

SLAVIA
rivista trimestrale di cultura



Anno XVI

aprile
giugno 2007

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, ABI 03002 CAB 03270 CIN U Coordinate Bancarie Iban IT03U0300203270000002262533 Codice B.I.C. BROMITR1072. Codice fiscale e Partita I.V.A. 04634701009. Con la collaborazione di: Associazione Culturale Italia-Russia di Bologna, Associazione culturale "Russkij Mir" (Torino), Associazione Italia-Russia Lombardia (Milano), Associazione Italia-Russia Veneto (Venezia), Associazione per i rapporti culturali con l'estero "M. Gor'kij" (Napoli), 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 - 3474825134
Sito Web <http://www.slavia.it>
Posta elettronica: info@slavia.it Nei messaggi indicare anche il proprio recapito.

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 XVI numero 2-2007

Indice

TEATRO

Erica Faccioli, <i>La commedia dell'arte in Russia</i>p.	3
Nikolaj Foregger, <i>Arlecchino inventore, ovvero il fiore di Sulignac</i>p.	14

LETTERATURA E LINGUISTICA

Raffaella Romagnoli, <i>Per un approccio interculturale nella didattica del russo</i> .p.	29
Anastasia Pasquinelli, <i>Sfogliando il carteggio Gor'kij-Osorgin</i>p.	39
Alla Novikova, <i>Nikolaj Leskov e la sua Desdemona</i>p.	56

DIDATTICA

(A cura di Nicola Siciliani de Cumis)p.	63
<i>"Poema" come romanzo di formazione. Indagini su Makarenko e la sua opera</i> .p.	64

PASSATO E PRESENTE

Erika Pocafassio, <i>Ol'ga Esipova e le sue memorie</i>p.	68
Ol'ga Esipova, <i>Il treno Vorkuta-Leningrado (Memorie)</i>p.	70
Anatolij Luk'janov, <i>Il presidenzialismo in Russia</i>p.	96
Alessandra Cirillo, <i>Ivan Konstantinovič Ajvazovskij</i>p.	101

ARCHIVIO

Francesca Fratejacci, <i>Gianni Rodari e la sua "Grammatica della fantasia"</i>p.	111
<i>Conversando oggi nel ricordo di Gianni Rodari (Intervista con Dino Bernardini a cura di Francesca Fratejacci)</i>p.	160
<i>Intervista con Gianni Rodari a cura di Dino Bernardini (Da Rassegna Sovietica, 1979, n. 5, pp. 79-84)</i>p.	178
Andrea Griffante, <i>Intorno al concetto di eurasismo in Lev P. Karsavin</i>p.	185
Lev Karsavin, <i>L'Europa e la Russia</i>p.	196

RUBRICHE

<i>Letture</i>p.	220
<i>Cronaca</i>p.	231
<i>Zibaldone</i>p.	234
<i>Notiziario bibliografico</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
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 recapito, oltre all'indirizzo di posta elettronica.
Su loro richiesta, i messaggi possono essere pubblicati anonimi, con un 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
proprio indirizzo sul bollettino di versamento**

ABBONAMENTI

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

Erica Faccioli

LA COMMEDIA DELL'ARTE IN RUSSIA: UNO SCENARIO DI NIKOLAJ FOREGGER

(Dalla riabilitazione dei generi popolari a Chorotloš)

Il nostro tempo è caratterizzato da una straordinaria passione per le maschere e i personaggi della commedia italiana.

(Solov'ëv V.S., *Literatunye zametki*, "Ljubov' k trëm apel'sinam", 1915)

La fortuna della Commedia dell'Arte in Russia è nota in Italia grazie all'attenzione posta sull'argomento da parte di auterovoli studiosi¹. Il ruolo fondante e decisivo assunto dalla commedia delle maschere all'interno delle sperimentazioni antinaturaliste, ha offerto la possibilità di riflettere sul reinvestimento nel genere e sull'opportunità di una sua rivisitazione.

Le sperimentazioni e le esperienze di Mejerchol'd, Tairov, Evreinov, Vachtangov e Radlov nell'ambito dell'integrazione della Commedia, sono state oggetto di studio e ricerca; tuttavia la storiografia ha in merito un "vuoto" passibile di essere colmato. Per svariati motivi, tra cui la difficoltà di reperire determinati materiali, non è ancora emerso l'intenso contributo di Nikolaj Foregger (Kiev 1892-Mosca 1939)², regista il cui nome viene associato perlopiù ai successi decretati dall'attività del suo studio moscovità negli anni Venti³. Al fine di rendere nota l'attività artistica di questo intellettuale proveniente da Kiev, si vuole qui presentare una traduzione integrale di una sua commedia apparsa su "Arion" nel 1915. Lo scenario, dal titolo *Arlekin vydumščik ili Sulin'jaskij cvetok*⁴ (*Arlecchino inventore o il fiore di Sulignac*), altro non è che un tentativo drammaturgico sullo schema amoroso dell'"improvvisa", ben riuscito per ciò che concerne la caratterizzazione dei personaggi, un tentativo perfettamente inserito nella tendenza storico-reatauratrice avviata da Evreinov negli anni Dieci. In essa si può trovare un utile stimolo alla riflessione sull'essenziale contributo del regista in merito all'evoluzione che il genere subì nel periodo post-rivoluzionario.

All'epoca in cui si cimentò in questa scrittura, Foregger era uno

studente della Facoltà di giurisprudenza molto sensibile e attento all'arte in tutte le sue forme. Aveva esordito come critico d'arte⁵ e come regista nel 1914, sfruttando le sue svariate conoscenze negli ambiti artistico-letterari e linguistici. Col tempo si dedicherà in maniera sempre più intensa all'arte teatrale e coreografica, mettendo in secondo piano la primigenia passione per l'arte visiva, fino a diventare un apprezzato specialista della Commedia dell'Arte. La sua capacità di convertire l'erudizione in esercizio pratico, gli valse parole di encomio da parte di V. Mejerchol'd (del quale, in età matura, Foregger fu una sorta di germinazione prodotta da una costola staccata, un *alter ego*): "Io conoscevo piuttosto bene il teatro europeo, spagnolo, e bene il teatro giapponese, ma un profondo conoscitore della commedia dell'arte italiana, qual era Foregger, non l'avevo mai incontrato"⁶.

Questo apprezzamento si riferisce all'attività foreggeriana degli anni Venti, quando il regista impartiva lezioni sul movimento nel suo celeberrimo studio, il Mastfor (*Masterskaja Foreggera* [Atelier di Foregger]) e agli allievi del Prolet'kult. Un altro testimone straordinario dei corsi tenuti da Foregger fu Ejzenštejn, che frequentò le sue lezioni sulla Commedia lasciando ai posteri gli appunti presi sul suo taccuino⁷. Il valore delle competenze sulla Commedia dell'Arte di Foregger non sono da mettere in discussione, se addirittura Ejzenštejn si pose al suo cospetto nel ruolo di allievo.

L'erudizione di Foregger in questo settore fu una naturale conseguenza della passione che per anni lo aveva portato ad occuparsi delle forme popolari italiane e francesi. Senza dubbio fu l'interesse per l'arte a condurlo nella strada dei mascheramenti: un primo reinvestimento nelle maschere è riscontrabile all'interno dell'attività del gruppo raccolto intorno alla rivista "Mir Iskusstva", collettivo letterario fondato da A. Benois e S. Djagilev che, oltre ad sostenere i movimenti contemporanei, riproponeva l'arte popolare nelle sue svariate forme.

Ai primi del Novecento, il mondo allegro e movimentato della Commedia che, dopo la sua prima apparizione in Russia alla corte di Anna Joannovna nel 1733, era stato assorbito all'interno dei *balagany* (i baracconi montati nelle fiere), era riemerso in seno al simbolismo russo. Ma fu un riemergere melanconico e triste, a significare la distanza tra il mondo dei sogni e la cruda realtà. In ogni caso, il processo di investitura delle maschere portò Arlecchino, Colombina e Pierrot ad insinuarsi nello spazio del teatro.

Balagančik (*La baracchetta dei saltimbanchi*) di Blok-Mejerchol'd (1906-Teatro di V. Komissarževskaja) rappresenta il primo caso emblematico di commistione dei generi popolari col teatro: le circostanze sim-

boliste-sperimentali dettate dal regista e dal drammaturgo permisero di sfruttare le maschere (Arlecchino-Colombina-Pierrot) al fine di rompere con l'illusione della realtà e col naturalismo. Nella commedia il superamento dell' "inutile verità" agognato da Valerij Brjusov sulle pagine di "Mir Iskusstva"⁸, si avvera nella richiesta d'aiuto espressa al pubblico da un pagliaccio colpito a morte dal personaggio di un innamorato: "Aiuto! Sanguino succo di mirtillo!"; questa emorragia di "kljukvennyj sok"⁹ rappresenta una rivoluzione a discapito del criterio di verosimiglianza, sostenuta in un secondo momento da Arlecchino che, nell'atto di saltare la finestra dipinta sul fondale, lo squarcia miserabilmente¹⁰. Nel 1908 Foregger assisterà a Kiev all'allestimento: la visione di questo spettacolo demistificatore, attraverso il quale volle svelare il procedimento d'illusione teatrale, fu per Foregger motivo di riflessione sul valore del teatro popolare e sulla sua funzione all'interno della scena. Senza dubbio, *Balagančik* segnò un forte momento di rottura col passato e col naturalismo, e inaugurò "l'epoca della provocazione sulla scena", una tendenza abbracciata da Foregger, illuminato dallo spettacolo e dalle successive teorizzazioni di Mejerchol'd contenute nel saggio *Balagan (Il baraccone)*¹¹, articolo dove l'autore prende le difese del *cabotinage*).

Trascorso qualche anno, la Commedia dell'Arte fornì un'ottima base per le ricerche di Mejerchol'd e la ricerca storico-filologica accompagnò una serie di corsi educativi per gli attori. Nel 1913 Mejerchol'd fondò con Solov'ëv uno studio, in seguito noto come Studio di via Borodinsakaja, nel quale mise in pratica un metodo pedagogico per l'attore basato sulle tecniche sceniche della Commedia dell'Arte. La Commedia dell'Arte rimarrà alla base della pedagogia del regista anche dopo la Rivoluzione: tra gli esercizi del *training* della biomeccanica, è possibile trovarne alcuni tratti da essa.

Se Mejerchol'd da subito dimostra una forma di strumentalizzazione della commedia ai fini del suo *work in progress*, Foregger intraprese e promosse un diverso cammino, quello della "ricostruzione", di quella "restaurazione del tradizionalismo" che lo portò al tentativo drammaturgico di *Arlekin-Vydumščik*. Questa sua metodologia lo pone singolarmente vicino a Nikolaj Evreinov¹² e a Konstantin Miklaševskij¹³.

Uno straordinario esperimento che inaugurò la matrice tradizionalista-ricostruttiva era stato appunto intrapreso da Evreinov, il quale aveva fondato nel 1907 lo *Starinnyj Teatr* (Teatro Antico), dove debuttò Konstantin Miklaševskij. A questi due uomini dal destino parallelo (per entrambi lo *Starinnyj* costituì un'esperienza fondante ed entrambi migrarono a Parigi nel 1925), si deve l'avvio alla tendenza "archeologico-ricostruttiva"¹⁴, votata alla ricerca e riabilitazione storica delle migliori epo-

che del teatro. E' secondo questa tendenza che si deve valutare l'attività di Foregger prima degli anni Venti. Analizzando gli articoli e le recensioni del tempo, si scopre che i nomi di Evreinov, Miklaševskij e Foregger s'intrecciano nello sviluppo dello studio del teatro popolare italiano nella Russia degli anni Dieci. E' ormai noto che per lo *Starinnyj* Evreinov aveva progettato tre cicli di studi riuscendo a realizzarne solo due (uno sul medioevo e l'altro sul teatro del *siglo de oro*): il terzo ciclo, dedicato alla Commedia dell'Arte, non venne realizzato. L'attività di ricerca avviata da Miklaševskij già dal 1912 in vista del terzo ciclo, costituì la base dell'opera *Teatr ital'janskich komediantov XVI, XVII, XVIII stoletij* (*La Commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII, XVIII*). Pubblicato a Pietrogrado nel 1914-1917 e premiato dall'Accademia delle Scienze nel 1915¹⁵, questo saggio, di fondamentale importanza per la conoscenza della Commedia dell'Arte in Russia, fu recensito da Foregger sulla rivista "Teatr i Iskusstvo"¹⁶. Il carattere "filologico" dell'opera di Miklaševskij si avvicinava particolarmente alla metodologia di studio di Foregger, che prima di divenire regista e coreografo acclamato era conosciuto come studioso dalle conoscenze più svariate in arte e letteratura. Nikolaj Michajlovič diede necessariamente un giudizio positivo al libro, pur rilevando alcune lacune bibliografiche cui pose un'integrazione commentata nella conclusione della recensione.

L'opera e l'attività pratica di studiosi come Foregger e Miklaševskij sono state di vitale importanza all'interno del processo sperimentale avviato all'alba del teatro russo moderno; tuttavia, tanto questi ebbero un ruolo fondamentale nella teoria e nelle prassi didattiche degli Studi sperimentali votati alla ricerca dell'espressività, tanto il loro operato è stato dimenticato¹⁷. Per Nikolaj Foregger lo iato tra l'impatto del suo lavoro teatrale e la persistenza del suo nome, è ancora più sorprendente, visto che egli continuò la sua attività teatrale in Unione Sovietica fino al 1939, mentre Miklaševskij lasciò la Russia già nel 1925. Inoltre, se almeno qualche opera di Miklaševskij viene citata negli studi russi sulla Commedia dell'Arte, Foregger trova posto solo all'interno delle storie dei teatri di piccole forme, ovvero dei varietà russi degli anni Venti¹⁸. Eppure non si può dire che la sua attività sia stata meno intensa di altri. Di sicuro, non è più possibile affrontare il discorso sul revival dell' "improvvisa" nella Russia dal primo decennio del Novecento, ignorando il suo nome.

Meno ancora è possibile non considerare la sua attività di studioso nel periodo precedente all'Ottobre, visto che dopo la Rivoluzione egli seppe far fruttare a pieno le sue conoscenze della Commedia fino a dar vita ad una sua forma attualizzata: la commedia delle maschere sociali.

Sebbene negli anni Dieci il suo attivismo teatrale fosse relativo, il

suo nome ritorna ciclicamente come protagonista del recupero della Commedia. Dopo aver fondato e chiuso in una sola stagione il Teatro Intimo a Kiev¹⁹, Foregger strinse amicizia col direttore della rivista “Teatr i Iskusstvo” e del cabaret *Krivoje Zerkalo* (Specchio deformante): A. R. Kugel'. Lo *Specchio* fu sede di allestimenti basati sulla parodia, l'arlecchinata, la caricatura grottesca e la Commedia dell'Arte: Kugel' fin dal 1911 collaborava con Evreinov per la messinscena di parodie e pantomime ispirate al genere, mentre Foregger si diletta nella sua attività di costumista, firmando i suoi bozzetti con lo pseudonimo di Capitan Fracassa.

La tendenza spronò diversi tentativi di scrittura di scenari e commedie. Il primo a cimentarsi nella scrittura drammaturgica era stato Evreinov con l'arlecchinata *La gaia morte* (*Veselaja smert'*), fondata sull'azione del triangolo amoroso Arlecchino-Colombina-Pierrot²⁰; Miklaševskij lo seguì con una commedia dal titolo *Uomini pubblici-Scherzo in un atto*, una satira politica costruita su giochi di parole e improvvisazioni tipiche della commedia.

Miklaševskij si avvicinerà in seguito a Mejerchol'd, sia frequentando le serate del cabaret *Brodjačaja sobaka* (Il cane randagio), sia partecipando al festival di Terioki. Il maestro di Penza, dal canto suo, dopo l'esperienza di *Balagančik*, nel 1910 presentò alla *Dom Intermedij* (Casa degli Intermezzi) *Šarf Kolombiny*, spettacolo dove ancora una volta il regista dimostrò di voler mettere in scena il mondo delle maschere in un'ottica grottesca dal sapore tragi-comico, imbastita sul movimento ritmato e sulla danza. E nel 1911 si concentrò ancora sull'arlecchinata allestendo per il Circolo dei Nobili di Pietroburgo lo scenario di Solov'ëv *Arlekin chodataj svadeb* (*Arlecchino paraninfo*), il cui intreccio è il tipico scenario amoroso dell'italiana, lo schema più amato e diffuso in Russia. Lo stesso schema fu ripreso da Foregger per il suo *Arlekin vydumščik* nel 1915: in entrambi gli scenari si giocano i destini di due coppie d'innamorati e le commedie hanno per tutti esito felice. Solov'ëv ebbe modo di recensire la commedia di Foregger in “L'amore delle tre melarance”²¹: nell'articolo si scorge una certa severità espressa in merito alla difficoltà dello scenario di prestarsi all'azione. Solov'ëv loda la lingua della commedia, simile, dice, “alla commedia russo-francese del XVIII secolo”, di cui “l'autore ha un'ottima conoscenza”, ma allo stesso tempo trova lo scenario scarso, in quanto sviluppa un solo tema, e l'intemezzo non sufficientemente descritto. D'altro canto, come si può constatare dalla rivista “Ljubov' k trëm apel'sinam”, vi era una tendenza a preferire l'esperienza di Gozzi all'originarietà della commedia stessa, “posizione questa combattuta strenuamente da Miklaševskij, il quale considerava l'epopea di

Gozzi «il capriccio di un esteta»²².

Arlekin vidumščik non sarà portato in scena; la commedia s'isericce in un periodo che aveva già ampiamente visto terminare la fase "tradizionalista-ricostruttrice", quando le ricercheolgevano già ad altri risultati: Solov'ëv e Miklaševskij, lavorando fianco a fianco nello studio di via Borodinskaja, iniziarono a criticare la tendenza storico-letteraria; la loro opera si prestava sempre più ad uno scopo didattico. Miklaševskij stesso subì dure critiche per quanto concerne un suo scenario, scritto proprio nel 1915: *Krovažadnyj turka i volšebnik Maggi (Il turco sanguinario e il mago Maggi)*; ma, se nella rivista "Teatr i iskusstvo" il testo è stroncato perchè visto come un'inutile e volgare imitazione della Commedia dell'Arte, su "Apollon" Foregger interviene con una recensione favorevole che loda il tentativo tradizionalista²³.

La posizione del giovane kieviano è in sostanza immutabile rispetto lo sviluppo dei teatri e studi sperimentali legati alla pedagogia dell'attore; egli d'altronde si forma in un certo isolamento: sente, percepisce la portata delle teorie sul *cabotinage* di Mejerchol'd e in fondo vuole intraprendere quella direzione, ma si limita ad imboccare la strada della restaurazione, alla ricerca di un rinnovato rapporto col pubblico. Solo attorno al 1919-20 Foregger raggiungerà una certa maturità che porterà i frutti degli anni precedenti. Si può supporre che le cose sarebbero andate diversamente se, a seguito dell'incontro avvenuto nel 1916 a Mosca tra Foregger e Mejerchol'd, il regista di Penza avesse avuto la possibilità di prendere a lavoro con sé il giovane ucraino. Mejerchol'd non aveva, in quel preciso momento, questa possibilità, così Foregger dovette continuare la sua formazione da autodidatta.

Nel 1918, dopo un'esperienza come scenografo e costumista al *Kamernyj teatr*, egli finalmente aprì il suo minuscolo teatro: *Četyre Maski* (Quattro maschere), dove mise in scena una farsa francese ed una "Parata di ciarlatani", riscuotendo un buon successo. Lo scopo del regista era di riprodurre "quei vividi tratti che caratterizzano gli spettacoli popolari del XVII secolo"²⁴, al fine di imboccare la strada della "teatralità" (*teatral'nost'*). Per far ciò, non v'era bisogno della psicotecnica, bensì del *cabotinage*, di quella tecnica derivata tanto dall'istrione e dal *jongleur*, che dallo *skomorok* (antico istrione, buffone, funambolo che girava per la Rus').

L'esperienza del teatro *Četyre Maski* fu fondamentale per lo sviluppo che ebbe successivamente la commedia. Prima di fondare il Mastfor, Foregger nominò il suo piccolo collettivo *Moskovskij balagan*, il Balagan moscovita, con chiaro intento di restituire attraverso il suo lavoro tutti i caratteri peculiari degli spettacoli e degli intrattenimenti dei perduti

baracconi da fiera, intrisi di vitalità circense. Ma fu negli anni Venti ch'egli fece la svolta, creando all'interno del Laboratori Teatrali di Stato di Mejerchol'd la *Masterskaja Foreggera*, il suo libero laboratorio.

Tra i numerosi spettacoli prodotti dal MF fino al 1924, molti dei quali ebbero un'eco inesauribile, il primato delle repliche spetta a *Chorošee otnošenje k lošadjam* (*Buoni atteggiamenti verso i cavalli*, prima messa in scena: 31 dicembre 1921), presto ribattezzato con la sigla *Chorotloš*. Si tratta di una *buffonade* che risentiva dell'influsso futurista, una vera commistione di generi ispirati al varietà e al caffè-concerto.

Se *Buoni atteggiamenti* consacrò il teatro della "modernità comica ed eroica" di Foregger, lo si deve alla collaborazione instaurata col poeta della Rivoluzione. L'avvicinamento di Majakovskij a Foregger portò a questo eccezionale risultato: sulla scorta dell'esempio di *Misterija buff*, Foregger adottò i tipi delle "finestre" della ROSTA e li animò per il suo teatro: ne nacque una nuova commedia di maschere sovietiche, che all'epoca divenne estremamente popolare. Si passò, per così dire, dal *balagan* alla *nepbalagan*, dalle maschere popolari e di strada alla tipicizzazione della società moscovita della Nuova politica economica (Nep). Lo spettacolo, che prendeva spunto da una lirica di Majakovskij, fondò il "teatro senza soggetto" dove è possibile riconoscere una forma antesignana del "montaggio delle attrazioni". Ma la cosa che qui ci preme rimarcare, è la costituzione di una commedia delle maschere contemporanee, uscita dal lavoro di Foregger e Vladimir Mass: nel diluvio concatenato di *sketchs* che determinavano lo spettacolo, ad agire erano dei personaggi fissi rappresentativi della società moscovita del tempo: il commerciante della Nep (*torgovec*), il poeta-immaginario (*poet-imažinist*), la dama sovietica (*Sov-dama*), il tutore dell'ordine (*bljustitel' porjadka*), il confeziere di strada (*lektor*), la comunista-femminista (*kommunistka s portfelem*, caricatura di A. Kollontaj), il giornalista americano, cui non mancava mai di aggiungersi il clown. I personaggi altro non erano che delle stilizzazioni in veste eccentrica e grottesca e il testo una sorta di canovaccio che lasciava grande spazio alla capacità del regista e degli attori di dirigere l'insieme attraverso le trame dei movimenti scenici (proprio come nella Commedia dell'Arte). Il linguaggio utilizzato era perlopiù popolare, Mass arrivò ad elidere le regole della declinazione dei casi per ottenere un effetto rimato risibile; ma il testo prendeva un posto secondario, rispetto al ritmo dell'azione impostata sulla coreografia dei movimenti. Lo spettacolo era una sintesi del varietà: comprendeva danze e acrobazie ritmate in un'atmosfera di profusa comicità; il linguaggio non verbale prendeva il sopravvento assoluto sulla *fabula*. Il cavallo stramazzone a terra, protagonista della lirica di Majakovskij da cui prendeva spunto lo

spettacolo, forniva alle maschere sovietiche un pretesto per riunirsi ed aprire un dibattito su temi di scottante attualità²⁵, seguendo i dettami del *Prologo del Mistero buffo* majakovskijano (dove il poeta invitava i registi a cambiarne il contenuto, ad aggiornarlo, per renderlo attuale²⁶).

E' questa la forma straordinaria nella quale muta la Commedia dell'Arte dopo la Rivoluzione: il lavoro di Majakovskij all'Agenzia telegrafica russa pose le fondamenta all'evoluzione della commedia. Il poeta, in qualità di grafico, si era occupato delle celebri "finestre" della ROSTA, popolando i cartelloni stradali di personaggi-caricatura: quegli stessi personaggi avevano invaso la seconda versione dello spettacolo *Mistero buffo* (andato in scena con la regia di Mejerchol'd nel 1920 al teatro RSFSR1). Le "maschere della modernità" (operai con attezzi di lavoro, borghesi pingui e ridicoli, soldati rossi, il pop, etc.) entrarono presto nell'immaginario collettivo, poiché le "finestre" tappezzarono tutta Mosca, a partire da via Tverskaja. Il teatro di Foregger fu una sorta di realizzazione dell'idea di Majakovskij, una vivificazione delle caricature – figure iperboliche – create dal poeta della Rivoluzione.

Sotto questa veste e sotto i nuovi mascheramenti sovietici si nasconde l' "improvvisa" in tutti i suoi caratteri. La Commedia dimostra così di avere una profonda influenza ed un'innata persistenza in Russia e di saper arricchire ed ispirare di volta in volta in modo diverso l'arte russa.

Infiltrandosi con successo nella corte pietroburghese, già nell'Ottocento le maschere si erano riversate negli spettacoli detti "sotto le montagne", divenendo parte integrante delle rappresentazioni popolari dei teatri fieristici allestiti nei periodi di carnevale e di Pasqua. Tuttavia, a cavallo fra Otto e Novecento i *balagany* avevano mutato il loro profilo, reimpostando la festività giocosa delle proprie rappresentazioni e includendo, come novità, le meraviglie animate dei fratelli Lumière. Furono altri fenomeni ed altre tendenze, allora, a prolungare la vitale persistenza delle maschere della commedia in Russia, mutandone la fisionomia (pur mantenendo intatte le caratteristiche precipue). E se gran parte della drammaturgia sovietica ripeterà l'esperimento, determinando una nuova *koinè* drammatugica, questo si deve tanto al poeta della Rivoluzione quanto a Foregger e Mass, poiché è a loro che va riconosciuto il primato di genere.

L'ingresso in scena della Commedia dell'Arte nel teatro degli anni Dieci coincise con l'affermazione del teatro di regia, ma anche di un teatro che voleva risvegliare la sapienza tecnica dell'attore, quella sapienza che andava recuperata per intero volgendo lo sguardo ai generi popolari e mettendo in atto una nuova scuola attoriale. In seguito ciò coincise e si confuse con una teoria sociale dell'arte, dove lo spettacolo fu rappresen-

tazione ed esorcizzazione del reale, oltre che discorso propagandistico e politico.

In questo senso rileggere un esperimento drammaturgico come *Arlekin vidumščik* acquista un valore. E per quanto resti il tentativo di un giovane pieno di talento ma appena accostatosi all'arte teatrale, e un esercizio drammaturgico considerato da alcuni poco consono alla tendenza strumentale del tempo (verso i generi popolari e minori), esso costituisce comunque una testimonianza della significazione costante data alla Commedia dell'Arte in Russia. Se negli anni Dieci lo studio del genere e la sua imitazione drammaturgica sembrava ad alcuni un vezzo, tutt'altra lettura se ne può fare oggi, alla luce dei risultati che vennero dopo, nel periodo successivo alla Rivoluzione, quando il pubblico sovietico, vide rappresentata, attraverso l'azione delle "maschere della modernità", la società dei Soviet.

NOTE

1) L'argomento è stato affrontato da Lo Gatto E. in *La commedia dell'arte in Russia*, in "Rivista di studi teatrali", 1954, pp. 176-186; Ripellino A.M., *Del teatro popolare russo*, in "Ricerche slavistiche", Vol. 2, 1953, pp. 60-91; un'indagine storica al fine di presentare l'opera di Miklaševskij è il saggio di Solivetti C., *La commedia dell'arte in Russia e Konstantin Miklaševskij*, in Miklaševskij K., *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Marsilio Editori, Venezia, 1981, pp.111-192.

