Albànija, Bulgaria – Bolgàrija, Lombardia – Lombàrdija, Romania – Rumynija, Turchia – Turcija;*

- nomi di scienze: *biologia – biològija, ecologia – èkològija, economia – èkonòmija, filosofia- filosofija, fraseologia- frazeològija, geografia – geogràfija, psicologia – psihològija.*

In italiano l'accento si ritrae di una sillaba rispetto a quello russo: *album – al'bòm, autobus – avtòbus, epoca – èpoča, ettaro – gektàr, intimo - intìmnyj, (Mar) Ligure - Ligurijskoe (more), mobile - mobil'nyj, satira – satìra, scandalo - skandàl, termite - termit, tipico - tipičnyj,*



*transito - tranzit, visita - vizit.*

In italiano l'accento avanza di una sillaba rispetto all'accento russo: *concorso - kònkurs, cambusa - kàmbuz, dottore - dóktor, matrice - màtrica.*

In italiano e in russo l'accento cade su diverse sillabe del tema:

- in italiano è spostato a sinistra rispetto al russo: *aborigeno - aborigén, - Antartide - Antartìda, automobile - avtomobil', autonomo - avtonòmnyj, millimetro - millimétr, centimetro - santimétr, chilometro - kilométr, dialogo - dialòg, metastasi - matastàza, metatesi - metatèza, catastrofe - katastròfa, monotono - monotònnyj, semaforo - semafòr, Turkmenistan - Turkmenistàn, Uzbekistan - Uzbekistàn;*

- nella parola italiana l'accento è spostato a destra rispetto al russo: *compositore - kompozìtor, concorso - kònkurs, infezione - infékcija, infinito - infìnitìf, settore - séktor.*

## 2. FAT grammaticali.

Nel suddetto gruppo rientrano le parole che nelle due lingue si differenziano per le loro caratteristiche grammaticali.

Alle parole con il suffisso in *-osi*, appartenenti in italiano al genere femminile, corrispondono in russo le parole di genere maschile in consonante *-s/-z*. Questi lessemi sono particolarmente numerosi nel campo della medicina, di cui forniremo alcuni esempi:

a) le parole con suffisso *-osi*, indicanti un'inflammazione cronica (Dardano, Trifone, 1989: 334): *artrosi f artroz m, aterosclerosi f aterosklerozer m, avitaminosi f avitaminoz m, cerrosi f cirroz m, dermatosi f dermatoz m, neurosi f nevroz m, sclerosi f skleroz m, tossicosi f toksikoz m, trombosi f tromboz m, tubercolosi f tuberkulez m;*

b) le parole con suffisso *-esi*, indicanti anch'esse malattia: *diateasi f diatez m, diuresi f diurez m, enuresi f ênurez m, paresi f parez m;*

c) i termini con l'elemento *-foresi*: *elettroforesi f êlektroforez m, ionoforesi f ionoforez m;*

d) i termini relativi all'anatomia con suffisso *-fisi*: *apofisi f apofiz*

m, *ipofisi* f *gipofiz* m;

e) i termini con l'elemento *-stasi*: *omeostasi* f *gomeostaz* m.

Alle parole con suffisso *-ite* corrispondono in russo le parole in *-it*, di genere maschile.

Citeremo alcuni esempi delle suddette formazioni:

a) dal campo della mineralogia: *antracite* f *antracit* m, *apatite* f *apatit* m, *azzurrite* f *lazurit* m, *dolomite* f *dolomit* m, *grafite* f *grafit* m, *nefrite* f *nefrit* m, *pirite* f *pirit* m;

b) dal campo della chimica: *anidride* f *anidrid* m, *carbamide* f *karbamid* m, *dinamite* f *dinamit* m, *ebanite* f *ebonit* m, *iprite* f *iprit* m;

c) dal campo della medicina, "nei termini il cui tema è di origine greca, che indicano la parte del corpo soggetta a malattia; questi termini spesso contrassegnano " un'irritazione acuta" (Dardano, Trifone, 1989: 334): *artrite* f *artrit* m, *bronchite* f *bronchit* m, *cellulite* f *celljulit* m, *cistite* f *cistit* m, *colite* f *kolit* m, *dermatite* f *dermatit* m, *difterite* f *difterit* m, *epatite* f *gepatit* m, *faringite* f *faringit* m., ecc.

Poiché per i parlanti russi la corretta attribuzione del genere delle parole italiane in *-e* rappresenta una particolare difficoltà, viene loro spontaneo attribuire alle parole di tale tipologia il genere maschile (per influenza del russo).

Le parole con il suffisso in *-oma* in italiano sono di genere maschile. In russo vi corrispondono sostantivi di genere femminile.

In questa classificazione rientrano:

- i termini medici con suffisso *-oma* (*glaucoma* m *glaukoma* f, *mioma* m *mioma* f, *sarcoma* m *sarkoma* f )

- con suffisso in *-ema* (*eczema* m *ëkzema* f, *enfisema* m *ëmfizema* f )

- le parole composte con l'elemento *-derma* (*endoderma* m *ëndoderma* f, *ipoderma* m *gipoderma* f)

- i termini con l'elemento *-plasma* (*plasma* m *plazma* f, *endoplasma* m *ëndoplazma* f)

- le parole composte con l'elemento *-gramma* (*diagramma* m *diagramma* f, *epigramma* m *ëpigramma* f, *monogramma* m *monogramma* f, *telegramma* m *telegramma* f, *programma* m *programma* f ).

In italiano è presente un esiguo gruppo di parole terminanti in -a di genere maschile: ad esse in russo corrispondono sostantivi di genere femminile. In questo gruppo rientrano le parole della più varia origine. Di regola, in italiano esse sono sostantivi invariabili. All'interno di tale classificazione si sottolineano:

- i nomi di animali e pesci (*anaconda* m *anakonda* f, *barracuda* m *barrakuda* f, *cobra* m *cobra* f, *gorilla* m *gorilla* f, *lama* m *lama* f, *panda* m *panda* f, *puma* m *puma* f)

- parole di altri gruppi tematici: *alpaca* m *al'paka* f, *colera* m *cholera* f, *gorgonzola* m *gorgoncolla* f, *lambda* m *ljambda* f (è sottintesa in russo la parola *bukva*), *omega* m *omega* f (anche in questo caso è sottintesa in russo la parola *bukva*), *pianeta* m *planeta* f.

Per quello che riguarda le parole che in italiano terminano in -e, in questo caso si possono evidenziare i seguenti sottogruppi di FAT:

- in italiano la parola è di genere femminile, mentre in russo di genere maschile con tema in consonante: *autoclave* f *avtoklav* m, *automobile* f *avtomobil'* m, *lozione* f *los'on* m, *maionese* f *majonez* m, *onice* f *oniks* m, *sindrome* f *sindrom* m, *tigre* f *tigr* m.

Nel suddetto gruppo si possono rilevare i gallicismi: *enclave* f *anklav* m, *lorgnette* f *lornet* m, *omelette* f *omlet* m., e numerosi altri.

in italiano sono di genere maschile mentre in russo di genere femminile: *anemone* m *anemona* f, *ascaride* m *askarida* f, *gamete* m *gameta* f.

Segue una poco numerosa serie di coppie di FAT:

- in italiano i sostantivi di genere maschile in -o, che sono invece in russo sostantivi invariabili di genere neutro: *avocado* m *avokado* n, *cacao* m *kakao* n, *ghetto* m *getto* n.

- in italiano i sostantivi invariabili di genere femminile con tema in consonante, mentre in russo gli stessi sono di genere maschile: *apartheid* f *aparteid* m, *iris* f *iris* m.

### 3. FAT semantici.

Le parole del dato sottogruppo, identiche sotto l'aspetto grammati-

cale (appartengono alla stessa parte del discorso o allo stesso genere), si differenziano per significato. Viceversa, si possono segnalare i sottogruppi di parole monosemiche e parole polisemiche. Tra tutti gli errori dovuti all'interferenza, i calchi semantici sono di gran lunga quelli più diffusi.

(Kočergan, 1997: 391).

**3.1. FAT di parole corradicali e con lo stesso tema.** I membri della coppia, monosemici tanto in italiano quanto in russo, si differenziano completamente per significato. Queste parole storicamente costituiscono dei prestiti da altre lingue:

*decanato* m (relig.) – *dekanat* m Presidenza di una Facoltà universitaria (*dekan* = decano: anche da noi indica il membro più anziano di una comunità, di un'istituzione)

*galera* – *galera*, nave

*perlustrazione* – *perljustracija*, controllo della corrispondenza privata

*pomata* – *pomada*, rossetto

*soffitto* – *sofit* corpo illuminante

*statista* – *statist*, comparsa (teat.)

I membri della coppia possono avere eccezionalmente una corrispondenza di suono e una completa assenza di qualcuno dei semi in comune:

1. *fifa*, paura, 2. *fifa* (zool.), pavoncella – *fifa*, donna leggera e vanesia; *torba* – *torba*, sacco da viaggio (pop.)

Le differenze linguistiche possono comparire in seguito, e in una serie di parole familiari nelle due lingue, ad esempio: *stipendio* - *stipendija*, borsa di studio, *stipendiato* – *stipendiat*, borsista.

### 3.2. FAT polisemici.

**3.2.1.** I membri della coppia italiano- russo non hanno significati in comune. Nel suddetto gruppo sono riuniti i FAT che, o in russo o in italiano, sono polisemici e ciononostante non presentano nessun significato in comune:

*decano* m 1. relig., 2. \*d. del corpo diplomatico – *dekan* m, presi-

de di Facoltà

*canestro*, recipiente, 2) sport. nella pallacanestro – *kanistra*, fusto, *lift- lift* ascensore

*esecuzione* f 1. attuazione, 2 interpretazione, 3. (dir.) 4. pena capitale – *êkzekucija* (ant.) pena corporale

*firma* f 1. sottoscrizione del proprio nome, 2. il firmare , 3. facoltà di firmare, 4. *firma* ditta

*graffa* f 1. (edil.), 2. segno, 3. fermaglio per fogli – *grafa* casella, colonna

*lettore* m 1. chi esercita la funzione di lettore, 2. per una casa editrice, 3. insegnante di lingua, 4. strumento per facilitare la lettura, 5. *lektor* conferenziere

*libretto* m 1. piccolo libro, 2. taccuino, 3. documento, \*1, al portatore, 4. universitario - *libretto* libretto (operistico)

*roba* f 1. cose, 2. beni , 3. cosa, oggetto, 4. materiale, 5. stoffa, 6. capo di vestiario, 7. commestibili, 8. merce, 9. faccenda – *roba* tuta (spec. di tela ruvida)

*rosario* 1) relig., 2) sequela di fatti, di cose - *rozarij* rosaio

*rimonta* f 1. (sport.) 2. (mil., st.) - *remont* riparazione, 2) restauro, rinnovo

*scenario* m 1. (teat., cine), 2. sfondo, paesaggio - *scenarij* sceneggiatura.

Rileviamo il caso della presenza di un significato opposto nei membri della coppia italiano-russo: *lena* bodrost', ênergija - *len'* pigri-zia .

### 3.2.2. Corrispondenza (intersezione) parziale dei significati.

V. V. Dubičinskij chiama tali lessemi varianti FAT semantico-lessicali (Dubičinskij, 1989: 11).

In questa sezione analizziamo i "falsi amici del traduttore" che possiedono in italiano due o più significati, mentre in russo un solo significato.

M. Kočergan rileva, dopo U. Weinreich, che "sono particolarmente predisposti a interferenza quegli elementi delle due lingue che posseggono una parziale somiglianza semantica, poiché l'interferenza si deve precisamente nell'identificazione tra alcuni elementi semantici con il significato complessivo della parola. (Kočergan, 1997: 391; Weinreich

1979: 84). Conoscere i FAT di questa tipologia è di primaria importanza per i traduttori italiani, al fine di evitare di trasferire in russo le accezioni che sono presenti nel lessema italiano e invece assenti in russo. Se i membri della coppia dei FAT presentano più accezioni in russo, conoscere l'estensione semantica di questi membri della coppia è più urgente per i parlanti russi.

Analizziamo il modello:

IN ITALIANO

IN RUSSO

La parola è polisemica

La parola è monosemica

Si possono evidenziare alcuni sottogruppi, a seconda che il secondo significato in italiano sia figurato o non figurato.

1. Analizziamo il gruppo di FAT quando il membro italiano della coppia possiede un secondo significato figurato. Si possono rilevare le seguenti tipologie di significati traslati:

- in italiano, i nomi di animali, fig. nomi di persona, in russo c'è solo il significato di partenza: *babbuino* 1. zool., 2. persona (\*Le varianti semantico-lessicali, assenti in russo, sono sottolineate). - *babuin* zool.; *macaco* 1. zool., 2. persona sciocca - *makaka* zool.; *mandrillo* 1. zool., 2. uomo libidinoso - *mandril* zool.; *sciacallo* 1. zool., 2. che ruba in luoghi colpiti da disastro - *šakal* zool.

- in italiano, i nomi di oggetti, fig. la caratteristica di una persona, in russo c'è solo il significato di partenza: *broccolo* 1. varietà di cavolo, 2. persona stupida - *brokkoli* pl. cavolo; *maccherone* 1. pasta maccheroni m pl, 2. uomo stupido, babbeo - *makarony* pl pasta; *salame* 1. carne, 2. rif.a persona goffa e incapace - *saljami* f salame m duro, stagionato.

2. Il membro italiano della coppia presenta il secondo significato non figurato.

a) In russo il primo significato, presente invece nel membro italiano della coppia, può essere assente ( la struttura del significato segue l'impostazione del vocabolario di V. Kovalëv [12] ). E' il secondo significato, più caratteristico del lessema italiano, ad essere comune alla parola russa e italiana:

*autore* 1. chi è causa, 2. creatore, artista - *avtor* creatore, artista,

\*a. slov paroliere

*delegazione* 1. il delegare 2. gruppo di rappresentanti - *delegacija*

*dividendo* 1. mat., 2. econ. - *dividend* econ.

*impotenza* 1. l'essere impotente 2. med. - *impotencija* impotenza

(spec. sessuale)

*indulgenza* 1. l'essere indulgente 2. relig. - *indul'gencija* patente di indulgenza (dei peccati)

*obbligazione* 1. impegno 2. fin. - *obligacija* (fin.) obbligazione, titolo

*riduttore* 1. di romanzi e sim. 2. tecnol. - *reduktor* (tecnol.)

*sindacato* 1. associazione 2. accordo monopolistico - *sindikat* sindacato, consorzio

*torso* 1. torsolo 2. parte del corpo - *tors* torso (parte del corpo umano, busto).

b) In russo manca il secondo significato, presente invece nel membro italiano della coppia. E' il primo significato, più caratteristico del lessema italiano, a risultare comune alla parola russa e italiana:

*alleanza* 1. patto, unione 2. (bibl.) - *al'jans* alleanza, unione

*artiglieria* 1. arma 2. pistola - *artillerija* artiglieria (arma)

*baule* 1. cofano da viaggio 2. bagagliaio - *baul* baule, cofano da viaggio

*carato* 1. unità di misura 2. quota - *karat* carato ( per le pietre preziose)

*compositore* 1. mus. 2. tip. - *kompozitor* mus.

*consorzio* 1. econ. 2. società \*c. umano *čelovečeskoe obščestvo* - *konsorcium* consorzio, gruppo

*criterio* 1. regola 2. senno - *kriterij* criterio (regola)

*direttiva* 1. istruzione 2. indirizzo di condotto - *direktiva* direttiva, orientamento, istruzione

*investitore* 1. econ., 2. riferito a veicolo - *investor* econ.

*lirismo* 1. liricità 2. patetismo - *lirizm*

*pilotaggio* 1. aer. 2. mar. - *pilotaž* aer. , \**vysšij n.* acrobazia aerea

*regolamento* 1. norme 2. pagamento - *reglament* regolamento, procedura (spec. di assemblea e sim.)

*trattato* 1. opera 2. accordo - *traktat* trattato, dissertazione

*università* 1. istituzione 2. associazione (st.) - *universitet* Università degli studi

*valuta* 1. moneta straniera 2. data di decorrenza - *valjuta* valuta,

divisa, in questo caso moneta estera

c) In russo può mancare il terzo significato (o altri significati) che sono, invece, presenti nel membro italiano della coppia. Il primo e/o il secondo significato, più caratteristico del lessema italiano, risulta essere comune per la parola italiana e russa:

*affresco* 1. tecnica di pittura 2. dipinto, 3. composizione letteraria  
- *freska* f (art.)

*censura* 1. controllo sui mezzi d'informazione 2. comitato di censura, 3. (sanzione disciplinare) predupreždenie, 4. psicoan. - *cenzura*  
censura

Le particolarità semantiche dei FAT in italiano e in russo sono molto eterogenee; la loro analisi dettagliata costituisce l'oggetto di un'apposita ricerca dell'autrice.

**4.FAT stilistici.** Nel suddetto gruppo si possono includere alcune tipologie di "Falsi amici del traduttore":

- le coppie, le cui componenti in italiano e in russo si differenziano solo stilisticamente (ad esempio, in una lingua una parola appartiene allo stile colloquiale o al linguaggio poetico, mentre in un'altra allo stile neutro). Ad esempio: *affronto* oskorblenie è neutra in italiano, in russo ad essa corrisponde l'arcaismo *afront*, con lo stesso significato; *diamante*almaz, strumento per il taglio del vetro, *diamant* (*tipografskij kegl'*) - l'obsoleto *diamant*almaz; *commediante* komediant, komediantka, simulatore, simulatrice - la parola obsoleta *komediant* col significato di simulatore.

- Le parole che si differenziano per una sfumatura di significato: i membri della coppia in russo presentano, di regola, un significato più ristretto: *tribunale* sud (organ, pomeščenie; ad esempio *t. civile graždanskij sud*) - *tribunal* (militare); *assemblea* sobranie (organo direttivo), (mar.) sbor (nella nave) - *assambleja* (in un'organizzazione internazionale).

- I FAT che si differenziano per l'estensione delle combinazioni (in una lingua è ristretta, in un'altra più ampia). Ad esempio: in italiano la parola *certificato* dispone di un ampio spettro di significati che si traducono in russo con svidetel'stvo, spravka, udostoverenie, sertifikat - in russo l'uso del parallelo corrispondente *sertifikat* è abbastanza limitato, ad esempio *sertifikat kačestva*. Un ulteriore esempio: *direttore* direktor,



načal'nik presenta in italiano un alto grado di combinazione, ad esempio: *direttore di gara* glavnyj arbitr sorevnovanij, *direttore d'orchestra* dirižer, mentre in russo una simile combinazione di *direktor* non è possibile.

### 5.FAT di tipo misto

Inglobano all'interno del proprio sistema le differenze in campo accentologico, grammaticale, semantico, stilistico.

Si possono rilevare le seguenti tipologie relative al suddetto gruppo:

a) la parola russa e quella italiana si differenziano sia grammaticalmente che semanticamente. Le differenze possono concernere:

#### - genere e semantica:

*canicola* f s. afa - *kanikuly* pl. vacanze

*resina smola* - *rezina* gomma

*idioma* m 1. lingua, 2. dialetto - *idioma* f locuzione idiomatica, idiotismo

#### numero e semantica:

*calzone* m 1. indumento calzoni pl, 2. parte del calzone 3. cuc. - *kal'sony* pl. mutandoni m pl

a) la parola italiana e quella russa, pur con uno o più significati comuni, si differenziano nel genere e in un solo significato. Le diversità possono riguardare: il primo semema nel semantema del membro italiano della coppia (*appendice* f

1. rif. a scritti, pubblicazioni, 2. anat. - *appendiks* anat. ; *comma* m 1. dir., 2. mus. - *komma* f mus. );

il secondo semema (*amalgama* m 1. lega, 2. mescolanza - *amal'gama* f ;

*lemma* m 1. mat., 2. voce - *lemma* f mat. ; *magma* m 1. geol., 2.

insieme caotico - *magma* f ;

*radiogramma* m 1. telegramma, 2. lastra - *radiogramma* f ;

*sintesi* f 1. filos., 2. sunto 3. chim., biol. - *sintez* m).

c) la parola russa e quella italiana, con un significato comune, si differenziano nel genere; a parte questo, il membro italiano della coppia possiede due accezioni semantico-lessicali più differenziate dalla parola russa:

la parola italiana *tema* di genere maschile, corrispondente al russo *tema* di genere femminile col significato di "argomento", possiede, oltre

al significato di base, anche quello di “componimento scolastico” e di “tema della parola”, ling.

d) I membri italiano e russo della coppia si differenziano nel numero e possiedono un solo significato comune; oltre a questo, il membro italiano della coppia possiede due o più sememi dalla parola russa: l'italiano *conserva* f e il termine russo *konservy* pl. possiedono il significato comune di “alimentari, cibi in scatola, scatolame” e si differenziano per i significati, caratteristici della parola *conserva* in italiano: “il conservare cibi”, “serbatoio”.

e) I FAT si differenziano dal punto di vista dell'accento e da quello semantico. Così, *conduttore* si interseca con la parola russa *konduktor* solo nel singolo significato di bigliettaio (nel tram e sim.). In italiano questa parola, eccetto il significato di sostantivo conducente di veicolo, fis., elettron., affittuario, possiede anche i significati dell'aggettivo: *motivo conduttore* veduščij motiv. L'italiano *impòrto* 1. ammontare complessivo, 2. somma di denaro non possiede nessun significato in comune col russo *import* 1. importazione f (spec. di merci) 2. importazioni f pl.

f) A una parola russa corrispondono due parole italiane con significato diverso e diversa posizione dell'accento: *papa*, *papà* padre, *pàpa* relig.

La ricerca della tipologia dei *Falsi amici del traduttore* in russo e in italiano permette di individuare le regolarità nelle corrispondenze linguistiche delle lingue italiana e russa a livello fonetico, morfologico, grammaticale, semantico; consente, inoltre, di evidenziare nelle parole le componenti comuni e quelle diverse, che formano la coppia dei FAT. La presente ricerca può avere valore teorico su un piano di studio contrastivo delle lingue italiana e russa. E' evidente l'importanza pratica della tipologia relativa all'attività traduttiva, e anche nella preparazione di traduttori specialisti nei paesi della Confederazione degli Stati Indipendenti e in Italia.

Traduzione di Martina Valcastelli

## BIBLIOGRAFIA

Abaev A. I. *O jazykovom substrate* “Doklady i soobščeniya

- Instituta jazykoznanija AN SSSR“ Vyp. IX, Moskva 1956  
Vajnrajch (Weinreich U.) *Jazykovye kontakty*, Kiev 1979  
Dem'janova L. I 1 "Fal'sivi druži perekladača" v ukraïns'kij ta italijs'kij movach, "Jazyk i kul'tura: VI Meždunarodnaja naučnaja konferencija", Kiïv 1998: 26  
Dem'janova L. I. 2 *Ital'jansko-russkij slovar' "ložnych družej perevodčika"* Odessa 1998  
Dobrovolskaja Ju. A. *Praktičeskij kurs ital'janskogo jazyka*, Moskva 2000  
Dubičinskij V. V. *Nacional'no-kul'turnye osobennosti internacional'noj leksiki russkogo jazyka*. Akademia, Moskva 1989  
Kočerган M. *Slovar' russko-ukraïnskich meždžazykovych omonimov*, Kiev 1997  
Meje (Meillet) A. *Vvedenie v sravnitel'noe izučenie indoevropejskich jazykov*, Moskva-Leningrad 1938  
Ščekina I. A. *Ital'janskij jazyk: ustnyj perevod*, Moskva 1986  
Dobrovolskaja Ju. *Il russo: l'abc della traduzione*, Venezia 1999  
Kovalëv V. *Dizionario italiano-russo, russo-italiano*, Bologna 1992  
Dardano M., Trifone P. *La lingua italiana*, Bologna 1989

Juna PITEROVA e Mattia DONI

## REQUIEM...PER L'UNIONE SOVIETICA

- Porca miseria! Porca puttana! – gridai, rivoltando con rabbia le tasche della giacca. Il portafogli non c'era.

- Importante è che i documenti siano in salvo, - disse tranquilla mia moglie. La sua voce, come sempre, mi fece rinsavire.

- Sono convinto che questa sia opera di quel fetente di ragazzino, vestito di quella logora tela di sacco, e che scuoteva la testa con imbarazzo, sorrisi io. – Un autentico maestro nel suo mestiere! Mi ha appena sfiurato con la spalla e...oplà! Cento euro spariti!

- Dovresti essere contento di non averne persi di più, - Julija mi accarezzò affettuosamente i capelli.

Sto bene con lei, la mia metà nordica, in grado di raffreddare in tempo il mio sangue meridionale che ogni tanto va in bollore. Uh! Quanti guai avrei potuto combinare se non fosse stato per lei!

*Zamurzannyj*<sup>1</sup>, *šket*<sup>2</sup>, *nalomat' drov*<sup>3</sup>, sono tutte pure espressioni russe, intraducibili esattamente in nessun'altra lingua al mondo. Mi piace collezionare simili modi di dire popolari di una lingua mordace e irripetibile, creata da gente semplice. Due o tre parole calzanti, qualche volta molto caustiche, colgono chiaramente e con efficacia sfumature che in italiano, la mia lingua madre, non riesci a esprimere nemmeno con qualche frase.

Mia moglie accorcì con cura gli steli di enormi crisantemi di un vago color lilla, che mi erano costati più di cento rubli. Era proprio là, al mercato, che era avvenuto il furto. Sono i fiori preferiti di Julija. Per niente al mondo vuole rinunciare a questa passione, pur sapendo che da noi, in Italia, i crisantemi si associano alla morte e si comprano solo ai funerali e, inoltre, in numero dispari. Qui, tutto all'opposto: al cimitero portano un numero pari di fiori, ma li regalano in numero dispari.

E qui dovette a lungo cercare di convincermi – *oblamyvat*<sup>4</sup>, ecco un'altra parolina della mia collezione – che bisogna imparare a regalare fiori appena recisi. Da noi è difficile che si comprino mazzi di fiori, non è per niente pratico, anche se bello. Si preferiscono piantine in vaso.

Ma qui buttano al vento i soldi con gran soddisfazione. Sarà forse

così che bisogna vivere? Chi potrebbe pensare che proprio i cittadini della Russia, da noi spesso associata a uno sperduto e innevato angolo di terra, luogo dimenticato da Dio, possano dare a noi, appassionati e allegri meridionali, una lezione di felice e generosa mancanza di senso pratico!

Anche se, nella vita di tutti i giorni, questa gente si comporta in modo del tutto diverso.

- Tutti i nostri guai vengono da un rapporto troppo serio con la vita, - ama ripetere mia moglie.

Basta guardare i volti inquieti ed ermeticamente chiusi dei passanti, sui quali non c'è assolutamente posto per il sorriso, per capire che sono tutti oppressi da qualche comune disgrazia o preoccupazione.

- Perché sono così tristi? - domandavo spesso a Julija fin dall'inizio della nostra frequentazione, che coincise con il disfacimento di quel mostro chiamato Unione Sovietica, che era stato il terrore di tutta l'umanità. Lei si chiudeva nel mutismo. Ed eccola ora, chissà perché, infervorata a parlare.

- Tu ti meravigli sempre dei volti tristi. Capisci, noi eravamo abituati a vivere in una comoda culla, al riparo da tutti i venti. Eravamo sicuri che non ci avrebbero lasciato al nostro destino, né nella malattia, né nella vecchiaia, né nella disgrazia. Eravamo fermamente convinti che lo Stato ci avrebbe difeso contro qualsiasi avversità, che avrebbe teso la mano a chi ne aveva bisogno, agli orfani, ai vecchi, agli invalidi.

- Ma questa era solo semplicemente un'illusione, - replicai meravigliato. - Perché ne parli così seriamente?

- No, Massimo, era realtà, - sospirò lei. - Sai, una volta ho scritto una lettera al giornale "Moskovskaja pravda", dicendo che i filobus della nostra linea erano strapieni e andavano con frequenza irregolare. Con i nostri bimbi, andavamo ogni giorno all'asilo ed entravamo a fatica nella calca rischiando la vita.

- Ma tu scherzi, - dissi, guardandola incredulo. - Cosa c'entra il giornale?

- La lettera fu pubblicata in prima pagina, aggiunsero degli autobus alla linea, e per qualche anno viaggiammo non più come bestie.

- Ma è terribile! Naturalmente, chi ci rimise fu un'altra linea. Da qualche parte hanno pur dovuto prenderli, quei i filobus.

- Può darsi, - ammise lei senza problemi. - E un'altra volta ci si ruppe la cucina a gas, il coperchio del forno cadeva continuamente rischiando di far male al piccolo che gattonava per la cucina. Io presentai una domanda all'amministrazione e mi portarono una bellissima cucina nuova con grill, fatta su licenza di una ditta francese. Completamente gratis.

- Non può essere! Che assurdità!, - dissi incredulo. – Non potevi andare in un negozio e comprare una nuova cucina?

- Non mi passò nemmeno per la testa, - rispose seriamente Julija. – C'era penuria di molti prodotti, e oltre tutto avevano dei prezzi impossibili. Mentre i prodotti per bambini erano incredibilmente a buon prezzo. Con uno stipendio si poteva comprare un intero guardaroba per un bambino per tutte e quattro le stagioni!

Ciò che effettivamente andava male, era l'irregolarità nella fornitura dei prodotti, persino del latte. Ma nessuno faceva la fame. Ora di merce ce n'è in abbondanza, ma non per la borsa dei pensionati.

La maggior parte di noi non era in grado di comprarsi un appartamento in cooperativa. Ma, per esempio, a mio padre, operaio d'avanguardia, l'organizzazione sindacale assegnò gratuitamente un appartamento di tre stanze in un nuovo edificio. Tutti i miei ex compagni di classe, figli di semplici operai, vivevano e ancora vivono in appartamenti singoli, abbastanza spaziosi.

- Una società di scrocconi, - non avevo parole. – Più di duecento milioni di poppanti adulti in un'unica comune culla! Una specie di surrealismo socialista!

- Ed ecco che ci hanno scaraventato con una pedata fuori della nostra, per quanto angusta, calda culla, - continuava mia moglie. - Ad alcuni, giovani, energici e grintosi, è piaciuta la libertà. Ma i vecchi cominciarono a morire in silenzio nei loro piccoli appartamenti, dalla fame, dal freddo e...dal veleno.

- Cosa-a-a?

- Gli appartamenti divennero proprietà privata, - spiegò Julija, - li distribuivano gratuitamente, ma acquistarono un valore reale, espresso in equivalenti dollari. E i vecchi diventarono improvvisamente proprietari di un'invidiabile fortuna. Ma ora non c'è nessuno che li difenda.

Non avevo persino più voglia di far domande. Più ne facevo, e più incomprensibili erano le risposte.

- Ma la cosa più triste sono i bambini, - non riusciva più a fermarsi mia moglie. – I bambini abbandonati. Ottant'anni fa "il Feliks di ferro" risolse radicalmente questo problema.

- Non mi dire che li ha messi tutti al muro!?! – chiesi con terrore. Dopo tutto quello che avevo letto sui crimini dei bolscevichi, non ci sarebbe stato da meravigliarsi.

- Leggi il "Poema pedagogico" di Makarenko, - sorrise Julija. – Mi sembra che sia stato tradotto in italiano. Anton Semënovič Makarenko, il fondatore della pedagogia sovietica.

- Intendi dire la pedagogia totalitaria?

- Ha lavorato con piccoli delinquenti minorenni e li ha molto amati, - esclamò lei. - Da noi non erano poche le persone impagabili come lui. Ai figli altrui essi davano se stessi, la vita, l'anima, il proprio cuore. Credimi, dobbiamo essere orgogliosi di individui simili.

Julija mi rivolse uno sguardo serio e mi venne voglia di baciarla, cosa che feci.

- Mio nonno, comunista, attivista di partito, andò volontario in guerra contro i fascisti, lasciando moglie e bambini piccoli. Poteva rifiutarsi, era seriamente ammalato, ma... E chi difenderà allora te e i bambini?" rispondeva a tutti gli argomenti della nonna.

Nella notifica, la solita frase: "Morto da eroe". Quei pezzi di carta li hanno ricevuti milioni di vedove e di madri. Erano uomini fidati, quelli. Si poteva contare su di loro. Cosa che non puoi dire della maggioranza degli attuali businessmen.

- Vorresti forse risuscitare quel mostro, il tuo ex paese? - sussurrai teneramente a mia moglie, sistemandola più comodamente tra le mie braccia. - Non sono forse stato io a sostituire il tuo perduto "paradiso", la tua angusta culla comunale in coabitazione? Non ti senti forse sicura con me?

Aspettavo con un po' di agitazione che cosa avrebbe detto, ma anziché una risposta udii:

- Ti amo. (In italiano nel testo).

- E la libertà? - puntualizzai.

- La libertà è un grande bene, - disse lei dopo un po'. - Ma è difficile spiegarlo ai bambini abbandonati e ai vecchi che muoiono in solitudine.

- Pensi che non ci sia modo di uscirne senza un Feliks di ferro?

Mia moglie stette un po' sopra pensiero.

- Non so proprio. E' così terribile. Durante la guerra, mia nonna arrivò in ritardo sul lavoro. Cinque minuti in tutto. Il tram, sul quale viaggiava, si guastò per strada. L'hanno messa...in prigione!! Per due intere settimane. E i bimbi restarono soli in casa. La mamma aveva cinque anni e suo fratello, mio zio Kolja, sette. Se non fosse stato per i vicini non sarebbero sopravvissuti.

Ma c'era molto di buono - il sacrificio, l'onore, la dignità. Da noi, pensa, sono ancora vivi gli ideali del comunismo. E siamo così tanti. Se solo volessimo... - ognuno potrebbe trasformare in oasi il piccolo pezzo di deserto attorno a lui, e la terra diventerebbe un giardino fiorito..

Non ridere! - disse intuendo la mia ironia. Poi tacque.

- Scusa, non volevo offenderti, ma tutti questi ideali sono una menzogna. Vecchio, stravecchio ciarpame.

I suoi occhi scintillarono.

- Le parole non significano niente. Se il termine “comunismo” ti irrita, trova una qualsiasi altra parola, ancora non contaminata da un gruppetto di furfanti. E’ con il vostro aiuto che abbiamo gettato, insieme all’acqua sporca, anche il bambino!

- Aiuto di chi? – non capii.

- Di tutti quelli che erano interessati al crollo dell’Unione. Di tutti quelli che, ridendo sotto i baffi, ci spingevano nel fetido pozzo di un consumismo senza senso. E adesso, le persone che non non pensano solo al loro stomaco e all’agiatazza della propria famiglia, sembrano degli idioti. Quando vivo in Italia, vengo intontita da tutta quella pubblicità senza fine, con pittoresche foto e listini prezzi. Pubblicità che a pacchi esce dalla cassetta della posta e che perseguita la gente per la strada, alla radio e alla televisione.

- Ma da voi non è forse lo stesso?

- Per fortuna ancora no. Ma non ricordi come ti hanno spesso preso all’amo con questa corruzione senza limiti? Compri tre, paghi due! Sconti festivi, stagionali, estivi, autunnali! Solo da noi! Basta prendere!

E la gente compra quello di cui non ha assolutamente bisogno, calcola con serietà, risparmia, buttando in questo buco nero la propria energia, la gioia di vivere, la vita stessa!

- E cosa c’è di male? – ero completamente sconcertato dalla sua foga.

- Ma niente, - sorrise lei inaspettatamente. – Ascolta, cerchiamo quel ragazzino che ti ha soffiato il portafogli.

- Perché? Non ti restituirà comunque i soldi.

Julija mi guardò...attraverso le lacrime.

- Io mi avvicino e gli dico: “Vuoi venire con noi in Italia? C’è un mare caldo, un sole splendente, gente allegra e felice”. Lui, naturalmente, non mi crederà, ma nella speranza di soffiarti ancora qualcosa, fingerà di essere d’accordo. Noi gli offriremo una nuova vita, sai, sono bambini condannati, sono pochi quelli che arrivano alla maturità. Poi sentirà che lo amiamo e capirà che per questo vale la pena di vivere.

- Pensi che capirà? – domandai incredulo.

- Senza dubbio. E anche lui amerà.

- Sciocchina! – volevo dirle. – Cosa c’entra qui il comunismo, cosa c’entra il capitalismo? Pure noi non abbiamo ancora disimparato ad amare. Anche noi aiutiamo i poveri, adottiamo gli orfani, visto che di nostri figli non ne abbiamo quasi più.

Ma non dissi nulla. Avevo sempre in testa quel piccolo straccione del mercato. Ma davvero Julija parlava seriamente? Certo, quei bambini



sono predestinati. Persino da noi. Ricordai con tristezza la triste storia di quel povero diavolo di Franco<sup>5</sup>, che durante tutta la sua breve vita gironzolava affamato da un ricovero all'altro e che era morto così stupidamente, intervenendo insieme ad altri studenti contro un oratore filofascista in un meeting. Ai poliziotti che lo avevano ucciso non fu comminata nessuna meritata condanna, ma tutta un'intera regione si levò in un silenzio di tomba. E gli dedicarono un monumento, per non dimenticare.

Penso che qui nessuno muoverebbe un dito se "casualmente" morisse qualche ragazzo.

Tutto sommato è molto simpatico. E sveglio. Peccato, è un vero peccato!

- E se veramente...? – Mi vennero in mente gli enormi occhi castani, il viso bruno e vivace. – Sembra che in qualche modo mi assomigli. Ho da insegnargli qualcosa.

Ma via! Smettiamola con queste assurdità. Prendere in casa un piccolo ladruncolo, questo è veramente troppo!

*Traduzione di Luciana Vagge Saccorotti*

## NOTE

- 1) Sporco, sciatto.
- 2) Ragazzino, ragazzotto.
- 3) Combinare molte sciocchezze, errori.
- 4) Persuadere a fatica, convincere, vincere la testardaggine, la troppa sicurezza di sé.
- 5) Franco Serantini.

Daniela Liberti

## UN POETA DALL'EX PONTO

*“Cosa mi trattiene in Crimea, in un’epoca in cui ad uno scrittore sarebbe più facile raggiungere il successo in Russia, a Mosca? Avrebbe senso una risposta diretta se fosse una scelta consapevole. Ma l’uomo è un mortale, non un santo, né un’entità divina, direi che l’uomo non è assolutamente un essere libero. Non è libero da Dio, non è libero da se stesso, ha un’oscura rappresentazione di quello che è realmente lui stesso, figuriamoci quella che ha di Dio... Sebbene si possa dare una spiegazione. Questa sorta di magnetismo che si percepisce in Crimea è semplicemente fisiologico.”<sup>1</sup>*

Andrej Poljakov, il poeta di Crimea di lingua russa, in un’intervista al giornale moscovita “*Lega delle nazioni*”, spiega così il suo attaccamento alla terra dove è nato, ricca di storia, crocevia delle diverse culture del mondo, impregnata di classicità romana e greca. Sono i cipressi, le antiche rovine, le varie odissee dei popoli che si sono succeduti su quelle rive, sull’ex Ponto, il viaggio di Odisseo-Ulisse, i miti greci, Troia, Roma, a catturarlo nel momento della sua creazione. Tra le righe, però, traspare sempre un chiaro riferimento alla realtà più recente della grande Unione che si è dissolta, a volte celato, e qui sta al lettore scoprirlo, a volte più evidente, la poesia sull’esametro sovietico è una piccola perla di storia condensata, non solo culturale, di quella che nel gergo è stata chiamata Sovok<sup>2</sup>, denominazione dai vari significati.

Le sue poesie sono veri tesori di una storia ritrovata, difficili alla lettura ed alla traduzione, che ripagano però la fatica del comprenderle con la soddisfazione di averle scoperte. Forse, per noi mediterranei, è più facile sentirsi vicini a questi versi, dove ritroviamo spesso le nostre radici, “*non c’è fortuna più grande di morire a Roma*” o “*Scrivono dall’Italia: solo frammenti siamo noi di Adamo*”, ma non è soltanto questo. C’è il Mar Nero, che in una lettera speditami di recente, Poljakov definisce “*le sponde settentrionali del Mediterraneo*”, questa distesa d’acqua che unisce due realtà lontane per spazio, ma vicine per cultura, la sua “*gialla terra*” e Roma, dove conducono tutte le strade.

Del resto i motivi mediterranei erano già presenti all'atto della creazione di quell'interessante parentesi poetica che è stato il gruppo crimeo-moscovita "*Poluoostrov*", fondato nel 1992 a Kerč da Igor' Sid, poeta ed artista, Andrej Poljakov, raffinato poeta e filologo, e Michail Laptev, poeta moscovita di talento, scomparso prematuramente. In un secondo tempo sono confluiti nel gruppo i poeti moscoviti Nikolaj Zvjagincev e Marija Maksimova.

L'idea del gruppo era quella di trasformare la Crimea in un luogo di incontro, in un "*poligono della cultura mondiale*", in un "*centro della simmetria estetica del mondo*", dove le idee artistiche potessero trovare un momento di confronto e di elaborazione.

La rivista "*Ex Ponto*" ("*Pis'ma s Ponta*"), uscita dall'estate del 1992 all'inverno 1994, ha rappresentato il culmine dell'esperienza artistica del gruppo, seguita nel 1997 dalla prima raccolta collettiva di versi, "*Poluoostrov*", in cui sono riproposti i motivi dominanti alla base di questa unione.

Scherzosamente ogni poeta si è identificato in un elemento naturale: acqua (Poljakov), fuoco (Laptev), aria (Zvjagincev), terra (Sid). Con l'aggiunta, più tardi, dell'etere (Maksimova).

In vece dell'introduzione alla raccolta, Zvjagincev scrive:

*".....Mi sembra a volte che gli uomini si dimentichino di respirare l'aria che li circonda, come dimenticano di timbrare il biglietto dell'auto-bus. Per differenziarsi in qualche modo da chi compra patate, dai venditori di patate, dai passeggeri del metro, gli uomini scrivono brutti versi e vedono sogni belli e colorati. Ma accidenti, Voi potete anche rallentare il passo, nell'ascoltare una ragazza che suona il violino o un ragazzo che suona il tamburo, in un qualsiasi sottopassaggio della metropolitana di una grande città, ma non date loro un soldo. Forse è giusto così. Voi avete una Musica Personale, che non è obbligatorio suonare, neanche per chi vi è più vicino. Avete troppe offese reciproche e troppo poche sigarette.*

*Anche noi siamo messi così, ma noi amiamo la Crimea".<sup>3</sup>*

E' stato evidenziato più volte il ruolo che rivestono le scuole regionali, i poeti di provincia nel corpo più vasto della produzione poetica russa, quello di laboratori di sperimentazione, lontani dalle grandi capitali della cultura, Mosca e San Pietroburgo, di vivaio, che ha sempre fornito buone piante.

L'esperienza di "*Poluoostrov*" è qui per ricordarcelo.

La storia poetica di Poljakov è un viaggio ininterrotto nell'universo della scrittura.

Un viaggio iniziato nel 1995 con il primo libro, "*Epistulae ex*

*Ponto*”, in cui molti hanno ritrovato il gusto per la poetica neoclassica propria del gruppo “*Moskovskoe vremja*”<sup>4</sup>, mentre Michail Ajzenberg lo ha avvicinato ad una tarda variante della scuola leningradese. Gradualmente, il poeta si fa più ardito nel gioco sintattico, con inaspettate locuzioni e neologismi da vocabolario *zaum*’, fino ad arrivare al secondo libro, “*Orfografičeskij minimum*”, dove l’autore opera un brusco cambio di registro degli approcci creativi, pur mantenendo quel filo rosso che continua a scorrere e a collegare fra loro le idee cardini dell’intera sua produzione. In “*Dlja tech, kto spit*”, che contiene alcune poesie già presenti nei libri precedenti, ritorna il motivo dell’acqua, che era stato temporaneamente sostituito da quello del fuoco (in omaggio allo scomparso Laptev), e si ravviva l’interesse per la filosofia, materia tra l’altro insegnata dal poeta insieme alla filologia.

Con la sua esile figura e la sua aria da timido intellettuale, amato dai circoli letterari moscoviti, Poljakov, fa tornare alla mente le parole scritte da Bulgakov sul suo diario: “*Non posso essere nient’altro, posso essere soltanto questo: uno scrittore.*”

La sua professione di fede per la poesia è velata però di una nota polemica per la situazione culturale della sua patria:

*“La poesia è ingiusta. Per quanto ti sforzi di comporla, per quanto sudore metti nei versi, non ti soccorrerà.. La musa decide da sola a chi dare e a chi no...”*

*Sono convinto che, se in Crimea uscisse un grosso tomo con i versi dei migliori poeti contemporanei e riuscissero a farlo leggere a coloro che di solito non leggono, la situazione nella penisola cambierebbe drasticamente al meglio. Certo, è un’utopia...”*

\* \* \*

Andrej Poljakov è nato a Simferopol’ nel 1968. Laureatosi alla facoltà di filologia, ha pubblicato il suo primo libro di versi nel 1995, “*Epistulae ex Ponto*” (Simferopol’, 1995), che richiama nel titolo la storia del poeta esule Ovidio, lontano dalla sua patria ma alla quale indirizza sempre i suoi versi.

Le sue poesie sono apparse su “*Znamja*”, “*Mitin žurnal*”, “*Novaja Junost*”, “*Russkaja Mysl*”, “*Novoe literaturnoe obozrenie*”, “*Arion*”, “*Nezavisimaja gazeta*”, “*Zolotoj vek*”, “*Gumanitarnyj fond*”, “*Černovik*”, “*Volga*”, “*Sojuz pisatelej*”, “*Novaja literaturnaja gazeta*”, negli almanacchi “*Predsvetie*” (Simferopol’), on line su “*Vavilon*” (n°2, n°4, n°6), “*Text-Only*”, “*Poezija.ru*”, nelle raccolte collettive “*Poluoostrov*”, “*Antologija samizdat*”, “*Dikoe pole: stichi russkich poetov Ukrainy*”

konca XX veka”, “Vremja Č: stichi o Čečne i ne tol’ko”, “Prekrasny vy, brega Tavridy: Krym v russkoj poezii”.

Finalista al Premio Tivoli 2002, Premio 2003 “Moskva -Tranzit”, Short list 2003 Premio Andrej Belyj.

Libri pubblicati: “*Epistolae ex Ponto*”, Simferopol’, Dar, 1995; “*Orfografičeskij minimum*”, SPB, Puškinskij fond, 2001, “*Dlja tech, kto spit*”, M.,Novoe literaturnoe obozrenie, 2003.

E’ stato tradotto in inglese, francese, greco. Le prime traduzioni in italiano delle poesie di Poljakov, tratte da “*Orfografičeskij minimum*”, sono state presentate dall’autrice dell’articolo al Premio Tivoli Europa Giovani 2002 e saranno pubblicate nel volume a quest’ultimo dedicato. Le poesie del 2003, tratte dall’ultimo libro, sono in concorso per la prossima edizione dello stesso premio e per la prima edizione del Premio Internazionale del Mediterraneo.

## NOTE

1) Da “*Liga Nacij*”, n°24, novembre 2002.

2) Il termine *Sovok*, derivato dall’aggettivo sovetskij più il suffisso *-ok*, può assumere , secondo il contesto di utilizzazione, vari significati: 1) *homo sovieticus* di zinov’eviana memoria 2) sistema sovietico, mentalità e psicologia sovietica 3) Unione Sovietica.

3) Da “*Poluostrov*”, raccolta di versi, ARGO-RISK 1997.

4) “*Moskovskoe vremja*”, fu inizialmente il nome di un almanacco, scritto a macchina in una decina di esemplari, uscito a Mosca all’inizio degli anni ’70, pensato da un gruppo di poeti, uniti tra loro da amicizia e dall’essere membri dello studio letterario universitario “Luč”. Ne facevano parte Aleksandr Soprovsckij, Tat’jana Poletaeva, Bachyt Kenžeev e Aleksej Cvetkov (entrambi successivamente emigrati), e Sergej Gandlevskij. Quando fu interrotta la pubblicazione della raccolta, il nome “*Moskovskoe vremja*” fu mantenuto da una ristretta cerchia di letterati. Nei primi anni della perestrojka è passato a designare un gruppo di poeti moscoviti tra i più rappresentativi.

Andrej Poljakov

## POESIE

*Da "Orfografičeskij minimum":*

### *Il poeta*

Sulle note di una musica nera spediamo alla ronda  
una strofa di pioggia e d'erba,  
trattenendo dal parlare con un prezioso rimprovero  
il grande volto della testa.

Rimembreremo gli alberi e li muoveremo sulle tracce della strofa.  
Che il tuono avvampi di luce  
il terribile luogo dietro la casa e il giardino,  
come direbbe un poeta scrivendo d'altro :

"Dalla camera la candela fa un passo in anticamera,  
la croce brilla sulla cupola,  
e l'aureo manifesto dell'anima  
assume una forma da rima".

Mi son messo a confezionare una strofa alla Pasternak,  
mescolandola così e cosà  
ho cercato di farlo, ma la semantica del segno  
mi è oscura e Pasternak non me l'ha disvelata.

Compagno scrittore - amico educatore.  
Non c'è bisogno di spiegarlo.  
Mi muterò nel suo emulo cantore  
e lui mi leggerà, così va bene:

"Dalla stanza la candela si trasfonde nell'anima,  
e l'anima scioglie la candela,  
mentre una serie di interventi,  
consiglia di rivolgersi a un medico.

Borbottano il lievito, le gorgiere e la crinolina ,  
compaiono tremore e tic....

Tutto sopporterò! Spremerò la poesia.  
Salterò ora, addetto alle cuccette,

sulla forte terra dietro la casa e il giardino,  
sul libro, non restituito per tempo,  
col temporale dal colore lilla, il drappello dei pionieri,  
e la mia lingua di traverso”.

### *Acmeisti*

Perché, appesantendosi, l'ape Achmatova  
Con la bocca arrotando l'erre, ha intessuto un viaggio?  
Che ne sarà di Gumilëv, che leggevamo  
schiacciati da morte muse, da libido e tristezza?

Non sa rispondere l'ereditario adamita,  
ma saggia i versi, muove gli occhiali,  
e sposta nel quaderno con mano sfavillante  
non ciò che è su di sé, ma qualche cosa d'altro:

- Il guanciale in fretta e furia misura Mandel'stam,  
il sonno personale se n'è fuggito per le costole e la bocca,  
e là - il quotidiano sotto ghiaccio, il ricco abbozzare giornalistico,  
i doveri statali e la traduzione curva.

Il discorso sotto cura, guardia manifesto citazione -  
per Narbut il colpevole è sempre Zenkevič,  
i Brik hanno un biliardo, e Šklovskij e i čekisti,  
da Mnemosine il freddo è pungente e lanuginoso.

E l'ellenista alato si è messo a livellare  
la tenebra coperta da circoli nell'angolo.  
Ma la luce giallo nera nelle ampie piazze di Pietrogrado  
non si trasformerà in morte, come dovrebbe. Come occorre.

\*\*\*\*\*

*Scelta di poesie tratta dal ciclo:*

***Campi oscuri***<sup>1</sup>

*Ai campi oscuri  
- non più tetri dei campi dell'agonia -  
la parola è una traccia  
e la voce non è nulla:  
tanti corpi su di lui  
quanto s'ode il duplice respiro  
nei "no" e "lontano"  
(delle lettere)  
o nel "forse domani"  
(delle notti)*

***Con labbra scintillanti***

La poesia è morta. Sta lì  
come una statua nel suo stesso abbraccio

Quale oscurità lungo lo specchio guarda  
Chi tra il sonno spaventa con la testa

Per ora con labbra scintillanti  
appena respirando, come un giovinetto, ascolto  
e come un vecchio illividisco nelle notti  
quando la polvere dal marmo - soffio via.

***Cantami nella canzone***

*Sono un vecchio interiore: non sorridendo nei cuori  
alla splendente lavra polverosa ed ai palazzi morti -  
ma intorno è specchio! e silenzioso mi dissolvo  
nella profondità diafana dissertando su Dio*

Cantami nella canzone, come una cinciallegra  
vola in casa dei morti  
cantami, come cade un ciglio  
cantami, come vortica uno specchio  
cantami, com'è, di questo e quello



Del bianco mondo inclinato  
dove il vetro cresce nelle parole  
dove Platone è crocifisso sulla lira  
e non sente, che in casa  
frùscia il ghiaccio universale

dove l'amore risuona come chiavi  
sui QUADRATI metropolitani  
e, abbracciati alle candele,  
ne aspettano il giudizio per notti intere  
cento poveri diseredati.

Da "Dlja tech, kto spit":

**Dedicata: a Boris Poplavskij**

*Quello che Orfeo cantò nell'ade,  
fu composto in paradiso  
con la dicitura " Ad uso d'ufficio".*

## I

Parlano presso il fiume, i bambini da casa fuggiti:  
- Un uomo abbiám trovato, Cristo più non temiamo!  
E' meglio nell'umile alba asiatica danzare  
che piangere dal dolore nell'Europa serale.

Dall'Italia scrivono: - Solo frammenti siamo noi di Adamo,  
amiamo i quadri ammirare e il bello nei libri trovare,  
con l'insonnia del paradiso gli amici dormienti non barattiamo -  
e le statue storpiate nessuno via ci può portare!

- La lingua è morta, è morta, - con malizia ride il nero Puškin, -  
e delle ombre russe le forze mai più nelle parole torneranno:  
mostra loro la LINGUA! - e una gloria melensa passerà  
dalla punta alla testa, se testa si può chiamare.

## II

Io vivo l'Europa dorata -

le città nell'eliso fumo,  
ma guardare il sedere di Spengler  
non lo consiglio a nessuno.  
Poiché siamo uomini antichi,  
e il rancore coviamo nella lingua natia,  
e del miracolo la corta memoria  
ci è più cara dello stringere una cincia tra le mani.

Legge i canoni un Nietzsche dormiente  
sul fiume che si getta nel Lete  
e più chiara degli occhi di icone,  
è la quiete estiva dei crepuscoli divini.  
E il colore dell'uva ancora  
Dioniso con la pupilla non ha misurato,  
parliamo, parlando fino all'alba  
della nostra casa invisibile.

Amo come l'uccello chiama se stesso  
al limitar delle assordanti tenebre,  
ed a casa non voglio affrettarmi  
dalla mia cella dalle morbide ali.  
Perché siamo uomini decaduti  
col rancore nella lingua ancor celato  
e del miracolo la cattiva memoria  
preferiamo allo stringere un angelo tra le mani!

**[mailto: GOMORRA@AID.RU](mailto:GOMORRA@AID.RU)**

*Alla velocità di una riga, gettando giù  
in tutto di mezzi passi le pellicce paterne  
non toccare internet  
- ultimo giornalista -  
anelo ai terreni abbandonati dilavati e silenti*

“A cosa vi attaccate, uomini sovietici -  
Proserpina è ancora contagiosa  
E la salda memoria, come un fiume fuggirà via  
Dal figlio elettrico”

“Come residuo di un vino salato  
Splende il Lete innanzi a me  
Digli dopo mezzanotte: **Il mio carattere è grassetto!**  
**Il mio carattere è pieno di te!”**

“La Russia si regge sul canto dei corvi  
Sul loro appoggio impregnato di fumo  
Apollo mentre è chiuso in macchina  
Guarda attento ad ogni refuso”

“Compagno, l’ascoltabile nella lingua russa,  
Nel quaderno di ferro si è disteso,  
Quando col Winchester nella mano fattasi scura  
Anch’ io mi trascinavo dietro la Musa”

“Anima silente, alla distanza di un sogno  
Non chiedere perdono ad Eco  
Poiché là, dove al morto è decenza tacere,  
Attende il vivo una nuova reincarnazione!”

(Copyright ©1822 Boratynskij Systems Incorporated. All rights reserved.)

*In esametro sovietico*



In esametro sovietico è lunga raccontare una fiaba  
nel genere didattico, lavoratrice a cottimo e soggettivismo,  
porgendo mezza guancia al bacio e indietro,  
con l’altra metà ai nemici per la pelle, abbozzando un sorriso?



Ricordati tutta la durezza delle onde a cinque piedi del verso,  
ricordati tutte le parti in cui è scomposto il veridico specchietto del  
discorso,  
e sospira a bruciapelo, perché il carattere verbale del peccato  
è solo una preposizione e non un pretesto per un incontro futuro.

<III>

Solo con la velocità delle tenebre parlando dalle reti verbali,  
l'Orfeide mondiale tace, moltiplicando i trattati  
con l'apologia di lavori oziosi e di oziose imprese -  
bene inevitabile di cui sono malati i mecenati.

<IV>

Smarrisci, nel momento del congedo, il taccuino giustificato dallo  
scopo!

L'Olimpo è sempre meglio di doveri metallici svolti controvolgia;  
tanto più di un appartamento non avrai, anche se il clima non è  
adatto,  
ed i vicini assumono ambrosia e validol.

<V>

Guarda almeno alla finestra: sarà primavera per regolamento,  
una notte fiacca, svigorendo, svaporerà con prudenza...  
E tu vedrai una delle dee - dondolerà la Luna,  
rifettersi nella pupilla di un gatto per poi tornare indietro.

*Missiva*

*...non con la vista riuscirò a vederti  
né con la silenziosa musica riuscirò a sfiorarti,  
dove nelle onde, dorate come la felicità,  
c'è qualcosa di cristiano, di vuoto...*

Saluti dalla Crimea! Io sono già immortale.  
Ora ne dubito, ma nelle notti ne  
son quasi convinto. Strani crucci  
mi assediano. Come se  
non fosse del tutto giusto. Precario.

Contrito,

uscii sul terrazzo a fumare.  
Sui tetti della stazione termale Fivaida  
se ne andavano quatte nubi bellicose,  
pronte a catturare i vagabondi dei cieli.<sup>2</sup>

Folle Ponto re dell'oratoria. Culla  
della retorica! Eccesso di Ponto.  
Eccesso di lettere nell'acqua.  
Non riusciranno a raggiungerti: la distanza  
ruba persino i sogni.

Non dormire,  
ma bere. Con un'altra e in tuo onore. Così a lungo  
da far invecchiare il cuore. E per gustare  
fino in fondo l'affamata Erato  
come se con turbamento, paura, pietà e colpa,  
qualcosa fosse arrivata alla sua fine...

Come se  
la fiaccola dell'addio avesse intossicato l'aria.  
Come se la carne fosse degna del libro canoro.<sup>3</sup>  
Come se sia un'onta lasciar scorrere le lacrime,  
scappare all'arresto da boulevard  
là dove la foglia generosa  
vortica non tre volte in quest'autunno,  
dove, credo, la città sia migliore e più estranea,  
dove, se ti congeli, cara,  
rimani nell'ingresso, dove l'aria è infiammata,

brucia appena la chiave - e splendono i gradini.

### ***Quali solennità in questa dubbia patria...***

*Gli amici cantano con voci cristalline:  
- Noi saremo con chi sarà con noi  
ma a Roma mai più ritorneremo!...*

Quali solennità in questa dubbia patria  
Ovidio è proibito e come riempire il giorno.  
Sfoggia il quaderno, mio lettore, e dai un fischio -  
sul tavolo aleggerà la sua duplice ombra.

Ascolto presterai, tu, al rumore del vento, al grido dei rapaci  
la coltre della terra cadrà via dai tuoi occhi  
l'udito si farà più fino! le parole si sveglieranno in gola!  
volerai verso il cielo con questo paio d'ali

e da lassù scorgerai un quadro vivente:  
è già sera, un giovane pastore scaccia via le genti  
il regno di Augusto trascorso è ormai da tempo - e come molle  
i fumi sopra i tetti son saliti, e viene giù la neve

Nella cara capitale - è arrivato l'inverno  
l'ultima legione è caduta felice  
e il barbaro vandalo dall'anima metallica  
un fetido giaciglio ha costruito tra i busti e le colonne.

Che se ne fa dei versi? ingenuo passatempo -  
qualsiasi nome sulla lama del coltello  
gira su e giù...La gloria è premurosa,  
da sola troverà a chi è necessaria

Il cacciatore di api latine, che cercano riparo  
nel palazzo diroccato, tema non ha di porre presto  
fine alla sua vita terrena per avere successo.  
Non c'è fortuna più grande di morire a Roma

Ma non del tutto tu morrai! già altri l'han provato:  
rammenda il suo destino, come un onesto ago,  
ogni nome che a Roma è pronunciato...

Ho messo via il quaderno e mi sono alzato.

*(Traduzione di Daniela Liberti)*

## NOTE

1) Il ciclo "*Tëmnye polja*" è presente in entrambi i libri del 2002 e del 2003.

2) Con "*vagabondi dei cieli*", è stato reso l'originale "*Nefelibat*" (chi erra per le nuvole"), usato in tono ironico e tratto da Aristofane, che così chiamava i filosofi, compreso Socrate.

3) Riferimento al "*Cantico dei cantici*", uno dei tre libri sacri composti da Salomone, terzo re di Israele.

*Kirill Koval'dži*

## POESIE

Ecco Roma, dominatrice del mondo, che cresciuta  
oltre se stessa, oltre le proprie vittorie, non scorge la periferia,  
là dove nella quieta Betlemme nasce Cristo,  
all'insaputa del celebre Ovidio.

Il poeta dell'amore scabroso, l'autore delle Metamorfosi  
all'altro capo del mondo sarà scaricato in disgrazia da una galera...

Cristo è ancora un adolescente. L'impero è in sclerosi.  
Invisibile, non da Roma, è sorta un'altra era.

### **Sonetto romano**

La strada m'ha condotto a Roma.  
È più piccola di quanto pensassi. Strano.  
Dal Colosseo al Vaticano  
è piena zeppa, come uno scrigno, di se stessa.

A Roma il vero somiglia al trucco.  
La lupa. Un bar. Le vetrine. La colonna di Traiano...  
Mia Terza Roma, non ingannare te stessa,  
sù, parliamo una buona volta della modestia!

Roma è una città-festa, una fiera dentro a un museo,  
viva e vegeta anche se priva d'un'idea mondiale,  
anche se i secoli vi stanno pigiati come nell'autobus...

I dodici Cesari e Mussolini  
sono inconcepibili nello splendore e nel turchino  
tra le moto sgattaolanti e la pubblicità.

*Traduzione di Gario Zappi*

### Scheda bio-bibliografica

Kirill Koval'dži è nato il 14 marzo 1930 nel villaggio di Taslyk nella Bessarabia meridionale (attualmente regione di Odessa, in Ucraina). Dal 1959 vive a Mosca. Si è laureato presso l'Istituto di letteratura "Gor'kij" di Mosca. Poeta, prosatore, critico letterario, traduttore, ha pubblicato i seguenti libri di poesia: *Ispytanie* (La prova), Kišinëv, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Moldavii, 1955, pp. 60; *Lirika* (Lirica), Kišinëv, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Moldavii, 1956, pp. 150; *Na ras-svete* (Sul far dell'alba), Moskva, Sovetskij pisatel', 1958, pp. 85; *Razgovor s ljubimoj* (Colloquio con l'amata), Kišinëv, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Moldavii, 1959, pp. 95; *Čelovek moego pokolenija* (L'uomo della mia generazione), Kišinëv, Kartia Moldovenjaske, 1961, pp. 71; *Stichi* (Poesie), Kišinëv, Kartia Moldovenjaske, 1963, pp. 185; *Golosa* (Le voci), Moskva, Molodaja gvardija, 1972, pp. 96; *Ispytanie ljubvi* (La prova dell'amore), Kišinëv, Kartia Moldovenjaske, 1975, pp. 222; *Posle poludnja* (Dopo mezzogiorno), Moskva, Sovetskij pisatel', 1981, pp. 87; *Kol'ca godovye* (Anelli annuali), Moskva, Sovetskaja Rossija, 1982, pp. 125; *Vysokij dialog* (L'alto dialogo), Moskva, Biblioteka Ogon'ka, 1988, pp. 32; *Zven'ja i zërna* (Anelli e semi), Moskva, Sovetskij pisatel', 1989, pp. 205; *Lirika* (Lirica), Moskva, Knižnyj sad, 1993, pp. 255; *Zërna* (kratkostišija) (Semi. Versi brevi), RBP, Moskva, 1995, pp. 6; *Nevidimyj porok* (Il vizio invisibile), Moskva, Knižnyj sad, 1999, pp. 189.

(G. Z.)



*Irina L. Vanečkina*  
*Bulat M. Galeev*

## **PROMETEO: SKRJABIN+KANDINSKIJ**

Nel corso dei 35 anni di storia del nostro gruppo sono state realizzate numerose esecuzioni del 'Prometeo' di Skrjabin. Dapprima è stato seguito fedelmente lo spartito della composizione, successivamente è stata aggiunta alla partitura una parte assegnata allo strumento "tastiera Luce", che ha arricchito il brano di forme luminose dinamiche e complesse. Al concerto solenne in occasione del 50° anniversario del Conservatorio Kazan', tenutosi il 21 giugno 1996 nella sala da concerto appena costruita, è stato compiuto un esperimento più radicale, in una esecuzione del 'Prometeo' avvenuta come parte del concerto diretto da F.Mansurov, con E. Michal'kov al pianoforte. L'unico apparato da cui proveniva la luce nella sala comprendeva due potenti proiettori compatti di diapositive Pani BP-4 che proiettavano le immagini in dissolvenza su un grande schermo (9x9 m) posto al di sopra dell'orchestra. Cogliendo questa occasione, siamo giunti alla decisione di sostituire la parte per la Luce con alcuni dipinti di Kandinskij.

E' noto che Skrjabin e Kandinskij furono contemporanei, "respirarono la stessa aria e si cibarono dello stesso cibo spirituale". Furono innovatori allo stesso modo ciascuno nella propria arte; entrambi giunsero all'idea di Gesamtkunstwerk, termine traducibile dal tedesco in "arte sintetica", anche se da diverse prospettive. Entrambi sognarono l'incarnazione di quest'ultima in inauditi templi del 'Mistero' (Skrjabin) e 'Grande Utopia' (Kandinskij). Sia Skrjabin che Kandinskij furono attratti dalla teosofia, e in tale contesto si venne a sviluppare la loro vera e propria idea di sintesi. Le opere di entrambi sono vivaci rappresentazioni del 'cosmismo' nell'arte, non solo in termini di contenuto delle rispettive opere ma anche per la forma e le tecniche usate. Skrjabin fu innovatore nel campo dell'armonia musicale, sforzandosi di essere 'libero dalle regole della gravità tonale'; Kandinskij escluse dalle sue opere il concetto di 'oggetto', che dipendeva generalmente dalla gravità terrestre, reale.

Da una analisi approfondita della 'pittura oggettiva' di Kandinskij,

la sua opera può essere suddivisa nei seguenti periodi: Espressionismo astratto (che inizia nei primi anni del 1900), Astrattismo geometrico (che inizia intorno ai primi anni '20) e Surrealismo astratto (gli ultimi anni della sua vita, gli anni '30 e '40). Abbiamo così individuato un sistema interessante nella nostra opera di interpretazione visiva del *Prometeo*: se disposti cronologicamente, i dipinti di Kandinskij selezionati per l'esecuzione hanno rivelato in genere la tendenza a seguire in parallelo la musica del '*Prometeo*' nel suo sviluppo evolutivo e tematico.

Il '*Prometeo*' è un poema sinfonico in un movimento, scritto in forma-sonata con una'introduzione e una coda. L'approccio filosofico di Skrjabin è rappresentato nello sviluppo dei seguenti temi: '*Prometeo*' (spirito creatore), '*la Volontà*', '*la Ragione*', '*il Gioco*', '*il Languore*', '*il Piacere*' e altri che corrispondono alla evoluzione generale '*spirito-materia-spirito*'. Tutti i temi sono presentati nell'introduzione e nell'esposizione, vengono trasformati e sviluppati in complessità per fissarsi definitivamente in forma rinnovata nella ripresa e nella coda.

Abbiamo selezionato un determinato tipo di dipinti di Kandinskij per ogni tema musicale: le nostre scelte non si sono basate sul genere o sulla cronologia dei dipinti, ma sul loro carattere, aspetto e influenza emotiva. Abbiamo basato la nostra scelta su spunti forniti dai titoli dei dipinti e sulle valenze simboliche di colore e forma che Kandinskij aveva loro attribuito nelle sue opere teoriche ('*Dello spirituale nell'arte*' in primo luogo).

In questo modo, considerando proprio le parole di Skrjabin a proposito del '*caos lilla*' negli accordi introduttivi del *Prometeo*, abbiamo cominciato a realizzare la nostra parte Luce con un dipinto di Kandinskij intitolato '*Improvvisazioni senza titolo*' (1914), scelto perché, per il suo aspetto in termini di forma e colore, suggerisce associazioni con le galassie e uno stato di caos primordiale. Poi, mentre risuona il '*tema di Prometeo*', quel dipinto viene lentamente sostituito da un altro, '*Komposition VII*'; successivamente, l'attacco del "*tema della 'volontà'*" appare ripetutamente, seguito in parallelo dalla geometria acuminata di dipinti come '*Angoli accentati*' (1923), '*Diagonale*' (1923), '*Forma Nera*' (1924), '*In blue*' (1940), e così via.

Il dipinto '*Alcuni cerchi*' (1926) ha rivelato un sorprendente parallelismo con il '*tema della ragione*', sia per ciò che riguarda i colori che le forme usate. Sono stati anche selezionati dipinti corrispondenti ad altri temi, come '*Improvvisazione*', (1913), '*Senza titolo*' (1915), '*Ovale rosso*' (1920), '*Cerchio blu*' (1922).

Come responsabili della ricerca, talora abbiamo assunto decisioni inaspettate, come quella di usare un'immagine realistica di Kandinskij

(Mosca I, 1916) perché ci sembrava parallela al carattere materiale e umano della musica, quando il coro inizia a cantare (senza parole) alla fine del poema sinfonico. Questo dipinto è poi seguito da una proiezione di diapositive risalenti all'ultimo periodo kandinskijano con immagini raffinate e biomorfe, quali 'Komposition X' (1939), 'Intorno al cerchio' (1940) e così via. Nel momento in cui venivano accompagnati dalla musica, questi dipinti erano percepiti come un tutt'uno organico, in quanto i singoli quadri si dissolvevano in un irradiare splendente nella poesia finale, grazie all'aumentare graduale dell'illuminazione del palcoscenico e di tutta la sala da concerto.

Quando conducemmo il nostro ultimo esperimento durante l'esecuzione, prevedemmo la possibilità che la nostra insolita interpretazione della parte Luce del *Prometeo* di Skrjabin potesse turbare il pubblico, specie i sostenitori del 'genere puro', in quanto essi potevano non comprendere che tutte le arti sintetiche, cioè teatro, film, videoclip, richiedono il coinvolgimento di un gruppo guidato da un direttore che prende le decisioni finali. Molti musicisti del passato (compreso lo stesso Skrjabin, a nostro rammarico) ed anche del presente furono (e sono) dell'opinione che il compositore – e solo il compositore – possa risolvere il problema della creazione di una sintesi. Tuttavia, noi (direttori di questo progetto) dubitiamo che Lev Tolstoj potesse avere creato una versione cinematografica di 'Guerra e Pace' da solo. Allo stesso tempo, le varie versioni del romanzo hanno evidenziato il fatto che possono esistere parecchie interpretazioni, ciascuna con lo stesso diritto di esistere.

Con la direzione artistica del 'Prometeo', abbiamo prodotto il nostro personale concetto, concetto che comprende la sinestesia di due fonti creative, la collisione di due universi, una sorta di percorso orbitale attorno alla produzione di due artisti simili. Si nota una sorprendente somiglianza col pensiero di G.Gidoni, che ha scritto in un capitolo del suo libro sull'uso degli effetti della luce nella musica: "C'è una grande varietà di modi di eseguire il 'Prometeo': "Skrjabin-Greco', 'Skrjabin-Vrubel', 'Skrjabin-Gidoni'". Noi abbiamo proposto la nostra variante: 'Prometeo: Skrjabin e Kandinskij'.

Leonardo, Vo. 31, n.3 (1998), p.183-84

Journal of the International Society for the Arts, Sciences and  
Technology  
The MIT Press

*Traduzione di Luigi Verdi*

Simonetta Satragni Petruzzi

## LA KATJUŠA DI FRANCO ALFANO E' " RISORTA" CENTO ANNI FA

Ultimo romanzo dell'anziano Tolstoj e prima prova importante del giovane compositore Franco Alfano (*Risurrezione*, 1904), *Voskresenie* apparve nel 1899, destinato – per la storia d'amore che esso contiene (ma non è certamente un romanzo d'amore nel senso comunemente inteso) – ad attirare l'interesse degli autori teatrali. Così, già nel 1902 Henry Bataille ne aveva prodotto una riduzione per le scene; successivamente ne vennero ricavati diversi libretti d'opera fra i quali, oltre quello di Hanau per il nostro Alfano, ricorderemo almeno quello che il compositore ceco Jàn Cikker ricavò molti anni dopo per una sua pregevole *Vzkriesenie* che sarebbe andata in scena a Praga nel 1962. Ma non stupisca, visto il fascino dell'argomento, che, già prima di Alfano, Dorošec nel 1902 e Roussel nel 1903 avessero composto rispettivamente un'opera lirica e un preludio sinfonico ispirati dall'opera di Tolstoj.

Il librettista di Alfano, Cesare Hanau, nel ridurre la materia – vorremmo dire nel comprimerla entro lo smilzo spessore di un libretto – certamente non ignorò la *pièce* teatrale di Henry Bataille, "épisode dramatique en cinq actes et un prologue", "tiré du roman de Tolstoj", che era andata in scena all'Odeon di Parigi il 14 novembre 1902. Anzi va detto che il M° Alfano, che si era appassionato alla lettura del romanzo tolstojano fresco di stampa (e subito tradotto in varie lingue, fra le prime in italiano e poi in francese) si era rivolto a Bataille per ottenere un libretto tratto dal suo lavoro teatrale, ma l'ingente somma richiesta dal commediografo lo aveva costretto a rinunciare: a lui, ma non all'opera. Così la realizzazione del testo da musicare fu affidata all'Hanau, avvocato, giornalista, commediografo e librettista che - milanese - lungamente visse a Parigi ove all'epoca si trovava anche il napoletano (ma di formazione europea) Franco Alfano. E a Parigi nacquero infatti i primi due atti dell'opera: "Cominciai fucosamente la composizione di *Resurrezione* (sic). E l'avverbio vale anche per i cinque mesi occorsi al componimento. Posso dire d'aver vissuto pienamente la vicenda. Ogni personaggio lo incarnavo, sentivo come lui in quel momento. Mai una stanchezza. (...)

La composizione progredi in climi diversi. A Parigi nacquero i primi due atti, a Berlino il terzo, a Mosca la prima parte del quarto, a Posillipo il duetto finale”.<sup>1</sup> L’opera andrà poi in scena a Torino il 30 novembre 1904, al teatro Vittorio Emanuele (essendo il Regio chiuso per restauri), sotto la direzione di Tullio Serafin, avendo come interpreti principali il soprano Elvira Magliulo, il tenore Oreste Mieli e il baritono Angelo Scandiani.<sup>2</sup>

Se Bataille aveva concentrato la materia cercando tuttavia di salvare molti personaggi e numerosi argomenti del romanzo, Hanau non poteva che condensare ulteriormente il lungo *iter* di questa “resurrezione”, privilegiando, come è naturale, trattandosi di un’opera lirica, la storia d’amore fra Katjuša e Dmitrij. I personaggi che in Bataille son ben trentanove si riducono a una ventina nella prima versione del libretto (composto di quattro atti) e diminuiscono di qualche unità nella versione definitiva, quando Alfano intervenne con dei tagli sulla lunga partitura.

Dando per scontata la conoscenza del romanzo, esamineremo come dunque il testo si “riduce” in mano altrui.

Se Tolstoj gettava subito coraggiosamente il lettore *in medias res*, inondandolo del puzzo intenso della cella carceraria donde la Maslova viene tratta per essere condotta in tribunale, sia Bataille che Hanau danno inizio all’azione - rispettivamente nel prologo e nell’atto primo - con il ritorno del principe Dmitrij Ivànovič Nechljudov nella dimora di campagna delle zie dove ritrova Katjuša che anni addietro ha amato, ricambiato, di un amore castissimo e che ora, secondo il suo nuovo, dissipato costume di vita, seduce nella notte di Pasqua, alla vigilia della sua partenza per la guerra, gratificando poi di cento rubli la fanciulla sverginata. Mentre Tolstoj era stato molto sobrio nella narrazione di questo episodio (tre righe o poco più!), Bataille e Hanau, come si può facilmente immaginare, calcano il pedale del sentimento e mettono bocca ai protagonisti le espressioni più poetiche e appassionate.

Le conseguenze della breve notte d’amore saranno gravissime: Katjuša, incinta, tenta invano di avvicinare Dmitrij quando questi passa in treno di ritorno dalla guerra; successivamente verrà licenziata dalle padrone, perderà il figlio appena nato, finirà in un bordello. L’episodio di Katjuša che alla stazione tenta disperatamente di avvicinare Dmitrij è reso in Tolstoj con efficacia drammatica e angosciosa; Hanau, raccogliendone la suggestione, riempie con questo episodio l’intero secondo atto dell’opera. In Bataille invece la scena è rivissuta (nell’atto terzo) soltanto come un’allucinazione della donna prigioniera. Ma non va taciuta la licenza che Hanau si prende rispetto alla fonte tolstojana: nell’opera infatti Dmitrij sale sul treno insieme a una donna che, nella prima stesura del libretto, scambia anche con lui alcune espressioni amorose, mentre nella

stesura definitiva tacerà, vittima di uno di quei tagli di cui si diceva sopra.

Al momento, tuttavia, prima di procedere a ulteriori confronti, sarà opportuno, per motivi di chiarezza, fornire il diverso canovaccio dei due testi teatrali.

In *Bataille* la seduzione di Katjuša avviene, come s'è detto, nel prologo; il primo atto si svolge nel tribunale e ne sono attori il principe Dmitrij, per caso chiamato a fare il giurato nel processo contro la donna (che ora tutti chiamano la Maslova) e gli altri giurati convocati: Katjuša viene condannata per l'avvelenamento di un cliente della "casa", delitto di cui è incolpevole. L'atto secondo è ambientato nella nobile casa di Korčagin dove Dmitrij giunge sconvolto per la condanna dell'innocente, che ha riconosciuto a stento e nei confronti della quale ora prova un rimorso tale da chiedere alla fidanzata Missy di lasciarlo libero di potersi dedicare a un'opera di riparazione della colpa commessa. Nell'atto terzo troviamo Katjuša nella prigione insieme alle altre detenute, un tremendo caleidoscopio umano; Dmitrij si reca a trovarla e, dopo averle chiesto perdono, le comunica la sua totale disponibilità a riparare l'antico oltraggio, offrendosi persino di sposarla: la reazione di Katjuša è di profondo dis gusto nei suoi confronti. L'atto quarto si svolge nell'infermeria del carcere, dove Dmitrij è riuscito a far trasferire l'innocente prigioniera perché viva in un ambiente un poco migliore, ma qui un infermiere la insidia, accusandola poi di un tentativo di seduzione da parte di lei. Dmitrij è profondamente amareggiato, ma non desiste dal suo nobile proposito. L'atto quinto si svolge in Siberia, dove Katjuša è deportata perché il ricorso contro la sentenza, presentato dal principe, è stato respinto; ora si attende l'esito della domanda di grazia. Fra i deportati c'è una nobile figura d'uomo, Simonson, il quale si è innamorato della fanciulla e chiede al principe Dmitrij, che ha seguito Katjuša, di esortarla a sposarlo e di non occuparsi più di lei. Katjuša, invitata da Dmitrij a fare liberamente la sua scelta - pur essendone ormai di nuovo profondamente innamorata - dice che sposerà Simonson perché anche lei lo ama: è evidente che non vuole il sacrificio di lui. Mentre il principe si allontana per sempre, giungono da un villaggio vicino festosi scampanii e canti pasquali, come in un giorno lontano. Cristo è risorto, Katjuša (nel frattempo graziata) è redenta, risorta anche lei.

Anche in questo caso l'impagabile sobrietà del testo tolstoiano è ignorata da un drammatico crescendo emozionale, come avverrà pure nel libretto di Hanau, il quale, più fedele a Tolstoj, lascia però in scena Dmitrij mentre la donna si allontana lentamente. In *Bataille*, invece, quella che resta in scena è Katjuša inginocchiata: concessione a una primadonna? può darsi. D'altronde nel teatro di *Bataille* le figure femminili

sono i personaggi di maggior rilievo.<sup>3</sup>

Confrontando la *pièce* teatrale con il libretto per l'opera, a questo punto possiamo affermare che, se la vicenda prende avvio dal medesimo episodio, la seduzione di Katjuša, successivamente i due testi divergono - s'è detto che quello di Bataille è più lungo - ma poi tornano quasi a combaciare nella parte finale: il terzo atto dell'opera si svolge nella prigione, il quarto in Siberia. Osserviamo poi che fra i non pochi personaggi che, presenti ancora in Bataille, scompaiono in Hanau, c'è quello di Missy, la fidanzata di Dmitrij, mentre nell'opera - s'è detto - fa la sua breve comparsa alla stazione l'amante Nora. Se questo personaggio in Tolstoj non esiste, non ci pare tuttavia grave arbitrio la libertà che il librettista si è concessa; grave, invece, è il fatto che in queste riduzioni - già in Bataille ma ancor più in Hanau - perda di evidenza la redenzione del principe Dmitrij, parallela a quella di Katjuša e dalla sua triste sorte provocata: in Tolstoj la “resurrezione” riguarda infatti ambedue i protagonisti. Il giovane, prima idealista poi dissipato, commosso percepisce il gusto nauseante della sua condotta, scopre le ingiustizie della giustizia, la tragica condizione dei carcerati, la nobiltà degli umili e la meschinità dei potenti; scopre che l'unica felicità viene all'uomo dal vivere per gli altri, che la risposta a ogni perché della vita si trova nel Vangelo, che per migliorare il mondo bisogna sempre saper perdonare.

A queste altezze morali si chiude l'ultimo romanzo di quell'immenso scrittore che è Tolstoj, nelle cui pagine scorre perenne una forte corrente autobiografica; era però impossibile che il testo di un'opera lirica potesse restituire l'approdo del suo lungo tormento esistenziale. Tolstoj dunque tradito perché diminuito? diremmo proprio di sì. Ma è un tradimento che il pregevole impegno di Franco Alfano appare in grado di riparare: è opinione del musicologo Massimo Bruni che alla composizione di *Risurrezione* - che egli definisce “prima matura riuscita della sua vocazione di operista” - Alfano sia stato “indotto da un'intima convinzione umana, da un'ideologia cristiana da lui sempre coltivata nel profondo dell'anima”.<sup>4</sup> E Paolo Isotta, recensendo sul “Corriere della sera” (7/4/1990) l'esecuzione di *Risurrezione* allora avvenuta a Palermo, affermò che, benché l'opera contenga “musica per certi versi generica”, l'autore “in un suo gusto per timbri scuri, per impasti di legni gravi, finisce con l'essere più russo di quel che non avrebbe saputo un suo contemporaneo connazionale di Tolstoj”.

Esce invece fortemente penalizzato dal giudizio del recensore il nostro Hanau, definito “modestissimo librettista”, i cui versi liberi risultano “alquanto zoppicanti” e la prosodia “non rispettabilissima”. In effetti la prosa ritmica (definiamola così) dell'Hanau lasciò perplesso a suo

tempo anche il Villanis che, annunciando su "La Stampa" (30/11/1904) la prima dell'opera, scriveva che Cesare Hanau aveva "sunteggiato" il romanzo tolstojano "in una forma che vorrebbe appartenere alla semplice prosa, ma per tirannia del ritmo musicale incorre in spezzature, simmetrie e costrutti poetici" (si pensi che il verso libero era allora nell'espressione poetica una discutibile novità). Stimolati da queste varie osservazioni, noi ci poniamo una domanda: sarebbe risultato migliore il libretto di *Risurrezione* se non si fosse interrotta la iniziale collaborazione con Camillo Antona-Traversi? Forse sì, dal momento che la conoscenza della restante produzione librettistica dell'Hanau (quattro titoli, salvo errore) sembra autorizzarci a dire che le sue cose migliori sono quelle scritte (in versi tradizionali, però) in collaborazione con altri.<sup>5</sup> E naturalmente sorge spontanea l'altra domanda: perché la collaborazione si interruppe? La voce dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* (Roma, Le Maschere, 1954, vol. I) relativa a Camillo Antona-Traversi dà notizia di una sua *Resurrezione*, rappresentata in Italia, datata 1902: si direbbe quindi che il commediografo, una volta entrato nel cuore del romanzo tolstojano, ne abbia voluto trarre un frutto più corposo e tutto suo; ma con rammarico dobbiamo dire che tale testo si è mostrato, almeno finora, irreperibile.

Ci congediamo, infine, dal lettore evidenziando - sempre a proposito del libretto di Hanau - alcune piccole curiosità: si tratta di calchi, sparsi nell'eloquio di Dmitrij, ricavati dai testi di alcuni nostri famosi poeti: "il letto ove dormii fanciullo", "a quel balcon ristretti, mirando i campi", gli occhi di Katjuša "ridenti e fuggitivi" sono sovrastati dall'evidente immagine leopardiana, mentre il Carducci occhieggia da quel "l'albero a cui stendevo la piccoletta man". Poiché, in realtà, quanto sopra si riscontra soltanto nell'atto primo, si potrebbe pensare che tali poetiche reminiscenze fossero uscite dalla penna dell'Antona-Traversi (che fu studioso di questi poeti), poi dissociatosi, ma quell' "Era il Maggio odoroso" in bocca a John nell'atto primo de *Il grillo del focolare* di Riccardo Zandonai (1907), il cui libretto figura opera del solo Hanau, ci fa pensare che questa forma di pigria mentale (la si può definire così?) sia imputabile a lui soltanto.

## NOTE

1) Andrea Della Corte, *Ritratto di Franco Alfano*, Torino, Paravia, 1935, pp. 29-30.

2) Su "La Stampa" del 1° dicembre Luigi Alberto Villanis scrisse: "Cronaca lieta, quella di ieri sera e tale da incoraggiare l'autore" aggiungendo però che le accla-



mazioni non raggiunsero mai quell’ “irruenza” che può far parlare di un vero trionfo.

3) Prima interprete di Katjuša fu Berthe Bady, “qui a été - scrive Bataille nella dedica dell’edizione a stampa di *Résurrection* (Paris, Charpentier et Fasquelle, 1905) - “les yeux, le visage et toute l’âme de la Maslowa”.

4) Massimo Bruni, *Franco Alfano e la cerchia della “generazione dell’80”*, in *Musica italiana del primo Novecento: “la generazione dell’80”*. Atti del convegno (Firenze, 9-10-11 maggio 1980) a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, p. 105.

5) *Maria Egiziaca* (per la musica di Alberto Franchetti) in collaborazione con Ettore Albin (1893) e *Rose Rosse* (per la musica di Edoardo Lebegott) in collaborazione con Gustavo Macchi (1908).

Francesca Gamurrini

## IL CINEMA SOVIETICO FRA STEREOTIPO E MITO

### 1. La scalinata di Odessa

*Sulla scalinata del porto di Odessa una folla sorridente saluta da lontano i marinai rivoltosi della Potëmkin, ancorata al largo. Intellettuali, operai, dame eleganti, un'insegnante col pince-nez, una madre col bambino. D'improvviso in cima alla scala compare una fila di soldati armati. Gli stivali neri dei soldati scendono con passo cadenzato. Avanzano i fucili spianati. Sparano. La folla impazzita si precipita giù per i gradini. La madre col bambino fugge.*

Nel buio della sala gli impiegati si agitano sulle sedie. Sbadigli. Qualcuno si affloscia su un cuscino. Altri appoggiano la testa pesante di sonno su stampelle imbottite procurate alla bisogna. I più si raggomitolano sotto una coperta.

*I soldati sparano. Il bambino cade alle spalle della madre che continua a correre. Il bambino grida, colpito, e la madre si volta verso di lui. Primo piano dell'urlo della madre. Madre e figlio, stretti assieme, vengono raggiunti dai proiettili. I soldati continuano a scendere.*

Un anziano impiegato, senza più capacità di resistenza, si accascia su una coperta. Chi può s'infonde nuove energie da un thermos di caffè. Teste assondate che ciondolano.

*Dietro i contrafforti di pietra una donna grida portandosi le mani al volto. Grida l'insegnante col pince-nez. Viene colpita. La folla si precipita giù, travolge nel panico chi è a terra.*

La sala è immersa nel quieto dormiveglia. Le palpebre degli ultimi eroici spettatori si abbandonano al sonno.

*I soldati scendono. Una donna che tenta di proteggere un bimbo in*

*carrozzina è colpita al ventre. La carrozzina scivola sui gradini. Corre sempre più veloce tra la folla. Avanzano i soldati. Sparano. Chi è colpito cade a terra.*

Nel silenzio assonnato della sala irrompe uno schianto improvviso. Il ragionier Fantozzi ha perso l'equilibrio ed è caduto dalla sedia. Il ragionier Fantozzi è in ginocchio sui ceci davanti allo schermo.

*La madre col bambino fugge. Il bambino cade a terra colpito. La madre accorre. L'urlo della madre.*

Il ragionier Fantozzi sale sulla pedana. Vuole formulare il suo giudizio estetico. Boato: «Per me la *Corazzata Potëmkin* è una boiata pazzesca!».

Queste sono alcune inquadrature dell'universalmente riconosciuto capolavoro di Sergej Ejzenštejn, *La corazzata Potëmkin* (1925), e di un più modesto film nostrano, anch'esso diventato "mitico" a suo modo, *Il secondo tragico Fantozzi* (1976), diretto da Luciano Salce.

Nella giustapposizione delle sequenze è contenuta *in nuce* tutta l'essenza del problema che mi accingo a trattare. La *Corazzata* figura qui come "prototipo", come esemplare altamente rappresentativo di un cinema (quello russo-sovietico) che ha assunto nel tempo la connotazione del mito. Non a caso è stato scelto dagli autori di *Fantozzi* proprio il film proclamato dalla critica internazionale "il migliore di tutti i tempi e di tutti i popoli"<sup>1</sup>. La rappresentatività della *Corazzata*, tuttavia, non ha a che fare, in questo caso, solo con le indiscusse qualità estetiche e artistiche dell'opera, ma investe anche la sfera della percezione popolare occidentale di quel cinema che è in tal modo rappresentato. In altre parole, il film di Ejzenštejn diventa in questo contesto anche il "prototipo dello stereotipo", che classifica il film russo<sup>2</sup> in generale come lungo, lento, opprimente, drammatico, insomma come ciò che chiameremmo sbrigativamente un "mattone". La noia mortale che si abbatte sulla platea degli impiegati di Salce facendoli presto scivolare nel sonno esprime con chiarezza inequivocabile l'atteggiamento del pubblico italiano nei confronti del cinema "d'oltrecortina", sovietico in particolare.

La scelta di aprire il discorso con le scene tratte da *Il secondo tragico Fantozzi* è dovuta proprio al carattere popolaresco della pellicola. Nell'intento di dimostrare l'esistenza dello stereotipo suddetto e la sua diffusione, è sembrato perfettamente calzante l'episodio ormai celebre del cineforum aziendale di fantozziana memoria. La comparsa del film di

Ejzenštejn, un film russo, in una commedia destinata al grande pubblico (e che parla *del* grande pubblico perché in fondo Fantozzi e colleghi non sono altro che caratterizzazioni dell'italiano medio) dimostra che la coscienza del mito e dello stereotipo, vale a dire dei due poli tra i quali il cinema russo-sovietico oscilla nella percezione del pubblico italiano, era ben viva nella società, poiché in caso contrario non vi sarebbe stata possibilità alcuna di satira.

La diffusione e la resistenza dello stereotipo sul cinema russo sono poi ulteriormente dimostrabili se ci spostiamo "al di là della barricata". Sono gli stessi registi russi ad affrontare l'argomento, pienamente consapevoli della percezione occidentale del loro cinema. Ad esempio, El'dar Rjazanov, regista commediografo amatissimo in patria, commentando la sua esperienza registica in coproduzione con l'Italia<sup>3</sup>, scriveva:

"A proposito del nostro cinema esiste in Occidente l'idea che i russi sarebbero lenti nell'agire, che i loro film sarebbero mortalmente noiosi e costitutivamente incompatibili con il ritmo veloce"<sup>4</sup>.

Analogo parere ha espresso il regista contemporaneo Pavel Lungin nel corso di un'intervista datata 1996, a dimostrazione del fatto che lo stereotipo è caparbiamente sopravvissuto almeno fino alla soglia del nuovo millennio. Riferendosi proprio a coloro che per formazione culturale ed inclinazione politica avrebbero dovuto conoscere meglio del pubblico di massa la situazione reale e promuovere pertanto una sua più approfondita conoscenza, Lungin afferma:

"Esiste una censura colossale tenuta in piedi dagli specialisti, dagli intellettuali. Di solito, spiace dirlo, sono proprio gli intellettuali occidentali di sinistra, che tutta la vita si sono occupati di giudicare, non di interpretare la realtà sovietica. E loro *sanno* che un film russo *deve* essere lento, *deve* mostrare tanti paesaggi, tanti fiumi [...] *Deve* mostrare dei personaggi poveri, ma d'animo nobile..."<sup>5</sup>.

Numerosi sono i fattori che hanno determinato l'insorgenza dello stereotipo sul cinema russo ed il suo tenace perdurare nel tempo. Schematicamente, possono essere riassunti come segue: scarsità d'informazioni e limitata visibilità dei film prodotti in URSS, relativa omogeneità dei loro tratti macroscopici (almeno per quanto si poteva giudicare dagli esempi disponibili in Occidente) e prestigio sconfinato delle rare pellicole visibili sui nostri schermi. La prolungata combinazione storica di tali fattori ha conferito alla nostra immagine stereotipica della cinematografia sovietica una straordinaria lunga vita ed un efficace potere d'occultamento, che per decenni ha impedito la promozione di una visione meno parziale e distorta dell'oggetto in questione. Le proporzioni di una simile decennale miopia non sono pienamente comprensibili se non

spostandosi all'interno del nostro oggetto, come faremo, e seguendo da vicino la programmazione delle sale cinematografiche in URSS, le reazioni del pubblico popolare, la storia dei rapporti effettivamente intercorsi fra spettatori sovietici e grande schermo, tutt'altro che dominato dal dramma e dall'epopea storica, come suggerisce, invece, la nostra rappresentazione canonica di quel cinema.

## 2. Il cinema sovietico incontra il pubblico italiano: mito e stereotipo

Quando il cinematografo si trasformò da sporadico intrattenimento fieristico o curiosa attrazione da baraccone in fenomeno di massa diffuso, stabile e radicato, si era già intorno alla metà degli anni Dieci<sup>6</sup> e nell'impero degli zar bussava alle porte la Rivoluzione d'Ottobre. Per questo, nel ripercorrere le tappe che ci condurranno a definire compiutamente la questione stereotipo-cinema russo, non terremo conto dei contatti e delle esportazioni di prodotti cinematografici russi antecedenti il 1917. Il problema degli stereotipi coinvolge per sua natura la percezione collettiva di un gruppo (nel nostro caso gli spettatori del cinema), risulterebbe quindi poco funzionale il riferimento ad un periodo storico in cui è ancora assente il soggetto principale (appunto il pubblico di massa)<sup>8</sup>.

Nel corso degli anni Venti alcuni rari film arrivano dall'Unione Sovietica in Italia, così come nel resto d'Europa. Sono gli acclamati capolavori rivoluzionari di Ejzenštejn, Pudovkin, Dovženko, dai titoli ormai impressi nella memoria storica e cinematografica mondiale: ad esempio (e rispettivamente) *La corazzata Potëmkin*, *La madre* (1926), *La terra* (1930). Il grande valore artistico di tali opere non è qui minimamente in discussione. Occorre però mettersi dalla parte del pubblico di media e bassa cultura (la stragrande maggioranza), che non è certo in grado di comprendere ed apprezzare la raffinatezza del montaggio o la pregnanza metaforica delle scelte compositive. È molto probabile, e perfettamente comprensibile, che, trovandosi di fronte a quelle pellicole, gli spettatori abbiano rilevato le caratteristiche superficialmente più appariscenti e pressoché costanti, ovvero elevata drammaticità, lentezza, notevole durata<sup>9</sup> e così via, finendo per identificarle in toto con tutta la produzione cinematografica di analoga provenienza (anche senza averla mai vista in realtà), giustificati in questo dall'apparente omogeneità degli unici esempi disponibili.

Il processo inferenziale che ha condotto quei primi spettatori a generalizzare le loro osservazioni sui primi oggetti filmici visionati non è però dovuto esclusivamente alla scarsità e relativa parzialità delle informazioni pervenute, un altro fondamentale elemento è, infatti, intervenuto

nel meccanismo di formazione dello stereotipo che ci interessa. I film di produzione sovietica che giunsero da noi nei primi decenni del cinema di massa non erano pellicole qualsiasi, bensì pietre miliari nella storia dell'ottava arte, subito innalzate dalla critica internazionale al posto d'onore nel tempio del cinema. Questi film, insomma, si ammantarono ben presto dell'alone del mito. È stato proprio l'immenso prestigio di cui hanno goduto (e godono) queste opere a farne l'indiscusso modello attraverso il quale guardare ed interpretare una realtà artistica altrimenti lontana e sconosciuta. Il processo di mitizzazione che ha interessato le prime pellicole sovietiche giunte in Occidente ha reso quella manciata di film degna, agli occhi della critica e del pubblico, di essere assolutamente rappresentativa di tutta una cinematografia<sup>10</sup>.

La tenace persistenza di questa miscela di elementi che ha dato vita allo stereotipo sul cinema russo ne ha poi ulteriormente agevolato la diffusione, consolidando così a livello popolare e per generazioni l'erronea convinzione che ne era stata la fonte. Continuando, infatti, a seguire le vicende che hanno caratterizzato, nei decenni successivi, il rapporto tra pubblico italiano e cinema sovietico si rileva con chiarezza una sostanziale, immutata staticità dei termini della questione.

Gli anni Trenta offrono un panorama del cinema russo pressoché desolato. Nell'Italia del fascismo ormai solido al potere è scontata l'assenza di produzioni dell'avversario comunista. Nell'intero arco del decennio giungono sui nostri schermi cinque film sovietici in tutto, dei quali uno è un documentario sul Caucaso ed un altro la commedia musicale di Grigorij Aleksandrov *Vesëlye rebjata* (vers. it. *Ragazzi allegri*, ovvero *Tutto il mondo ride*) che, presentata alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1934, sarebbe stata distribuita (in edizione originale) solo nel 1947. È evidente come mancassero del tutto le condizioni perché il pubblico italiano potesse costruirsi un'immagine più poliedrica e sfaccettata del cinema sovietico.

Infine, sopraggiunge la guerra ad interrompere i contatti commerciali e culturali, che riprendono poi nel 1946 all'insegna dell'epica bellica. Negli anni successivi le programmazioni delle sale italiane offrono del cinema russo quasi esclusivamente le opere "allineate" del realismo socialista, che celebrano con pomposa retorica l'eroismo del popolo sovietico contro gli invasori nazisti o le glorie ed i meriti dei "padri della patria" (Lenin e Stalin)<sup>11</sup>. Giunge anche il più tetro e cupo film di Ejzenštejn, *Ivan il Terribile* (distribuito nella stagione 1946-47). Le caratteristiche salienti rilevabili a livello popolare rimangono invariate.

Il panorama del cinema sovietico non cambia sostanzialmente neppure nel corso degli anni Cinquanta. Negli anni del boom di affluenze

nelle sale cinematografiche, gli spettatori italiani hanno a disposizione pochissimi film prodotti in Unione Sovietica, una percentuale assolutamente irrisoria se paragonata alla presenza americana (il 30-40% dei film in distribuzione proveniva da Hollywood<sup>12</sup>). Ad esempio, per il 1955, l'anno che detiene il record assoluto di presenze al cinema nel nostro paese, Bernardini riporta un'unica pellicola russa, *Na arene cirka* (1931, vers. it. *Sull'arena del circo*) fra l'altro approvata in censura, ma senza conferme di uscita<sup>13</sup>.

La situazione migliora leggermente con l'inizio degli anni Sessanta, quando si allarga il ventaglio delle tematiche affrontate nei film russi esportati sul mercato italiano. Compaiono timidamente qua e là anche alcune commedie "moderne", come *Ja šagaju po Moskve* (1963, vers. it. *A zonzo per Mosca*) o *Beregis' avtomobilja* (1966, vers. it. *L'incredibile signor Detočkin*). È tuttavia necessario tenere presente che molto spesso la fruizione di queste pellicole da parte del pubblico è assai limitata e non sempre accertata. La menzione nelle liste della censura con la concessione del visto (la principale fonte cui far riferimento per rintracciare la presenza dei film stranieri in Italia) non garantisce, infatti, che i film abbiano poi avuto regolare circolazione nelle sale italiane. Inoltre, il visto poteva essere concesso per la visione delle pellicole nelle sale *d'essai* o in circoli di associazioni varie, lontano, quindi, dal pubblico di massa<sup>14</sup>.

D'altra parte, a partire proprio dagli anni Sessanta, si registra una notevole flessione nel numero di presenze al cinema. In questo decennio la frequentazione delle sale cinematografiche perde la connotazione di fenomeno di massa che l'aveva caratterizzata nei quindici anni successivi alla seconda guerra mondiale; il pubblico si riduce numericamente e muta la propria composizione socio-culturale<sup>15</sup>. In particolare, il cinema diventa sempre più oggetto di analisi e complesse elaborazioni teoriche, sostenute e divulgate anche dalle riviste del settore, tanto da fare del cinema "la riserva di una cultura altamente competente e specializzata"<sup>16</sup>, perciò estranea allo spettatore medio che, prima di ogni altra cosa, cerca nel grande schermo sogno ed intrattenimento<sup>17</sup>.

Il cinema dell'URSS, nella maggior parte dei casi, entra nel circuito delle proiezioni per competenti appassionati, per cinefili, dove il "genio sovietico" ed i suoi immortali capolavori vengono riproposti e discussi; soprattutto, a causa della sua forte portata ideologica, come vedremo in seguito, la produzione sovietica è spesso esclusa dalle reti della grande distribuzione nazionale (controllata in buona parte dai manager di Hollywood) ed anima invece i cineclub gestiti dalla sinistra italiana nella sua tumultuosa stagione dell'impegno.

Ed ecco che nel corso degli anni Sessanta riconquistano di nuovo la scena i grandi classici del cinema russo prebellico. Viene distribuita una nuova versione sonorizzata de *La corazzata Potëmkin* (che diventa ben presto il "bestseller" dei cineclub), seguita da altre opere dello stesso Ejzenštejn e poi ancora di Dovženko, Pudovkin e, "scoperta di quegli anni", Dziga Vertov. Per il resto continua la cavalcata dei film sulla seconda guerra mondiale, affiancati dalle trasposizioni dei grandi classici, questa volta letterari, della tradizione ottocentesca russa (con Tolstoj in testa), che, per i temi e le atmosfere prescelti, non sembrano però aver contribuito a dare un volto nuovo al cinema russo visto dall'Italia.

Gli anni Settanta cominciano ad offrire un panorama più variegato, soprattutto più rispondente alla realtà cinematografica dell'Unione Sovietica contemporanea, dove la varietà dei generi e degli autori non ha niente da invidiare a quella del mondo occidentale. Tuttavia, sono soprattutto i festival del cinema ad accogliere le pellicole dei nuovi registi sovietici, tra i quali spiccano i nomi di Otar Ioseliani, Andrej Tarkovskij e Vasilij Šukšin. Dei tre, solo i film di Tarkovskij hanno avuto in quegli anni una certa diffusione sul territorio nazionale, riuscendo a farsi conoscere anche da un pubblico più ampio<sup>18</sup> (mentre la maggior parte di quelli di Šukšin, ad esempio, sono stati distribuiti in versione originale e quindi, presumibilmente, in sale *d'essai* o circuiti secondari).

Il flusso di pellicole rimane comunque piuttosto limitato ed assolutamente insufficiente per tracciare un quadro pur soltanto approssimativo del cinema sovietico. Ancora nel 1980 Lino Micciché, nella sua *Introduzione* ai volumi di *Film URSS '70*, lamenta la pressoché totale assenza di pellicole sovietiche sui nostri schermi quantificando la loro presenza sul nostro mercato in una percentuale pari allo 0,24% e la porzione dei loro spettatori italiani pari allo 0,06% del totale<sup>19</sup>. "Il cinema sovietico contemporaneo", conclude l'autore, "è da noi in buona sostanza un oggetto sconosciuto"<sup>20</sup>.

Gli anni Ottanta vedono compiere vari sforzi da parte degli studiosi di cinema per aumentare il livello di conoscenza rispetto al cinema dell'URSS. Vengono organizzati importanti momenti di divulgazione e confronto, come la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema a Pesaro nel giugno 1980, interamente dedicata al cinema sovietico (in particolare quello degli anni Settanta), con numerose proiezioni di film sino ad allora inediti in Italia; o ancora la copiosa retrospettiva del Torino Film Festival nel 1987 sul cinema sovietico degli anni Sessanta, anche qui con pellicole mai viste prima nel nostro paese. Queste lodevoli iniziative, tuttavia, per quanto importanti come preliminare contributo conoscitivo, non raggiungono il grande pubblico, che rimane perciò totalmente ignaro delle carat-



teristiche e della varietà che quel cinema può vantare.

Questa breve panoramica consente di farsi un'idea abbastanza chiara dei rapporti intercorsi fra il nostro pubblico ed il cinema *made in URSS*, che non esiterei a definire sporadici, assolutamente parziali e spesso poco significativi. In un simile contesto lo stereotipo, cristallizzato e giustificato da quel mito che era in origine esclusivamente plauso, ha proliferato mantenendosi inalterato attraverso le molteplici vicende storiche del primo secolo di vita del cinema.

### 3. Le barriere informative

Restano da chiarire le cause che hanno determinato una così scarsa circolazione dei film russi nel nostro paese. Il tenace perdurare dello stereotipo si deve, infatti, ad un insieme di fattori che hanno congiuntamente prodotto la penuria d'informazioni divenuta per decenni caratteristica del rapporto fra pubblico italiano e cinema russo, facendo così di quella cinematografia un "oggetto sconosciuto" nella sostanza, ma in un certo senso dato per scontato nella forma (attraverso lo stereotipo).

I paragrafi successivi tentano di chiarire la natura delle barriere informative che hanno impedito una diffusione più ampia dei film russi ed ostacolato, anche, la nascita di curiosità ed interesse da parte del pubblico, incoraggiando e lasciando di fatto inalterata l'immagine stereotipica esistente.

#### 3.1. L'ideologia: panorama dall'URSS

La nascita del cinema sovietico all'indomani della Rivoluzione d'Ottobre si lega indissolubilmente, come qualunque altra manifestazione culturale, sociale o economica, alla costruzione del nuovo mondo socialista. Il valore artistico viene subordinato *in toto* a quello ideologico. La celebre frase attribuita a Lenin che recita "di tutte le arti la più importante per noi è il cinema", va interpretata ponendo l'accento non tanto sulla definizione di cinema come arte, quanto sulla sua *funzione* nel contesto della rivoluzione e del governo bolscevico. Più che un'arte, infatti, il cinema veniva concepito dai leader del partito come uno strumento visivo di informazione e propaganda<sup>21</sup>. Non a caso le prime autentiche forme cinematografiche sovietiche (pressoché le uniche durante il periodo della guerra civile protrattasi fino al 1920) furono gli *agitki*, filmati d'agitazione, proiettati in lungo e in largo per tutto il paese allo scopo di attirare le masse per ideologizzarle<sup>22</sup>.

Il compito propagandistico assegnato alla produzione cinematogra-

fica non si riduceva alla sola Unione Sovietica, ma investiva anche il campo delle esportazioni. Le pellicole sovietiche dovevano ricoprire il ruolo di ambasciatrici dell'ideologia comunista nei paesi capitalisti, al fine di favorire l'insorgere del proletariato occidentale. A tale scopo si adoperò attivamente l'organizzazione del *Mežrabpom* (Meždunarodnaja rabočaja pomošč', Soccorso proletario internazionale), fondata a Berlino nel 1921, grazie alla quale vennero stabiliti molti dei contatti culturali tra la giovane URSS ed i paesi occidentali nel corso degli anni Venti<sup>23</sup>. Fu attraverso i canali del *Mežrabpom* che i primi film sovietici raggiunsero le altre zone dell'Europa, almeno fino a quando, nel 1930, lo stato non prese in mano le redini dell'esportazione istituendo l'*Intorgkino* (Inostrannaja torgovlja kino, Commercio estero cinematografico).

Tuttavia, nell'aprile del 1926, la prima proiezione fuori URSS del film che avrebbe consacrato il cinema sovietico sulla scena internazionale, *La corazzata Potëmkin*, ebbe luogo proprio a Berlino. La menzione di quest'opera si rivela di nuovo ineludibile poiché la sua apparizione sugli schermi europei alla metà degli anni Venti illustra con chiarezza la potente influenza che il cinema sovietico (perlomeno quello degli esordi) fu in grado di esercitare. Ljudmila Mel'vil', ad esempio, ricorda il caso del grande critico francese George Sadoul che, come egli stesso ebbe a dichiarare, s'iscrisse, all'inizio del 1927, al partito comunista del suo paese dopo aver visto il film di Ejzenštejn<sup>24</sup>. Una testimonianza analoga viene riportata da Neja Zorkaja a proposito degli intellettuali fondatori del surrealismo, André Breton, Louis Aragon e Paul Eluard, che entrarono in blocco nel partito comunista francese in seguito alla proiezione della *Corazzata* nel novembre 1926 a Parigi<sup>25</sup>.

Il caso, forse limite, di questo film divenne però il paradigma dell'esportazione cinematografica sovietica, il risultato da dover ripetere con ogni nuova pellicola spedita in Occidente. La prevalenza della propaganda ideologica è stata perciò, nei decenni del potere sovietico, il criterio per la selezione delle opere da mostrare all'estero, esportate non come semplici prodotti culturali e commerciali, ma come esempi rappresentativi<sup>26</sup>. I film sovietici che il pubblico italiano ed europeo ha potuto vedere almeno fino al 1985 (anno dell'elezione di Gorbačëv a segretario generale del partito) facevano generalmente parte del processo di costruzione dell'immagine di sé che l'Unione Sovietica voleva proiettare all'esterno. Da qui, anche, la "dominante epica"<sup>27</sup> che caratterizzava quasi come un marchio di fabbrica la maggior parte dei film concessi allo spettatore europeo nelle sale del suo paese, al fine, appunto, di diffondere una rappresentazione trionfante della "potenza rossa".

L'"ossessione rappresentativa"<sup>28</sup>, come Lino Micciché definisce

l'atteggiamento dell'URSS in materia di contatti con l'estero, ha finito per incoraggiare la prevalenza nell'esportazione di una certa tipologia di film, secondo un meccanismo in cui «si preseleziona "ideologicamente" il materiale cinematografico (...), dividendo di fatto i film prodotti in quelli atti a rappresentare il cinema sovietico e in quelli disadatti a tale funzione»<sup>29</sup>.

Con questo si spiegano anche i ripetuti rifiuti da parte sovietica di promuovere sul mercato occidentale film di ottima qualità, diretti da registi già conosciuti ed apprezzati in Europa e altrove, come è stato il caso, ad esempio, per *Pastorale* (1976) di Otar Ioseliani, distribuito in URSS senza alcuna censura, ma negato all'estero perché non rispondente ai necessari requisiti di rappresentatività ideologica e propagandistica<sup>30</sup>.

Per quanto riguarda la quantità esigua di pellicole giunte sui nostri schermi, anche se, come vedremo, le cause principali sono da imputare alla mancanza di volontà, per non dire ostruzionismo, degli organismi occidentali preposti, è tuttavia rilevabile nella politica sovietica una certa parte di responsabilità. Lo stato sovietico non ha mai avvertito la necessità di ricavare un utile elevato dall'esportazione cinematografica, che doveva servire innanzi tutto a generare ammirazione e consenso per il modello politico-sociale piuttosto che a procurare finanze<sup>31</sup>. D'altra parte, essendo il settore cinematografico interamente nelle mani dello stato, non esisteva all'interno del paese alcun tipo di pressione economica esercitata da altri soggetti che spingesse alla vendita delle pellicole su vasta scala (uno dei fattori che si sono invece rivelati decisivi nel lanciare Hollywood alla conquista dei mercati europei).

È evidente come un impegno tenue e discontinuo da parte dell'URSS nel promuovere all'estero i propri film abbia in molti casi pregiudicato la visibilità della sua cinematografia. Per quanto le sinistre europee dei vari cineclub o le organizzazioni dei maggiori festival europei abbiano dimostrato nel corso degli anni grande interesse e chiesto a più riprese la proiezione di questa o quella pellicola, il loro intervento, privo di qualunque sostegno economico e politico della "casa madre" sovietica, non poteva certo essere sufficiente per ritagliare uno spazio significativo alla cinematografia dell'URSS in un mercato dominato dal colosso hollywoodiano che, come vedremo, godeva invece dell'appoggio costante di una rete di strette relazioni, oltre che commerciali, anche diplomatiche e politiche.

### 3.2. L'ideologia: panorama dall'Italia

Il fattore ideologico ha pesato fin dall'inizio sulla cinematografia sovietica anche all'estero e proprio per il suo effettivo, o supposto, potere

propagandistico. Gli stati europei del periodo fra le due guerre guardavano con sospetto e forte preoccupazione agli eventi rivoluzionari nella ex Russia zarista. Il "pericolo rosso" rappresentava una costante spina nel fianco per gli statisti europei, oltre che un nemico ideologico ufficiale per i paesi a regime fascista. Neja Zorkaja riporta alcuni interessanti commenti lasciatici dai primi organizzatori delle esportazioni cinematografiche sovietiche negli anni Venti. Un episodio in particolare risulta quanto mai significativo per rendersi conto di quali sentimenti burrascosi potessero suscitare i film di un paese e, soprattutto, di una ideologia, tanto temuti:

"Bastò che comparissero una volta a Berlino quattro film contemporaneamente perché tutta la stampa, generica e specializzata, insorgesse denunciando lo "strapotere rosso" ed esercitando con tutta la sua forza una notevole pressione sui gestori interni che proiettavano i nostri film nelle proprie sale"<sup>32</sup>.

A proposito dell'Italia, Ljudmila Mel'vil' ricorda come negli anni del fascismo fosse praticamente impossibile non solo vedere film provenienti dall'URSS (che, come sottolineato in precedenza, erano scarsissimi), ma persino produrre pellicole che s'ispirassero nel montaggio e nella tecnica alle opere dei grandi maestri sovietici<sup>33</sup>.

La censura ideologica proseguì, tuttavia, anche dopo la caduta del fascismo e la fine del secondo conflitto mondiale, questa volta nel contesto della guerra fredda. Nella contrapposizione fra i due blocchi, l'Italia, come gli altri paesi dell'Europa occidentale, seguiva il destino dell'area atlantica e con esso la linea politico-culturale (antisovietica) adottata dagli Stati Uniti. Sul cinema, considerato ormai da tempo e da più parti veicolo privilegiato di idee, valori e visioni del mondo, si abbatté perciò la censura occidentale, sulla natura della quale Lino Micciché non ha dubbi:

"Fattori vari [sono] quelli che contribuiscono a mantenere da anni salda e incrollabile questa censoria barriera del nostro mercato nei confronti del cinema sovietico; anche se non è possibile dubitare che il primo supporto di questa censura sia di origine ideologica (...)"<sup>34</sup>.

La penuria di pellicole sovietiche nelle nostre sale cinematografiche sarebbe quindi da imputare all'interessato disinteresse (se mi è concesso il gioco di parole) nei confronti del cinema dell'URSS da parte degli apparati occidentali addetti all'importazione ed ai contatti culturali (dipartimenti, uffici della censura, ministeri e così via).