2) Nikolaj Michajlovič Foregger, regista e coreografo molto attivo nel settore teatrale dal 1914 alla morte (1939). Autodidatta, dopo aver aperto e chiuso in una stazione l'*Intimnyj Teatr* a Kiev, lavorò per un breve periodo al *Kamernyj teatr* di Tairov come aiuto-scenografo e costumista (1916); in seguito il suo nome divenne noto grazie all'attività del suo atelier-cabaret, il Mastfor, dove propose parodie degli spettacoli di Mejerchol'd, Tairov, del Teatro d'Arte, e dei balletti allora in voga; memorabile fu lo spettacolo *Chorotloš*, tratto da una poesia di Majakovskij, agito da tipi fissi, da maschere contemporanee. Le coreografie ideate nel '23 per le *Danze delle macchine* e per le *Danze meccaniche* resero il suo collettivo famoso nel mondo. Dopo l'incendio che distrusse la sede moscovita del Mastfor (1924), Foregger fu costretto a trasferirsi a Pietrogrado dove tentò di continuare la sua attività con una parte del suo collettivo (tra cui la compagna Ljudmila Semënova). Nel 1926 teorizzò in uno scritto (*Opyty po povodu iskusstva tanca [Esperimenti nell'arte della danza]*) apparso su "Ritm i kul'tura tanca" il suo sistema pedagogico per l'attore e il danzatore, il *tefiztrenaž*, un allenamento fisico che prendeva origine dai principi cui si ispirava la biomeccanica

mejerchol'djana. Verso gli anni Trenta tornò in Ucraina nel ruolo di regista dei teatri d'opera di Kiev e Char'kov e di direttore del circo di Kiev, contribuendo a modernizzare le scene ucraine (*Knjaz' Igor, Futbolist, Hopkins*), cercando di utilizzare la drammaturgia sovietica. Il suo operato fu stroncato dall'avanzare del diktat stalinista, e dopo vari tentativi di adattamento e il trasferimento a Kujbyšev, morì di malattia nel 1939. La sua figura e il suo operato scomparvero a causa delle condizioni politiche, per lungo tempo egli venne dimenticato.

3) Particolare attenzione è stata posta, da parte degli studiosi di danza, alle *Danze delle macchine e Danze meccaniche*, sulle quali sono state offerte in Italia diverse descrizioni all'interno di studi e raccolte sull'arte coreografica degli anni Venti. Si veda in particolare il saggio di Gavrilovich D., *Nikolaj Foregger*, in Carandini S., Vaccarino E., *La generazione danzante – L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Di Giacomo Editore, Roma, 1997 e Bowlt J.E., *Muovi il tuo corpo!*, in Misler N., *In principio era il corpo - L'arte del movimento a Mosca negli anni '20*, Electa, Milano 1999.

4) Foregger N., *Arlekin-vydumščik ili sulin'jaskij cvetok*, "Arion", Moskva-Kiev, 1915, pp. 15-28

5) Tra le sue prime pubblicazioni, troviamo : *Liki božestvennye i nebesa zlatye*, in "Muzy", 1914, n.3, pp.2-3; *Mikelandželo Buonarotti (1475-1514)*, in "Muzy", 1914, n.4, 15 fevr., pp.2-4; *Vystavka "Kol'ca"*, in "Muzy", 1914, n. 5, 3 mar., p. 7-8; *O Vrubele*, "Argonavty", Kniga 1, Kiev, 1914, pp. 192-203.

6) Cfr. Čepalov A., *Sud'ba peresmešnika ili novye stranstvija Frakassa*, Char'kov 2001, p.31

7) RGALI, Fondo 1923, V.1, fasc. 896

8) Nell'articolo Brjusov prendeva le distanze dalla riproduzione della realtà promossa da Stanislavskij e dal Teatro d'Arte.

9) Succo di *kljukva*, ovvero ossicocco, una bacca rossa simile al mirtillo.

10) La commedia, di carattere non tradizionale, era stata scritta da Blok al fine di deridere le chimere simboliste: in essa il poeta mette in ridicolo la Bellissima Dama, protagonista di una sua raccolta di versi del 1901-02 (*Stichi o Prekasnoj Dame*) che gli aveva provocato infiniti problemi per via dell'esaltazione degli "Argonauti".

11) Cfr. Mejerchol'd V., *Il baraccone*, in *La rivoluzione teatrale*, Editori Riuniti, Roma 2001, pp.148-157

12) Nikolaj Evreinov (1879-1953) storico e regista di teatro, prima della rivoluzione fondò lo Starinnyj e lavorò allo Specchio deformante, in seguito parteciperà all'allestimento degli spettacoli di massa post-rivoluzionari.

13) Per un approfondimento su K. Miklaševskij, si veda il saggio di Solivetti C., *La commedia dell'arte in Russia e K. Miklaševskij*, in Miklaševskij, *La commedia dell'arte*, cit., pp. 111-192

14) Solivetti C., *Miklaševskij e Evreinov: dal tradizionalismo alla commedia dell'arte*, in Miklaševskij K., *La commedia dell'arte*, cit., p. 138

15) Cfr. Solivetti C., *Premessa*, in Miklaševskij K., *La commedia dell'arte*, cit., p. 114

16) Foregger N., *Novye knigi*, in "Teatr i iskusstvo", 1917, n. 49, 3 dek., p. 821

17) Cfr. Solivetti C., *Premessa*, in Miklaševskij K., *La commedia dell'arte*, cit., p. 114

18) Si veda nelle raccolte: *Russkaja sovetskaja estrada 1917-1939*, Iskusstvo, Moskva, 1976; *Problemy teorii i praktiki russkoj sovetskoj režissury 1917-1925*, Leningrad 1978; *V poiskach realističeskoj obraznosti – Problemy sovetskoj 20-ch 30-ch godov*, Nauka, Mosca, 1981; e in Uvarova E., *Estradnyj teatr: miniatjura, obozrenija, mjuzik-cholly (1917-1945)*, Iskusstvo, Moskva, 1983.

19) L' *Intimnyj Teatr* durò meno di una stagione perchè non riscosse grande successo; Foregger e Al. Dešč lo fondarono con un manifesto.

20) Cfr. Solivetti C., *Miklaševskij e Evreinov dal tradizionalismo alla commedia dell'arte*, in Miklaševskij K., *La commedia dell'arte.*, cit., p. 140

21) Solov'ëv V., *Literaturnye zametki*, "Ljubov' k trem apel'sinam", 1915, n.1-3, pp. 130.131

22) Cfr. Solivetti C., *Gozzi e gli scenari della commedia dell'arte*, in Miklaševskij K., *La commedia dell'arte*, cit., p. 164

23) "Apollon", 1915, n. 9-10, pp. 105-106

24) *Teatral* (Turkin Nikandr), *Vsenarodnoe i intimnoe*, "Teatr", 1918, n.21 12, pp. 2-3

25) Per una ricostruzione dettagliata dello spettacolo e un approfondimento dell'attività teorica e pratica di Foregger, mi permetto di rimandare alla mia tesi di dottorato: *Nikolaj Michajlovič Foregger-Storia di un'avanguardia dal simbolismo al realismo socialista*, Dottorato di ricerca in Studi Teatrali e Cinematografici, XVI Ciclo, Università degli Studi di Bologna 2005.

26) Majakovskij V., *Mistero buffo*, in *Opere*, Editori Riuniti, Roma 1980, Vol. 6, p.30.

Nikolaj Foregger

**ARLECCHINO INVENTORE, OVVERO IL FIORE DI
SULIGNAC**

(Commedia in un unico atto con intermezzo)

(Traduzione di Alëna Šumakova)

Personaggi:

Pantalone, tutore di Lisetta

Ragonda, moglie di Pantalone

Lisetta, figlia adottiva di Pantalone, innamorata di Leandro

Leandro, amato da Lisetta

Capitano, pretendente di Lisetta

Colombina, serva di Lisetta

Arlecchino

L'azione si svolge in una piazza cittadina, davanti alla casa di Pantalone

Comincia l'atto:

PANTALONE Oh, infelice!

RAGONDA Oh, disobbediente!

PANTALONE Non siamo stati forse noi quelli che ti hanno tirato su?

RAGONDA Non siamo stati forse noi a prenderci cura di te?

PANTALONE Ed ecco il compenso per la nostra premura!

RAGONDA Ecco la gratitudine per il nostro amore!

LISETTA (*invocandoli invano*) Padre! Madre!

PANTALONE Non osare più chiamarmi padre!

RAGONDA Non sono tua madre, signorina!

LISETTA Ahimè!

PANTALONE Sospira, sospira e pentiti della tua disobbedienza!

Ma dove si è vista una cosa simile, una ragazza della tua età che pure ragiona: questo lo voglio, quello non lo voglio; questo mi piace, quello

no. Dove, ma dimmi, dove mai si è visto? Non eri tu forse a entrare in casa mia bambina di due anni appena, dopo la morte del mio caro amico, tuo padre, e di tua madre, non sono stato io forse a volerti bene, a prendermi cura di te, a educarti con amore?

LISETTA E' stato lei, padre.

RAGONDA E chi ti ha badato, ti ha curato, ti ha sfamato, tenuto al caldo?

LISETTA Lei, madre.

PANTALONE E non ti vergogni di farci dispiacere? Sei cresciuta, noi ti abbiamo trovato un promesso sposo. E che sposo: una persona di una certa età, seria, ha una casa di proprietà con annessi vari, coraggioso, è Capitano e tutti lo rispettano; per di più è innamorato di te. Un'altra al tuo posto...ma tu no, ti sei imposta, testarda.

RAGONDA Accetta, Lisetta cara, ti preghiamo, ti preghiamo.

LISETTA Ahimè! Ahimè!

PANTALONE Smetti di esclamare, parla chiaro, spiegati con le parole.

LISETTA Ah, come fate a non capire?

RAGONDA Allora, dillo, presto! Non tirar per le lunghe!

LISETTA (*vergognandosi molto*) Io...Lui...Noi...Come dire...ci amiamo...Sono innamorata...Abbate pietà di me...

RAGONDA Pfuù!

PANTALONE Ma guarda te! Ma non ti vergogni, ragazza mia, di pronunciare queste parole. Alla tua età dovresti giocare con le bambole e fare l'uncinetto, tu invece (*imitandola*) sono innamorata...abbate pietà...Ti faccio vedere io la pietà!

LISETTA Colpa mia. Ma è stato lei, padre, a dire che il Capitano è innamorato e che lo devo sposare.

PANTALONE Io sono io, tu sei tu. Il Capitano è una persona matura, tu sei una ragazzina, invece...e poi...non sono cose che decidi tu!

RAGONDA E di chi saresti innamorata, signorina, se mi permetti la curiosità?

LISETTA (*appena percettibile*) Di Leandro.

RAGONDA Più forte! Più forte!

LUISETTA Di Leandro.

RAGONDA Tutte le disgrazie in una volta!

PANTALONE Di uno sventato dalla testa vuota, che non ha un soldo in tasca?

RAGONDA Di uno zerbinotto con giustacuore troppo corto ricoperto dai fiocchi, che lo fanno sembrare un cuscinetto pieno di spilli? Ma per che cosa lo ami?

PANTALONE Il Capitano è tutt'altra cosa: gode di rispetto e ha una casa.

LISETTA Ah, il mio Leandro così snello, ha le labbra scarlatte come un garofano e i riccioli di seta...No, non sposerò il Capitano, voglio sposare Leandro. Persino se lo rapissero i turchi, lo inseguirei in terra turca.

PANTALONE Ma che ragazzaccia! Basta coi giri di parole. Il mio discorso è breve: sposerai il Capitano!

LISETTA Ho giurato amore eterno a Leandro!

PANTALONE Sarai la moglie del Capitano!

LISETTA Ahimè, non posso, padre!

PANTALONE E io ti dico che lo sposerai!

LISETTA No, padre!

PANTALONE Lo sposerai!

LISETTA No!

PANTALONE (*arrabbiandosi*) Lo sposerai! Lo sposerai! Lo sposerai!

LISETTA (*allo stesso modo*) No! No! No!

PANTALONE Uffa! Ma questa testarda mi farà morire. Sarò più testardo di te: ti rinchiuderò in un convento, ma non ti darò in sposa a Leandro.

LISETTA (*triste*) Come vuole! (*tra sé e sé*) Oh, Leandro!

RAGONDA Non ti arrabbiare, maritino, chiudiamola per bene a chiave, e noi andiamo a trovare il Capitano. Lui è una persona educata, sa come trattare le donne, sa fare i discorsi giusti. Farà un discorso a Lisetta, e poi chissà? Festeggeremo le nozze. Il cuore di una fanciulla è tenero, mica è una pietra, è di cera, con una parola dolce si scioglierà. Andiamo, Lisetta!

LISETTA (*tra sé e sé*) No, finché vivrò non succederà, sarò fedele per sempre al mio amato! Ah, Leandro, quanto è triste il nostro destino!

Pantalone e Ragonda, dopo aver chiuso a chiave in casa Lisetta, vanno via. Lisetta guarda dalla finestra e sospira tristemente. Entra Colombina.

COLOMBINA Perché è così triste? Ha forse litigato con Leandro o mangiato qualcosa di cattivo o non ha visto l'amato da molto? Non stia male! Io sono tre anni ormai che non vedo il mio compagno, però non piango.

LISSETTA Sì, non puoi capire le mie sofferenze. Ahimè! (*Piange*)

COLOMBINA Mi racconti, forse capirò e troverò un rimedio.

LISSETTA Tu sai quanto io ami Leandro?

COLOMBINA E chi lo sa meglio di me?

LISSETTA E invece mi costringono a sposare il Capitano.

COLOMBINA Quel codardo dal naso lungo? Ah, ah, ah!

LISSETTA (*con rimprovero*) Ridi, ridi! Io invece dovrò scordarmi del mio unico eterno amore! Ahimè, non posso! Che mi strappino il cuore insieme all'anima, morirò, sarà meglio così.

COLOMBINA Non c'è bisogno che si scordi di Leandro, non c'è bisogno di morire. Non a caso mi chiamo Colombina e sono al suo servizio. Vado a chiamare il signor Leandro; l'abbraccerà, la bacerà e le passerà la tristezza, e poi penseremo a come rimediare!

Corre via. Lisetta si allontana dalla finestra, entra in scena Arlecchino.

ARLECCHINO (*inciampando*)! Anche sulla strada piana ci sono ostacoli, Arlecchino, ma tu agisci con cautela e cammina sicuro [...] Questo è Orazio, Quinto Orazio Flacco. Sì, signori miei, il vostro servo Arlecchino è una persona ben istruita. Quando ero in servizio dal Dottore, mi sono riempito di tanti detti, come un caprone farcito. Adesso mi hanno dimenticato tutti, ma una volta...ma perché ricordare cose vecchie, meglio la speranza. Avevo una compagna, che non vedo ormai da tre anni, eppure non piango. Stavo a casa a Bergamo, per festeggiare le nozze, e mi hanno assalito i briganti, mi hanno portato via con loro, ho fatto una fatica a scappare...Ma quando sono tornato a Bergamo la mia compagna Colombina era partita non si sa per dove. Così sto vagando adesso tutto solo, senza una occupazione, senza Colombina.

COLOMBINA (*entrando velocemente, urta Arlecchino*) Ah, mi scusi signore!

ARLECCHINO Guardi prima di spingere, signora bella.

COLOMBINA (*ricosce Arlecchino*) Arlecchino!

ARLECCHINO (*ricosce Colombina*) Colombina!

COLOMBINA Sei tu, fiorellino mio?

ARLECCHINO Sei tu, piccioncina mia? (*si baciano*)

COLOMBINA Come sei capitato qua, Arlecchino?

ARLECCHINO Tu invece come sei capitata qui, Colombina?

COLOMBINA Vedi, amore mio, ti attendevo, poi si sono sparse le voci che eri finito nelle mani dei briganti. Mi ero rattristata e per un po' ho deciso di andar via da Bergamo. Proprio in quel momento passava a

Bergamo il signor Pantalone e mi ha preso a servizio per la sua allieva Lisetta. Lui è venuto qui ed io con lui.

ARLECCHINO Quanto a me, invece, sono scappato dai briganti, e mi sono messo a cercarti, cuoricino mio. A Bergamo non c'eri, allora mi sono disperato. Ma adesso, senza por tempo in mezzo, sposiamoci subito.

COLOMBINA Hai soldi?

ARLECCHINO Chi? Io? (*fischia*) Ho un abito e pure quello ratto-
toppato come vedi, e in più un bastone.

COLOMBINA Non andremo lontano con tutto ciò.

ARLECCHINO Tu, forse, hai risparmiato qualcosa in servizio.

COLOMBINA (*vergognandosi*) Avevo dei soldi. Però mi è venuta voglia di comprarmi un anellino...poi...non ti arrabbiare...degli orecchini così belli in una fiera...e...e...un fazzoletto tutto di pizzo e...e...tutto qui.

ARLECCHINO E allora, le nozze? Si dovrà aspettare dunque. Chi non ha danaro, spesso deve aspettare. Però l'amore dei poveri è come il vino, più tempo passa più diventa forte. Intanto cantiamo una canzonetta.

LISETTA (*triste, appare alla finestra, chiama*) Colombina!

COLOMBINA (*coprendo Arlecchino*) Sono qui!

LISETTA Perché stai così strana?

COLOMBINA Mi sto nascondendo dal sole!

LISETTA Dov'è Leandro?

COLOMBINA Arriva subito. Eccolo!

Leandro afflito bacia la mano di Lisetta e si mette a parlare con lei a bassa voce davanti alla finestra

ARLECCHINO (*a Colombina*) Chi è questo tizio?

COLOMBINA E' il signor Leandro, l'amato della mia padrona.

ARLECCHINO Qui sento odore di una tresca. Vero, gallinella?
(*Bacia Colombina*)

COLOMBINA Ahi! Non mi baciare! Ci vedranno!

ARLECCHINO Non si può nemmeno baciare! Allora balliamo qualcosa. (*All'orchestra*) Ehi, musicisti!

COLOMBINA Sss... (*indica Leandro e Lisetta*) Non li disturbiamo. Andiamo via e ti spiegherò il problema degli innamorati; penseremo a come aiutarli.

ARLECCHINO Andiamo uccellino mio! (*Vanno via*)

Lisetta e Leandro finendo di parlare

LISETTA Ahimè!

LEANDRO Ahimè! (*breve silenzio*) Ahimè!

LISETTA Ahimè!

LEANDRO Oh, mio triste giglio, non la lascerò mai: sempre accanto a lei sarà il suo dolce e obbediente Leandro. Perché non so dove sia il mio ricco padre, perché non posso rapirla e portarla al confine del mondo?

LISETTA Oh, mio cigno in pena, non smetterò mai di amarla. Se lei è povero, farà il pastore ed io la pastorella, pascoleremo le pecorelle, mangeremo pane secco e berremo l'acqua pura dalla sorgente. Nessuna forza potrà separarci.

LEANDRO Ah, ma chi ci aiuterà?

Entrano Arlecchino e Colombina

ARLECCHINO (*a Leandro*) Signore! Lei non mi conosce ancora, ma io la conosco già. Io sono Arlecchino di Bergamo; aiuto i giovani e gli innamorati, perché io stesso sono giovane e innamorato, e perché non vi è destino più ridicolo e penoso di quello dell'esser vecchio. Io truffo gli stupidi e istupidisco gli intelligenti; aiuto a far crescere le corna sulla fronte dei mariti vecchi e seduco le giovani mogli; curo i dottori, derido i ladri, io...mi tratterò dall'elencare e sarò breve...sono capace a tutto e come tale le offrirò i miei servigi. Io l'aiuterò fedelmente e gratuitamente perché siamo tutti schiavi di Cupido ed abbiamo tutti un solo stemma, il cuore trafitto dalla freccia.

COLOMBINA Come sei intelligente, Arlecchino, come sei loquace. (*a Lisetta*) Lei, signorina Lisetta, si affidi a lui e lo consigli anche al signor Leandro. Se non lo aiuta Arlecchino, nessun altro potrà aiutarlo.

LEANDRO Ti ringrazio, Arlecchino, per la compassione. Ma come aiutarci in questa sventura?

ARLECCHINO Per prima cosa, dobbiamo sbarazzarci del Capitano. Lei dice che è un codardo?

LISETTA Appunto, un codardo.

COLOMBINA E che codardo! Ha paura di un tacchino.

ARLECCHINO Allora, ascoltate: adesso, appena arriva il Capitano, lei, signorina Lisetta, sia gentile con lui ed educata e faccia finta che lui le piaccia. Poi gli chieda di dimostrarle il suo amore, cioè di andare alla caverna di Sulignac, quella nei pressi della città e di portarle un fiore dalla caverna. Lì il signor Leandro ed io intanto gli faremo un po' di paura e poi gli ficcheremo in testa un berretto con un petardo,

dicendo che appena se lo toglie morirà all'istante. Lui si vergognerà di mostrarsi in questo ridicolo aspetto, nel frattempo penseremo a come agire successivamente.

COLOMBINA Piano, arrivano il signor Pantalone e la signora Ragonda.

LISETTA Arrivederci, Leandro! Si prepari a dare una bella lezione al Capitano.

LEANDRO Arrivederci, Lisetta! Non scordatevi di aiutarci.

Va via. Lisetta scompare nelle stanze. In scena entrano Pantalone e Ragonda

COLOMBINA (*fa un inchino*) Signore!

ARLECCHINO (*fa un inchino*) Signore!

COLOMBINA (*allo stesso modo*) Signore! Lei si è lamentato di non avere un servo. Questo è mio fratello, Arlecchino di Bergamo, la persona più svelta al mondo, se ha bisogno...

ARLECCHINO (*allo stesso modo*) Signore! Mia sorella è timida e timorosa... Continuerò io per suo conto. Se ha bisogno di un servo intelligente e furbo, tal son io. Posso fare il lacchè, il cocchiere, il cuoco; posso arricciare i suoi capelli e trasformarla in un bel ventenne, posso insegnarle la danza, il fioretto; custodirò la vostra casa, troverò dei buoni compratori. Sono un bravissimo servo, e una volta conosciuto non mi dimenticherete più.

PANTALONE Mi meraviglia, Ragonda, lui spreca parole come il grano per la semina (*a bassa voce*) E se fosse un truffatore?

COLOMBINA (*a Ragonda*) Signora!...mio fratello è timido e discreto..parlerò io per lui...Egli conosce le diverse leggi e può menare per il naso ogni notaio, sa applicare le sanguisughe, fa la barba come il barbiere del re, conosce le erbe medicinali, cura diverse malattie...

PANTALONE Uff! La sorellina è ancora più chiacchierona del fratellino.

COLOMBINA (*senza alcun imbarazzo*) Egli...(piano a Ragonda) sa...e saprà legare Lisetta al Capitano.

RAGONDA Senti, marito, perché non lo prendiamo in prova?

PANTALONE Va bene, prendiamolo. Solo...

ARLECCHINO Signore!

PANTALONE Prendiamolo, prendiamolo. Però stai zitto il più possibile.

RAGONDA Portalo via, Colombina, e fagli fare qualcosa.

COLOMBINA Sissignora (*va via con Arlecchino*)

RAGONDA Andiamo anche noi, marito mio, così quando il Capitano arriva, rimarrà solo con Lisetta.

Vanno via. Entra il Capitano

CAPITANO (*alla finestra a Luisetta*) Lisetta, angelo! Fiorellino mio! Rosa...! Lei appare e rende felice un uomo...da lei ferito.

LISETTA (*entrando dalla porta*) Ah, signore, è molto gentile, come può una ragazza semplice ferire un eroe così brillante?

CAPITANO Oh, bellissima Lisetta! Sono stato in tutti i paesi del mondo, ho visto tantissime donne, ma non c'era tra loro nessuna più bella di lei. Il mio cuore è stato sempre corazzato; ma soltanto quando ho visto lei, incantevole rosa, sono stato catturato. Ma, ahimè, la rosa ha scoperto le spine e queste si sono conficcate nel mio cuore.

LISETTA Ah, signore, mi fa vergognare.

CAPITANO Oh, seducente Lisetta! Io amavo soltanto la mia spada Mandragor, ma ora poso anche quella ai suoi piedi. Se l'avessero assalito cinquemila saraceni con il loro capo, li avrei ammazzati tutti.

LISETTA Ah, signore, come è coraggioso! Ma, ahimè, tutti gli uomini sono eloquenti e con le parole fanno girare la testa delle povere ragazze, invece in realtà...

CAPITANO Mi ordini di portarle la barba di Tamerlano o scorticare un centinaio di feroci leoni o...

LISETTA No, signore, non le darò tanto da fare. Però ho sentito che nei pressi della nostra città c'è la caverna di Sulignac dove crescono dei fiori meravigliosi. Colui che mi porterà un fiore, lo amerò.

CAPITANO (*tra sé e sé, spaventato*) Nella caverna di Sulignac ci sono dei diavoli! (*a voce alta*) E va bene, o la mia morte sarà un sacrificio all'Amore o oggi stesso in queste mani vi sarà un fiore di Sulignac. Addio, bella Lisetta.

LISETTA Addio, coraggioso eroe.

Il Capitano va via.

COLOMBINA (*sporgendosi dalle quinte*) E' andato?

LISETTA (*con gioia*) E' andato!

Corre via.

Cala il sipario.

INTERMEZZO

Balletto-pantomima.

La scena raffigura l'entrata della caverna di Sulignac.

Leandro e Arlecchino, travestiti da diavoli, si mettono le maschere e aspettano il Capitano. Entra il Capitano, terrorizzato. Leandro e Arlecchino lo assalgono e lo colpiscono coi bastoni, gli legano in testa un ridicolissimo cappello, con buffissimi scongiuri. Poi gli spiegano a segni che se si toglie il cappello morirà all'istante.

Il Capitano fugge in preda al panico, Leandro e Arlecchino ballano una danza allegra.

Fine dell'intermezzo.

L'atto continua:

COLOMBINA (*attraversando il palcoscenico di corsa, a Lisetta che sta davanti alla finestra*) Arriva, arriva! Ha un aspetto ridicolissimo! (*Ridendo, corre via. Lisetta sorride e si allontana dalla finestra*)

CAPITANO (*entrando*) Capitano! Capitano! Ti sei rovinato per sempre; e per che cosa? Per una ragazzina belloccia, che ti avrebbe sposato anche senza alcun stupido fiore. E adesso, pfuù, che schifo, ti sei messo un turbante in testa e vai in giro conciato come una torre babilonese. Però Lisetta mi sposerà; non ci si può lasciar scappare una ragazza così bella. Anche lei sembra non resistermi! Una persona capace può tutto. Ora che viene il signor Pantalone concorderemo il giorno delle nozze. Se solo non avessi questo turbante! Eh, Capitano, la cosa migliore sarebbe stare a casa.

LISETTA (*appare alla finestra*) Signor Capitano!

CAPITANO Oh, stella del cielo! Sono il suo schiavo.

LISETTA (*scoppiando a ridere all'improvviso*) Ah, ah, ah! Perché porta quel ridicolo cappello in testa?

CAPITANO E' l'elmo che portavo quando ho abbattuto ventimila mori.

LUISETTA Ah, signore, quanto è coraggioso! Mi dia il fiore, e la bacerò.

CAPITANO (*imbarazzato*) Gentilissima Lisetta, devo dirle che...

LISETTA Ahi, signore, si vergogni di ridere di me e di ingannare una povera ragazza. Ahi, signore, ahi... (*si allontana dalla finestra*)

CAPITANO (*invoca invano*) Lisetta! Angelo! Lisettina" (*tra sé e sé*) Comincia!

PANTALONE (*uscendo di casa*) Buongiorno, signor Capitano!

CAPITANO Mi inchino a lei, signor Pantalone (*inchinandosi colpisce alla testa Pantalone col turbante*)

PANTALONE Ah, signore! La cortesia è cortesia, ma l'attenzione è l'attenzione.

CAPITANO Le chiedo umile venia, signor Pantalone! (*si inchina ancora e lo colpisce di nuovo*)

PANTALONE Ahi, signor Capitano! Questo non è per nulla cortese. Si ficca in testa una specie di monumento, diventa un pagliaccio e mi colpisce pure!

CAPITANO Signore mio! Questo non è un monumento, è un elmo che mi ha regalato il duca di Mosca per l'annientamento di tremila tartari. E per queste sue parole, se lei non fosse il tutore di Lisetta, l'avrei trafitta con la mia spada Mandragor.

PANTALONE E io, signore, se lei non fosse il fidanzato di Lisetta, l'avrei picchiata con questo bastone.

CAPITANO Ahi! (*prende la spada*)

PANTALONE Ahi! (*lo minaccia col bastone*)

RAGONDA (*entrando*) Che razza di uomini siete? Vi incontrate per parlar d'affari e per un'inezia cominciate una rissa.

CAPITANO (*tra sé e sé*) Grazie a Dio! Sono salvo dal bastone

RAGONDA Parliamo pacificamente di quando fissiamo le nozze e di tutto come si deve.

PANTALONE Ma se Lisetta aveva detto che non lo ama.

RAGONDA Stupidaggini. Una ragazza prima di sposarsi dice sempre di non amare. Poi avrà un bambino e amerà. Non le conosci, tu, le ragazze, marito mio.

CAPITANO Dice la verità sacrosanta, signora Ragonda.

RAGONDA Signor Capitano, non perda tempo. Vada a casa, si tolga questo stranissimo cappello dalla testa, si vesta per bene e venga a concordare.

CAPITANO Vado, vado (*tra sé e sé*) Oh, la mia testa è perduta! Morirai, Capitano, e non ci sarai più in questo mondo.

Va via, Pantalone e Ragonda lo seguono. Da una parte entrano in scena Leandro e Arlecchino, dall'altra Lisetta e Colombina.

ARLECCHINO Come stanno le cose?

LEANDRO A che punto siamo, Lisetta?

COLOMBINA Le cose sono messe male. Adesso si accorderanno.