Se da un lato non si può certo negare il peso schiacciante che hanno avuto questi fattori nel ridurre il cinema sovietico ad "oggetto sconosciuto", dall'altro è necessario integrarli con un'attenta osservazione

delle “contromisure” adottate dalle forze dell’opposizione (la sinistra italiana ed europea), interessate invece a promuovere l’immagine dell’URSS. Nella furia della battaglia politica, infatti, combattuta aspramente anche sul terreno della letteratura e dell’arte<sup>35</sup>, le forze “filosovietiche” hanno in realtà finito per coadiuvare gli avversari nell’impedire una diffusione estesa di informazioni più complete ed obiettive, circoscrivendo il dibattito a pochi esemplari senza preoccuparsi di scavare essi stessi nella multiforme (nonostante tutte le apparenze) realtà sovietica. Renzo Renzi presenta con lucida esattezza i termini della questione:

“(…) i film sovietici ebbero, tra le altre, la particolarità di produrre cruenta battaglie nella critica, pur essendo la gran parte di essi semiconosciuta al nostro mercato, solo apparendo alcuni capolavori (si fa il caso di *L’incrociatore Potëmkin*), ma sempre gli stessi, negli esclusivi circuiti dei vari cineclub più o meno politicizzati. Il mercato, cioè il normale pubblico dunque, fatta salva qualche rara eccezione, non fu messo in grado di giudicare una quantità di opere che una critica, pure essa informata per la gran parte in maniera insufficiente, eleggeva talvolta al ruolo di pomo della discordia, impugnandole specialmente come prodotti di un progetto politico-culturale molto preciso, cioè come modelli da esaltare fino alle lacrime per un verso, oppure da esecrare sistematicamente come opere del demonio”<sup>36</sup>.

È evidente come tale situazione si sia protratta per decenni se ancora nel 1976 il Fantozzi di Paolo Villaggio può lanciare con tanta efficacia satirica il suo esasperato grido di protesta e di sfida contro *La corazzata Potëmkin*, il film che sopra ogni altro era stato incessantemente indicato, discusso e proiettato nei circoli del cinema vicini al Pci e più in generale nella cerchia degli “intellettuali engagés” (quale pretenderebbe di essere il capoufficio del film di Salce che obbliga i suoi impiegati ad estenuanti proiezioni seguite dall’immane dibattito). Ed il fatto che nel 1996 Renzi, alla luce del nuovo contesto storico e politico internazionale, senta di dover auspicare in Italia una nuova visione, “molto ragionevole”<sup>37</sup>, della storia del cinema sovietico, testimonia che le condizioni e la mentalità con cui ci si avvicinava a quel cinema non erano poi molto cambiate alla vigilia del nuovo millennio.

### 3.3. Il “colonialismo culturale”

Tra i fattori che hanno determinato la scarsa visibilità del cinema sovietico in Italia, Lino Micciché annovera il “colonialismo da cui (...) l’offerta e la cultura cinematografiche appaiono afflitte”<sup>38</sup>, evitando però di dare un volto riconoscibile al “colonizzatore”. È più esplicito Renzo

Renzi che parla di "dominio statunitense"<sup>39</sup>. Dello stesso avviso è Marcel Martin, critico francese, che sottolinea come la preferenza dello spettatore occidentale vada spontaneamente ai modelli americani familiari e dominanti, giocando così contro la diffusione sul mercato dei film sovietici<sup>40</sup>. Nelle pagine seguenti cercheremo di chiarire il ruolo (diretto e indiretto) avuto dalla politica americana in Europa, e in Italia in particolare, nell'ostacolare la presenza cinematografica sovietica sui nostri schermi.

Il colonialismo culturale esercitato dagli Stati Uniti nei confronti dell'Europa a partire dal primo dopoguerra è un fenomeno riconducibile ad una complessa serie di matrici, che hanno coinvolto interessi ed obiettivi di varia natura, poiché diversi erano i soggetti coinvolti nell'azione: da un lato il governo americano, maggiormente interessato a questioni di carattere politico ed ideologico, dall'altro i privati dell'industria statunitense, orientati prevalentemente verso considerazioni di natura economica. In molti casi, tuttavia, si è verificata una forte convergenza ed una stretta collaborazione tra i due soggetti, che si trovavano in definitiva a condividere un interesse comune: la promozione degli Stati Uniti sulla scena europea.

Fondamentale per la definizione di obiettivi e strategie divenne fin dall'inizio la contrapposizione con l'Unione Sovietica. All'indomani della prima guerra mondiale, gli interventi di soccorso e di ricostruzione patrocinati dagli USA in Europa avevano uno scopo preciso: "(...) arrivare alla distruzione del bolscevismo mediante il trapianto forzato, insieme agli aiuti, di un modello alternativo di sviluppo"<sup>41</sup>. In questo progetto di "conquista", non sempre organico date le variabili in gioco (interessi privati e governativi), il cinema ha avuto sin dal principio un ruolo leader grazie alla sua capacità di affascinare platee intere.

Gli anni Venti vedono lanciare un intervento massiccio sull'Europa. La cultura di massa americana, "soprattutto nella sua forma hollywoodiana"<sup>42</sup>, invade i territori al di qua dell'Atlantico. Il cinema si rivela efficacissimo nel rendere le platee omogenee e più che ben disposte verso l'*American way of life*. Secondo un funzionario della MPEA, l'associazione americana per l'esportazione cinematografica, a quell'epoca in Italia "la gente era *cinemaminded*, e in generale, in fatto di cinema, aveva gli stessi gusti dello spettatore americano"<sup>43</sup>. Un ottimo risultato per la "politica colonizzatrice" di Washington.

L'offensiva di Hollywood negli anni Venti in Italia coincise inoltre con una circostanza estremamente favorevole: la caduta a zero della produzione italiana verso la metà del decennio. Questo "(...) fa sì che il mercato sia consegnato in via naturale nelle mani dell'industria americana e che questa riesca a farne il terreno ideale di trapianto e coltura dei propri

prodotti”<sup>44</sup>.

Il processo di “americanizzazione” dei gusti dello spettatore italiano non subisce gravi danni per l’arresto dell’esportazione hollywoodiana nel nostro paese a causa delle leggi restrittive approvate nel 1938 dal governo fascista<sup>45</sup>. Ed infatti la marcia del cinema americano riprende con vigore a partire dallo sbarco alleato in Sicilia nel 1943. È tuttavia con l’avvio del piano Marshall, “la più grande operazione propagandistica mai compiuta sul piano internazionale in tempo di pace”<sup>46</sup>, che il cinema americano, sponsorizzato e finanziato dal suo governo, riconquista tutte le posizioni perdute alla vigilia della guerra e si assicura una salda stabilità fra le platee italiane<sup>47</sup>.

Negli anni Cinquanta “l’America è entrata direttamente nella geografia mentale dell’italiano medio e popolare”<sup>48</sup>. Il nostro pubblico si nutre di produzioni hollywoodiane, ama i divi americani, ne segue le carriere e le vicende private sulla vasta stampa specializzata; soprattutto, aspira al benessere e allo stile di vita proposti dallo schermo a stelle e strisce<sup>49</sup>. Il cinema è riuscito a creare un ampio bacino di consenso che garantisce alla produzione americana (e non solo hollywoodiana) un accresciuto spazio di manovra. La richiesta di consumo cinematografico *made in USA* viene adesso direttamente dal pubblico locale. Avendo in buona parte monopolizzato i desideri degli spettatori, Hollywood (almeno fino agli anni Sessanta) relega ai margini dell’esperienza cinematografica popolare ogni altra offerta culturale.

In questa operazione gli americani non hanno dimenticato il loro acerrimo nemico, l’Unione Sovietica. Nel pianificare la conquista dell’egemonia cinematografica, infatti, si cerca non solo di ostacolare la distribuzione di pellicole sovietiche, ma anche d’indebolire e soffocare fenomeni cinematografici in odore di comunismo. A partire dal 1948, “gli americani cominciano ad assumere, nei confronti del neorealismo<sup>50</sup> e di qualsiasi produzione cinematografica sospetta di comunismo, un atteggiamento simile a una campagna di bonifica, cercando di trattare questo tipo di produzione alla stessa stregua di agenti patogeni in un corpo sano, agendo quindi con estrema decisione e mobilitando il massimo di forza”<sup>51</sup>.

In un contesto simile non è difficile immaginare quanto difficoltosa fosse la strada dei film sovietici verso ovest.

L’estro e l’energia dell’industria cinematografica americana non si arrendono neppure di fronte al crollo delle presenze al cinema ed alla prepotente (almeno sul piano qualitativo) rinascita del cinema europeo, verificatisi entrambi a partire dagli anni Sessanta. Hollywood risponde adottando una nuova strategia:

“(...) gli americani acquistarono considerevoli quote azionarie, a volte anche la maggioranza, delle società europee, in modo da riuscire a controllare finanziamenti alla produzione e alla distribuzione. Dall’inizio degli anni Settanta, la produzione europea è stata interamente riorganizzata con la creazione di colossi di scala internazionale”<sup>52</sup>.

In tal modo l’industria statunitense inaugura una struttura di controllo che gli consentirà anche in futuro di sbaragliare già ai blocchi di partenza qualunque potenziale avversario, commerciale o ideologico che sia.

### 3.4. Le regole del mercato

Conseguenza ed allo stesso tempo sostegno della politica culturale americana è stato l’atteggiamento dei distributori e dei gestori italiani di sale cinematografiche, che nel cinema vedevano principalmente una fonte di guadagno. La predilezione del pubblico per le produzioni americane, l’attrattiva che queste erano in grado di esercitare grazie anche al solido apparato di sostegno che le circondava (riviste specializzate, cartelloni pubblicitari, sponsorizzazioni alla radio e in tv) facevano di quelle pellicole la merce privilegiata nella programmazione delle sale. Vivendo dei proventi delle proiezioni era ovvio che la scelta dei gestori cadesse immancabilmente sui film che potevano garantire un grande afflusso di pubblico.

Le pellicole americane, inoltre, arrivavano in Europa come prodotti già confezionati ed ammortizzati dal mercato interno, avevano quindi costi prossimi allo zero per le case distributrici italiane (che non avevano alcun onere legato alla produzione e nessuna preoccupazione di copertura delle spese), erano disponibili facilmente ed in gran quantità<sup>53</sup>. I film americani, insomma, costituivano un buon investimento e questa loro preziosa qualità commerciale li rendeva senz’altro i favoriti nella concorrenza con altre cinematografie. Quando poi si trattava di avversari poco battaglieri nella distribuzione ed in sostanza sconosciuti al grande pubblico (come è il caso del cinema dell’URSS) diventavano praticamente imbattibili sul mercato.

### 4. I gusti dello spettatore sovietico

La diffusione ampia e tenace dello stereotipo sul cinema russo in Occidente non ha come unico effetto quello di promuovere una visione parziale e distorta della cinematografia in questione. Infatti, per uno spettatore, poniamo italiano, che non abbia alcuna conoscenza specifica rela-



tiva ai film sovietici e che, quindi, condivide più o meno consapevolmente lo stereotipo di cui si è detto, è probabilmente facile immaginare che i russi gradiscano proprio quel genere di pellicole più di ogni altro. Se, come suggerisce l'assunto generalizzante posto alla base dello stereotipo, i film "mattoni" sono la norma, è logico che questi debbano essere oggetto di una grande richiesta da parte del pubblico stesso. Un'idea del tutto errata, come verrà mostrato in seguito, ma che si accompagna con un altro diffuso stereotipo, che in questa sede mi limito solo a menzionare, e cioè quello che vede nei russi persone poco allegre, cupe, sempre assorto in chissà quali tette meditazioni<sup>54</sup>. Queste due percezioni stereotipiche, in virtù dell'affinità che le caratterizza, finiscono per rafforzarsi reciprocamente e per fornirsi a vicenda continue conferme, in una circolarità di rimandi che, per la mancata introduzione di elementi nuovi ed eterogenei, cementifica nel tempo quelle percezioni trasformandole in certezze.

La resistenza e la coerenza di questo complesso di rappresentazioni apparentemente giustifica eventuali deduzioni sulla natura ed i gusti degli spettatori sovietici. Si potrebbe così affermare l'idea che milioni di cittadini in tutta l'URSS siano accorsi entusiasti nelle sale cinematografiche per vedere, ad esempio, *La corazzata Potëmkin* negli anni Venti o, più recentemente, *Andrej Rublëv* di Tarkovskij negli anni Settanta. Entrambi i film sono stati effettivamente molto amati in Unione Sovietica, come riferisce, ad esempio, Giovanni Buttafava<sup>55</sup>, ma non certo dal pubblico di massa, che concedeva i propri favori a tutt'altro genere di pellicole.

Taluni luoghi comuni sono stati sostenuti per decenni *in primis* dalla critica sovietica ideologicamente allineata. Nell'entusiastico clima rivoluzionario iniziale, quando fu stabilito come uno degli obiettivi primari la creazione dell'Uomo Nuovo, attraverso una seconda e parallela rivoluzione, quella dello spirito, divenne di uso frequente l'uso di espressioni come "spettatore sovietico progressista", "spettatore operaio", "nuovo spettatore co-creatore"<sup>56</sup>. Questi definizioni intendevano fissare il carattere unico ed innovatore che si attribuiva alla fruizione cinematografica in Unione Sovietica, dove si riteneva che ciascun lavoratore, illuminato dalla dottrina marxista e dalla Rivoluzione d'Ottobre, partecipasse al grande progresso della cultura sovietica, accorrendo come pubblico interessato e coinvolto ad ammirare le opere più significative prodotte nella nuova realtà socialista. Ma ciò che era in verità una meta da raggiungere, la grande utopia di un mondo in cui "l'autore e lo spettatore si fondono in un'estasi d'ispirata comprensione reciproca"<sup>57</sup>, veniva propagandato come una conquista già ottenuta ed allo spettatore reale, ai suoi gusti ed ai suoi comportamenti venne sovrapposta un'immagine ideale, in base alla quale le masse dei lavoratori in Unione Sovietica, forti della propria

coscienza liberata ed innalzata, si precipitavano ad applaudire *La terra* o *La madre* o gli altri capolavori dell'avanguardia cinematografica. Scrive Neja Zorkaja:

“Non c'è stata nella cinematografia sovietica una sfera più interdettata, confusa, avvolta dalla menzogna, dalla falsificazione, dalle illusioni, dalla cecità, dalla stupidità, una sfera più attivamente difesa e censurata della distribuzione cinematografica, dei rapporti fra cinema e spettatore sovietico nelle sale”<sup>58</sup>.

È evidente come una tale impostazione ufficiale della questione abbia impedito per lungo tempo lo sviluppo in URSS di studi sociologici approfonditi sul rapporto fra pubblico e grande schermo, che già a partire dagli anni Venti e Trenta acquisivano invece interesse e rilevanza in Occidente nell'ambito delle scienze sociali<sup>59</sup>. Solo negli anni Settanta si assiste ad un fiorire di studi sovietici orientati ad indagare il cinema in quanto mezzo di comunicazione di massa e dal punto di vista della sua fruizione da parte degli spettatori, anche se l'approccio al problema rimane inevitabilmente imbrigliato nella solita rete dell'ossequio all'ortodossia ideologica, che sostiene ancora l'identificazione tra preferenze del pubblico ed ideali comunisti<sup>60</sup>. Alcuni contributi importanti vengono comunque pubblicati a partire da quegli anni, come i saggi di Kokarev<sup>61</sup>, Turovskaja<sup>62</sup> e Lifšic<sup>63</sup>, che vanno nella direzione di una analisi non estetica dei campioni d'incasso (per lo più melodrammi e commedie, proprio come nel resto del mondo capitalista), tentando anche, nel caso della Turovskaja, di intaccare quella zona proibita, oscurata dalla mitologia ideologica, che copriva la storia del cinema degli anni Venti e Trenta. Tuttavia, soltanto nel 1995, quindi dopo il crollo dell'URSS, è possibile leggere un articolo come quello di Zorkaja, in cui si abbatte definitivamente il mito del secolo d'oro del cinema anni Venti, quando il proletariato in massa avrebbe accolto con immenso plauso i film di Ejzenštejn, Pudovkin, Dovženko o Vertov.

I primi veri, grandi successi popolari sovietici erano stati, in realtà, un goffo, ma brioso film d'avventure, *Krasnye d'javoljata* [Diavoletti rossi, 1923] ed una commedia fantascientifica, *Aelita* (1924). Il film che fece registrare la più alta presenza di spettatori nel 1926, la stagione che vide l'uscita sugli schermi de *La corazzata Potëmkin*, fu una pellicola dichiaratamente commerciale, *Medvež'ja svadba* [Nozze di orsi], una sorta di melodramma gotico con “tempeste, castelli truci, prigionieri, mostri, follie e orrori”<sup>64</sup>, un film dallo scarso impegno intellettuale, ma capace di regalare al pubblico il piacere di una forte (e facile) emozione. Il mitico film di Ejzenštejn si trovava invece piuttosto in basso nelle classifiche di quell'anno, preceduto anche dallo statunitense *Robin Hood* (1922) con

Douglas Fairbanks, attore idolo di quegli anni, in America come in Unione Sovietica<sup>65</sup>.

Per comprendere esattamente la qualità delle aspettative che il pubblico di allora nutriva nei confronti del cinema, risultano particolarmente illuminanti alcuni dati riportati da Maja Turovskaja. Si tratta di alcune fra le centinaia di annotazioni lasciate dagli spettatori nel biennio 1926-1928 nelle principali sale dell'epoca a Mosca e raccolte in un volume intitolato *Resoconto degli spettatori cinematografici moscoviti*. Eccone alcuni esempi:

«Dateci film sovietici che descrivano i rapporti tra i giovani... Vogliamo conoscere i rapporti tra i sessi nella nostra società, dateci delle commedie sulla vita dei giovani» (operaio, non membro del partito, 20 anni, istruzione media, scapolo).

«Naturalmente si vorrebbero cineromanzi e film d'avventure, invece se ci devono proiettare solo film scientifici o film che trattano di rivoluzione, allora non si va più molto al cinema perché tutti abbiamo già visto quel periodo e riviverlo di nuovo è duro» (studentessa, 17 anni, non membro del partito, istruzione media, nubile).

«Voglio vedere film sulla vita quotidiana dei giovani. In tutti i film l'eroe sovietico muore. Abbiamo già visto abbastanza sangue. Al cinema veniamo a riposarci e a vedere meno sangue» (operaio, membro del Komsomol, 24 anni, istruzione media, scapolo).

«Più film quotidiani con qualche trucco e pochi effetti drammatici. Abbiamo già sofferto tanto e i film che ci tocca vedere sono così duri e sanguinari che dobbiamo chiudere gli occhi» (operaio, non membro del partito, 23 anni, istruzione elementare, sposato). (...)

«Un film deve essere ricco di contenuto e contemporaneamente divertente, e così, per esempio, un operaio, se dopo il lavoro vede un film divertente, non sente più la fatica» (operaio, membro del partito, 25 anni, istruzione inferiore)<sup>66</sup>.

Queste richieste, pur nella loro semplicità, o forse proprio in virtù di essa, tracciano un quadro chiarissimo ed inequivocabile dei gusti del pubblico. Generalmente, i film impegnati, storico-rivoluzionari, di propaganda ideologica non erano affatto amati dalla gente comune, che preferiva "commedie sulla vita dei giovani", "cineromanzi [melodrammi, N.d.A.] e film d'avventure", "film quotidiani con qualche trucco e pochi effetti drammatici".

Le preferenze degli spettatori non cambieranno in modo significativo nei decenni successivi. I dati sulle affluenze relativi agli anni Trenta, per quanto frammentari e a volte contraddittori, non mutano il panorama generale, anche se occorre tenere presenti alcune "anomalie" di

quell'epoca:

“Le possibilità di scelta si erano drasticamente ridotte e l'offerta a quel tempo effettivamente determinava la domanda ? la gente guardava quello che veniva messo a disposizione”<sup>67</sup>.

Tuttavia, è quasi impossibile stabilire l'effettiva ricezione popolare persino di *Čapaev* (1934), il mitico film dei cosiddetti “fratelli” Vasil'ev (in realtà semplicemente omonimi), considerato il capostipite del realismo socialista, osannato per decenni dalla critica sovietica e pubblicizzato in tutto il paese tramite cartelloni raffiguranti colonne di lavoratori in marcia sotto lo slogan “My idëm smotret' *Čapaeva*” [Noi andiamo a vedere *Čapaev*]. Alcune fonti parlano di soli 30.000 spettatori nel primo giorno di programmazione, altre di un milione<sup>68</sup>. Non è perciò possibile stabilire con certezza se si sia trattato di un vero successo popolare o di un mito costruito ad arte nella trama della strategia culturale staliniana (anche se la contraddittorietà delle fonti farebbe propendere maggiormente per la seconda ipotesi; sembra, infatti, più plausibile che, nel caso di un film come *Čapaev*, sostenuto attivamente dal partito, le cifre siano state ritoccate, e probabilmente più verso l'alto che non verso il basso).

Neppure la guerra cambia gli amori del pubblico, che alla fine degli anni Quaranta accorre nei cinema serali per sollazzarsi con l'ennesima versione americana di *Tarzan*<sup>69</sup>. La rinascita del cinema, verificatasi a partire dalla metà degli anni Cinquanta (ovvero dopo la morte di Stalin e con l'inizio del cosiddetto “disgelo”), offre agli spettatori sovietici una nuova, ampia varietà di generi e stili fra cui scegliere. Ed il pubblico conferma ancora le sue antiche preferenze. Ad esempio, spingendoci un po' più avanti nel tempo, nell'elenco proposto da Lifšic, relativo ai film che negli anni 1971-1979 hanno ottenuto il maggior numero di presenze nelle sale, dominano indiscutibilmente commedie e film d'avventura<sup>70</sup>.

Insomma, il profilo dello spettatore sovietico che emerge da quanto esposto non presenta alcuna caratteristica “diversa”. In Unione Sovietica si ripropongono le stesse dinamiche del successo popolare rilevabili nel resto d'Europa o in America. Anche al pubblico dell'URSS piace ridere e divertirsi al cinema, i suoi gusti non risultano plasmati ed indirizzati dall'ideologia in maniera determinante né massivamente elevati verso valori estetici superiori alla media del pubblico mondiale.

##### 5. Contro lo stereotipo: il caso esemplare della commedia

Le esigenze del pubblico sovietico, d'altro canto, avevano trovato risposta nella produzione degli studi cinematografici, soprattutto a partire dal periodo chruščëviano. L'istanza politica e propagandistica promossa

ad ogni livello dal sistema non escludeva dal progetto culturale sovietico i generi cosiddetti "d'intrattenimento". Certamente i messaggi ritenuti ideologicamente più pregnanti venivano affidati alle forme ufficiali "più alte", rigidamente codificate, che spesso si traducevano nel cinema in quelle interminabili e drammatiche epopee storiche di cui gli spettatori occidentali hanno avuto un assaggio, promosse sulla scena internazionale in modo quasi esclusivo proprio per la loro forte connotazione politicamente ortodossa. L'ideologia di per sé, tuttavia, non impediva le diverse manifestazioni dei generi artistici, a patto che il loro contenuto risultasse idoneo, non eversivo. Così, nel paese dei soviet convivevano pacificamente, sul grande e sul piccolo schermo, dramma e commedia, storia e fantascienza, amori e avventure, secondo un ventaglio di possibilità affatto dissimile da quello proposto nelle nostre sale.

Agli occhi di un attento osservatore occidentale risalta, all'interno di questo panorama, un genere in particolare, sia per la sua apparente inconciliabilità con l'oscura visione che ancora oggi abbiamo del cinema sovietico, sia per la sua salda e duratura presenza nell'esperienza quotidiana e nelle preferenze dello spettatore cinematografico, in URSS prima e nella Federazione Russa poi. Si tratta della commedia, leggera e divertente, frizzante e sbarazzina, tutto l'opposto, insomma, dei film russi come siamo abituati a pensarli.

La storia della commedia sovietica affonda le sue radici negli anni del cinema pre-rivoluzionario, quando questo genere, assieme al melodramma, "divenne rapidamente la regione più redditizia e numericamente imponente della produzione cinematografica russa"<sup>71</sup>. Non si è trattato, quindi, di un fenomeno sporadico e casuale in un panorama espressivo esaurito dalle dominanti epico-storica e drammatica, come imporrebbe la visione canonica (occidentale) di quel cinema. Il genere della commedia si è sviluppato lungo tutto il corso della storia del cinema russo e sovietico, seguendone di volta in volta le tendenze principali, sia nell'adottare determinati moduli e soluzioni espressive, sia nell'impostare il rapporto con il potere e con la realtà contemporanea. Tuttavia, è stata proprio la commedia, più di ogni altro genere cinematografico, a radicarsi nel cuore e nell'immaginario del suo vasto pubblico, tanto da resistere indenne allo scorrere del tempo, all'evoluzione delle mode ed ai rivolgimenti storici. Infatti, non solo le commedie hanno fatto costantemente registrare clamorosi successi di botteghino nelle loro stagioni di uscita nelle sale, ma alcune di esse sono entrate stabilmente nel mito popolare (questa volta davvero), secondo il paradigma tipico del film *cult*. Hanno avuto questo destino di gloria soprattutto le commedie degli anni Sessanta e Settanta, dirette da registi che godono in patria di una fama ed un seguito pari a quelli dei

grandi cineasti russi degli anni Venti. Nomi come El'dar Rjazanov, Georgij Danelija, Leonid Gajdaj suonano sconosciuti al nostro orecchio occidentale, mentre per il cittadino sovietico e post-sovietico sono diventati i primi nella classifica dei più amati.

Un sondaggio condotto nel dicembre 1995 dal quotidiano *Segodnja* al fine di stabilire i film, gli attori ed i personaggi più cult del cinema russo nell'intero arco della sua vita, ha dato risultati che inconfutabilmente confermano il tenace sodalizio fra pubblico e commedia. I primi due titoli della sezione "film preferito", ad esempio, sono commedie (la prima uscita nel 1969 e la seconda nel 1975), tutte le attrici votate dagli spettatori hanno avuto lunghe carriere nel genere comico, lo stesso dicasi per due "attori preferiti"<sup>72</sup>. Analoga situazione si rileva nelle categorie successive (canzone preferita, personaggio preferito, "brutto" preferito). È poi oltremodo significativo il fatto che ci sia una intera voce dedicata esclusivamente alla commedia, l'unico genere, fra tutti quelli esistenti, presente nell'elenco come categoria separata, chiara testimonianza dell'attaccamento, dell'affetto che il pubblico, anche contemporaneo, nutre nei suoi confronti.

Tuttavia, non è solo la longevità, ovvero la capacità di attrarre un gran numero di spettatori anche a molti anni di distanza dalla prima uscita sugli schermi, a far decretare "mitico" un film. Nel nostro caso, il sodalizio fra commedia e pubblico ha raggiunto dimensioni tali da oltrepassare il limite di una certa fedeltà temporale tributata alle pellicole più amate. Molte di esse, infatti, sono entrate a far parte persino della conoscenza comune e delle conversazioni private di milioni di russi attraverso il fenomeno delle citazioni di brani dal testo filmico. I dialoghi di numerosi film comici si sono così riversati quasi per intero nella lingua quotidiana, trasformandosi in frasi idiomatiche largamente impiegate a tutti i livelli della scala sociale, le cosiddette *krylatye vyraženija*, capaci di creare subito un terreno comune fra gli interlocutori che, grazie alla medesima esperienza cinematografica, condividono la stessa catena di associazioni. È evidente come solo i film più amati, quelli che sono riusciti ad insediarsi stabilmente nel cuore del grande pubblico, abbiano goduto di un simile trattamento "di favore", conquistando così la palma di *cult*<sup>73</sup>.

Alcune pellicole comiche in particolare hanno poi dato vita a momenti di vera fruizione collettiva reiterati ciclicamente nel tempo, specie di "appuntamento" da onorare in massa, secondo una formula tipica di tutti i fenomeni di culto (a cominciare da quelli religiosi). Menziono due casi per tutti, relativi proprio ai titoli che si trovano al vertice dei più amati nella classifica del sondaggio sopra riportato. *Ironija sud'by, ili S lëgkim parom*<sup>74</sup>, ad esempio, classificato al secondo posto, è stato per

moltissimi anni, anche dopo il crollo dell'URSS, il programma fisso di ogni notte di San Silvestro, atteso ed immancabilmente trasmesso in TV, capace di collezionare ogni volta ottimi indici d'ascolto. Il primo classificato, invece, *Beloe solnce pustyni*<sup>75</sup>, era entrato addirittura nelle consuetudini "scaramantiche" degli astronauti sovietici, che non mancavano mai di guardarlo prima di ogni volo<sup>76</sup>.

Alla luce di quanto detto si può facilmente capire quanto la fisionomia del cinema sovietico, così come è stato vissuto dai suoi spettatori e così come viene ancora oggi pensato e ricordato dalle nuove generazioni di russi, sia oltremodo lontana dalla nostra idea stereotipata. Se l'immagine che noi richiamiamo immediatamente alla memoria quando pensiamo al cinema russo è magari quella della carrozzina in corsa inarrestabile sui gradini della scalinata di Odessa o quella dei foschi primi piani di Ivan IV che campeggiano su sfondi rurali, ebbene, dobbiamo considerare che queste immagini non compaiono con tanta forza e frequenza nella catena di associazioni immediate evocate nella mente di un russo al pensiero della propria cinematografia. Nessuna *Corazzata Potëmkin*, insomma, nessun *Ivan il Terribile*, nessuna scena oscura e drammatica sugli schermi grandi e piccoli dei russi, dove primeggiano piuttosto allegria e leggerezza, rocambolesche avventure e gag eccentriche, romantici interludi conditi con spassosi equivoci, battute brillanti, motivetti gioiosi, accidentati ed improbabili viaggi nel tempo, risate, ironia e ancora musica. Immane, seppur inatteso per noi, il lieto fine.

## BIBLIOGRAFIA

- "My ne idëm smotret' Čapaeva". (1995). *Segodnja*. 15 dicembre.
- AA. VV. (1978). *Kino i zritel'. Problemy sociologii kino. Sbornik naučnych trudov NII teorii i istorii kino*. Moskva: B.i.
- AA.VV. (1980a). *Film URSS '70. La critica sovietica*. Venezia: Marsilio.
- AA.VV. (1980b). *Film URSS '70. Materiali critici e informativi*. Venezia: Marsilio.
- Bernardini, A. a cura di (1996). "Appunti per una filmografia dei film russi e sovietici distribuiti nel mercato italiano". In R. Renzi (1996). 111-159.
- Brunetta, G. P. (1989). *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*. Venezia: Marsilio.
- Brunetta, G. P. (1991a). "Introduzione". In Ellwood, D.W. e G.P. Brunetta (1991). 12-15.

Brunetta, G. P. (1991b). "La lunga marcia del cinema americano in Italia tra fascismo e guerra fredda". In Ellwood, D.W. e G.P. Brunetta (1991). 75-87.

Brunetta, G. P. a cura di (2000). *Storia del cinema mondiale. Vol. III - L'Europa. Le cinematografie nazionali. Tomi I e II*. Torino: Einaudi.

Buttafava, G. (2000). *Il cinema russo e sovietico*. Venezia: Marsilio.

Di Nolfo, E. (1991). "La diplomazia del cinema americano in Europa nel secondo dopoguerra". In Ellwood, D.W. e G.P. Brunetta (1991). 20-29.

Ellwood, D. W. (1991). "Il cinema e la proiezione del modello americano". In Ellwood, D.W. e G.P. Brunetta (1991). 19-28.

Ellwood, D. W. e G. P. Brunetta a cura di (1991). *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema. 1945-1960*. Firenze: La casa Usher.

Gundle, S. (1991). "Il PCI e la campagna contro Hollywood (1948-1958)". In Ellwood, D.W. e G.P. Brunetta (1991). 113-132.

Heiss, C. e R. M. Bollettieri Bosinelli a cura di (1996). *Atti del convegno Internazionale "Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena"*. Bologna: CLUEB.

Kokarev, I. E. (1978). "Problemy tipologii kinoauditorii". In AA. VV. (1978). 82-121.

Lifšic, G. (1980). "I gusti dello spettatore". In AA. VV. (1980b). 143-149.

Livolsi, M. (2000). *Manuale di sociologia della comunicazione*. Roma-Bari: Laterza.

Mel'vil', L. G. (1990). *Sovetskie fil'my na zapade*. Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR - Vsesojuznoe tvorčesko-proizvodstvennoe ob'edinenie «Kinocentr».

Miccichè, L. (1980). "Introduzione". In AA.VV. (1980a). 7-20.

Piretto, G.P. (2001). *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*. Torino: Einaudi.

Racuk, I. A. (1978). "K probleme izučeniija sovjetskogo zritelja". In AA. VV. (1978). 4-11.

Renzi, R. (1996). "Prima e dopo «Il giuramento»". In R. Renzi (1996). 11-22.

Renzi, R. a cura di (1996). *Tovarisc kino. C'era una volta il cinema sovietico*. Ancona: Transeuropa.

Rjazanov, E. A. (1977). *Grustnoe lico komedii*. Moskva: Molodaja Gvardija.

Salmon Kovarski, L. (1996). "Problemi di intraducibilità culturale



nel film russo-sovietico: l'ambiguità di *Taxi Blues*". In Heiss, C. e R. M. Bollettieri Bosinelli (1996). 251-270.

Šilova, I. M. (1993). ...*I moë kino. Pjatidesjatye. Šestidesjatye. Semidesjatye*. Moskva: NIIK/«Kinovedčeskie zapiski».

Sorlin, P. (2001). *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*. Firenze: La Nuova Italia.

Swann, P. (1991). "Il «Piccolo Dipartimento di Stato»: Hollywood e il Dipartimento di Stato nell'Europa del dopoguerra". In Ellwood, D.W. e G.P. Brunetta (1991). 40-55.

Trofimenkov, M. (2000). "Cinema russo, 1956-2000". In G. P. Brunetta (2000). 1139-1172.

Turovskaja, M. (1980). "Perché la gente va al cinema? Osservazioni pratiche". In AA. VV. (1980a). 159-173.

Zorkaja, N. (1995). "Sovetskij kinoteatr, ili Čto tam bylo na samom dele v prošlye gody". *Iskusstvo kino*, 12 (dicembre). 118-127.

Zorkaja, N. M. (1987). *Sovetskie fil'my na zarubežnom ekrane*. Moskva: Znanie.

## NOTE

1) Cfr. Zorkaja 1987.

2) È doverosa una precisazione in merito all'uso dei due aggettivi "russo" e "sovietico" riferiti al cinema. La scelta più corretta appare senza dubbio la seconda, poiché l'aggettivo "sovietico" copre efficacemente l'eterogeneità etnica che caratterizzava la realtà geo-politica dell'URSS. Tuttavia, quando si tratta, ad esempio, dello stereotipo è necessario rilevare che gli attributi in causa vengono riferiti al cinema "russo". Si dice, infatti, che i film *russi* sono lunghi e noiosi, utilizzando in senso convenzionalmente generalizzato una connotazione etnica particolare. D'altra parte, lo stesso accade con la letteratura, che definiamo russa indipendentemente dal periodo storico e dall'autore cui ci riferiamo, sorvolando sul fatto che, ad esempio, i territori dell'impero zarista comprendevano una moltitudine di gruppi etnici diversi. Si è perciò tentato di raggiungere un compromesso, creando un'alternanza nell'utilizzo dei due aggettivi che tenga conto del contesto e dell'ottica nella quale vengono utilizzati. Quando si parla di stereotipo, quindi, comparirà anche la connotazione di "russo", nei casi in cui sia implicata la nostra percezione di quel cinema, mentre negli altri casi verrà utilizzato esclusivamente l'aggettivo "sovietico".

3) Si tratta del film *Neverojatnye priključenija ital'jancev v Rossii* (1973), ovvero, secondo la versione italiana, "Una matta matta matta corsa in Russia", girato dal regista russo in collaborazione con la casa di produzione italiana De Laurentiis.

4) Rjazanov 1977, p. 176.

5) Cit. in Salmon Kovarski 1996, p. 260.

6) Cfr. Brunetta 1989.

7) Quando non venga diversamente specificato, le informazioni relative alla presenza dei film russi sul mercato italiano sono tratte da Bernardini 1996.

8) Ricordiamo fra l'altro che l'autentica cinematografia russa (cioè prodotta e realizzata da russi) comincia solo nel 1907 (cfr. Buttafava 2000) ed inoltre di nessuna delle pellicole antecedenti all'Ottobre si è trovata finora traccia nella programmazione del mercato italiano (cfr. Bernardini 1996).

9) Tali attributi, che in questa formulazione implicano senza dubbio un giudizio non favorevole, sono la controparte "negativizzata" dei tratti considerati, invece, con grande entusiasmo ed approvazione dalla critica sovietica (ed occidentale di sinistra). Così li riassume Neja Zorkaja: "Era un cinema epico per la portata degli avvenimenti, drammatico per la tensione delle passioni sociali, lirico per il sincero coinvolgimento emotivo dell'autore-artista" (1987, p. 18).

10) Nel paragrafo successivo vedremo come la rappresentatività del mito non fosse legata soltanto a meriti artistici. Nel caso del cinema russo, infatti, l'ideologia e la contrapposizione ideologica, caratteristica soprattutto dei trent'anni successivi al secondo conflitto mondiale, hanno giocato un ruolo fondamentale nello stabilire modi e valenze dei contatti culturali tra il nostro paese e l'Unione Sovietica. In particolare, il confronto politico esasperato, che faceva anche di ogni manifestazione della cultura una questione ideologica (cfr. Brunetta 1989), ha finito per consolidare, nell'ambito cinematografico, lo stereotipo di cui si è detto. Rimando comunque al paragrafo 3.2. per una più approfondita disamina.

11) Come vedremo in seguito (cfr. paragrafo 3.1.), questa selezione di film non è il frutto di una scelta operata dai distributori italiani, ma la conseguenza della politica culturale sovietica disposta a promuovere sulla scena internazionale solo determinate pellicole "meritorie".

12) Cfr. Sorlin 2001.

13) Bernardini 1996.

14) Cfr. Bernardini 1996 e Gundle 1991.

15) Cfr. Sorlin 2001.

16) *Ibid.*, p. 165.

17) Per una chiara testimonianza a questo proposito rimando a Gundle 1991, il quale riferisce una interessante serie di commenti fatti da spettatori appartenenti alle classi popolari cui era stato chiesto di spiegare i motivi delle loro preferenze cinematografiche.

18) Lasciando da parte ogni valutazione di natura artistica o estetica (anche qui non è in discussione il valore delle opere filmiche), bisogna riconoscere che possono essere attribuiti anche ad alcuni film di Tarkovskij, come ad esempio *Andrej Rublëv* (1966/1971), quei tratti sommari e un po' avviliti che caratterizzano lo stereotipo sul cinema russo.

19) Miccichè 1980, p. 7-8.

20) *Ibid.*, p. 9.

21) Cfr. Mel'vil' 1990.

22) Cfr. Piretto 2001.

23) Cfr. Zorkaja 1987.

24) Mel'vil' 1990.

25) Zorkaja 1987.

26) In questo la percezione del pubblico nostrano si è rivelata in parte esatta, andando così a convergere con la linea voluta dalla stessa Unione Sovietica. Una divergenza di fondo, tuttavia, rimane: al di qua delle Alpi la rappresentatività dei film in questione aveva più a che fare con lo stile, con l'atmosfera ed il contesto emotivo emerse dalle pellicole; per il governo sovietico si trattava ovviamente di una rappresentatività dei contenuti (ideologia e visione del mondo).

27) Buttafava 2000, p. 191.

28) Miccichè 1980, p. 18.

29) *Ibid.*, p. 9.

30) Cfr. Buttafava 2000.

31) Cfr. Zorkaja 1987.

32) *Ibid.*, p. 10.

33) Mel'vil' 1990.

34) Miccichè 1980, p. 9.

35) Lo scontro fra i due schieramenti era aspro ed appassionato, e non solo nelle alte sfere, ma anche nelle realtà locali della penisola. Ricordo, inoltre, che la vera sfida sul territorio nazionale, al livello di paesi e quartieri, vedeva fronteggiarsi, e contendersi soprattutto l'educazione dei giovani, le forze laiche della sinistra più o meno marxista, promotrici dei circoli del cinema o cineclub, e quelle della chiesa cattolica, particolarmente sollecita nel campo del cinema tanto da organizzarsi in cineforum. Già negli anni Cinquanta "ogni proiezione condotta a termine è una battaglia vinta, ogni dibattito un'occasione per firmare appelli, lanciare scomuniche, rivelare complotti, attizzare polemiche, denunciare manovre censorie, smascherare i piani delle forze nemiche" (Brunetta 1989, p. 270).

36) Renzi 1996, p. 11.

37) *Ibid.*, p. 12.

38) Miccichè 1980, p. 9.

39) Renzi 1996, p. 129.

40) Cit. in Zorkaja 1987.

41) Ellwood 1991, p. 20.

42) *Ibid.*, p. 21.

43) Cit. in Di Nolfo 1991, p. 32-33.

44) Brunetta 1991b, p. 76.

45) Cfr. Di Nolfo 1991.

46) Ellwood 1991, p. 22.

47) È necessario precisare che l'intento propagandistico di colonialismo culturale da parte statunitense non ha avuto un costante carattere programmatico nella collaborazione fra Hollywood ed il Dipartimento di Stato americano. Spesso i produttori cinematografici decidevano di distribuire comunque in Europa pellicole che avevano ricevuto un giudizio sfavorevole dai funzionari politici, e d'altra parte il Dipartimento di Stato non interveniva mai a monte della produzione "ordinando" film dal contenuto utile per scopi politici (cfr. Swann 1991, p. 48-53). Di fatto, tuttavia, il comune intento di creare in Europa un'immagine positiva dell'America (per meglio vendere i propri prodotti o per meglio controllare la situazione politica) ha reso la collaborazione fra governo, servizio diplomatico ed industria cinematografica particolarmente felice ed efficiente nel promuovere la cultura, i valori ed il modo di vita statunitensi.

48) Brunetta 1991a, p. 15.

49) L'influenza ed il fascino di Hollywood fanno presa anche sulla vita quotidiana delle persone, offrendo modelli da imitare: "A partire dagli anni trenta e quaranta, i grossisti dei paesi di oltre-oceano spesso ordinavano prodotti statunitensi - scarpe, macchine per cucire, condizionatori - «come quelli nel film»" (Swann 1991, p. 54).

50) La percezione del neorealismo come corrente cinematografica di orientamento comunista era dovuta non tanto alle simpatie politiche personali dei suoi esponenti (in realtà molto più eterogenee di quanto si volesse ammettere) quanto piuttosto all'assiduo impegno promozionale che il Pci si assunse nei confronti di quella produzione. Il neorealismo era il fenomeno cinematografico italiano di maggior rilievo ed inoltre si occupava di tematiche vicine alla realtà sociale interessata dai programmi del partito comunista. Ogni nuovo film che andava ad aggiungersi al filone neorealista divenne pertanto oggetto di lode ed apprezzamento da parte dei critici di sinistra impegnati in una "crociata" contro l'invasione di Hollywood, "per combattere l'influenza nefasta del cinema americano" che, a detta dei militanti del partito, con i suoi prodotti insipidi e bugiardi "cercava di deviare e disperdere le energie necessarie alla lotta per un miglioramento delle condizioni economiche e sociali delle masse" (cit. in Gundle 1991, p. 119).

51) Brunetta 1991b, p. 86.

52) Sorlin 2001, p. 157.

53) Cfr. Di Nolfo 1991.

54) Hanno probabilmente contribuito a determinare questa visione distorta dei russi anche i celeberrimi romanzi dei grandi prosatori dell'Ottocento, che curiosamente presentano, ad un livello di percezione superficiale e semplificato, le stesse caratteristiche macroscopiche attribuite dal grande pubblico italiano ai film russi. Occorre, inoltre, precisare che anche la letteratura russa, come è accaduto poi per il cinema, è stata divulgata da noi in misura parziale, ristretta solo ad alcuni autori di notevole prestigio e risonanza (cfr. Salmon Kovarski 1996), dai quali erano spesso esclusi quelli della grande tradizione umoristica russa, incoraggiando così anche in questo caso la diffusione di

stereotipi e false credenze, che trovano sempre terreno fertile nella scarsità d'informazioni.

55) Cfr. Buttafava 2000.

56) Zorkaja 1995, p. 119.

57) *Ibid.*, p. 119.

58) *Ibid.*, p. 119.

59) Cfr. Livolsi 2000.

60) Ad esempio, nel 1978 Račuk scrive: "I rapporti di produzione socialisti determinano quegli schemi valutativi all'interno dei quali, durante la fruizione delle opere cinematografiche, i protagonisti delle pellicole, le idee in esse codificate s'incontrano con gli ideali comunisti propri delle spettatore sovietico. Tutto questo spiega perché lo spettatore sovietico è orientato verso le opere cinematografiche di alta risonanza civile, quelle che attivamente confermano la morale collettivista, umanitaria" (1978, p. 6-7).

61) Kokarev 1978.

62) Turovskaja 1980.

63) Lifšic 1980.

64) Buttafava 2000, p. 67.

65) Contrariamente a quanto potrebbero far pensare l'isolamento e la chiusura che hanno caratterizzato la storia sovietica, erano numerosi i film di cinematografie occidentali proiettati nelle sale dell'URSS, con conseguente diffusione di fenomeni di divismo legati a quelle pellicole. In particolare, negli anni Venti e comunque prima dell'affermazione del realismo socialista (i cui canoni vengono ufficialmente fissati da Ždanov nel 1934 al Congresso degli scrittori sovietici), nei cinema sovietici erano visibili circa 300 film americani ed una quantità di altri provenienti da paesi europei (cfr. Zorkaja 1995). Spesso la capacità tutta hollywoodiana di attrarre grandi masse di spettatori diventava un irrinunciabile punto di riferimento anche per la produzione sovietica e l'elaborazione delle sue strategie, diremmo oggi, di mercato (cfr. Buttafava 2000).

66) Cit. in Turovskaja 1980, p. 164-165 e p. 168-169.

67) Zorkaja 1995, p. 120.

68) Cfr. *ibid.*

69) Cfr. Šilova 1993.

70) Lifšic 1980.

71) Buttafava 2000, p. 25.

72) Si osservi che per ogni categoria del sondaggio sono stati pubblicati nel relativo articolo i primi cinque titoli o personaggi classificatisi.

73) Per un raffronto immediato con gli altri generi del panorama cinematografico russo-sovietico, riporto qui i risultati di una breve indagine condotta sul web ai fini particolari di questo studio. L'analisi di numerosi siti russi di cinema, dove compare una sezione dedicata alle citazioni da pellicole di genere vario, ha, infatti, rivelato che una percentuale compresa fra il 59% ed il 65% dei titoli è costituita esclusivamente da

commedie (mentre la restante percentuale risulta più o meno equamente suddivisa fra melodrammi e pellicole d'avventura, con qualche rara presenza dei film gialli).

74) "Ironia della sorte, ovvero Un buon bagno", diretto da El'dar Aleksandrovič Rjazanov e uscito nel 1975, prima come film televisivo e poi, in seguito all'enorme successo riportato, sul grande schermo.

75) "Il bianco sole del deserto", diretto da Vladimir Jakovlevič Motyl' e uscito nel 1969.

76) Cfr. Trofimenkov 2000.

*Kostyantyn Batzak*

## **LE ICONE UCRAINE IN STILE BAROCCO**

La seconda metà del XVII - prima metà del XVIII secolo è l'epoca del massimo sviluppo dell'arte ucraina barocca in tutti i suoi principali aspetti: letteratura, arte figurativa, architettura, musica. La variante ucraina del barocco con il suo linguaggio espressivo fu, in rapporto ad altri stili dell'arte, più consono al carattere nazionale ucraino e al sentimento estetico. In questo sta una delle ragioni di questa lunga storia (quasi 200 anni) dello stile barocco in Ucraina.

I principali successi della icona rinascimentale sono la chiarezza dei colori, l'entità delle figure, il senso dello spazio, il decorativismo. Ma il barocco non è stato una semplice continuazione del Rinascimento. Prima di tutto, nell'icona fu superata definitivamente la staticità: nessuna figura è trattata come immobile, rappresa senza passioni. Il barocco ignora la regola dell'armonia, ciò che contribuisce all'utilizzazione di differenti aspetti dell'asimmetria nella composizione, alla sostituzione del gesto trionfale, "regale", con un movimento improvviso, brusco. I santi nelle icone è come se avessero perduto la pace celeste e avessero incominciato a competere con gli uomini. Persino quando stanno in piedi o siedono, la tensione interiore tradisce la loro agitazione, cioè qui si sente il movimento, ma già interiore, spirituale.

E' importante osservare come queste innovazioni erano recepite dai contemporanei. Il siriano ortodosso Paolo di Aleppo, viaggiando per l'Ucraina alla metà del XVII secolo, meravigliandosi della nuova architettura ecclesiastica e delle nuove icone, pone continuamente l'accento nei suoi scritti sul fatto che gli sembrava che la Madre di Dio nelle icone ucraine muovesse gli occhi (parlasse) e le pieghe dei vestiti, quasi vellutati, cadessero giù. Descrivendo le massicce iconostasi, con cornici lussuose a molti cerchi, il viaggiatore nota le grandi dimensioni, la loro profondità nelle nicchie, la lucentezza specchiata del dorato e la vivacità dei volti. Queste testimonianze sono importanti per il fatto che confermano le nuove tendenze barocche della pittura d'icona: il monumentalismo nella misura ingrandita delle icone, perduto dai tempi della caduta della Russia di Kiev; la vivacità dei volti in cui ha trovato riflesso la conclusione del

processo di assimilazione delle esteriorità dei santi a quella degli uomini vivi; l'espressione del movimento interiore, della tensione; psicologismi.

Per la formazione dello stile nell'arte religiosa un influsso mediato lo hanno gli avvenimenti storici di svolta. Inoltre, gli avvenimenti della vita influiscono anche sulla forma dell'arte, inclusa la formazione dello stile. Lo stile nell'arte è un insieme di mezzi necessari con cui l'artista trasmette lo spirito della propria epoca, l'umore della gente, la psicologia sociale. Se lo stile bizantino esprimeva profondi sentimenti mistici della spiritualità trascendente, il rinascimentale è la conseguenza della necessità dell'armonia fra lo spirito e la materia, il barocco esprime l'agitazione, l'angoscia e il dolore. In tutti i paesi la genesi del barocco nelle culture nazionali precedeva le rivoluzioni interne, le guerre civili e internazionali, gli sconvolgimenti religiosi. In Ucraina "i sentimenti barocchi" sorsero in seguito all'attivizzazione dell'attività dei gesuiti polacchi, le decisioni del concilio uniate di Brest e della guerra polacco-ucraina sotto la direzione di Bogdan Chmel'nickij.

Quando l'agitazione social-religiosa arrivò alla "guerra fredda" (polemiche, trattative politiche, lotta di idee), l'arte religiosa reagì con una sintesi di una transizione rinascimentale barocca. Gli avvenimenti eroico-tragici del 1648-1654 sono una vera guerra, che cambiò bruscamente la situazione in tutte le strutture della società ucraina: dall'hetmano agli strati bassi cosacco-contadini. Le speranze e le vittorie si alternavano con la disperazione e le catastrofi. Queste contese sconvolsero non solo coloro che combattevano per l'indipendenza dell'Ucraina sui campi di battaglia, ma anche i monaci nelle celle, gli artisti negli studi, tutti coloro che aspiravano alla libertà.

La fine della guerra e il fallimento della democrazia di Chmel'nickij che si espresse nella firma del trattato di Perejaskov con la Russia nel 1654, suscitò spontaneamente in vita "il tema della difesa" sotto forma dei cosiddetti "mantelli cosacchi". Benché il tema del Manto della Madre di Dio fosse nato in Ucraina dai tempi del Medioevo, esso non aveva mai occupato un posto dominante né nell'iconostasi, né nei sistemi delle icone delle chiese in generale. Paolo di Aleppo, avendo visitato l'Ucraina alcuni anni prima, non ha ricordato da nessuna parte e non descrisse la icona del Manto (Pokrov). Dopo la guerra in tutta l'Ucraina incominciarono ad agire i Duomi del Manto e della chiesa, e ognuno aveva la propria icona cosacca del tempio del Manto. Una simile popolarità simbolica nel XIII secolo l'aveva acquistata l'icona di San Giorgio il vincitore (combattente del Drago) durante l'invasione tataro-mongola.

Il soggetto dell'intercessione della Madre di Dio per i fedeli di Costantinopoli assediata dai Saraceni illustrava quasi alla lettera la situa-



zione politico sociale in Ucraina alla metà del XVII secolo: la contrapposizione di tre stati vicini (Porta Ottomana, Federazione Polacco-Lituana, Russia Moscovita) alla lotta dell'Ucraina per la propria indipendenza e l'aspirazione a distruggere le conquiste della statalità nazionale attualizzavano la speranza dell'aiuto divino e la salvezza tramite l'intercessione della Madre di Dio. Benché il Manto sia noto anche in altri paesi ortodossi, solo in Ucraina essa diventò l'icona nazionale.

La variante più interessante di Manto è quella in cui la Madre di Dio sta nella chiesa fra i parrocchiani e protegge i presenti con il suo vestito riccamente abbellito. In questa chiave è stata eseguita l'icona di un ignoto autore della metà del XVII secolo, un allievo della scuola Laura delle Grotte. Essa è particolarmente interessante per il fatto che fra le persone che stanno accanto alla Madre di Dio c'è l'hetmano B. Chmel'nickij. La raffigurazione di personaggi storici, hetmani, capi cosacchi, gerarchi della chiesa, cosacchi di base sono una particolarità caratteristica delle icone ucraine sul tema del Manto. Tutti questi avevano bisogno, in epoche di cataclismi storici, di protezione, di una guida spirituale nelle complesse circostanze politiche.

Le icone del Manto della Ucraina del Depr Orientale consolidano definitivamente il barocco come stile dell'icona ucraina e di tutta l'arte figurativa. La loro caratteristica sono i tratti formali fondamentali delle opere barocche: il movimento, lo spessore, l'intensità dell'azione e il contrasto. Inoltre queste icone riflettono alcuni tratti specifici della variante ucraina del barocco. Prima di tutto la multipersonalità nell'icona e l'introduzione nel novero delle figure raffigurate di nuovi personaggi, che prima non erano rappresentati nelle icone di un dato soggetto. La tappa successiva è la vicinanza dei santi e dei profani, riflesso di uno stato di preghiera dei credenti allo scopo di fare dell'icona un modello ed un incoraggiamento alla preghiera, l'introduzione di immagini di contemporanei e la creazione di un genere peculiare di ritratto iconico.

Molti ricercatori della icona ucraina barocca vedono nei fatti della psicologizzazione e di una certa "carica emozionale" dell'icona l'influenza della ritrattistica. Il ritratto ucraino laico del XVII-XVIII secolo ha accelerato indubbiamente il processo di slavizzazione, ucrainizzazione del volto dei santi (benché questo processo fosse iniziato molto prima della diffusione dello stile barocco anche indipendentemente dal ritratto) e introdotto nella icona una certa nota personale. I risultati più evidenti di questa personificazione hanno trovato un riflesso nella figura della Madre di Dio. In molte icone la Madonna è completamente priva di tratti etnici giudaici e ricorda la figura collettiva di una giovane madre ucraina col bambino, inoltre non triste come nelle icone antiche, ma in buona disposi-

zione di spirito, persino sorridente. Le ragioni principali di questo sorprendente ripensamento della figura della Madre di Dio si nascondono nella stessa teologia dell'icona, degli umori sociali e religiosi in Ucraina. L'epoca della polemica religiosa della fine del XVI - prima metà del XVII secolo contribuì allo sviluppo della scienza teologica, in particolare la mariologia, lo studio del ruolo della Vergine Maria nella vita di Cristo e nella storia della Chiesa in generale. Nel XVII secolo nella teologia polemica, nei trattati teologici, sermoni, poesia spirituale, nella vita dei pellegrini e nella prosa storica, l'appello alla Madre di Dio è uno degli argomenti principali.

Una particolare pietra di paragone per gli studi sovietici in chiave laica delle icone erano le figure dei santi martiri e le martiri nelle icone ucraine e nella pittura murale del XVIII secolo, l'aspetto di principi e principesse lussuosamente vestiti, pieni di sentimenti di gioia e di trionfo. Unico era il significato di personaggi laici: hetmani reali, zar russi, rappresentanti dell'alta aristocrazia ucraina. Nel caso concreto questa visione e lettura delle immagini è una schematica semplificazione ideologica. La spiegazione di questa figuratività bisogna cercarla all'interno dell'epoca barocca, quando si acutizzò l'attenzione dei credenti alle questioni escatologiche cioè all'insegnamento biblico sulla sorte finale dell'umanità e del mondo legato a questa dottrina, sull'essere dei giusti e dei peccatori. La lettura dei testi vecchiotestamentari sul tema del paradiso portò i suoi inattesi frutti nella pittura ecclesiastica. I maestri dell'arte iconica, colla benedizione del vescovo, fecero il tentativo di creare una figura visiva del paradiso e del posto in esso dei santi. Il paradiso era un tema permanente dei sermoni nelle chiese, un oggetto di ricerca dei teologi, il contenuto delle messe in scena teatrali e dei cosiddetti "drammi scolastici". La pittura del modo di vita paradisiaco dei santi non era un giuoco della fantasia di pittori di icone, ma aveva lo scopo di dare lezioni morali alla gente, di incoraggiarli a condurre una vita giusta. Se a suo tempo i pittori di icone bizantini nella rappresentazione del mondo celeste utilizzavano differenti deformazioni, la prospettiva opposta, la mentalità teologica ucraina era orientato verso criteri terreni del bello. Il barocco vedeva nella bellezza e nella magnificenza del mondo materiale un riflesso della bellezza e della perfezione del paradiso. Perciò i maestri dell'icona utilizzavano gli ornamenti più perfetti, i colori più teneri, cercando con le misure terrene di dare una rappresentazione sia pure approssimativa della bellezza del paradiso futuro. In questa soluzione di stile sono eseguite le immagini di quattro martiri della iconostasi della seconda metà del XVIII secolo nella chiesa di Konotop: le immagini a coppia di Anastasija e Ul'jana, Varvara e Caterina. Le icone si distinguono per l'alta maestria dell'esecuzione. In

particolare, gli abbellimenti sugli abiti delle martiri erano eseguiti a livello dei migliori modelli dell'arte figurativa mondiale.

Gli ornamenti non solo sono ricercati nei motivi, ma rivelano cambiamenti finissimi di colori e trasmettono la fattura degli stessi materiali, ricami e abbellimento a perline, di pietre preziose, delle guarnizioni di pellicce. Si sente la conoscenza delle proprietà di questi materiali, una esperienza notevole nella loro pittura dalla natura. Nell'ornamento si avverte il lavoro a mano senza la utilizzazione delle sagome. In tal modo la fenomenologia del barocco nella icona consiste nella unione dell'ascetismo e della gioia di vivere. L'icona barocca è come se avesse scoperto nelle profondità dell'ascetismo la gioia di vivere. L'icona orientata verso il canone bizantino contiene in sé, come mistica, una "somiiglianza dissimile", un mondo deformato frantumato da un prisma. La icona barocca proietta il mistico direttamente, senza deformazione, come una "somiiglianza dissimile". Il divino si eleva nella grandezza, nel movimento, nell'ampiezza, nella bellezza perfetta.

Alla base della figuratività della pittura di icone barocche sta il sistema dei valori vitali dello ucraino dei secoli XVII-XVIII, che si può chiamare in maniera figurata monachesimo laico. La tradizione spirituale e filosofico letteraria di quel tempo, senza rifiutare le gioie dell'essere, predicava una limitazione razionale delle esigenze umane. L'uomo barocco, a differenza dal titanismo ossessivo dell'epoca del Rinascimento, si trova in uno stato di smarrimento amletico davanti alla fragilità dell'ordine terreno, alla complessità di quei problemi spirituali che ognuno deve risolvere sul cammino della sua vita. Perciò nella figura barocca davanti a noi si presentano anime misteriose capaci di rattristarsi durante la generale allegria. Negli abiti dorati esse si sentono non meglio che negli stracci di un pezzente. Tutto attorno riluce, brilla di colori puri, ma questa gente è come non lo notasse, trovandosi prigioniera di una meditazione intensa. I loro occhi guardano davanti a sé, ma non vedono niente. Tutto questo crea l'impressione di una alienazione - delle persone rappresentate - dalla realtà, testimonianza della loro completa indifferenza a quella magnificenza che le circonda da tutte le parti. Le agitano i misteri e le profondità della propria anima. La tristezza per la illusione perduta della propria armonia. La tristezza per la illusione perduta dell'armonia e della perfezione interiore è la base dell'umanesimo tragico del barocco. Questo il tratto della concezione del mondo che lo separa dal Rinascimento e lo distingue dalle altre epoche nella storia della pittura di icone.

## **DIDATTICA**

*A cura di Nicola Siciliani de Cumis*

### **Un esame di Pedagogia generale, secondo il “nuovo ordinamento” universitario**

Nel quadro della *querelle* in atto sulla riforma universitaria e i suoi problemi, potrà forse risultare di qualche utilità uno scambio di informazioni tra Corso di laurea e Corso di laurea: e magari, nei limiti del possibile, un qualche confronto di idee tra professori e studenti su ciò che ciascuno viene facendo nel proprio ambito disciplinare e nei limiti delle circostanze individuali, collegiali e di contesto nelle quali le singole esperienze accademiche maturano e si consumano. Ed intanto, ciò potrà ritornare di una qualche immediata utilità, nell'ambito delle singole Cattedre e Facoltà, ai fini della definizione dell'offerta formativa prefigurata nel Manifesto degli Studi e stando al testo dei programmi proposti individualmente dai singoli docenti e dunque approvati dagli Organi collegiali di competenza.

In tale ottica, nell'Ordine degli Studi della Facoltà di Filosofia dell'Università di Roma “La Sapienza” (Corso di laurea in scienze dell'educazione e della formazione), per il primo semestre del corrente anno accademico 2003-2004, il programma della Prima Cattedra di Pedagogia generale/Terminologia pedagogica e di scienze dell'educazione (titolare lo scrivente), si è configurato nel modo seguente:

«**Argomento del corso:** Terminologia pedagogica e di scienze dell'educazione.

**Durata del corso: 33 ore**

**Numero di crediti: 5**

**Obiettivi.** Una prima presentazione della terminologia pedagogica nelle sue dimensioni disciplinari e interdisciplinari, storiche e sperimentali, qualitative e quantitative, teoriche e applicative, scientifiche e di senso comune, telematiche, multimediali, ecc.

Un chiarimento di carattere storico-culturale ed applicativo di alcuni termini specialmente significativi nelle scienze dell'educazione.

Un approfondimento del significato dei termini "cultura" e "infanzia", in diversi ambiti educativi (scuola, università, famiglia, formazione, società, mass-media, ecc.), secondo i loro usi tradizionali e le innovazioni linguistiche più recenti.

La produzione di un testo scritto sull'argomento del corso, da parte di ciascuno studente ovvero di gruppi di studenti.

**Contenuti.** Dimensioni filologiche, storiche ed educative dei termini di "cultura" e "infanzia". Varietà e specificità terminologiche in diversi testi, contesti storici ed ambiti educativi. Acquisizioni di significati ulteriori nel tempo. Individuazione di neologismi e relative analisi semantiche in diverse situazioni formative.

Il corso si gioverà dell'apporto di competenti di diverse scienze dell'educazione, con particolare riguardo, da un lato, alle metodologie della ricerca pedagogica e alle loro dimensioni applicative; da un altro lato, ai contenuti di materie specifiche, a particolari caratterizzazioni disciplinari e alla scientificità di ambiti interdisciplinari, enciclopedici, inerenti all'"enciclopedia pedagogica".

**Testi.** Gli studenti condurranno un esame critico dei termini "cultura" e "infanzia", a partire dalla lettura di alcuni capitoli del *Poema pedagogico* di A. S. Makarenko (trad. it. di S. Reggio, Mosca, Raduga, 1985), in rapporto al volume di N. Siciliani de Cumis, *I bambini di Makarenko. Il "Poema pedagogico" come "romanzo d'infanzia"* (Pisa, ETS, 2002).

Si terranno altresì presenti alcune pagine della *Logica, teoria dell'indagine* di John Dewey, di *Lettera a una professoressa* di Don Milani/Scuola di Barbiana, della *Grammatica della fantasia* di Gianni Rodari. E verranno schedate le voci "infanzia" e "cultura" di alcuni dei repertori e manuali tradizionali (per es. *Martinazzoli-Credaro*, *Lalande*, *Abbagnano-Visalberghi*, *Encyclopaedia Britannica*, *Pedagogičeskaja Enciklopedija*, *Enciclopedia filosofica di Gallarate*, *Laeng*, *Dizionario di scienze dell'educazione – UPS*, *International Enciclopedia of Education di Husen e Postlethwaite*, *Bertolini* ecc.).

Gli studenti non frequentanti concorderanno con il docente un percorso individualizzato di indagine, e le modalità di una produzione scritta».

In ottemperanza ad un siffatto programma di massima, quindi, il corso delle lezioni, le discussioni nell'aula ed i colloqui individualizzati con il docente hanno avuto l'obiettivo di far svolgere a ciascuno dei circa cento studenti frequentanti nonché agli altrettanti studenti semi-frequentanti, frequentanti occasionali o non frequentanti, l'esercizio che si evince dal seguente

**PROMEMORIA PER LA REDAZIONE DEL TESTO SCRITTO RICHIESTO  
per l'esame di Terminologia pedagogica (Pedagogia Generale I)  
A.A. 2003-2004**

«Sulla base della lettura del *Poema pedagogico* di A. S. Makarenko, gli studenti devono redigere per l'esame di Terminologia pedagogica/Pedagogia generale un testo di circa 12 pagine scritte al computer (corpo 12, interlinea singola, carattere Times New Roman ovvero Arial). Tale testo, da consegnarsi al docente nella redazione definitiva in versione floppy disk e cartacea una settimana prima dell'esame, deve consistere nelle seguenti parti:

Nella stesura di un indice delle tematiche ricorrenti nel *Poema*, in 3-4 pagine, che raccolga in ordine alfabetico le tematiche via via affiorate dalle pagine del romanzo. Può essere a ciò utile l'uso di una rubrica o schedario (elettronico o cartaceo). Per ogni tematica selezionata vanno indicate le pagine dove essa compare. Questo indice si può realizzare avendo presente l'indice delle tematiche ricorrenti compreso nel volume *I bambini di Makarenko. Il "Poema pedagogico" come "romanzo d'infanzia"*, di N. Siciliani de Cumis. Dall'indice dovrebbe apparire sia la materia narrativa in cui consiste il *Poema* sia il punto di vista dello studente, il suo modo personale di leggere il *Poema*, le tematiche che lo hanno maggiormente colpito.

Una volta redatto tale indice, lo studente deve scegliere *una sola* tematica, a suo avviso significativa. Questa tematica, sulla traccia delle pagine del *Poema* in cui ricorre, va sviluppata: nel senso che, in 4-5 pagine, lo studente deve: a) copiare tra virgolette basse (« »), secondo l'ordine di comparizione nel *Poema*, i passi in cui la tematica è stata individuata; b) inserire tra citazione e citazione qualche frase di collegamento utile per un coordinamento delle citazioni nell'ambito di un ragionamento unitario. In particolare saranno anche utili in quest'ambito eventuali collegamenti con altre tematiche registrate nell'*Indice delle tematiche ricorrenti* (vedi punto precedente).

Infine, nelle restanti 5-6 pagine del lavoro, lo studente dovrà redigere un testo libero, che abbia come argomento principale la tematica prescelta (vedi punto precedente) alla luce di: a) la lettura del *Poema*; b) la lettura di *I bambini di Makarenko*; c) la realizzazione dell'*Indice delle tematiche ricorrenti*; d) la schedatura della tematica prescelta (con riferimento alle altre tematiche); e) il lavoro compiuto a lezione; f) i colloqui avuti con il docente e tra studenti; g) eventuali suggestioni da altre esperienze personali (letture, esami, lavoro, ecc.); h) possibili sviluppi nell'approfondimento delle tematiche fin qui oggetto di esame.

Lo studente deve portare all'esame un *curriculum* personale con: 1. l'indicazione dei propri dati anagrafici (compresi recapito, numeri telefoni, indirizzo E-Mail); 2. informazioni sulla carriera scolastica precedente, su eventuali esperienze universitarie e di lavoro; 3. segnalazione dei propri centri di interessi e predilezioni culturali; 4. esplicitazione delle attuali aspettative universitarie (dal Corso di laurea, dall'esame di Terminologia pedagogica/Pedagogia generale, ecc.).

Per ulteriori spiegazioni, si può conferire col docente, ovvero con gli studenti frequentanti che hanno dato le loro disponibilità di "mentori" e di cui, a parte, si fornisce un elenco e i relativi numeri di telefono».

\* \* \*

Ciò che segue è pertanto, a titolo di esempio, il testo dell'elaborato scritto dello studente Luca Rallo, che ha per titolo *Il gioco come strumento educativo*. Un lavoro che, nonostante qualche difetto di forma e ingenuità, sembra comunque esemplificare lo standard medio-alto delle prove prodotte. Delle quali, più in generale e da specifici punti di vista, sarà forse opportuno ritornare a dire anche in seguito in questa rubrica.

Luca Rallo

## IL GIOCO COME STRUMENTO EDUCATIVO

### *Introduzione*

Alla fine del XV secolo la guerra e la peste avevano decimato la popolazione ucraina. Il territorio ucraino era occupato da schiavi in fuga e da rifugiati ortodossi che scappavano dalle regioni vicine, dove i controlli erano molto severi. Queste persone vennero definite *Kazaki* ovvero cosacchi, termine turco che ha il significato di fuorilegge, avventuriero o saccheggiatore, e diedero vita ad un organismo statale di grande autonomia, che vent'anni più tardi si divise tra Polonia e Russia.

Data importante per l'Ucraina come nazione a sé fu il 1922. Era da poco finita la prima guerra mondiale, e a seguito anche della caduta dello Zar, era nata l'Unione delle Repubbliche socialiste sovietiche. L'Ucraina entrò ufficialmente a far parte dell'URSS. Per aumentare la produzione in ogni campo, ci fu una riorganizzazione dell'agricoltura secondo i principi collettivistici: alla base del sistema c'erano i *Sovchoz*, ovvero delle aziende agricole statali; i *Kolchoz* erano invece cooperative agricole controllate dallo stato; infine, c'erano i *Kulaki*, che ritroveremo più avanti, ovvero la classe dei piccoli e medi proprietari terrieri e veri agricoltori.

Questa situazione sociale e politica fa da scenario al romanzo che prenderemo in esame, il *Poema pedagogico* di Anton Semënovič Makarenko<sup>1</sup>, opera dalla grande importanza formativa in cui l'autore mette a confronto la sua esperienza personale di scrittore con quella di educatore in una colonia di ragazzi abbandonati o con problemi familiari. Makarenko diviene quindi protagonista di un romanzo che ha avuto una fortuna commerciale discontinua, essendo stato via via criticato e apprezzato nella sua funzione pedagogica e ideologica. Tanto è vero che oggi, in Italia (contrariamente a ciò che avviene in altri paesi), non si trova in commercio.

Il lavoro che aspettava Makarenko non era per niente facile. Egli ebbe infatti a che fare con delle situazioni veramente difficili, le cui cause immediate vanno ricercate tanto nella guerra quanto nella rivoluzione. Nella *Colonia Gor'kji*, situata a sei *verste* (circa sei chilometri) da Poltava, in Ucraina, Makarenko avrà però modo di dimostrare come la sua *peda-*



gogia basata sull'esperienza possa essere d'aiuto in drammatiche situazioni, e di come un collettivo possa essere aiutato tramite il *gioco*. In ciò facendo di necessità virtù e traducendo lo *handicap* sociale di partenza in una risorsa collettiva d'arrivo.

Lo scopo di Makarenko è la formazione dell'*uomo nuovo*, ovvero di cittadini che non solo siano accettati dalla società ma che, anche e soprattutto, risultino tali da prefigurare un diverso tipo umano, uno stile pedagogico "altro", e quindi un confronto culturale, formativo inedito, tra gli appartenenti o meno alla *colonia Gor'kij*.

Il compito del nostro viaggio sarà analizzare il significato della tematica del *gioco* all'interno del *Poema* e distinguere quindi come la componente ludica venga trattata e analizzata da Makarenko in molte delle sue più significative accezioni.

### **Parte prima: Indice delle tematiche ricorrenti del "Poema pedagogico"**

Questa prima parte del nostro lavoro consiste in un indice delle tematiche ricorrenti nel *Poema pedagogico*, l'opera di Makarenko su cui si basa l'esercizio di scrittura. Un indice delle tematiche molto simile è presente all'interno del libro *I bambini di Makarenko*, di Nicola Siciliani de Cumis; ma la particolarità di questo nuovo indice risiede in tre fattori principali.

Il primo è la presenza, nelle singole voci, di una spiegazione o anche una specificazione del termine in questione, in modo da semplificare la lettura dello stesso indice. In secondo luogo ci sono non solo i termini veri e propri trascritti come li troviamo nel romanzo, ma sono presenti anche tematiche che racchiudono in sé più significati o collegamenti ad altri termini. Il terzo, ma non meno importante, è la presenza di rimandi e collegamenti alla tematica principale evidenziata, cioè il *gioco*, che vedremo poi esplicitata nelle altre due parti del lavoro.

Vedremo, cioè, come il *gioco* viene presentato: come "gioco delle carte", "gioco di bambini nella loro infanzia", "gioco della guerra", ecc.; e come spesso il gioco è utilizzato, a mo' di possibile soluzione ai problemi. Ma *gioco*, anche, come metafora di un'azione per uno scopo da raggiungere tramite la coesione di educatori ed educandi.

*Gioco*, nel contesto dell'intero *Poema pedagogico*, qui di seguito restituito in sintesi, nella sua interezza, nella forma del seguente *Indice delle tematiche ricorrenti*:

**A**

- Abiti (in senso morale e materiale) **21, 22, 78, 112, 543**  
Agricoltura (come mezzo per produrre denaro nella Colonia Gor'kij) **554**  
Alcolismo (effetti dell'alcool) **54 sgg., 92**  
Alimentazione **21, 22 sgg., 71, 112, 119**  
Ambiente **15, 503**  
Amputazione (allontanamento, sfratto, espulsione) **18, 86 sgg., 148, 153 sgg.**  
Amore (sesso, nozze, amicizia, amore materno, amore per il lavoro) **174 sgg., 253 sgg., 283 sgg., 308, 309, 316 sgg., 322, 323, 514 sgg., 524**  
Anima (spiritualità) **89 sgg.**  
Animali (cani, cavalli, sfruttamento degli animali, animali che non mangiano) **56 sgg., 74, 78 sgg., 127, 136, 137, 145, 148 sgg., 157 sgg., 175, 187, 226 sgg., 270 sgg., 456, 493, 500**  
Antipedagogia o Antipedagogismo (insufficienza della pedagogia, negatività del pedagogico) **vedi Pedagogia 19, 451**  
Antisemitismo (intolleranza, razzismo, ebrei) **84, 85, 86, 87, 88**  
Approfondimenti psicologici **vedi Psicologia**  
Ardore rivoluzionario **7**  
Armi **17, 147, 148**  
Arte militare (come gioco spontaneo di ragazzi e risorsa pedagogica **vedi Gioco, Armi) 147, 148**  
Asocialità **189**  
Atteggiamento (dei ragazzi, degli educatori, degli altri verso la colonia, degli educandi verso Makarenko, dei ragazzi verso lo studio, verso il presente, verso il futuro) **234 sgg., 256, 257, 389 sgg., 514 sgg.**  
Attività **11, 134**  
Attrezzature (agricole, artigianali, industriali, culturali, mentali, estetiche, morali) **7 sgg., 20, 125, 255, 551 sgg.**  
Attualità **69, 425**  
Autobiografia (come forma di educazione) **225, 433, 438, 493, 523, 537 sgg.**  
Autocritica **p. 221, 222, 340 sgg.**  
Autorità (di Makarenko, del caporeparto, dell'ufficio provinciale per l'istruzione) **7, 10, 19 sgg., 92**  
Azione (pedagogica, militare, antipedagogica) **vedi Antipedagogia, Pedagogia, Arte militare 148, 450**

**B**

- Ballerine e Balli **130, 466, 467**  
Bambini (in diverse accezioni: opinioni sui bambini, rispetto del bambi-

no) **104, 255, 395, 514**

Banditi e Briganti **12, 13, 49, 91, 118 sgg., 132 sgg., 168 sgg., 251**

Bello e Brutto (bellezza) **220**

Biografia educativa **vedi Autobiografia 70, 71, 189, 272, 309 sgg., 492, 493**

Biologia **109, 110**

Bisogni (esigenze individuali, collettive, della colonia) **116 sgg.**

Burocrazia (politica, scolastica) **7, 20 sgg., 91, 188, 248 sgg., 299, 422**

## **C**

Carattere, caratteristiche della personalità e dei personaggi (caratteristiche dell'aspetto fisico, della psicologia, della colonia) **50 sgg., 66 sgg., 407**

Čekisti (agenti della polizia politica) **118, 538**

Cinema **344, 514, 551**

Circo **527**

Colla (come colla sociale) **vedi Collettivo 528**

Collettivo (dei ragazzi, degli educatori; collettivo iniziale, collettivo in crescita, come Unione Sovietica, estetica, morale, pedagogia del collettivo; azione del collettivo, struttura e organizzazione del collettivo, rapporti tra e del collettivo) **17, 23, 24, 27, 32 sgg., 37, 52, 66 sgg., 107 sgg., 149, 171, 172, 178 sgg., 227 sgg., 232 sgg., 272 sgg., 299, 320 sgg., 329, 332, 357 sgg., 366 sgg., 407, 462 sgg., 481 sgg., 551**

Colonia e Colonista **178, 247**

Competenza **47, 337 sgg.**

Compito (pedagogico) **235 sgg.**

Comportamento (come comportarsi, sapersi comportare) **51, 52 sgg., 260**

Condizioni (igieniche, della colonia) **434 sgg**

Coscienza **400, 481 sgg.**

Costruzione (come ristrutturazione della personalità, distruzione-costruzione) **16, 102, 145, 159 sgg.**

Creatività **vedi Gioco 20, 21, 37, 108 sgg., 366**

Criminalità (infantile, giovanile, degli adulti) **11, 12, 14, 19, 23, 108 sgg., 148, 155 sgg., 182, 227, 408, 482**

Cultura (del lavoro, della vita, del comportamento) **50 sgg., 262, 331**

## **D**

Descrizioni (comportamentali, fisiche, psicologiche, morali; di animali, di piante, di situazioni, di oggetti) **8, 13, 139, 168, 407**

Differenza, differenze (tra ragazzi nella colonia, tra gli educatori, diffe-

renza educativa) **340, 390**  
 Dio religiosità vedi *Religione* **48, 49, 105, 122, 129, 138, 226, 234, 235, 333, 345, 388, 395, 422, 468 sgg., 496, 497, 498**  
 Diritto o Diritto sovietico **60, 61, 73, 82, 93, 132 sgg., 250, 251, 274, 355**  
 Disciplina (educativa, morale, pedagogica, militare, ordine e punizioni) **37, 54, 55, 98, 107 sgg., 156 sgg., 313, 315, 405 sgg., 483**  
 Distintivo vedi *Autorità, Ćekisti*  
 Distruzione-costruzione vedi *Azione* **148, 450 sgg.**  
 Donne (questione sessuale, descrizione di donne) vedi *Questione femminile* **365, 375 sgg., 417**

## E

Economia (finanze della colonia, dello stato) vedi *Mercato* **9 sgg., 109, 113, 205 sgg., 213 sgg., 332 sgg., 342 sgg., 512 sgg.**  
 Educazione (antieducazione, nuova dimensione educativa, educazione individuale, del collettivo, fisica, sessuale, morale, sociale, religiosa, anti-religiosa, gioco educativo, culturale, del kulak, sovietica, comunista, sociale, umana, della padronanza, libera) **29, 66, 108, 123 sgg., 147 sgg., 156, 157, 182, 183, 193, 194, 227 sgg., 231, 238, 245, 246, 251, 261, 265, 270 sgg., 277 sgg., 314, 340, 348 sgg., 394, 395, 408, 409, 429, 443, 444, 454, 468, 469, 481**  
 Emulazione **304 sgg.**  
 Energia vedi *Forza* **43 sgg.**  
 Eroe (Makarenko, Zadorov, Taranec, Mitiagin, Gor'kij) **20 sgg., 31 sgg., 231, 335 sgg., 408, 556**  
 Esercizio, Ripetizione vedi *Gioco*  
 Esigenza e Necessità, vedi *Bisogno*  
 Esperienza **22, 124**  
 Esplosione (umana, morale: rabbia, collera, ira, depressione) **16, 17, 87, 88, 109, 118, 153, 161, 221, 222, 231, 239, 243, 245, 394, 402 sgg., 420, 443, 450, 451, 465 sgg., 533, 534**  
 Espressione del volto vedi *Descrizioni* **13 sgg., 43, 65 sgg., 87, 103, 166**  
 Estetica vedi *Filosofia*  
 Etica pedagogica **367, 405, 407**

## F

Famiglia **49, 106**  
 Fantasia **37**  
 Felicità **49, 336, 366, 367, 406, 439, 537**

Festa (della rivoluzione, in onore di Gor'kij) **18, 24, 325, 389**  
Filosofia **29, 68 sgg., 155, 216, 295, 298, 407, 520, 524, 531**  
Fisionomie **vedi** Descrizioni  
Formazione (processi di formazione) **137**  
Forza, forze **10, 12, 14, 20, 22**  
Fotografia **255, 551, 556**  
Funzionari (della polizia politica) **vedi** *Čekisti*  
Fumo **438 sgg.**  
Furto (in senso positivo e negativo, come forma di gioco tra i ragazzi)  
**vedi** *Gioco* **26, 27, 28, 29, 31, 63 sgg., 68 sgg., 178, 247, 346 sgg.**

## **G**

Gastronomia **107 sgg., 114, 143, 144**  
Gioco o Giochi (passatempi collettivi, di tipo militare, in senso metaforico) **7, 8, 26, 28, 64, 65, 66, 67, 118 sgg., 125, 155, 157, 168, 170, 199, 211, 213, 282, 266, 452, 473, 507, 545**  
Gioco delle carte **vedi** *Gioco* **61, 66, 67, 68**  
Giornali, riviste (giornale murale) **370, 374, 388, 396, 411, 506, 513, 521, 536, 552**  
Giustizia **30 sgg., 64, 65, 83, 95**  
"Gor'kij" (denominazioni della colonia) **309 sgg., 478 sgg., 492, 293, 537, 546 sgg., 550, 551**  
Guardia **505**

## **I**

Idea-idee, ideologia-ideologie **408, 480, 492, 537, 539, 544**  
Idroterapia **274 sgg.**  
Igiene **23, 128 sgg., 383, sgg.**  
Infanticidio **94 sgg.**  
Iniziativa, spirito di iniziativa **vedi** *Fantasia*  
Innocenza **472**  
Intellettuali **155, 161, 162, 195, 550 sgg.**  
Interessi **63, 108, 533**  
Istruzione **95, 96, 104, 409**

## **K**

Komsomol (Unione della gioventù comunista)  
Kulak - Kulaki (contadini russi, educazione da kulak) **113 sgg., 119, 331**

## L

Laboratorio (agricolo, artigianato, pedagogico) **543, 556**  
Lavoro (pedagogico, produttivo, agricolo, qualificato, manuale, intellettuale, organizzativo; sul collettivo) **46 sgg., 63 sgg., 103, 114, 119, 133, 153 sgg., 347, 398 sgg., 433 sgg., 487, 491, 505 sgg., 520, 543 sgg.**  
Letteratura **69, 70, 107, 140, 296, 309 sgg., 334, 341, 382, 420 sgg., 436, 486, 491, 492**  
Lettura **69 sgg., 78, 104**  
Libertà **212 sgg., 219, 329, 406**  
Libri **149, 152**  
Lingua **190, 238**  
Logica, logica pedagogica **139, 296 sgg., 316 sgg.**  
Lotta (pedagogia della lotta) **vedi Pedagogia 515, 538 sgg.**

## M

Maestria pedagogica **548, 549**  
Malattia **vedi Igiene 71, 101 sgg., 105, 109**  
Matematica **190**  
Materialismo storico **114**  
Meriti **522 sgg.**  
Metodo e Metodi, metodologia **19, 20, 86, 221, 299, 319, 330**  
Mezzi e Fini **492**  
Militarizzazione dell'educazione **147, 324, 459, 473, 528**  
Morale, moralità **106, 140 sgg., 195, 251, 321 sgg., 366, 394, 406 sgg., 472, 502**  
Motivazione-motivazioni **481**  
Musica **131, 157, 299, 300, 324, 341, 401, 480, 522**

## N

Natura **124, 125, 128, 129**  
Novellini (novizi, nuovi colonisti) **247 sgg.**

## O

Occhi, sguardi **pp. 17, 43, 65, 87, 103, 139, 554**  
Onestà (forma e contenuto dell'azione onesta) **vedi Morale**  
Onore (educazione del senso dell'onore) **548**  
Orchestra **vedi Musica**

Organizzazione (del collettivo) **177 sgg., 236 sgg., 555**  
Orientamento **16, 18, 20, 29**

## **P**

Pane (pane quotidiano dell'educatore) vedi *Gastronomia* **107 sgg., 114, 220**

Pasticciare (scientifico, pedagogico) **8 sgg.**

Pedagogia (sovietica e non; dell'azione, del collettivo, individuale, parallela, della lotta; teoria e pratica pedagogica) vedi *Antipedagogia* **9 sgg., 50 sgg., 88 sgg., 94 sgg., 108, 109, 123, 227 sgg., 238, 255, 260, 299 sgg., 314, 329, 340, 341, 342, 347, 405, 480, 451, 454, 455, 482, 483, 484, 491, 509 sgg., 524, 525, 533**

Pedologia **229 sgg., 313**

Personale pedagogico (educativo, ispettivo, economico-finanziario, amministrativo) **334, 487, 493 sgg., 520 sgg., 533**

Poesia **229 sgg., 313, 334**

Politica (come base della pedagogia, organizzativa, scolastica, culturale) **69, 94 sgg., 120, 149, 182 sgg., 189 sgg., 235, 273, 277, 351, 380, 453**

Potere (poteri politici, sociali, economico-finanziari, ideologici, educativi) **120 sgg.**

Povertà **26 sgg., 61, 63, 113 sgg., 345, 346, 384, 393, 413, 540 sgg.**

Premi e punizioni **52, 107 sgg., 125, 149 sgg., 313, 390, 533, 536 sgg.**

Produzione (produttività) **18, 36 sgg., 51, 233**

Progetto vedi *Prospettiva*

Progresso **247, 329, 332 sgg., 512 sgg.**

Prospettiva (progetti, futuro) **42 sgg., 149, 219, 332, 338 sgg., 378 sgg., 401 sgg., 452, 453, 461, 491 sgg., 438 sgg.**

Prostituzione (ex prostituta) **375, 376, 514**

Psicologia (di Makarenko) **99, 166, 222, 322, 356, 388, 465 sgg.**

## **Q**

Qualificazione del lavoro vedi *Lavoro*

Qualità - quantità **63, 191, 338 sgg., 343 sgg., 351 sgg., 363 sgg., 366 sgg., 468 sgg., 544**

Questione femminile **13, 365, 375 sgg., 417**

## **R**

Ragazzi, ragazze **12, 26, 27, 214, 334**

Regole **71, 83, 210**

Relativismo **557**

Religione, religiosità **48, 49, 105, 122, 129, 138, 226, 234, 235, 333, 345, 388, 395, 422, 468 sgg., 496, 497, 498**

Responsabilità **395, 486 sgg.**

Risata, riso, sorriso **107, 136, 137, 300, 368, 389, 392, 404, 461, 464, 466, 505**

Rischio pedagogico **167 sgg.**

Risorse (economiche, organizzative, pedagogiche: metodi, accoglienza, lavoro sociale, punizioni, premi, costrizioni, fiducia) **69, 94 sgg., 120, 149, 182 sgg., 189 sgg., 235, 273, 277, 351, 380**

Ritratto *vedi Descrizione*

Rivoluzione (psicologica, pedagogica, politico-sociale) **7, 129, 142, 225, 257, 336 sgg., 406, 427**

Rozzezza (primitività pedagogica, arretratezza psicologica, tecnica, di pensiero) **108 sgg., 123, 227 sgg., 238, 255, 260, 299 sgg., 314, 329, 340 sgg.**

## S

Scienza **114, 129, 198, 219, 299, 407 sgg., 415, 416, 429, 494**

Scoppio (d'ira, di una risata, di pianto, esplosione, in relazione all'esplosione) **87, 88, 109, 118, 153, 161, 221, 222, 231, 239, 243, 245, 253, 268, 350, 364, 373, 384, 389, 394, 402 sgg., 420, 443, 450, 451, 465 sgg., 533, 534, 535**

Sentimenti (allegria, delusione, rabbia, avversione, entusiasmo, speranza, invidia, simpatia, antipatia, soddisfazione, offesa, orgoglio, paura, terrore, riconoscenza) *vedi* vari capitoli

Soldi **543**

Spazzatura **493**

Squadra (gioco di squadra) *vedi Gioco*

Stasi (regressione psicologica, morale, sociale, educativa, senza prospettiva) **149, 155, 321, 327 sgg., 332, 378 sgg., 394**

Stile **482**

Storia (esperienza, esperienza pedagogica) **221 sgg., 370, 493**

Stranieri **521, 522**

## T

Teatro **231 sgg., 269, 296, 421, 425 sgg., 495**

Tecnica (lavorativa, educativa, agraria) **90, 133 sgg., 154 sgg., 162 sgg.**



Teoria **vedi** *Scienza* 133, 328

Terminologia 415, 416

Tipi umani (colonisti, educatori, kulaki, čekisti, dirigenti, contadini) **vedi** *Espressioni del volto* 102 sgg., 108, 118 sgg., 139, 195 sgg., 212 sgg., 222 sgg., 356, 367 sgg., 379 sgg., 382, 385 sgg., 396, 397, 398, 402, 407, 408, 409, 536, 537

Traduzione 330, 540

Turno (di lavoro, di guardia, di servizio) 18, 25, 51, 154 sgg., 557

## U

Ubbriachezza 61, 168

Umorismo pedagogico **vedi** *Risata* 86, 109, 160, 389, 397, 460 sgg., 494

Utopia 340, 450

## V

Verità, veridicità (la ricerca della verità) 225, 554, 556

Violenza (fisica, psichica, morale) 10, 17, 24, 84 sgg., 430

Vita, vitalità, vivacità 11, 18 sgg., 84 sgg., 103, 107 sgg., 127, 160, 189, 224, 236, 255, 259, 323, 327 sgg., 366, 407 sgg., 425 sgg., 454, 478, 491, 507, 512 sgg., 520, 528, 529

Volgarità **vedi** *Rozzezza*

### Parte seconda: Citazioni del "Poema pedagogico" commentate

Il nostro viaggio comincia nel freddo novembre 1920. Il direttore dell'Ufficio Provinciale dell'Istruzione Popolare convoca il nostro Makarenko e gli affida il compito di dirigere una colonia di lavoro a Poltava. Makarenko viene informato che la colonia sarà destinata a giovani e bambini sbandati e disadattati, e il suo lavoro consiste nell'*educare* e *rieducare* questi piccoli coloni.

«- Ecco, fratello, ho sentito che hai da bestemmiare parecchio, ..che alla tua scuola di lavoro hanno assegnato, come dire, ..l'edificio del consiglio provinciale dell'economia popolare.

- Bestemmiare? Altro che bestemmiare, c'è da piangere: che razza di scuola di lavoro è quella? Sporca, piena di fumo! si può forse definirla una scuola?

- Già..per te, come dire, andrebbe bene solo se si costruisse un edificio nuovo, ci si mettessero banchi nuovi, allora saresti pronto a lavorare.

Ma il problema non sta negli edifici, fratello, qui si tratta di formare l'uomo nuovo, e voi pedagoghi invece sapete solo sabotare ogni cosa: l'edificio non va bene, i tavoli non sono adatti. Quello che vi manca è come dire, proprio quel...fuoco, capisci? Quell'ardore rivoluzionario. Ve ne fregate proprio!

Io non me ne frego.<sup>1</sup>

[...]

- Anche prima della rivoluzione c'era il sistema per rimettere in carreggiata i ragazzi sbandati. C'erano colonie per giovani delinquenti ...

- No, sai quella era un'altra cosa...prima della rivoluzione era tutta un'altra cosa.

- Giusto. Quindi significa che ora bisogna formare l'uomo nuovo con metodi nuovi.

[...]

- E se io combinassi davvero un bel pasticcio?

- Ah se io, se io! E pasticcia come ti pare. Cosa vuoi da me? Credi che non capisca? pasticcia, qualcosa bisogna pur fare. Poi si vedrà. L'importante, come dire..non è una qualche colonia di delinquenti minorili, cerca di capire, è l'educazione sociale...

Abbiamo bisogno di formare un uomo...il nostro uomo! E tu lo formerai. Tutti devono studiare. E studierai anche tu».<sup>2</sup>

Abbiamo appena letto un passo importante del romanzo, il colloquio tra Makarenko e il Direttore dell'Ufficio Provinciale: comincia qui il gioco del *Poema pedagogico*.

Nella citazione possiamo trovare un'affermazione molto significativa, il termine *pasticcia*. Nella realtà sono i bambini che, un po' come gli scienziati, *pasticciano*; e qui abbiamo un ritorno all'infanzia, come ne avremo molti altri nel corso del *Poema*. In questo caso invece possiamo intendere l'uscita del Direttore come una sorta di *benedizione* che egli concede a Makarenko: una presa di posizione forte che lascia piena fiducia al nostro educatore, e che lo spinge a provare, a sperimentare e, fondamentalmente, a *giocare*.

Il gioco come strumento è essenziale per raggiungere quella formazione di cui parlavamo prima; il gioco diviene un'avventura da vivere e superare senza guardare al passato, ma partendo da basi culturali solide con cui costruire il proprio futuro.

Pian piano i ragazzi della colonia aumentano di numero e il loro controllo risulta sempre più difficile. Ben presto si verificano episodi di furti. Furti che i ragazzi vivono quasi fossero giochi; e che variano nei contenuti: denaro, generi alimentari o anche oggetti di uso quotidiano dai quali non potrebbero ricavare alcun beneficio.

«In febbraio scomparve da uno dei miei cassetti un'intera mazzetta di banconote, all'incirca il mio stipendio di sei mesi. [...] La mazzetta di banconote nuove era scomparsa da un cassetto chiuso a chiave senza che si rintracciasse alcuna traccia di scasso.<sup>3</sup>

[...]

I furti erano divenuti pressoché quotidiani. Ogni mattina si scopriva che in questo o in quel posto mancava qualcosa: scuri, seghe, stoviglie, lenzuola, portastanghe, redini, viveri. Provai a non dormire di notte e a far la ronda in cortile con il revolver, ma ovviamente non ressi più di due o tre notti».<sup>4</sup>

La vita nella colonia procede senza ostacoli: le lunghe giornate sono vissute dai ragazzi lavorando nei campi, oppure studiando. La fame viene placata con miseri pasti; e i giovani abitanti della colonia, per sfogarsi, si riuniscono la sera nelle loro camerate carichi di voglia di giocare e di raccontarsi storie fantastiche o reali.

Con il passare del tempo, i colonisti cominciano a trasformare queste serate in ore angosciose e pesanti. Prende il via il *gioco delle carte*, e la gravità della cosa sta nel fatto che il tutto si svolge all'insaputa degli educatori. Makarenko assume una posizione forte, su quest'argomento non vuole sentire scuse:

«- Proibisco nel modo più assoluto il gioco delle carte. Non dovrete più giocare. Giocare a carte significa derubare i compagni...<sup>5</sup>

[...]

- Ragazzi, è chiaro. Non si devono derubare i propri compagni. A costo di offendervi, io mi dichiaro contro le carte. Quindi seppiatelo: io non metto il naso in niente, ma sulle carte non scherzo. E se becco uno a giocare sono sberle...».<sup>6</sup>

Il motivo per cui Makarenko non voleva che si giocasse a carte era semplice: quest'attività avrebbe ben presto creato screzi tra i ragazzi, portando negatività e nervosismo e quindi dividendo il collettivo che si era venuto a formare fino a quel punto.

Il vuoto lasciato dal *gioco delle carte*, andava rimpiazzato immediatamente con nuove attività ludiche, divertenti, appassionanti, coinvolgenti, ma soprattutto tali che avessero un fine educativo: un esempio di gioco proposto direttamente da Makarenko è il gioco del «ladro e delatore».

«E la sera, nel dormitorio, tra la massa turbolenta dei ragazzi sedeva sui letti a giocare a "ladro e delatore". Il gioco consisteva nel distribuire fra i partecipanti dei bigliettini con su scritto "ladro", "delatore", "inquirente", "giudice", "boia" e così via. Il delatore si faceva riconoscere, prendeva una sferza e cercava d'indovinare chi fosse il ladro. Tutti

tendevano una mano verso di lui, e lui, con un colpo di sferza, doveva indicare la mano del ladro. Di solito centrava il giudice o l'inquirente, e quei rispettabili cittadini, offesi dalla calunnia, battevano il delatore sulla mano secondo la tariffa stabilita per la penitenza. Se la volta successiva il delatore riusciva a individuare il ladro, le sue sofferenze cessavano mentre cominciavano quelle di quest'ultimo. Il giudice emetteva la sentenza: cinque frustate forti, dieci frustate forti, cinque leggere. Il boia brandiva la sferza e eseguiva la condanna.

Dato che le parti si scambiavano in continuazione e il ladro nel giro successivo poteva diventare lui il giudice o il boia, il gioco viveva sull'alternarsi di pene e di vendette. Un giudice feroce o un boia spietato, una volta diventati delatore o ladro, si beccavano la resa con gli interessi dal giudice e dal boia in carica, che ricordavano loro tutte le sentenze e tutte le esecuzioni». <sup>7</sup>

Un gioco che prende il via da uno degli educandi, Zadorov, è il *gioco delle penitenze*. Che è un attività *pedagogica* sicuramente educativa, dato che raggruppa «allegrement» quaranta ragazzi stanchi dal lavoro e dallo studio.

«Zadorov disse: “Dai, giochiamo alle penitenze.”

E ci mettemmo a giocare alle penitenze. Strani scherzi fa la pedagogia: quaranta ragazzi abbastanza malconci e abbastanza affamati, al chiarore di una lampada a petrolio, giocavano alle penitenze nel modo più allegro. Senza baci, però». <sup>8</sup>

*Gioco* anche come metodo pedagogico della colonia stessa: come se questo insegnamento, questi lavori, siano semplicemente un *gioco* libero e disinteressato, che Makarenko induce a svolgere senza un secondo fine:

«“Come, - la fermavo, - nessun collettivo? E cosa sono quei sessanta ragazzi, il loro lavoro, la loro vita, la loro amicizia?”

“Lo sa cos'è quello? Un gioco, un gioco interessante, forse geniale. Ci ha affascinato e ha affascinato anche i ragazzi, ma solo per un poco. Pare che ora cominci a non interessare più, che tutti si annoino. Presto tutti smetteranno di giocare e questa diventerà uno dei soliti disgraziati orfanotrofi.”

“Quando un gioco non diverte più, si comincia a giocare ad un altro” cercò di sdrammatizzare Lidija Petrovna». <sup>9</sup>

Un *gioco* invece importante, che ha valore decisamente educativo, è il *gioco della guerra*, cui Makarenko fa spesso riferimento nel *Poema*. I ragazzi seguendo gli insegnamenti del «vero comandante» Makarenko, ricevono così molti stimoli a migliorare e a cambiare sia nel comportamento che fisicamente:

«Durante le esercitazioni io ero esigente e irremovibile come un vero comandante: anche in questo avevo l'appoggio dei ragazzi. Così furono poste le basi iniziali di un nuovo gioco militare che divenne in seguito uno dei motivi fondamentali di tutta la nostra musica.

Prima di tutto notai la positiva influenza che aveva sui ragazzi un corretto comportamento militare. Le figure dei ragazzi mutarono completamente: diventarono più slanciati e asciutti, smisero di appoggiarsi sempre ai tavoli e pareti perché avevamo capito di essere perfettamente in grado di reggersi in piedi da soli. [...]

Spronati dalla loro passione per gli esercizi militari gli stessi ragazzi escogitarono molte varianti, generate dalla loro naturale simpatia per la vita dei soldati e dei marinai». <sup>10</sup>

Un collegamento al *gioco della guerra*, descritto prima, è questo esempio di *gioco* spontaneo che i ragazzi deliberatamente fanno al ritorno dal lavoro nei campi.

Un gioco che mette in luce i loro «istinti rivoluzionari»:

«I ragazzi rientravano affamati e entusiasti. Spesso sulla via del ritorno organizzavano un loro gioco non privo di certi ricordi del banditismo di un tempo. Mentre Anton e altri due ragazzi caricavano le fascine sulla slitta, i restanti si rincorrevano per il bosco e concludevano l'inseguimento con una battaglia e con la cattura dei bambini. I «prigionieri» venivano poi accompagnati alla colonia sotto scorta di scuri e seghe. Poi per scherzo i prigionieri venivano fatti entrare nel mio ufficio. [...]

Non volevo ostacolare questo gioco semiinconscio degli istinti rivoluzionari dei ragazzi. Gli imbrattacarte che in nome della pedagogia erano tanto severi nel giudicare e condannare i reparti e il nostro giocare alla guerra non erano semplicemente capaci di capire il punto fondamentale della questione». <sup>11</sup>

Nei più piccoli invece, i giochi classici che facevano i ragazzi più grandi venivano rimpiazzati da giochi semplici, caratteristici della loro età: erano piccole «cosette», ma facevano e fanno sicuramente «benissimo».

«I piccoli erano una quindicina e tutti li consideravano materia grezza, la cui funzione principale era per il momento quella d'imparare a pulirsi il naso. D'altra parte i piccoli non aspiravano a una vera attività ed erano soddisfattissimi dei giochi, dei pattini, delle barche, della pesca, delle slitte e di altre cosette. E secondo me facevano benissimo». <sup>12</sup>

Un altro esempio di *gioco*, questa volta come ritorno all'infanzia, si ha anche nel caso di Marija Kondrat'evna Bokova dell'Educazione sociale, che riceve tantissime attenzioni da parte dei ragazzi, e viene coinvolta a *giocare*...

«Marija Kondrat'evna si fermò da noi tre giorni. Già dalla sera del primo giorno chiamava molti dei ragazzi per nome e restava a chiacchiere con loro fino a tarda notte sulla panchina del vecchio giardino. La portarono a fare un giro in barca, la misero sull'altalena e la fecero giocare, tanto che non trovò un momento per visitare i campi e le rimase a stento il tempo per firmare un accordo con me». <sup>13</sup>

In fine, nel capitolo 14 della terza parte, Makarenko parla anche di *gioco* nel significato che spesso gli viene attribuito oggi, ovvero come sport di squadra, una competizione che raccoglie un gruppo di giocatori con delle regole da rispettare:

«I comunardi s'incontravano spesso con i gor'kiani. Nei giorni liberi si scambiavano visite a interi reparti, giocavano a calcio o a pallavolo, facevano il bagno insieme, pattinavano, facevano escursioni e andavano a teatro». <sup>14</sup>

### **Parte terza: *Elaborato personale sulla tematica del gioco***

#### **a) Il gioco: un ponte verso la realtà**

*Il gioco dovrebbe essere considerato  
l'attività più seria dell'infanzia.*

Montaigne

Le attività ludiche a cui i bambini si dedicano si modificano via via, di pari passo con il loro sviluppo intellettuale e psicologico. E' attraverso il *gioco* che il bambino incomincia a comprendere come funzionano le cose: che cosa si può e non si può fare con determinati oggetti, giocando da solo, e grosso modo perché; mentre giocando con altri bambini, si rende conto dell'esistenza delle leggi del caso e della probabilità, e di regole di comportamento che vanno rispettate per convivere con i suoi *compagni di gioco*.

Tuttavia la lezione forse più importante che viene appresa attraverso il gioco è che, anche se nel gioco si perde qualcosa, il mondo non crolla. Se si perde una partita, si può vincere la successiva, o l'altra ancora. Attraverso la sconfitta in un gioco o in una gara, che possono essere ripetuti e in cui potrà eventualmente vincere, il bambino arriva a convincersi di potercela fare, nella vita, nonostante i fallimenti temporanei, persino in situazioni identiche a quella che l'aveva visto sconfitto. S'intende che, perché il bambino impari questa lezione così fondamentale, occorre che non si attribuisca troppa importanza al fatto di vincere, bensì al piacere di giocare.

Freud considera il gioco come lo strumento attraverso il quale il bambino raggiunge le sue prime grandi acquisizioni culturali e psicologiche e mediante il quale si esprime; e questo vale anche per il lattante, il cui gioco non consiste in altro che nel sorridere alla madre quando questa gli sorride. Freud sottolinea inoltre in quale grande misura e con quanta precisione i bambini esprimano i loro pensieri e i loro sentimenti attraverso il *gioco*: ci sono emozioni di cui essi stessi non avrebbero sentore o dalle quali rimarrebbero sopraffatti, se non avessero la possibilità di elaborarle e affrontarle vivendole nei *giochi di fantasia*.

Gli psicoanalisti infantili hanno sviluppato le tesi di Freud, che aveva intravisto i molteplici problemi e sentimenti che i bambini esprimono nei loro giochi, mostrando come essi usino il gioco per elaborare e padroneggiare problemi complessi del passato e del presente. Talmente importante e prezioso è il gioco per questo argomento, che la *terapia del gioco* è divenuta lo strumento principale per aiutare i bambini a superare le loro difficoltà. Così come il *sogno* per Freud era la «strada maestra» per arrivare all'inconscio, *il gioco* è per molti autori la «strada maestra» per arrivare al mondo interiore del bambino, al suo mondo conscio e inconscio.

Dai giochi che un bambino pratica, possiamo farci un'idea di come vede e interpreta il mondo: come vorrebbe che fosse, che cosa gli interessa, quali problemi lo affliggono. Attraverso il gioco egli esprime cose che non riuscirebbe a tradurre in parole. Nessun bambino si mette a giocare tanto per *passare il tempo*, anche se lui stesso può credere che sia così, o possono crederlo gli adulti che lo osservano. La semplice scelta di un gioco piuttosto che un altro, è motivata da processi, bisogni, problemi, angosce interiori. I processi in atto nella psiche del bambino determinano l'attività di gioco: *il gioco* è il suo linguaggio segreto, che noi dobbiamo rispettare, anche se non lo comprendiamo.

Il gioco però non serve ai bambini soltanto per padroneggiare i loro problemi di vita; spesso è semplicemente un mezzo per comprendere il mondo. La bimbetta che *accudisce alla bambola* come fa la mamma con lei, o il bambino che gioca ad *andare a lavorare* come fa il babbo, stanno cercando di capire, imitandone i gesti, i loro genitori come persone, identificandosi nelle loro occupazioni. Il bambino che per gioco copia i fratelli e nello stesso tempo viene a rendersi conto di che cosa significhi diventare grandi, è praticamente già cresciuto.

### **b) Gioco e vita fantastica**

Attraverso le sue fantasticherie e i giochi basati su di esse, il bam-

bino ha modo di compensare in qualche misura le tensioni della vita quotidiana e quelle provenienti dal suo inconscio. Attraverso le *fantasticherie* acquista una migliore conoscenza dei contenuti dei propri processi di pensiero condizionati dal desiderio, nonché di alcuni dei suoi desideri di solitudine.

Quando, *giocando alla guerra*, agita le sue fantasie aggressive e ostili, o quando, immaginandosi di essere un Re o un grande Uomo, realizza i suoi sogni di grandezza, il bambino non persegue soltanto la gratificazione utopistica di desideri irrealistici; cerca anche di vivere l'esperienza del dominio sugli altri, a compensazione di tutti quei sentimenti provocati in lui dal fatto di essere in così grande misura sotto il dominio degli adulti, specialmente dei suoi genitori o educatori.

Importante è che quando ci riferiamo alla *vita fantastica* non parliamo solo di bambini molto piccoli, ma anche di ragazzi e di adolescenti. Le biografie dei grandi uomini del passato sono piene di riferimenti alle lunghe ore trascorse da ragazzi in riva al fiume immersi nei propri pensieri, o a vagare per i boschi a *sognare i propri sogni*. Mentre oggi come oggi non sembra più possibile fare di queste cose, data l'angoscia di utilizzare il tempo in modo costruttivo.

Se si dà al bambino o al ragazzo la possibilità di seguire liberamente il filo dei propri pensieri, quasi tutti tenderanno ben presto a ricorrere ai giochi di immaginazione per imporre *ordine* al caos del loro mondo interiore, o per liberarsi dei materiali indesiderabili che ne possono affiorare. Così facendo, affinano la capacità di far fronte alla realtà.

### **c) L'educazione e il gioco: il ruolo dell'istruttore**

Il *gioco* rappresenta uno dei metodi educativi più complessi e semplici allo stesso tempo, che riescono a raggiungere il bambino più attento e a coinvolgere quello più distratto.

Nel gioco di squadra, nello sport, diventa importante il ruolo dell'educatore, come quello di Makarenko nella colonia. Così è altrettanto importante l'istruttore nella palestra: un collettivo che pende dalle labbra del "grande" della situazione.

Parlare di «educazione» risulta abbastanza difficile e complesso, perché tutto è educazione. Secondo Dewey, l'educazione deve essere intesa primariamente come necessità di vita, dato che permette di attuare il rinnovamento culturale per mezzo della trasmissione.

La vita è un processo di *autorinnovamento* attraverso un'azione sinergica, secondo lo schema «*riorganizzazione – trasformazione – ricostruzione*».



L'educazione è intesa come capacità di apprendimento che chiama in causa la motivazione. L'educazione diventa quindi funzionale ai ritmi di crescita del bambino, in quanto scaturisce dal concetto di una pedagogia attivizzante, che porta a produrre un'azione in conseguenza di una richiesta formulata dal bambino, dopo che l'adulto ne ha stimolato l'interesse con un qualche gioco.

Fermiamo allora la nostra attenzione sul contesto nel quale portare un istruttore-educatore ad operare, analizzando per esempio la valenza educativa dello spazio.

Un contesto risulta essere educativo quando:

*è un luogo d'incontro  
si configura come spazio protetto  
è capace di accogliere la complessità e la diversità  
è capace di restituire un senso a tutti  
è luogo di crescita comune*

Quindi non più *educazione* intesa solo come attività che aiuti a portare fuori quanto già abbiamo dentro di noi, ma "educazioni" al plurale, che tengano conto del contesto, dello sfondo integratore e delle proposte e dei traguardi educativi, ponendo l'attenzione più sul processo formativo che sul risultato.

In questa ottica l'*Istruttore* diventa il «facilitatore» del mutamento e dell'apprendimento (mutamento del comportamento in palestra e apprendimento dei fondamenti dello sport, per esempio della pallacanestro).

Educazione intesa, quindi, come parte integrante dello sviluppo nella più vasta accezione del termine. Nella fascia di età 5-11 anni, assume particolare rilievo il movimento, che è il mezzo attraverso il quale si realizza lo sviluppo della personalità in relazione all'educazione motoria.

La forma privilegiata attraverso la quale l'esperienza motoria si esprime è il *gioco*.

Il gioco svolge funzioni di:

*stimolazione continua del pensiero  
costruzione e regolazione dei ruoli sociali  
organizzazione delle informazioni da cui nascono le rappresentazioni originali.*

In questa dimensione ludica, l'*Istruttore* assume compiti di «regia educativa» in quanto:

*predispone l'ambiente e gli strumenti  
programma la scelta dei giochi in base alla complessità delle regole  
conduce il gioco per coinvolgere tutti i bambini  
controlla la pertinenza degli stimoli  
suggerisce modelli e soluzioni al gioco  
valuta i risultati attraverso batterie di test ed osservazioni sistematiche  
arricchisce la globalità del bambino nel rispetto dei suoi tempi di crescita.*

L'educatore e l'istruttore sono quindi figure simili per ambito lavorativo e simili in quanto educano l'educando a rispettare delle regole, che siano quelle fondamentali della vita, o quelle dello sport. La convivenza regolata da regole è difatti necessaria e fondamentale tanto nella società quanto nel campo di gioco, dove si affrontano avversari sia individualmente sia collettivamente.

#### **d) La componente musicale tra gioco ed educazione**

Due esempi su quest'ultimo tema, per concludere. Due testi di celebri canzoni d'autore, che mediante la musica veicolano il tema del gioco in funzione educativa.

##### **Il vecchio e il bambino**

*Un vecchio e un bambino si preser per mano  
E andarono insieme incontro alla sera.  
La polvere rossa si alzava lontano  
E il sole brillava di luce non vera.  
L'immensa pianura sembrava arrivare  
Fin dove l'occhio di un uomo poteva guardare  
E tutto d'intorno non c'era nessuno  
Col tetro contorno di torri di fumo.  
I due camminavano il giorno cadeva  
Il vecchio parlava e piano piangeva  
Con l'anima assente, con gli occhi bagnati  
Seguiva il ricordo di miti passati.  
I vecchi subiscono le ingiurie degli anni  
Non sanno distinguer il vero dai sogni  
I vecchi non sanno nel lor pensiero  
distinguer nei sogni il falso dal vero.  
Il vecchio diceva guardando lontano  
Immagina questo coperto di grano  
Immagina i frutti immagina i fiori*

*E pensa alle voci e pensa ai colori  
E in questa pianura fin dove si perde  
Crescevano gli alberi e tutto era verde  
Cadeva la pioggia segnavano i soli  
Il ritmo dell'uomo e delle stagioni.  
Il bimbo ristette lo sguardo era triste  
E gli occhi guardavano cose mai viste  
Poi disse al vecchio con voce sognante  
Mi piacciono le fiabe raccontane altre...  
Francesco Guccini*

Il successo di una canzone si misura anche in base ai molteplici e svariati significati che finisce per assumere con il tempo. *Il vecchio e il bambino* di Francesco Guccini è utilizzata in eguale misura nei campi educativi per bambini come nei meeting ambientalisti. [...]. Un vecchio racconta commosso e un bambino ascolta interessato.

E veniamo al secondo esempio di canzone, addotto come significativo nel nostro contesto:

**La leva calcistica della classe '68**

*Sole sul tetto dei palazzi in costruzione  
Sole che batte sul campo di pallone  
E terra e polvere che tira vento  
E poi magari piove  
Nino cammina che sembra un uomo  
Con le scarpette di gomma dura  
Dodici anni e il cuore pieno di paura  
Ma Nino non aver paura di sbagliare un calcio di rigore  
Non è mica da questi particolari  
Che si giudica un giocatore  
Un giocatore lo vedi dal coraggio dall'altruismo e dalla fantasia  
E chissà quanti ne hai visti e quanti ne vedrai  
Di giocatori tristi che non hanno vinto mai  
Ed hanno appeso le scarpe a qualche tipo di muro  
E adesso ridono dentro al bar  
E sono innamorati da dieci anni  
Con una donna che non hanno amato mai  
Chissà quanti ne hai veduti  
Chissà quanti ne vedrai  
Nino capì fin dal primo momento*

*L'allenatore sembrava contento  
E allora mise il cuore dentro le scarpe  
E corse più veloce del vento  
Prese un pallone che sembrava stregato  
Accanto al piede rimaneva incollato  
Entrò nell'area tirò senza guardare  
Ed il portiere lo fece passare  
Ma Nino non aver paura di tirare un calcio di rigore  
Non è mica da questi particolari che si giudica un giocatore  
Un giocatore lo vedi dal coraggio dall'altruismo e dalla fantasia...  
Il ragazzo si farà  
Anche se ha le spalle strette  
Quest'altr'anno giocherà  
Con la maglia numero sette...  
Francesco De Gregori*

Il *gioco del calcio* diviene in questa canzone una metafora della vita. La prestazione calcistica del ragazzino Nino, infatti, è resa possibile dall'incoraggiamento ricevuto dall'*educazione*. La quale ultima, incoraggiata a sua volta nel suo ambito, riuscirà a produrre sentimenti migliori e valori umani ben più alti e nuovi, oltre che esclusivamente sportivi.

### **Bibliografia**

S. MAKARENKO, *Poema pedagogico*, Raduga, Mosca, 1985.

N. SICILIANI DE CUMIS, *I bambini di Makarenko, Il Poema pedagogico come "romanzo d'infanzia"*, Edizioni ETS, Pisa, 2002.

BRUNO BETTELHEIM, *Un genitore quasi perfetto*, Edizione CDE spa, Milano, 1987.

HANS ZULLIGER, *Giucoco e fanciulli. Psicoterapia del giucoco*, Giunti-Barbera, Firenze, 1976.