LISETTA Ah!

LEANDRO Ah! Ahimè!

LUISETTA Ahimè!

ARLECCHINO Non affliggetevi, si devono cercare altri modi per

raggiungere la felicità. Lei, signor Leandro, vada con Colombina e noleggi i cavalli per rapire la sua amata, lasci intanto in pegno la catena d'oro che porta al collo. E vada, signorina Lisetta, faccia così...*(sussurra qualcosa all'orecchio di Lisetta, nello stesso momento Leandro e Colombina vanno via)*

LISETTA Ah, ah, ah!

ARLECCHINO Però, per prima cosa, mi dia lo spillone.

LISETTA *(togliendo dal corsetto lo spillone)* Prendi

ARLECCHINO Adesso cominciamo *(si nasconde sotto la panca)*

LISETTA *(chiama)* Padre! Signor Pantalone!

PANTALONE *(entrando)* Cosa vuoi?

LISETTA Non sono forse io a rispettarla come un padre? Vorrei dirle qualcosa prima delle nozze.

PANTALONE Allora parla *(si siede sulla panca)*

LISETTA Mio caro padre...

(in quel momento, Arlecchino punge Pantalone con lo spillone)

PANTALONE *(si alza di scatto)* Ahi! *(Arlecchino lo colpisce sulla schiena con un bastone e di nuovo si nasconde sotto la panca)* Che cos'è? Non si vede nessuno.

LISETTA Cosa c'è, signor padre? Le è sembrato qualcosa?

PANTALONE Ma che sembrato! Faceva male per davvero, eccome! *(si siede di nuovo sulla panca)* Allora, parla.

LISETTA Mio gentile padre...

(Arlecchino ripete tutto di nuovo e fugge)

PANTALONE Ahi! Ahi! *(Corre sul palcoscenico, Lisetta gli corre davanti e urla anche lei)*

PANTALONE Ma togliti dai piedi, strillona! *(le tocca la vita)*

RAGONDA *(entrando)* Che cos'è tutto questo chiasso?

LISETTA *(si getta su di lei)* Mi salvi, madre!

RAGONDA Che ti prende, Lisetta?

LISETTA Ah, madre! Il signor Pantalone, appena entrato ha cominciato a dirmi delle sconcezze, poi ha cominciato a baciarmi. Oh, che vergogna, io sono scappata...

PANTALONE Ehi, signorina...

LISETTA E lui che m'inseguiva, m'inseguiva. Ah, madre!

PANTALONE *(arrabbiandosi)* Ma, Lisetta, menti come...

RAGONDA E lei signore badi bene a sé stesso. Ma non ti vergogni: vecchio, calvo, hai le ginocchia che ti tremano e corri dietro alle ragazze...

PANTALONE Ma io Ragonda...

(In quel momento Leandro dalle quinte chiama piano Lisetta e se

la porta via, mentre Pantalone e Ragonda, presi dalla discussione, non se ne accorgono)

RAGONDA Tu, caro mio, non cercar d'imbrogliarmi e rispondimi subito. Ma che roba è? Alla tua età correre dietro alle ragazze?! E poi, la Lisetta, che hai allevato come una figlia?! Alle figlie, caro mio, non si dicono sconcezze e non si tenta di baciarle.

PANTALONE Ma lasciami dire almeno una parola...

COLOMBINA (*entrando di corsa, urla*) Ahi! Ahi! Ohibò! Ohibò! Rapita! Fuggita! Oh Signore! Mamma mia! Ci farà morire, pazza!

PANTALONE e RAGONDA (*correndole dietro, chiedono insieme*) Cosa? Cosa è successo? Ferma! Racconta meglio! Ci fai morire, pazza!

PANTALONE (*trattenendo Colombina a forza*) Fermati e racconta tutto per bene.

COLOMBINA Appena la signorina Lisetta si è allontanata da voi, è arrivato il signor Leandro, l'ha rapita e portata via. Io ho urlato, ho strillato, ma voi bisticciavate e non avete sentito.

PANTALONE Allora ecco perché ti raccontava queste frottole. E tu da brava signora le hai creduto, hai dato retta alla ragazzina! E poi hai sgridato il marito che il Signore ti ha dato, ma brava!

RAGONDA Ho torto nei tuoi confronti, ma ora dobbiamo trovare Lisetta.

PANTALONE Sì! Inseguire! Cavalli! Pistole! Spada! Gli taglierò la testa! Li infilzerò!

Si sente uno sparo. Sul palcoscenico arriva Arlecchino tenendosi il petto. Cade accanto a Pantalone.

ARLECCHINO (*fingendo di morire*) Signor Pantolone, io ho visto rapire Lisetta ed ho inseguito il rapitore, ma una pallottola spietata ha trafitto il mio nobile cuore ed eccomi, sto morendo! Ah-ah! Ohibò! Ohibò!

COLOMBINA (*fingendo di piangere*) Oh, fratellino mio infelice! Non ho nemmeno i soldi per seppellirti!

ARLECCHINO Ahimè-ahimè! Quanto mi dispiace non poter essere sepolto per bene! Ah-ah! Ohibò-ohibò!

PANTALONE (*piangendo*) Non ti dimenticherò, Arlecchino! Eccoti, Colombina, i soldi per il funerale (*Le dà il portamonete*)

RAGONDA (*piangendo*) Anche da parte mia, prendi (*anch'essa porge i soldi*)

ARLECCHINO (*a bassa voce*) Sì, le nostre nozze non sono lontane, Colombina.

PANTALONE Cosa sta dicendo?

COLOMBINA Sta pregando

CAPITANO (*entrando*) Cos'è questa confusione?

PANTALONE Davanti a lei muore il vostro bravissimo servo Arlecchino e lo piange la sorella inconsolabile. Egli voleva togliere Lisetta al rapitore.

CAPITANO Che cosa? Lisetta rapita? Ah! (*porta le mani alla testa e involontariamente tocca il turbante che con fracasso precipita*) Ah-ah! Sto morendo! Sono morto! (*cade accanto ad Arlecchino*).

PANTALONE (*singhiozza*) Ahimè! Tutti i mali ci affliggono insieme. Abbiamo perso un fedelissimo servo...

RAGONDA Non abbiamo più Lisetta, e il nostro fedele amico Capitano è morto. Ah,ah! (*singhiozza*)

ARLECCHINO Questa volta vi consolerò (*si alza di scatto*)

PANTALONE Ma se sei stato ucciso?

ARLECCHINO Signor Pantalone! (*indicando il portamonete*) l'oro cura tutte le malattie

Lisetta e Leandro entrano imbarazzati

LISETTA Padre! Madre! Perdonate!

LEANDRO Signor Pantalone! Signora Ragonda, perdonate! (*Insieme*) Ci siamo sposati!

PANTALONE Ah! Vigliacca! Ah, svergognata! Come hai osato venire qua? Un'altra sarebbe morta di vergogna, sarebbe scappata col suo zerbinotto al confine del mondo. Adesso che romperò il mio bastone sulla tua schiena, che farò mettere in galera questo briccone, conoscerai il mio perdono!

RAGONDA Per colpa tua una persona stimata, il Capitano, ha reso l'anima al Signore.

ARLECCHINO Signora Ragonda, le avevo detto che sono un servo straordinario: resusciterò il Capitano! (*gli fa il solletico e quello si alza di scatto*)

CAPITANO Ahi! Dove sono?

ARLECCHINO Qui, signore!

RAGONDA Ha sentito? Lisetta, vigliacca, si è sposata!

CAPITANO Sposata? (*tra sé e sé*) Hai fatto scappare la preda per un fiore. Adesso non hai più nulla da fare qui, Capitano. Taglia la corda, altrimenti questo bravo ragazzo può anche coprirti di botte (*piano piano se ne va*)

RAGONDA Uh, bisbetica, adesso ti metterò a filare la lana e a fare penitenza, vedrai che tutti i capricci ti passeranno!

PANTALONE E tu, signorino, sparisce finché sei vivo

LEANDRO (*tra sé e sé*) Ah, se solo sapessi dov'è mio padre.

PANTALONE (*esclama*) Il signor Oras da Parigi! Ecco a chi devo consegnare duecentomila luigi d'oro. Il mio amico, il signor Oras, nel letto di morte mi ha indicato come suo esecutore testamentario. E mi ha raccomandato di consegnare i suoi averi a suo figlio scomparso, se si farà vivo. E' stato il cielo a mandarla, signor Leandro. Benediciamoli, Ragonda, e festeggiamo. Lascia che l'abbracci, signor Leandro!

RAGONDA Ma il Capitano? Dov'è?

COLOMBINA E' scappato coraggiosamente

RAGONDA Allora, la nostra benedizione! (*Benedicono*)

ARLECCHINO (*a Leandro*) Tanti auguri, signore.

LEANDRO A te, Arlecchino, per il tuo aiuto dono una casa con un terreno affinché tu viva con Colombina senza preoccupazioni.

ARLECCHINO e COLOMBINA Tante grazie, signore!

ARLECCHINO Domani ci sposeremo, amichetta mia Colombina! (*al pubblico*) Veniteci a trovare alla festa di nozze, signori, ed anche...a quella di battesimo!

COLOMBINA Ah, come sei...svergognato!

PANTALONE Adesso possiamo anche ballare! (*all'orchestra*) Ehi, musicisti, suonate qualcosa di allegro!

Danze

Cala il sipario

Fine dell'atto

1915

BIBLIOGRAFIA

Čepalov A., *Sud'ba peresmešnika ili novye stranstvija Frakassa*, Char'kov 2001

Foregger N., *Novye knigi*, in "Teatr i iskusstvo", 1917, n. 49, 3 d., p.821

Lo Gatto E., *La commedia dell'arte in Russia*, in "Rivista di studi teatrali", 1954, n. 9-10, pp. 176-186

Miklaševskij K., *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Marsilio editori, Venezia 1981

Perec N., *Starinnyj teatr v Rossii*, Leningrad 1923

Ripellino A. M., *Commedia dell'arte in Russia*, in Enciclopedia dello spettacolo, 1956, vol. III, pp. 1219-20

Ripellino A.M., *Del teatro popolare russo*, in "Ricerche slavistiche" 2, 1953

Solov'ëv V.S., *Literaturnye zametki*, in "Ljubov' k trëm apel'sinam", 1915, n.1-3, pp. 130-131

Raffaella Romagnoli

IL “PRECEDENTNYJ TEKST” COME ELEMENTO FONDAMENTALE DELL’APPROCCIO INTERCULTURALE NELLA DIDATTICA DEL RUSSO

Collegandomi alle interessanti lezioni della prof. Ol’ga G.Revzina, pubblicate sulle pagine della rivista Slavia (Revzina 2005; Revzina 2006) vorrei soffermarmi su uno degli ambiti di studio dell’interstualità: l’analisi e lo studio di alcuni fenomeni linguistici, chiamati “precedentnye teksty”¹.

Gli studi russi in questo senso possono vantare una solida tradizione accademica e una forte valenza sul piano didattico, tesa allo sviluppo di competenze interculturali. Sono legati prima di tutto alla teoria della “lingvostranovedenie” nell’ambito dell’insegnamento della lingua russa come lingua straniera in epoca sovietica. Le basi di questa teoria furono gettate negli anni ’70-80 del XX sec. e sono legate ai nomi di V.M. Vereščagin e V.G. Kostomarov. A metà degli anni ’80 venne accettata e si diffuse la teoria della “personalità linguistica”(elaborata da Ju.N. Karaulov e, ad essa conseguente, il concetto di “*precedentnyj tekst*” della cultura come componente strutturale di una personalità linguistica nazionale. La descrizione della personalità linguistica si intreccia con i tratti etnoculturali e nazionali dell’individualità, permettendoci di parlare – nel nostro caso – di personalità linguistica russa, che contiene componenti storiche invariante che entrano a far parte del carattere nazionale. I *precedentnye teksty* in generale vengono definiti da Ju.Karaulov come:

1. significativi per una qualsiasi personalità (individualità) sul piano conoscitivo ed emozionale;
2. aventi carattere “sovraindividuale”, ossia noti alla cerchia allargata di tale individualità (inclusi i predecessori ed i contemporanei);
3. testi, i riferimenti ai quali vengono ripresi ripetutamente nel *discourse* di tale personalità linguistica.

La teoria è stata ripresa da N.D. Burvikova e V.G. Kostomarov (1994), da D.B. Gudkov (Gudkov 2003), V.D. Krasnych (Krasnych 2001). Si sviluppa l’idea che proprio la conoscenza di questi testi e la

competenza nell'uso dimostri l'appartenenza di una personalità linguistica ad una determinata cultura.

I *precedentnye teksty*, in un qualsiasi contesto socio-culturale, possono essere un'opera letteraria, titoli e citazioni dalle stesse, citazioni bibliche, elementi tratti da favole e fiabe, nomi di personaggi storici, della tradizione mitologica o letteraria, il nome di un autore, testi pubblicitici di carattere storico, filosofico o politico, frasi idiomatiche, proverbi, modi di dire, testi di canzoni ecc. Per includere in un termine la varietà di testi che possono diventare *precedentnye* utilizzeremo l'espressione *precedentnye edinicy*, ovvero *unità precedentnye*, in cui il termine *unità* mette in risalto come queste espressioni possano essere costituite da un singolo componente (nel caso di un nome proprio di un personaggio storico) o da un'intera frase o periodo (nel caso di fraseologismi) e debbano essere considerate ed interpretate nella loro unitarietà. Queste unità sono una sorta di sapere manualistico fondamentale, in quanto sono conosciute da tutti gli appartenenti ad una data cultura, ed hanno carattere "obbligatorio". Ne è conferma una delle loro caratteristiche principali: la reinterpretabilità. Molte vengono riprese e trasformate all'interno di altre forme d'arte: cinematografia, pittura, scultura, musica.² In tal modo le nuove generazioni potrebbero acquisirli sotto forme e in veste diverse. I testi diventano simboli di un'epoca, di una tipologia di persone, di un tipo di società e/o mentalità ecc.

Sul piano storico e strutturale-semiotico nella teoria del testo russa si è parlato di testi *obligatornye*, cioè obbligatori (Vereščagin, Kostomarov 1990: 196), *etallonnye* o testi-modello (Sorokin 1975). M.M. Bachtin già parlava di testi in "dialogo con la letteratura precedente" (Bachtin 1975: 418-419, 439), Ju.M. Lotman di "testo nel testo" (Lotman 1992: 104), Ju. Kristeva di "intertestualità" (2004. C. 167).

Tutti questi termini definiscono fenomeni simili ai *precedentnye teksty* e dimostrano sia la loro importanza nella teoria del testo, sia il crescente interesse per l'argomento proprio negli ultimi decenni – anni di identificazione nazionale e culturale degli abitanti della Russia postsovietica.

Determinare un corpus di *precedentnye edinicy* della cultura russa è un compito non facile. Il Paese infatti sta attraversando, soprattutto negli ultimi decenni, un periodo di transizione da un sistema sociopolitico ad un altro. Ciò significa che la riforma socio-culturale riguarda tutti gli aspetti della vita della società, ivi inclusi la lingua e la cultura. Vista la dinamicità del processo è difficile determinare quali norme possano dirsi stabili, compresi i valori linguoculturali, gli ideali, gli stereotipi del com-

portamento e della mentalità.

Uno degli ambiti degli studi culturali russi attuali è appunto la creazione di un corpus di *precedentnye edinicy* e dei simboli ad esse sottesi. Studi attivi sono stati fatti partendo da testi letterari (Kaurceva, 2001), da materiale cinematografico, dai testi del folclore (Tatarinova, 2005) e su materiale misto (Smykunova, 2003). Ciò che è nuovo nella nostra ricerca è il suo orientamento, ovvero il particolare interesse per il materiale riguardante personaggi ed eventi storici e l'utilizzo in campo didattico che si può fare di tali unità. Ci siamo basati soprattutto sull'analisi dei titoli presenti nei periodici russi.³ La scelta di lavorare sui mass-media russi è motivata prima di tutto dal fatto che essi rispecchiano il cambiamento che si sta verificando all'interno degli atteggiamenti culturali. Il giornale riflette la visione del mondo dei parlanti comuni. Il giornalista, che padroneggia i contenuti linguistici e culturali della propria lingua, diventa il rappresentante ideale di personalità linguistica. Proprio perché i testi pubblicati sui mass media sono scritti per un'ampia platea di lettori, possiamo dire che lo studio del funzionamento delle *precedentnye edinicy* ed i loro simboli possono fornire una rappresentazione della base cognitiva del parlante russo "medio". È importante notare che l'uso di *precedentnye edinicy* è molto frequente sui testi dei quotidiani russi, così come ne sono frequenti le trasformazioni a vario livello. Molto spesso queste trasformazioni riguardano frasi idiomatiche o proverbi le cui modificazioni diventano un efficace strumento di metaforizzazione e focalizzazione dell'attenzione del lettore.

Analizziamo ora alcuni esempi:

- 1) **Religija četvertogo Rima** (*Moskovskie Novosti*, n. 1-2, 2005): titolo di un articolo che riguarda la mostra "Religioznyj Peterburg". Nel titolo è presente un riferimento al fatto che Mosca fosse chiamata "Terza Roma" in quanto erede del potere imperiale e religioso della capitale dell'impero romano. Allo stesso tempo però è evidente che non di Mosca si tratta, e scatta l'associazione tra le due capitali storiche della Russia. Il testo dell'articolo ne è conferma.
- 2) **Jurij Vasil'evič ne menjaet professiju** (*Kul'tura*, n. 13, 2004): l'articolo riguarda la vita dell'attore Jurij Vasil'evič Jakovlev, che, durante la propria carriera, ha interpretato il ruolo dello zar Ivan il Terribile (cui patronimico era Vasil'evič). La coincidenza del nome e il patronimico permette di proseguire con la trasformazione: infatti, la comprensione e l'interpretazione del titolo diventa possibile soltanto se si conosce il *precedentnyj tekst* che è alla base del gioco di parole, ovvero il titolo origi-

nale del film in questione che è “Ivan Vasil’evič menjaet professiju” del regista L.Gajdaj del 1973, noto ad ogni parlante russo.

- 3) **Za Susanina!** (Izvestija, 29-09-2003): l’articolo si riferisce al fatto che in Polonia oggi è stato reinserito il visto d’entrata per i cittadini della Federazione Russa e che di conseguenza La Russia è intenzionata a limitare la libera entrata dei cittadini polacchi nei suoi territori. Molti sono i passaggi necessari per capire il titolo. È necessario sapere:
- a) che Ivan Susanin è un contadino russo che al tempo dell’invasione polacca del 1612-13 portò un distaccamento nemico (ovvero polacco) in una strada impraticabile tra le paludi boschive per difendere il re e per questo fu torturato a morte dai polacchi. Passa quindi l’idea “ZA SUSANINA = PROTIV POLJAKOV”
 - b) che esistono delle trasformazioni della *precedentnaja edinica* in altre forme d’arte: il ciclo di poesie di K.F. Ryleev “Ivan Susanin”, l’opera di M.I. Glinka “Žizn’ za carja” (da cui la trasformazione/riformulazione del titolo dell’articolo “Za Susanina”);
 - c) che dopo la rappresentazione dell’opera di M.I.Glinka nella coscienza russa I. Susanin diventa un simbolo di eroe morto per la patria;
 - d) che nella lingua colloquiale contemporanea viene chiamato scherzosamente “Susanin” colui che indica la strada sbagliata.
- 4) **Sraženie za nalogi. Kak “separatist” Donskoj pomog chanu Zolotoj Ordy nakazat’ “oligarcha-bespredel’ščika Mamaja”.** (Ogonek n.26-2005).

L’articolo è accompagnato da un fotomontaggio raffigurante i “bogatyri” del famoso quadro di A. Vasnecov uno dei quali, in primo piano, è in verità l’attore Schwarzenegger e un altro è raffigurato nei panni di un terrorista dei nostri giorni. La scena è completata da un’auto nera. Nell’articolo si vuole sostenere la tesi che la battaglia sul campo di Kulikovo non fu una battaglia del popolo russo contro i Tatars, bensì la lotta di un principe per ottenere il potere personale, una lotta addirittura fra “banditi”. Infatti è stato solo cent’anni dopo la morte che Dmitrij Donskoj che è diventato eroe nazionale. L’uso di appellativi relativi al mondo contemporaneo, utilizzati tra virgolette (“oligarch Mamaj”, “Russkij taliban”), fanno sì che nasca un parallelismo fra la situazione storica e quella della Russia odierna (il racket e la “protezione” da parte

della mafia; le problematiche del terrorismo di stampo fondamentalista musulmano). Per la corretta interpretazione del testo è necessario conoscere gli elementi della storia russa ed i simboli sottesi a certi appellativi per interpretare l'articolo:

- 1) che Mamaj in verità non era un khan bensì un comandante che voleva portare avanti una politica personale, indipendente dal khan;
- 2) che la battaglia di Kulikovo è stato il primo passo decisivo verso la liberazione delle terre russe dal giogo tataro (che si esprimeva in realtà in pagamento di tasse, e, quindi, la "battaglia" mirava alla liberazione dall'"oppressione fiscale");
- 3) che la battaglia è stata oggetto di molte opere pittoriche, nonché del famoso ciclo di poesie di A.Blok; che nella mentalità comune Dmitrij Donskoj è il simbolo di gloria militare e che fu canonizzato come vero credente-cristiano in opposizione, quindi, al mondo musulmano.

Dagli esempi riportati risulta evidente che non solo è necessario conoscere le informazioni di tipo enciclopedico. Nei dizionari enciclopedici o "stranovedčeskie" più tradizionali sono dati gli "informemi", ossia i nuclei informativi denotativi, ma non i "pragmemi" ossia le connotazioni sottese e le finalità con cui si può utilizzare quella data unità a livello pragmatico e simbolico.

Dall'analisi delle *precedentnye edinicy* presenti nei mass-media si può costituire un "*precedentnoe pole*", campo che comprenda i simboli delle *precedentnye edinicy*. Facciamo un esempio: per quanto riguarda l'epoca della **Russia tataro-mongola** si possono individuare i seguenti *precedentnye simvolj* (PS): Gengis Khan: PS1 – nome del Khan, PS2 aggressore, PS3 giogo tataro-mongolo; Dmitrij Donskoj: PS1 nome ed appellativo, PS2 combattente contro il giogo tataro, PS3 battaglia di Kulikovo, PS4 rapporti pacifici tra i principi di Mosca ed i khan dell'Orda d'oro, PS5 versi di A.A.Blok, PS6 Ordine di Dmitrij Donskoj; Aleksandr Nevskij: PS1 nome ed appellativo del principe, PS2 battaglia contro l'invasione occidentale, PS3 espressione "Kto s mečom k nam pridet, ot meča i pogibnet.", PS4 Ordine di Aleksandr Nevskij, PS5 (nuovo) usurpatore.

È necessario notare come ognuna di queste unità "*precedentnye*" sia soggetta a trasformazioni, riconoscibili al parlante nativo ma estremamente difficili per chi non è un parlante nativo. Così l'espressione "*Kto s mečom k nam pridet, ot meča i pogibnet*" può esistere in varie versioni, dove, alternativamente, l'elemento "Kto" o l'elemento "s mečom" può essere sostituito senza che l'espressione cessi di essere

riconosciuta come testo appartenente alla tradizione culturale del popolo.

Il fenomeno della *precedentnost'*, come abbiamo già detto, è un campo estremamente studiato in Russia già da ormai vent'anni e ha raggiunto una propria sistematicità, mentre nella slavistica italiana è un campo che presenta ancora molti spazi di ricerca interessanti, sia nell'ottica della didattica del russo come L2, sia per l'attività di analisi testuale, traduzione ecc.

Per studiare il fenomeno in chiave interculturale, è importante chiedersi se lo studente italiano sia abituato all'analisi di fenomeni simili nella propria lingua e quali competenze possano formarsi nell'ambito della cultura italiana.

Gli studi presenti in Italia riguardo allo stesso argomento, ma nell'ambito della cultura italiana, si sono sviluppati su fronti diversi e quindi non hanno costituito un nucleo unitario: da una parte studi sul linguaggio del giornalismo italiano, dove appare evidente che la citazione⁴ nella lingua dei nostri giornali non è così frequente come in Russia, dall'altra studi dei *corpora* evidenziano la presenza di espressioni fisse, idiomatiche, che possono essere trasformate.

Gli studi di G.Faustini e A.Papuzzi evidenziano un atteggiamento preciso della stampa italiana nei confronti del lettore. Negli anni '70 si fa strada la teoria secondo la quale la lingua dei mass-media debba essere semplice, chiara, senza retorica (Papuzzi 1993). La questione nacque in seguito alla lettera che alcuni ragazzi veneti scrissero nel 1971 al quotidiano "Il Giorno", protestando sulle difficoltà linguistiche dei giornali italiani, incomprensibili, secondo loro, per un pubblico di contadini ed operai. Nel suo manuale A.Papuzzi riporta uno dei motti di G. De Benedetti: "la stampa non deve mettere in imbarazzo i lettori". Questa tendenza ha avuto grande seguito nei giornali italiani, dove le citazioni colte sono piuttosto rare. G. Faustini analizza comunque alcuni esempi di "modelli di fantasia" contenuti nei titoli dei giornali: "Cortina di fuoco", "Di tutti i ragazzi un fascio", magari anche comprensibili per un gran numero di lettori (Faustini 1998: 130). Ciò nonostante sono evidenziate altre trasformazioni che non sono sempre riconoscibili per il lettore medio: "La commessa dei copechi e la Zecca dei Garbugli", o altre citazioni tratte da canzoni. L'autore sostiene che la scarsa chiarezza delle allusioni sia un difetto del giornalismo italiano, in quanto il linguaggio è estremamente espressivo o colorito, ma a scapito dell'informatività del contenuto. Di conseguenza, al lettore potrebbe sorgere un complesso di inferiorità culturale che nel giornalismo commerciale andrebbe assolutamente evitato. Quindi meglio evitare date superflue, accenni ad avvenimenti che il lettore potrebbe non conoscere, parole astratte o termini spe-

cialistici.

E' evidente quindi la diversità dell'approccio culturale alla citazione. Tale diversità può portare alla mancata presa in considerazione *a priori* della problematica analizzata. Ecco perché il nostro studio è finalizzato ad un'impostazione il più possibile culturologica e intertestuale nella didattica del russo. Le direttive date dal Consiglio d'Europa nel "Quadro europeo di riferimento" riguardo al legame fra lingua e cultura nell'insegnamento delle lingue straniere puntano in modo particolare sul concetto di multilinguismo e multiculturalismo, sulla trasmissione di simboli, valori e concezioni del mondo dei parlanti nativi a coloro che si accingono a studiare una lingua straniera. In modo particolare nei nuovi corsi di laurea in mediazione linguistica, è previsto il raggiungimento di competenze strategiche in comunicazione interculturale.

Nel caso della formazione linguistica e traduttologica a scopo professionale è cruciale la formazione di una sorta di "personalità linguistica estesa" il che prevede la comprensione e l'interpretazione delle visioni del mondo di altre culture, per poi trasporle nella lingua di arrivo. Nella tradizione degli studi culturologici russi si parla di "individualità linguistica secondaria" (Chaleeva 1989). Questa definizione non ci sembra soddisfacente, in quanto le due ipotetiche visioni del mondo sarebbero viste come separate, non interagenti, e, soprattutto, nel caso di studio di più di due lingue diventa difficile ipotizzare un numero indefinito di personalità diverse. Pertanto sarebbe preferibile parlare di "individualità/personalità integrata o universale" il che maggiormente metterebbe in luce la possibilità di integrare progressivamente il bagaglio culturale del traduttore.

I comunicanti di due lingue diverse devono avere una zona comunicativa comune (Krasnych 2002: 31). Quando uno dei comunicanti non possiede i significati collettivi invariati e i meccanismi della loro attualizzazione, si verificano delle "lacune" che possono essere dovute a differenze di tipo cognitivo, semantico o semiotico tra le comunità linguo-culturali (Antipov, Donskich, Markovina, Sorokin 1989)⁵.

Al nostro scopo è funzionale soprattutto lo studio delle lacune di tipo cognitivo, in quanto sono legate alla discordanza fra le visioni del mondo dei parlanti. Anche le lacune di fondo culturale o di tipo etnico sono significative. Queste ultime riguardano parole caratteristiche per un popolo, che hanno un colorito nazionale e sono pertanto intraducibili. Quelle di fondo culturale riflettono le conoscenze delle opere artistiche, letterarie e storiche che sono note ai parlanti nativi ma non a chi non appartiene alla cultura di arrivo. Uno degli obiettivi dell'insegnamento della lingua e della cultura straniera è appunto evitare errori nella com-

petenza in questi ambiti che portano poi al cosiddetto “insuccesso comunicativo”⁶. Ciò si rende possibile solo imperniando l’insegnamento del russo come lingua straniera sulle conoscenze e rappresentazioni collettive. Importante non è solo il “minimum” linguistico⁷ ma il “minimum” culturale, possedere cioè quelle conoscenze che sono comuni praticamente a TUTTI i membri della comunità linguistica russa. E’ importante che anche i materiali didattici quindi, fin dai primi livelli di competenza, tengano conto della presenza di queste invarianti e la possibilità di trasporle della cultura di arrivo. In questo modo il parlante di una cultura diversa si appropria della parte centrale della base cognitiva russa e il contatto interculturale può aver successo.

Bibliografia di riferimento:

G.A.Antipov, O.A.Donskich, JU.N.Markovina, JU.A.Sorokin (1989), *Tekst kak javlenie kul'tury*, Novosibirsk.

Bachtin M.M.(1975) *Iz predystorii romannogo slova*, in *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva pp. 418-419, 43.

Batov V.I., Sorokin Ju.A. (1975), *Atribucija teksta na osnove formal'nych charakteristik*, in *Izv. AN SSSR, ser.lit. i jazyka*, 1975, t.34, n.1

Faustini G. (1998), *Le tecniche del linguaggio giornalistico*, Carocci, Roma.

Gudkov D.B. (2003), *Teorija i praktika mežkul'turnoj komunikacii*, Gnozis, Moskva.

Karaulov Ju.N. (2003), *Russkij jazyk i jazykovaja ličnost'*, URSS, Mosca.

Kaurceva I.G., (2001) *Kriterii otbora i sposoby vvedenija precedentnych tekstov v sodержanie obučenija russkomu jazyku kak inostranomy*, Diss. Kand.pedagog.nauk. Moskva.

Kostomarov V.G.(1994), Burvikova N.D., *Kak teksty stanovjatsja precedentnymi*, in *Russkij jazyk za rubežom*, n.1, 1994, 73-77.

Kostomarov V.G. (1999), *Jazykovej vkus epochi*, Zlatoust, SPb.

Kostomarov V.G.(2001), Burvikova N.D., *Starye mechi i molodoe vino. Iz nabljudenij nad russkim slovoupotreblenijem konca XX veka*. Zlatoust, SPb.

Krasnych V.V.(2002), *Etnopsicholingvistika i lingvokul'turologija*, Gnozis, Moskva.

Krasnych V.V. (2001), *Osnovy psicholingvistiki i teorii komunikacii*, Gnozis, Moskva.

Kristeva Ju., *Slovo, dialog, roman*, in *Izbrannye trudy: razrušenie poetiki*. Rosspen, Moskva, 167.

Lotman Ju. (1992), *Kul'tura i kul'turnyj vzryv*, Gnozis, izd.gr. Progress, Moskva.

Papuzzi A. (1996), *Manuale del giornalista. Tecniche e regole di un mestiere*, Donzelli, Roma.

Revzina O.G. (2005), *Guida alla lingua attuale dei giornali russi*, in *Slavia*, n. 4, 2005, 2-17.

Revzina O.G. (2006), *La lingua attuale dei giornali russi: l'inter-testualità*, in *Slavia*, n. 1, 2006, 58-72.

Smykunova N.V. (2003), *Precedentnye fenomeny v rečevom obščeenii russkoj jazykovoj ličnosti v processe obučenija russkomu jazyku kak inostrannomy*. Diss. Na soisk.uč. st. kand.ped.nayk. Moskva.

Tatarinova N.V. (2005) *Logoepistemy iz russkich narodnych skazok v kommunikativnom prostranstve nositelej russkogo jazyka*, Diss. Kand.filolog.nauk. Moskva.

Vereščagin E.M., Kostomarov V.G. (2000), *V poiskach novych putej razvitiya lingvostranovedenija: koncepcija reče-povedenčeskich taktik*. Gos.Inst. Rus.Jaz. im.

Vereščagin E.M., Kostomarov V.G. (1990) *Jazyk i kul'tura*. Russkij Jazyk, Moskva. A.S.Puškina, Moskva.

NOTE

1) Possibili traduzioni del termine “precedentnyj tekst” possono essere le espressioni “citazione/citazione nascosta/testo della tradizione”. Per comodità e coerenza (visto che analizzeremo del materiale russo) useremo comunque d’ora in poi i termini *precedentnye teksty* e *precedentnye edinicy*.

2) Ad esempio la figura di Ivan il terribile è stata oggetto di un celeberrimo film “Ivan Vasil’evič menjaet professiju”. Il parlante russo è immediatamente in grado di riconoscere questa precedentnaja edinica anche quando la ritrova trasformata: “**Jurij** Vasil’evič **ne** menjaet professiju” -

3) La scelta della tipologia dei quotidiani/periodici presi in considerazione è dettata dalla necessità di individuare testi diretti ad un lettore “medio”.

4) Termine che, come abbiamo visto, può corrispondere parzialmente al concetto di *precedentnyj tekst*.

5) Vedi G.A.Antipov, O.A.Donskich, JU.N.Markovina, JU.A.Sorokin, *Tekst kak javlenie kul'tury*, Novosibirsk, 1989.

6) Kommunikativnaja neudača – irregolarità comunicativa di vario genere tra comunicanti, che appartengono a diverse comunità linguo-culturali (Gudkov 2003: 54).

7) Minimum linguistico nella didattica è un termine che significa la somma del minimum grammaticale e il minimum lessicale di competenza linguistica.

Anastasia Pasquinelli

SFOGLIANDO IL CARTEGGIO GOR'KIJ-OSORGIN

1 - Le lettere "italiane" (1910-1913): prologo di una lunga amicizia

Il testo da me consultato è una raccolta, commentata da vari studiosi, delle corrispondenze finora inedite tra scrittori russi (tranne una fra Thomas Mann e Bunin), gli uni residenti in Russia, emigrati all'estero gli altri; in particolare, la seconda parte del volume - cinque studi - riguarda gli scambi epistolari tra Gor'kij ed altri scrittori emigrati¹. La parte della corrispondenza reperita fra Gor'kij e Osorgin, preceduta da un denso articolo introduttivo e curata da un puntuale apparato di note, è a cura di M.A. Bočarova, già nota studiosa del primo scrittore.

“Il pregio particolare di questa corrispondenza ora riordinata e pubblicata (ancorché incompleta), sottolinea la curatrice, sta nel fatto di esser stata l'unica corrispondenza di Gor'kij tanto prolungata e costante con uno scrittore dell'emigrazione”².

Il materiale relativo a questo carteggio - suddiviso cronologicamente in due parti disuguali - abbraccia circa un quarto di secolo, con un totale - nel periodo tra il 1910 ed il '13 - di sette lettere, 4 di Osorgin e 3 di Gor'ki: entrambi vivono allora in Italia. La seconda parte di corrispondenza, molto più abbondante, tra il '24 e il '36, conta solo 5 lettere di Gor'kij contro le 44 di Osorgin, cioè 56 lettere in tutto. Questo perché le lettere di Gor'kij a Osorgin risultano perdute, probabilmente distrutte durante l'occupazione tedesca, quando Osorgin e la moglie, abbandonata la loro casa parigina, si rifugiarono nel paesino di Chabris, dove lo scrittore si spense nel novembre 1942; per le lettere di Osorgin a Gor'kij e le loro complicate vicissitudini archivistiche russe, rimandiamo allo studio della Bočarova³.

Sembra che il primo incontro tra i due corrispondenti sia avvenuto nei primi mesi del 1903 nell'appartamento dell'allora famosa attrice teatrale Marija Andreevna Astrova, amica di Gor'kij, dove Osorgin si era recato per un incontro del Comitato per l'assistenza ai poveri, del quale

anch'egli era membro. In un articolo del 1934⁴, Osorgin rievoca l'emozione allora vivamente provata nello scorgere l'ormai famoso scrittore, incoronato sia dalla gloria dell'Accademia russa sia dal bando imposto dallo zar (un errore volgare). "Mi pareva - scrive Osorgin - di assistere ad una scena storica, di cui sarebbe rimasto ai posteri il ricordo".

In questi personaggi, nati a un decennio di distanza l'uno dall'altro (a Nižnij Novgorod nel 1868 Gor'kij, Osorgin a Perm' nel 1878) ravvisiamo due diverse figure, tipiche di quella società russa in fermento e tra loro avvicinate dalle cruciali vicende del primo Novecento. Peškov, nato povero, presto orfano, vissuto per quasi trent'anni reietto - ricorda il giovane Nekrasov dei primi anni 1840? - vagabondo nei bassifondi urbani, suicida mancato, ribelle preso di mira dall'occhiuta polizia zarista, ma sempre retto da grandi passioni e da una sagace pazienza, padrone dello "slog", premiato da una luminosa fortuna editoriale che coronava la sua tenace ambizione e dal carisma di una chiara luce intellettuale che commoveva mezzo mondo, non era infine la trionfale presenza di un nuovo *raznočinec*, nella tradizione che si ripeteva e si rinnovava in uno straordinario - scandaloso (come sospettava persino lo zar) caso culturale e politico globale?

Se Gor'kij era l'acclamato proletario di genio, Osorgin era l'attivo neo-giornalista di famiglia borghese liberale di provincia, padre magistrato e madre di buoni studi; laureatosi in legge nel 1902, avrebbe fatto parte della gioventù di tendenze radicali, entrando nell'area dei social-rivoluzionari di matrice populista: tipico esempio, il giovane Osorgin, della cosiddetta nuova *intelligencija* delle professioni, con un occhio all'attività professionale e l'altro alla partecipazione politica, con i progetti ed i rischi inerenti.

Negli anni cruciali tra il 1905 e il 1907 le scelte politiche condizionano le loro drammatiche vicende personali: i loro percorsi di vita paralleli saranno successivamente intrecciati da incontri, come anche da una corrispondenza ricca di riflessioni e di progetti. Gor'kij, arrestato e imprigionato all'indomani della domenica di sangue del gennaio 1905, e liberato su cauzione un mese dopo, grazie al movimento di solidarietà europeo dove si distingue l'intervento italiano, lascia la Russia nel gennaio 1906, con prima sosta a Helsinki, per un viaggio di scarso successo negli USA, suggerito per lui al partito bolscevico da Leonid Krasin, allora consigliere finanziario del medesimo. Nell'ottobre successivo egli sbarca a Napoli; dal 4 novembre risiede a Capri, ritornando in patria alla fine del 1913, garantito dall'ammnistia politica promulgata dallo zar il 21 febbraio di quell'anno (ricorrenza del trecentesimo anniversario della dinastia dei Romanov). La prospettiva del ritorno in Russia, dapprima accol-

ta da Gor'kij con diffidenza, verrà accettata - in ritardo e con riluttanza - in seguito alle energiche rimostranze di Lenin⁵ che - maestro, pedagogo, protettore o quasi padre severo dello scrittore - era già intervenuto nel 1908 per distoglierlo dalle fumose divagazioni di *bogostroitel'stvo* ("costruzione di Dio")⁶, cioè da una pericolosa deriva religioso/idealistica da cui Gor'kij non fu in realtà mai immune e che finì col perderlo nella soggezione a Stalin di cui fu prigioniero e infine vittima. Si trattava in fondo di due specie di teologie contrapposte, e tanto Lenin più lucidamente, e Gor'kij più liricamente, lo intuivano: ma se Gor'kij era scampato al suicidio, a Lenin avevano senz'altro impiccato il fratello.

A Osorgin, tra la fine del 1905 e quella del 1906 capitava più o meno quel che stava succedendo a Gor'kij. Arrestato la notte del 18 dicembre 1905, all'indomani della rivolta moscovita della Presnja Rossa e del sostanziale fallimento del movimento, trascorreva alcuni mesi nella prigione della Taganka (meno grandiosa, ma altrettanto malsana della forza dei SS. Pietro e Paolo, dov'era stato rinchiuso Gor'kij). Liberato su cauzione nel maggio 1906, si rifugiava a Helsinki con un gruppo di compagni⁷; nel dicembre 1906, dopo un viaggio attraverso l'Europa, giungeva con loro in Liguria, fermandosi a Sori, sulla Riviera di Levante. Iniziava così per lui quell'esilio italiano che sarebbe durato fino al maggio 1916, quando egli avrebbe deciso, pur con rincrescimento, di lasciare il nostro Paese per far ritorno in Russia. Lasciata la Riviera nell'ottobre 1908, Osorgin si stabiliva a Roma, avviando una regolare collaborazione presso i due organi di stampa russi dell'epoca, "Russkie Védomosti" e "Vestnik Evropy"; tra il 1908 e il '13, nella veste "ufficiale" di corrispondente dall'Italia per questi due grandi giornali, egli ebbe certamente modo di incontrarsi a Roma e a Capri - dove gli capitava di accompagnare i gruppi di maestri russi nei loro periodici viaggi di studio⁸ - con il più famoso esule russo d'Italia.

Non gli sfuggiva quindi la notizia "sensazionale" giuntaagli con un "impreciso telegramma da Parigi" e rilevata dalla stampa italiana, in particolare dall' "Avanti!", quella nientemeno che dell'espulsione di Gor'kij dal "seno del partito socialdemocratico russo" nel novembre 1909. A questo pur gravissimo, ma poco noto episodio della biografia politica di Gor'kij, Osorgin dedicava su RV un articolo forte, *Gli Italiani sulla 'deposizione' di Gor'kij*⁹, decisamente in difesa dell'illustre scrittore, soprattutto in ordine alle "strane motivazioni" addotte dal partito - quale quella del suo "stile di vita personale" - citando appunto le righe indignate dell' "Avanti!" ("organo ufficiale del partito socialista italiano") sui pretesti per l'espulsione, nonché quelle del "Secolo" di Napoli, per il

quale “l'autentico motivo era la divergenza ideologica dal vangelo del partito e dal dogma del partito”. Un “caso” tipicamente russo diventava, con questo articolo, anche un “caso” italiano di cui Osorgin valutava, nell'interesse dei due Paesi, gli sviluppi, certamente nella prospettiva di una futura - ma non poi molto lontana - alleanza.

L'articolo di Osorgin non è una lettera, ma è certamente un appassionato messaggio di simpatia personale; la solidarietà dimostrata da Osorgin al grande “spodestato” consolidò in qualche modo un certo - forse già latente - interesse per il giovane giornalista da parte di Gor'kij, al quale paradossalmente, dopo il *nizloženie* zarista dall'Accademia delle lettere nel 1902, toccava quello del 1909 dal partito SD. Sulla persona del famoso scrittore sembrava infatti avviarsi abbastanza chiaramente un meccanismo perverso di “usa e getta”, finito solo con la sua morte e relativa “beatificazione” nel '36. Così scrive Bočarova prima di iniziare il commento al vero e proprio epistolario, a proposito dell'affronto patito da Gor'kij: “(...) L'articolo di Osorgin (sul *nizloženie*) (...), relativo ad un episodio della biografia politica di Gor'kij, finora non approfondito nel *gor'kovédenie* (gli studi gor'kiani) e relativo, nella biografia dello scrittore, alla serie delle ‘macchie bianche’ (?sic): si tratta della notizia, apparsa sulla stampa italiana, dell'esclusione dello scrittore dal partito SD”¹⁰. Il fatto è che il *nizloženie* - come significativo “richiamo all'ordine” alla “scuola di Capri”, dove Gor'kij - visto in quel periodo con molta diffidenza dallo stesso Lenin - era docente di letteratura russa¹¹ - avvenne nella prima metà del novembre 1909. Probabilmente Lenin (per dare un esempio forte di severità anche agli “alumni” della scuola) aveva deciso di punire di nuovo Gor'kij, poco tempo prima già ripreso per la sua pericolosa tendenza al *bogostroitel'stvo*, isolandolo e togliendogli così l'appoggio di una forte struttura partitica (vangelo, dogma) alla quale potersi appoggiare, in un momento molto delicato delle relazioni russo-italiane. Insospettisce soprattutto la coincidenza della misura restrittiva, dichiarata all'indomani - letteralmente - del famoso incontro di Racconigi avvenuto il 24 ottobre 1909 tra lo zar e il re d'Italia, concluso con un patto segreto di solidarietà, che avrebbe, di lì a pochi anni, ribaltato le alleanze delle cosiddette Triplici. Che cosa si temeva da Gor'kij? Cosa si voleva da lui? Che mossa (scritta) poteva egli avere avuto in mente alla luce di Racconigi? Insieme alla “macchia bianca” di Gor'kij potrebbe forse essercene una nera dei SD? Comunque, le ipotetiche accuse menzionate sia dall'“Avanti!” che dal “Secolo” sono entrambe sostanzialmente vaghe e inattendibili.

Ma Osorgin, osservatore così attento della vita politica italo-russa, aveva qualcosa in mente a questo proposito, e lo leggiamo nelle poche

righe della prima lettera del carteggio qui commentato, che porta la data del 1 settembre 1910 (quasi un anno dopo il suddetto sbalorditivo episodio), come in quelle della breve risposta dello stesso Gorkij a stretto giro di posta (lettera n.° 2). In tale lettera, Osorgin (su carta intestata ad uno dei giornali cui collaborava in qualità di “corrispondente speciale”, RV), pone senz'altro a Gor'kij una domanda piuttosto indiscreta, addirittura impertinente: gli chiede di confermare o di smentire una notizia apparsa dapprima su un giornale francese e ripresa da alcuni giornali russi (di cui allega il ritaglio), tale che “Voi non avete potuto non notarla”, e lo prega di fargli avere comunque “due parole” di risposta. Gli comunica premurosamente il proprio indirizzo presso “Russkie Vedomosti”, assicurando in poscritto la propria discrezione, e la promessa di non divulgare la notizia nella stampa se non dietro espresso consenso del destinatario; un modello di comportamento giornalistico, ma anche un rischio professionale, del quale Osorgin aveva certamente valutato la portata: infatti, “il rischio può essere tanto un pericolo quanto una situazione di competizione in cui si contesta l'autorità del soggetto coinvolto”¹².

Si trattava del trafiletto, comparso sull'*Humanité* (giornale diretto dal socialista J. Jaurès) dell'agosto 1910, ad opera di Amilcare Cipriani - il rivoluzionario anarchico italiano dalla vita avventurosa, sostenitore di manifestazioni anticlericali e soprattutto antimonarchiche, esule allora a Parigi - intitolato *Un Roi Socialiste*, nel quale si comunicava che Gor'kij, durante il suo viaggio a Napoli del 5-7 agosto precedente, si era incontrato col re d'Italia Vittorio Emanuele III. Sui giornali russi - cui probabilmente Osorgin, come suggerisce Bočarova, aveva inviato il ritaglio dell'*Humanité* - questo fatto non accertato veniva interpretato come un “civettare del re coi socialisti”¹³. La risposta di Gor'kij (lettera n.° 2) non si fa attendere: sempre senza menzionare direttamente il tipo della domanda fattagli, smentisce seccamente: “Ho già detto a suo tempo - scrive - che la notizia è errata”. Rincarare la dose: “L'autore di questa comunicazione - prosegue - è un certo signor Cipriani; lui solo può rispondere alla Vostra domanda su quel che gli è servito da ‘motivo per il presente trafiletto’”. Il mio socialismo - è il messaggio al suo corrispondente - non è quello di Cipriani, che forse è anche il Vostro; insomma, la provocazione di Osorgin veniva respinta al mittente. La notizia dell'incontro napoletano di Vittorio Emanuele III, con Gor'kij in libera uscita, da poco “spodestato” dai SD, al tempo del governo Luzzatti, - simpatico, tra l'altro, a Osorgin,¹⁴ - e nel fermento delle manovre diplomatiche italo-russe inaugurate alla grande con Racconigi, sembra dunque restare per ora un enigma.

A spingere Osorgin alla forzatura epistolare su Gor'kij (sostenuta

dal trafiletto a firma di Cipriani) potrebbe anche essere stata in buona misura la tendenza alla sovrapposizione ideologica tra due aree, quella social-rivoluzionaria russa e quella anarchica italiana, tipica degli scenari politici italo-russi dei primi anni del '900, riassunta nelle parole - riportate da Osorgin in un suo testo del 1924 - pronunciate da un amico russo terrorista, Vsevolod Lebedincev, impiccato nel febbraio 1908: "In Italia io sono un anarchico, in Russia per ora posso essere un social-rivoluzionario"¹⁵. Infatti, mentre nella Russia zarista l'opposizione al regime autocratico poteva manifestarsi solo con l'autoemarginazione (tale era in sostanza l'appartenere ad un partito quale quello SD o SR), in Italia una posizione dichiaratamente anarchica veniva, se non approvata, almeno tollerata, in quel clima di rispetto per ogni singola posizione politica, che Lebedincev aveva subito avvertito nell'Italia giolittiana di quegli anni. Le teorie o le proposte sociali, che risonavano in Russia come sterili utopie, trovavano allora nel nostro Paese l'appoggio di una viva realtà storica, quello di una società liberale che, a differenza dell'autocrazia rigida e oppressiva, lasciava all'espressione dell'iniziativa personale ampi margini e possibilità. In questo caso, la lettera di Osorgin avrebbe forse addirittura mirato a indurre in tentazione il tetragono Gor'kij?

Allo stile cerimonioso, dal sapore vagamente gogoliano, di queste due prime lettere, mi sembra interessante accennare: Osorgin inizia: *Glubokouvažajemyj Aleksej Maksimovič!* e chiude: *S iskrennym privetom Mich. Il'in;* e Gor'kij risponde: *Milostivyj gosudar' g. Il'in!* e chiude: *S уваženiem A. Peškov.* Sono righe scritte in punta di penna, leggerissime stoccate tra scrittori esperti nell'arte della polemica epistolare. Nella corrispondenza successiva (già nelle poche lettere del 1913), si gioca tra loro a carte scoperte, tra compagni d'esilio; ci si chiama con nome e patronimico, niente saluti né firma.

Notiamo come, in quegli anni italiani di "vite parallele", ognuno dei due esuli, intanto, andasse naturalmente elaborando - attraverso attività intellettuali, scelte e stili di vita diversi, - un suo progetto, un suo sogno, il suo "paesaggio interiore" (quello che Gerard M. Hopkins, l'ispirato poeta "metafisico" inglese dell'800 chiamava il suo *inscape*). Osorgin, mentre osservava con crescente interesse la vivace scena politica e sociale italiana, proponeva nel suo giornalismo il tema storico del Risorgimento, inteso come fondamento eroico e popolare dell'unità d'Italia, che aveva per lui valore di esempio ideale. L'Italia, poi, sarebbe divenuta il Paese "là, dove sono stato felice", nonostante la dolorosa lontananza dalla madrepatria. Gor'kij, nel dorato, appartato esilio di Capri, circondato dalla sua "corte" russa, all'Italia "autentica" rimaneva in fondo estraneo, cogliendone piuttosto certi aspetti pittoreschi, ma sostanzial-

mente convenzionali, come appare dalle sue *Skazki ob Italii*. Imprigionato alla sua “patria celeste” - la Russia lontana - nella tensione tra le miserie eroiche di un passato che sfumava e il “nuovo che traboccava da ogni parte” - egli sembrava vagheggiarla come un’utopistica Città del Sole o come quella di Christianopolis, descritta nel primo ‘600 dal mistico tedesco Johann Valentin Andreae: “Sotto un certo punto di vista, - commenta F. Yates - Cristianopoli assomiglia a un collegio tecnico di tipo elevato (vi è un ‘collegio’ al centro)”¹⁶: il *bogostroitel’stvo*, la scuola di partito?...

Insomma, sembra che, tutto sommato, Osorgin si godesse la multiforme realtà italiana, che pagava con la sua forte “nostalgia” della patria, e che Gor’kij rimanesse isolato, bloccato dalla vertigine dell’utopia - la “vertigine del moderno”¹⁷. In sostanza però, l’Italia diventava per entrambi gli esuli una “assenza di luogo”, spazio atopico, desituato, oltre i cui limiti entrambi erano costretti a procedere con “la forza noetica dell’immagine”: ma “pensare il moderno è pensare il limite - è pensiero liminare” (...). Perché “*atopia* è forse la parola fondamentale della modernità contemporanea”¹⁸.

Segue un silenzio epistolare di quasi tre anni, interrotto probabilmente da brevi incontri personali - per es. le gite dei maestri russi a Capri (cfr. nota 8). La (poca) corrispondenza recentemente pubblicata riprende vivacemente nei giorni seguenti alla notizia dell’ammnistia zarista, proclamata - ricordiamo - il 21 febbraio 1913.

E’ in questa straordinaria occasione che Osorgin, in qualità di corrispondente di RV, decide di incontrare subito Gorkij, per raccogliere, cominciando da questo scrittore “dall’immensa fama letteraria”, una serie di interviste ad altri eminenti emigranti russi sulla grande notizia del giorno.

Al tema degli emigrati politici russi, Osorgin era molto attento: aveva cominciato a lavorarci già da tempo, come spiega in un suo lungo articolo, scritto già il 1° febbraio 1913, e pubblicato su RV il 19, intitolato *Gli emigranti a proposito di se stessi*, cui seguiva, sempre su RV, il 23 marzo, *Il congresso russo a Roma. Roma, 14 febbraio*¹⁹. Nel primo di tali testi egli avverte di aver utilizzato il materiale ricavato dalle risposte a schede da lui distribuite già “due anni prima”, cioè fin dal 1911 (di amnistia non si parlava ancora!), appunto a emigrati russi dalle più varie condizioni sociali, soprattutto per sondare in qual modo “l’emigrazione si rifletteva sui rappresentanti delle correnti del pensiero politico russo più radicale”. Il lavoro si era annunciato troppo pesante per poterlo sostenere da solo, e Osorgin aveva dovuto lasciar perdere. Diventato il tema di grande attualità, lo riproponeva, pubblicando varie risposte: nell’insieme,

quegli emigrati erano depressi, confusi, addirittura annichiliti dalla loro condizione di esuli, e praticamente passavano il tempo sognando la loro Patria, “nella ragione o nel torto”; l’esilio era per questi disadattati peggio di una prigione. Quindi, conclude l’accorto Osorgin (due giorni prima dell’annuncio ufficiale dell’amnistia!), “la Russia deve spalancare le porte della sua enorme prigione, e spalancarle subito, prima che sia troppo tardi tanto per loro che per noi”. Pur integratosi in Italia presto e bene, Osorgin scriverà più tardi: “Pensavo a una prigione. Pur amando la mia prigione azzurra - e quanto amandola! - la maledivo: non voglio esser sepolto accanto alla montagna di teschi del Testaccio...”²⁰. Nel secondo articolo qui sopra citato, Osorgin rinnovava il proprio sostegno ai compatrioti, proponendo con energia il suo programma di ricupero, fondato sul tema della solidarietà sociale.

Forte dunque della propria esperienza professionale (oltre che personale) sul complesso problema degli emigrati politici russi in Italia, il 28 febbraio 1913 il nostro giornalista piomba a Capri, tornando a Roma il 2 marzo, dopo un casuale incontro con un Gor’kij dapprima irreperibile - a spasso per l’isola - e una lunga, memorabile sosta a casa sua²¹. Ecco ciò che egli annota a questo proposito il 3 marzo, in un suo diario “*Vstrečī*” (Incontri): “Sono tornato ieri da Capri, dov’ero andato a trovare M. Gor’kij. Volevo controllare le voci che circolano su di lui in relazione all’amnistia (...) e ‘intervistarlo’ sulla questione degli emigrati amnistiati e di ritorno in Russia. Ieri sera l’ho incontrato per strada (stava tornando dal cinema di Capri, che frequenta abitualmente), e mi ha invitato a casa sua; era già tardi, quasi le dieci di sera”. Gor’kij offre all’ospite una tazza di tè (*v stolovoj*), conversano insieme nel suo studio, quindi Osorgin viene invitato a pranzo per l’indomani: “E dopo pranzo - prosegue il diario osorginiano - siamo stati a parlare per un paio d’ore, finché l’arrivo di Iv. Bunin ha interrotto molto inopportuno la nostra conversazione. Inopportuno, è ovvio, per me”²². Niente di peggio che essere interrotti da un importuno - ignaro - mentre si è impegnati in una conversazione di capitale importanza, e Osorgin, per intanto, rimugina questo contrattempo.