### **NOTE**

1) Cfr. A. S. MAKARENKO, *Sočinenija. Tom Pervyj, Pedagogičeskaja poema*, Izdatel'stvo Akademii pedagogičeskich nauk RSFSR, Moskva 1950 (e cfr. ID., *Poema pedagogico*, nella trad. più

recente, a cura di S. Reggio, Raduga, Mosca, 1985).

- p. 7.
- 1) A. S. MAKARENKO, *Poema pedagogico*, Raduga, Mosca, 1985,
  - 2) Ivi, p. 8.
  - 3) Ivi, p. 26.
  - 4) Ivi, p. 28.
  - 5) Ivi, p. 64.
  - 6) Ivi, p. 65.
  - 7) Ivi, p. 67.
  - 8) Ivi, p. 125.
  - 9) Ivi, p. 155.
  - 10) Ivi, p. 157.
  - 11) Ivi, pp. 168-69-70.
  - 12) Ivi, p. 199.
  - 13) Ivi, p. 211.
  - 14) Ivi, p. 545.

Serena Pellegrini

## MAKARENKO IN INGLESE E IN ITALIANO\*

### Introduzione

Si riportano qui di seguito delle schede che permettono di confrontare alcuni estratti della *Prima e Seconda parte* della versione inglese del 1955 del *Poema pedagogico*, intitolata *The Road to Life* ( a cura delle ucraine Ivy e Tatiana Litvinov), con gli estratti corrispondenti della versione italiana del 1985

(Edizioni Raduga, traduzione di Saverio Reggio). Tra le due versioni ho inserito una mia traduzione della versione in inglese che fosse il più possibile letterale, perché così richiedeva lo scopo a cui essa è destinata: mostrare le differenze di enfasi, di registro, di lessico tra le due versioni. Questa traduzione deve essere quindi guardata come una specie di ponte, di anello di congiunzione tra due versioni dello stesso libro, il *Poema pedagogico*, che sono a loro volta delle traduzioni dell'originale ucraino e che, in quanto tali, presentano un certo scarto rispetto all'originale, come sempre avviene quando si ha a che fare con la traduzione.

La traduzione non è un'operazione scientifica, matematica, inappellabilmente obiettiva; se due traduzioni dello stesso libro rispettano il senso dell'originale, non si può parlare di una traduzione più o meno esatta, anche se è possibile fare delle considerazioni sulla maggiore o minore pertinenza di determinate scelte nei singoli casi. Si può parlare di una traduzione più o meno letterale, di una che non si preoccupa di rendere lo stile dell'originale, curando solo il contenuto, o viceversa; e così via. Le traduzioni sono poi influenzate dal periodo storico e dall'ambiente in cui vengono realizzate, dal *background* del traduttore e, ovviamente, dalla sua sensibilità.

Proprio per queste caratteristiche insite nel processo di traduzione, il confronto di traduzioni diverse può aiutare a far emergere i loro aspetti specifici, ma anche a conoscere meglio l'originale, che nel mio caso è inaccessibile poiché scritto in ucraino. La cosa si complica notevolmente se, come in questo caso, il confronto è tra due traduzioni in lingue diverse. In tale circostanza ci si deve accontentare di ricavarne osservazioni

meno precise, più generiche, ma comunque illuminanti su certi aspetti dello stile e del contenuto delle traduzioni.

Il testo della versione inglese è stato rinvenuto sul sito internet <http://www.marxists.org/reference/archive/makarenko/works>. Il sito riportava però solo i primi due volumi di *The Road to Life*.

La prima scheda presenta un confronto di estratti di alcuni capitoli della prima e seconda parte del *Poema*. La mia traduzione è riportata tra parentesi ed in corsivo, subito di seguito all'estratto corrispondente della versione inglese; a chiudere ogni estratto della traduzione italiana di Reggio ho inserito la pagina corrispondente per agevolare la consultazione. La seconda e la terza scheda riportano, rispettivamente, il confronto di tutte le parti del capitolo XXIV della *Parte prima* e XI della *Parte seconda* in cui si è riscontrata qualche differenza significativa ed apprezzabile – di varia natura – tra le due versioni. Le sigle RL e PP stanno rispettivamente per *The Road to Life* e *Poema pedagogico*. Anche in questo caso, la mia traduzione è riportata tra parentesi dopo la versione inglese.

## SCHEDA 1

### Parte Prima

#### Capitolo 2

##### *The Road to Life*

And then, one day, the storm broke. I suddenly lost my footing on the tight rope of pedagogical practice. One wintry morning I asked Zadorov to chop some wood for the kitchen stove, receiving the usual cheerfully insolent reply: "Do it thyself! God knows there are plenty of you here!"

It was the first time any of the boys addressed me with the familiar 'thou'. Desperate with rage and indignation, driven to utter exasperation by the experiences of the previous months, I raised my hand and dealt Zadorov a blow full in the face. I hit him so hard that he lost his balance and fell against the stove. Again I struck him, seizing him by the collar and actually lifting him off his feet. And then I struck him the third time.

*(Poi, un giorno, la tempesta scoppiò. Improvvisamente persi l'equilibrio e caddi dalla stretta corda della pratica pedagogica. Una mattina d'inverno chiesi a Zadorov di tagliare la legna per la stufa in cucina, e ricevetti la solita risposta allegramente insolente: " Fallo tu! Siete in tanti qui, Dio solo lo sa!". Era la prima volta che uno dei ragaz-*

zi mi si rivolgeva con il 'tu'. Disperato per la rabbia e l'indignazione, portato all'aspeperazione estrema dalle esperienze dei mesi precedenti, alzai la mano e diedi a Zadorov uno schiaffone sul viso. Lo colpii così forte che perse l'equilibrio e cadde contro la stufa. Lo colpii ancora, dopo averlo afferrato per il bavero, e di fatto sollevato da terra. Poi lo colpii per la terza volta.)

*Poema pedagogico*

Ed ecco che accadde: venni meno all'etica pedagogica.

Una mattina d'inverno proposi a Zadorov di andare a spaccare legna per la cucina. Mi sentii dare la solita risposta in tono allegro e sfottente:

"Vacci tu, siete in tanti qui!". Era la prima volta che mi dava del "tu".

In preda all'ira e al risentimento, esasperato ed inasprito da tutti i mesi trascorsi, scattai e colpii Zadorov sul volto. Colpii forte e quello non si resse sulle gambe e rovinò sulla stufa. Lo colpii ancora.

(p. 16-17)

**Capitolo 3**

*The Road to Life*

"Don't drive me to extremes," I said, looking sternly at him. "Do the room!"

"And if I don't you'll give me one in the eye, will you? You have no right to!"

I seized him by the collar, dragged him towards me, and, with the fullest sincerity, hissed into his face: "Listen! I give you fair warning! I shan't give you one in the eye—I'll mark you for life! Then you can complain. If I go to prison for it, it's no business of yours."

Volokhov wriggled out of my grasp, exclaiming plaintively: "No sense in going to prison for a little thing like that! I'll tidy the room, damn you!"

"Don't you dare to talk to me like that!" I roared at him. "Well, how d'you want to be talked to? Go to— —" "Go on! Swear!" Suddenly he burst out laughing, with a baffled gesture. "What a fellow!" he cried. "All right, I'll tidy the room, don't shout at me!"

(*Non portarmi agli estremi,* dissi fissandolo. *"Pulisci la stanza!"*).



*“E se non lo faccio me le suonerà, vero? Non ne ha il diritto!”*. Lo afferrai per il bavero, lo tirai verso di me, e con la massima sincerità gli sibilai in faccia: *“Senti! Ti avverto appassionatamente! Non te le suonerò – ti marchierò a vita! Allora ti potrai lamentare. Se vado in prigione per questo, non sono affari tuoi.”*

Volochov si liberò a fatica dalla mia presa ed esclamò desolatamente: *“Non ha senso andare in prigione per tanto poco! Riorderò la stanza, al diavolo!”*. *“Non ti permettere di rivolgerti a me in quel modo!”* urlai. *“Bene, come vuole che le ci si rivolga? Vada a...”*

*“Continua! Dillo pure!”*. Improvvisamente scoppiò a ridere con un gesto di stupore. *“Che tipo!”* gridò. *“Va bene, riorderò la stanza, non mi sgridi!”*.)

### *Poema pedagogico*

*“Non farmi perdere le staffe, pulisci!”*

*“E se non lo faccio?... Mi picchierà? Non ne ha il diritto.”*

Lo afferrai per il bavero, me lo avvicinai e gli soffiai sul volto con tutta sincerità:

*“Senti, ti avverto per l’ultima volta. Non ti picchierò soltanto, ti storpierei per tutta la vita. Poi va’ pure a lamentarti, andrò in galera, ma sono fatti miei.”*

Volochov si divincolò e disse fra le lacrime:

*“Non è il caso di andare in galera per così poco, pulirò, che le venga un accidente!”*

Lo investii: *“Che cosa hai detto?”*

*“E come devo parlare con lei? Vada a farsi...”*

*“Dai, ripetilo...”*

Ad un tratto sbottò a ridere e fece un gesto di rassegnazione con la mano: *“Ma guarda tu che tipo!.. Pulirò, pulirò, non gridi.”*

(p. 19)

## Capitolo 6

### *The road to life*

All this time our colony was gradually consolidating the material side of its existence. Neither extreme poverty, vermin, nor frost-bitten toes, could prevent our indulging in dreams of happier future. Despite the fact that our middle-aged Laddie and ancient seed-drill offered little hope for the development of agriculture, all our dreams revolved around far-

ming. But so far these were only dreams. Laddie's horse-power was so inadequate to agricultural requirements that it was only by the wildest flight of fancy that he could be pictured drawing a plough. Besides, along with all the rest of us, Laddie was undernourished. It was with the greatest difficulty that we obtained straw for him—not to mention hay. All through the winter, driving him was a prolonged torture, and Kalina Ivanovich got a chronic pain in his right arm from the threatening motions with the whip without which Laddie refused to budge.

*(In tutto questo periodo la nostra colonia stava consolidando il lato materiale della sua esistenza. Né la povertà estrema, né i pidocchi, né i geloni ci impedivano di abbandonarci al sogno di un futuro migliore. Sebbene Laddie, che aveva una certa età, e la seminatrice offrirono poche speranze per lo sviluppo dell'agricoltura, tutti i nostri sogni ruotavano intorno ad essa. La forza di Laddie era così inadeguata alle esigenze dell'agricoltura che soltanto con il più selvaggio volo della fantasia lo si poteva immaginare che tirava un aratro. Inoltre, come tutti noi, Laddie era denutrito. Solo con la più grande difficoltà gli procuravamo la paglia — per non parlare del fieno. Per tutto l'inverno cavalcarlo fu una tortura prolungata, e Kalina Ivanovich si prese un dolore cronico al braccio destro a forza di minacciarlo con la frusta, senza la quale Laddie si rifiutava di muoversi.)*

#### *Poema pedagogico*

Intanto la nostra colonia cominciava a sviluppare a poco a poco la sua storia materiale. La povertà, che toccava i limiti estremi, i pidocchi ed i piedi semi congelati non ci impedivano di sognare un futuro migliore. Benché il nostro trentenne Piccolo e la vetusta seminatrice lasciassero poco sperare nel campo dell'agricoltura, i nostri sogni avevano invece proprio un indirizzo agricolo. Ma restavano sogni. Il piccolo era un motore così poco adatto ai lavori agricoli che solo con la fantasia si poteva immaginare una scena in cui tirasse l'aratro. Inoltre nella colonia la fame non la facevano solo i ragazzi, la faceva anche il Piccolo. Solo a fatica riuscivamo a procurargli la paglia e qualche volta un po' di fieno. Per quasi tutto l'inverno con lui non si viaggiò, ma si arrancò. Kalina Ivanovič aveva la destra indolenzita per i continui schiocchi di frusta con i quali bisognava minacciare il Piccolo se si voleva che almeno si muovesse.

(p. 38)

## Capitolo 8

### *The Road to Life*

Just behind me Kalina Ivanovich was whispering in frightened tones: "Hurry! Hurry! They'll cut each other's throats, the parasites!"

I had made it my rule never to try and separate, or shout down combatants, so I stood silently in the doorway, observing the scene. Little by little the boys became aware of my presence and fell silent. The sudden silence sobered the most turbulent spirits among them. Knives were stowed away, fists were dropped, and swearing was checked in mid-flight. But I still maintained silence, though inwardly seething with rage and hatred for this whole savage world. It was the hatred of impotence, for I knew very well that today would not be the last time.

*(Poco dietro di me, Kalina Ivanovich sussurrò con tono disperato: "Corri! Corri! Si taglieranno la gola, i parassiti!")*

*Io avevo stabilito la regola di non cercarne mai di separarli, o di fermare i combattenti con le grida, così rimasi in silenzio sulla porta ad osservare la scena. A poco a poco i ragazzi si accorsero della mia presenza e fecero silenzio. Il silenzio improvviso calmò gli spiriti più turbolenti tra di loro. I coltelli furono riposti, i pugni rilasciati, e le imprecazioni bloccate a metà strada. Ma io ero ancora in silenzio, sebbene dentro ero furioso dalla rabbia e dall'odio. Era l'odio dell'impotenza, perché sapevo bene che oggi non sarebbe stata l'ultima volta.)*

### *Poema pedagogico*

Dietro di me Kalina Ivanovič spaventato:

"Presto, mio caro, presto, se no questi parassiti si scannano..."

Ma resto zitto sulla soglia e osservo. A poco a poco i ragazzi si accorgono della mia presenza e tacciono. Il rapido affermarsi del silenzio fa calmare anche i più esagitati. I coltelli spariscono, i pugni si abbassano, insulti e imprecazioni restano sospesi in aria. Ma io continuo a tacere, mentre dentro di me ribollono l'ira e l'odio contro questo mondo selvaggio. E' l'odio dell'impotenza, perché so benissimo che non è l'ultima volta, che succederà ancora.

(p. 52)

## Capitolo 12

### *The Road to Life*

At last real catastrophe came. Bratchenko, with tears in his eyes,

told me that the horses had not been fed for two days. I was silent. Swearing and sobbing, Anton went on cleaning out the stables; but there was nothing more for him to do. The horses were lying on the ground, and Anton drew my special attention to this circumstance. Next day Kalina Ivanovich returned from town in the worst of tempers. "What's to be done? They won't give us anything. What is to be done?"

Anton stood in the door silent. Kalina Ivanovich flung out his arms and glanced at Bratchenko: "Are we to go out and steal—or what? What can one do? Poor dumb creatures!"

Pushing the door open, Anton flung himself out of the room. An hour later I was told that he had left the colony. "Where's he gone to?" I asked. "How do I know? He didn't say a word to anyone."

*(Alla fine arrivò la vera catastrofe. Bratchenko, con le lacrime agli occhi, mi disse che i cavalli non mangiavano nulla da due giorni. Io tacevo. Mentre impreca e singhiozzava, Anton continuava a pulire le stalle; ma non c'era più niente da fare per lui. I cavalli giacevano a terra, e Anton attirò la mia attenzione su questo fatto. Il giorno dopo Kalina Ivanovich ritornò dal paese di pessimo umore. "Cosa si deve fare? Non ci daranno niente. Che cosa si deve fare?")*

Anton stava sulla porta in silenzio. Kalina Ivanovich allargò le braccia e guardò Bratchenko: "Dobbiamo andare a rubare, o che altro? Cosa si può fare? Povere creature mute!". Aperta la porta, Anton si precipitò fuori dalla stanza. Un'ora dopo mi dissero che aveva lasciato la colonia. "Dov'è andato" chiesi. "E come faccio a saperlo? Non ha detto una parola a nessuno."

### *Poema pedagogico*

Così arrivammo alla catastrofe finale. Bratčenko, in lacrime, mi comunicò che i cavalli ormai non mangiavano più da due giorni. Io tacevo. Anton puliva la stalla piangendo e bestemmiando, ma ormai non aveva nessun altro lavoro da fare. I cavalli giacevano sul pavimento e questa era la cosa che più preoccupava Anton.

Il giorno dopo Kalina Ivanovič tornò dalla città incollerito e smarrito.

"Cosa farai, ora? Non danno più niente, che fare?"

Anton se ne stava vicino alla porta e taceva.

Kalina Ivanovič allargò le braccia e guardò Bratčenko: "Che bisogni andare a rubare? Che si fa? Le bestie non possono parlare."

Anton spinse forte la porta e schizzò fuori dalla stanza. Dopo un'ora mi dissero che se n'era andato dalla colonia. "Dov'era andato?" "E

chi lo sa?...non ha detto niente a nessuno.”

(p. 81)

## Capitolo 15

### *The Road to Life*

“There’s trouble in the colony, Anton Semyonovich,” he said. “A dead baby has been found in the girls’ dormitory.”

“A dead baby!”

“Dead! Quite dead! In Raissa’s hamper. Lenka was washing the floor, and happened to look into the hamper— perhaps she meant to take something. And there she saw a dead baby.”

“What are you talking about?”

Our feelings were indescribable. Never before had I experienced such horror. The women teachers, pale and weeping, got out of the theatre somehow, and returned in a droshky to the colony. I was unable to leave, still having to counter the attacks which my lecture had provoked.

(“ *Ci sono problemi nella colonia, Anton Semyonovich,*” disse. “ *E’ stato trovato un neonato morto nel dormitorio delle ragazze.*”.

“ *Un neonato morto!*” .

“ *Morto! Proprio morto! Nel cestino di Raissa. Lenka stava lavando il pavimento, e ha guardato per caso nel cesto – forse voleva prendere qualcosa. E lì ha visto un neonato morto.*”.

“ *Cosa stai dicendo?*”

*I nostri sentimenti erano indescrivibili. Non avevo mai provato un tale orrore prima d’ora. Le insegnanti, pallide e in lacrime, riuscirono ad uscire dal teatro e tornarono in carrozza alla colonia. Io non me ne potei andare, dovevo ancora ribattere gli attacchi provocati dalla mia conferenza.)*

### *Poema pedagogico*

“E’ successa una disgrazia, Anton Semënovič! Nel dormitorio delle ragazze è stato trovato un bambino morto. “Come? Un bambino morto?” “morto. Proprio morto. Nel cesto di Raisa. Lenka lavava i pavimenti e chissà perché ha guardato nel cesto, forse voleva prendere qualcosa, ma ci ha trovato un bambino morto.” “Ma cosa dici?” Come descrivere il nostro stato d’animo? Non mi era mai capitato niente di così terribile. Le educatrici, pallide e in lacrime, sgusciarono fuori dal teatro e, noleggiata una vettura, corsero alla colonia. Io non potevo andare, perché

dovevo replicare agli interventi contro la mia relazione.

(p. 98)

## Capitolo 17

### *The Road to Life*

In my lecture on discipline I had ventured to question the correctness of the generally accepted theory of those days, that punishment of any sort is degrading, that it is essential to give the fullest possible scope to the sacred creative impulses of the child, and that the great thing is to rely solely upon self-organization and self-discipline. I had also ventured to advance the theory, to me incontrovertible, that, so long as the collective, and the organs of the collective, had not been created, so long as no traditions existed, and no elementary labour and cultural habits had been formed, the teacher was entitled—nay, was bound!—to use compulsion. I also maintained that it was impossible to base the whole of education on the child's interests, that the cultivation of the sense of duty frequently runs counter to them, especially as these present themselves to the child itself. I called for the education of a strong, toughened individual, capable of performing work that may be both unpleasant and tedious, should the interests of the collective require it.

*(Nella mia conferenza sulla disciplina avevo osato mettere in dubbio la correttezza della dottrina, generalmente accettata in quei giorni, che qualunque tipo di punizione sia degradante, che sia essenziale dare il massimo spazio possibile ai sacri impulsi creativi del bambino, e che la miglior cosa sia affidarsi unicamente all'auto-organizzazione e all'autodisciplina. Avevo anche osato avanzare la teoria, per me incontrovertibile, che finché non fossero stati creati il collettivo e gli organi del collettivo, finché non fosse esistita una tradizione, e non si fosse formato il lavoro elementare e le abitudini culturali, l'insegnante avesse il diritto di — anzi, che fosse tenuto! — ad usare l'obbligo. Sostenevo anche che fosse impossibile basare l'educazione per intero sugli interessi del bambino, che coltivare il senso del dovere spesso significa correre nella direzione opposta ad essi, specialmente per come questi si presentano al bambino stesso. Ero per l'educazione di un individuo forte e massiccio, in grado di svolgere un lavoro sgradevole e noioso, qualora l'interesse del collettivo lo richiedesse.)*

### *Poema pedagogico*

Nella mia relazione sulla disciplina mi ero ripromesso di avanzare

dubbi sulla validità delle concezioni allora comunemente accettate, le quali sostenevano che il castigo educa alla schiavitù e che era necessario dare il massimo spazio alla creatività del ragazzo e che bisognava soprattutto far conto sull'autoorganizzazione e sull'autodisciplina. Mi ero permesso di esprimere la mia ferma convinzione che fintanto che non si è formato un collettivo completo dei suoi organi, fintanto che non si è formata una tradizione e non si sono inculcate le primarie abitudini di lavoro e di vita, l'educatore ha il diritto e il dovere di non rinunciare alla costrizione. Sostenevo anche che non si può fondare tutta l'educazione sull'interesse, che l'educazione al senso del dovere spesso si trova in contrasto con l'interesse del ragazzo soprattutto nella forma in cui lui stesso lo intende. Io rivendicavo l'educazione di un uomo temprato, saldo, capace di sopportare anche un lavoro sgradito o noioso quando questo rispecchi gli interessi della collettività.

(p. 108)

## Capitolo 20

### *The Road to Life*

The horses were all black, tall and well-nourished. In the eyes of the boys their very names had a certain aristocratic flavour. They were called Lion, Falcon, and Mary. Lion turned out a disappointment. He was a handsome stallion, but not adapted to farm work, tiring quickly, and short-winded. Falcon and Mary, however, were in every way suitable—strong, quiet, good-looking. It is true that Anton's dream that the horses would be trotters enabling us to eclipse all the town drivers with our turnout, was not fulfilled, but they were splendid at the plough and the seed-drill, and Kalina Ivanovich could only grunt out his satisfaction in his evening reports of the amount of land ploughed and sown. The only thing which caused him anxiety was the exalted position of the horses' owners.

*(I cavalli erano tutti neri, alti e ben pasciuti. Agli occhi dei ragazzi i loro stessi nomi avevano un certo sapore aristocratico. Si chiamavano Leone, Falco e Mary. Leone si rivelò una delusione. Era un bello stallone, ma inadatto al lavoro della fattoria, si stancava subito ed aveva il fiato corto. Falco e Mary, comunque, erano adatti a tutto — forti, buoni, belli. E' vero che il sogno di Anton che i cavalli fossero da trotto, in modo tale da permetterci di eclissare tutti i cocchieri del paese con il nostro carro, non si realizzò, ma essi erano splendidi con l'aratro e la seminatrice, e, nei resoconti serali sulla quantità di terra arata e seminata, Kalina Ivanovich poteva solo farfugliare la sua soddisfazione. La sola cosa che*

*gli causava ansietà era l'esaltazione della posizione dei proprietari dei cavalli.)*

*Poema pedagogico*

I cavalli erano tutti morelli, alti e ben pasciuti. Avevano portato con sé i loro vecchi nomi, e questi suonavano alle orecchie dei ragazzi come un marchio di razza. Si chiamavano Belva, Nibbio e Mary.

Belva però ci deluse presto: era un bel puledro, sì, ma per niente adatto alle fatiche agricole: gli mancava subito il fiato e si stancava. Al contrario, Nibbio e Mary si rivelarono cavalli buoni per ogni uso, forti, pacifici e belli. Le speranze di Anton di trovare dei buoni trottatori, in modo da far mangiare la polvere a tutti i vetturini della città, andarono deluse, ma i cavalli all'aratro e alla seminatrice diedero ottime prove e Kalina Ivanovič non faceva che bofonchiare la sua soddisfazione riferendomi ogni sera quanto terreno era stato arato e quanto seminato. L'unica cosa che lo preoccupava era il fatto che i padroni dei cavalli occupavano una posizione gerarchicamente temibile:

(p. 127)

## Capitolo 22

*The Road to Life*

For two days nothing was heard of those who had gone. I did not worry much about Karabanov—his father lived in Storozhevoe. He would go about the town for a week and then he would go to his father.

I had no doubt as to the fate of Mityagin. He would rove the streets for a year, serve a few terms in prison, get into some serious trouble, be sent to another town, and in five or six years would either be knifed by his own gang, or sentenced to be shot. There was no other course open to him. Perhaps he would drag Karabanov down with him. It had happened once—after all Karabanov did go robbing, armed with a revolver.

*(Per due giorni non si seppe nulla dei due che se ne erano andati. Non mi preoccupavo molto per Karabanov – suo padre viveva a Storozhevoe. Avrebbe girato per il paese per una settimana e poi sarebbe andato dal padre.*

*Non avevo dubbi sul destino di Mityagin. Avrebbe vagabondato per le strade per un anno, sarebbe andato in prigione per qualche stagione, si sarebbe cacciato in qualche guaio serio, lo avrebbero mandato in*



*un'altra città, e in quattro o cinque anni sarebbe stato accoltellato dalla sua stessa banda, o condannato a morte. Forse si sarebbe trascinato dietro Karabanov. Era accaduto una volta – Karabanov, dopo tutto, andava a rubare armato di rivoltella.)*

*Poema pedagogico*

Per due giorni non si seppe niente dei due. Per Karabanov mi preoccupavo poco, perché aveva suo padre a Storoževoc. Avrebbe fatto il vagabondo per una settimana e poi sarebbe andato da suo padre. Sulla sorte di Mitjagin non avevo dubbi. Avrebbe vagato per le strade ancora per un annetto, finendo ogni tanto in prigione, poi sarebbe rimasto invischiato in qualche cosa di più serio e lo avrebbero mandato in un'altra città, poi entro cinque o sei anni, se non gli avessero fatto la pelle prima i suoi compari, sarebbe stato condannato e fucilato. Per lui non c'era altra strada. Ma forse avrebbe trascinato con sé anche Karabanov. Anzi, era già successo, Karabanov aveva partecipato a una rapina a mano armata.

(p. 152)

**Capitolo 23**

*The Road to Life*

Perhaps we were simply tired—none of us had had leave since the opening of the colony. But the teachers made no complaints of fatigue. The old talk about the hopelessness of our work, the impossibility of practising social education on “such lads” was revived, the old theory advanced that all this was a futile waste of soul and energy. “It’ll all have to be given up,” Ivan Ivanovich would say. “Look at Karabanov, whom we were all so proud of—he had to be expelled! It’s not much good placing special hopes upon Volokhov, Vershnev, Osadchy, Taranets, and a whole lot of others. Is it worth running a colony for Belukhin alone?”

*(Forse eravamo solo stanchi – nessuno di noi aveva fatto una pausa sin dall’apertura della colonia. Ma gli insegnanti non si lamentavano per la fatica. Si ravvivarono i soliti discorsi sull’inutilità del nostro lavoro, la vecchia teoria che tutto questo era un inutile spreco di anime ed energie con “dei ragazzi così”. “Dovremo rinunciare,” diceva Ivan Ivanovich. “Prendete Karabanov, di cui tutti eravamo tanto fieri – abbiamo dovuto espellerlo! Non può venire niente di buono dal riporre particolari speranze in Volokhov, Vershnev, Osadchy, Taranets, e molti altri. Vale la pena portare avanti una colonia solo per Belukhin?”)*

*Poema pedagogico*

Forse eravamo solo stanchi: dall'inizio della colonia nessuno di noi aveva avuto un sol giorno di riposo. Ma gli educatori non parlavano di stanchezza. Tornavano a farsi sentire i vecchi discorsi sull'inutilità del nostro lavoro, sul fatto che l'educazione sociale non era realizzabile con "quei ragazzi" ed era uno spreco di risorse e di energie.

"Bisogna lasciar perdere" diceva Ivan Ivanovič. "Guardate Karabanov, quando già ne eravamo orgogliosi, si è dovuto cacciarlo. E non è nemmeno che i vari Volochov, Veršnev, Osadčij e Taranec diano particolari speranze. Vale la pena di tener su la colonia solo per Beluchin?"

(p. 154)

**Capitolo 26**

*The Road to Life*

The Trepke lot as a whole were such as more and more to depress me, the teachers, and the other members of the colony. They were lazy, grubby, and even inclined to the mortal sin of begging. They regarded the old colony with envy, and mysterious rumours were rife among them as to what was had for dinner and supper there, what was brought to the larder in the original colony, and why this was not brought to them. They were incapable of strong, outspoken protest, and could only whisper sullenly in corners and cheek our official representatives.

*(Nel complesso il gruppo di Trepke era tale da deprimermi sempre di più, e così gli insegnanti, come gli altri membri della colonia. Erano pigri, sporchi, e persino inclini al peccato mortale di chiedere l'elemosina. Guardavano con invidia alla vecchia colonia, e tra loro erano diffuse voci misteriose su quello che si mangiava a pranzo e a cena lì, che cosa si portasse nelle dispense della colonia originale che a loro non veniva portato. Erano incapaci di fare una protesta forte e franca, e sapevano solo sussurrare con risentimento negli angoli e provocare i nostri rappresentanti ufficiali.)*

*Poema pedagogico*

In genere "quelli di Trepke" erano una razza che lasciava sempre più demoralizzati me, gli educatori e gli altri ragazzi. Erano indolenti e sporchi, capaci di indulgere in un peccato mortale come il mendicare. Guardavano

sempre con invidia la prima colonia e parlavano con aria misteriosa di quello che in essa si mangiava per pranzo e per cena, di cosa c'era nella sua dispensa e del perché le stesse cose non erano state portate anche a loro. Ma di protestare apertamente non erano capaci e si limitavano a borbottare negli angoli, ingiuriando con astio i nostri rappresentanti ufficiali.

(p. 178-179)

## Capitolo 28

### *The Road to Life*

The boys drew themselves up for the salute, the drums thundered, the bugles sounded for the march past the colours. The flag brigade brought the banner out of the office. Bearing it on our right flank, we bade no farewell to the old place, though we harboured not the slightest hostility to it. We just didn't like looking back. Nor did we glance back when the columns of our colony, shattering the silence of the fields with its drumbeats, passed Lake Rakitnoye, and Andrei Karpovich's stronghold on the village street, and descended to the grassy valley of the Kolomak, marching towards the new bridge built by the members of our colony. The whole staff and a number of villagers from Goncharovka were gathered in the yard at Trepke, and the columns of the new colony members, in all their glory, stood to attention in honour of the Gorky banner. We had entered upon a new era.

*(I ragazzi si alzarono per il saluto, i tamburi tuonarono, le trombe suonarono per la marcia davanti alla bandiera. La brigata della bandiera portò lo stendardo fuori dall'ufficio. Portatolo alla nostra destra, non salutammo il vecchio posto, sebbene non gli serbassimo la minima ostilità. Solo, non ci andava di voltarci. Né lo facemmo quando le colonne della nostra colonia, frantumando il silenzio dei campi a colpi di tamburo, passarono davanti al lago Rakitnoye ed alla tenuta di Andrei Karpovich sulla strada del villaggio, e scesero per la vallata erbosa del Kolomak, marciando verso il nuovo ponte costruito dai membri della colonia. Tutto il personale ed un certo numero di abitanti del villaggio di Goncharovka erano riuniti nel cortile di Trepke, e le colonne dei nuovi membri della colonia, in tutta la loro gloria, stavano sull'attenti in onore dello stendardo di Gorky. Eravamo entrati in una nuova era.)*

### *Poema pedagogico*

I ragazzi s'irrigidirono nel saluto, i tamburi rullarono e le trombe

intonarono la marcia della bandiera, portandosi sulla destra dello schieramento. Non dicemmo alcun addio alla nostra vecchia località, anche se non avevamo nulla contro di essa. Solo, non ci piaceva guardarci indietro. E non ci guardammo indietro neppure quando la nostra colonna, spezzando il silenzio col rullare dei suoi tamburi, passò davanti al lago Rakitnoe, vicino alla fortezza di Andrij Karpovič, lungo la strada del villaggio e discese verso la piana erbosa del Kolomak puntando verso il nuovo ponte costruito dai nostri ragazzi.

Nel cortile della seconda colonia si era raccolto tutto il personale, con molti contadini di Gončarovka, e c'era schierata la colonna altrettanto bella dei ragazzi della seconda colonia, sull'attenti a salutare la bandiera della "Gor'kij".

Eravamo entrati in una nuova epoca.

(p. 200)

## Parte Seconda

### Capitolo 1

#### *The Road to Life*

"We can give you as much of that sort of bliss as you like."

"Bliss—what bliss?" asked Maria Kondratyevna, all aglow with colour.

"Cold milk."

Maria Kondratyevna fell on her face on the grass and laughed till she cried. "Oh, no—you don't get round me with your milk!" she cried. "I'll get you six thousand rubles, but you'll have to take forty children from me—sweet lads, only just now they're a bit, you know, grimy."

The colonists fell serious, Olya Voronova, swinging the jug like a pendulum, looked into Maria Kondratyevna's eyes. "Why not?" she said. "We'll take forty children."

(*"Di quel tipo di felicità ve ne possiamo dare quanta ne volete."*)

"Felicità—che felicità?" chiese Maria Kondratyevna, radiosa in volto. "Latte freddo."

Maria Kondratyevna si gettò con il viso sull'erba e rise fino alle lacrime. "Oh, no—non mi comprate col latte!" gridò. "Vi procurerò seimila rubli, ma dovete prendervi quaranta bambini da me—tipi teneri, solo che in questo momento sono un po', ecco, sporchi."

I colonisti si fecero seri, Olya Voronova, facendo oscillare la brocca come un pendolo, guardò Maria Kondratyevna negli occhi. "Perché

no?" disse. "Prenderemo quaranta bambini.")

*Poema pedagogico*

"Le possiamo dare tutta la felicità che vuole."

"Ma quale, quale felicità" chiese lei che risplendeva di tutti i colori dell'arcobaleno.

"Latte freddo." Marija Kondrat'evna si lasciò andare sull'erba, ridendo divertita:

"Eh no, non riuscirete a intrappolarmi con il vostro latte. Vi darò seimila rubli, ma voi dovrete accogliere quaranta dei miei bambini. Sono bravi ragazzi, sapete, solo che ora sono un po' sporchini".

I ragazzi si fecero seri. Olja Voronova dondolava la brocca come un pendolo e fissava Marija Kondrat'evna negli occhi.

"E perché no?" disse, "prenderemo quaranta bambini".

(p. 211)

## Capitolo 2

*The Road to Life*

RABFAK

At that time the word *Rabfak* had quite a different significance from that which it now bears. It has become simply the title of a modest scholastic institution. Then it was a banner standing for the deliverance of working-class youth from darkness and ignorance, vivid assertion of the new right of man to knowledge. And all of us at that time regarded the *Rabfak* with what can only be described as tender emotions.

(RABFAK

*A quel tempo il termine Rabfak<sup>1</sup> aveva un significato piuttosto diverso da quello che ha ora. E' diventato soltanto il nome di una modesta istituzione scolastica. Allora era il simbolo della liberazione della giovane classe operaia dall'oscurità e dall'ignoranza, asserzione vivida del nuovo diritto dell'uomo alla conoscenza. E tutti noi, a quel tempo, guardavamo alla Rabfak con ciò che può essere descritto solo come tenera emozione.)*

*Poema pedagogico*

FACOLTA' OPERAIA

A quell'epoca quelle due parole significavano qualcosa di molto diverso da oggi. Oggi indicano una modesta istituzione scolastica, ma

allora suonavano come il simbolo della liberazione della gioventù lavoratrice dal buio dell'ignoranza, erano una sonora affermazione del nuovo diritto umano al sapere e tutti noi guardavamo alla facoltà operaia, sinceramente, perfino con una certa commozione.

(p. 219)

### Capitolo 3

#### *The Road to Life*

"What dominants predominate among your charges?" asked K. Varskaya, sternly resolute.

"If the personality is not studied in the colony," interpolated R. Landsberg quietly, "it's no use talking about dominants."

"Not at all," I said seriously. "I can tell you something about dominants. The same dominants predominate here as they do with yourselves."

"How d'you know what we're like?" asked K. Varskaya in unfriendly tones.

"Aren't you sitting in front of me and talking?"

"Well, what about it?"

"Well—I can see right through you. You sit there just as if you were made of glass, and I see everything going on inside you."

("Quali caratteri dominanti predominano tra i ragazzi affidati a voi?" chiese K. Varskaya con ferma risolutezza. "Se nella colonia non si studia la personalità," si interpolò pacatamente R. Landesberg, "non ha senso parlare di caratteri dominanti.").

"Niente affatto," dissi seriamente. "vi posso dire qualcosa circa i caratteri dominanti. Qui predominano i vostri stessi caratteri dominanti.").

"Che ne sa di come siamo noi?" chiese K. Varskaya con tono ostile.

"Non siete sedute davanti a me a parlare?"

"E allora?"

"Beh, posso vedere attraverso di voi. Siete lì sedute proprio come se foste fatte di vetro, vedo tutto quello che avviene dentro di voi.")

#### *Poema pedagogico*

"Quali sono i caratteri dominanti dei vostri educandi?" mi chiese all'improvviso perentoria la Varskaja.

"Se qui nella colonia non studiano la personalità, è inutile domandare dei caratteri dominanti", disse piano la Landsberg.

"Ma no, perché?" dissi io seriamente. "Per quanto riguarda i

caratteri dominanti posso dirvi qualcosa. Sono gli stessi identici che avete voi due...”

“E lei come crede di conoscerci?” chiese prevenuta la Varskaja.

“Per il fatto che state qui davanti a me e mi parlate.”

“E con questo?”

“Vedo attraverso di voi. Voi state lì, ed è come se foste fatte di vetro, vedo tutto quel che succede dentro di voi.” (p. 230)

## Capitolo 4

### *The Road to Life*

As producer I had yet more sufferings, both during and before performances. There was a certain phrase, for example, which Kudlaty boggled every time, with ridiculous effect, and while the colonists acted splendidly in Gogol's Inspector General, by the end of the performance they had reduced me to blind fury, for even my strong nerves could not bear it when, in the last act, my fellow actors insisted on calling me Anton Semyonovich, while I was acting the part of the Governor—Anton Antonovich. In their version the scene went as follows:

*(Come regista, io avevo anche più sofferenze, sia durante che prima delle rappresentazioni. Per esempio, c'era una certa espressione sulla quale Kudlaty non faceva che ingarbugliarsi, con un effetto ridicolo, e mentre i colonisti recitarono splendidamente nell' Ispettore generale di Gogol, alla fine della rappresentazione mi avevano ridotto ad una furia cieca, perché neanche i miei nervi saldi poterono sopportare che, nell'ultimo atto, i miei colleghi attori insistessero a chiamarmi Anton Semyonovich, mentre io recitavo la parte del Governatore, Anton Antonovich. Nella loro versione, la scena fu questa: )*

### *Poema pedagogico*

Io, come regista, dovevo patire sofferenze aggiuntive sia durante lo spettacolo che prima. Ad esempio, non mi riuscì in nessun modo d'insegnare questa frase a Kudlatyj:

Tutti i tributi degli anni passati

già riscossi sono stati.

Lui, chissà perché, la ammetteva solo in questa variante:

Trutti i tributi degli anni passati

già rincorsi sono stati.

E fu così che la pronunciò sul palcoscenico. Durante la rappresen-

tazione dell'*Ispettore generale* i ragazzi recitarono bene, ma verso la fine dello spettacolo mi mandarono su tutte le furie, perché anche i miei saldissimi nervi non erano in grado di reggere a tanto.

(p. 244-245)

## Capitolo 5

### *The Road to Life*

“Well, then, you yourself and your teachers. You acted today, and it was ever so interesting. Why shouldn't you get together and sit and talk, and, well, and have a bite? Why not?”

“We have to get up at six, Maria Kondratyevna.”

“Is that the only reason?”

“It's like this,” I said to this dear good woman. “Our life is much tougher than you think. Much tougher!” Maria Kondratyevna meditated. Lydochka jumped down from the stage, saying: “It was a good performance today, wasn't it?”

(“*Beh, allora lei stesso e gli insegnanti. Avete recitato oggi, ed è stato interessantissimo. Perché non vi riunite, vi sedete a parlare e a mangiare qualcosa? Perché no?*” .

“*Ci dobbiamo alzare alle sei, Maria Kondratyevna.*”.

“*E' questo l'unico motivo?*”.

“*E' così,*” dissi a questa donna cara e buona. “*La nostra vita è molto più dura di quello che lei pensa. Molto più dura!*”. Maria Kondratyevna rifletteva. Lydochka saltò giù dal palco e disse: “*E' stato bello lo spettacolo oggi, no?*”)

### *Poema pedagogico*

“Ma almeno lei, i suoi pedagoghi. Oggi avete recitato ed è stato interessante, non potreste ora riunirvi, chiacchierare e...mangiare qualcosa? Perché no?”

“Domani mattina ci dobbiamo alzare alle sei. Marija Kondrat'evna.”

“Solo per questo?”

“Vede,” dissi a quella santa, cara donna, “La nostra vita è molto più dura di quando non sembri, molto più dura.”

Marija Kondrat'evna si fece pensosa. Lidočka saltò giù dalla scena e disse:

“Oggi lo spettacolo è stato bello, vero?”.

(p. 253)



## Capitolo 7

### *The Road to Life*

“Who will?” cried Anton, bending fiercely towards him. Then he turned to the colonists. “I’ll kill you!” he growled. “I’ll kill anyone who touches him! I’ll take a stick to you! I’ll bash you over the head with a crowbar!” He turned the horse sharply round, and it bore him meekly to the stable, with mincing, coquettish steps, as if glad that at last a real master was in the saddle. We called the horse “Molodets.”<sup>2</sup> [fine fellow]

*(“ Chi lo farà?” gridò Anton, piegandosi ferocemente verso di lui. Poi si girò verso i colonisti. “ Vi ucciderò!” urlò. “ ucciderò chiunque lo tocchi! Vi prenderò a bastonate! Vi colpirò in testa con una spranga!” Fece girare bruscamente il cavallo, che lo portò alla stalla con passi piccoli e pieni di affettazione, come contento di aver finalmente trovato un vero padrone. Chiamammo il cavallo “ Molodets”.*

*[ bel tipo ]*

### *Poema pedagogico*

“ Chi lo rovinerà?” Anton si chinò inferocito, sibilando, su di lui. Poi urlò ai ragazzi: “ Lo ammazzo! Chi lo tocca lo ammazzo! A bastonate! Con una sbarra di ferro in testa!” Voltò bruscamente il cavallo che partì verso la stalla con un grazioso breve galoppo, come se fosse felice per avere finalmente in sella il vero padrone. Il puledro lo chiamammo Bravo.

(p. 270)

## Capitolo 8

### *The Road to Life*

Lapot would be borne back in triumph to the mill, and the order would be given in the engine room to resume work. The atmosphere in which work was now carried on would be the diametrical opposite of what it had been before. The clients would hasten to fulfil all Kudlaty’s orders with an almost excessive zeal, each keeping to his turn without a murmur, and greedily drinking up every word uttered by Lapot, whose fund of language and mimicry was positively inexhaustible. By the evening milling was over, and the villagers, affectionately pressing the colonists’ hands before getting into their carts, would exultantly revive the

memory of their past enjoyment.

*(Lapot veniva riportato indietro dal mulino in trionfo, e nella stanza del motore si dava l'ordine di riprendere il lavoro. L'atmosfera in cui adesso si svolgeva il lavoro era l'esatto contrario di quella che c'era stata prima. I clienti si affrettavano a eseguire gli ordini di Kudlaty con uno zelo quasi eccessivo, ognuno rispettando il proprio turno senza fare un fiato, e assorbendo con ingordigia ogni parola pronunciata da Lapot, le cui risorse linguistiche e parodistiche erano di fatto inesauribili. La sera la macinazione era terminata, e gli abitanti del villaggio ravvivavano entusiasticamente il ricordo del divertimento passato, mentre stringevano la mano ai colonisti prima di salire sul cocchio.)*

### *Poema pedagogico*

Lapot' viene portato al mulino quasi in trionfo e gli addetti alle macchine ricevono l'ordine di continuare. Ora il tono del lavoro è esattamente all'opposto di prima: I clienti eseguono con zelo perfino eccessivo tutte le disposizioni di Kudlaty, accettano senza discutere i turni e ascoltano rapiti ogni parola di Lapot', che in effetti è una fonte inesauribile di battute e di mimica. A sera la macinazione è terminata, i contadini stringono calorosamente la mano ai ragazzi e, salendo sui carri, ricordano entusiasti:

(p. 276)

## Capitolo 9

### *The Road to Life*

In the end of July the fourth mixed worked at the command of Burun with fifty members. Burun was the acknowledged commander of the mixed, and none of the colonists laid any claim to this difficult, but honourable post. The fourth mixed detachment worked from dawn to dusk. The lads would often say that they worked "without signals," for no signal was sounded to summon members to their work, or to announce the cessation of work. Burun's fourth mixed was at present working at the threshing.

*(Alla fine di luglio il quarto reparto misto lavorava al comando di Burun con cinquanta membri. Burun era il comandante riconosciuto del reparto, e nessun colonista reclamava questo ruolo difficile, ma onorevole. Il quarto distaccamento misto lavorava dall'alba al tramonto. Spesso i ragazzi dicevano che lavoravano "senza segnali", perché non c'erano*

*segnali che chiamassero i membri al lavoro, o che annunciassero la fine del lavoro. In quel periodo il quarto misto di Burun stava trebbiando.)*

*Poema pedagogico*

Alla fine di luglio cominciò la sua attività il quarto reparto misto, cinquanta uomini al comando di Burun. Burun era il comandante riconosciuto del quarto misto e nessuno dei ragazzi aveva mire su quel posto difficile ma prestigioso. Il quarto misto lavorava dall'alba al tramonto. I ragazzi dicevano che lavorava "senza segnali", perché per il quarto misto non si dava né il segnale di inizio né quello di termine lavoro. Ora il quarto misto di Burun lavorava alla trebbiatrice.

(p. 277)

## Capitolo 10

*The Road to Life*

Although we had known that guests were to be expected, they caught us ill-prepared. And how were we to know the preparations necessary in such an unfamiliar business? True, all was solid, calm and imposing in my office when they entered. They found there no one but Kalina Ivanovich and myself. The visitors entered, pressed our hands, and seated themselves on the sofa. I did not know how to begin, and was glad when Osip Ivanovich made a simple opening.

*(Sebbene sapessimo che ci dovevamo aspettare l'arrivo degli ospiti, questi ci colsero impreparati. E come avremmo potuto sapere quali fossero i preparativi necessari in un affare così insolito? Vero è che quando entrarono, nel mio ufficio tutto era solido, calmo e imponente. Non ci trovarono nessuno, se non me e Kalina Ivanovich. I visitatori entrarono, ci strinsero la mano, e si sedettero sul divano. Non sapevo come cominciare, e fui contento quando Osip Ivanovich esordì semplicemente.)*

*Poema pedagogico*

Anche se aspettavamo ospiti, ci facemmo trovare un po' impreparati. E chi lo sapeva che preparativi si dovessero fare per simili insoliti avvenimenti? Comunque quando entrarono nello studio trovarono un ambiente serio, quieto, sereno. C'eravamo solo io e Kalina Ivanovič. Gli ospiti entrarono, ci strinsero la mano e si accomodarono sul divano. Io

non sapevo come cominciare. Osip Ivanovič mi tolse d'impaccio, dicendo semplicemente:

(p. 283)

## Capitolo 12

### *The Road to Life*

Zadorov, the commander of the seventh mixed, sent regular weekly reports, which were read at our meetings to the accompaniment of a pleasant, approving hum. Zadorov drew up his reports in detail, indicating who was sweating away at what, and adding comments of his own.

“Semyon is thinking of falling in love with a girl from Chernigov. Write and tell him to snap out of it. Vershnev is fussing because medical science isn't taught at the Rabfak, and he says he's sick of learning grammar. Tell him to stop putting on airs.”

*(Zadorov, il comandante del settimo misto, mandava regolarmente dei rapporti settimanali, che leggevamo ai nostri incontri e che erano accompagnati da un piacevole brusio di approvazione. Zadorov stilava dei rapporti dettagliati, e aggiungeva i propri commenti.)*

*“Semyon sta pensando di innamorarsi di una ragazza di Chernigov. Gli scriva di tenersene fuori. Vershnev è ossessionato dal fatto che alla Rabfak non insegnano la scienza medica, e dice che non ne può più di studiare grammatica. Gli dica di smetterla di darsi arie.”)*

### *Poema pedagogico*

Zadorov, comandante del settimo misto, ci spediva regolari rapporti settimanali e noi li leggevamo in assemblea generale tra mormorii di approvazione. Zadorov faceva dei rapporti dettagliati, indicando i punti deboli dei vari ragazzi e aggiungendo commenti non ufficiali:

“Seměn è sul punto di innamorarsi di una ragazza di Černigov. Scrivetegli di tenere i piedi per terra. Veršnev perde tempo, dice che alla facoltà operaia non si studia medicina e che di grammatica è stufo. Scrivetegli di non fare il presuntuoso”.

(p. 307)

## Capitolo 14

### *The Road to Life*

The colonists roared with laughter. The rain was running in rivulets down their faces. “Forward-march!” Karabanov started off with a song that seemed so highly appropriate to the situation that the song, too, was met with laughter.

“Things are getting worse and worse,  
But we don’t give a tinker’s curse.”

By the second round the song was taken up and sent floating out over the deserted, rainflooded streets.

*(I colonisti risero a crepapelle. L’acqua correva a rivoli giù dai loro visi.*

*“Avanti – march!”*

*Karabanov intonò una canzone che sembrò così appropriata alla situazione che anche la canzone fu accolta da risate.*

*“Le cose vanno sempre peggio,  
Ma noi ce ne fregiamo”*

*A partire dalla seconda ripetizione, tutti la cantarono. La canzone galleggiava sulle strade deserte e inondate dalla pioggia.)*

### *Poema pedagogico*

I ragazzi risero. Dalle loro facce grondavano torrentelli.

“Avanti, marsc!”

Karabanov intonò:

“Gente, gente, vita da cani...”

Ma le parole della canzone parvero a tutti così calzanti alla situazione che ci fu una risata generale. Al secondo ritornello però tutti si misero a cantare per le vie deserte, inondate da fiumi di pioggia.

(p. 326)

## Capitolo 15

### *The Road to Life*

“What am I to do now?” Marusya answered her for me. “Perhaps you’d like to go and hang yourself! Be thankful that fool had the sense to

get out of the way! He would have tortured you your whole life if he had lived. What's she to do, indeed! When you're in the Rabfak, there'll be time enough to think...." Natasha raised her eyes to the wrathful Marusya, and snuggled up to her. "All right, then."

"I'll be Natasha's guardian," said Marusya, looking at me with defiantly blazing eyes. I bowed, scraping my foot facetiously. "Oh, do, Comrade Levchenko!" I said, "and may I join in with you?"

"Only if you promise not to hang yourself! You know there are guardians who are absolutely worthless. Not so much guardians as nuisances!" "Very good!" I replied, saluting. "I'll try to avoid the noose."

*("Cosa devo fare adesso?". Marusya le rispose al posto mio. "Forse hai voglia di andare ad impiccarti! Sii grata al fatto che quel folle ha avuto il buon senso di togliersi dai piedi! Ti avrebbe torturata per tutta la vita se avesse vissuto. Roba da matti, cosa deve fare! Quando sarai alla Rabfak, ci sarà abbastanza tempo per pensare...". Natasha alzò lo sguardo verso la furiosa Marusya, e si piegò verso di lei. "Va bene, allora." . "Sarò il guardiano di Natasha," disse Marusya guardandomi con aria di sfida e con gli occhi scintillanti.*

*"Oh, lo faccia pure, compagna Levchenko!", dissi, "e potrei unirmi a lei?".*

*"Solo se promette di non impiccarsi! Sa, ci sono dei guardiani che non valgono assolutamente nulla. Non sono tanto guardiani, quanto noie!".*

*"Molto bene!" risposi, facendo il saluto. "Cercherò di evitare il cappio.")*

### *Poema pedagogico*

"Che devo fare ora?" Marusja rispose per me: "Vuoi forse impiccarti anche tu? Devi dire grazie perché quello scemo ha avuto la buona idea di levarsi di torno. Se no ti avrebbe rovinata per tutta la vita. Sentila, "che fare"! Andrai alla facoltà operaia e lì avrai da fare..."

Nataša alzò gli occhi su Marusja, che era furente, e la abbracciò: "E sia."

"Prendo io la protezione di Nataša" disse Marusja guardandomi con aria di sfida. M'inchinai scherzosamente davanti a lei: "Prego, prego, compagna Levčenko. E potrei collaborare con lei?"

"Solo a una condizione. Non s'impicchi! Lo vede che razza di protettori abbiamo, che vadano al diavolo! Solo dispiaceri sanno procurare."

"Agli ordini, non impiccarsi!"

(p. 327-328)

## Capitolo 17

### *The Road to Life*

The colonists now and again interrupted my narrative with laughter, in those very places where I had expected to move them to dismay. Stifling their laughter, they bombarded me with questions, and on receiving my replies laughed still louder. And it was not the laughter of hope or joy—it was derision.

“And what do the forty teachers do?”

“I couldn’t say.”

Laughter. “Anton Semyonovich! Didn’t you sock anyone in the jaw there? I couldn’t have helped it, I’m sure!”

Laughter. “Is there a dining room there?”

“There is, but the children are all barefoot, so the soup kettles are carried into the dormitories, and they eat there.”

*(Di tanto in tanto, i colonisti interrompevano il mio racconto con le risate, proprio in quei punti in cui pensavo che si sarebbero allarmati. Trattenendo le risate, mi bombardavano di domande, e, dopo aver ricevuto le mie risposte, ridevano ancora più forte. E non erano risate di speranza o di gioia – era derisione.*

“E cosa fanno i quaranta insegnanti?”

“Non l’ho capito.”

Risate. “Anton Semyonovich! Non ha preso a pugni nessuno lì? Io non avrei resistito, ne sono certo!”. Risate. “C’è una sala da pranzo lì?”

“C’è, ma i ragazzi sono tutti scalzi, perciò le scodelle di zuppa gli vengono portate nei dormitori, e mangiano lì.”)

### *Poema pedagogico*

Di tanto in tanto i ragazzi interrompevano il mio rapporto con delle risate, proprio in quei momenti in cui pensavo di dire cose che li avrebbero spaventati. Trattenendo le risate mi facevano delle domande, ma dopo le mie risposte ridevano ancor di più. Ma non era riso di speranza o di gioia, era ironia.

“E cosa fanno i quaranta educatori?”

“Non lo so”

Risate.

“Anton Semënovič, non ha rotto il muso a nessuno, là? Io non avrei saputo trattenermi, parola d’onore.” Risate.

“ C’è una mensa?”

“La mensa c’è, ma i ragazzi sono scalzi e, per non uscire, si portano le pentole nei dormitori e mangiano lì.”

(p. 350)

## Capitolo 18

### *The Road to Life*

I was requested to take over on the fifth of May, and to have completed the move by the fifteenth of May. After I had read them the agreement and the order, the Gorkyites did not shout “hurrah!” and did not toss anyone up. In the midst of a general silence Lapot said: “Let’s write to Gorky about it. And remember, lads: no whining!”

“Very good—no whining!” squealed a little chap.

And Kalina Ivanovich waved his hand, and said. “Go ahead, lads, don’t be afraid!”

*(Mi si richiedeva di iniziare ad occupare il cinque maggio, e di completare il trasferimento entro il quindici maggio. Dopo che ebbi letto l'accordo e gli ordini, i Gorkiani non gridarono “ urrà!”, né lanciarono in aria nessuno. Nel mezzo del silenzio generale Lapot disse: “ Scriviamolo a Gor’ky. E ricordate, ragazzi: niente pigolii!”.*

*“ Molto bene – niente pigolii!” gridò un piccoletto. E Kalina Ivanovich agitò la mano, e disse: “ Avanti, ragazzi, niente paura!”)*

### *Poema pedagogico*

Dovevo prendere in consegna la colonia il cinque maggio. Il trasferimento della “ colonia Gor’kij” doveva compiersi entro il quindici dello stesso mese.

Udito il contenuto dell’accordo e delle disposizioni i ragazzi non gridarono urrà e non buttarono in aria nessuno. Solo Lapot’ disse nel silenzio generale:

“Bisogna scriverlo a Gor’kij. E la cosa più importante, ragazzi, è non pigolare!”

“ Agli ordini: non pigolare!” strillò uno dei piccoli.

Kalina Ivanovič alzò la mano e disse:

“Datevi da fare, ragazzi, e senza paura!”

(p. 359)



## SCHEDA 2

### Parte prima – Capitolo 24

RT: Sherre set about things energetically.

(*Sherre iniziò con energia.*)

PP: Šere faceva sul serio.

RT: New agricultural methods were organized wherever he was.

(*Ovunque lui fosse si organizzavano nuove tecniche di agricoltura.*)

PP: Intorno a lui si radunava sempre un gruppo di neofiti dell'agricoltura.

RT: and Sherre never refused to listen to a businesslike objection, sometimes, with dry courtesy and in the concisest possible terms, even condescending to expound his views,

(*e Sherre non rifiutava mai di prestare ascolto ad un'obiezione concernente il lavoro, a volte con asciutta cortesia e nel modo più rapido possibile, accettando persino di esporre il suo punto di vista.*)

PP: e Šere, da parte sua, non rifiutava mai di ascoltare le loro osservazioni, a volte replicava con poche parole secche, ma cortesi,

RT: he would run backwards and forwards to the hog house every ten minutes,

(*correva al porcile ogni dieci minuti, avanti e indietro.*)

PP: pur correndo ogni cinque minuti al porcile

RT: though they were quite convinced, of course, that "our Sherre" was only such a wonder because he was "ours", that in any other place he would not have been nearly so wonderful.

(*sebbene fossero decisamente convinti che "il nostro Sherre" fosse una tale meraviglia perché era "nostro", e che in nessun altro posto sarebbe stato altrettanto meraviglioso.*)

PP: Ovviamente erano convinti che "il nostro Šere" era così in gamba solo perché era, appunto, "nostro", e che in qualunque altro posto che non fosse stato la colonia il suo valore sarebbe stato decisamente minore.

- RT: his imperviousness to emotion, and his knowledge.  
(*sulla sua impermeabilità alle emozioni e il suo sapere.*)
- PP: sul suo carattere inattaccabile ai sentimenti e sulle sue conoscenze professionali.
- RT: I already knew that the boys would never confirm the theory that  
(*Sapevo già che i ragazzi non avrebbero mai confermato la teoria per cui*)
- PP: Sapevo già per esperienza che i ragazzi smentiscono quella concezione intellettualistica secondo la quale
- RT: but if you shine by your work, your knowledge and your successes, you don't have to worry – you will have them all on your side, and they'll never let you down.  
(*ma se brilli nel tuo lavoro, nel tuo sapere e nei tuoi successi, non ti devi preoccupare – li avrai tutti dalla tua parte, e non ti deluderanno mai.*)
- PP: ma se sai lavorare, se dimostri di sapere il fatto tuo e di saper-tela cavare, puoi stare sicuro di averli tutti dalla tua parte e di poter contare su di loro.
- RT: however charming your personality in daily life and leisure,  
(*per quanto la tua personalità possa essere affascinante nella vita quotidiana e nel tempo libero,*)
- PP: puoi essere [...] simpatico e irreprensibile in ogni situazione,
- RT: sometimes furious and crushingly hostile, sometimes vociferously abusive.  
(*a volte pieno d'ira e di un'ostilità distruttiva, a volte clamorosamente offensivo.*)
- PP: a volte tagliente e ostile, a volte maligno e pungente.
- RT: He was a quaint-looking fellow – rotund, baldish, with saccharine manners. His speech was seasoned with facetious sayings and phrases,  
(*Era un tipo buffo – rotondo, quasi calvo, smielato di modi. Le sue parole erano condite con espressioni forzatamente spiritose.*)
- PP: Aveva un aspetto divertente, era rotondo, spelacchiato, ma anche gioviale e zuccheroso. Distribuiva storielle e parolette

RT: and receiving his information by no means in the spirit he had counted on inspiring.

*(e assorbendo le sue informazioni in un modo del tutto diverso dallo spirito che lui aveva contato di ispirare.)*

PP: e li accoglievano con reazioni diverse da quelle che lui si sarebbe aspettato.

RT: “ If *he* makes a stove, that’ll be a *stove!*”

*(“ Se lui fa una stufa, quella è una stufa!”)*

PP: “[...] Solo se la farà lui sarà una vera stufa.”

RT: “[...] Sometimes the Count would see me looking at the stove, and say : ‘Do your best, Artemi – do your best!’”

*(“ [...] A volte il conte mi vedeva guardare la stufa e diceva : ‘ Fa’ del tuo meglio, Artemi, fa’ del tuo meglio!’”)*

PP: “[...] Mi mettevo al lavoro e il conte mi diceva: ‘ Su, Artemij, fammi vedere la tua bravura...’”

RT: “ Well, and how did it turn out?”

“ All right, of course. [...]”

*(“ Beh, e come veniva?”)*

*(“ Benissimo, naturalmente! [...]”)*

PP: “ E riuscivi a combinare qualcosa?” chiedevano i ragazzi.

“ Come no? [...]”

RT: He stuck out his chin arrogantly and imitated the Count

*(Sollevava il mento con insolenza e imitava il conte)*

PP: Artemij ergeva altezzoso la testa spalacchiata a rappresentare il conte

RT: The boys could not control themselves,

*(I ragazzi non riuscivano a controllarsi,)*

PP: I ragazzi non ce la facevano più

RT: Artemi embarked upon the building of the stove with solemn and highly professional words, recalling all the calorific stoves he had ever seen –

*(Artemi si imbarcò nella costruzione della stufa con parole solenni e altamente professionali, elencando tutte le stufe che aveva visto –)*

- PP: Artemij cominciò solennemente a costruire la nostra stufa, con opportuni discorsi : elencò tutte le stufe di quel tipo,
- RT: At the same time, without the slightest embarrassment, he gave away all the secrets of his art, and recounted all the difficulties of making calorific stoves:  
(*Allo stesso tempo, senza il benché minimo imbarazzo, rivelava tutti i segreti della sua arte, ed elencava le difficoltà che si incontravano nel costruire una stufa:*)
- PP: Parlava disinvolto di tutti i segreti del suo mestiere e delle difficoltà che comportava una stufa rotonda:
- RT: “[...] Some people simply can’t do the radius.”  
(“[...] Alcuni proprio non lo sanno tracciare il raggio!”.)
- PP: “[...] Pochi sanno lavorare sul raggio.”
- RT: The boys made a pilgrimage to the girls’ dormitory and with bated breath watched Artemi draw his radius.  
(*I ragazzi andavano in pellegrinaggio nel dormitorio delle ragazze e, col fiato sospeso, guardavano Artemi che tracciava il raggio.*)
- PP: I ragazzi si raccoglievano nel dormitorio delle ragazze, che era divenuto meta di pellegrinaggio, per osservare in religioso silenzio Artemij che “tracciava il raggio”.
- RT: “ Why have you made it so bulgy?”  
(“ Perché l’hai fatta così bitorzoluta?”)
- PP: “ Perché viene così panciuta?”
- RT: “ Of course! All stoves do till they’re finished.”  
(“ Certo! Tutte le stufe lo sono finché non sono terminate!”.)
- PP: “Ma certo, tutte le stufe sono così fino a che non sono finite. Anche tu, per esempio...”
- RT: Many of those present were struck by bricks, but no one was in a state to notice pain.  
(*Molti dei presenti furono colpiti dai mattoni, ma nessuno era nella condizione di badare al dolore.*)
- PP: Qualcuno fu colpito dai mattoni, ma aveva troppo da fare a ridere per accorgersi del dolore.

RT: who had seized Artemi by the collar and was aiming with his closed fist at the latter's tonsure, which was sprinkled with dust and fragments of bricks.

*(che aveva afferrato Artemi per il bavero e puntava il pugno chiuso verso la sua tonsura, piena di polvere e frammenti di mattone.)*

PP: che teneva ben saldo Artemi per il bavero e si preparava già ad assestargli un pugno sulla calvizie impolverata.

RT: It looked as if quite soon there would be milk.

*(Sembrava proprio che molto presto avremmo avuto latte.)*

PP: Cominciava a diffondersi il profumo del latte.

RT: A veritable enthusiasm for agriculture began to show itself in the colony.

*(Nella colonia iniziò a diffondersi un autentico entusiasmo per l'agricoltura.)*

PP: La colonia fu presa da una vera infatuazione agricola.

RT: In the very height of the agricultural fever,

*(Nel pieno della febbre da agricoltura.)*

PP: Nel pieno dell'attività agricola,

RT: He shook them off somehow or other, and burst into my room.

*(Se li scrollò di dosso in qualche modo e irruppe nella mia stanza.)*

PP: Se ne liberò a fatica e corse da me.

RT: "I've come to see how you're getting on."

*("Sono venuto a vedere come ve la cavate.")*

PP: "Sono venuto a vedere come state."

RT: "All right. I've been living with my father."

*("Bene. Vivo con mio padre.")*

PP: "E come vuole che viva... Con mio padre."

RT: "[...] My old man is still going strong.[...]"

*("[...] Il mio vecchio è ancora forte [...].")*

PP: "[...] Mio padre è ancora forte... [...]."

RT: Semyon leaped from his chair, shaking with suppressed emo-

tion.

(*Semyon balzò dalla sedia, tremando di un'emozione trattenuta.*)

PP: Semën balzò sulla sedia trattenendo a stento il calore della sua felicità.

RT: "[...] I'd be going about, working, sitting down to dinner, and it would all come over to me, till I wanted to cry. [...]"

(*"[...] Andavo, lavoravo, mi mettevo a cena, e il pensiero [della colonia] mi travolgeva, tanto da piangerne. [...]"*)

PP: "[...] Vado, faccio, lavoro, ma all'ora di pranzo, quando mi ricordo della colonia, mi viene voglia di urlare. [...]"

RT: "[...] I thought it would pass, and then I thought – I'll just go and have a look. [...]"

(*"[...] Pensavo che sarebbe passato, e poi ho pensato – andrò solo a dare un'occhiata. [...]"*)

PP: "[...] Credevo che fossero sciocchezze, ma poi ho pensato: vado a dare un'occhiata lo stesso [...]"

RT: "All right, "I said. "That'll do."

(*"Va bene "dissi, "Basta così"*)

PP: "Bene" gli dissi, "lascia perdere tutto".

RT: "[...] Oh, if you only knew what a lesson I've had! [...]"

(*"[...] Oh, se solo sapesse che lezione ho avuto! [...]"*)

PP: "[...] Se sapesse quanto ho imparato! [...]"

RT: "You don't mean to go back to your old ways. Do you?"

(*"Non hai intenzione di tornare alla vita di prima, non è così?"*)

PP: "Penso che non succederanno più le cose di allora, no?"

RT: "Don't excite yourself so, Semyon! [...] Some people I trust an inch or two, some people I trust a foot or two."

(*"Non ti scaldare, Semyon! [...] Di alcuni mi fido uno o due pollici, di altri uno o due piedi."*)

PP: "Ti agiti inutilmente, Semën. [...] a uno per cinque copechi, all'altro per dieci."

RT: "You I trust a mile."

- (“ *Di te mi fido un miglio.*”.)  
PP: “ A te per cento rubli.”
- RT: “ Fancy that!”  
(“ *Ma pensa un po'!*”)  
PP: “ Sei un bel tipo!”
- RT: he had instinctive knowledge in his blood, from his fathers and his grandfathers,  
(*aveva nel sangue una conoscenza istintiva che gli derivava da padri e nonni.*)  
PP: e molte le ‘sentiva’ nel sangue per esperienza ereditaria di abitante della steppa.
- RT: and was in a continual state of excitement and elation, continually bubbling over – now with indignation, now with enthusiasm, now with sheer animal spirits.  
(*era in un continuo stato di eccitazione ed esaltazione, sempre in ribollimento – ora con indignazione, ora con entusiasmo, ora con un'allegria puramente animalesca.*)  
PP: e lo si vedeva sempre agitato e sempre ribollente d'indignazione o d'entusiasmo, o colmo di gioia infantile.
- RT: Karabanov shifted the belt confining his jacket from right to left  
(*Karabanov spostò la cintura che aveva sulla giacca da destra a sinistra*)  
PP: Karabanov spostò senza motivo da sinistra a destra la cintura del giubbotto,
- RT: and said, weighing every syllable:  
(*e disse, pesando ogni sillaba:*)  
PP: poi disse, sottolineando ogni parola
- RT: “ Kindly stop that idiotic talk! You've got your orders, go and do what you're told! Cut out the psychological stuff!”  
(“ *Smettila, cortesemente, con queste idiozie! Hai i tuoi ordini, va' e fa quello che ti si chiede! Finiscila con questa roba psicologica!*”)  
PP: “ Senti, niente discorsi idioti! Ti danno un ordine e tu lo esegui. Niente digressioni ‘psicologiche’ . ”

RT: When he brought me the money he would not let me alone.  
(*Quando mi portò i soldi non voleva lasciarmi in pace.*)

PP: Mi portò il denaro e cominciò a insistere:

RT: “[...] It’s impossible! Don’t you see? It’s impossible! [...]”  
(“ [...] *E’ impossibile! Non lo vede? E’ impossibile! [...]*”)

PP: “[...] non può! Capito? [...]”

RT: leaning forward abruptly.

(*piegandosi in avanti con un movimento brusco.*)

PP: sbraitò Semën.

RT: “ By putting up with your hysterics – that’s how!”

(“ *Sopportando il tuo isterismo, ecco come!*”)

PP: “ Mi tocca assistere al tuo isterismo.”

RT: I cried, really a little alarmed by now.

(*gridai, effettivamente un po’ allarmato a questo punto.*)

PP: chiesi mentre cominciavo a spaventarmi.

RT: “[...] If there were ten of them, any number of them... I would shoot, I’d bite, I’d worry them like a dog, [...] I knew quite well you were sitting here thinking, [...]”

(“ [...] *Se fossero stati in dieci, o anche di più... Avrei sparato, morso, li avrei spaventati come fossi un cane, [...] Sapevo bene che lei era qui seduto a pensare, [...]*”)

PP: “[...] ... Anche in dieci, venissero ... anche di più, non so! Avrei sparato, avrei morso, azzannato come un cane [...] Pensavo che lei se ne stava seduto qui a pensare : [...]”

RT: “ You are an artful chap, Anton Semyonowich!”

(“ *Lei è un tipo astuto, Anton Semyonowich!*”)

PP: “ Che volpe è lei, Anton Semënovič!”

RT: “ What have I got to be artful about? [...] There’s no special art needed for that. [...]”

(“ *Che motivo ho di esserlo? [...] Non c’è bisogno di una particolare astuzia per questo. [...]*”)

PP: “ Macché volpe! [...] Non c’è nessuna astuzia. [...]”

RT: and he left the office, singing a Ukrainian song at the top of



his voice.

*(e lasciò l'ufficio, cantando a squarciagola una canzone ucraina.)*

PP: uscì dall'ufficio e cantò a squarciagola per tutta la colonia:

Volan le aquile  
dall'erto monte.

Cercan prede  
volan alte con fiere strida.

### SCHEDA 3

#### Parte seconda – Capitolo 11

RT: a long expected calamity overtook us – the time had come for our Rabfak candidates to leave us.

*(ci sopraffecce una calamità da tempo aspettata – per i nostri candidati alla Rabfak era giunto il momento di lasciarci.)*

PP: ci arrivò addosso un guaio che da molto aspettavamo: i ragazzi ammessi alla facoltà operaia stavano per partire.

RT: as long as the days of Raissa and her baby,

*(dai giorni di Raissa e del suo bambino.)*

PP: fin dai tempi di “ il nostro è più bello”

RT: there was a lump in every throat,

*(tutti avevano il groppo alla gola.)*

PP: tutti si sentivano tristi,

RT: No one wanted to face the terrible fact:

*(Nessuno voleva affrontare il fatto tremendo:)*

PP: —

RT: Somehow no one had quite expected this terrible fact to materialize.

*(In qualche modo, nessuno si aspettava veramente che questo fatto tremendo si sarebbe materializzato.)*

PP: era come se nessuno se lo fosse mai aspettato.

RT: the drummers slung their drums over their stomachs.

*(i tamburini si allacciarono i tamburi sulla pancia.)*

PP: i tamburini cominciarono a indossare le cinghie dei tamburi.

RT: the gnawing flames of melancholy.  
(*le fiamme corrosive della malinconia.*)

PP: i focherelli di tristezza.

RT: Lapot divested of all his charm.  
(*Lapot era spogliato di tutto il suo fascino.*)

PP: Lapot sembrava una persona tediosa e spenta.

RT: Perched demurely on benches and railings,  
(*Seduti timidamente su panchine e ringhiere.*)

PP: Alcuni siedono sulle panche e sulle ringhiere.

RT: And never before had there been so much nose-blowing.  
(*E mai prima d'ora erano stati soffiati così tanti nasi.*)

PP: e tutti avevano la goccia al naso.

RT: I shared their childish dismay.  
(*Condividevo il loro smarrimento bambinesco.*)

PP: condivido la loro infantile incapacità di comprendere,

RT: whose absence would mean beginning life all over again.  
(*la cui assenza significherebbe ricominciare la vita da capo.*)

PP: e senza di loro la vita bisognerà ricominciarla da capo.

RT: The Rabfak candidates themselves looked as if they were being prepared for sacrifice to the "innumerable gods of necessity and fate."

(*Gli stessi candidati alla Rabfak avevano l'aspetto di chi si sta preparando ad immolarsi agli "innumerevoli dei del fato e della necessità".*)

PP: Gli stessi partenti avevano l'aspetto di vittime pronte ad essere sacrificate a un dio crudele.

RT: " life's like that – something's always wrong. It's the greatest good fortune to get into the Rabfak, it's a dream, you might say, it's what everybody's always looking for, it's god knows what! But when you come up against it, perhaps it isn't, after all! Perhaps really our happiness is ending today. It's so sad to leave the colony, so sad...I could howl – if it weren't for peo-

ple seeing me, how I could howl! [...]"

(*"La vita è così – qualcosa va sempre storto. Entrare nella Rabfak è la più grande fortuna, si potrebbe dire che è un sogno, è quello a cui tutti aspirano, Dio solo lo sa! Ma quando ti trovi a doverla affrontare, forse non è, dopo tutto... Forse la nostra felicità finisce davvero oggi. E' così triste lasciare la colonia, così triste...potrei urlare – se non mi vedesse nessuno, come urlerei! [...]"*)

PP: "La vita è fatta in modo che tutto è scomodo. Andare alla facoltà operaia è la felicità, un sogno, una specie di uccello di fuoco, che il diavolo se la porti. Ma nella realtà non è tutto così bello. O forse lo è, ma comunque la nostra felicità termina oggi. Lasciare la colonia...Se nessuno mi vedesse mi metterei a urlare, che forse mi sentirei meglio...[...]"

RT: "I like that!" laughed Karabanov. "D'you mean you've been looking for truth among cats?"  
(*"Questa è bella!" disse Karabanov ridendo. "Vuoi dire che la cercavi tra i gatti la verità?"*)

PP: "Sentilo!" ride Karabanov. "Perché vorresti trovare la verità nei gatti?"

RT: "[...] or else what the hell's the good of truth? You see, if a person is a swine, he'll be a nuisance when we reach socialism, too. [...]"  
(*"[...] altrimenti che diavolo ci sta a fare la verità? Vedi, se uno è disgustoso, continuerà ad essere fastidioso anche quando arriveremo al socialismo. [...]"*)

PP: "[...] se no q-qualunque verità v-verità se ne va in m-malora. Se uno è una carogna, farà del male anche sotto il socialismo. [...]"

RT: "[...] Everything used to be just work, and every day a working day, and today everything is suddenly c-c-clear. [...] there are some who are just ordinary people, and some who are real men."  
(*"[...] Prima c'era soltanto il lavoro, e ogni giorno era un giorno di lavoro, e oggi tutto è improvvisamente c-c-chiaro. [...] alcuni sono gente qualunque, e alcuni sono uomini veri."*)

PP: "[...] Non so, fino ad oggi c'è sempre stato il lavoro, il lavoro

e basta, giorno per giorno. Ma s-solo oggi lo s-si vede. [...] E' giusto, ci sono uomini e no."

RT: With words like these the Rabfak candidates tried to conceal the fresh wounds inflicted by their departure from the colony. But their efforts were less strenuous than ours, for the luminous Rabfak awaited them, while nothing luminous awaited us.

*(Con simili parole i candidati alla facoltà operaia cercavano di nascondere le ferite fresche che la partenza dalla colonia infliggeva loro. Ma i loro sforzi erano meno tenaci dei nostri, perché la luminosa Rabfak li attendeva, mentre nulla di luminoso attendeva noi.)*

PP: Con queste parole i partenti coprivano le loro ferite. Ma soffrivano pur sempre meno di noi, perché davanti a loro c'era l'aurora della facoltà operaia, mentre davanti a noi non c'era nessuna aurora.

RT: a sort of magic potion [...]

*(una sorta di pozione magica [...])*

PP: uno sciroppo misterioso dalla composizione complicatissima:

RT: no one could tell what bitternesses were dissolved in it.

*(nessuno avrebbe potuto dire quali amarezze vi fossero disciolte.)*

PP: non sai che porcherie ci siano fra gli ingredienti.

RT: by the longing to grasp the incomprehensible. And if the morrow is to carry away "forever" the friends whose social developments he has, not without difficulty, helped to create out of chaos, a man is apt to gaze speechlessly into the calm sky,

*(dal desiderio di afferrare l'incomprensibile. E se il domani sta per portare via "per sempre" gli amici il cui sviluppo sociale si è contribuito a creare, non senza difficoltà, tirandoli fuori dal caos, si è pronti a fissare silenziosamente il cielo sereno.)*

PP: e avrebbe la pretesa di comprendere in un istante cose e problemi incomprensibili. Se domani i tuoi amici devono lasciarti 'per sempre', quelli che con tanta fatica hai tirato fuori dal 'non essere' sociale anche in questo caso tu uomo contempi il cielo silenzioso e taci,

RT: and looking into the eyes of the stars. It is thus that savages behave after an unsuccessful hunt.

*(e guardando negli occhi delle stelle. Così fanno i selvaggi dopo una caccia improduttiva.)*

PP: con gli occhi fissi alle stelle,

RT: And there was I, thinking, thinking with the rest.

*(E lì ero io, a pensare e ripensare con gli altri.)*

PP: lo pensavo con gli altri.

RT: the night in which I turned out my first real batch of graduates,  
*(la notte in cui sfornavo il mio primo vero carico di diplomati.)*

PP: la notte della prima vera partenza,

RT: How I had sacrificed the best period of my life that half a dozen “delinquents” might enter a Rabfak,

*(A come avessi sacrificato il periodo migliore della mia vita perché una mezza dozzina di “delinquentelli” potesse entrare in una Rabfak.)*

PP: Pensavo che la mia vita era ingiusta e piena di supplizi. Pensavo che avevo speso la parte migliore della mia vita solo perché una mezza dozzina di ‘trasgressori della legge’ potesse accedere alla facoltà operaia

RT: which I could not control...and who could tell how it would all end?

*(che io non potevo controllare...e chi avrebbe potuto dire come sarebbe andata a finire?)*

PP: al di fuori della mia portata ed in modo che non potevo assolutamente sapere che fine avrebbero fatto.

RT: Hadn't I done good work myself?

*(Non avevo fatto io stesso un buon lavoro?)*

PP: In fondo io avevo fatto una buona cosa,

RT: and I have to while away the dark night in a godforsaken labour colony? Why did no one, not even the inhabitants of Goncharovka, applaud me? Not only this – I was perpetually reverting anxiously to the fact that I had spent a thousand rubles for the outfitting of my Rabfak candidates,

*(mentre io devo trascorrere la notte buia in una colonia di lavoro dimenticata da Dio? Perché nessuno mi applaudiva, neppure gli abitanti di Goncharovka? E non c'era solo questo – non facevo che ripensare con ansia al fatto che avevo speso mille rubli per l'equipaggiamento dei miei candidati alla Rabfak,)*

PP: perché invece io me ne sto seduto e triste nella notte buia in una colonia sperduta in mezzo ai campi, perché non mi applaudono almeno gli abitanti di Gončarovka? E c'è anche di peggio: torno continuamente col pensiero, preoccupato, al fatto che per munire i parenti di una 'dote' ho speso mille rubli,

RT: in the next room was a daredevil loudly exclaiming: "What the hell!",  
*(nella stanza accanto, un menefreghista gridava con forza: "Va' al diavolo!")*

PP: in quello attiguo qualcuno diceva forte, con non curanza: 'Che se ne frega'

RT: This department worked conscientiously,  
*(Questo ufficio lavorava a livello cosciente,)*

PP: Quegli uffici lavoravano a pieno ritmo,

RT: an orchestra a hundred strong was thundering out the "Internationale,"  
*(Un'orchestra di cento elementi stava suonando l' "Internazionale" con l'energia di un tuono,)*

PP: un coro di cento voci intonava l' *Internazionale*

RT: He hadn't seen Karabanov, revolver in hand, on the highroad,  
*(Lui non aveva visto Karabanov, pistola in mano, per le strade,)*

PP: Forse che aveva mai visto Karabanov con la pistola in mano, brigante di strada,

RT: "I'm holding a solemn meeting," I said.  
"That's obvious. [...]"  
*("Sto tenendo una solenne riunione," dissi.  
"Questo è palese. [...])"*

PP: "Dentro di me c'è una solenne riunione," le dico.  
"Si vede. [...]"

RT: “[...] and the collective has already produced one without our so much noticing it. [...]”

(“*e il collettivo ne ha già prodotto uno senza che ce ne accorgessimo. [...]*”)

PP: “[...] ma intanto il collettivo lo ha già espresso e lei non se ne è accorta. [...]”

RT: “All right, I will,” agrees Ekaterina Grigoryevna meekly.

(“*Va bene, lo farò,*” accetta Ekaterina Grigoryevna con docilità.)

PP: “Bene, non prenderò nota,” accetta Ekaterina Grigor’evna.

RT: The next day the teaching collective was listless, and the celebration went off in a stiff, official manner.

I had no desire to intensify this mood,

(*Il giorno seguente il collettivo degli educatori era apatico, e la celebrazione procedette in modo rigido ed ufficiale. Io non avevo intenzione di rafforzare questo stato d’animo.*)

PP: Il giorno dopo il collettivo degli educatori era inespressivo e austeramente ufficiale. Io non volevo peggiorare la situazione degli stati d’animo

RT: somewhat to our own surprise, there was much laughter.

(*con nostra sorpresa, ci fu un gran ridere.*)

PP: e ridemmo molto e inaspettatamente.

RT: it was not so much genuine amusement, as well-trained wills, that prevailed.

(*non era tanto un divertimento autentico a prevalere, quanto una forza di volontà ben allenata.*)

PP: si sentiva in primo piano non una viva allegria, ma una volontà ben esercitata.

RT: Anton came out of the stables driving Molodets<sup>3</sup>, and the younger boys loaded the cart with the baskets of the departing ones.

(*Anton uscì dalle stalle su Molodets, e i più giovani caricarono il carro con le ceste di quelli che partivano.*)

PP: Dalle stalle arrivò Anton con Bravo e i ragazzi caricarono sul carro i bagagli dei partenti.

- RT: of what had once been a spacious highroad,  
(*di quella che una volta era stata un'ampia strada,*)  
PP: su una strada spaziosa,
- RT: " Dress the line! Heads up!"  
( "*Disponetevi nell'inquadramento! Su le teste!*")  
PP: " A testa alta!"
- RT: displaying his unique talent of conveying in a simple smile his  
pride, his joy, his love,  
(*dimostrando il suo talento unico di trasmettere con un semplice sorriso il suo orgoglio, la sua gioia, il suo amore,*)  
PP: dimostrò un raro talento: con un semplice sorriso mi fece vedere la sua fierezza, la sua gioia, il suo amore,
- RT: merely directing a swift, animated glance at the horizon,  
(*soltanto dirigendo uno sguardo rapido e animato all'orizzonte.*)  
PP: Saettando lo sguardo verso l'orizzonte
- RT: Suddenly Karabanov broke out into shrill, buoyant singing.  
(*Improvvisamente, Karabanov esplose in un canto acuto e raggianti.*)  
PP: A un tratto Karabanov intonò ostentatamente, a tutta voce:  
Chinati un poco, fiorellino,  
Vieni cosacco, vieni vicino
- RT: Immediately all within me was as festive as May day parade. I  
seemed to feel that the colonists shared my mood; the great  
fact had suddenly dawned on us – the Gorky Colony was  
seeing off his first and best  
(*In un attimo, dentro di me tutto era festoso come la parata del Primo Maggio. Mi sembrava di percepire che i colonisti dividevano il mio stato d'animo; il grande evento aveva improvvisamente albeggiato su di noi – la colonia 'Gorky' stava accompagnando i suoi primi e migliori colonisti.*)  
PP: Mi sentivo come il Primo Maggio sulla piazza. Avvertivo nettamente che sia io che i ragazzi avevamo lo stesso umore: un improvviso, deciso senso d'importanza, perché la 'colonia Gor'kij' accompagnava i suoi primogeniti.



RT: "I'm no General," I said. "Let Lapot ride, he's S.C.C. [...]"  
(*"Non sono affatto un generale," dissi. "Che cavalchi Lapot, è l' S.C.C. [...]"*)

PP: "Non sono mica un buon condottiero," dissi, "piuttosto monti Lapot", che ora è il nuovo segretario del consiglio dei comandanti."

RT: and partly because Lapot's antics were too much for the colonists.

(*e in parte perché le farse di Lapot erano troppo per i colonisti.*)

PP: e Lapot' faceva ridere troppo i ragazzi.

RT: "See you don't let us down, sons! [...] And let there be an inscription on it: 'In this carriage Semyon Karabanov went to the Rabfak.'"

(*"Vedete di non deluderci, figlioli! [...] E fateci inscrivere sopra: "In questa carrozza Semyon Karabanov andò alla Rabfak."*)

PP: "Figlioli, badate bene di non farci sfigurare. [...] con l'iscrizione: in questo vagone viaggiò per recarsi alla facoltà operaia Semën Karaban."

RT: and under cover of the falling dusk, souls were turned inside out and displayed, in no boastful spirit.

(*e sotto la coperta della notte che calava, le anime uscirono fuori e si manifestarono, senza goliardia.*)

PP: e, nel crepuscolo, ci si mostrava a vicenda quel che si aveva in cuore, senza pose.

RT: just when the signal 'Bedtime' had been given, Osadchy, the commander on duty, brought in Gud – drunk. Or maybe not so much drunk, as lyrically sentimental.

(*non appena fu dato il segnale 'Tutti a letto', Osadchy, il comandante in servizio, portò dentro Gud – ubriaco. O forse non così ubriaco, quanto sentimentalmente lirico.*)

PP: Ma poco prima del segnale che indicava l'ora di dormire, arrivò da me il comandante di turno, Osadčij, portando Gud ubriaco. Che poi non era tanto ubriaco, quanto tenero e lirico.

RT: "[...] Can I bear it quietly when Zadorov and so many of our

boys have gone the devil knows where?

[...] Did I cut anybody's throat? [...] Did I so much as lay a finger on a girl? I did not lay a finger. [...] A wild beast? [...] What sort of man is he – perhaps he's a worthless man? No, he's not a worthless man.[...]"

(“ [...] *Posso sopportare in silenzio se Zadorov e tanti altri nostri ragazzi sono andati sa il diavolo dove? [...] Ho forse tagliato la gola a qualcuno? [...] Ho forse messo anche solo un dito addosso ad una ragazza? No, neanche un dito. [...] Una bestia feroce? [...] Che razza di uomo è – è forse uno che non vale niente? No, non è uno che non vale niente.*”)

PP: “ [...] Se tanti ragazzi sono andati sa il diavolo dove, e anche Zadorov, come faccio a sopportarlo? [...] Forse che ho ammazzato qualcuno? Ho forse toccato qualche ragazza? No! [...] Forse che è una belva? [...] Forse che è cattivo? No, non lo è! [...]”

RT: “ Not even when such a lot of people leave us?”

“ Not even then.”

(“ *Neppure quando così tanta gente ci lascia?*”

“ *Nemmeno allora.*”)

PP: “ E se partono in tanti?”

“ Fa lo stesso.”

RT: “ And since we can't do anything about it now,” [...] “ you'll have to punish me.”

(“ *E siccome ora non possiamo farci niente,*” [...] “ *mi dovrà punire.*”.)

PP: “ Non ci si può fare niente allora?” [...] “ Mi punisca.”

RT: Kudlaty answered again and again, till he lost patience, and shouted: “ I've told you over and over again – [...]”

(*Kudlaty rispose molte volte, finché non perse la pazienza, e gridò: “ Ve l' ho detto mille volte – [...]”*)

PP: Kudlatyj a forza di rispondere si arrabbiò: “ Ve l'ho già detto almeno venti volte, [...]”

RT: “ Salespeople and customers must be mutually courteous, Comrade.”

(“ *Venditori e clienti devono essere reciprocamente cortesi,*

Compagno.”)

PP: “ Compagno, prego, un po' più di cortesia con i clienti!”

### Considerazioni ricavate dal confronto

Iniziamo da alcuni elementi ortografici e del vocabolario. La cosa che salta subito agli occhi è che nella versione inglese l'ortografia dei nomi propri è adattata all'ortografia inglese, cosa che non avviene nella versione italiana. Questa scelta delle traduttrici è da attribuire alla volontà di facilitare la lettura e la familiarizzazione con i personaggi e i nomi di città da parte del lettore di lingua inglese. Trovo questa scelta piuttosto appropriata in questo caso, vista la forte diversità tra il sistema ortografico delle due lingue, e ritengo essa sarebbe stata auspicabile anche nella versione italiana: un lettore 'profano', alla prima lettura, non fa che 'incepicare' ad ogni nome che incontra. Una scelta affine a questa nella versione inglese è stata quella di utilizzare unità di misura vicine al lettore inglese. Si veda ad esempio questo passaggio del cap. 24, *Prima parte*: “ ‘ [...]Some people I trust an inch or two, some people I trust a foot or two.’ ” / “ ‘ [...]Di alcuni mi fido uno o due pollici, di altri uno o due piedi.’ ”. Nella versione italiana, invece, si parla di *copechi* e *rubli*. Ma cos'è un copeco per la maggioranza degli italiani?

In contrasto con queste scelte, la traduzione inglese lascia intradotti nomi come *Laddie*, che è il *Piccolo* della versione italiana; *Molodets*, accanto a cui si aggiunge, tra parentesi, 'fine fellow', ovvero 'bel tipo', che è il *Bravo* della versione italiana (cap. 7, *Seconda parte*); ma soprattutto non viene tradotta la parola *Rabfak*, la *facoltà operaia* della traduzione italiana.

Per quanto riguarda lo stile, ci sono delle uguaglianze e delle differenze. Sia nella resa della parte narrativa che nel ritmo dei dialoghi, le due traduzioni sono piuttosto conformi, come si può constatare anche visivamente dal fatto che gli estratti delle due versioni sono quasi sempre della stessa lunghezza, elemento che non era da dare per scontato. Tuttavia, mi sembra di notare che la versione inglese curi più il particolare. Si vedano questi due esempi: 1) Cap. 11, *Parte seconda*: 'Perched demurely on benches and railings,' / 'Seduti timidamente su panchine e ringhiere.'. Quindi la versione inglese ci informa sull'atteggiamento dei ragazzi seduti; la versione italiana, invece, dice soltanto: 'Alcuni siedono sulle panche e sulle ringhiere.'. 2) Cap. 11, *Parte seconda*: 'agrees Ekaterina Grigoryevna meekly.': Ekaterina Grigoryevna accetta con docilità, mentre nella versione italiana, accetta e basta.

Questa maggiore cura del particolare può essere attribuita sia alla maggiore duttilità della lingua inglese rispetto a quella italiana, sia al fatto che la traduzione inglese è stata realizzata da traduttrici di madrelingua ucraine, che, in quanto tali, sono state in grado di sentire di più le sfumature del testo. Può darsi, ad esempio, che in ucraino esista un verbo che significa *accettare con docilità*, ma che questa sfumatura di significato sia rilevabile solo da un madrelingua.

Un'altra prerogativa della versione inglese è che essa presenta un linguaggio più 'vivace', più figurato rispetto alla versione italiana. Sono molti gli esempi in cui lo si può riscontrare: cap. 24, *Parte prima*: 'In the very height of the agricultural fever,' / 'Nel pieno della febbre da agricoltura,' che nella versione del 1985 suona semplicemente: 'Nel pieno dell'attività agricola,'; cap. 11, *Parte seconda*: 'there was a lump in every throat,' / 'tutti avevano il groppo alla gola,' mentre la versione italiana riporta: 'tutti si sentivano tristi,'; cap. 11, *Parte seconda*: 'and looking into the eyes of the stars. It is thus that savages behave after an unsuccessful hunt.' / 'e guardando negli occhi delle stelle. Così fanno i selvaggi dopo una caccia improduttiva.'. Questa espressione indubbiamente suggestiva manca del tutto nella versione italiana, che riporta soltanto: 'con gli occhi fissi alle stelle.'. Ora, se questa prerogativa della versione inglese sia da attribuire alla sensibilità delle autrici, o ad una loro maggiore fedeltà allo stile ed al linguaggio del testo, lo potrà stabilire solo un buon conoscitore della lingua ucraina che abbia la possibilità di consultare l'originale.

Un'omissione importante nel testo inglese, invece, sono le canzoni di Karabanov (sì, di Karabanov: il lettore attento, infatti, non può omettere di notare che è *sempre* lui, in queste prime due parti, ad intonare i canti che, travolgenti, contagiano tutti!). Delle tre canzoni, due mancano nella versione inglese. Solo una è riportata, ed è quella, secondo me, meno importante e meno caratterizzante, la più occasionale ed anonima :

*"Things are getting worse and worse,  
But we don't give a tinker's curse."  
( " Le cose vanno sempre peggio,  
Ma noi ce ne freghiamo.")  
(Cap. 14, Parte seconda)*

Nella versione del 1985 la canzone dice:

*"Gente, gente, vita da cani..."*

Le due canzoni che mancano nella versione inglese, invece, sono più caratterizzanti, sono senz'altro stralci di canzoni realmente esistenti e probabilmente note al tempo della Rivoluzione e del dopo-Rivoluzione:

Volan le aquile  
dall'erto monte.  
Cercan prede  
volan alte con fiere strida.  
(Cap. 24, *Parte prima*);

Chinati un poco, fiorellino,  
Vieni cosacco, vieni vicino.  
(Cap. 11, *Parte seconda*)

Interessante sarebbe vedere cosa ne è della canzone sui Soviet della *Parte Terza* del *Poema* ( cap. 11). Se anche quella mancasse nella versione inglese, allora sarebbe palese che in quella traduzione sono stati deliberatamente omessi quei canti significativi per quel periodo, carichi forse di ricordi e immagini che la musica e la poesia sono in grado di evocare ancor più della semplice prosa, ancor più che tutto il *Poema Pedagogico*, che tuttavia è già *in sé*, tra le altre cose, un documento del tempo.

## NOTE

\* Si tratta della revisione di un lavoro presentato per l'esame di Pedagogia generale all'università di Roma 'La Sapienza', effettuato con il professor Nicola Siciliani de Cumis. L'esame era inserito in un piano di studi del corso di laurea quadriennale in Lingue e Letterature Straniere. Il corso si concluderà con una tesi di laurea in Letteratura inglese, nella quale verrà riutilizzata – con scopi e modi diversi – la stessa tecnica di confronto tra versioni diverse di un testo presentata nelle seguenti schede. L'argomento della tesi è il *Victorian fairy tale*, ovvero la fiaba in Inghilterra nel periodo vittoriano. Saranno analizzati in modo particolare i rifacimenti vittoriani di fiabe antiche come Cenerentola e Cappuccetto Rosso, ovvero di quelle fiabe che per anni (o forse si dovrebbe dire da sempre...) erano state tramandate di bocca in bocca, e che poi avevano acquisito statuto letterario grazie alle versioni ( ben note in Inghilterra) di Charles Perrault e dei fratelli Grimm. Dal confronto stilistico, contenutistico e di obiettivi didattici, si cercherà di fare emergere la *specificità* del rifacimento, l'*originalità* nella ripetizione, e il modo in cui quelle fiabe si inseriscono nel loro contesto, talvolta criticandolo, altre volte approvandolo, ma sempre e comunque parlando di *quel* contesto –

l'Inghilterra vittoriana – attraverso le avvincenti peripezie di eroi ed anteroi, di fate e folletti, di principi e principesse e, ovviamente, di bambini e adolescenti.

1) Non traduco il termine perché nella versione inglese si utilizza il termine ucraino.

2) Parola ucraina. La traduzione inglese ne riporta il significato tra parentesi. Ho fatto lo stesso nella mia traduzione.

3) Termine ucraino.

### Nota redazionale

Gli scopi che Serena Pellegrini persegue in questo articolo, frutto della “revisione di un lavoro presentato per l'esame di Pedagogia generale all'università *La Sapienza* di Roma”, attengono dichiaratamente al campo della didattica. E tuttavia, data la scelta del materiale analizzato, era inevitabile una invasione di campo nella sfera della filologia e della slavistica. L'Autrice mette a confronto, collaziona due traduzioni edite - inglese e italiana – del *Poema pedagogico* di Makarenko, eseguite rispettivamente da un testo ucraino e da quello russo, mettendone in evidenza difformità e coincidenze per il tramite della propria *traduzione in italiano della traduzione inglese*. La quale ultima, ci dice, è stata eseguita da due traduttrici “di madrelingua ucraina”. L'impressione che se ne ricava, magari contro le intenzioni dell'Autrice, è che il testo originale di Makarenko, considerato da sempre un classico della letteratura russa, sia stato scritto in ucraino. Certo, tutto è possibile in questa nostra epoca in cui molti miti sono crollati, ma al momento a noi risulta ancora che Makarenko sia nato, sì, a Poltava (Ucraina), ma che abbia scritto il *Poema pedagogico* in russo, iniziandone la pubblicazione a puntate nel 1933 in un almanacco. La *traduzione* ucraina apparve nel 1934. Forse, sempre che i nostri dati siano esatti, in questa sua ricerca Serena Pellegrini potrebbe essersi servita di una traduzione di troppo, cosa che deve aver complicato non poco il suo lavoro, pur meritevole, giacché è difficile, ci sembra, confrontare e giudicare due traduzioni, appurare una eventuale omissione, una svista, un errore di questo o quel traduttore senza il ricorso al testo originale.

Nicola Siciliani de Cumis

## MAKARENKO, ALBATROS UNO E BINO

*Ciò che segue è il testo della Prefazione di Nicola Siciliani de Cumis al volume di Agostino Bagnato, Lezioni su Makarenko, appena pubblicato nei tipi delle edizioni "l'albatros" di Roma. Nel dare notizia del libro e della nota di presentazione, riteniamo di fare cosa gradita ai lettori di "Slavia".*

Certo, avevamo degli scrittori e dei pittori, nessun collettivo può sopravvivere senza questi elementi.

Anton S. Makarenko

Quando nel maggio del 1994 Agostino Bagnato dette inizio nell'Università di Roma "La Sapienza" al suo seminario sul *Poema pedagogico* di Anton S. Makarenko, non sapevamo ancora, né lui né io, che il ciclo dei nostri incontri sarebbe durato, puntata dopo puntata, un settennio. Né potevamo prevedere, allora, che dai materiali didattici che Bagnato puntualmente predispondeva per i suoi ascoltatori e interlocutori, e che scrupolosamente rivedeva ogni volta alla luce dei loro interventi, egli avrebbe potuto addirittura trarre una sorta di compendio sette volte utile: sette, quanti sono per l'appunto i distinti capitoli che fanno questo libro.

Fu però subito evidente, a noi che lo stavamo a sentire e dialogavamo con lui, l'ottima presa maieutica di quelle conversazioni. Spaccati tematici e punti di vista problematici, destinati sì all'oralità, ma che, una volta messi per iscritto, venivano oggettivamente ad arricchire l'annuale *Dossier Makarenko*: il quale consisteva in quella specie di zibaldone, con appunti, ritagli di giornali, fotocopie di libri, recensioni, statistiche, indici, immagini, ecc., che come al solito io montavo alla fine dei miei corsi e mettevo a disposizione degli studenti, sia come promemoria riassuntivo del lavoro svolto con i frequentanti le lezioni, sia a mo' di resoconto informativo per i non frequentanti.

Furono quindi soprattutto i *feed back* dei diretti destinatari, gli stu-

denti, e prima e durante e dopo il loro esame di Pedagogia generale, nonché gli stimoli che variamente ne derivavano per tutti noi del "Laboratorio Makarenko", a fare andare avanti, anno accademico dopo anno accademico, la fruttuosa esperienza del seminario con Bagnato. Il quale, in tempi e modi diversi, fu affiancato da altre analoghe collaborazioni, con la partecipazione di esperti come Bruno Bellerate, Mario Alighiero Manacorda, Maria Serena Veggetti, nonché di giovani e valenti ricercatori, cultori della materia, insegnanti, dottori.

Ecco perché queste *Lezioni su Makarenko*, se certamente appartengono in primo luogo a chi le ha dettate, recepiscono d'altra parte gli umori di un'attività collegiale e di un'operosità collettiva, che vanno anche al di là del contributo individuale precipuo. E anzitutto perché il *Makarenko* di Bagnato, pur caratterizzandosi soggettivamente come il risultato di uno studio personale di tipo monografico, si presentava poi in sede seminariale come apertamente interlocutorio, dialogico, esposto per scelta alle necessarie integrazioni e correzioni. Una proposta metodologica tuttavia che, quanto alle sue procedure e modalità, aveva i suoi precedenti biografici non propriamente vicini nel tempo.

Nel '94, infatti, erano già trentacinque anni che io conoscevo Bagnato nell'esercizio della sua *verve* didattica, alle prese con la lingua e la cultura di Aleksandr S. Puškin e Lev N. Tolstoj... E ciò anche con mio personale vantaggio: non Pusskin - mi correggeva - ma Pusckin; non Tolstoj, ma *Ta*, *Talstoj*. Ricordo perfettamente quei momenti formativi, nei minimi particolari: due coetanei, lui ed io sedicenni alla scoperta di noi stessi e del mondo, nella Calabria degli anni Cinquanta-Sessanta, in campagna, all'ombra di una quercia, dove restavamo per ore a parlare di politica e storia, di musica e letteratura, e di altro ancora.

Auspici supremi, tra cronaca e storia, il Tolstoj di *Guerra e pace* e di *La sonata a Kreutzer*, il Vladimir V. Majakovskij di *La nuvola in calzoni* e di *Come far versi*, il Boris L. Pasternak del *Dottor Živago* e delle *Poesie*, l'Evgenij A. Evtušenko di *La mela* e *Un'autobiografia precoce*. E, di tanto in tanto, un esemplare vocalizzo da parte di Agostino e qualche spiegazione personalizzata in presenza di un mio forse impertinente interrogativo, sul perché, nelle opere liriche, io non riuscissi a recepire il significato delle parole. Appresi così da lui, che la voce di un tenore, di un baritono, di un soprano o mezzo-soprano, ecc., nell'economia generale di un'esecuzione operistica, la si deve ascoltare proprio come uno strumento musicale tra gli altri strumenti musicali: ecco perché un'immediata ricettività delle parole finisce con l'avere lì per lì un rilievo solo relativo. Non a caso, a teatro, si fa contestualmente uso del libretto.

Ed è stata proprio l'amicizia con Agostino (Tino), a stimolarmi ad



acquistare, tra il 1961 e il 1962, la mia prima grammatica russa, la *Potapova*. Ed è stato ancora lui a parlarmi, per primo, di Ettore Lo Gatto, come grande slavista; di Majakovskij, della sua voce baritonale e della sua tragedia; di Pasternak, come poeta lirico; lui, a farmi scoprire i *Čechov*, *Dostoevskij*, *Tolstoj*, *Turgenev* (nella BUR/Rizzoli e nella BMM/Mondadori). Sempre lui a regalarmi, una volta, *L'amore di Mitja* di Ivan A. Bunin (*Ivàn*, naturalmente, non *Ívan*)... Ma erano soprattutto i suoi quaderni di appunti, ordinatissimi, con una grafia da manuale, a produrre in me il loro bravo effetto "ammirazione". Un fatto formativo, educativo anche questo.

Di Makarenko e del *Poema pedagogico* tuttavia, che io ricordi, in quegli anni lontani non ci capitò mai di parlare. Né allora né dopo, fino ai primi anni Novanta. Quando ebbi modo di dire ad Agostino che intendevo svolgere dei corsi universitari sul *Poema pedagogico*; e che, se avesse voluto, sarei ricorso volentieri al suo aiuto di esperto delle cose russe, tra letteratura, musica, arti plastiche, economia, politica, ecc. Una cultura, la sua, da pubblicista consumato; e modalità di scrittura da romanziere ed insieme da versatile e affidabile divulgatore, cioè tendenzialmente multidisciplinare: la più adatta dunque, per contribuire ad affrontare didatticamente, secondo una molteplicità di punti di vista, l'opera composita, complessa, educativa ed artistica, di Makarenko.

Bagnato acconsentì quindi volentieri di dare una mano alla causa della pedagogia. E, in attesa di vederci a lezione il tale giorno alla tale ora, venne tra di noi il discorso su come al *Poema* si fosse arrivati a conoscerlo, sia lui che io, relativamente "in ritardo". E, quanto a me, gli confidavo non senza qualche imbarazzo, la "stranezza" della mia propria "via a Makarenko". Un autore, che avevo scoperto soltanto pochi anni addietro; ma non ne rammentavo più la circostanza precisa: né ricordavo più se prima come scrittore o prima come pedagogista. Il libro tuttavia, il *Poema*, lo avevo probabilmente comperato nell'impatto con l'Istituto Magistrale in Calabria: verso la metà degli anni Settanta, nella versione "economica" in tre volumi degli Editori Riuniti, già Edizioni Rinascita, traduzione di Leonardo Laghezza, con prefazione di Lucio Lombardo Radice. Però non ero riuscito mai a leggerlo, benché ci avessi provato e riprovato, a più riprese inutilmente. Fino al 1989.

Di quella prima traduzione, Agostino possedeva invece una stampa di maggior pregio, con una sovraccoperta a colori, di Ennio Calabria. Molto bella; e da incorniciare e appendere come un bel quadretto, sulla parete sgombra (se ahimè ci fosse) dello studio. Quanto a me, gli procurai io stesso la nuova traduzione in lingua italiana a cura di Saverio Reggio, dell'85, nei tipi del Raduga di Mosca. L'edizione cioè, che avrei

usato con gli studenti; e che Agostino ancora non conosceva.

Per cui, chiedendogli di leggere il *Poema* ai fini della didattica universitaria che mi stava a cuore, osservavo come tra di noi si fossero ora quasi invertite le parti: giacché, questa volta, in virtù del lato eminentemente pedagogico dell'esperienza makarenkiana, almeno in partenza, io avrei dovuto avere come si suole dire "una marcia in più" di Agostino (cosa mai accaduta prima di allora, in presenza di uno scrittore di lingua russa). Insomma, una specie di rivalse dell'"io so, tu non sai", da un capo all'altro della nostra amicizia.

Gli raccontai però - e non per addolcirgli la pillola ma solo per riflettere su come possa essere imprevedibile il farsi della cultura degli uomini - la storia dei miei accidentati rapporti con il romanzo di Makarenko. Perché tutte le volte che ne avevo incominciato la lettura (e, prima dell'89 mi sarà capitato cinque o sei volte), non ero mai stato capace di procedere oltre le prime pagine. Qualcosa nel mezzo, tra l'inerzia ideologica e l'inadeguatezza della motivazione, mi bloccava. Passava del tempo e ritornavo alla carica. Riprendevo a leggere dell'incontro di Makarenko con il Direttore dell'Istruzione popolare, ma riuscivo al massimo ad arrivare al capitolo successivo sull'"inglorioso inizio" della Colonia Gor'kij. Poi basta.

Insomma, un *inglorioso inizio*, più *ingloriosi inizi*, accanto ad un altrettanto *inizio inglorioso*. Anche quando, nella mia vita di studente o di insegnante, mi è capitato di trovarmi nelle condizioni migliori per essere in relativa sintonia con Makarenko (facendo ricerca "sul campo" alla Borgata Alessandrina di Roma e collaborando a "Riforma della scuola"; oppure insegnando in quel di Belcastro in Calabria, leggendo Antonio Gramsci e militando nel PCI; ovvero lavorando con i ragazzi dell'Istituto Magistrale e del Tecnico Commerciale di Catanzaro, di Napoli o di Arcavacata di Rende/Cosenza, di Palermo o della stessa Roma, ecc.), la lettura del *Poema pedagogico* restava semplicemente tra i *desiderata* delle mie velleitarie ma insufficienti buone intenzioni. Un debito culturale e professionale, che avrei assolto prima o poi, ne ero certo, ma senza una precisa scadenza.

Solo dopo il 1984, a Roma, essendo arrivato a fare un'esperienza di lettura della *Teoria del materialismo storico* di Nikolaj I. Bucharin, di *La stella rossa* e di *L'ingegner Menni* di Aleksandr A. Bogdanov, seguendo i corsi di lingua russa di Italia-URSS e procedendo allo spoglio delle annate della rivista "Sovetskaja Pedagogika" all'Istituto Gramsci, il fatto di voler conoscere il *Poema pedagogico* cominciò a diventare per così dire una impellente necessità. Altro che approssimazione al *Poema* solo avviata e non portata avanti! Altro che debolezza delle motivazioni, irre-

solutezza degli interessi e cincischiamenti della capacità di decisione e di scelta! E' dal 1990 che il romanzo, da me letto e riletto, è diventato oggetto di corsi universitari, di ricerche e studi monografici, di tesi di laurea, di esercizi di traduzione e ri-traduzione, ecc. E del seminario con Bagnato.

E' stato così, il *Poema*, all'origine di molti e vari discorsi tra di noi, a partire proprio dalle cose ascoltate e dette e ripetute incontrandoci all'università, durante i sette anni accademici che vanno dal 1993-1994 al 1999-2000. Discorsi e problemi, domande e domande, che muovevano innanzitutto dal nodo: quale il rapporto tra il Makarenko grande pedagogista e il Makarenko altrettanto grande scrittore? Quali le due facce, inseparabili, nell'inscindibile, reciproco rapporto formativo tra i due livelli di esperienza dell'educatore e del narratore Makarenko? Da che cosa è data l'interna organicità di quel *documento* storico, letterario, pedagogico (meglio, anti-pedagogico), che è la *Pedagogičeskaja poema*?

Discorsi e interrogativi tra Agostino e gli studenti, tutt'altro che esauriti e finiti, oggi. Semmai presenti ed operanti in altre forme. E che da parte mia ritrovo vivi ed incisivi né più né meno di quarantacinque anni fa, adesso, nelle nostre attuali collaborazioni sulle pagine della rivista "l'albatros", fondata e diretta dallo stesso Bagnato: così, per esempio, a proposito del microcredito secondo Muhammed Yunus e del cinema di Gianni Amelio, dell'inaugurazione di una Biblioteca Popolare, in un paesino della Comunità Montana della Presila Catanzarese e di altro ancora.

Perché proprio lui, Makarenko, con la sua formidabile idea della "prospettiva" e dell'"erranza", oggi mi sembra proprio rassomigliare ad un àlbatros migratore: statura grande, ali lunghe e strette, di color bianco e bruno, volo singolarissimo, con un'apertura d'ali di quattro metri e con vista assai acuta, può rimanere in volo anche quattro anni senza toccare terra, resistentissimo alle intemperie e con una straordinaria facilità di "veleggiare" senza alcun percettibile movimento, sia che voli a rapida corsa sui marosi nelle più terribili tempeste, sia che aleggi quietamente sulle tranquille onde del mare.

Però, mi chiedo - e qui ripenso per l'appunto ad alcune delle ipotesi più suggestive che si ritrovano in questo libro di Bagnato, a proposito di alcune possibili fonti italiane del *Poema pedagogico* - : e se oltre che ad essere un po' come un àlbatros migratore, Makarenko, rassomigliasse pure, in qualche modo, ad un àlbatros-corbezzolo? E se, cioè, in presenza di alcuni versi di Giovanni Pascoli e di Gabriele D'Annunzio, ci riuscisse di riconsiderare l'àlbatros Makarenko, e il *Poema pedagogico*, anche per bocca di una capinera e nel folto degli allori?

Secondo Pascoli, infatti:

*Stasera  
vuol l'acqua venire a ruscelli.  
L'annunzia la capinera  
tra li àlbatri e li avornielli.*

*[...] E luccicava l'àlbatro e l'alloro.*

*Offerse  
l'àlbatro il bianco de' suoi fiori, il rosso  
delle sue bacche e le immortali fronde.*

E D'Annunzio:

*La bimba sbucò dal folto dei lauri agilmente, portando tra le mani  
la paglia colma di piccoli frutti rossi che aveva colti da un albatro [...].  
Qui gli albatro facevano ombra di fiori e di frutti, più che di foglie; e gli  
steli di corallo pel contrasto del marmo polean più vivi.*

Continueremo a parlarne, spero, con Agostino Bagnato e con gli studenti del nuovo Corso di laurea in scienze dell'educazione e della formazione. Magari prendendo le mosse dall'albatros di Maksim Gor'kij e dalle idee che, proprio alla luce di queste *Lezioni su Makarenko*, potrà ancora stimolarci la *bol'shaja morskaja vodoplavaiuščaja ptica s udlinënym kliuvom i dlinnymi yzkimi kryl'jami*, il grande uccello acquatico marino dal becco oblungo e dalle lunghe ali strette strette...

A. M. Rutkevič

## LA FILOSOFIA SOCIALE DI ORTEGA Y GASSET

Archivio. Da "Rassegna Sovietica"

Nei lavori dei filosofi e dei sociologi «antipositivisti», specialmente nei paesi in cui le ricerche sociologiche empiriche si sono sviluppate lentamente, la sociologia teorica è strettamente collegata con varie dottrine storico-filosofiche o filosofico-culturali. In Spagna e nell'America Latina ha acquistato particolare popolarità la dottrina filosofico-sociale di José Ortega y Gasset (1883-1955).

L'evoluzione delle opinioni filosofiche di Ortega e le tesi fondamentali della sua teoria dell'uomo sono state illustrate abbastanza dettagliatamente nei lavori degli studiosi sovietici della sua opera<sup>1</sup>. Perciò qui presteremo attenzione soltanto al metodo della «ragione vitale o storica», poiché si collega direttamente con la filosofia sociale dell'orteghismo.

Nella filosofia di Ortega la «psicologia descrittiva» di Dilthey e la fenomenologia di Husserl si trasformano in un'ontologia dell'esistenza umana, che è nello stesso tempo metapsicologia e metastoria, ove s'indaga analiticamente l'essere-coscienza dell'uomo, la «radicale realtà della vita umana». La vita umana viene intesa come un flusso di situazioni. «La sostanza dell'uomo», scrive Ortega, «è la sua mutevolezza e storicità. L'uomo non ha una *natura*, ma una storia»<sup>2</sup>. Nessun modo d'essere fisso è proprio dell'uomo. Quindi «dobbiamo liberarci radicalmente dall'atteggiamento fisico e naturale verso l'elemento umano. In altre parole, la caduta della ragione fisica lascia posto alla ragione vitale, storica»<sup>3</sup>. La «ragione fisica» della scienza, poiché riduce l'infinitamente complesso all'elementare, non può dirci nulla della vita umana. La «vita» di un'altra persona può essere soltanto «capita» attraverso la «compartecipazione», può essere «raccontata»<sup>4</sup>. Anche la realtà della natura viene considerata «storica», ossia viene considerata una storia delle differenti dottrine, interpretazioni e «prospettive». Tutti i punti di vista riguardo alla natura sono egualmente veri ed egualmente falsi: tale è la conclusione di Ortega, che non può non essere giudicata un relativismo condotto all'estremo. Nell'orteghismo il relativismo si combina coll'ontologia esistenziale. Empiricamente questa «struttura aprioristica» ontologica non può manife-

starsi in alcun modo. L'uomo come libera esistenza personale viene avulso dal reale processo storico e dai nessi causali. Soltanto nella «solitudine radicale» l'esistenza umana è «autentica»; I due livelli dell'esistenza umana (l'autentico e l'inautentico, il vitale e il razionale) sono il punto centrale della filosofia della storia e della sociologia di Ortega.