La sera stessa del 2 marzo, rientrando - molto emozionato, s’immagina, e pensando già risolto il problema dell’intervista - nella sua stanza d’albergo di Capri, dopo una serata tutta gor’kiana, egli scrive al suo interlocutore una breve lettera (n° 3) lasciandola, alla propria partenza, da consegnargli l’indomani, e allegando un brano che avrebbe voluto inserire, “se Voi me lo consentirete, in un articolo, finora, ovviamente non ancora scritto”. Questo articolo, prosegue Osorgin, non avrebbe contenuto nessun ulteriore richiamo al nome di Gor’kij, né avrebbe avuto il caratte-

re di un'intervista da lui rilasciata; insomma dà *carte blanche* a Gor'kij di modificare o di cancellare ciò che non gli piacesse, o negarsi completamente, anche se, in questo caso "con mio gran dispiacere". Sembra quindi rimettersi completamente alla volontà del suo corrispondente, mentre con l'ultima frase lo pone davanti ad una scelta: "Se invece va bene così, vogliate rimandarmi questi foglietti all'indirizzo romano dell'intestazione (per non disturbarvi a leggerli oggi stesso)". C'è tutto Osorgin, in questa sua volontà di chiarezza senza se e senza ma, e qui coglieva il nocciolo del problema: infatti Gor'kij non era per niente deciso ad avvalersi - almeno per il momento - dell'annuncio del "liberi (quasi) tutti" proclamato dallo zar: ne aveva viste anche troppe, con il veto zarista all'Accademia, nel 1902, poi col *nizloženie* nel '9; avvertiva un profondo disagio, gli dispiaceva di lasciare gli "ozi" di Capri per ritrovarsi nell'occhio vigile del suo pur amato mentore russo; sotto il suo tratto un po' sdegnoso, si sentiva forse deluso, un po' stanco, un po' confuso.

Sarebbe comunque tornato in Russia il 31 dicembre 1913, ostaggio ormai di un'utopia; infatti, fin dal febbraio di quell'anno, come nota Bočarova (p. 391), "Gor'kij riceveva da Lenin una severa ammonizione (*prjamoe nastavlenie*) : "Spero che voi non riteniate che non si possa accettare l'amnistia?...". Però subito dopo la studiosa scrive: "Partì (...) non per le insistenze di Lenin, ma piuttosto per un tentativo di 'missione personale'" (p. 392). E' forse questa la versione del proprio ritorno che Gor'kij dava a se stesso?

Lo scambio epistolare si infittisce: alla proposta abbastanza presante di Osorgin, Gor'kij risponde subito (n°.4), il 3 marzo, appena ricevuta la missiva, in modo decisamente negativo, addobbando il suo rifiuto con eleganti, ma prudenti, imbarazzate reticenze: giusto - puntualizza - approfittare dell'amnistia, in quanto "dà modo all'uomo (cioè all'amnistiato) di prender coscienza del proprio valore culturale", ma egli non è d'accordo su ciò che segue nel testo osorginiano presentato alla sua revisione - "ciascuno decide per se stesso" - perché "in questo modo il motivo sociale viene sostituito dalle più svariate considerazioni soggettive". O tutti o nessuno, insomma, secondo un programma - sembra - prestabilito? Gor'kij, in realtà, non sa se partire, non sa se restare. Insomma, "anche se mi dispiace di rattristarvi, vorrei tuttavia che voi mi dimentichiate nel vostro articolo, e addirittura vi prego - dimenticatevi". E il cono d'ombra, le scuse: "In verità, ho fondati motivi (*l'ira di Lenin?*) per restare nell'ombra; quanto al dibattito su questa questione, credetemi, questi motivi non sono di carattere personale, non sono affatto suscitati da alcun tipo di considerazioni sui miei comodi personali. E dunque, Michail Andreevič, cancellatemi dal vostro articolo". Infine, c'è forse

ancora una speranza di scelta? Un esempio, uno strappo? «Lunačarskij, Agafonov e altri “parigini”, sembra abbiano deciso di non sfruttare i “doni dell’ammnistia”»²³.

E’una lettera tragica, questa del grande scrittore alle prese con una realtà complessa e articolata, da cui non riuscirà mai a svincolarsi, mentre Michail Andreevič, radicale, tentava invano di indurlo ad una chiarezza impossibile.

Alla luce del profondo interesse dimostrato da Osorgin con il suo lavoro sullo scottante tema della triste situazione dell’emigrazione russa in quegli anni, si comprende come, lungi dal desistere per il perentorio invito di Gor’kij a “farsi dimenticare”, egli decida invece la linea dell’insistenza pertinace. Nella volontà di riallacciare il colloquio con Gor’kij, prototipo per lui dell’emigrato russo indeciso, per giunta ormai suo amico, *l’intelligent* prezioso alla Russia di quell’ora, egli vede finalmente l’occasione di poter in qualche modo chiarire i dubbi e le disperazioni di tanti, aiutarli ad uscire da un’aporia straziante; il caso di Gor’kij, stretto fra uno zar infido e un “diabolico” Lenin, era però un difficile caso a sé.

E così, alla scoraggiante lettera di Gor’kij - una chiusura completa - Osorgin, come niente fosse, risponde con un letterone inviato due giorni dopo, il 5 marzo 1913 (n° 5). E’ più di una lettera, si tratta piuttosto di uno studio, elaborato tuttavia non per un anonimo lettore, ma per colui che, nell’emigrazione russa del tempo, contava allora più di tutti: un lungo articolo dello stesso tenore sarebbe uscito su RV alcuni mesi dopo, con una piccante indiscrezione, tuttavia cifrata²⁴. Osorgin imposta infatti il testo della lettera come fa nel suo lavoro giornalistico, secondo i canoni di scuola social-populista, colorandolo però della luce di un’amichevole, quasi segreta, lusinghiera benevolenza: avrebbe sì voluto - dice - pubblicare l’intervista con Gorkij per prima, tra quelle progettate con i più noti emigrati dell’intelligencija: al rifiuto opposto si adegua, anzi, abolisce senz’altro tutto il progetto, provocando forse nel destinatario un lieve senso di colpa misto a compiacimento: senza di me - nessuno; una *captatio benevolentiae*, insomma. “Se a Capri - prosegue Osorgin - vi ho ascoltato come ‘intervistatore’, ora invece mi rivolgo a voi come emigrante, come un’unità della massa emigrata”. Rimesso abilmente in questo modo il gioco, egli ricomincia la partita con un Gor’kij non più “mito”, ma appunto compagno d’esilio. Dapprima vengono puntualmente illustrate le correnti di pensiero - quindi di comportamento - degli emigrati alle prese col problema dell’ammnistia, per i quali si tratta di scrupoli morali o utilitaristici, o di scatti di orgoglio ribelle: un groviglio inestricabile di emozioni, di esitazioni, di sentimenti contraddittori che para-

lizzano ogni iniziativa.

Il tono è quello di un'analisi sociologica condotta anzitutto col metodo statistico, tipico dei maestri del pensiero critico populista - K. R. Michajlovskij, poi N. K. Kočarovskij - alla cui scuola Osorgin si era formato²⁵. Per lui le correnti di pensiero degli emigrati sono tre: alle prime due si è qui accennato, e "finalmente - scrive il gornalista - è possibile anche una terza tendenza di pensiero", quella di coloro che, non resistendo alla "nostalgia della patria", decidono di tornare: uno stato d'animo che Gor'kij, da parte sua - aggiunge Osorgin - sembrava "disconoscere completamente". Osorgin insiste invece su quest'ultima ragione "naturale" della nostalgia, la cui forza "dà più diritti che tutte le considerazioni sull'etica o sulla società", e prosegue la sua appassionata dissertazione, auspicando che ciascun emigrato decida per conto suo il proprio ritorno, senza farsi influenzare da pressioni altrui: "Per conto mio, mi sono già regolato. Dall'amnistia sono escluso, e perciò provo una gran tranquillità: ho il diritto di sentirmi un eroe - aggiunge ironico - e di non agitarmi tra i dubbi sul mio comportamento". Con la propria esigenza di chiarezza, egli finisce col mettere in difficoltà il suo corrispondente, al quale propone una dichiarazione di scelta assolutamente personale, non condizionata da remore ideologiche o pressioni politiche.

Nelle ultime righe di questa sua epistola, ad Osorgin c'è tuttavia un piccolo (anzi, grave) errore le cui conseguenze si avvertono dal tono scontroso delle due ultime lettere italiane - la risposta (n°.6) di Gor'kij e la replica (n°.7) di Osorgin. Un granello di sabbia che inceppa una corrispondenza ben avviata: l'intesa si incrina, lo scambio epistolare sembra arenarsi.

Ricordiamo anzitutto l'appunto lasciato da Osorgin al suo ritorno da Capri a Roma (*cf. nota 22*), con l'espressione del suo fastidio per la "molto inopportuna" interruzione della visita di Bunin, del tutto innocua in sè, ma evidentemente spiazzante per l'ospite (*nekstati, konečno, dlja menja*) che - immaginiamo - sarà stato magari rapidamente congedato alla fine di un estenuante dibattito, o anche per ragioni di incompatibilità che il padron di casa, circondato com'era da tanti amici, già conosceva. Comunque, il dispetto di Osorgin - l'apparizione di Bunin "inopportuna, ovviamente, per me" - marcatamente espressa nel quaderno *Vstreči* - personale e segreto qualunque cosa vi si scrivesse - gli era sfuggito (era inevitabile) nelle ultime righe del suddetto letterone un po' pignolo, quasi un sermone (n°.5), il cui testo andava esortando il destinatario a scegliere, nei confronti del tormentoso dilemma "tornare o non tornare", una soluzione personale, senza remore sociali o scrupoli politici. E qui avviene un primo "scivolone": quest'ultima ipotesi - insiste Osorgin, pro-

prio alla conclusione (ahimè) della lunga e densa lettera - sarebbe certo stata valida per Gor'kij in primo luogo, e anche per altri scrittori emigrati, ma - aggiunge Osorgin, con un troppo scoperto artificio retorico - "oltre a grandi scrittori ce ne sono anche di piccoli (...). Purtroppo - prosegue, avanzando nella direzione sbagliata - questo esempio non ho potuto presentarvelo, perché la nostra conversazione è stata interrotta dall'arrivo di ... (*puntini di Osorgin nel testo*) uno scrittore per il quale simili problemi non esistono".

A questo punto, i rapporti epistolari tra i due corrispondenti, irritati a vicenda da motivi strettamente personali, cui tuttavia si mescola appunto lo scottante problema dell'emigrazione, subiscono un peggioramento abbastanza significativo.

Qualche giorno dopo (a metà marzo) ecco infatti la risposta puntuale, concisa, di Gor'kij (n°. 6): "Permettetemi, Michail Andreevič, due o tre repliche alla vostra lettera inattesa" (tono familiare, poi subito brusco). Gor'kij respinge anzitutto l'accento osorginiano al presunto "cosmopolitismo" di certa *intelligencija* russa, al quale egli si sente estraneo, come contesta anche il fattore "nostalgia della patria", perché "la nostalgia per il luogo abituale è nota anche agli animali: ai cani, ai gatti". Rifiuta inoltre risolutamente le indecisioni ascrittegli da Osorgin sul suo rientro in patria, e ribadisce che "non appena dovrò farlo - come Vi ho già detto molto esplicitamente - partirò per la Russia".

Rapidamente liquidato così il "liberalismo" osorginiano - espresso come un "richiamo all'ordine" anche quello! - Gor'kij passa decisamente al tema - al "caso" - Bunin. Subentra bruscamente, in un Gor'kij inasprito, un atteggiamento aggressivo. L'inatteso riferimento osorginiano a Bunin, da sempre amico, collega di primo piano nella vita letteraria di Gor'kij, valido e attivo collaboratore di *Znanie*, sodale fedelissimo, la cui reciproca, lunga consuetudine aveva per Gor'kij ben altro significato e valore della più recente, a volte forse un po' invadente (almeno epistolarmente) conoscenza con Osorgin, provocava nel famoso scrittore offeso un comprensibile moto d'ira: "Infine, protesto energicamente contro la vostra valutazione delle opere e dell'importanza di I. A. Bunin - scusate-mi, ma devo dirvi che tale valutazione vi degrada, e che i puntini di sospensione da voi messi prima della parola "scrittore", sono veramente offensivi per me, dato che considero I. A. Bunin appunto uno scrittore nel senso più ampio del termine, non meno bravo di A. P. Cechov, e più dotto di quest'ultimo. Potete star sicuro che nel prossimo futuro questa mia opinione diventerà quella di tutti coloro che sono capaci di amare e di apprezzare la letteratura". Uomo di cuore e di penna straordinario, Gor'kij si sente vittorioso nel ribattere alla grande a questa caduta di

stile osorginiana; ha calcato un po' la mano, mortificando l'avversario sia sul piano morale che su quello stilistico: "sei cattivo e sciocco", è il suo messaggio: ma di Osorgin si può sopporre una sbadataggine, della quale si pentiva certo amaramente, o semplicemente tre puntini di sospensione messi per discrezione, non per disprezzo... Insomma, si era creato un *qui-proquo*, una gaffe che stava diventando un guaio.

Si trattava ora per Osorgin - sorpresi incauto - di disporre una difesa, di salvare la propria dignità agli occhi del suo corrispondente, abituato, da parte sua, al linguaggio inquisitorio delle ramanzine leniniste: risponde quindi subito (n° 7) attaccando, respinge cioè a sua volta l'accezione del termine di "nostalgia" data da Gor'kij, quella nota anche agli animali: "A proposito - chiosa tra parentesi - ai cani è poco propria, ai gatti - sì". "Io stesso - sostiene - sono russo, ma provo una nostalgia tale da non augurarla a nessun altro. (...) E non è vero che sia un sentimento basso, come non è basso il sentimento dell'amore per la propria madre, che è anch'esso di origine animale". Osorgin si scusa infine per aver inutilmente attribuito a Gor'kij "incertezze e lacerazioni drammatiche", anzi, perfidamente aggiunge: "vi conosco poco": aveva capito fin troppo bene, ma sarebbe rimasto - voleva dire - un segreto tra loro.

Passa poi abilmente a ridimensionare - da avvocato di se stesso - il senso della propria allusione a Bunin (e dei puntini) nella lettera precedente: "Per quanto riguarda la Vostra protesta a proposito della mia valutazione delle opere e del significato di I. A. Bunin (se si può chiamare valutazione quella di due parole sull'argomento), devo dire che l'espressione della vostra protesta in forma accusatoria non solo è per me inaccettabile, ma semplicemente mi stupisce. Nelle mie valutazioni, credo di essere libero altrettanto quanto voi o chiunque altro. Inoltre, avete sostanzialmente torto. I puntini di sospensione che ho messo davanti alla parola scrittore, non si riferiscono affatto a questa parola (non posso certo dubitare che I. Bunin non sia uno scrittore!), ma alle parole 'uno degli scrittori per i quali simili dubbi non esistono'. Se io apprezzi tanto o poco il talento di Bunin, questo non ve l'ho espresso; ho detto solo che egli è uno di quegli scrittori che, disponendo della possibilità di 'spostarsi liberamente', non manca di temi e di intrecci per le sue numerose opere (...). Ho chiamato questa una grande fortuna, della quale uno scrittore-emigrato è privo. O sbaglio? perché dite che i miei puntini di sospensione sono per voi offensivi?"

Seguono le scuse, ripetute per due volte "anche se, col tono della vostra lettera, mi avete ripagato per questa ipotetica offesa...". L'ultima parte della lettera è un triste addio, ma forse anche un arrivederci: "Ciò che mi sconforta più di tutto, è il fatto che i motivi della mia 'inattesa let-

tera' vi siano rimasti del tutto incomprensibili"; avverte un reciproco disaccordo di fondo, e ciò gli dispiace; conclude quindi - amaramente - con l'augurio che "i numerosi altri corrispondenti" di Gor'kij abbiano maggior fortuna di lui, e non ricevano risposte così sgarbate e sibilline come quella che gli era toccata.

Osorgin riportava così il discorso sul doloroso tema dell'emigrazione, con i rovellati interiori che scatenava; questo, a Gor'kij ansioso, turbato, era probabilmente sfuggito e aveva sbagliato la mira, eludendo però intanto il delicato argomento che al suo corrispondente interessava sommaramente, cioè una sua posizione decisa sul rientro in patria o meno. L'acerbo dolore del *Trauerspiel* in atto per la propria patria aveva coinvolto i due intellettuali in una sgradevole contesa - un arabesco epistolare - da cui nessuno usciva vincitore; ma la loro franchezza reciproca, la spietata, anche insolente sincerità²⁶, il loro (provvisorio) distacco cementavano in realtà un'ininterrotta amicizia.

Bočarova, chiudendo il primo capitolo dell'introduzione, osserva giustamente che il primo periodo di questa corrispondenza (1910-13) rivela "una notevole distanza nella *Weltanschauung* e nel carattere tra i due scrittori russi (...). Nondimeno - prosegue -, tra i due si stabilisce una sintonia letteraria che proseguirà negli anni". E' infatti proprio la reciproca simpatia umana, nonostante una netta incompatibilità politica, ad unirli, una *complexio oppositorum*, "uno spazio attraversato da un limite che unisce e al tempo stesso divide (...) contatto e mescolanza del diverso (...), il luogo di una sintesi paradossale dove agiscono sia Polemos che Eros"²⁷.

La prima parte della corrispondenza italiana ritrovata termina qui: la lettera seguente - Osorgin a Gor'kij, 3 ottobre 1924 - sarà inviata da Parigi, e Gor'kij risponderà, pochi giorni dopo, da Sorrento.

Si apriva così l'altro più abbondante carteggio che, nel volume da me consultato, si chiude con la breve lettera (n° 56) del 10 febbraio 1936 di un Gor'kij ormai allo stremo, quattro mesi prima di morire: "(...) Vivo in Crimea. Mitissimo è stato l'inverno - solatio, tiepido, ed oggi è già fiorito il mandorlo (...). Statemi sano (*Budte zdorovyj*)". Vale... Forse è l'ultimo addio.

NOTE

1) AA. VV. (a cura di P. Davis, V. A. Keldyš), *S dvuch beregov. Russkaja literatura XX veka v Rossii i za rubežom*, Mosca, IMLI, 2002, pp. 823.

2) I. A. Bočarova, *M. Gor'kij i M. A. Osorgin. Perepiska*, in *op.cit.*, pp. 387-539. La citazione è a p. 387.

3) I. A. Bočarova, *op. cit.*, pp. 421-422. Cfr. inoltre A. Becca Pasquinelli, *La vita e le opinioni di M. A. Osorgin (1878-1942)*, Firenze, 1986, pp. 150-152; anche N. N. Berberova, *Železnaja ženščina* (La donna di ferro), New York, 1981, pp. 259 sgg., dedicate al problema degli archivi personali di Gor'kij.

4) M. A. Osorgin, *Julija Michajlovna Astrova*, in "Poslednie Novosti", 3 aprile 1934, n.° 4758.

5) I. A. Bočarova, *op. cit.*, p.391.

6) Per la storia e l'ambiente di questo movimento russo a Capri, cfr. nella preziosa opera di A. Tamborra, *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917*, Bari, 1977, il cap. XI, intitolato *V. I. Lenin e il raskol ideologico a Capri e a Bologna*; inoltre, nel volume di P. Cazzola, *L'Italia dei Russi tra Settecento e Novecento*, vol. II, CIRVI, Moncalieri, 2004, il cap. intitolato *Artisti e scrittori russi a Capri. L'esilio politico di M. Gor'kij*, densa e vivace ricostruzione della vita della colonia caprese dei russi allora in esilio.

7) Cfr. A. Becca Pasquinelli, *La vita...*, *op. cit.*, pp. 16-18.

8) Cfr. M. Osorgin, *Un russo in Italia*, a cura di A. Pasquinelli, Torino, 1997, pp.51-118.

9) M. Osorgin, *Ital'jancy o nizložēnii Gor'kogo*, R.V., 27 novembre 1909, n. 272.

10) I. A. Bočarova, *op.cit.*, p.389.

11) Per la storia della "scuola di Capri" e le sue movimentate vicende, nonché per il ruolo di primo piano avuto da Gor'kij nell'iniziativa e per il comportamento sostanzialmente ostile di Lenin verso lo scrittore, cfr. l'interessante rievocazione di A. Tamborra, *op. cit.*, pp. 12-33; pp. 136 sgg.

12) Cfr. Harvey C. Mansfield, in *Manliness* (Virilità), Yale University Press, 2006: l'Autore è noto negli USA come uno dei più importanti filosofi politici conservatori, docente per 44 anni all'Università di Harvard.

13) I. A. Bočarova, *op. cit.*, p. 488.

14) Cfr. A. Becca Pasquinelli, *La vita...*, *op.cit.*, p. 51: "(Osorgin) apprezza Luzzatti, su cui si esprime secondo i valori morali e populistici che già gli conosciamo: '...Luigi Luzzatti, vecchio apostolo della cooperazione, esperto finanziere e rinomato operatore sociale, appartenente alla vecchia formazione di destra del Parlamento'".

15) Sulla tragica vicenda del giovane V. V. Lebedincev, leggendaria figura del terrorismo socialrivoluzionario russo, cfr. il racconto di M. Osorgin, *Neizvestnyj, po prozvišču Verner*, nel periodico *Na Čužoj storone*, Berlino-Praga, n. 4, 1924, pp. 191-203; (trad. italiana, *Lo sconosciuto che si faceva chiamare Werner*, in M. Osorgin, *Un russo... op. cit.*, pp. 127-151). Una fonte storica interessante su questo tema è il libro *Histoire du terrorisme russe (1866- 1917)*, Parigi, 1930, scritto dal generale A. I. Spiridovič, capo della sicurezza personale dello zar. Su quello della sovrapposizione

ideologica tra socialismo e anarchia, nel contesto dei rapporti italo-russi all'inizio del '900, cfr. A. Becca Pasquinelli, *M. Osorgin, giornalista russo in Italia tra socialismo e anarchia (1908-1916)*, in *Europa Orientalis*, 1990, pp. 367-390, nonché la voce *Lebedincev* all'indice dei nomi in A. Becca Pasquinelli, *La vita..., op. cit.*

16) F. A. Yates, *L'Illuminismo dei Rosa-Croce*, Torino, 1976, pp. 174-176.

17) L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, Parigi, 1988, p. 141. Su questo tema, cfr. F. Rella, *Miti e figure del moderno*, Parma, 1981, cap. IV.

18) Cfr. F. Rella, *Limina. Il pensiero e le cose*, Milano, 1987, pp. 15-16.

19) M. Osorgin, *Emigranty o sebe*, scritto il 1°-2-1913 e pubblicato in RV, 19 - 2-1913, n°41; *Russkij kongress v Rime, Rim, 14 fevralja*, RV, 23-3-1913, n. 69 (Trad. ital. e commento in M. Osorgin, *Un russo..., op. cit.*, pp.119-125). Cfr. anche il denso capitolo "Gli ostaggi della libertà e il Congresso di Roma del 1913", nel documentatissimo volume di A. Tamborra, *op. cit.* pp. 80-81, che spiega come "l'iniziativa del Congresso parti dalla colonia russa di Capri, cioè dall'ambiente di Gor'kij e forse personalmente da lui: organizzatori furono i fratelli A.A. e N.A. Zolotar'ev, e ad esso presero parte i rappresentanti dei centri russi di emigrazione in Italia, con rappresentanze all'estero". Per i titoli dei numerosi articoli dedicati da Osorgin ai problemi dei russi emigrati in Italia, cfr. M. Osorgin, *Un russo..., op. cit.*, p.125, n.3, p.10 per la sigla.

20) Cfr. M. Osorgin, *Iz malen'kogo domika*, Riga, 1921, trad. it. *Dalla piccola casetta*, a cura di A. Pasquinelli, Trento, 1987, p. 27.

21) Bočarova, *op. cit.*, p. 489, annota un'interessante testimonianza di questa visita improvvisa, ripresa dal diario di K. P. Pjatnickij, fedele amico di Gor'kij e curatore della sua rivista *Znanie*: "28 febbraio 1913. Vicino alla posta incontriamo Il'in. E' appena arrivato (...). Siamo andati al cinema. Ma Gor'kij se n'era andato a casa. Il'in ha lasciato perdere (...). 2 marzo. Stamattina Il'in è partito. Era venuto sperando in un'intervista con Gor'kij. E' interessante sapere quel che scriverà".

22) Cfr. I. A. Bočarova, *op. cit.*, pp.389-390, cui "questo appunto è stato gentilmente presentato da Tat'jana Akekseevna Bakunina-Osorgina a Parigi nel 1989". Sull'ampio tema del lungo, ottimo rapporto intellettuale e personale tra Gor'kij e Bunin, cfr. nell'abbondante bibliografia l'interessante volume (purtroppo privo di un indice dei numerosissimi nomi citati) di A. Ninov, *M. Gor'kij i I. Bunin. Istorija otnošenij. Tvorčeskie problemy*, Leningrad, 1987, pp. 558; in particolare, per il 1913, pp. 432-437.

23) A. V. Lunačarskij, emigrato dopo il 1905, fu tra gli organizzatori della Scuola russa di Capri. Tra il 1909 e il '15 visse in Francia e in Svizzera; tornò in Russia dopo la rivoluzione di febbraio. V. K. Agafonov (1863-1955), studioso di mineralogia, scrittore. Nel 1909 entrò tra i socialrivoluzionari. Dal 1921, emigrato, fu professore alla Sorbona.

24) Troviamo infatti qui le idee che Osorgin avrebbe poi ripreso in un lungo articolo, *Russkie emigranty i "rimskij s"jezd"*, RV, luglio 1913, VII, pp.283-299, dove, senza menzionare espressamente il nome di Gor'kij, egli così scriveva:

“Recentemente mi è toccato avere sul tema “nostalgia della patria” una conversazione, proseguita poi per corrispondenza, con un notissimo scrittore russo emigrato, che purtroppo non ho il diritto di nominare” (Cfr. Bočarova, p. 490). Un'altra mossa spericolata in un gioco che a Gor'kij non sfuggiva certamente.

25) Cfr. M. Osorgin, *Po vostočnoj Riv'ere. Riv"era literaturnaja*. Nervi, RV, n.38, 1914 (Sulla Riviera di Levante. La Riviera letteraria. Nervi, trad. A. Pasquinelli, Bollettino del CIRVI, Torino, n. 8, luglio-dicembre 1983, p.254). L'autore ricorda l'attività svolta dalla comunità russa residente tra il 1906 e l'8 a Sori, pittoresca località della Riviera ligure di Levante, nella “storica” villa Maria: “(...) Un piccolo padiglione era stato trasformato in studio di statistica, dove schioccavano i pallottolieri e funzionavano i regoli calcolatorii”. Questo tema è ripreso da Osorgin anche in *Lo sconosciuto...*, *op. cit.*

26) Cfr. A. Becca Pasquinelli, *La vita... op. cit.*, pp. 150-152; sul tema dei rapporti personali tra i due corrispondenti, cfr. *ibidem*, pp. 184-185, per l'opinione critica di G. V. Adamovič su alcuni aspetti interessanti di Osorgin scrittore: “Volendo tentar di caratterizzare in una parola Osorgin, bisognerebbe dire: scrittore insolente. L'insolenza, il dissenso ironico con l'opinione corrente, quale che essa sia, l'aspirazione costante ad andare contro corrente, e di qui l'anarchismo, si avvertono sempre in Osorgin” (A. V. Adamovič, *M. Osorgin. Svidetel' istorii* (Un testimone della storia), in *Poslednie Novosti*, 22 ottobre 1931.

27) Cfr. F. Rella, *Limina...*, *op.cit.*, pp.10-12, anche per il concetto romantico dell'arabesco, “che unisce in una costellazione (...) le biforcazioni interrotte della storia, i tentativi che non hanno avuto esito, ma che sopravvivono come possibilità”.

Alla Novikova

NIKOLAJ LESKOV E LA SUA “DESDEMONA”

Nikolaj Semënovič Leskov, il più originale degli scrittori russi dell'Ottocento, famoso autore della novella *Il viaggiatore incantato*, nella sua stessa vita fu vittima di “incantamenti” di varia natura. Non si può dire infatti ch'egli sia stato fortunato nella privata esistenza; i matrimoni, decisi nei cieli, purtroppo non gli portarono felicità, entrambi si conclusero con la rottura e il fallimento; come ne scriveva Leskov, “sono finiti in mille pezzi”.

La prima moglie, Ol'ga Vasil'evna Smirnova, era “fredda e capricciosa... dedita solo alle sue vanità”¹, come di lei ricordava lo scrittore nel racconto incompiuto *Un fenomeno spirituale*², e alla fine si ritrovò in un manicomio. La seconda unione con Ekaterina Stepanovna Bubnova, che a 25 anni era già vedova e aveva quattro figli dal primo matrimonio, non portò neppure questa a costituire una vera famiglia e andò in pezzi...

Dal 1877 Leskov e il suo figlio undicenne Andrej cominciarono “una vita da scapoli”; dalla madre Andrej andava soltanto la domenica “a prendere il tè”.

Nella sua nota *Vita di Nikolaj Leskov, dai suoi appunti e ricordi personali, familiari e non*, Andrej Leskov descrive in poche parole “l'alloggio da scapoli”, che era diventato squallido, freddo e solitario, rassegnato a prendere su di sé il peso di tutto ciò che vi accadeva: “Non c'era all'intorno che vento, freddo, mai si vedeva un raggio di sole, e in sostanza di luce”³. Il padre appariva al figlio adolescente “persino come bisognoso d'aiuto”, a volte gli faceva venire in mente “un igumeno”⁴ e i fratelli Bubnovy gli sembravano dei “novizi”.