Ortega si è trovato per lungo tempo sotto l'influenza della «filosofia della vita» e quindi anche in molti lavori ormai esistenzialisti si è sforzato di dimostrare la priorità del «vitale». Nel libro *Idee e fedi* egli ha scritto: «Tutta la nostra vita intellettuale è secondaria rispetto alla nostra vita reale ed autentica, relativamente alla quale è soltanto una dimensione casuale e immaginaria»<sup>5</sup>. Tutti i sistemi di idee poggiano su fedi che precedono la riflessione. Le idee vengono accolte o respinte dall'uomo, ma non si può rinunciare alle credenze senza modificare nello stesso tempo tutta la propria vita, poiché esse sono «l'ultima istanza della nostra vita». Perciò il procedimento del dubbio cartesiano non è in grado di superare le credenze profonde<sup>6</sup>. Comunque i dubbi hanno un certo ruolo anche nella vita dell'appassionato credente: la generale imprevedibilità e indeterminazione della vita e di ciascun suo istante genera dubbi. Inoltre le fedi degli uomini sono molteplici e lo scontro con le fedi altrui provoca la distruzione dell'iniziale unità dell'esistenza nella fede: una crisi sociale è una crisi della fede.

La crisi storica, secondo Ortega, è un particolare cambiamento nel sistema delle credenze. I piccoli cambiamenti vengono assorbiti dal sistema delle credenze senza che esso si modifichi notevolmente, «ma quando giunge la crisi storica, il cambiamento del mondo consiste in questo: il mondo, il sistema delle credenze della generazione passata, cede il posto a uno stato vitale in cui l'uomo rimane senza credenze, e quindi senza un mondo»<sup>7</sup>. La ricerca di nuove idee e convinzioni riempie tali periodi di varie costruzioni teoriche, dottrine filosofiche, ricerche religiose ed eresie. Ma contemporaneamente a queste ricerche creative di un'uscita dalla crisi si ha un «imbarbarimento» delle grandi masse, che hanno perduto le norme tradizionali della morale e della cultura. Fioriscono stati d'animo cinici. Ad esempio, la crisi dell'impero romano «non fu soltanto una calata dei barbari, che sommerse la cultura romana, ma anche una trasformazione degli uomini di cultura in barbari»<sup>8</sup>. Altrettanto si ebbe nell'epoca del Rinascimento: «Cesare Borgia fu il prototipo del nuovo barbaro, comparso inaspettatamente in mezzo alla vecchia cultura. Egli era un uomo d'azione. Non appena nella storia compare un uomo d'azione... ciò significa che si sta delineando minacciosamente la barbarie. Come l'albatro prima della tempesta, l'uomo d'azione compare all'alba d'ogni crisi»<sup>9</sup>. La comparsa di questa sinistra figura sulla scena della storia è connessa,

secondo Ortega, coll'imputridimento della cultura precedente, che diventa eccessivamente rituale, distaccata dall'individuo e quindi priva di vita. Le credenze, delle quali l'individuo viveva in precedenza, diventano convenzionali. L'uomo scompare dietro il suo ruolo sociale: ad esempio, l'uomo del tardo medioevo rimase impigliato in una cultura morta e ritualizzata e perse la fede. L'«uomo d'azione» mira alla semplice distruzione della cultura «bizantineggiante» e spesso si tira dietro l'«uomo-massa», ma non è in grado di creare una nuova cultura, poiché ciò richiede una profondissima riconsiderazione del sistema delle credenze, la scoperta di un nuovo *ubi consistam*, sul quale si possa edificare daccapo una concezione del mondo. La crisi dell'epoca del Rinascimento è stata definita da Ortega «il passaggio dal cristianesimo al razionalismo». Il «padre» dell'età moderna, secondo Ortega, fu Descartes, poiché pose al posto della fede in Cristo la «fede nella ragione». Appunto alle ricerche filosofiche, secondo l'opinione di Ortega, appartiene la creazione dei nuovi sistemi di idee, che possono poi trasformarsi in fedi. Il *cogito* cartesiano divenne la fede basilare dell'Europa e si formò un nuovo sistema d'orientamento dell'uomo nel mondo. Il dubbio riguardo al risultato scomparve: ricomparirà alla fine del XIX secolo insieme con la crisi della «fede nella ragione», che determina tutti i fenomeni di crisi dell'epoca. In tal modo la storia della filosofia si rivela come il punto centrale della filosofia della storia di Ortega.

Un «modo di pensare», nato in seguito all'illuminazione filosofica del «padrino» di un'intera epoca, domina sino al sopraggiungere della crisi successiva ed alla susseguente rivoluzione filosofica. La filosofia è nello stesso tempo la quintessenza del «modo di pensare», è una specie dell'hegeliana «epoca del pensiero». I cambiamenti nel campo puramente intellettuale, nella speculazione filosofica, determinano tutto l'ulteriore sviluppo della società. La filosofia della storia di Ortega è esplicitamente idealistica<sup>10</sup>.

Mentre la storia globale viene descritta da Ortega e dai suoi seguaci come un susseguirsi di «modi di pensare» dominanti, per spiegare i cambiamenti storici nell'ambito di ciascuno di essi e il passaggio da un «modo di pensare» all'altro Ortega ha proposto la «dottrina delle generazioni». Una generazione, che è nello stesso tempo un fenomeno biologico e un fenomeno storico-sociale, costituisce una variazione storica del «modo di pensare». Ogni individuo della generazione è «immerso in questa vita anonima, nella quale ciascuno di noi trova il suo mondo e il suo repertorio di credenze»<sup>11</sup>. Da una generazione all'altra si trasmette un sistema di credenza, finché non sopraggiungono la crisi e successivamente l'uscita da essa per opera di «scelti» esponenti della nuova generazio-

ne. In tal modo le generazioni s'inseriscono nella filosofia della storia fra i «modi di pensare» e gli individui. Nei lavori di Ortega la «dottrina delle generazioni» è appena accennata: il suo sviluppo è stato opera di Marias, che non ha soltanto scritto un apposito lavoro sul «metodo storico delle generazioni», ma ha anche tentato di divulgare questa dottrina in una serie di opere sulla storia della filosofia, della religione, dell'arte e della vita politica in Spagna<sup>12</sup>.

Secondo Marias, si ha un cambio generazionale ogni quindici anni. L'infanzia dura dalla nascita all'età di quindici anni, poi dai quindici ai trent'anni si ha una socializzazione attiva. La «generazione dominante», le cui credenze prevalgono nella società, è quella compresa fra i quarantacinque e i sessant'anni, mentre quella che va dai trenta ai quarantacinque anni aspira al potere ed all'affermazione delle proprie credenze. Essa ha già un sistema costituito di credenze e le contrappone a quelle della «generazione dominante». Non si tratta soltanto di idee, ma anche di uno «stile di vita» e del «senso della vita».

Quantunque Marias abbia apportato alcune modifiche alla sua dottrina in seguito all'aumento della durata della vita e all'accelerazione della crescita, nel complesso la sua concezione non è cambiata. Per determinare in qual modo qualcosa di nuovo compaia e diventi socialmente importante, secondo Marias occorre considerare come causa prima il movimento delle generazioni. La prima generazione che ha creato qualcosa di nuovo («idee», «stile di vita» ecc.), quando diventa la «generazione dominante» diffonde questo «senso della vita» come esigenza sociale. La seconda generazione s'imbatte in ciò che è stato creato scientemente o inconsapevolmente dalla prima, si trova in ciò che è stato creato e prende coscienza del fatto che ormai vive in modo nuovo. Per la terza generazione questa novità è già un'«esigenza». «Ne sono indice due sintomi: si comincia a riflettere e a formulare teorie su questa attività e si comincia a fare dell'ironia in proposito»<sup>13</sup>. La quarta generazione di fatto non appartiene più a questo «stile di vita». Essa «si trova nel suo ambito, ma la sua vocazione interiore la libera già da questo stile»<sup>14</sup>. Tale, secondo Marias, è la legge dello sviluppo di un'«epoca», ossia di un sessantennio.

L'interazione e la lotta fra le generazioni sono la fonte dello sviluppo della società secondo l'orteghismo. La coesistenza di differenti «stili di vita» è la causa di tutti i fenomeni sociali. Le guerre, le rivoluzioni, le crisi economiche, lo sviluppo delle istituzioni sociali, le scoperte scientifiche ecc. sono determinati dal cambio generazionale. Al pari di altre teorie della «lotta delle generazioni» al posto della lotta di classe, l'orteghismo assolve una determinata funzione politico-ideologica.

Suscitano obiezioni sia la durata quindicennale attribuita da Marias



a una generazione, sia la tesi del «potere» della generazione di 45-60 anni, del cambiamento del «senso della vita» nell'arco di 60 anni ecc. La storia delle civiltà antiche e il confronto dei ritmi di sviluppo storico d'allora con quelli del XIX e del XX secolo indicano l'inconsistenza di queste tesi, per non parlare poi del fatto che non è lecito considerare il cambio generazionale in sé, indipendentemente dalle condizioni d'esistenza delle generazioni, dal retaggio che esse ricevono nel campo degli strumenti di lavoro, dei mezzi di comunicazione, dei rapporti sociali, delle cognizioni scientifiche, dei sistemi religiosi ecc., poiché ciascuno di questi elementi e il loro insieme non sono affatto epifenomeni delle «credenze» e del «senso della vita»<sup>15</sup>.

La continuità nella vita sociale è in realtà inseparabile dal legame fra le generazioni che si succedono e al di fuori di questo legame non si può concepire il processo storico. Marias ha ragione, quando considera la successione delle generazioni non soltanto come un problema demografico, ma anche come un problema sociologico generale, e tuttavia la soluzione da lui proposta è interamente insoddisfacente, poiché egli scorge il fondamento dei cambiamenti sociali nel rapporto delle idee e delle credenze, ossia in trasformazioni puramente intellettuali. Non si può ridurre le tradizioni nel campo della cultura intellettuale alla successione delle generazioni e del «senso della vita», come la continuità della tradizione culturale non può essere dedotta dal subentrare di nuove generazioni in senso biologico, come accade spesso nelle opere dello stesso Ortega e di alcuni suoi allievi. La continuità nelle varie sfere della vita intellettuale è indissolubilmente connessa con lo sviluppo della vita materiale della società, con la trasmissione delle forze produttive, dei rapporti di produzione, della tecnica e delle istituzioni politiche. «La storia», ha scritto Marx, «non è altro che una successione di generazioni, ciascuna delle quali usa i materiali, i capitali e le forze produttive che ha ricevuto da tutte le generazioni precedenti, sicché questa generazione da una parte continua l'attività ereditata in condizioni completamente cambiate e dall'altra parte modifica le vecchie condizioni per mezzo di un'attività completamente cambiata»<sup>16</sup>. In Marias e negli altri orteghiani le «costanti» biopsichiche ed esistenziali sostituiscono le leggi propriamente sociali.

Nel corso degli anni Venti Ortega sottolineò più volte l'importanza «vitale» delle credenze e come parecchi altri filosofi borghesi spese molte forze nella svalutazione del razionalismo (e a volte anche della ragione *tout court*)<sup>17</sup>. Ma negli anni Trenta si delineò un passaggio a una trattazione un po' diversa delle «idee» e delle «credenze», a una diversa visione del «razionale» e del «vitale» nella vita dell'individuo e nella società. Ortega tentò di prendere le distanze da quell'ondata di irrazionalismo, che

aveva sommerso non soltanto gli intellettuali che veneravano Nietzsche, ma tutta la cultura borghese. Nella teoria esistenziale di Ortega, che ovviamente continuava ad essere, malgrado la sua evoluzione, una variante dell'irrazionalismo, la sfera del «vitale» e delle «credenze vitali» cessò di venire definita il confine dell'«autentica esistenza», altrimenti la vita dell'«uomo d'azione» e dell'«uomo-massa» sarebbe diventata quella autentica, dato che essi si fondano più sulle «fedi» che sulle «idee». Per Ortega chi vive delle credenze pervenutegli dall'esterno, da altre persone, non ha un'esistenza «autentica», ma diventa un automa, le cui azioni si distinguono poco dal comportamento degli animali. L'uomo ha una personalità ed è responsabile dei suoi pensieri e delle sue azioni soltanto se s'immerge nel mondo della «solitudine radicale», dell'«acquisizione di sé», del «ritorno a se stesso», che è appunto l'«autenticamente umano». Dal punto di vista di tale esponente «radicalmente solitario» dell'*élite* intellettuale Ortega condanna tutti i movimenti di massa del XX secolo e qualsiasi forma d'«organizzazione» della società che valichi i limiti della «tradizionale» democrazia liberale.

Per il chiarimento della genesi della sociologia di Ortega presenta interesse il suo articoletto *Una caratteristica della vita della Germania*, ove egli, precedentemente germanofilo, esprime molte apprensioni in rapporto coll'instaurazione del regime fascista. Ortega non capiva le vere cause della presa del potere da parte dei nazisti e l'essenza di questo regime. Tuttavia egli notò esattamente una caratteristica della vita della Germania nazista, cioè la totale spersonalizzazione dell'uomo nell'ambito dell'«organizzazione» e il proposito aggressivo d'imporre questa organizzazione agli altri popoli, nessuno escluso. La minaccia della trasformazione della società in un «formicaio umano» stimolò Ortega a ricerche d'ordine sociologico, che dovevano chiarire le cause profonde della crisi della società europea. Ortega riteneva che la crisi economica e politica della società capitalista potesse essere superata, se si fossero stabilite esattamente queste cause, e che a tal fine occorresse elaborare una «scienza sociologica fondamentale», poiché senza di essa un'analisi dei fenomeni sociali non avrebbe avuto fondamento, così com'è impossibile una buona ottica o una buona acustica senza una buona meccanica<sup>18</sup>.

Il primo tentativo di costruzione di una sociologia fu il libro *La rivolta delle masse* (1930), che divenne un *bestseller*. Qui Ortega formulò una delle prime varianti della dottrina della «società di massa». Nello spirito di Nietzsche, dalla cui *Volontà di potere* aveva tratto il titolo stesso del libro, egli considerava la vita sociale come un processo d'interazione fra l'*élite* e la massa. La crisi della moderna società occidentale veniva collegata col rovinoso sottrarsi delle masse alla dipendenza dalle *élites*

tradizionali e col graduale dissolvimento degli «eletti» nella folla senza volto. Malgrado il carattere vistosamente antidemocratico delle tesi fondamentali del libro, Ortega riuscì a dare una brillante descrizione di alcuni aspetti reali della crisi della società borghese. Tuttavia egli stesso riteneva che *La rivolta delle masse* fosse più un pamphlet che un'autentica teoria della società e continuò a lavorare su questo tema fino alla morte.

Una specie di consuntivo dell'attività di Ortega è l'incompiuta opera postuma *L'uomo e la gente*, il cui principale scopo è quello d'identificare e descrivere ciò che costituisce la «realtà sociale», ossia definire l'oggetto della sociologia. Criticando le altre dottrine sociologiche e in primo luogo quella di Durkheim, Ortega richiama l'attenzione sul fatto che non tutti i rapporti fra gli uomini possono essere oggetto delle ricerche sociologiche. Rimangono al di fuori della sociologia anzitutto i rapporti fra «me» e «te» (i rapporti personali o «intimi», come li chiama Ortega). Tale contatto interindividuale non è oggettivabile e quindi rimane inaccessibile alla conoscenza scientifica. I rapporti di questo genere vengono intesi per mezzo della «comprensione» o della «compartecipazione», anziché della «spiegazione»<sup>19</sup>.

I rapporti sociali sono per principio diversi da quelli personali. Il contatto «interindividuale» è improntato a un significato, alla comprensione reciproca, alla responsabilità delle proprie azioni. Stabilendo rapporti sociali, gli uomini si comportano nei confronti degli altri in modo indipendente dalla propria volontà, si attengono alle modalità, alle regole ed alle consuetudini vigenti. «Sono tali le azioni umane che l'individuo compie senza essere un soggetto creativo, senza averne la responsabilità e persino senza capire perché le fa. Sono in un certo senso azioni non umane<sup>20</sup>. Un poliziotto che ferma un passante che ha attraversato la strada dove non è permesso, un operaio che compie operazioni con la macchina e una persona che saluta un conoscente nel modo vigente nella società seguono una norma stabilita, che funge da soggetto dell'azione. A differenza delle azioni personali, che sono sempre spontanee, quelle sociali si ripetono, hanno un significato comune e sono impersonali.

Così compare una nuova realtà, formata «dalle azioni che l'uomo compie consapevolmente, senza avere in rapporto con esse né ideali né desideri, ma che gli sono imposte dall'ambiente umano, dal gruppo o dalla società in cui siamo inseriti. In esso l'uomo non si comporta creativamente, ma come un automa, in modo meccanico». «Il gruppo umano è umano senza l'uomo, umano senza lo spirito, umano senza l'anima, umano disumanizzato»<sup>21</sup>. Queste tesi di Ortega sono collegate direttamente con la sua trattazione esistenzialista dell'esistenza umana: nella società l'uomo è spersonalizzato, agisce conformemente a ciò che

fa, che pensa e dice la «gente», anziché l'«uomo». Sono azioni che vengono compiute per consuetudine: l'uomo le ha ricevute in eredità dal passato. Il sociale in quanto tale consiste appunto nella consuetudine. Essa riguarda tutti: è una sanzione collettiva, «un'azione umana che si è trasformata in una meccanica sovrapposizione del collettivo all'uomo»<sup>22</sup>.

La consuetudine è un'esigenza sociale nei confronti dell'individuo, che non può non tenerne conto. Ortega distingue consuetudini «forti» e «deboli» secondo il carattere delle esigenze della società. Le consuetudini «forti» vengono spesso codificate giuridicamente e a chi non si sottomette ad esse vengono applicate misure di coercizione fisica. Ma neppure molte consuetudini «deboli» tollerano una resistenza: chi smette di salutare i conoscenti si ritrova solo e chi si veste in contrasto con la moda viene deriso. In tal modo la «realtà sociale» è l'insieme delle consuetudini, e secondo Ortega il compito della sociologia consiste nel descrivere e classificare le consuetudini, nello spiegarne l'origine e lo sviluppo.

Grazie all'immaginazione ed alla ragione l'uomo crea il nuovo, spezzando in tal modo la rete delle consuetudini vigenti, ma qualsiasi atto creativo dell'uomo scompare o si conserva come consuetudine. Il nuovo nasce in seguito all'attività creativa degli «eletti», degli individui *d'élite*, che sono capaci di creare il nuovo *ex nihilo* con la forza dell'immaginazione e d'introdurre nella vita con un'azione energica una forma consapevole del rapporto sociale. Diventando una consuetudine, questa forma del contatto umano si materializza, perdendo nello stesso tempo la consapevolezza. Ma le consuetudini sono necessarie all'uomo, «altrimenti dovremmo ricominciare ogni mattina ad essere uomini. Grazie al fatto che il gruppo in cui siamo nati è il veicolo di tutti i sistemi e i modi di comportamento, questi ultimi s'imprimono in noi e ci danno un po' d'energia libera per dedicarci al nostro essere individuale, per meditare qualche idea per noi stessi, per progettare... il nostro comportamento»<sup>23</sup>. Questo, secondo Ortega, è il valore positivo dell'esistenza minuziosamente regolata e impersonale nella «società-prigione». La regolamentazione è rivolta contro le forze antisociali: il sistema delle consuetudini difende se stesso, esercitando una continua pressione sugli individui e distruggendo i più pericolosi. Perciò Ortega nel complesso giustifica l'esistenza di questo meccanismo di spersonalizzazione.

Sulla società s'innalza lo Stato, una specie di «superorganizzazione», che nasce per difenderla dai nemici esterni e per attenuare le sue contraddizioni interne. Ma in condizioni di crisi, quando l'asprezza delle contraddizioni nella società raggiunge il limite, lo Stato comincia a intervenire nella vita della società, sostituendo dappertutto consuetudini «forti» a quelle «deboli» e realizzando una specie di «superregolamenta-

zione». Questo fenomeno viene chiamato da Ortega «interventismo dello Stato». Attraverso le leggi e le disposizioni lo Stato opera come un sistema di coercizione e di violenza. Secondo Ortega, ciò è particolarmente percettibile quando lo Stato tenta un riassetto della società, quando mira a risolvere in modo puramente meccanico le contraddizioni e i problemi della vita sociale. Allora lo Stato calpesta tutte le sfere della vita sociale: «La società si trova costretta a vivere per lo Stato, l'uomo vive per la macchina statale... Il corpo sociale entra in decadenza. La società è asservita, incapace di vivere altrimenti che al servizio dello Stato. Tutta la vita si burocratizza»<sup>24</sup>. Ma tale «interventismo» comporta inevitabilmente un rafforzamento dei fenomeni di crisi e alla fine il collasso della civiltà. Così fu per l'impero romano e la stessa sorte attende anche la civiltà occidentale, se la «statalizzazione» continuerà. Ortega paragona lo Stato a quell'orso della favola di La Fontaine, che per proteggere il sonno di un contadino ammazza una mosca che gli si è posata sulla testa, ma nel farlo gli rompe la testa. Lo Stato, proteggendo la società dagli elementi antisociali e dal pericolo esterno, uccide la società stessa. Perciò negli anni Quaranta e Cinquanta Ortega sostiene in numerosi articoli e discorsi che lo statalismo è il principale nemico della società occidentale <sup>25</sup>.

Ortega ha visto alcune caratteristiche estremamente negative della macchina statale della società sfruttatrice, ma la sua sostanza è rimasta al di fuori della visuale del filosofo. Negli ultimi anni di vita egli ha cessato quasi completamente di scrivere della «rivolta delle masse» come fonte dell'«interventismo» e del burocratismo. Al contrario, l'origine dei regimi fascisti, che per Ortega erano i prototipi del potere della burocrazia, è stata da lui attribuita piuttosto alla «malvagia volontà» del dittatore ed agli interessi di un gruppetto dominante. Certamente ha avuto la sua importanza il fatto che il culto del dittatore, portato all'assurdo, l'esaltazione di tutte le sue decisioni e così via creano l'illusione del dominio di una sola persona o di un gruppetto, ma tale illusione non è che la conseguenza di un complesso sistema gerarchico, che esprime determinati interessi sociali. Ortega, come molti ricercatori borghesi, è passato da un estremo all'altro: per lui l'«interventismo» è stato dapprincipio il risultato della «rivolta delle masse», poi si è ridotto alla «malvagia volontà» ed alla tendenza della burocrazia a trasformarsi in una particolare classe dominante. Qui il soggettivismo è indubbio e si collega con la trattazione orteghiana della società.

La concezione della società come insieme delle consuetudini, delle tradizioni e dei riti non è nuova. Il pensiero sociologico, specialmente nei paesi ove il capitalismo si è sviluppato lentamente e il grosso della popolazione era costituito dai contadini che vivevano «secondo le consuetudi-

ni», per lungo tempo non è andato al di là del rapporto fra la tradizione viva delle masse e gli «eletti», *l'élite*. Basti ricordare che in Russia tali concezioni erano condivise sia dai populistici che da un conservatore come K. Leont'ev, il quale vedeva l'essenza del salvifico «spirito bizantino» in una cieca adesione alla tradizione, nel mantenimento della personalità all'interno del mondo «in bassorilievo» del rito<sup>26</sup>. In Spagna i cosiddetti «tradizionalisti» si dichiaravano difensori delle «consuetudini», di ciò che era «tradizionalmente spagnolo». In tutti i «tradizionalisti» si può trovare l'idea che l'individuo non debba separarsi dallo «spirito nazionale», dai valori e dalle credenze tradizionali, anche se non tutti i «tradizionalisti» (come in Russia non tutti gli slavofili) erano reazionari. Ma i monarchici spagnoli e successivamente i fascisti hanno sempre dichiarato il loro «tradizionalismo», benché difendessero anzitutto i loro privilegi, anziché lo «spirito nazionale».

Al contrario dei «tradizionalisti», Ortega vede la piena dissoluzione dell'uomo nelle consuetudini come perdita di se stesso, come funzionamento meccanico e disumanizzazione. L'«uomo automatizzato» della consuetudine viene da lui considerato un fondamentale e universale fenomeno sociale.

Ma la consuetudine, pur essendo un importante fenomeno sociale, non è affatto l'unico e il più importante. La consuetudine è il tipo fondamentale di regolamentazione del comportamento e di trasmissione delle informazioni socialmente importanti solo nelle «società primitive». Con lo sviluppo della civiltà e con la comparsa delle città nasce un altro tipo di regolamentazione del comportamento, che presuppone la comprensione e la rielaborazione creativa di un programma generale d'attività e, a differenza della consuetudine, formula soltanto i principi e le norme generali del comportamento<sup>27</sup>. Lo sviluppo stesso della società distrugge il regno della consuetudine. Anche se in riferimento alle società precapitalistiche la riduzione di tutta la vita sociale alle consuetudini era in Ortega un'esagerazione in qualche modo giustificabile della loro reale importanza, ridurre alle consuetudini i rapporti fra gli uomini nella società moderna della quale ha prevalentemente parlato Ortega, significa svelare ancora una volta l'erroneità della propria metodologia. Postulando l'esistenza dell'individuo ontologicamente libero e capace di «progettare» creativamente se stesso, Ortega doveva inevitabilmente dichiarare che tutto il resto era extra-personale e impersonale. L'attività creativa risulta essere l'opposto di qualsiasi assimilazione delle forme passate dell'attività: non appena l'idea si trasforma in credenza e il «progetto» in consuetudine, l'uomo cessa d'essere un creatore «radicalmente solo» per diventare una rotella del meccanismo sociale. La comunicazione «interpersonale» si

rivela un surrogato meccanico del «progetto». L'uomo è sempre un essere isolato, che non può comunicare: questo è il credo di Ortega. La vera vocazione dell'uomo si riduce al pensiero, anzi all'immaginazione, al gioco delle immagini e delle metafore in una «radicale solitudine».

È pienamente naturale che tale sociologia non possa essere il fondamento di un autentico studio della realtà sociale. Non si tratta soltanto del fatto che Ortega non presta attenzione all'attività materiale degli uomini, nel corso della quale si costituiscono tutti i rapporti sociali. La metodologia di Ortega non si presta ad alcuna ricerca empirica, poiché postula un'ontologica «realtà radicale», una trascendentalità del soggetto dell'azione storica, che non possiamo conoscere empiricamente. La sociologia si occupa dello studio dei progetti «pietrificati» di singole persone, che creano la storia a proprio arbitrio, con la sola limitazione della forza della loro capacità d'immaginazione. Ortega non chiarisce il meccanismo della trasformazione delle «idee» in «credenze», né potrebbe farlo, poiché la realtà storico-sociale non obbedisce alle leggi orteghiane.

Tale sociologia teorica, o meglio la pretesa di trarre una teoria sociologica dalla concezione dell'uomo e dalla dottrina storica dell'esistenzialismo, viene aspramente contestata persino da Sorokin, che apprezza molto la filosofia della storia di Ortega. Egli rileva che la dottrina sociale di Ortega ha un carattere «impressionistico» e non si presta in alcun modo a servire da fondamento alle scienze sociali concrete<sup>28</sup>. Tuttavia le principali idee del libro *L'uomo e la gente* hanno esercitato un'influenza colossale sui filosofi e i sociologi spagnoli e latinoamericani. Abellan, dando un giudizio d'insieme sull'orteghismo, nota che pressoché nessun pensatore spagnolo degli ultimi anni, «compresi coloro che sono specializzati in discipline molto lontane dalla filosofia, è stato libero da esso»<sup>29</sup>.

Ma alla fine degli anni Cinquanta si è delineata e all'inizio degli anni Sessanta ha cominciato a realizzarsi una notevole svolta nelle scienze sociali<sup>30</sup>. Un gran numero di giovani sociologi ed economisti spagnoli, che molto orteghianamente sono stati definiti «la generazione del 1956», ora respinge la metodologia soggettivista dell'orteghismo e delle concezioni affini. Hanno acquistato ampia popolarità diverse varianti della metodologia positivista. Si hanno anche ricerche di chiaro orientamento marxista, e la maggior parte delle costruzioni teoriche proposte dagli esponenti di questa «generazione» è caratterizzata da tentativi di sintesi del marxismo e del positivismo. In alcuni lavori s'incontra una «positivizzazione» degli schemi esistenzialisti, una combinazione dell'analisi esistenziale con quella scientificamente concreta, ma tutti questi lavori sono abbastanza lontani dai problemi propriamente sociologici, dando sempli-

cemente un'esemplificazione con dati sociologici delle costruzioni puramente filosofiche d'indirizzo esistenzialista, e non introducono modifiche rilevanti nella dottrina di Ortega.

D'altra parte, si sono avuti certi cambiamenti nella dottrina politico-sociale dell'orteghismo. Negli anni Quaranta e Cinquanta la sua critica dell'estrema violenza monopolistico-statale del franchismo ebbe un determinato ruolo positivo, poiché il filosofo d'orientamento liberale difendeva i diritti dell'individuo in presenza di una dittatura fascista. Ciò diede all'orteghismo una larghissima popolarità fra gli intellettuali spagnoli d'allora. Un autore parlò persino di «dittatura spirituale dell'orteghismo»<sup>31</sup>. Ma mentre negli anni Cinquanta il liberalismo di Ortega e dei suoi seguaci era l'ideologia di una parte della borghesia che si trovava all'opposizione rispetto al regime, suscitando di quando in quando violente polemiche degli ideologi ufficiali del regime contro l'orteghismo, negli anni Sessanta e Settanta la situazione politico-sociale è cambiata e con essa è cambiato il ruolo della dottrina politica orteghiana.

Dapprincipio il regime stesso si è dovuto rassegnare a una certa «liberalizzazione» e sono intervenuti rapidi mutamenti nel campo economico-sociale e politico-sociale. La rapida fine del franchismo dopo la morte del dittatore era inevitabile: il regime era sopravvissuto a se stesso ed aveva perso persino l'appoggio di buona parte della borghesia nazionale, del clero e dell'esercito (il suo quarto supporto, cioè la falange, aveva già perduto da tempo tutti gli attributi del potere). All'inizio degli anni Settanta la stampa già discuteva apertamente il «dopo Franco». In tali condizioni le varie costruzioni filosofico-sociali non potevano non «scendere a terra», diventando un'espressione del programma politico del futuro riassetto della Spagna. Un programma del genere è stato formulato anche dagli orteghiani e in primo luogo da Marias. In esso si è espresso inequivocabilmente non l'aspetto critico, ma quello apologetico e conservatore dell'orteghismo e più in generale del liberalismo.

Naturalmente, il franchismo non corrispondeva agli ideali di Ortega e dei suoi allievi. Ma mentre Ortega si dedicava anzitutto alla critica della società borghese contemporanea, Marias dedica vari lavori all'esaltazione degli USA, prima d'ogni altra cosa per l'assenza della pianificazione economica. È cambiato anche il giudizio sul franchismo. Nei suoi ultimi libri, scritti alla vigilia della riforma del regime (*La Spagna reale*) o durante la riforma (*La rivoluzione della Spagna*), Marias continua a criticare alcuni aspetti del regime, come la politica d'autarchia e la «statalizzazione» della vita sociale, ma a suo parere il franchismo non è poi stato tanto male: «lasciava respirare», a differenza degli «Stati socialisti totalitari». Marias spiega a chi il regime dava la possibilità di «respira-



re»: erano rimaste la proprietà privata e l'economia di mercato. Per Marias questo è ciò che più conta. Secondo lui, pressoché tutte le «libertà» erano già state date agli spagnoli al tempo di Franco, e le libertà politiche sono necessarie soltanto come garanzia della «libertà economica», ossia dell'imprenditoria privata<sup>32</sup>.

Quando Marias scriveva gli articoli inclusi nel libro *La Spagna reale*, Franco era ancora vivo. Il regime disponeva di tutti i mezzi per reprimere l'opposizione. Ma in tali condizioni Marias criticava energicamente l'opposizione democratica al regime, accusandola di voler «imporre» agli spagnoli una dittatura peggiore del fascismo, quale per lui è il socialismo. «Immaginate un prigioniero che abbia scavato per trent'anni un tunnel per evadere», scrive Marias, riferendosi alla Spagna. «Dopo tanto tempo ed enormi sforzi vede finalmente la luce, che gli annuncia la fine del lavoro. Ma, guardando fuori, si accorge che al posto della città o dell'aperta campagna che sperava di trovare l'attende un campo di concentramento. Non tornerà egli indietro, pensando che avrà almeno un tetto sulla testa?»<sup>33</sup>. Il significato della parabola è chiaro: la sinistra è ancor più «antiliberal» del franchismo e per Marias i principali nemici sono i comunisti. Persino i socialdemocratici suscitano i suoi rimbrotti per le troppe «socializzazioni», per la troppa uguaglianza e pianificazione economica.

Mentre Ortega, scrivendo a suo tempo degli «Stati Uniti d'Europa», si riferiva a cose non molto concrete come la «civiltà europea».

Marias parla esplicitamente dell'ingresso della Spagna nella CEE e nella NATO. Le sue considerazioni sulla «libertà» e «le libertà» si riducono alla difesa della libera impresa e della libertà del grande capitale, che si sentiva inceppato nel quadro del regime franchista. All'«idealismo politico» di Ortega subentra il «realismo» dei suoi allievi: l'orteghismo si è rivelato una filosofia politica elastica. È tanto elastica, che il percorso dalla critica esistenzialista della «società di massa» alla giustificazione delle sue istituzioni fondamentali è risultato facilissimo: dalla difesa delle «minoranze degli eletti» si è passati rapidamente all'apologia del potere dell'«élite dominante».

Da *Sociologičeskie issledovanija*, 1980, n. 1, pp. 165-175.  
Traduzione di Claudio Masetti, pubblicata in *Rassegna Sovietica*, 1981, n. 1, pp. 65-78

NOTE

- 1) Si veda, ad esempio, A.B. Zykova, *Učenie o čeloveke v filosofii Ch. Ortegi-i Gasseta*, Moskva, 1978.
- 2) Ortega y Gasset, *Concord and Liberty*, New York, 1947, p. 145.
- 3) J. Ortega y Gasset, *History as a System*, New York, 1960, p. 200.
- 4) Come si vede, la differenza fra il metodo della «ragione vitale o storica», l'ermeneutica di Dilthey, la teoria della comprensione di Collingwood e la «sociologia fenomenologica» di Schütz è insignificante. Non per nulla R. Merton nella prefazione all'edizione inglese della *Struttura sociale* del noto orteghiano J. Marias ha identificato senz'altro l'orteghismo con la «sociologia della comprensione».
- 5) J. Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Madrid, 1955, p. 388.
- 6) La concezione orteghiana della fede e del dubbio riecheggia la critica pragmatista del dubbio cartesiano. Viene risolto in modo simile anche il problema del carattere pratico dell'esistenza umana.
- 7) J. Ortega y Gasset, *Man and Crisis*, New York, 1962, p. 86.
- 8) *Idem*, p. 96.
- 9) *Idem*, p. 97.
- 10) Ortega distingue i seguenti «modi di pensare»: il presocratico, l'aristotelico scolastico e il cartesiano. La crisi di quest'ultimo rende necessaria la sostituzione della «ragione fisica» con quella «vitale».
- 11) J. Ortega y Gasset, *Man and Crisis*, New York, 1962, p. 39.
- 12) Molti lavori sono stati dedicati a questo tema anche da P. Lain Entralgo. Va notato che l'orteghismo ha esercitato una notevole influenza sugli storici spagnoli e latinoamericani, compresi quelli di fama mondiale come A. Castro e C. Sanchez-Albornoz. Ad esempio, in uno dei lavori di quest'ultimo l'orteghismo viene contrapposto al marxismo come metodo della conoscenza storica (C. Sanchez-Albornoz, *Ensayos sobre historiologia*, Madrid, 1974). Anche il concetto di «crisi» viene usato da alcuni storici e da studiosi di storia della filosofia nello spirito di Ortega (v., ad esempio, R. Xirau, *El desarrollo y las crisis de la filosofia occidental*, Madrid, 1975).
- 13) J. Marias, *Obras*, v. II, p. 134.
- 14) *Idem*, v. II, p. 135.
- 15) Perciò la «dottrina delle generazioni» viene respinta da un gran numero di noti storici occidentali. Si veda, ad esempio, J. Huizinga, *Men and Ideas*, New York, 1970, pp. 70-74.
- 16) K. Marx, F. Engels, *Sočinenija*, v. III, pp. 44-45.
- 17) I fascisti spagnoli, malgrado l'attiva antipatia nutrita nei loro confronti dal filosofo, hanno utilizzato le tesi vitaliste ed elitariste dell'orteghismo. I primi lavori di Ortega furono ripubblicati più volte anche nella Germania nazista: la sua *Storia come sistema* fu pubblicata addirittura nel 1944.
- 18) J. Ortega y Gasset, *Obras Completas*, v. V. p. 206.

19) La concezione ermeneutica di Ortega è stata dettagliatamente sviluppata nel libro del suo seguace P. Lain Entralgo, *Teoria y realidad del otro*, vv. I-II, Madrid, 1968.

20) J. Ortega y Gasset, *El hombre y la gente. Obras ineditas*, Madrid, 1957, p. 219.

21) *Idem*, pp. 202 e 207.

22) *Idem*, p. 241.

23) J. Ortega y Gasset, *Obras Completas*, v. IV, p. 681.

24) J. Ortega y Gasset, *The Revolt of the Masses*, New York, 1961, p. 133.

25) Un punto di vista del genere è condiviso da molti intellettuali occidentali, dai liberali agli anarchici. La sua più compiuta espressione si ha nell'ultimo libro del noto personalista francese D. de Rougemont, *L'avenir est nôtre affaire*, Paris, 1977.

26) Si veda K. N. Leont'ev, *Vizantizm i slavjanstvo*, Moskva, 1876, e *Vostok, Rossija i slavjanstvo*, vv. I-II, Moskva, 1885-1886.

27) Per maggiori particolari v. AA. VV., *Psichologičeskie problemy social'noj reguljaccii povedenija*, Moskva, Ed. Nauka, 1976.

28) J. L. Abellan, *Panorama de la filosofia española actual*, Madrid, 1978, p. 147.

30) Senza tentare qui un'analisi dettagliata di questo mutamento di rotta, rileviamo soltanto il ruolo avuto nello sviluppo della filosofia e della sociologia in Spagna da Tierno Galvan, noto filosofo e uomo politico (presidente onorario del Partito socialista operaio spagnolo e dopo le ultime elezioni comunali sindaco di Madrid). Per maggiori particolari v. E. Diaz, *Pensamiento español (1939-1973)*, Madrid, 1974. Una rassegna dello stato della sociologia in Spagna è stata data da F. Munné, *Sociology in Contemporary Spain*, in *Handbook of Contemporary Developments in World Sociology*, Westport (Conn.), 1975.

31) G. Moron, *Historia politica de José Ortega y Gasset*, Mexico, 1960, p. 39.

32) J. Marias, *La España real*, Madrid, 1976, pp. 53-55.

33) *Idem*, p. 58.

## LETTURE

Al'bina M.Pavelkina, *Disegni di Giacomo Quarenghi. La raccolta del Museo statale della Storia di San Pietroburgo*, edizione in lingua italiana a cura di P.Angelini, M.C.Pesenti, L.Tedeschi, Accademia di architettura, Mendrisio, Università della Svizzera Italiana 2003, pp. 231, con ill.

L'iniziativa di pubblicare in italiano il volume *Džakomo Kvarengi. Architekturnaja grafika. Kollekcija Gos.Muzeja Istorii S.Peterburga*, uscito nel 1998 nelle edizioni del Museo statale della Storia di San Pietroburgo, è partita dall'Archivio del Moderno dell'Accademia di architettura di Mendrisio e dalla Provincia di Bergamo, in collaborazione con l'Istituto di Slavistica dell'università bergamasca e con "l'Osservatorio Quarenghi": Così è oggi a disposizione di quanti s'interessano della multiforme attività del Quarenghi, insigne architetto, ma pure prolifico ed originale disegnatore, il corpus dei suoi progetti, abbozzi, schizzi preparatori per la Capitale del Nord e i suoi dintorni, che sotto Caterina II sempre più si arricchì di monumentali edifici: dall'Accademia delle Scienze al Teatro dell'Ermitage, dalla Banca di Stato all'Istituto Smol'nyj e al Maneggio delle Guardie a cavallo. Il testo è preceduto da un'ampia introduzione della Pavelkina, che dà conto dell'apporto del Bergamasco all'architettura neoclassica di Pietroburgo, tra fine Settecento e inizio dell'Ottocento.

Viene poi, messa in luce l'importanza del suo contributo di disegnatore e acquarellista, considerato come vera e propria opera d'arte figurativa, in cui non mancano i paesaggi e le figure umane. E' pure descritta la vicenda delle maggiori raccolte di quei circa 600 fogli appartenenti al Museo dell'Ermitage e al Museo statale della storia della città; come la collezione venne dapprima allestita nel Museo dell'Antica Pietroburgo nel 1907, a seguito di donazioni del principe Argutinskij-Dolgorukov e dello studioso Weiner, che l'aveva acquistata a Bergamo dal conte Lupi. Tra i disegni originali prevalgono i progetti di San Pietroburgo e dei dintorni, che si riferiscono al primo periodo di attività del Quarenghi in Russia (1780-1790), realizzati su commissione imperiale per l'edificazione, la ricostruzione e il riattamento di palazzi e pubblici edifici. Alcuni soggetti sono rappresentati da singoli disegni,

altri da gruppi di tavole destinati ad album, come quelli della Banca di Stato. Più spesso le serie sono composte da fogli differenti tra loro, giacché Quarenghi lavorava a lungo sui dettagli e modificava i particolari, realizzando delle varianti al progetto originario. Una serie di disegni è dedicata,oltreché al Teatro dell'Ermitage (11 fogli),al Palazzo di Alessandro a Carskoe Selo (7 fogli), alla Borsa (7 fogli), al mausoleo Lanskoj (5 fogli) e ve ne sono pure di incompiuti, con schizzi ed abbozzi in cui si riconosce il tratto del grande disegnatore. Accanto al materiale su Pietroburgo e dintorni si trovano progetti per altre città e regioni della Russia (Mosca, Novgorod Severskij, Voronež).

L'eredità grafica del Quarenghi fu studiata a fondo dal Grimm in occasione della prima mostra nel 1938; successivi cataloghi, ed anche monografie,apparvero a Leningrado nel 1967 e 1994, a corredo di successive mostre. In Italia se ne scrisse a Bergamo (mostre del 1967 e 1994),a Bologna (*Gli architetti italiani a San Pietroburgo*, 1996) e a Roma (*Pietroburgo e l'Italia. Il genio italiano in Russia:1750-1850*), nel 2003. A S.Pietroburgo è stata appena inaugurata, nel febbraio 2004, al Museo dell'Ermitage, la mostra *Ot mifa k projektu. Vlijanie ital'janskich i tegsinskich arhitektorov v Rossii epochi klassicizma* (Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica). L'edizione dei *Disegni*, magnificamente curata, fa onore agli Enti promotori e ai curatori.

Piero Cazzola

Vladimir Majakovskij, *La nuvola in calzoni*, traduzione e cura di Ferruccio Martinetto, Editrice Clinamen, 55 pp. 10,80 euro.

Quando si prende in mano una nuova edizione di un classico, la domanda con la quale scorriamo le pagine è quella sul contributo effettivo che essa può offrire. Perché riproporre oggi un'opera già oggetto degli studi più indiscreti?

Trattandosi di una traduzione, una delle risposte riguarda l'espressione linguistica, sempre nuova e diversa perché frutto dell'esperienza individuale della lettura, da cui scaturisce un dialogo unico con il testo originale.

*La nuvola in calzoni* (1915) di Vladimir Majakovskij è ritenuta da Ferruccio Martinetto – curatore e traduttore di questa edizione – il codice per decifrare l'opera omnia, ed è per questo che ha deciso di offrircene una nuova traduzione, che si rivela un prezioso ed ulteriore

contribuito per meglio penetrare nella scrittura majakovskiana.

Il volume è articolato in tre parti: il punto di avvio è una nota introduttiva di Valentina Zautrennikova, seguita dalla traduzione del dramma e da un'acuta analisi del traduttore in un esaustivo saggio di accompagnamento. Qui, partendo dalle esperienze private e letterarie del poeta, Martinetto ritesse le fila della sua breve, ma dirimente vita.

Il libro coniuga dunque l'assoluto rispetto per la "voce" del poeta con un'attenta analisi, ricca di informazioni illuminanti per leggere l'opera di Majakovskij, che ci permette di comprendere a fondo uno dei poeti più letti e tradotti. La costruzione di testo e commento realizza l'intento di un nuovo dialogo con Majakovskij, con l'indubbio merito di offrire al pubblico italiano un testo vivo. «[...] la *Nuvola in calzoni* è il nuovo linguaggio, quello che comincia e che dovrà, secondo Majakovskij, accompagnare il mondo nuovo. Ecco perché, nella traduzione, si è prestata particolare attenzione ai vocaboli, cercando di renderli in un linguaggio moderno, assai vicini, come desiderava il poeta, alla strada [...]». La sempre esplosiva ma musicale parola majakovskiana trova ora degna espressione.

È questo l'intento dell'edizione di Martinetto, slavista già in confidenza con il "poeta della rivoluzione", il noto stereotipo di cui lo studioso ci dà ragione, per poi, almeno in parte, smentire. Tradurre la poesia, e in particolar modo del nostro "poeta delle contraddizioni", si sa, non è mai impresa facile, tanto più se il testo italiano, non accompagnato dall'originale, è l'unico referente per il lettore: a Martinetto si è imposta una rara attenzione per il dettaglio, il suono, il ritmo del dramma, di cui ha colto in maniera concreta le valenze interne che danno spessore al testo.

Il valore del poema, riproposto in italiano dopo 15 anni dall'ultima edizione, sta nel suo valore profetico. Il poeta russo vi ha preannunziato la propria fine: il 14 aprile 1930 si sparò al cuore. Si uccise, egli stesso, volontariamente, ma in effetti, anche in senso metaforico, i suoi tanti detrattori avevano già cercato di farlo. Con questo breve dramma, dedicato proprio a loro – i suoi "assassini" – l'A. vuole gridare che sì, tutto si può uccidere, ma non un'idea, una nuvola, tanto più in calzoni.

Martinetto ritiene l'opera la tragedia, non come potrebbe sembrare di un amante abbandonato, bensì dell'umanità intera incapace di amare; eppure, afferma, dall'insieme, trapela un desiderio di salvezza. Di particolare interesse in quest'opera, sua seconda tragedia, sono le tematiche portanti che egli ha estrapolato, dal grande amore per Lily Brik, attraverso il culto moderno degli oggetti, ancora una volta protagonisti del suo teatro (illudono l'uomo di sostenerlo, ma inevitabilmente

si trasformano per lui in una minaccia), fino alla ricerca di Dio. E poi il suo rapporto con la rivoluzione: Majakovskij «aveva un passo molto lungo», si aggirava «come un leone in gabbia», insofferente per il mondo e, fino all'ultimo, vi entrò in aperto conflitto, con tutti, anche con quanti lo osannavano. Ma non sopravvisse alla rivoluzione, ne fu deluso tanto da essere spinto al suicidio (e, ironia del destino, divenne oggetto di culto in età sovietica).

Ma resta ancora la domanda posta all'inizio: quale nuovo contributo offre la traduzione ai lettori? Si risponderà che Martinetto si muove su due livelli, uno informativo, l'altro traduttivo. Partiamo da quest'ultimo aspetto: la sua traduzione ha il merito di riprodurre il ritmo mai uniforme dell'originale, la teatralità, l'espressione dei sentimenti del poeta, a cui è concesso di tornare «vivo tra i vivi», come afferma efficacemente la prefatrice. «Tradurre parole è un conto, tradurre lo spirito, i sentimenti, la passione, è tutto un altro». Viene volutamente proposta una lettura nuova, il linguaggio maleducato, aspro, non è censurato, nella convinzione del suo valore di cesura tra un'epoca ed un'altra, e, cosa ancor più significativa, tra il «poeta futurista e il Majakovskij artista, vero, pensatore».

Per quanto riguarda la prima dimensione, quella informativa, si dirà che il traduttore affronta la ricezione del poeta da parte dei suoi contemporanei, il rapporto con il partito, l'amore, la religione, l'arte; quest'ultima, pur intimamente legata alla vita, ne è al contempo agli antipodi: «la sua vita passionale, triste e solitaria alimentava la sua poesia urlata, chiassosa, epocale», dunque una poesia esplosiva ed impietosa, in una continua tensione verso una koiné che permettesse il dialogo tra gli uomini protagonisti della sua epoca.

Alessia Pandolfi

*L'età di Kiev e la sua eredità nell'incontro con l'Occidente*, Atti del Convegno, Vicenza, 11-13 aprile 2002, a cura di Gabriele De Rosa e Francesca Lomastro, Roma, Viella libr. editr. 2003, pp. 357.

Il volume raccoglie gli atti del Convegno promosso e organizzato dall'Istituto per le ricerche di storia sociale e religiosa di Vicenza, con le cure del De Rosa, che a ragione ha premesso essere “la conoscenza dell'identità culturale, religiosa, storica di questi Paesi” (il Nord-Est europeo) divenuta la “premessa per ogni incontro, colloquio e dialogo che si voglia anche sul piano comunitario-istituzionale”. Il riconosci-

mento dell'identità kieviana-ucraina appare prioritario anche rispetto a interessi politico-economici, per la ricongiunzione dell'Europa di Maastricht con aree "nuove", ma antiche (romane e greche) del Centro-Est, nel richiamo alle fonti della tradizione del cristianesimo di Bisanzio. Il contributo degli studiosi russi, ucraini e polacchi, oltretutto italiani, è partito dall'epoca in cui la Rus' di Kiev, convertendosi al cristianesimo, ha cominciato a svolgere quel ruolo di collegamento, soprattutto culturale, tra Oriente e Occidente, che ne ha caratterizzato nel corso dei secoli la storia, sino alle pagine tragiche del secolo XX e alle prospettive della nuova Europa. Non potendo qui diffondersi sul contenuto dei singoli interventi, tutti assai qualificati, trattandosi di seri studiosi dei problemi affrontati, ci si limiterà a elencarne i titoli.

Lo stesso curatore De Rosa esordì con "Una storiografia in costruzione", cui seguì l'ampia panoramica di Cesare Alzati con "Chiesa romana e Oriente cristiano tra storia ed ecclesiologia". Fu poi la volta degli ucraini Volodymyr Rychka con "Kiev nel dialogo di interciviltà tra l'Oriente cristiano e l'Occidente cristiano (Il metà del X-XI secolo)"; Maria Bylkhova col "Monastero delle Grotte di Kiev come fondamento spirituale della formazione del monachesimo russo", e Olga Nedavnya con la "Scelta spirituale degli Ucraini tra Oriente cristiano ed Occidente, come problema fondante della loro formazione culturale e della loro civiltà". Lo slavista Marcello Garzaniti ha poi presentato dei "Modelli di culto e devozione nelle testimonianze dei pellegrini della Rus'" e Maria Pia Pagani un personaggio storico: "Il 'perfido' protagonista Isidoro di Kiev al Concilio di Firenze del 1439". Ancora Sante Graciotti ha illustrato l'argomento dell'Ucraina tra le due Slavie e le due Europe e Manuela Pellegrino del "Cattolicesimo di rito orientale e la 'polonizzazione' nell'Ucraina rivoluzionaria: la missione di padre Giovanni Genocchi del 1920-21". Seguirono gli interventi di Lyudmyla Filipovych "Il cristianesimo della Rus' kieviana: trasformazione della spiritualità etnica"; di Natalia Jakovenko: "La fede del vicino: relazioni tra ortodossi, cattolici e protestanti in Ucraina nel XVI e XVII secolo" e di Ewa Rybalt: "Clemente VIII e i vescovi ucraini all'epoca dell'Unione di Brest. La preistoria dell'ecumenismo odierno". Infine le relazioni dei polacchi Michael Kwiatkowski ("Storia della Chiesa orientale nella storiografia contemporanea: gli scritti ucraini negli ultimi dieci anni"); Anatolij Kolodnyj ("Lo stato odierno della cristianità ortodossa dell'Ucraina come risultato dello sviluppo storico"); Jerzy Kloczowski ("Polonia-Ucraina: una difficile eredità"), Oxana Pachlovska ("Polonia e Ucraina: da un passato di scontro ad un presente di dialogo sulla via verso l'Europa") e Mykola Zhulynskij ("Ucraina e Polonia: dialogo o



avvicinamento congiunto alla grande Europa?

Il volume degli Atti è preceduto dai saluti delle Autorità: Nina Kovalska, ambasciatore dell'Ucraina presso la S. Sede; l'archimandrita Polykarpos Stavropoulos, vicario generale della Sacra Archidiocesi Ortodossa d'Italia; il cardinale Achille Silvestrini, prefetto emerito della Congregazione per le chiese di Oriente; mons. Pietro Nonis, vescovo di Vicenza e mons. Dino De Antoni, arcivescovo di Gorizia. In calce alle relazioni si trovano alcune pagine della "Discussione finale", nonché i "Summaries" e gli indici dei nomi e dei luoghi.

Piero Cazzola

Tania Tomassetti, *Indici di "Rassegna della Stampa sovietica" 1946-1949. Indici di "Rassegna Sovietica" 1950-1991*, Prefazione di Giuseppina Monaco, Postfazione di Nicola Siciliani de Cumis, "Quaderni di Slavia/3", Roma, E.S.S. Editorial Service System, 2003, p. 445.

Chi fa ricerca scientifica *per mezzo della e sulla* stampa quotidiana e periodica conosce bene la gioia delle giornate passate in emeroteca a sfogliare giornali e riviste; la gioia di trovare, anche per quanto riguarda autori molto studiati, scritti non presenti in bibliografie pure autorevoli. Così pure conosce bene le suggestioni provenienti dai vari articoli che si susseguono (in un viaggio continuo tra passato e presente), il nascere e il rafforzarsi di ipotesi di ricerca o, al contrario, il loro depotenziarsi e riformularsi.

Chi lavora *per mezzo della e sulla* stampa conosce altrettanto bene, però, anche i dolori delle ore trascorse a cercare qualcosa che poi, magari, non viene trovato. Non si tratta ovviamente di ore perse, perché nella ricerca scientifica anche il non trovare ciò che si pensa potrebbe o dovrebbe esistere è già, comunque, una scoperta importante. Si tratta però, indubbiamente, di tempo che poteva essere utilizzato diversamente se solo si fossero potuti consultare gli indici – in particolar modo quelli dei nomi e delle tematiche ricorrenti – dei periodici oggetto di studio.

Anche per queste ragioni, dunque, non si può che essere felici della pubblicazione del terzo volume dei *Quaderni di "Slavia"*, che raccoglie gli indici di "Rassegna della Stampa sovietica" (1946-1949) e di "Rassegna Sovietica" (1950-1991) realizzati da Tania Tomassetti in quasi due anni di tenace e impegnativo lavoro.

Diplomata in Bibliografia presso la scuola Speciale per Archivistici e Bibliotecari di Roma e già dottore in Filosofia, Tomassetti intende così fornire una documentazione di tipo bibliografico sulla produzione letteraria di "Rassegna della Stampa sovietica" e di "Rassegna Sovietica" e presentare un panorama completo dei contributi da esse pubblicati nel periodo 1946-1991. Attraverso un'ampia e dettagliata registrazione di notizie bibliografiche e – come sottolineato da Giuseppina Monaco nella *Prefazione* all'opera – con l'accurato accertamento diretto degli elementi costitutivi di ogni intervento, vengono elaborati cinque indici: *Indice cronologico*, *Indice dei collaboratori*, *Indice dei traduttori*, *Indice degli autori, curatori e titoli delle opere recensite e segnalate*, infine, un *Indice tematico*.

Entrando nello specifico, vanno segnalati al lettore l'ottima decisione di articolare l'*Indice cronologico* in tre parti (Parte generale, Bibliografie, Recensioni e Schede) e il ricchissimo ed utilissimo *Indice tematico*, comprendente oltre sessanta voci. Indubbiamente meritoria, anche in considerazione della difficile reperibilità della rivista, risulta la scelta di indicare la localizzazione di "Rassegna della Stampa sovietica" e di "Rassegna Sovietica" nelle biblioteche italiane.

Altrettanto degno di nota, infine, a riprova della precisione e della completezza delle informazioni bibliografiche fornite e, ovviamente, del rigore filologico con il quale Tomassetti ha redatto gli *Indici*, è lo scrupoloso lavoro di confronto-controllo tra i sommari generali delle varie annate della rivista e i contributi realmente editi, al fine di individuare e correggere eventuali errori o discrepanze relative all'indicazione delle pagine, alla descrizione dei titoli degli scritti e alla dicitura dei termini e dei nomi russi.

Si tratta, nel suo complesso, di una strutturazione che permette di «cogliere immediatamente – come spiega l'autrice – la storia della rivista, e in particolar modo la multiformità dei settori disciplinari che la hanno caratterizzata e che ha contribuito a sviluppare, nonché il grande interesse che *Rassegna della Stampa sovietica* prima e *Rassegna Sovietica* poi hanno continuamente mostrato per le trasformazioni politiche e culturali dell'URSS nel corso della loro attività editoriale» (pp. 64-65).

Un aspetto evidenziato anche da Nicola Siciliani de Cumis nella *Postfazione* al volume, laddove spiega che, tra analogie e differenze, negli *Indici* «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 conflit-

ti; di aperture e chiusure, lungimiranze e miopie progettuali, istituzionali, accademiche, sociali, 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» (pp. 441-442).

È quanto mai evidente, dunque, in quale misura gli *Indici* costituiscano un prezioso ed indispensabile "strumento di lavoro"; cosa ancora più evidente se solo si riflette – come opportunamente invita a fare Tomassetti – al grande ruolo che i periodici indicizzati svolgono nella trasmissione della cultura e al fatto che "Rassegna della Stampa sovietica" e "Rassegna Sovietica" rappresentano «uno dei pochi veicoli, che per oltre quarant'anni ha favorito la circolazione dell'informazione scientifica a tutto tondo, e l'apertura del dibattito e del confronto delle concezioni teoriche di tutta la cultura russo-sovietica, italiana, americana, europea» (pp. 20-21).

Non è un caso, dunque, che proprio sul valore euristico ed educativo degli *Indici* metta giustamente l'accento Siciliani de Cumis quando rileva che il contributo di Tomassetti rende più che mai espliciti ed esalta il carattere enciclopedico e il potenziale disciplinare e interdisciplinare della rivista, o quando evidenzia che, assieme alla «delineazione di itinerari storiografici talvolta inaspettati», gli *Indici* rendono «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» (p. 442).

In questo senso, come afferma Monaco, gli *Indici* costituiscono sicuramente uno «strumento indispensabile per tutti gli studiosi interessati alla cultura sovietica, intesa ad ampio spettro, significativa di quasi mezzo secolo» (pp. 7-8). Per loro tramite – nota Siciliani de Cumis – l'intervento della critica storica viene notevolmente facilitato e sollecitato, anche 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 possibili intrecci e rapporti» (p. 442).

Ed è proprio provando a dar corpo all'idea – ripetutamente espressa nella *Postfazione* all'opera – che gli *Indici*, nella loro trasversalità e completezza, possano essere di grandissimo aiuto agli scienziati, agli insegnanti, agli studenti-studiosi e agli utenti di diverso tipo e che i supporti indicali redatti da Tomassetti possano costituire un «veicolo non solo di direzioni pregresse di studio, ma anche di direzioni 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» (p. 445), che provo a mettere in circolo un'ipotesi di ricerca scaturita dalla lettura, necessariamente veloce, delle quasi quattrocentocinquanta pagine del volume.

Scorrendo gli *Indici*, ad esempio, salta immediatamente agli occhi una certa corrispondenza, anche temporale, tra i temi affrontati da "Rassegna della Stampa sovietica" e da "Rassegna Sovietica" (soprattutto per quanto concerne l'ideologia marxista-leninista, il "crollo" del capitalismo, le questioni relative ai rapporti all'interno del movimento comunista internazionale, la lotta per la pace e la polemica anticomunista) e i temi trattati dalle riviste del Partito comunista italiano e del suo movimento giovanile.

Se a questo, anche pensando all'elenco degli abbonati e alla diffusione delle due riviste indicizzate, si aggiunge il ruolo non secondario e certamente autorevole che esse hanno avuto nel panorama dell'informazione italiana che si è variamente occupata della vita politica, culturale e scientifica nel mondo sovietico, appare chiaro che il lavoro di Tomassetti costituisce un importante e originale strumento di lavoro anche per quanti vogliono indagare la formazione politica, culturale e "ideologica" dei dirigenti e degli intellettuali comunisti italiani e, indirettamente, quella di milioni di militanti comunisti, particolarmente per quanto riguarda il primo decennio di vita repubblicana.

Alessandro Sanzo

*Vozroždenie: obščestvenno-političeskaja i istoričeskaja mysl', čelovek v gumanizme* (Il Rinascimento: il pensiero politico-sociale e storico, l'uomo nell'Umanesimo), raccolta di studi scientifici, Università statale di Ivanovo, Ivanovo 2003, pp. 125.

Lo *sbornik* di Ivanovo raccoglie, nella prima parte, una serie di articoli dedicati al pensiero storico, alle idee politiche, ai problemi dell'educazione nell'epoca del Rinascimento. Mentre la seconda parte è costituita da alcune traduzioni di testi di Umanisti, in cui si riflettono le opinioni sull'uomo, il suo posto nel mondo, la sua attività creativa e la sua autocoscienza.

La redazione è a cura di Nina Revjakina, nota storica e docente, che ha incluso nello *sbornik* la maggior parte dei materiali, opera di giovani ricercatori. Cominciando dall'articolo di O.S.Kupreev, dedicato a Giovanni di Conversino da Ravenna e al suo trattato *Dragnalogia*, pubblicato solo nel 1980, si apprendono le idee politiche del poco noto umanista, che appena ora viene studiato. I problemi dell'educazione giovani-

le sono invece oggetto dell'articolo di N.V.Sokolovskaja ,che si vale non solo di testi di Umanisti, ma pure della letteratura medica, soprattutto dell'opera di Michele Savonarola (nonno di Girolamo),dedicata al tema della prima infanzia. Segue l'articolo di N.A.Ryžkova,che indaga sulla figura del "buon mercante" e sull'etica dell'attività commerciale, sulla base delle prediche di S. Bernardino da Siena e delle opinioni dei predicatori italiani del XIII-XV secolo sulla donna e sui rapporti d'affari negli ambienti cittadini. Ancora alle figure femminili nella *Storia della Boemia* di Enea Silvio Piccolomini (Papa Pio II) si riferisce l'articolo di I.A. Mal'ceva;mentre D.V. Samotovinskij analizza le opinioni dell'umanista francese Louis Le Roy,autore della *Consideration sur l'histoire française et universelle de ce temps* (Paris,1567),sui principi della "storia perfetta",che nelle condizioni del rapido allargarsi dei confini del mondo nel XVI secolo portava a stabilire nuovi legami tra gli stati su una base universale. Infine T.M.Rujatkina espone le vedute dell'umanista inglese Roger Ascham,uno storico che in una *Relazione sulla Germania* descrisse gli avvenimenti degli anni 1550-1553 di cui fu testimone,trovandosi a servizio dell'ambasciatore inglese presso l'Imperatore Carlo V in qualità di segretario. La seconda parte dello *sbornik* comprende,come si è detto,alcune traduzioni di testi:una lettera di Lorenzo Valla a Giovanni Serra (Gaeta,13 agosto 1440), nella versione dal latino a cura di A.V. Sannikov; un'altra versione dal latino, a cura del Kupreev, di un capitolo del *Rationarium vitae* di G.Conversini da Ravenna;e ancora il 4° Dialogo della *Circe* di Giambattista Gelli, tradotto dall'italiano da Nina Revjakina,fortemente polemico sul tema dell'antropocentrismo e critico dei rapporti sociali nella vita del Cinquecento. Lo stesso Samotovinskij traduce dal francese antico il 12° libro del trattato di Louis Le Roy *De la vicissitude, ou variété des choses en l'univers*, che conferma la fede dell'autore nella sua epoca e nei suoi contemporanei,in grado non solo di imitare gli antichi,ma pure di scoprire creativamente i nuovi tempi.

Sull'attività, meritoria, della "scuola storica" di Ivanovo non si può che esprimere apprezzamento.

Piero Cazzola

Pavel Florenskij, *Memorie di giorni passati. Ai miei figli.* Mondadori, 403 pp., 19,00 euro

Il volume *Memorie di giorni passati* dedicato ai miei figli, curato

da Natalino Valentini e tradotto in italiano da Claudia Zonghetti, è una ricognizione che l'intellettuale e spirituale russo Pavel Florenskij (1882-1937) fa della propria infanzia, con l'intento di trasmettere ai suoi figli le "pietre per edificare l'opera della propria esistenza".

Il libro, corredato di un esauriente apparato di note a cura di Lubomír Žák, è il prezioso documento letterario e umano di una personalità ricca ed affascinante, che spaziò in maniera eccelsa tra diversi campi dello scibile, dalla filosofia attraverso la matematica, alla teologia. Le *Memorie* rappresentano un patrimonio di impareggiabile valore culturale e umano, che rivela la straordinaria personalità di padre Florenskij, arrestato nel 1928 perché considerato una minaccia per il potere, e i cui cinque anni trascorsi nel lager nelle isole Solovki e terminati con la fucilazione, sono stati la causa dei cinquant'anni di oblio in cui è caduto il pensatore in URSS.

Le lettere, scritte anche negli anni di prigionia, sono quasi degli esercizi di memoria a cui si dedicò nei ritagli di tempo, raccogliendo testimonianze sul proprio passato, per ricostruirne ogni traccia, considerando – in accordo ideale con Puškin – immorale e barbaro dimenticare il passato. Con esse Florenskij vuole insegnare ai suoi cinque figli – noi tutti – a cogliere il "mistero" – fonte di ogni conoscenza – anche nel quotidiano. La decisione di riscrivere il proprio passato fu dettata probabilmente dalla consapevolezza dell'imminente tragica fine, e nondimeno dalla volontà di lasciare ai propri figli una tangibile eredità spirituale, nella cui emozionante e luminosa pagina il sacerdote russo racconta, con rara dovizia di particolari e nitidezza, il proprio percorso intellettuale e spirituale dall'infanzia, trascorsa nel Caucaso, sino ai venti anni.

Addentrandoci nella lettura ci si dipanano dinanzi molteplici percorsi della sua attività intellettuale, che interagiscono gli uni con gli altri, tessendo le fila della sua complessa personalità, la cui rara abilità descrittiva e ricognitiva genera un'opera stratificata e multiforme.

La scrittura evocatrice getta luce su aspetti dell'esistenza che normalmente sfuggono ad una coscienza adulta, pienamente consapevole di non aver imparato nulla da adulto che non avesse appreso già in tenerissima età. In una poetica e coinvolgente narrazione Florenskij pone ai suoi figli le domande a cui lui stesso da giovane non aveva mai trovato risposte soddisfacenti da parte degli adulti, che "nulla capivano perché non vedevano quel che vedevo io"; la sua capacità di guardare oltre l'immediatamente percettibile lo conduce in una hoffmanniana ricerca di un mondo fiabesco, 'altro'. Ma ciò che avvalorà queste pagine è la coesistenza dello sguardo scientifico nel contemplare i fenomeni sensi-

bili, cosicché queste lettere possono essere considerate molto più di un'autobiografia, perché il riemergere delle percezioni infantili, osservate con acutezza e rara sensibilità, è mirabilmente fuso con lucide osservazioni scientifiche, frutto dell'educazione positivista ricevuta.

La natura, percepita misticamente, occupa nel libro ampio spazio, esercitando su di lui particolare fascino la forza e lo splendore del mare, - "il richiamo del mare è un punto fermo della mia anima", - nonché il paesaggio montano, le cui stratificazioni sono prova tangibile della 'memoria' della terra.

Valentini – già curatore tra l'altro di "Non dimenticatemi. Lettere dal lager alla moglie e ai figli" – sottolinea che il simbolo e la memoria sono tematiche cardine dell'intero pensiero filosofico e scientifico di padre Florenskij: il simbolo è custode della realtà 'altra' e segreto ultimo di ogni relazione umana con il sensibile, e la memoria, *pamjat'* – che rende l'opera "più che un libro dei ricordi, un libro del balenio della memoria" – è intesa come ricerca in grado di assicurare l'eternità, di sé e delle proprie radici.

Il terreno di indagine nelle *Memorie*, man mano dilatandosi, si congiunge alla teologia. In quest'opera la ricerca di Dio occupa un posto fondamentale e, attraverso una lacerante crisi, Florenskij scoprirà un Dio mai accettato aprioristicamente e a cui mai fu educato: "quanto alla religione crebbi completamente selvatico; [...] non sapevo nemmeno come si faceva il segno della croce, però sentivo che c'era tutto un ambito della vita misterioso e che c'erano dei gesti particolari che preservavano dalla paura".

L'opera, per quanto non compiuta e senza un carattere teoretico immediatamente visibile – ma forse in questo sta la sua forza, trovandosi in essa intuizioni che, se sviluppate, avrebbero potuto essere la base di trattazioni di carattere scientifico, filosofico e teologico – è illuminante per comprendere i nuclei fondativi di questo grande pensatore.

Alessia Pandolfi

*I tempi della "Rerum Novarum"*, a cura di Gabriele De Rosa, Roma, Istituto Luigi Sturzo, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino Editore 2002, PP.780.

A distanza di circa dodici anni dal Convegno europeo tenutosi presso l'Istituto Luigi Sturzo, in occasione del centenario dell'enciclica "Rerum Novarum" (1891), sono usciti i ponderosi Atti, presentati e

introdotti dal curatore Gabriele De Rosa (*La R.N. fra mito ed evento storico - L'orizzonte e il contesto di un'enciclica*). Ripartiti in varie sezioni, gli stessi comprendono *Il contesto storico nazionale e internazionale di fine Ottocento*, con interventi di G. Rumi, F. Traniello e Theodor Herr (pp.33-76). Segue la sezione dei *Riflessi internazionali e esperienze cattoliche nei Paesi europei* (pp.99-289), cioè Belgio, Francia, Germania e Svizzera, nonché certi Paesi slavi. A questi si riferiscono le relazioni di Luigi Tavano sul *Cristianesimo sociale nel Goriziano fra sloveni e friulani*, di Tomislav Mrkonjič sui *Riflessi della Rerum Novarum nell'ambito croato*, di Janez Juhant sul *Riflesso della R.N. e delle successive encicliche sociali sul mondo cattolico sloveno* e di Angelo Tamborra su *Cesare Tondini de' Quarenghi, barnabita, il movimento cattolico e il suo "Che fare per la Russia?" del 1880* (pp.243-289). Un'ulteriore sezione degli Atti comprende i *Riflessi dell'enciclica nella comunità nazionale italiana e L'accoglienza dell'enciclica nelle regioni italiane* (dal Piemonte alla Sicilia); illustrano i vari temi qualificati studiosi dei singoli argomenti (Crivellin, Vecchio, Ziller, Rostagni, Albertazzi, Tassani, Varnier, Pretelli, Tosti, Lenzi, D'Angelo, Viscardi, Pace, Mariotti, Robles, Sindoni), alle pagg.383-695. Il volume si conclude con gli ultimi contributi di M.C. Giuntella (*Le esposizioni universali e "l'internazionalismo" cattolico*) e di F. Della Rocca (*Rerum Novarum e Centesimus Annus*), una Tavola Rotonda con *Suggestioni e proposte*, una Bibliografia leoniana e gli Indici.

Piero Cazzola

*Atti "Tomizza e noi" – incontri di frontiera, 3 (Zbornik "Tomizza in mi" – susreti uz granicu; Zbornik "Tomizza in mi" – obmejna strečanja)*, a cura di Marcello Marinucci, Ljiljana Avirovič, Irena Urbič, Neda Fanuko, Trieste-Capodistria-Umago, 2002, pp.207.

Il volume di Atti del convegno promosso dalla Scuola superiore di lingue moderne dell'Università di Trieste (S.S.L.M.I.T.) è dedicato allo scrittore Fulvio Tomizza, una figura simbolica (radici slave, istriane e italiane) e un vero sinonimo di un mondo multietnico e di frontiera, che ha tratto vantaggi da culture diverse e dalle loro particolarità. Tutto questo si manifesta in questo volume, curato nella forma e ricco di argomenti, in duplice forma: attraverso l'uso della lingua in cui gli Atti sono pubblicati (italiano, croato, sloveno) e nel contenuto delle relazio-



ni. L'introduzione, a tratti formale e di circostanza, contiene l'"Omaggio" all'Autore, ma la prima parte che segue ("Tradurre Tomizza") rappresenta già l'approccio al tema più approfondito. Ljiljana Avirovič nella sua relazione (*La lingua dell'autore, la lingua del traduttore*) pone le questioni teoriche del rapporto autore-traduttore. La lingua dell'autore che è un "enigma," perché non si sottopone alle regole rigide dello standard linguistico, e la lingua del traduttore, che nel suo lavoro dovrà creare un "nuovo standard" trasformandosi "nell'autore del suo autore". Sull'esempio della traduzione in croato del romanzo di Tomizza *La visitatrice*, Avirovič svela le molte difficoltà che incontra il traduttore: non soltanto al livello lessicale, prosodico, ma anche a quello dei rapporti del traduttore con l'editore. Simili problemi trattano pure gli altri contributi di questo gruppo: Imre Barna (*Tomizza in ungherese: contesto mitteleuropeo*), Doina Dondrea Condrea Derer (*F. Tomizza in versione romena*), Ragni Maria Gschwend (*Tradurre Tomizza in tedesco*), Miran Košuta (*Ljubiti Frančiško...*). Ne risulta l'importanza e la delicatezza del lavoro del traduttore, spesso non abbastanza valorizzato, dipendente dalle scelte estranee ai criteri letterari, e infine, emerge dalle relazioni come le esperienze dirette possano diventare una vera e propria teoria della traduzione, nel caso dello scrittore italiano tradotto in varie lingue.

La seconda parte ("La lingua e i linguaggi nelle opere di F. Tomizza") presenta l'analisi linguistica delle opere di questo autore: *Materada, Gli sposi di Via Rossetti, La città di Miriam, La visitatrice, La finzione di Maria*. La diversità dei contributi si manifesta nei temi principali. Alcune relazioni si incentrano su una approfondita analisi linguistico-letteraria (Cristina Benussi, *L'Istria e lo stile*, Gabriella Catargo, *Per una lettura linguistica...*, Adriana De Rin, *La lingua de 'La finzione di Maria'*, Fabio Russo, *Linguaggio e tono dei processi nelle ricostruzioni narrative di Tomizza*), altre invece sulla ricerca e l'analisi del dialetto come peculiarità dello stile tomizziano (Franco Crevatin, *Il veneziano come lingua*, Marcello Marinucci, *Lingua e dialetto nella 'Trilogia Istriana'*).

La terza parte è dedicata al rapporto dello scrittore con la sua terra d'origine, l'Istria ("Tomizza e l'Istria") e comprende contributi diversi fra loro, a partire da Franco Juri che si basa sull'ipotesi di come Tomizza avrebbe giudicato il mondo di oggi (*I microcosmi di T., un dissenso alla globalizzazione*), mentre Aldo Kliman (*U Tomizzinu začaranom krugu*) analizza le sue opere, cercandovi tracce di prosa storica. Laura Marchig invece, con un procedimento moderno (*Alla ricerca del DNA perduto...*), scopre in questo "illustre cantore della terra istriana"

colui che ha cercato le proprie radici come uno strumento di conoscenza dell'altro di sé. Sanja Rojić poi presenta Tomizza (*Tomizza istarski fantastičar*) come autore appartenente al filone fantastico, con l'accento sull'elemento grottesco, come paralleli al realismo delle sue opere prosaiche, alcune delle quali sono qui state analizzate: *L'albero dei sogni*, la raccolta *La torre capovolta*, *Nel chiaro della notte*. Irene Visintini presenta "appunti" per uno studio sul realismo e la psiconalisi nell'opera narrativa di questo scrittore, mentre Drago Orlić contribuisce con le sue "note" ai margini delle letture del romanzo *La visitatrice*.

L'ultimo gruppo di relazioni si discosta dallo stretto tema letterario e sotto il titolo "La frontiera nella globalizzazione" raccoglie contributi interessanti, anche se spesso personalissimi nell'analisi, dedicati all'ambiente e ai suoi valori, all'identità tra il globale e il locale nelle terre di frontiera, al cosmopolitismo e alle libertà, alla guerra e alle nuove lingue che essa produce.

Ljiljana Banjanin

Valentin Pronin, *Catullo. Un profilo tra realtà e immaginazione*, presentaz. di V. Bertazzoni, postfazione di M. Arduino, Mantova, Editoriale Sometti 2003, pp.276.

Questa biografia romanziata del grande poeta lirico latino Gaio Valerio Catullo, uscita a Mosca nel 1993 nelle edizioni *Molodaja Gvardija* (collana *Žizn' zamečatel'nych ljudej*, fondata da Gor'kij nel 1933), è stata ora ottimamente tradotta da uno staff di giovani russiste (Giulia Baselica: I-II parte, pp.25-97; Claudia Zonghetti: III-IV parte, pp.101-186; Paola Cignetti: V-VI parte: pp.189-250), che hanno pure provveduto a un ricco apparato di note esplicative del testo. Infatti, come bene osserva il pubblicitista e traduttore di Catullo, Mario Arduino, l'autore "si avvale di una conoscenza apprezzabile della storia della letteratura latina, della storia romana, degli usi e dei costumi del I secolo a.C.", che formano lo sfondo della vicenda del poeta veronese, a contatto con lo spensierato mondo della capitale. Il testo si presenta, invero, ricco di termini specialistici, di riferimenti letterari, politici e storici, nonché di costume, per cui è rivolto a un pubblico che abbia dimestichezza col mondo classico; e inoltre nel contesto compaiono alcuni carmi legati alle occasioni che li hanno ispirati. "Manca - aggiunge Arduino - una trama d'azione, tale da coinvolgere il lettore: Catullo è a Roma, poi a Verona, quindi brevemente a Sirmione e infine ancora a Roma, dove muore, sempre alle prese col suo tormento amoroso, intento all'elaborazione di

una poetica originata dal continuo dialogo con gli amici, fermo nel proposito, dettato dall'onestà, di non prendere parte alla vita politica"; in sostanza il nucleo dell'opera è costituito dalle descrizioni di personaggi e di ambienti e da discussioni letterarie, mentre la penisola di Sirmione è l'oggetto di connotazioni radiose, ma poco specifiche, contrapposta a quella Roma corrotta dove Catullo, là riverito signore, pur decide di morire solo e povero. Non meno interessante della postfazione di Arduino (*Una voce immortale*) è la presentazione di Vladimiro Bertazzoni, che tocca argomenti diversi: *Cultura e letteratura latina in Russia, Puškin e i poeti latini, Virgilio in Russia* e altri poeti, latini tradotti in russo (da Lucrezio a Orazio, da Ovidio a Tibullo, Properzio, Apuleio); e ancora indugia sull'Alternata fortuna di Catullo presso i traduttori russi, a cominciare dal '700, e conclude sul *Catullo di Pronin*, dando notizie dell'autore, dapprima semplice corista del Bol'šoj di Mosca e poi affermatosi come romanziere di successo, con una *Vita di Marco Polo* (1993), dei racconti di vita teatrale (*Dietro le quinte, Il soprano Golubkina*) e recentemente (2002) con una raccolta di poesie (*Fine secolo*), pur rimanendo il *Catullo* il suo lavoro più impegnato. Non manca infine una Bibliografia sulle traduzioni in russo di Catullo, Lucrezio, Nepote, Platone, Cicerone, ecc. e una nota di *Letteratura critica* comprendente testi storici e letterari sul mondo classico, di Maškin, Pokrovskij, Sergeev, Utčenko, Čistjakov, Štal'. Il volume, in bella veste tipografica, è adorno di alcune illustrazioni.

Piero Cazzola

Renato Risaliti, *Storia problematica della Russia. L'ascesa delle utopie e delle etnie*, vol.III, Firenze, 2003, pp.153.

L'Autore mette in luce, in questo terzo volume, la contrapposizione tra Russia ufficiale, sostenitrice del panslavismo, e Russia popolare, espressione di un profondo anelito alla realizzazione di utopie di rinnovamento sociale. Vi racconta la storia della Russia dell'Ottocento, ripercorrendo il cammino compiuto dalle idee: all'utopia conservatrice, teorizzata da Ulybyšev, Bulgarin e Odoevskij, si oppone l'utopia comunitaria che anima la visione politica del rivoluzionario e agitatore sociale Ogarëv. Riconosciuto come l'autentico elaboratore delle idee anarchiche di Bakunin, egli assume all'interno di questa indagine storiografica un ruolo più significativo, rispetto a quello che la tradizione, ponendo in grande risalto il pensiero e l'azione del compagno di lotta Gercen, gli ha

finora attribuito. Di Ogarëv viene poi ricordato, nel capitolo dedicato ai contatti russo-italiani a metà Ottocento, il viaggio compiuto in Italia tra la fine del 1842 e l'inizio del 1843, occasione di incontro con uomini politici russi e italiani, motivo di riflessione intorno alla situazione politica italiana. Da quegli incontri, da quelle riflessioni scaturisce a poco a poco una sempre più profonda attenzione per gli avvenimenti che interesseranno l'Italia nel 1848 e negli anni 1859-61: da essi Černyševskij e Dobroljubov trarranno ispirazione per ampie rassegne politiche pubblicate sul «Contemporaneo», ancora oggi ricco patrimonio di idee e di interpretazioni, di profondo valore per la ricerca storiografica inerente al Risorgimento italiano.

Ampio spazio è dedicato alla figura di Plechanov e al suo percorso ideologico, sullo sfondo di una Russia socialmente degradata ed economicamente impoverita. Su questo stesso sfondo l'utopia prende il potere: la conseguenza ultima si identifica, osserva l'autore, nel bolscevismo che si traduce in un sistema burocratico gerarchizzato, retto da un capo carismatico, giudice supremo della vita del partito e dello stato.

All'esplorazione dei grandi temi della storia russa dell'Ottocento si affianca l'analisi di alcuni argomenti storiografici più specifici, ma non meno importanti per comprendere i grandi accadimenti e le idee di cui sono espressione. Uno di questi è la formazione del džadidismo, la teoria del nuovo metodo, elaborata e diffusa dagli illuministi tatars della regione del Volga. Nel proclamare l'indipendenza della scienza e della filosofia dai dogmi della *shariah* essi attribuiscono distinti campi di applicazione a scienza e filosofia da una parte e religione dall'altra, esprimendo in tal modo un intento di pacifica penetrazione culturale. Nella regione del Volga si assiste quindi, nei primi decenni del XX secolo, a un notevole sviluppo dell'istruzione e della cultura, determinato, sottolinea l'Autore, da quei profondi processi di trasformazione avviati dalle riforme di Pietro il Grande.

Giulia Baselica

Renato Risaliti, *Storia problematica della Russia. Le utopie al potere: trionfi, tragedie e crollo – la nuova Russia*, vol. IV, Firenze, 2003, pp.147.

All'inizio del XX secolo le utopie di rinnovamento sociale conquistano il potere, si fanno realtà e danno origine alla Russia sovietica: a tale impetuoso rivolgimento sismico, nella storia della Russia,

l'Autore del volume dedica una densa sintesi, comprensiva di tutti i principali accadimenti: la rivoluzione del 1905-1907, la prima guerra mondiale, la rivoluzione d'ottobre, la guerra civile, il comunismo di guerra, la NEP; quindi la fondazione dell'URSS, la susseguente epoca della ricostruzione con le implicazioni proprie dell'industrializzazione e della collettivizzazione forzata sullo sfondo del terrore staliniano. Dopo i tragici eventi della grande guerra patriottica, con la finale, inesorabile sconfitta del Terzo Reich, al prezzo di ventunmilioni di morti e di immense distruzioni e sofferenze, il popolo sovietico si affaccia a un'epoca nuova, di ricostruzione e distruzione a un tempo: quello della faticosa, problematica ricostruzione di un paese dilaniato dalla guerra, e della distruzione del mito staliniano. È l'epoca di Chruščev, segnata da un lato dal XX congresso – con la lettura del rapporto segreto sui crimini commessi da Stalin – e dall'altro dal contrasto fra il successo delle imprese spaziali, accompagnate dall'elevato tenore dell'economia bellica, e la stagnazione nel pensiero economico, sociale e culturale.

Con il meteorico passaggio di Gorbačëv e della perestrojka, seguito dal golpe dell'agosto 1991, si assiste infine al tramonto delle utopie: l'URSS si dissolve e ha inizio l'era della Russia post-sovietica. L'Autore si sofferma su un fenomeno che ormai da più di un decennio marcatamente caratterizza la Russia e gli altri stati dell'ex Unione Sovietica: l'esplosione dei nazionalismi, di cui vengono qui riconosciute le radici storiche e, soprattutto, identificati i complessi tratti distintivi, causa di ostilità e di conflitti non di rado di grande violenza. Esempio è il caso della Cecenia: sanguinosa questione, risultato di un intricato viluppo di fattori strategici, economici, politici, culturali, religiosi e psicologici.

Alla prima parte, che si conclude con una trattazione relativa ai nuovi assetti proprietari, segue la seconda parte del volume, dedicata a un orizzonte più settoriale, comprendente i rapporti economici italo-russi dal 1907 al 1917, con la rievocazione della fondazione della sezione moscovita della Camera di Commercio russo-italiana (1911), seguita dalla costituzione di altre sezioni, a Odessa, Charkov, Rostov sul Don e l'identificazione del ruolo non solo economico-commerciale, bensì anche politico esercitato dal Banco di Roma e da altre banche regionali e provinciali.

Il volume si conclude infine con un excursus storico dedicato alla relazione fra etnia e religione in Romania, dalla colonizzazione anticomana all'epoca attuale.

*Giulia Baselica*

Arkadij Polonskij, «Zdes' Tjutčev žil ... ». *Russkij poet v Mjunchene*, Mjunchen, KMC «Poezija» 2003, pp.350.

Questa ampia monografia è dedicata agli anni monacensi del poeta Fedor Ivanovič Tjutčev (1803-1873). Conclusi a Monaco gli studi universitari, egli intraprende in quella città la carriera diplomatica, poi improvvisamente e definitivamente interrotta dalle autorità russe per aver abbandonato, senza la prescritta autorizzazione, la sede diplomatica di Torino e del Regno di Sardegna, successivamente assegnatagli. Nella capitale bavarese trascorre la maggior parte della propria vita, gli anni più intensi, ricchi di eventi e di scrittura poetica. Qui incontra Heine e Schelling; qui conosce e sposa nel 1829 la sua prima moglie, Eleonora von Botmer, nobildonna bavarese, che muore nel 1838. Bavarese è anche la seconda moglie di Tjutčev, la baronessa Ernestina Pfeffel, che il poeta sposa a Berna nel 1839.

Il volume è sotteso da un preciso, quanto delicato e complesso intento: quello di ricostruire uno scenario urbano dalle rigorose connotazioni spaziali e temporali, per conferire concretezza a quella «invisibile presenza del grande poeta di Russia», evocata dall'Autore del volume.

Il ventennio che Tjutčev trascorre a Monaco appare qui ricostruito con grande accuratezza – ricco ed esteso è l'apparato bibliografico incluso nel volume – come cronaca minuziosa, che non è un'algida registrazione di date e di eventi, bensì un'autentica opera biografica, cui infondono vita le parole del poeta stesso.

Lo studio condotto da Polonskij si orienta verso tre direzioni distinte. Vengono innanzitutto presi in esame gli incontri di Tjutčev, le sue relazioni umane: le donne da lui amate, i parenti, i conoscenti tedeschi; quindi viene filologicamente riedificata la Monaco del poeta; infine viene evocato l'universo letterario tjutčeviano: un universo che, dalla biografia e dalla stessa produzione letteraria del poeta – con la ricostruzione della storia della pubblicazione nel «Contemporaneo», storia che ha inizio nel 1836 e rappresenta, secondo Mirskij, un evento straordinario, per un poeta che scrisse molto e pubblicò poco, forse per una sorta di indifferenza per la propria opera poetica o, forse, per un'insofferenza verso ogni critica – si estende di là dai confini del proprio tempo e della propria cultura: Tjutčev rivela così la propria, questa volta ben viva, presenza nella letteratura tedesca, attraverso le traduzioni di Meltitz e Noé per il XIX secolo; quelle di Müller per il XX secolo. Ma l'eccezionalità dell'ispirazione tjutčeviana, che il critico formalista Tynjanov riconosce come sintesi della tradizione poetica settecentesca e, a un

tempo, dell'espressione lirica ottocentesca, e la sua universalità divengono motivo di attenzione da parte dei più grandi filosofi russi dei secoli XIX e XX: Vladimir Solov'ev, Vjačeslav Ivanov, Semen Frank, Vasilij Zen'kovskij, Fedor Stepun, Dmitrij Čiževskij. Un cerchio che idealmente si chiude: il poeta, monacense d'adozione, che nella città bavarese profonde le sue migliori energie nella vita e nell'arte, custodisce in sé un'intensa e russa spiritualità, che appunto dialoga con il pensiero filosofico della sua terra originaria, quella terra in cui, comunque, farà definitivamente ritorno, nel 1844.

Giulia Baselica

Piero Cazzola, *Karl Brjullov, eccelso pittore russo a Roma nell'Ottocento*, in «Strenna dei Romanisti», Roma, 2003, pp. 87-105.

Le dense pagine che lo slavista Piero Cazzola dedica a Karl Pavlovič Brjullov (1799-1852) tracciano del celebre autore dell'*Ultimo giorno di Pompei* un ritratto vivido e particolareggiato: l'Autore si sofferma, con particolare attenzione, sul periodo italiano del pittore che, giunto a Roma nel 1823, visita nel 1824 e nel 1827 Napoli e Pompei; nel 1834 è a Bologna, mentre un anno dopo lavora a Brera. Rientra quindi in Russia, a San Pietroburgo, per far nuovamente ritorno, nel 1850, a Roma, ove morirà due anni dopo e verrà sepolto nel cimitero acattolico del Testaccio.

Gli anni italiani di Brjullov sono qui scanditi dalle sue opere pittoriche e dalle storie, dai personaggi, dagli eventi che di quelle opere costituiscono le cornici. Dalla copia a grandezza naturale della *Scuola di Atene*, allo schizzo a olio di una *Dimostrazione politica a Roma* nel 1846, l'ispirazione brjulloviana appare qui modulata in tutti i toni e le sfumature, come altrettante espressioni artistiche del suo variegato immaginario. Se, in un primo tempo, si rivelano predominanti i soggetti storico-mitologici – motivi ispiratori per opere come *Dafnis e Cloe*, *Satiro e Baccante*, *Numa Pompilio in colloquio con la ninfa Egeria* – e gli scorci di vita popolana – *Pellegrini alle porte della Basilica Lateranense*, *Pifferari dinanzi all'immagine della Madonna*, *Alla confessione* – negli anni maturi dell'arte pittorica brjulloviana acquisiscono sempre maggior rilievo temi tratti dalla storia antica e moderna – *La morte di Ines de Castro*, *L'assedio di Pskov da parte del re di Polonia Stefano Bathory nel 1581* – e contemporanea, nei numerosi ritratti di aristocratici russi, il più celebre dei quali, incompiuto, raffigura la con-

tessa Julija Samojlova, che s'allontana da un ballo con la figlia adottiva Amacilija; di cantanti, di prelati, di nobili e intellettuali italiani.

All'Ultimo giorno di Pompei l'Autore dell'articolo dedica il più ampio spazio, ripercorrendo, con dovizia di dettagli, la storia del dipinto: dalle fonti di ispirazione e dal rapporto con la committenza, ai primi abbozzi, al successo ottenuto a ogni nuova esposizione, ai giudizi di critici d'arte, di scrittori e di poeti.

La genesi dell'ispirazione è da ricercarsi nello stesso clima di diffuso interesse per il mondo classico greco e latino. La scena rappresentata di Brjullov traduce, in senso pittorico, il sentimento di atterramento misto a fascinazione suscitato, nei suoi contemporanei, dalla ricostruzione della fine di Pompei, resa possibile dalle ricerche archeologiche che, condotte a partire dal 1748 per volere di Carlo di Borbone, proprio in questo periodo divenivano particolarmente feconde. Di quegli anni sono la rappresentazione dell'opera lirica *L'ultimo giorno di Pompei* (1825) di Giovanni Pacini e la pubblicazione del romanzo *The last days of Pompei* (1834) di Edward Bulwer Litton: elementi propri del contesto culturale in cui si inserisce l'opera di Brjullov, che di un soggetto di argomento classico offre una lettura romantica, tutta modulata sui toni del catastrofico, dell'orrore, del sublime.

Giulia Baselica

Michail M. Bachtin, *Linguaggio e scrittura*, a cura di Augusto Ponzio, Biblioteca Meltemi, Roma 2003, pp. 208, € 18,50

Sono stati raccolti in questo volume quattro saggi di Michail Bachtin apparsi su riviste russe negli anni 1926-1930: *La parola nella vita e nella poesia*, *Le più recenti tendenze del pensiero linguistico occidentale*, *Stilistica letteraria* (che raccoglie tre articoli pubblicati in successione: *Che cos'è il linguaggio*, *La costruzione dell'enunciazione*, *La parola e la sua funzione sociale*), *Sui confini tra poetica e linguistica*. Il filo rosso che li tiene uniti è la stretta relazione di reciproca implicazione, di interdipendenza, tra teoria dei segni e teoria dell'ideologia. Definita come "l'insieme dei riflessi della realtà sociale nel cervello dell'individuo umano espressi per mezzo di parole o di altre forme segniche", l'ideologia, per Bachtin, vive nei segni e soprattutto nel linguaggio verbale. In sostanza, ovunque sia presente un segno è presente anche l'ideologia e, viceversa, tutto ciò che è ideologico pos-



siede un valore segnico. L'atto di parola quotidiana si compone, tuttavia, per Bachtin di una parte verbalmente realizzata e di una sottintesa, un "contesto di vita" più o meno ampio che comprende il pezzo di mondo che entra nell'orizzonte degli interlocutori. Le valutazioni sociali "forti" che determinano l'orientamento dell'enunciazione non stanno tanto nel suo contenuto esplicito, quanto nella sua forma. Nel saggio *La parola nella vita e nella poesia*, accanto a questo concetto di "sottinteso", all'evidenziazione dell'incompletezza dell'enunciazione e del rinvio a sistemi ideologici e contesti extra-verbali, Bachtin si rivolge al problema della specificità della parola letteraria. E, attraverso la critica del "soggettivismo individualistico" - rappresentato principalmente da Wilhelm von Humboldt e successivamente sviluppato alla scuola di Vossler - e dell'"oggettivismo astratto" di de Saussure, ribadisce sostanzialmente l'essenza sociale della parola. Essenziale, in Bachtin, è insomma il riconoscimento del rapporto di alterità come carattere fondamentale della parola. Lo studio delle diverse forme di discorso, la "teoria dell'incrocio" per spiegare l'origine delle lingue, la critica della concezione dell'espressione come manifestazione di un'interiorità autonoma - indipendente dall'interlocutore e dall'intenzionalità nei confronti del destinatario - e l'individuazione delle origini della linguistica nel filologismo sono aspetti di uno stesso orientamento: quello di una filosofia del linguaggio che ha sostituito la categoria dell'identità con quella dell'alterità.

Michail M. Bachtin (Orël 1895 - Mosca 1975), critico e filosofo, è stato tra i protagonisti del rinnovamento della letteratura in Russia negli anni Venti. Perseguitato dal regime sovietico per le sue posizioni teoriche, ha vissuto in esilio in Kazakhstan per cinque anni e ha pubblicato i suoi primi lavori sotto il nome di suoi amici e collaboratori. Tra le sue opere ricordiamo *Problemi dell'opera di Dostoevskij* (1929), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), *Estetica e romanzo* (1975), *L'autore e l'eroe* (1979).

Sandro Medici, *Vulture* (Racconti dall'oltresud, con inserto fotografico di Tano D'Amico), Edizioni Intra Moenia, 2003 pag.106 € 10,00

Sandro Medici, giornalista, scrittore fa un regalo ai suoi lettori e lettrici: racconta fatti antichi, e non solo, di personaggi umili ma non rassegnati della Lucania.

E' voce viva che narra storie appassionanti tramandate dalla gente della terra del Vulture, vulcano da millenni spento.

Storie di anarchici di belle parole, soldati ribelli morti ammazzati, contadini che minacciano con il forcone, padroni arroganti, socialisti che nascondono la bandiera rossa sotto le lenzuola del letto matrimoniale, come scrive Domenico Starnone nella presentazione del libro, ma anche di donne passionali, donne con padri padroni, donne magiche, fantasmi di donna.

E gruppi di donne dai gesti antichi che si perdono nei tempi sono parte integrante dei racconti: donne che lavano, donne che cuciono lenzuola e coperte, donne che "a voci spiegate lavoravano con l'acqua e con il fuoco", donne che "soprattutto le più giovani, a piccoli gruppi, andavano e venivano per le strade, ad affacciarsi in chiesa, a far visita."

L'assoluta protagonista di tutti i racconti, brevi, intensi, è sempre la Lucania con le terre e le sue stagioni, con le comunità e le tragiche storie intrise anche di magia.

Sandro Medici, con pochi tratti uniti agli inserti dialettali e con altrettanta magia, rende vivi personaggi e paesaggi, perché, come il portatore Zocafauza, "sa far parlare le parole".

*Gabriella Menghini*

## **CONVEGNI E AVVENIMENTI CULTURALI\***

(A cura di Tania Tomassetti)

### **Convegni e Dibattiti culturali**

**Voci dalla nuova Europa.** E' la prima manifestazione che la città di Bologna dedica al tema dell'Unione Europea, che nel 2004 si estenderà a Malta, a Cipro e ad otto paesi dell'Europa centrale ed orientale. La manifestazione si è tenuta dal 20 al 23 novembre 2003 nelle biblioteche e nelle scuole di Bologna. Il suo obiettivo principale è stato quello di diffondere la conoscenza di letterati noti e di giovani esordienti appartenenti in particolar modo alla Slovenia, all'Ungheria, alla Repubblica Ceca, alla Slovacchia, alla Polonia, alla Lituania, alla Lettonia e all'Estonia. Il programma delle tre giornate è stato articolato come segue:

Giovedì 20 novembre 2003 - >Ore 18.00> Sala Borsa, piazza

#### Nettuno 3

Inaugurazione e presentazione della rassegna.

Le autorità e la cittadinanza incontrano gli scrittori invitati: Miroslav Košuta; Kaietan Ković, Marcelijus Martinaitis, Giorgio Pressburger, Andor Szilágyi, Olga Tokarczuk, Michal Viewegh. Recital di poesie e brani in prosa tratti dalle opere degli autori, a cura di Elena Bucci.

Giovedì 20 novembre 2003 - >Ore 20.00> Biblioteca Lama, via

#### Marco Polo 21/13

Il pubblico dei lettori incontra gli scrittori ospiti della rassegna e dialoga con loro.

Saluto del Presidente del Quartiere Navile, Claudio Mazzanti.

Venerdì 21 novembre 2003 - >Ore 10.00> Istituto Statale O.

#### Belluzzi

Le classi incontrano Michal Viewegh. Il professor Alessandro Ruggera introduce l'autore e dialoga con lui e con il pubblico dei giovani lettori.

Venerdì 21 novembre 2003 - >Ore 10.00> Liceo Copernico

Le classi incontrano Marcelijus Martinaitis. Il professor Guido Michelini introduce l'autore e dialoga con lui e con il pubblico dei giovani lettori.

Venerdì 21 novembre 2003 - >Ore 10.00> Liceo Scientifico Righi

La scrittrice polacca Olga Togarzuk dialoga con il pubblico dei giovani lettori.

Venerdì 21 novembre 2003 - >Ore 10.00> Istituto Tecnico Industriale Aldini Valeriani

La letteratura slovena: un poeta e un narratore, Miroslav Košuta e Kaietan Kovič dialogano con il pubblico dei giovani lettori.

*Incontri Biblioteca Sala Borsa Ragazzi*

Giovedì 20 novembre 2003- >Ore 18.00>

Le favole ungheresi presentate ai ragazzi, conducono Simona Minnicucci e Chiara Fumagalli.

Venerdì 21 novembre 2003 - >Ore 10.00>

Le favole illustrate lituane presentate ai ragazzi, conduce Beruta Žindžiutė.

Venerdì 21 novembre 2003 - >Ore 18.00> Sala, piazza Nettuno, 3

Incontro con Giorgio Pressburger, introduce Susanna Rosznyoi.

Venerdì 21 novembre 2003 - >Ore 19.00> Sala, piazza Nettuno, 3

Incontro con Andor Szilágyi, introduce Eva Gacs traduttrice dell'autore.

Venerdì 21 novembre 2003 - >Ore 21.00> Sala, piazza Nettuno, 3

Incontro con Michal Viewegh, introduce Alessandro Ruggera.

Venerdì 21 novembre 2003 - >Ore 21.00> Biblioteca Ginzburg,

Via Genova, 10

Incontro con Marcelijus Martinaitis, introduce Guido Michelini.

Venerdì 21 novembre 2003 - >Ore 21.00> Biblioteca Tassinari Clò,

via di Canaglia, 7

Incontro con Andor Szilágyi.

Sabato 22 novembre 2003 - >Ore 19.00> Sala Borsa, piazza

Nettuno, 3

Incontro con Miroslav Košuta e Kaietan Kovič, introduce Anna Chiarini.

Sabato 22 novembre 2003 - >Ore 20.00> Sala Borsa, piazza

Nettuno, 3

Incontro con Marcelijus Martinaitis, introduce Guido Michelini.

Sabato 22 novembre 2003 - >Ore 21.00> Sala Borsa, piazza

Nettuno, 3

Incontro con Olga Tokarczuk, introduce Anna Chiarini. Letture di Francesca Mazza.

*Gogol'*. Il 27 novembre 2003 nella sede dell'Istituto Italiano di Studi Germanici (in Roma, via Calandrelli 25) sono stati presentati i volumi di Rita Giuliani *La «meravigliosa» Roma di Gogol'. La città, gli arti-*

sti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento, e di Franco Onorati *Il sacro nella letteratura in dialetto romanesco. Da Belli al Novecento*. Sono intervenuti gli autori, il Cardinale Achille Silvestrini, Emilio Giachery e Carla Solivetti.

***Il rigore della soggettività. Attività, coscienza e linguaggio in riabilitazione.*** Il 23 e 24 gennaio 2004 presso il Centro culturale "L. Russo" Chiostro di S. Agostino si è svolto un convegno di studi sul rapporto che lega la scienza psicologica alle altre discipline scientifiche e alla riabilitazione neuromotoria. Le due giornate di studio sono state patrocinate dalla Provincia di Lucca, dal Comune di Pietrasanta, dall'Azienda Usl 12 "Versilia", e dalle riviste "Il Grandevetro", "Relazioni Intenzionali", "Riabilitazione Cognitiva" e "Slavia". Nella serata della prima giornata la Biblioteca A. R. Lurija in collaborazione con l'Associazione di Ricerca Teatrale e Multimediale (ARTEM) ha messo in scena *Il mulino meraviglioso. Variazioni riabilitative per un testo di Luigi Pirandello*, regia di Natalia Antonioli. Testi di Luigi Pirandello, Carlo Perfetti, Fiorenzo B. (voce registrata), Pier Giulio Tongiani, Aldo Pieroni, e con la partecipazione di Elena Basteri, Alessia Bertozzi, Filomena Focacci, Riccardo Martini, Monica Panatteri, Silvia Papi, Laura Vignali. Installazioni sceniche Natalia Antonioli, scelta delle musiche Pierluigi Puglisi, foto di scena Giovanni Giannarelli, tecnico audio-luci Stefano Giannotti, assistente alla regia Mailé Orsi, mediatore di palestra Annamaria Boniver, assistente all'organizzazione Barbara Rocchi.

#### Programma

##### Venerdì 23 gennaio 2004

Ore 9.00 - Presentazione di Aldo Pieroni e del Direttore Sanitario della Azienda Usl 12 "Versilia".

Ore 9.15 - I sessione in collaborazione con "Riabilitazione Cognitiva" *Il rigore della soggettività*. Moderatore Prof. Carlo Perfetti (Santorso), Relatori Carlo Perfetti, Dott.ssa Carla Rizzello, Dott.ssa Franca Pantè. *Dialogo sull'esperienza cosciente tra un riabilitatore e un ingegnere*. Dialogo tra il Prof. Carlo Perfetti (Santorso) e l'Ingegnere Vincenzo Tagliasco (Genova).

Ore 14.30 - II Sessione *Alla memoria di Luciano Della Mea* in collaborazione con "Il Grandevetro" *Il Vissuto esperienziale in riabilitazione*. Moderatore Alfonso M. Iacono (Pisa). Relatori Prof. Agostino Pirella (Torino), Fabio Stok (Roma).

Ore 21.00 - III Sessione in collaborazione con "Relazioni Intenzionali" *Altri Sentire* (chiesa di S. Agostino). Introduce Riccardo De Falco (Salerno).

Sabato 24 gennaio 2004

Ore 9.15 in collaborazione con "Slavia" *La coscienza e la scuola storico-culturale*. Moderatore Prof. Nicola Siciliani de Cumis (Roma). Relatori Prof.ssa Maria Serena Veggetti (Roma), Dott.ssa Tania Tomassetti (Roma).

Cerimonia di consegna del premio Aleksandr Romanovič Lurija 2002. Conclusioni ed impegni futuri.

*Antonio Labriola e la sua Università: celebrazioni in onore del filosofo ad un secolo dalla sua scomparsa*. Il convegno si è tenuto il 2 e 3 febbraio 2004 presso la Facoltà di Filosofia - Villa Mirafiori, Aula VI, Via Carlo Fea, 2, Roma.

*Programma*

Lunedì 2 febbraio 2004 - ore 16.00

Saluto del Preside della Facoltà di Filosofia Marco Maria Olivetti. Moderatore Prof. Gennaro Sasso. Relazioni sul tema *Antonio Labriola critico della cultura del suo tempo* a cura dei Professori Girolamo Cotroneo (relazione letta dal Prof. Luigi Punzo) e Nicola Siciliani de Cumis. Dibattito.

Martedì 3 febbraio 2004 - ore 9.00

Presentazione del volume di Ignazio Volpicelli *Herbart e i suoi epigoni*, Torino, UTET, 2003. Moderatore Prof. Nicola Siciliani de Cumis. Ne hanno parlato l'autore, Bruno M. Bellerate, Giacomo Cives, Giuseppe Spadafora.

Intermezzo di lettura di testi su *Antonio Labriola e la sua Università*, a cura di Giorgio Spaziani e Daria Siciliani de Cumis dell'Accademia Nazionale D'Arte Drammatica "Silvio D'Amico". Dimensioni musicali, a cura di Tiziana Pangrazi. Dimensioni filmiche, a cura di Domenico Scalzo. Dibattito.

Martedì 3 febbraio 2004 - ore 16.00

*Antonio Labriola e noi*. Sessione di lavoro del "Laboratorio Labriola" (pedagogia generale I) dell'Università di Roma "La Sapienza".

1. Attività didattiche e di ricerca del "Laboratorio Labriola". Prospettive di studio per il Convegno di Cassino" (8-10 ottobre 2004) su *Antonio Labriola a cento anni dalla morte 1904-2004*.

2. La collana universitaria "Diritto di stampa" di Aracne Editrice, Labriola tra didattica e ricerca e il volume di Alessandro Sanzo, *L'officina comunista. Enrico Berlinguer e l'educazione dell'uomo (1945-1956)*. Presentazioni di Nicola Siciliani de Cumis e Chiara Valentini. Postfazione di Mario Alighiero Manacorda, Roma, Aracne, 2003. Ne hanno parlato l'autore, Luigi Punzo e l'Editore.

Sono intervenuti i Professori Giuseppe Boncori, Marta Fattori, Irene Kajon, Maria Serena Veggetti. Dibattito.

### Eventi musicali

**Magia di musica dalla Russia.** L'Accademia di Santa Cecilia ha organizzato una serie di eventi musicali dedicati ai grandi maestri della musica russa. I concerti si sono tenuti nell'Auditorium, Parco della Musica.

#### Programma

1 novembre 2003, ore 18.30, 3 novembre 2003, ore 21.00, 4 novembre 2003, ore 19.30: il grande pianista Arcadij Volodos ha eseguito sotto la direzione del Maestro Myung-Whun Chung il *Concerto n° 2 in sol minore per pianoforte e orchestra op. 16* di Prokof'ev, il *Nocturnes* per orchestra e coro femminile di Debussy, e *Daphnis et Chloé* seconda suite con coro di Ravel.

29 novembre 2003, ore 18.30, 1 dicembre 2003, ore 21.00, 2 dicembre 2003, ore 19.30: il pianista Lang Lang, diretto dal Maestro Jurij Temirkanov ha interpretato il *Concerto n° 1 in si bemolle minore per pianoforte e orchestra op. 23* di Čajkovskij, e la *Sinfonia n° 9 in mi minore op. 95 Dal Nuovo Mondo* di Dvořák.

20 dicembre 2003: in occasione del periodo natalizio l'Accademia di Santa Cecilia ha proposto il *Concerto di Natale per la Pace*, diretto dal violinista russo Vladimir Spivakov, con la presenza di Uto Ughi. Sono stati eseguiti brani di Beethoven e di Gala Strauss.

7 febbraio 2004, ore 18.30, 9 febbraio 2004 ore 21.00, 10 febbraio 2004 ore 19.30: Mischa Maisky (violoncello) diretto dal Maestro Myung Whun Chung ha eseguito musiche di Čajkovskij e Mozart.

**Il lago dei cigni.** Coreografia di Petipa/Ivanov riproposta da Galina Samsova, musiche di Čajkovskij, con il corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma (25 febbraio 2004, repliche fino al 28 febbraio).

### Mostre

**Fabergè. L'orafa degli zar.** L'arte di Peter Carl Fabergè attraverso preziosi esemplari provenienti dai più importanti musei russi (Museo del Corso, Via del Corso 320, Roma -dicembre 2003).

### Teatro

**Tre sorelle di Anton Čechov.** La stagione di prosa al Teatro Flavio di Rieti si è aperta con lo spettacolo teatrale *Tre sorelle* di Anton Čechov, dramma in quattro atti, regia di Maurizio Panici, con Pamela Villorosi, Valeria Ciangottini e Renato Campese.

***Scherzi di Anton Čechov.*** Francesca Reggiani, insieme a Rolando Ravello, Luis Molteni, Gian Maria Testa (musiche), e Andrea Taddei (regista) hanno portato in scena in tre atti l'opera *Scherzi* del drammaturgo russo Anton *Cechov*. Il debutto è avvenuto ad Urbania, poi lo spettacolo è stato rappresentato al Teatro "Puccini" di Firenze" (31 gennaio 2004) ed infine all'Ambra Jovinelli di Roma (dal 2 marzo 2004).

### NOTE

\* Avvertiamo i lettori che alcuni degli avvenimenti di cui diamo notizia, pur programmati e annunciati dagli organizzatori, possono essere stati rinviati o annullati.



## NOTIZIE EDITORIALI

Margarita Meklina, *Sraženie pod Peterburgom*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2003, pp. 364.

Armando Pitassio, *Balcani nel caos*, Università degli Studi di Perugia, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2003, pp. 174, € 19,50.

*L'Informazione Bibliografica*, N. 4, ottobre-dicembre 2003, Il Mulino, Bologna 2003, pp. 431-556, € 14,00.

*Ricerche Storiche*, n. 96, dicembre 2003, Reggio Emilia 2003, pp. 126, € 10,33.

Joseba Andoni de la Fuente, Maria Claudia Origlia, *Ama lur*, Miti, leggende e curiosità dei Paesi Baschi, Mesogea, Edizioni Mesogea, Messina 2000, pp. 236, € 13,40.

Sergej Dovlatov, *Regime speciale*, Sellerio editore, Palermo 2002, pp. 278, € 10,00.

Geminello Alvi, *Ai padri perdono*, Diario di viaggio, Mondadori, Milano 2003, pp. 168.

Michail M. Bachtin, *Linguaggio e scrittura*, a cura di Augusto Ponzio, traduzione di Luciano Ponzio, Biblioteca Meltemi, Roma 2003, pp. 208, € 18,50.

## ERRATA CORRIGE

A p. 203 del numero 1-2004, nel “Prospetto delle iniziative programmate per il periodo 2003-2007”, è scritto erroneamente che la Conferenza Internazionale “L’insegnamento della lingua e letteratura russa nell’Europa occidentale nel XXI secolo”, Università di Verona, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Centro Linguistico d’Ateneo, si terrà nel periodo aprile-maggio 2005. Invece la data esatta della Conferenza è: 22-24 settembre 2005. Ci scusiamo con gli organizzatori e con i nostri lettori.

## **CONCORSO PER LA TRADUZIONE DI UN RACCONTO DI CECHOV**

L'Istituto di Cultura e Lingua Russa, in collaborazione con la rivista SLAVIA, indice un concorso per studenti universitari e per gli allievi dei corsi di russo dell'Istituto di cultura e lingua russa, per la traduzione in italiano di un racconto a piacere di Anton Čechov, di cui quest'anno ricorre il 100° della morte.

La traduzione deve essere originale. Tutte le traduzioni che ricalcheranno in toto o in parte quelle già note verranno automaticamente escluse dal concorso.

Le tre migliori traduzioni, ad insindacabile giudizio della giuria, saranno pubblicate sulla rivista SLAVIA nei primi numeri del 2005.

La giuria sarà composta dai docenti universitari Rita Giuliani e Claudia Lasorsa, dal direttore dell'Istituto di cultura e lingua russa Carlo Fredduzzi, da Olga Belkina, responsabile dei corsi di russo dell'Istituto di cultura e lingua russa, e dal direttore di Slavia Dino Bernardini.

Per partecipare al Concorso occorre recapitare, entro il 30 novembre 2004, all'Istituto di Cultura e Lingua Russa, via Farini 62, 00185 Roma, t. 064870137, fax 064870721, e-mail [istituto@italia-russia.it](mailto:istituto@italia-russia.it), il testo cartaceo e il dischetto del racconto, accompagnati dai dati anagrafici e dai recapiti telefonici dell'autore.

I testi di tutti i racconti non saranno restituiti e verranno conservati presso la Biblioteca dell'Istituto di cultura e lingua russa.

Al Concorso possono partecipare cittadini italiani e stranieri residenti in Italia.

Roma, 3 maggio 2004

## NORME PER GLI AUTORI E I TRADUTTORI

Articoli e traduzioni possono essere inviati, in esclusiva per *Slavia*, su dischetto magnetico da 3"1/2, con files prodotti per mezzo dei seguenti programmi:

<b>Formato file</b>	<b>Note</b>
WordPerfect per Windows	versione 5.x, 6.x
Microsoft Word per MS-DOS	versioni 5.0, 5.5, 6.0
Microsoft Word per Windows e per Macintosh	versioni 1.x, 2.x, 4.x, 5.x, 6.0, 97
RTF-DCA	
Microsoft Works per Windows	versione 3.0, 4.0
Microsoft Write per Windows	
Rich Text Format (RTF)	

Il materiale dovrà pervenire alla Redazione su dischetto accompagnato dal testo stampato, redatto su una sola facciata. All'inizio di ogni capoverso lasciare cinque battute in bianco. Le schede di recensione dei libri non debbono superare le cinquanta righe. Inviare esclusivamente al seguente indirizzo: Bernardino Bernardini (*Slavia*), Casella Postale 4049, Roma Appio, 00182 Roma.

### **Diritto d'autore**

Tutti i collaboratori - autori o traduttori - garantiscono la completa disponibilità di ogni proprietà letteraria sulle loro opere e sugli originali tradotti ed esonerano *Slavia* da ogni eventuale responsabilità. L'invio di qualsiasi materiale per la pubblicazione nella nostra rivista comporta automaticamente l'accettazione di questa norma.

Fotocomposizione e stampa:

"System Graphic" s.r.l. - Via di Torre S. Anastasia, 61 - Roma -

Tel. 06710561

Stampato: Giugno 2004

**Associazione Culturale "Slavia"**  
Via Corfinio, 23 - 00183 Roma

€ 15,00