Dopo il divorzio si alternarono nella casa del padre e del figlio minorenne, in successione, cameriere, economo, direttrici di casa: Annuška, Dunjaša, “dal viso affilato, cordiale, che era ghiotta di marmellata di mirtilli”, e la severa di natura, “un po' cupa, ma di animo schietto”, Anna Francevna.

Quando andava in vacanza sul litorale di Riga, Leskov non poteva sopportare “quella rozza, cinica dissolutezza tedesca”, e così scriveva agli amici a proposito delle “signore villeggianti a disposizione”:

“Le Diane teutoniche vanno a caccia per i boschi, colpendo con le loro frecce il rozzo sesso maschile, mentre battono gli sciocchi con gli ombrellini, ciò che è capitato anche a me”⁵.

Riflettendo sul suo fallimento familiare, lo scrittore era propenso a paragonare quanto gli era capitato con un dramma shakespeariano, e si reincarnava nell’ombra del padre di Amleto. Facendo tutto fremere il figlio, Leskov gli declamava spesso, la sera, con voce cavernosa:

“Ascolta! Ascolta! Io sono lo spirito immortale di tuo padre... Ma tuo padre è stato ucciso in modo disumano... Io ho aspirato il venticello del mattino... Addio, addio! E ricordati di me”⁶.

Eppure:

“Un eterno dolore non esiste al mondo,
e non c’è angoscia inguaribile...”⁷.

Nella vita privata di Leskov giocò una parte di benefattore, peraltro, quello stesso Shakespeare: infatti in casa comparve una donna in cui lo scrittore trovò una perfetta somiglianza con la Desdemona shakespeariana. Era costei un esempio di amore illimitato, di servizio fatto d’abnegazione, di capacità di “restare nell’ombra”, senza il menomo accenno a pretese egoistiche...

Nel marzo 1880 si era presentata a Leskov una nuova cameriera, Praskov’ja Andreevna Ignat’eva, Paša, come presero a chiamarla in casa. E il destino infaticabile mandò subito alla ragazza una dura prova; proprio in capo a qualche mese dacché essa era entrata in servizio, in maggio, il padrone improvvisamente e gravemente si ammalò di una “incredibile bronchite”. Fu allora che Paša ebbe la piena possibilità di mostrare tutta la sua premura, devozione, tenerezza e femminilità.

“L’infiammazione aveva colpito i due polmoni, - ricordava Andrej della malattia del padre. – Per me, ragazzo tredicenne, era tempo di esami, e inoltre io non avevo alcuna esperienza di assistenza ai malati. Fu la nuova Paša a coprire questo ruolo con una presenza continua e abile. Acciambellandosi su un tappetino steso sul pavimento, essa passò le notti accanto al letto del malato. In me si fa luce il riconoscimento che essa ha letteralmente accudito mio padre, e nel contempo rimane una certa qual prevenzione, che non so ben definire, nei suoi confronti”⁸.

Nel racconto *La signora e la sempliciotta*, del 1894, scritto da Leskov un anno prima della morte, egli ha fatto menzione della sua malattia del 1880; sul declino degli anni ricordava anche Paša che l’aveva accudito, voleva che la sua figura fosse “conservata” alla letteratura e nel suo lavoro le diede il nome di *Praša*, ch’era consono al suo carattere:

«Praša aveva saputo che il suo “placido” e “ingenuo” padrone si era ammalato e stava a letto senza soccorso né assistenza, sì che “non c’era

chi gli desse un bicchier d'acqua". La febbre ardente e il languore prodotto dall'infermità erano a lei ben noti ed essa sapeva che in casi siffatti era indispensabile venire in aiuto. Non era il caso di rifletterci oltre sopra, e così, sull'istante (...) andò ad accudire il malato. Da donna del popolo, essa cominciò col "dare una ripulita", cioè mise al fresco il suo giaciglio, gli strofinò la faccia con acqua e aceto, gli risollevò l'umore con parole consolanti e gli diede un brodo bollente; ma poi egli, quando già "stava rimettendosi", sentì di aver vicina una presenza femminile e le dimostrò gratitudine con la sua maschile premura. E' questa una cosa così solita... Ma, forse, bisogna attribuirglielo a colpa, specialmente se egli non vi dette grande importanza; ma *lei...*, lei "si diede a lui interamente" e non ne ragionò più sopra per niente»⁹.

"E' questa una cosa così solita...", scrive Leskov. E infatti, a quanto pare, che c'è qui di speciale? Di relazioni con cameriere belline ne ebbero Turgenev, Nekrasov e altri noti letterati. Che cosa impediva al *barin* di astenersi dalla sua natura di maschio? Capitava anche che "si dividessero" le amiche... Così, per esempio, scriveva Nekrasov a Fet il 31 luglio 1856: "Il mio vicino Djugamel' ha una cameriera che è una meraviglia, io mi sono incontrato con lei subito dopo la Vostra partenza: ha 23 anni, è alta, paffutella, allegra, quando ride la si ode a una versta di distanza; con lei potreste divertirvi, non è vero, mio caro?"¹⁰.

Menzioniamo in proposito anche Katjuša Maslova nel romanzo di Lev Tolstoj *Resurrezione* e le istruzioni che dà a un'ingenua ragazza la eroina "navigata" nel poema di Nikolaj Nekrasov *Chi vive bene in Russia?*, ricordando la sorte comune a una donna povera, che non ha altri "tesori" se non la propria natura femminile:

"Dio ti scampi, Parašen'ka,
dall'andare a Piter!
Là ci sono certi impiegati
Che di giorno sei per loro cuoca,
ma di notte amante:
c'è da sputarci sopra!"¹¹.

Anche la serva Lisa nella commedia di Griboedov *Che disgrazia l'ingegno!* dichiarava con cognizione di causa:

"Ci scampi più che da ogni altra pena
sia l'ira del padrone che il suo amore..."¹².

Però Leskov si era veramente affezionato alla sua "Desdemona". Essa aveva saputo "con femminile ponderazione" dare alla sua natura bollente la giusta pace, aveva disposto in casa un ordine perfetto, stabilito le cadenze della vita domestica. Così ricordava il figlio Andrej: "Le più piccole esigenze di mio padre venivano soddisfatte, i gusti tenuti in conto,

i desideri indovinati”¹³. Lo scrittore si confidava con un parente: “Comincio a sentirmi grato per la tranquillità procuratami e tutto animato e soddisfatto”¹⁴.

Andrej Leskov nei suoi ricordi ha fatto un ritratto non bello di Paša, descritta con un certo sarcasmo. Evidentemente, la penna del memorialista era guidata da un animo di figlio offeso e da un sentimento prevenuto verso la “passione” paterna:

“Piccina, mingherlina, di petto stretto, probabilmente tistica, con un viso pallido, insignificante, ma non sciocco, Paša parlava a voce bassa, si muoveva senza far rumore, lavorava con abilità e senza stancarsi. La stima dei suoi meriti era cresciuta, la sua posizione rafforzata. Essa lo sapeva”¹⁵.

Per vero, c’è da dubitare che l’aspetto fisico di Paša fosse come appariva al figlio di Leskov. Essa era piuttosto quel tipo di donna dipinto in modo provocante da Nekrasov nella lettera a Fet: allegra, formosa, “paffutella”. Nel suo racconto *La signora e la semplicità* lo stesso Leskov chiama la sua eroina Praša più di una volta “botticella”: “Praša era rotondetta, di fianchi larghi e intelligente”.

Come una signora di forme abbondanti era rappresentata Desdemona anche nell’album riccamente illustrato delle “donne shakespeariane” pubblicato nel 1857 da Brockhaus a Lipsia. Leskov possedeva quell’edizione – che ancora oggi è conservata nella sua città natale, a Orël, nella mostra commemorativa della Casa-Museo “N. S. Leskov” -, e fiero qual era della sua devota Paša, col suo solito artistico “temperamento eccessivo”, prese, secondo l’espressione del figlio, a “presentare con troppo calore” la sua amica agli ospiti e ai conoscenti. Il prediletto album si trovava sempre su un tavolino dinanzi al divano e, quando la vivace “Desdemona” versava il tè agli ospiti, lo scrittore con orgoglio apriva la pagina con l’immagine dell’eroina shakespeariana, volendo stupire i visitatori con la rassomiglianza della modella rispetto alla stampa e chiedendone conferma. La “messa in mostra di Desdemona” aveva luogo dinanzi a chiunque e si diffuse rapidamente nei circoli letterari e non letterari di Pietroburgo¹⁶.

All’ingenua Paša, per vero, pareva che questo rafforzasse alquanto la sua posizione di donna. Come ogni ragazza povera, “senza dote”, e tanto più “illegittima”, essa sognava di avere una sua propria famiglia, di “mettersi sotto la legge”. I suoi sogni di avere nel padrone un marito erano, s’intende, una crudele illusione. “La semplicità” tale restava e non poteva diventare “signora” in casa di Leskov, nonostante l’apparente somiglianza della sua cameriera-amica con l’immagine da gran bella donna di Desdemona nel memorabile album di incisioni.

“Andato in mille pezzi”, Leskov non pensava più a formarsi una famiglia e, ricordando la sua fallita esperienza nel matrimonio, aveva una volta dichiarato con amarezza: “I nemici dell’uomo sono i suoi familiari”. A mo’ di epigrafe al suo racconto egli aveva posto il famoso seguente dialogo:

“Un discepolo aveva domandato al suo saggio maestro: io non so, debbo sposarmi o no? Il saggio gli aveva risposto: Ascolta, fai come vuoi, perché in ogni caso te ne pentirai”¹⁷.

L’ingenua Paša non supponeva che il suo padrone avesse scelto “il celibato”, fatto il voto di castità e dopo due catastrofi domestiche deciso di rimanere per tutta la vita uno scapolo. Era questa una posizione sofferata:

“Io sono lieto di ricevere ospiti, ma non mi piacciono nella stessa tana dei padroni con pari diritti, e poi sono già così vecchio che mi è difficile e inutile adattarmi a dei caratteri forti, di chiunque essi siano”¹⁸.

Il figlio dello scrittore spiega la vita solitaria del padre col “suo divorante amore per la letteratura, da cui derivava la secca condanna di tutto ciò che in qualche modo poteva ostacolare la libertà del talento, la libertà del suo servizio alla letteratura”: “Sta impavido dinanzi alla tempesta... Prima di tutto, più di tutto e sopra tutto bisogna aver cura del proprio talento, proteggerlo da quanto può ostacolare il suo spazio operativo e l’indipendenza da tutto ciò che può impedire l’opera creativa”¹⁹.

Siffatti ragionamenti erano ignoti a Paša “che non aveva ricevuto degli esempi”. Evidentemente, perduta la speranza di diventare la padrona con tutti i diritti, e non un semplice “modello vivente”, l’incarnazione della “Desdemona dell’album”, la giovane direttrice di casa Leskov realizzò ugualmente il suo sacro sogno, andò cioè sposa a un operaio specializzato, con una buona posizione economica, e diventò padrona in casa sua. Allo scrittore annunciò il suo matrimonio con semplicità e fermezza.

Una tale novità fu da Leskov accolta come un colpo di tuono in un cielo sereno. Forse, egli ancora sperava di vedersela con la sua “Desdemona”, perché annotò nel suo taccuino il nuovo indirizzo della donna: “(Paša) Prask. Andr. Ignat’eva, Fontanka, n. 132, app. 281”.

“Senza una padrona la casa è orfana”: di nuovo cominciarono “i disordini”, veniva turbato il consueto ordine di cose. Leskov ne era molto irritato, impedito nel lavoro, preoccupato. Nessuna delle aspiranti al ruolo di cameriera-economa poteva sostituire la sua “Desdemona”. La casa divenne fredda, poco accogliente, e il padrone si sentì abbandonato, senza appoggio.

“In casa mia continuano i disordini... La mia salute è cagionevole, mi sento stanchissimo, non ho una gioia nella vita”, - si lamentava,

amaro, Leskov in una lettera, - “in casa tutto va così così e non si tira il fiato. Ho perduto quasi la speranza di trovare la persona giusta per gestire la casa. Che cambiamento, di male in peggio, e di Paša mi ricordo come del mio angelo custode. Nulla di simile a lei vedo e non so come andare avanti in casa mia”²⁰.

Nel racconto *La signora e la sempliciotta* Leskov pose il quesito di quale fosse la migliore compagna per un letterato: se una “signora” colta e viziata o una “sempliciotta” poco istruita, ma ingenua e devota. E la sua risposta fu in favore di quest’ultima, che aveva conservato in modo artistico i caratteri della “Desdemona” leskoviana.

(Piero Cazzola ha tradotto il testo russo e aggiunto le Note)

NOTE

1) Vedi Andrej Leskov, *Žizn’ Nikolaja Leskova po ego ličnym, semejnym i nesemejnym zapisjam i pamatjam*, voll. 2, Moskva, Chud. Lit., 1984, vol. I, parte 2, cap. 6, p. 155.

2) A. Leskov, *op. cit.*, vol. II, parte 5, cap. 6, pp. 75-84. Il racconto incompiuto *Javlenie duha. Slučaj (otkrytoe pis'mo k spiritu)* fu pubblicato in *Krugozor*, 1878, n. 1. Della prima moglie di Leskov, sposata ad appena 22 anni nel 1853 e della tribolata vita familiare condotta dallo scrittore, sino a che, nel 1878, Ol’ga Vasil’evna non venne ricoverata in un manicomio di Pietroburgo (morì assai anziana, in stato di completa demenza, nel 1909, 14 anni dopo la scomparsa di Leskov), scrive A. Leskov, *op. cit.*, vol. I, parte 2, cap. 6, pp. 153-167.

3) A. Leskov, *op. cit.*, vol. II, parte 5, cap. 7, p. 88.

4) Priore di monastero nella gerarchia ecclesiastica ortodossa.

5) Lettera di Leskov a M. G. Pejker, 21/6/1879, in A. Leskov, *op. cit.*, vol. II, parte 5, cap. 8, p. 106.

6) A. Leskov, *op. cit.*, vol. II, parte 5, cap. 7, p. 90. Si tratta della ben nota scena dell’*Amleto* (atto I, scena 5), una tragedia che Leskov ebbe a citare anche in altre sue opere (*La donna bellicosa*, *Un uomo enigmatico*, *Riso e dolore*, *Una volontà di ferro*).

7) Cit. dal poema di A. K. Tolstoj, *Ioann Damaskin*, in A. Leskov, *op. cit.*, vol. II, parte 5, cap. 8, p. 101.

8) A. Leskov, *op. cit.*, vol. II, parte 5, cap. 10, pp. 131-132.

9) Vedi N. S. Leskov, *Sobranie sočinenij v 11 tomach*, Moskva, t. IX, Gosizdchudlit, 1958, p. 468 (*Dama i fečëla: iz literaturnych vospominanij*); A. S. Leskov, *op. cit.*, vol. II, parte 6, cap. 1, p. 174.

10) Cit. da G. P. Blok, *Letopis’ žizni A. A. Feta*. Publikacija B. Buchstab in A. A. Fet, *Tradicii i problemy izučeniija. Sbornik naučnych trudov*, Kursk, 1985, p. 158.

11) Vedi N. A. Nekrasov, *Komu na Rusi žit' chorošo?*, poema incompiuto (1863-77). Vedi la traduzione italiana di Ettore Lo Gatto, *Chi vive bene in Russia? Gelo-Naso Rosso*, Bari, De Donato 1968, p. 107.

12) Vedi A. S. Griboedov, *Gore ot uma*, versione definitiva (1863); vedi la traduzione italiana di L. Pacini Savoj, *La disgrazia di essere intelligente*, Roma, Formiggini 1932 (atto I, scena 2, p. 48).

13) A. Leskov, *op. cit.*, vol. II, parte 6, cap. 1, p. 171.

14) *Ibidem*.

15) *Ibidem*.

16) *Ibidem*, e inoltre cap. 5, p. 257.

17) N. S. Leskov, *op. cit.*, t. IX, p. 456.

18) Cit. da A. Leskov, *op. cit.*, vol. II, parte 5, cap. 8, p. 97.

19) *Ibidem*.

20) A. Leskov, *op. cit.*, vol. II, parte 6, cap. 1, p. 175.

DIDATTICA

A cura di Nicola Siciliani de Cumis

Varie volte, in questa stessa rubrica, si detto dell'importanza universitaria del rendere in qualche modo pubblici, accanto ai risultati scientifici di un'attività di ricerca, anche i "prodotti" della connessa didattica. Si è anche illustrata la possibilità - quando fosse il caso - di pubblicare, se possibile, accanto ai saggi dei docenti, anche gli elaborati scritti degli studenti, in funzione di esami, relazioni di tirocinio, tesine e tesi di laurea. E - ove si verificassero le condizioni - di sollecitare gli stessi studenti a scrivere recensioni di libri, a svolgere interventi nei convegni, ad effettuare traduzioni, ad essere presenti come autori su giornali, riviste, siti internet, ecc.

Sempre che ve ne siano le condizioni, s'intende. Situazioni pubbliche che, in tempi di democrazia e nell'università di massa, bisognerebbe che fossero sempre meno rare e piuttosto generalizzate (nonostante il maggior lavoro che tutto ciò evidentemente comporta, per studenti e docenti).

Di più, sarebbe addirittura salutare che gli esiti finali di un corso di studio - anzitutto gli elaborati scritti e le tesi di laurea - si facessero pubblicazioni a stampa o nel web. Magari libri con tanto di ISBN.

Sarebbe bene, infatti, che gli scritti degli studenti entrassero a far parte del background dell'università. E che i detti lavori, tra didattica e ricerca, riuscissero ad essere una sorta di prova oggettiva dell'attività universitaria normale, sì da figurare pubblicamente nei siti internet di Cattedra, di Facoltà, di Università; che facessero "titolo"; che concorressero a premi; e che, insomma, fossero in grado di documentare la quantità e la qualità del lavoro individuale e collettivo dell'ambiente universitario da cui l'esperienza didattica e scientifica scaturisce.

Propositi, questi, che vogliono però qualche contropartita. A cominciare dalla più elementare di tutte: il coinvolgimento e la collaborazione del docente. La cura di quest'ultimo nell'occuparsi della produttività intellettuale dello studente in un po' tutte le sue fasi: dalla ideazione del percorso, che egli vuole seguire, alla condivisione della definizione del "campo d'indagine"; dal controllo delle modalità di preparazione, fino al raggiungimento dell'ipotetica "dignità di stampa".

Per arrivare, se tutto va bene, alla corresponsabilità del risultato. E, magari, ad un'ulteriore spiegazione di senso.

Che è per l'appunto l'obiettivo di ciò che segue. E cioè la presentazione, pubblica, di una tesi di laurea del vecchio ordinamento universitario:

Università di Roma "La Sapienza";

Anno accademico 2004-2005;

Autrice Emanuela Mattia;

Titolo e sottotitolo: "Poema" come romanzo di formazione.

Indagini su Makarenko e

la sua opera;

Relatore: prof. Nicola Siciliani de Cumis;

Correlatore: prof. Amalia Margherita Cirio.

Voto di laurea: 110 e lode.

"Poema" come romanzo di formazione.

Indagini su Makarenko e la sua opera

Per quanto mi è dato di sapere, nel panorama delle ricerche sul *Poema pedagogico* di Anton Semënovič Makarenko e della sua possibile utilizzazione ai fini didattici, l'elemento di maggiore interesse di queste *Indagini su Makarenko e la sua opera* di Emanuela Mattia, tutte incentrate sul "*Poema*" come romanzo di formazione, mi sembra consistere nella felice esperienza del giusto uso della dimensione filologica, in rapporto alla costruzione della competenza pedagogica. Per l'appunto, la "presa" immediatamente didattica del *Poema pedagogico*, mediante la rilettura del romanzo makarenkiano, con l'obiettivo, da un lato, della crescita della competenza pedagogica "generalistica" dell'allieva; dall'altro lato, dell'individuazione, della delimitazione e dell'approfondimento di una specifica tematica di ricerca, in via di ipotesi innovativa, a partire dallo stesso termine *poema*.

Ricordo come nacquero, queste *Indagini*. E come è venuta strutturandosi, fin dal principio, la tesi di laurea di Pedagogia generale, ma in "Lettere classiche", da cui il libro di Mattia è venuto fuori: pagina dopo pagina, capitolo dopo capitolo, parte dopo parte; quindi le appendici; la bibliografia; alcune immagini significative; poi la premessa, di taglio prevalentemente autobiografico-intellettuale; e, dunque, l'introduzione di carattere più tecnico, anche sulla base dell'indice delle tematiche ricorrenti e dell'indice delle valenze "poiematiche" del *Poema pedagogico*;

infine, l'indice dei nomi.

Ricordo Mattia agli esami; il suo genuino appassionamento all'ibridazione letteraria ed educativa, rappresentata dal *Poema pedagogico*; l'intuizione che potesse essere, quella sulla parola "poema", la ricerca più appropriata per lei, interessata al greco antico; la crescita progressiva della capacità di ricerca della studentessa e, in parallelo, la concretescenza graduale della "materia specifica" da scoprire e da approfondire; la graduale acquisizione di strumenti di scrittura scientifica e di redazione del testo; la felice collaborazione "a tre", di natura disciplinare e interdisciplinare, con Amalia Margherita Cirio; l'affanno per il reperimento, e il rischio del non reperimento, di talune fonti appena intraviste, momentaneamente smarrite, quindi ritrovate; il piacere della documentazione del relativamente "sconosciuto"; il gusto della scoperta "in proprio" di alcuni testi, da parte della ricercatrice apprendista; e, da parte mia, la soddisfazione "professorale" di aiutarla a scoprire "qualcosa di nuovo".

Il gioco della ricerca e il rischio di non riuscire nell'intento. Gli alti e bassi dell'avventura della lettura per gli esami di Pedagogia generale e la necessità di una rilettura "mirata" del *Poema pedagogico*, in funzione della tesi di laurea; le escursioni in biblioteca, anche queste finalizzate alle "ulteriori" ragioni dell'indagine; il rischio di sbagliare, o, meglio, dell'"errare" (nel senso del girare attorno ai problemi, ritardando o non riuscendo a risolverli); la penuria bibliografica sull'argomento specifico e la "stasi" della ricerca; le dimensioni "individuali" e "collettive" della collaborazione alla stesura dell'elaborato, durante le ore di ricevimento e negli incontri laboratoriali del sabato mattina; la "gioia del domani", avendo d'occhio la "prospettiva" della laurea e dell'insegnamento; e, infine, lo "scoppio" di felicità, per il conseguimento dell'ottimo risultato accademico...

Insomma, dal "poiematico" che fu di Makarenko, al "poiematico" dell'indotto culturale extra-makarenkiano. Dalla decostruzione dei significati del *Poema pedagogico* come fatto storico-letterario-educativo, alla costruzione di valori pedagogici "altri", a partire dallo *hic et nunc* di un vissuto universitario e delle sue positive interferenze e convergenze didattiche e scientifiche.

Ed è quel che è avvenuto, infatti, a cominciare dall'argomento formativo di maggiore spicco, che attraversa un po' tutta quanta la ricostruzione "poiematica" di Mattia; e che concerne non solo e non tanto la dimensione etimologica e filologica della ricerca, ma anche e soprattutto la sua rilevanza complessiva, indissolubilmente letteraria ed educativa. Per arrivare, via via sempre più consapevolmente, al "poema" del *Poema*, come *vis paedagogica* latente delle dimensioni monografiche al centro

delle indagini.

Dalle quali deriva, anzitutto, un primo, per quanto volutamente circoscritto, tentativo di studio della materia terminologica specifica, che si condensa nell'idea di *poema*. In secondo luogo, un modo come un altro di attingere in prospettiva all'antipedagogia di Makarenko, ben al di là dei suoi limiti nel tempo e nello spazio che gli furono propri.

E, dunque, una ricomposizione dell'intero quadro narrativo e pedagogico makarenkiano, con estensioni analitiche e spunti interpretativi di natura storico-critica e culturologica. In questo senso, risultano specialmente funzionali all'insieme, sia le pagine di Mattia caratterizzanti l'individualità dell'"autore" e dell'"eroe" Makarenko, tra storicità dell'esperienza vissuta e finzione letteraria, nei modi prefigurati nelle teorie e nelle analisi di Michail Michajlovič Bachtin; sia i paragrafi dedicati alla formazione "poiematica" del collettivo, come strumento di educazione *tout court*.

Tecnicamente e conoscitivamente significativi, pertanto, i capitoli dedicati, oltre che all'etimologia della parola *poema* nelle sue accezioni: e così nell'antichità greca e romana, come nel mondo moderno e contemporaneo. Molto utili, quindi, sulla base delle diverse tipologie del genere "poema", di quello russo in specie, le indagini attorno alla struttura letteraria del *Poema pedagogico*, alle sue fonti, alla sua struttura e, dunque, al suo insostituibile valore come "romanzo di formazione", anche del lettore.

Di particolare interesse, a questo livello dell'indagine, sono pertanto le due appendici: contenenti, rispettivamente, una breve *Antologia poiematica*, con brani da opere di Aristotele, Cicerone, Dionigi d'Alicarnasso, Filodemo, Lucilio, Nonio Marcello, Platone, Varrone; e una esemplificazione, altrettanto "poiematica", su *Il Grande Inquisitore*, da *I fratelli Karamazov* di Fëdor Dostoevskij.

Il risultato di maggiore importanza formativa ulteriore? Un'indagine da svolgere sulle indagini svolte, attorno al tema dell'*antipedagogia*, di cui Mattia tratta puntualmente, a più riprese. L'ipotesi, cioè, che per l'appunto muovendo dall'amplissima gamma dei significati "poiematici" attinti nel corso della trattazione, si possa arrivare a ridefinire l'"antipedagogismo" di Makarenko, proprio come l'insieme organico dei numerosi e diversi significati del termine *Poema*.

Come se tra il "poiematico" e l'"antipedagogico", insomma, non solo non vi fosse alcuna soluzione di continuità, ma si stabilisse addirittura una sorta di virtuale sinonimia. Come se la ricchezza dei valori semantici del significante *poema* mediante la "rosa" delle attinenze formative che viene esprimendo etimologicamente, e quindi storicamente nell'anti-

chità, nella modernità e nella contemporaneità, si contrapponesse alle angustie del “pedagogico”.

Nicola Siciliani de Cumis

Erika Pocafasso

OL'GA ESIPOVA E LE SUE MEMORIE

Fra le molte immagini del '900 c'è quella di Jean-Marie Domenach, che sembra riassumere i tratti salienti del secolo appena trascorso: *“Un nuovo mondo che è indissolubilmente quello dell'orrore inaudito e dell'utopia senza misura”*¹. Tra orrore ed utopia il Novecento ha stretto un rapporto di complicità ed il Gulag sovietico è stato il luogo in cui quest'utopia si è trovata a precipitare nell'orrore. Non c'era bisogno di attendere la pubblicazione de *“Il libro nero del comunismo”*, che computa milioni di vittime uccise dalla micidiale macchina delle epurazioni staliniane o dal sistema del Gulag. Prima di essere arrestato, nel marzo 1938, Nikolaj Bucharin, una delle più autorevoli figure del comunismo bolscevico, ha lasciato scritte nel proprio testamento politico queste parole: *“Vado incontro alla morte. sento la mia impotenza di fronte a una macchina infernale dalla forza spaventosa”*. Molto, dunque, di questa “macchina infernale” si era a conoscenza da tempo e da tempo era noto il rapporto di sinistra complicità fra umanismo e terrore, fra utopia ed orrore. Proprio il paese, l'Unione Sovietica, che più aveva osato nella realizzazione di una società di uguali, mostrava ora il volto più brutale del potere, una strategia di repressione che nel Gulag ha preso i tratti dell'annientamento. Solženicyn, Šalamov e molti altri hanno reso una testimonianza completa su quel mondo sconosciuto. Hanno steso una cronaca, un resoconto impietoso di quell'estrema landa dell'umanità che è stato il Gulag. Quel micidiale accumulo di sopraffazione, di fame, di freddo, di morte, di umanità negata deve restare come patrimonio della memoria di questo secolo.

Tra le numerose memorie pubblicate in questi ultimi anni, a testimonianza della crudeltà dell'uomo sull'uomo, ha fatto la sua comparsa anche quella di Ol'ga Esipova. Qui storia familiare e storia politica convivono, l'una pagando il prezzo dell'altra.

La vita stessa di Ol'ga e della sua famiglia è letteralmente investita dalle tragedie della storia e di quel secolo che Hannah Arendt² ci ha insegnato a leggere come il secolo del totalitarismo.

Attraverso le testimonianze della narratrice, attualmente vivente e

residente in Germania, e sulla base delle esperienze vissute in prima persona nel lager, in quanto figlia di “deportati a vita” obbligati a vivere al confino, ella passa in rassegna tutto il possibile arco di variabili connesse al concetto e alla realtà della deportazione, vissuta o come cammino di morte o come cammino di sofferenza nell’immensità siberiana, nel Gulag o nel kolchoz, dove almeno è possibile la sopravvivenza e il sogno del ritorno.

Si potrebbe dire che la sorte si è particolarmente accanita su Ol’ga ed i suoi genitori, se non fosse che il loro matrimonio e la nascita della piccola avvengono in Siberia; e dunque, questa loro unione diventa compensazione o rivolta, difesa dalla nostalgia, dalla solitudine e dalla fatica cui sono sottoposti ogni giorno.

Nonostante la brevità di questo matrimonio (in quanto il padre di Ol’ga è già gravemente malato di cuore al momento del loro incontro), sarà proprio l’amore a dare la forza alle due donne di continuare a vivere, di continuare a sperare in un futuro migliore.

Gli anni che seguono al matrimonio, nel piccolo mondo di Vorkuta, hanno una loro grazia: mostrano quello che può la fantasia inventiva di chi con una cassetta di fiori o con un maiale o con un pezzo di stoffa sa ugualmente arricchire la sua vita, la sua casa, la sua mensa.

Sullo sfondo di tutto la grandiosità maestosa e terribile della natura siberiana.

NOTE

1) Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Editions du Seuil, Paris, 1967, p 133.

2) Filosofa politica, autrice del libro “Le origini del Totalitarismo” (uscito nel 1951 e pubblicato per la prima volta in Italia nel 1967) in cui compie un’accurata analisi delle caratteristiche del fenomeno come forma di organizzazione dello stato e dei suoi rapporti con la società civile.

Ol'ga Esipova

**“DOVE SFRECCIA IL TRENO VORKUTA – LENIN-GRADO...”
(Memorie)**

Gli scritti nascevano dalla necessità di raccontare dei miei genitori. Prima di tutto per mio nipote. Sì, proprio per te, caro, affinché tu potessi sapere da dove provieni. Ma non soltanto. Lo sentivo quasi come un dovere: non permettere a ciò che so di cadere nell'oblio. Eppure a quel tempo, come se non ci fossero nel mondo mio padre e mia madre, volevo lasciare sulla Terra qualche ricordo di loro. Valeva la pena di iniziare; i ricordi d'infanzia si erano risvegliati ed avevano cominciato a riaffiorare nella mia mente. Certamente, questo è di nuovo per te, caro; ho sentito il bisogno di avvicinarmi a te sul piano affettivo, “restando” nella tua fascia d'età.

I bambini ci seguono, non importa dove se ne vanno, come sulle diverse rive di un fiume, che non riescono ad attraversare a nuoto...Tu nuoti, solamente la distanza aumenta e quello che consideravi un fiume... Forse quella bambina Olja, che io ero stata un tempo, si trovava proprio su quella sua riva?

Vorkuta... Si era dimenticata i più recenti indirizzi, mentre questo le si era impresso per sempre: Severnaja 8. Una baracca...un corridoio, dal quale si aprono porte, porte e ancora porte (trenta? o forse anche più?)...una cucina per tutti, che riscaldiamo a turno con il carbone...Le latrine sono per strada, chissà perché poi su una collinetta, quando, d'inverno, si fa fatica a salire e a percorrere la patina di ghiaccio.

Io e la mamma viviamo in una piccola stanza di quattro metri quadrati. A mala pena ci stanno un letto (in cui dormiamo insieme), un tavolo ed una sedia. Non abbiamo un armadio e poi non ci sarebbe niente da appendere, tutto quello che abbiamo è ciò che indossiamo.

Prima l'abitazione era più grande, otto metri quadrati, ma la mamma, per l'ennesima volta provando compassione nei confronti di qualcuno, aveva rinunciato alla metà. Quello “senza casa” aveva costruito una parete e aveva diviso la piccola stanza. Ora le due metà comunica-

vano attraverso il foro praticato sopra la stufa. Era possibile guardarsi dentro a vicenda, litigare o, per esempio, passarsi il sale... Questo non mi pesava, anzi ero persino più contenta. Invece la mamma era triste perché non poteva più difendere le proprie ragioni. Ma questo non l'ha mai potuto fare!

Io sono una bambina nata in deportazione e non in un lager. Sono nata nell'anno 1943, quando mio padre e mia madre, scontata la condanna, potevano vivere al confino. Come luogo di soggiorno forzato fu stabilita Vorkuta, essi non avevano il diritto di andarsene da quel posto, erano, come si diceva allora, "assegnati al Nord". In tempo di guerra e anche dopo non ci avevano informati di questo: qui s'intromise il destino.

Se la mamma mi avesse fatto nascere un po' prima della sua liberazione dal lager, chi avrebbe saputo quale sarebbe stata la mia sorte? I bambini nati nel lager li toglievano ancora lattanti e li conducevano via. Una volta la mamma aveva visto in che modo un barcone fosse partito, mentre sulla riva del fiume, circondate dalle guardie, gridavano e si disperavano un gruppo di madri. Nessuna di loro aveva più rivisto il proprio bambino, così la madre della mia compagna di classe Nina D. non aveva più ritrovato il suo primogenito. Che cosa ne hanno fatto di questi bambini?

Quando sono nata, mia mamma aveva trentotto anni, mio papà quarantatre. Ognuno di loro aveva lasciato una famiglia in libertà. Mio padre aveva a Mosca una moglie e due figli, mentre mia madre, nelle vicinanze di Saratov, una piccola figlia presso i genitori del marito; quanto al marito, lo avevano mandato in un lager, solamente, come allora era in uso, in direzione opposta. Il matrimonio di mio padre e di mia madre, non essendo ufficiale, era stato riconosciuto al Nord sia dalle persone sia dalle autorità. Sul mio certificato di nascita c'è il nome di mio padre.

La mamma

Abbiamo trascorso insieme tutta la nostra vita, dalla mia nascita fino alla sua morte.

Io non interrogavo la mamma sul passato, ciò che voleva dirmi io l'accettavo... Una volta, è vero, mi ero offerta di scrivere qualcosa, simile a delle memorie. Spaventosamente ella aveva cominciato a scrollare la testa: "Che cosa ti salta in mente? Ho firmato un documento... che avrei taciuto". Oh, com'ero indignata (questo almeno non era pericoloso): "A chi hai firmato? Alle bestie?! Mascalzoni?! E tu vorrai mantenere la promessa?!"... Ma io, contenta della mia invettiva sdegnata, non la importunavo più, era lei persino ad insistere; dopotutto non per questo considera-

vo i suoi ricordi preziosi, era semplicemente per sapere, per darle un'occupazione. Non puoi far tornare il tempo.

Quando la mamma morì, aveva più di ottant'anni. Era molto malata, aveva atteso la morte per tutto questo tempo; per quanto la ricordi, ella diceva: "L'ultimo anno, l'ultimo finalmente...". Ma è vissuta più a lungo di tutti i suoi fratelli e le sue sorelle, così era il suo destino.

Durante gli ultimi anni la coscienza si era indebolita. Quando morì sua sorella minore, a lungo le avevano nascosto la notizia, temevano che non avrebbe resistito ad un simile colpo, però la mamma aveva accolto la novità tanto tranquillamente da lasciarci stupefatti: "È vero? Come mi dispiace...". Quasi subito cominciò a prepararsi " andiamo a far visita ad Anečka"...

Giunse il momento nel quale non riusciva più ad alzarsi. Chiedeva: "Restate un po' con me". Ed io: "Dopo, mamma, dopo...".

Mi dimenavo tra il lavoro, la vita quotidiana (affinché mia madre potesse essere pulita e sazia), la scienza e la figlia che stava diventando adulta... Quando mi sedetti al suo fianco era troppo tardi: guardava già da un'altra parte.

La mamma era nata nel 1905. Diceva: "in un villaggio del governatorato di Tula". A questo si aggiungono altre testimonianze: i suoi genitori Nadežda e Nikanor, mia nonna e mio nonno che non ho potuto conoscere, erano entrambi nativi di Esipovka, nei pressi di Saratov, un così piccolo villaggio, dove tutti portavano un solo cognome: sia ognuno per sé, sia tutti insieme erano Esipovy!

Nikanor da ragazzino era partito per la città in cerca di lavoro, si era sistemato come garzone presso un mulino. Era un ragazzo sveglio, con il tempo divenne un "capo" (così lo chiamava la mamma), mentre la bella Nadja era sua moglie. Possedevano una casa propria a Saratov, non si sa se ad Očkino o a Degtjarka. Per tre anni non ebbero bambini, ne adottarono due, successivamente arrivarono i propri: Aleksandra, Zinaida (la mamma), Anatolij, Valentin e Anna.

Sulla linea maschile il genere cessò. Valentin da giovane venne ucciso in guerra, rimase di lui una fotografia con una frase, pronunciata prima di morire: "Dite ad Anna che sono stato ucciso"; voleva molto bene a sua sorella minore. Anatolij non ebbe figli. Mentre le sorelle partorirono tantissime bambine...

Esteriormente la mamma era la più semplice delle sorelle: viso tondo, sopracciglia e capelli molto chiari, e proprio della sorella maggiore, Aleksandra, dicevano che era straordinariamente bella. Mi ricordo che una volta tornò a casa adirata dalla strada, le tremavano le mani: un vecchio nel tram aveva sospirato mentre la guardava: "Mio Dio, che donna

bellissima siete!”. Disse così a voce alta, e Šuračka si era indignata, per poco non si metteva a piangere dalla vergogna e dall’offesa... Mai si era resa conto della propria bellezza, non ne riconosceva il valore, non aveva mai approfittato di questa sua caratteristica, si era sposata con il buon e intelligente Saša G., la mamma diceva che le persone le invidiavano tutto. Nei tempi passati egli sarebbe stato un possidente o un professore, e insieme sarebbero vissuti per tutta la vita d’amore e d’accordo. Ma aveva bisogno di dar da mangiare ai bambini negli anni di fame: Šura aveva partorito due bambine mentre egli lavorava, ma non riusciva a guadagnare il necessario. Šura si batteva con tutte le sue forze, quando pretendeva dal marito: “Fai qualcosa.” Egli solamente allargava le braccia. “Šura, che cosa potrei andare a rubare?” Ella se ne andò via. Suo marito rimase solo fino alla fine dei suoi giorni, ma il suo amore e la sua fedeltà non avevano commosso la piccola Šura: dopo tutto era per causa sua, se non sapeva cosa dar da mangiare ai bambini?! Ella si risposò con un uomo solido e affidabile, sembra che egli già allora fosse professore all’istituto agrario. La bella Šura non pensò mai più all’amore. Aleksandr Andreevič M. (anche solo Aleksandr) non era un uomo facile, era un uomo severo, esigente, ma onesto, sincero e lavoratore. Aveva saputo crescere due ragazze altrui. Dicono che portasse un pacco a Vavilov, quando costui era rinchiuso nel carcere di Saratov. Era una persona rispettabile. Così trascorsero insieme il resto della loro vita.

Ecco cosa penso: mia mamma non avrebbe mai abbandonato Šasa, quella persona buona e sprovveduta, né gli avrebbe rimproverato il fatto di non riuscire a mantenere la famiglia. Insieme avrebbero patito la fame, cresciuto i bambini e sarebbero andati d’accordo. Solamente che egli non si è innamorato della mamma...

Nella fotografia d’infanzia Zina posava accanto al padre, non alla madre. Lei gli voleva bene. Di aspetto gli assomigliava. Diceva: era accondiscendente, buono... amava molto gli zingari!

Quando scorgeva un accampamento di zingari, egli abbandonava la casa, la moglie ed i figli e andava dietro a loro... Nadežda piangeva, andava a cercarlo, lo riscattava, lo faceva ritornare...

Di lei, la madre non diceva nulla, ad eccezione che era “crucele”, e questo oscurava tutto il resto: Nadežda non era né comunista né atea, invece Zina era credente. L’unica credente in tutta la famiglia, credente con fervore fin dall’infanzia. La madre si vergognava di sua figlia, ma non poteva controllarla. Guardava con orrore e odio come la sua tranquilla e taciturna Zina, insieme alle sorelle e ai fratelli, si muoveva gattoni sulle ginocchia accanto alla finestra della propria casa. La picchiava terribilmente, ma Zina era riuscita a non annientare la fede, era stata prima

confinata e solo in un secondo momento era finita nel lager. Nella sua vita non ci sono state pagine libere dal dolore.

La prima volta si era sposata senza amore. Per indole la ragazza, pronta al sacrificio, aveva dimostrato compassione, pensando “era stato abbandonato dalla moglie”. Anche Michail era credente, cantava bene, aveva una grande biblioteca con oggetti d’antiquariato: tutto era andato perduto quando l’avevano messo in prigione. Prima lei lo compativa, dopo lo temeva. Era forte, ma anche strano. Quello la picchiava, una volta aveva anche cercato di strangolarla (sebbene fosse credente e leggesse libri): mentre stava sul pavimento, quello se la caricava sul petto e diceva: “Balla”. Sapeva, forse, la mamma ballare... Quell’anziano “zio Miša”, che ho conosciuto alla fine della sua vita, era tranquillo, di aspetto dignitoso, devoto. Non mi immaginavo come fosse da giovane, tanto non ci avrei mai creduto, invece dalle fotografie risultava essere robusto, dai capelli scuri, bello, sicuro di sé, mentre la mamma aveva un’espressione del volto spossata e colpevole...

Le è toccato un amore breve e amaro nei confronti di mio padre. Quando si incontrarono, egli era già gravemente malato di cuore. Lei non poteva permettersi di abbandonarsi per la prima volta ad un sentimento di sofferenza, temeva sempre per la sua vita.

Mio padre ricopriva una carica importante nella sede dell’amministrazione, era bene in vista, potremmo offenderlo col dire che anche lui infondeva paura; alla fine era un ebreo. La mamma voleva chiamarmi Eva, ma egli non glielo aveva permesso: poteva succedere che durante la guerra la bambina potesse morire solo per il nome... Una volta ottenuta la libertà, mio padre voleva condurci via dal Nord, ma si incontrò a Mosca con la sua prima famiglia. “Zina, tu sarai capace di crescere Olja, lo so. Lei è una ragazzina. Loro già rubano, Zina, i miei figli rubano”... La mamma, per amore di mio padre, non ebbe dubbi circa la sua soluzione e rimase al Nord da sola, con un bambino malato.

Bambini... ne sono nati tre. Il primo morì, la seconda fu rinnegata, la terza la faceva impazzire con le sue malattie.

Sull’unica fotografia conservatasi il visino più rotondo era quello del primogenito. Negli anni di fame morì in braccio alla mamma. Lei, impazzendo dall’orrore, continuava a collarlo stringendolo a sé fino a farlo soffocare, tacere. La sorella minore della mamma raccontava: “Ella rimaneva in silenzio, non chiedeva nulla... Io ero giovane, non capivo... nessuno voleva capire che significhi quando muore un bambino. Lei stava da sola con lui. Quando tutto fu finito, stese il cadavere su una cassapanca e scomparve; per alcuni giorni la cercarono...”.

Quando arrestarono la mamma, il suo secondogenito, una bambina,

aveva quattro anni. L'incontro dopo sette anni ne aumentò il dolore: la figlia, persuasa dalla propaganda nazionale, considerava la madre una delinquente. Non riuscì a cancellare una cosa che le era stata inculcata, e poi, questo nuovo bambino della madre; le "buone persone" non le sussurravano all'orecchio che lei era qui necessaria solo come bambinaia! Mia sorella aveva compiuto il suo piccolo innocente tradimento: nell'istituto (perché non la cacciassero?) e poi più tardi quando lavorava, andava dicendo che non aveva più sua madre, che era morta.

In una simile situazione mi sforzo di trattenere, di sbollire le naturali emozioni. Certamente mia sorella le aveva già provate. Non era semplice crescere senza genitori, più terribile ancora, quando essi sono considerati "nemici del popolo". Rinnegare sua madre... sicuramente, non fu una cosa facile per mia sorella. Mi ricordo che già presso la bara ella all'improvviso aveva chiesto a tutti di uscire per rimanere da sola con la defunta. Ma chissà perché non fu così chiaro, anche se i tempi erano cambiati e l'esperienza era aumentata. "Sono cresciuta senza una madre!", è sempre stata la sua accusa. Non verso lo Stato! La mamma si è sempre difesa debolmente: "Io non sono colpevole, per il fatto che mi hanno messo dentro... Bisognava comportarsi così, in modo da non essere arrestati." E il suo ultimo figlio... epilessia, un'anomalia al cuore, un'operazione con apertura del cranio... Una "badante" della prigione non aveva avuto riguardo e gli aveva fatto prendere freddo, era un piccoletto, appena era uscito il pallido sole lo aveva portato a passeggiare senza il cappellino mentre c'era ancora la neve, e che neve... Dopotutto, Vorkuta si trovava al di là del Circolo Polare Artico!...

La mamma, appena lo aveva visto, si era messa a strillare a squarciagola... Grazie a un chirurgo di nome Petrov... lei aveva capito tutto. "Mi dirigo - raccontava - lungo le rotaie del treno verso l'ospedale... e lungo il cammino penso: se vi è la luce rossa, mi butto subito sotto il treno, non voglio seppellire il mio secondo bambino...". Grazie a Dio, la luce era verde ed entrambe siamo rimaste vive.

Per la prima volta arrestarono la mamma proprio prima del matrimonio, con il banchetto già preparato. La deportarono a Samara e Michail, il promesso sposo, la seguì. Il secondo arresto la portò nel lager. Andarono verso il Nord per seicento chilometri, insieme ai delinquenti. Abbattevano alberi, arbusti, accendevano falò, passavano la notte sulla neve. È stato scritto abbastanza a riguardo, quindi è poco quello che posso aggiungere: la mamma non amava parlare delle sue esperienze nei lager, troppo forte si era impressa nella coscienza la firma sul silenzio?

A proposito, questa non era una reazione individuale. Un altro mio parente arrestato, alla domanda se voleva raccontare a suo nipote, rispose

letteralmente con le seguenti parole: “Ho dato la firma che...”. A chi e in quali circostanze, e quanti anni erano trascorsi, e che i tempi erano cambiati, questo non aveva importanza. Rimaneva solo un dato, una parola, anche se data in mano ai nemici, una parola che egli ancora adesso non poteva violare. Per questo io ero a conoscenza solo di piccoli dettagli. Per esempio, come la mamma abbia ricevuto dalla sorella un pacco postale, ma vi abbia trovato dentro solamente del grano: dove poterlo cucinare?... Come si era messa a piangere invece di provare gioia...

La vita sarebbe potuta andare in un altro modo. Ragazza dai capelli chiari, molto semplice, Zina aveva del talento, possedeva quello che chiamano un “dono di natura”. Cantava, dipingeva, modellava in modo meraviglioso. Qualcosa di questo è rimasto anche per me. Ricordo, all’età di sette anni, a Kotlas, durante le soste del treno (all’epoca erano lunghe, di alcune ore), subito sulla piazza presso la stazione la mamma credè sulla sabbia bagnata una figura della stessa altezza di un uomo... Tutt’attorno si era riunita la gente, essi osservavano e la mamma era contenta: che cosa stava modellando che gli altri guardavano... ma questo era solo per un momento. Ella svolgeva sempre un lavoro pesante e “sporco”, dove non occorreva essere artisti. Forse quando svolge per un po’ di tempo la professione di imbianchino, nella mia scuola lei scriveva degli slogan.

Ho trascorso con la mamma più di quarant’anni e oso pensare di conoscerla. La sua religiosità era autentica. Nonostante fosse picchiata, affamata e violentata, lei conservava in se stessa la luce della fede.

Avendo perduto il bambino negli anni della carestia, per tutta la sua vita non mangiava mai a sazietà, perché bastasse agli altri, “affinché ce ne fosse per tutti” anche nei periodi di abbondanza. Ella raccoglieva sempre qualcuno per la strada e lo accompagnava a casa per passare la notte - abitavamo in un’unica stanza: - ora era una ragazza studentessa che nessuno voleva ospitare, ora tre persone russe tedesche: il padre e il figlio avevano portato la mamma all’ospedale. Una volta un’ennesima inquilina ci derubò (per fortuna, di cosmetici, non di libri), e io, sapendo dove aveva iniziato a studiare, volevo farle qualche dispetto, ma la mamma mi aveva supplicato: “Non svergognarla, puoi ancora ripensarci...”.

Era profondamente buona: aveva avuto il dono della compassione. Durante la mia gioventù io e una mia amica, ricordo, in qualche modo parlavamo in sua presenza di un ragazzo che conoscevamo “il quale era completamente senza soldi, e con niente da mangiare”. La mamma, di nascosto, il giorno seguente gli aveva spedito per posta una certa somma di denaro. Per caso sono venuta a conoscenza di questo solo molti anni dopo, ma a quel tempo, insomma, in nessuna maniera riuscivo a capire

perché il nostro compagno guardasse tutti i conoscenti in modo interrogativo: verificava la calligrafia. Evidentemente la mamma gli aveva scritto qualche parola sul modulo del vaglia.

Ecco come si sono conosciuti! Mio padre, libero a quel tempo, lavorava in fabbrica ricoprendo una carica importante, mentre la mamma era una semplice operaia. Le avevano assegnato una squadra di alcuni adolescenti (così magri, torturati, del tutto bambini) e lei, invece di metterli subito a lavorare, li lasciava dormire addirittura in reparto. In quel momento il responsabile, cioè mio padre, faceva “un giro di perlustrazione”. La mamma si spaventò molto, ma che poteva fare, le toccò spiegare il motivo per cui lei da sola lavorasse per tutta la squadra. Mio padre si ricordò di lei.

Papà

In età adulta avevo visto mio padre una volta sola, poco prima che morisse. A giudicare dai suoi diari c'erano stati alcuni brevi incontri, ma nella mia memoria questi si erano fusi in un tutt'uno.

Siamo nell'anno 1955, ci troviamo in un campo dei pionieri nei dintorni di Mosca. Compare un uomo sconosciuto, si chiama come mio fratello e lavora come trasportatore a Mosca per l'ospedale, dove si trova mio padre ricoverato dopo un infarto. Volodja, mio fratellastro, secondo papà, ha ventiquattro anni, io ne ho dodici.

Dopo sedici anni la situazione si è nuovamente ripetuta, ora sono stata io che ho rappresentato una sorpresa per mio fratello minore. Oleg è nato dopo il ritorno di papà dal Nord e la moglie non sapeva niente della famiglia che egli aveva messo su in quei luoghi. Per questa prima volta non mi avevano portato in casa, per non traumatizzare la malata Claudia, madre dei miei fratelli consanguinei. Avevano fatto venire Oleg sul pianerottolo e lo avevano messo di fronte alla sorella, in onore della quale egli era stato chiamato e della cui esistenza non aveva mai sospettato.

Questo era stato il desiderio, ma anche la preghiera, di mio padre prima di morire: non negare che la sua bambina era nata al Nord, dare la possibilità ai suoi figli di conoscersi l'un l'altro. Su questo argomento erano state scritte le ultime lettere alla moglie e ai figli adulti. Volodja ha eseguito il desiderio del padre. Egli non era il più grande in mezzo a noi, ma si dimostrava interiormente più libero e più saggio. Senza di lui noi non ci saremmo mai trovati: ognuno sprofondava nei propri problemi... Volodja si era assunto l'incarico di riunirci e una volta mi aveva portato con sé a Mosca, come un tempo all'ospedale... Noi ci siamo riuniti: tre fratelli e una sorella, figli del nostro defunto padre. Abbiamo scoperto che

esteriormente eravamo tutti così diversi (forse salvo io e Oleg), gli assomigliavamo solo in relazione ai diversi periodi della vita. Io e Oleg eravamo “una riproduzione” della giovinezza di nostro padre, Lëva, il maggiore, degli anni più maturi, Volodja, invece, anche durante l’adolescenza, assomigliava a nostro padre nel suo ultimo periodo, quello che precedette la morte.

Ma ritorniamo all’estate del 1955, all’ospedale. Ho dodici anni.

L’enorme corsia ospita quindici letti, forse anche di più... Nel centro si trova mio padre, sembra piccolo, persino trasparente. Io e Volodja stiamo seduti di fronte a lui sulle sedie. Mio fratello mi aveva promesso dopo l’ospedale il cinema, io temevo che saremmo arrivati in ritardo e lo infastidivo per tutto il tempo: “Andiamo”... Un uomo che mi guardava dal suo letto, che non mi suscitava alcuna emozione (sono davvero così insensibile? o soltanto non me lo ricordo?)... ”Andate”, dice con difficoltà, io mi alzo di scatto con sollievo, non intuendo che ero “libera” per sempre, che non l’avrei mai più rivisto...

Per me e mia mamma, mio padre è morto due volte. La prima notizia arrivò quando avevo quattro anni. Perché ci avevano consegnato un falso telegramma? Con il consenso di mio padre oppure no? Dopo aver trascorso metà della vita, Volodja, costretto a giustificarlo, disse qualcosa a proposito della malattia, ma non è che avessero spedito una simile notizia in anticipo. Forse mio padre, per l’ennesima volta, era stato arrestato e avevano deciso (lui stesso? o la sua famiglia?) che per il nostro bene era meglio averlo saputo morto piuttosto che deportato? O in maniera più semplice: io e la mamma, un tassello indesiderato del lager, ci avevano separati per non sperare, per non cercare, per non pretendere qualcosa?...Dopo anni Claudia, già mezza pazza, piangeva per questo, cercando di mettersi in ginocchio davanti a me: “Puoi perdonarmi...?”

Dopo qualche anno, “il fratello di mio padre” si mise a scrivere alla mamma dalla regione di Džambul. I parenti di mio padre erano numerosi, la famiglia dei suoi genitori aveva molti figli, la mamma non li conosceva tutti con precisione. “Il fratello” le scriveva che mio padre gli aveva affidato il compito di non abbandonarci: “Egli amava voi ed Olja...” Presto si era chiarito che non era affatto suo fratello: mio padre aveva passato il suo ultimo periodo di detenzione in Asia Minore. Dopo il Nord lo destinarono al caldo del Sud. Indifferenza o annientamento cosciente? Nella fotografia vi era da una parte un viso sfinite e malato, dall’altra un corpo stecchito. Certamente egli deve aver sofferto molto fisicamente. Scriveva che non aveva abbastanza da mangiare. Una volta chiese alla mamma “perfino un po’ di soldi”... Che cosa egli doveva provare, rivolgendosi a colei che, qualunque fosse stata la situazione, aveva lasciato con un bam-

bino e che certamente viveva con difficoltà? La mamma glieli spedì senza riflettere. Ella lo amava e lo capiva: se egli, orgoglioso e sempre generoso, glieli domandava, significava che si trovava al limite, senza una via d'uscita, in un vicolo cieco. Glieli inviò, ma mio padre non poté accettarli. Egli poté chiederli in un momento di disperazione, ma non poté mai prenderli. Con quel denaro ci mandò da quel posto un pacco. Ricordo che c'era dentro la stoffa per farmi un vestito a quadretti grigio-verdi con un disegno rosso... Mi si secchi il braccio se mi dimentico tutto questo.

Quando maturò il bisogno di sapere di mio padre, ero sulla quarantina. L'uomo che si occupava delle questioni dei deportati fece una richiesta, a quanto sembra all'ufficio generale del procuratore... La risposta mi sbalordì: mio padre era stato rinchiuso per la sesta volta, cioè a brevi intervalli durante tutta la sua vita, dopo ventotto anni. Fu arrestato per la prima volta nel 1928 "per propaganda a favore di Trockij"; l'ultima volta nel 1950 "per aver aderito nel 1927 all'organizzazione trockista", ossia nessuno si era scomodato, almeno per il rispetto delle formalità giuridiche, a trovargli nel 1950 una nuovo capo di accusa! Quasi un quarto di secolo dopo, condannato per la stessa colpa? Sei volte sempre per la stessa cosa? Comprendo le mie esclamazioni e le mie domande ingenuie, ridicole, insensate... ma il nome di mio padre è stato infangato. In "Arcipelago Gulag" (parte III, *I campi di lavoro forzato e di sterminio*, cap. tredici) Solženicyn lo chiama "spia - provocatore".

Nel 1938, durante la rappresaglia nei confronti dei trockisti, novantatre detenuti furono graziati dalla fucilazione... Sebbene lo scrittore lo precisi in anticipo: "non possiamo affermare con certezza, il motivo per cui ognuno propriamente fosse stato risparmiato", nelle conclusioni egli stesso esprime qualche dubbio.

Quasi tutti "i provocatori" rimanevano anonimi, solamente tre cognomi sono stati rivelati, tra di loro quello di mio padre.

Le fucilazioni ebbero luogo intorno al 20 di aprile (facendole coincidere con le "giornate leniniane") ed erano state organizzate con cura secondo la descrizione di Solženicyn. Conducessero la colonna come se dovessero essere spostati per un nuovo progetto di lavoro dalle parti di Salechard (lo scrittore elenca i luoghi di deportazione ...Cyrjag, Kočmas, Cyvaja Maska, Rudnik... Per me che sono nata e cresciuta in quei luoghi, sono i nomi delle vie della mia piccola patria). Poi le guardie erano rimaste indietro e all'improvviso, "a causa di una nera colonna che si muoveva non si sa da dove", ...era stato aperto un fuoco fitto di mitragliatrici. Quindi gli assassini, vestiti con il balachon¹, li finivano. E così per tre giorni.

Una situazione orrenda. Mi è difficile immaginare come le guardie

avrebbero saputo in quella strage “risparmiare” i veri provocatori! Li segnavano forse con le crocette o con le bandiere bianche in mano? Il mio sarcasmo è certamente fuori luogo, ma comprensibile. Si tratta non solo di mettere in dubbio la tecnica di caccia, ma anche tutto ciò che conosco di mio padre, che contraddice la versione secondo cui sarebbe stato una spia.

Mio padre è stato un vero “detenuto politico” e non un codardo. Aveva combattuto nella guerra civile, era stato prigioniero, aveva sopportato le torture. Nel 1938 egli era stato arrestato per la quinta volta, e ci sarebbe stata anche una sesta volta.

Mi è stato raccontato che mio padre aveva preso parte ad un lungo sciopero della fame durato alcuni mesi, lo avevano nutrito con la forza (facendogli delle iniezioni) nel piccolo ospedale da campo. Ora so che il discorso si muoveva intorno al noto sciopero della fame trockista. Come si reputa un uomo che, considerato come un trockista dal 1928, che ha chiamato il suo primogenito in onore di Trockij (Lev) - e questa è stata una delle prove di trockismo a carico di mio padre nel processo - sarebbe poi stato un infiltrato, un provocatore?

Ma una leggenda si aggirava attorno al nome di mio padre.

All’ospedale, in punto di morte, egli tentò di scrivere, di fissare la propria vita, senza però arrivare al periodo vissuto a Vorkuta, non fece in tempo. Chissà perché l’immagine dell’infanzia aveva lasciato un’impronta più chiara nella coscienza di questi suoi ricordi: mio padre da bambino va ad una velocità limite, no, meglio, vola con la bicicletta per la celebre scalinata di Odessa!... La vita è appena iniziata! Una ragazza lo fissa con occhi pieni di paura e al contempo di ammirazione. Non esiste una ragazza nei suoi ricordi, sono stata io ad aggiungere la giovane. E tuttavia chi è lei? Klava? la mamma? o io stessa? Una volta tutti noi eravamo in un tempo provvisorio di misurazione, tutti coetanei. Oggi non sei ancora in grado di capire di cosa parlo, mio caro nipote, eppure anche a te piace eseguire alla grande i diversi giochi di prestigio. È possibile che tu all’improvviso, in un attimo, non avverta nel lontano bisnonno un tuo coetaneo. Il resto lo capirai crescendo.

Certamente la nostra infanzia è stata obiettivamente difficile. Io la ricordo come un’infanzia felice. Mi sveglio, la mamma non c’è già più, sul piattino vi sono due caramelline rotonde, frantumate affinché io non resti soffocata, non le ingoi per intero. Mi aspetta un giorno di libertà!

L’indipendenza era una condizione naturale di sopravvivenza. Gli adulti lavoravano sempre e nessuno si curava di noi. Se ad esempio ci si ammalava, o l’asilo rimaneva chiuso per il grande freddo, si stava tutto il giorno a casa da soli. Adesso ci preoccupiamo per come un bambino di

otto anni potrebbe scaldarsi il pranzo da solo, mentre allora, a cinque-sei anni, si veniva lasciati con le stufe che dovevano essere tenute accese con il carbone. Il ragionamento delle persone adulte è semplice: nella baracca qualcuno sarà buono, in caso di estrema necessità non ti lascerà morire; non c'era altra via d'uscita.

La prima presa di coscienza del mio aspetto esteriore furono le ciglia lunghissime. Non sapevo se questo fosse un bene o un male, ma come segno di riconoscimento: “quella con le sopracciglia”... Soltanto questo, poi un altro adulto si avvicina: “Chiudi gli occhi! Ah...com'è? Dove sono le tue sopracciglia?”. Il primo pensiero impresso dalla coscienza... Ho cinque anni, stiamo andando a trovare gli amici che abitano lontano, in direzione del Rudnik, mentre nella mia testa: “ora sono solo ospiti, dopo sarà quello che è già stato...”. E poi sarà ciò che è stato...

Il mio primo amico si chiama Ad'ka. Forse è anche per questo che in seguito sono diventata più amica con i ragazzini. Dal primo istante che ricordo me stessa, ricordo anche lui al mio fianco. Quella stessa baracca, la porta di fronte e insieme dal mattino fino a sera.

Vicino alla sua casa vi era un lussuoso parco giochi: un immondezzaio. All'epoca non esisteva alcun contenitore speciale per i rifiuti, il contenuto dei secchi si riversava direttamente sulla terra. Questa ricchezza giaceva non custodita da nessuno, risplendendo di tutti i colori dell'arcobaleno, fondendosi in forme fantastiche... Di sopra scorrazzavano i gatti, e anche noi compivamo dei viaggi sulla sua superficie...Un'isola dei nostri giochi recondita e misteriosa, fatta di ricerche, di litigi, di sogni...Un mondo intero che veniva rinnovato regolarmente... Nei giochi io e Ad'ka siamo sempre marito e moglie. Egli, come marito, significa che deve andare a procurare il cibo. Io, come moglie, significa che devo preparare il pranzo dall'altro lato di quello stesso immondezzaio: “cucino” nel vaso da notte di qualcuno che lui ha trovato, un vaso diventato, a seconda delle stagioni dell'anno, secco o “gelato”... E mangiavamo anche! La madre di Ad'ka, siccome ci aveva visti una volta, si sentì gelare il sangue nelle vene, poi emise un urlo, e Ad'ka venne lavato da tutte le parti con il permanganato... Mentre per quanto mi riguarda, nessuno mi lavò, ma finì bene lo stesso; Dio mi aveva custodita.

E per quanto riguarda la stufa? Ci abbandoniamo al gioco, mentre si spegne. In tal caso è necessario prendere in prestito della brace da qualcuno e riuscire nuovamente a riaccenderla. Portare questa brace in una paletta attraverso tutta la baracca, e per giunta di corsa, per non farsi sorprendere, e non rimanere ustionati dal fuoco, non farsi male. Dio mi aveva custodita. Da piccola ero epilettica, gli accessi di epilessia avveni-

vano “con la schiuma alla bocca...”. Mi si trovava o sul pavimento o, a volte, in qualche modo sulla neve. Mi alzavo, mi trascinavo lentamente più lontano. Non morivo assiderata.

Tutt’attorno vi erano campi di lavori forzati, detenuti, ma non si aveva paura della gente. Le camere non erano chiuse a chiave, se si faceva una passeggiata nelle vicinanze. Semplicemente non si facevano dei torti, tanto meno ai bambini. Talvolta è accaduto, ma con gli adulti, come vendetta per qualcosa di concreto, di significativo; è per questa ragione che un furto per strada non capitava. Se qualche sconosciuto fosse passato alla baracca per scaldarsi e riposarsi, a nessuno sarebbe venuto in mente di mandarlo via o di “denunciarlo”. Non c’era niente da rubare, ma se portavano via qualcosa da mangiare, significava che ne avevano bisogno. Esisteva un tacito accordo che neppure i bambini trasgredivano.

Crescevo in modo impercettibile, come si dice, occupavo poco posto. Molto a lungo sono stata stranamente, incredibilmente obbediente. Una storia è quella della acciughe, io le chiamavo “pesci dorati”. La mamma non mi permetteva di prenderne più di due pezzi (probabilmente perché non bastavano per tutti), ma una volta lei era andata da qualche parte, di fronte a me stava un intero barattolo di acciughe, che sembrava mi dicesse – mangiamci!

Un’altra storia. Ho imparato a leggere presto, quasi all’età di due anni, e in qualche modo senza farmi notare ho divorato una gran quantità di libri. Ecco, così stanno le cose: “Ne leggo ancora un altro, mamma”, e lei: “Basta”, e io (che avevo risvegliato negli adulti questa passione) senza alcun piagnisteo: “su, fino alla fine della pagina, su, fino alla fine del paragrafo...”. Chiudevo il libro, ma questo sembrava chiedermi: “Forse non hai voglia di leggere oltre?”. “Ho voglia, - rispondevo – ma quando leggo un libro e arrivo alla fine della pagina, vorrei ancora proseguire.” ...Divento esitante di fronte alla mia logica sfuggente. Ragazza, chi sei?

Una volta all’asilo sono scomparsa, tutta la città si è messa alla ricerca. Mentre la ragazza (questa sono io?!) si trovava nel cortile dei vicini, ho spostato un asse della palizzata e sono uscita, ho giocato da sola per molte ore silenziosamente sulla sabbia...

Quando stavo per annegare, già da più grande, e non cercavo nemmeno di salvarmi, qualcosa mi trascinava giù verso il basso con la testa, e non fu neanche del tutto terribile, in direzione contraria era magnifico... Senza lasciarmi il tempo di vedere il fondo, mi tirarono fuori e mi sgridarono, mi scossero mentre io, nel frattempo, sorridevo solamente: davanti agli occhi vedevo sfumature colorate di acqua...

Iniziai ad andare a scuola all’età di sei anni per via di Ad’ka. Noi

stavamo sempre insieme sia all'asilo sia alla baracca sia all'immondezzaio. Qui egli doveva andare a scuola (era più grande), mentre per me era ancora presto, ma questo significava la separazione. Allora io, piccola, sempre ubbidiente, mi sono stesa in silenzio – dicono - sul pavimento, e non si poté far nulla né con le buone né con le cattive ... Se appena mi lasciavano andare, io di nuovo cadevo sul pavimento! Uno scioperò sul pavimento! Non si aspettavano una cosa simile, si allarmarono fortemente e mi iscrissero in una scuola. Decisero che mi sarebbe venuto a noia, che avrei abbandonato da sola, ma non mi è venuto a noia, ritenevo tutto interessante. Per questo interesse sono diventata una delle più brave, non aveva più senso cacciarmi, si sono rassegnati.

Abbiamo studiato insieme per tutti i dieci anni. Dapprima sedevamo accanto, poi ci siamo separati "per interesse", ma abbiamo conservato a lungo i nostri rapporti di semiparentela, non privi di conflitti certamente. Ad'ka prendeva parte alla mia vita già troppo attivamente. Non volevo farmi ammettere all'organizzazione dei pionieri, mentre lui era membro del consiglio del gruppo. (Ricordo, in merito a quest'occasione, un dialogo teatralmente significativo. Io: "Perché?". Lui: "Non ne sei degna!". Io ci riflettei sopra e zitta zitta me ne sono infischiate...). In seguito, senza spiegazioni, non mi lasciava entrare nel komsomol²; di nuovo non ero all'altezza di qualcosa (o forse a lui piaceva andare contro tutti semplicemente da solo)... Ma nel komsomol egli si era dato da fare invano, nessuno gli aveva permesso di far passare i peggiori rappresentanti della classe che già, certamente, doveva essere compatta!... Ma qui il mio caro compagno, all'improvviso, decise di venire in aiuto alla mia istruzione sessuale (teorica!) e mi rifilò "Una Vita" di Maupassant: la nostra generazione probabilmente non disponeva di una letteratura più specifica o questa semplicemente non era arrivata a Vorkuta... Lo lessi con interesse, per poco che capissi, ma la cosa principale era quella di non crederci. Argomentazione: "Anche Stalin ha dei figli. Non può Stalin...". Ad'ka era il più dotato in classe, l'unico a terminare la scuola con una medaglia, ma era ebreo. Nel VUZ³ non l'avevano accettato (e lui aveva scelto un istituto particolare in conformità alle sue doti). Il nostro studente, orgoglio della scuola, andò a riparare macchine per cucire e si sposò presto.

In seguito si era reso conto di aver più un talento pratico e abbastanza in fretta era diventato direttore di un importante complesso industriale di abbigliamento. L'ultima volta che lo vidi, aveva già un nipote. A proposito, se la mamma, a suo tempo, mi avesse chiamato Eva, quante cose avremmo dovuto sopportare io ed Ad'ka nella scuola!

La mia infanzia non fu infelice! Vivevamo in povertà, ma non restavamo a digiuno, c'era sempre un po' di cibo. Nelle regioni del Volga,

durante gli anni del dopoguerra, i miei coetanei mangiavano il kolob⁴, mentre al Nord non sapevo neanche cosa fosse!. Sono cresciuta senza mio padre, ma non da sola, solamente senza di lui. Figlia di deportati, ma non per questo ero da sola. A scuola non c'era differenza tra i bambini liberi e gli ex internati; fino alle classi superiori noi non sapevamo né ci interessavamo chi fossero i genitori. Il padre di due mie amiche compagne di classe lavorava per il partito, e in casa loro, come si diceva, ci passavo giorno e notte e non vedevo mai nessun malcontento sul viso del comunista. Crescevo più povera degli altri. Mi ricordo che la scuola mi passava gli stivali di feltro. Però una volta i miei compagni di classe portarono dei pacchi con roba da vestire; evidentemente i genitori si erano messi d'accordo per vestirmi. Misero tutto questo sul mio banco e successivamente mi aiutarono a trasportarlo, mi accompagnarono fino a casa. Il loro aiuto, però, mi spinse al seguente comportamento: io stessa portavo il tutto, ma di tanto in tanto lasciavo sempre cadere qualcosa (e gli abitini estivi volavano al vento posandosi sulla neve...); ecco che a questo punto quelli che mi accompagnavano li raccoglievano e me li restituivano...Provavo umiliazione? Qualcosa di simile.

Il rapporto verso il vestiario, o in generale verso ogni cosa, era diverso rispetto ad oggi. La mancanza di qualcosa non l'avvertivamo come un problema che poteva ferire. Guardo sulle fotografie di allora: sulla testa un impensabile fazzoletto da vecchia, sulle spalle un qualcosa che non so come chiamare, mentre il viso esprime felicità! Non noto il mio povero abbigliamento. Il primo cappotto "acquistato" è stato quando frequentavo la decima classe, prima di quello non ricordo cosa indossassi. In quel momento la mamma aveva racimolato dei soldi e subito era riuscita a comprare due nuovi cappotti, uno di mezza stagione e l'altro invernale. Entrambi erano di colore blu, che da quel momento è diventato il mio colore preferito. L'abito di maturità fu ricavato da una tovaglia; era graziosa, con fiori stampati...solamente non era sufficiente il tessuto, l'abito non risultò ampio, come si portava allora, ma ristretto verso il basso con il falpalà. La mamma stessa me l'aveva cucito. Ancora nessuno a quel tempo indossava vestiti con queste aderenze, secondo la figura del corpo. Così tutti riconoscevano che avevo una bella sagoma! Camminavo alzando fieramente la testa, i passanti si giravano...A Vorkuta la stagione principale era l'inverno. Ah, come ci divertivamo! Questo era soprattutto possibile nei giorni della registrazione, quando la temperatura scendeva di quaranta gradi sotto lo zero e al Nord, per legge, a scuola si sospendevano le lezioni, ma a nessuno era vietato di divertirsi. I genitori erano al lavoro e non c'era nessuno a controllarci. Dalla casa fuori in strada, di nuovo dalla strada in casa. Al caldo la neve si scioglieva, per la strada il bagnato

diventava ghiaccio, i calzoni alla zuava (li portavano allora con un elastico sopra gli stivali) alla fine della passeggiata erano irrigiditi e producevano un suono simile ad un rullio di tamburi! La prima uscita era al campo di pattinaggio. I pattini attaccati agli scarponi erano un oggetto raro, io non li avevo, la mia compagna Rita M. mi aveva prestato i suoi. Per fare in fretta, io me li ero subito infilati ai piedi e suo fratello più grande mi aveva invitato a raggiungere il posto, ma non avevamo fatto i conti come si deve. La pista di pattinaggio distava circa due ore. Io cominciai a cadere e cadendo lo trascinavo con me (credo che chi ci vedeva, pensasse fossimo una coppia di clown di professione) e per di più, appena egli scorgeva qualche conoscente, mi lasciava e si nascondeva.

Quando, alla fine, abbiamo raggiunto il nostro posto, al pattinaggio non si pensava nemmeno più. Klava mi fece scendere scivolando dal ghiaccio della collinetta (il campo da pattinaggio era stato circondato da un rialzo di neve), io naturalmente mi sono lasciata cadere e continuavo strisciando a carponi. Ho passato il resto del tempo nello spogliatoio, tremando al pensiero di fare la strada del ritorno.

In qualche modo, passeggiando, salimmo sul cumulo e vedemmo attraverso la finestra un uomo che suonava il piano. Incollammo i nostri visi al vetro... Si accorsero di noi, ci invitarono dentro: “Siete interessati? Volete studiare?”

Risultò che quella era una scuola musicale. Controllavano l'udito a tutti quelli che volevano. Mi proposero di studiare ed un miracolo avvenne nella mia vita. Studiavo facilmente, mi consideravano capace.

Quando più tardi si chiarì il tutto, avevo effettivamente alcuni requisiti: le mani piccole si adattavano in modo naturale allo strumento, potevo studiare molto e senza sforzi. A casa non avevo un piano, ma cercavo da tutte le parti per trovare un luogo dove fosse possibile suonare: a casa di conoscenti, alla scuola musicale la sera. Nessuno mi fece mai capire che davo fastidio, che non era il momento giusto; andavo come se andassi a casa mia, badavo solo che non dormissero. Quando, dopo una lunga pausa durata alcuni decenni, la musica era tornata di nuovo nella mia vita, mi sono resa conto del fatto che lo strumento musicale era stato per me sempre vivo, mentre il suonare era stata una comunicazione.

Vorkuta era una regione particolare. Sembrava che i bambini crescessero qui in modo diverso, l'esperienza tragica dei genitori doveva diventare il fondamento della nostra formazione spirituale, ma successe diversamente.

Nessuno ci aiutò a capire ciò che stava avvenendo. Ho tra le mani una fotografia: la nostra classe sotto lo striscione “Potere a Stalin”! So

che lo striscione l'aveva scritto mia madre.

Perché gli adulti sono rimasti in silenzio? Essi stessi credevano in questo? O stavano ben attenti a dirci la verità che consideravano un peso insostenibile, temevano di troncane le nostre vite? A Vorkuta, nel paese dei lager, ci hanno cresciuti come gli altri giovani sovietici nel resto della Russia.

Quando nel 1953 mi mandarono per sei mesi nella scuola-sanatorio nei dintorni di Mosca, andai non per curarmi, ma per le "stelle" del Cremlino: essere più vicino al Padre del Popolo era una grande felicità, vederlo, invece, un sogno segreto.

La memoria emotiva si immerge nei sentimenti di quegli anni e quasi non ricordo come abbia potuto successivamente trasformarsi, capire criticamente e rinnegare la sua fede di bambina. L'amore per il capo era stato coltivato in ognuno di noi in modo ardente e irriflessivo, fino a renderci disponibili con gioia a morire per lui in futuro, se fosse stato necessario.

Lo spaventoso giorno del cinque marzo⁵, trascorso là nella scuola del distretto di Mosca, è diventata la prima consapevole perdita nella mia vita; quel giorno è stato vissuto con disperazione infinitamente maggiore, rispetto alla morte di mio padre, avvenuta un anno e mezzo prima.

Nella scuola-sanatorio ero la rappresentante del gruppo. Né prima né dopo avevo mai ricoperto cariche presso i pionieri, mentre allora tutta la scuola, di quattro classi - io ero in quarta e studiavo bene - mi aveva votato.

Il bollettino medico lo ascoltammo in silenzio presso l'altoparlante della scuola con il cuore a pezzi. Ci fu un momento... quasi non si può raccontare, non si può immaginare, a quella notizia piangevano tutti. Perché non vedessero le mie lacrime, siccome io dovevo sostenere coraggiosamente gli altri in quell'ora difficile, mi infilai nel piccolo armadio per i vestiti e soffocavo in singhiozzi silenziosi. In quell'istante un ragazzo della terza classe disse semplicemente a voce alta in tutta tranquillità: "Ben gli sta". Se adesso improvvisamente echeggiasse uno sparo... Da dove era saltato fuori questo bambino trascurato dalla propaganda sovietica? In che modo era sfuggito dalle reti della generale ipnosi? Perché aveva osato dire una cosa simile?!

Lo cacciarono sotto il banco e lo presero calci. Gli adulti non si immischiarono e io, figlia di genitori uccisi, stavo dalla parte di coloro che picchiavano.

Più tardi, radunati i pionieri, li organizzai, diedi a loro diversi compiti nella scuola e guidai il mio gruppo al villaggio dove viveva il

nostro insegnante preferito: volevo condividere con lui il dolore.

Torno continuamente a esaminare questo episodio accaduto mezzo secolo fa. Provo a ricordare il volto di quel bambino, i particolari del mio comportamento. Non riesco a ricordare. So solamente che è stata l'azione peggiore che ho commesso nella mia vita. Il resto è luminoso. Mi immergo nella luce.

Un episodio scolastico. Dal buffet corri per le scale tenendo nella mano un pasticcino con la marmellata, mentre ti trovi di fronte a bocche aperte, metti il pasticcino prima in bocca a uno poi in bocca a un altro... arriva la rampa della scala, va già bene se sei riuscita a dare due morsi in tempo! Ma che gioia correre tra i tavoli imbanditi...!

Fughe collettive dalle lezioni! Campi estivi! Colonia estiva di pionieri nei dintorni di Mosca. La nostra, quella di Vorkuta. Tutt'attorno ci sono i nostri, quelli che provengono dal Nord.

Il sentimento di proprietà mancava semplicemente. Le cose sono collettive, per questo si trovano in una "camera" (di dodici-quindici persone) che è comune! Ogni bambino può indossare quello che vuole. Il miglior abito da festa della camera (ricordo che non è quello verde, né quello azzurro, ma semplicemente quello a pois con il colletto bianco); era il vestito da festa per tutti! In particolare solo per determinate circostanze: io, ad esempio, sono stata fotografata in questo vestito con mio fratello, insieme! I vestiti sono sempre gli stessi, i libri sono sempre gli stessi. Quando avevamo preso i pidocchi, ci eravamo infettati tutti insieme e tutti insieme ci avevano curato. Avevano spalmato qualcosa sulle nostre teste, le avevano avvolte in fazzoletti per il rapporto serale! È forse vero che è possibile lodare la sfilata, in cui "il rapporto è stato trasmesso e ricevuto"?! Stiamo in piedi formando un capannello, tutti, dai piccoli fino ai grandi, dai gruppi più vecchi a quelli più giovani, con le teste fasciate che fanno prudere incredibilmente... Il peggio di tutto questo va a chi ha trasmesso e ricevuto questi rapporti. E si fa appena in tempo a sparare dopo il saluto (un affare sacro), quando subito costui si colpisce con il pugno sulla testa - non si può fare diversamente attraverso la fascia - e il gruppo che ha fatto rapporto lo aiuta amichevolmente: ora tutto si può.

Il teatro mi affascinava fin dall'infanzia, si trovava di fronte alla scuola. Si raccontavano leggende sul teatro di Vorkuta, su attori detenuti. Il più giovane di essi, N. Fomin, era ancora vivente; la mamma ce l'aveva fatto conoscere, forse lei lo conosceva già da prima? Per quanto fosse poco conosciuto, era forse l'unico che poteva rivelare la sua storia, sia che venisse ripristinata "la firma sul silenzio", sia che mi reputasse non abbastanza adulta per simili conversazioni...

Il primo battesimo teatrale è avvenuto quando ero in quarta classe;

allora recitavo il ruolo di una stellina in un'opera di cui non ricordo il nome. Stranamente ricordo ancora il testo: "No, volare è meraviglioso, me lo ricorderò per sempre...Salve, luna, sorella splendente!...". In seguito fu più impegnativo: già la presenza di un gruppo teatrale stabile ed una vera opera ("Il Sombrero" di S. Michailkov) al posto della rappresentazione per la festa, e la coordinazione non di un insegnante di scuola ma dell'attore del teatro drammatico del posto!... Invece quando frequentavo la decima classe interpreto la fanciulla di neve...Non ricordo l'opera teatrale, ma "mi scioglievo", non si sa perché, cantando l'aria della stessa opera... Nella mia testa risuonava: sarò un'attrice, solamente un'attrice... Cantavo con una voce acuta e chiara, si intende con qualche variazione di testo alla maniera dei pionieri e dei giovani del Komsomol: invece dell'amore per il fidanzato ("Addio, mio caro fidanzato!"..), l'amore per la natura ("Addio, mio caro bosco") e altro. Il periodo scolastico era duro: amare, e per di più sotto gli occhi di tutti sulla scena, non incoraggiava per niente.

Circa due anni prima, alla presentazione dell'attività artistica amatoriale della scuola, era scoppiato uno scandalo. Si esibiva un complesso vocale–strumentale composto da alunni delle classi superiori, guidato dall'idolo delle studentesse Oleg G. Mentre intonavano "Vai avanti, mia carovana", tutto sembrava in ordine, ma la canzone proseguiva fino a quando un nome non aveva echeggiato in modo provocatorio: "Amo"...Pensate solamente alla parola "Amo!". Loro, poveretti, si erano rifiutati di cantarla. Appena si annunciò che era scoppiato uno scandalo... Dietro le quinte (tra gli organizzatori!) si percepì il sibilo come di un serpente e si vide un significativo pugno che voleva dire: via dal palcoscenico!... La sala (ossia i ragazzi) fischiava e scandiva: "Cantate! Amo! Mambo!"..., pretendendo ora tutto il repertorio del complesso... Anch'io ho preso parte a questa presentazione, cantavo nel trio. Il repertorio, dal punto di vista del nostro tutor pedagogico, si addiceva (era sterile!): una canzone sulla Patria, un'altra sul cuculo. Che male c'era?

A mezzodì al margine del bosco

Le amichette si sono riunite

Cantano canzoni

A loro fanno eco i cuculi

Cu – cu!Cu – cu! La – la – la! La – la – la!

Di- ri – din – din –di – ri – din – din – di – ri – din – din!

Eh, avere allora l'esperienza di oggi! In segno di protesta contro la "restrizione dei diritti" si sarebbe potuto arrangiare una scena di questo

tipo... Come inizio, ad esempio, invece di “a mezzogiorno” si poteva cantare “a mezzanotte”... A mezzanotte è già... Quale bomba di significato poteva essere custodita nel “di – ri – din – din”! Ma noi, figlie ingenuie della nostra epoca, non l’avevamo intuito e avevamo continuato a cantare questo stupido testo.

Dopo circa quindici anni, giungendo a Vorkuta, ho telefonato ad Oleg G. per invitarlo al nostro incontro nel ristorante. Quando chiamai il suo nome, egli si fece pensoso, e ricordando, all’improvviso gridò: “Il cuculo!...” Io frequentavo la seconda, significa che ero di tre o quattro anni più piccola: propriamente una nana! Egli non si presentò al nostro incontro, la sua vita in quel momento stava per spezzarsi e lui non era più l’idolo di nessuno.

Io e la mamma abbiamo vissuto in un’altra casa a Vorkuta! Non ricordo quando e perché ci siamo trasferiti, sicuramente demolivano le baracche e proporre un’altra soluzione era difficile, perché la mamma potesse ottenere qualcosa. Ora abitiamo in centro (sebbene dal centro alla periferia ci vogliono venti minuti a piedi, è una città piccola) tra i negozi di alimentari, il tribunale ed il piccolo mercato. Per arrivare dagli amici più cari – le sorelle Gončarova e Valera Z. – ci vogliono tre minuti di corsa, comprese le scale! Come in passato, è vero, riscaldiamo con il carbone e i gabinetti sono fuori; in compenso l’entrata è separata e all’interno vi sono un’antiporta, una cucina e una stanza. La mamma cerca di sollevare con qualsiasi mezzo la nostra vita materialmente povera, compra un maialino, che fin dall’inizio dobbiamo ingrassare, così successivamente potremmo avere carne per tanto tempo. Dal momento che il mercato è vicino, lei dà da dormire ai venditori di passaggio: azerbaigiani, ucraini... Loro pagano l’appartamento con uova rotte e mandarini un po’ marci. Quelli del Caucaso, con gentilezza ed insistenza, cercano di ottenermi in moglie. Io ho quattordici, poi quindici anni ...Gli uomini del Caucaso sono belli, galanti, alla maniera orientale rispettosamente cortesi, non provano a sedurmi e non fanno conversazioni con me, tutto solo con la mamma.

Una volta casualmente ho origliato: “Starete insieme a vostra figlia, - ha detto un mio “pretendente” - fino al suo sedicesimo compleanno vivrete nell’altra metà della casa. Mangerete mandarini dal mattino alla sera; ho anche un giardino ...”. Signori, sono ancora piccola e del tutto inesperta, e se mi fossi lasciata tentare dal coraggio, dalla bellezza, dalla cortesia, infine dai mandarini!...così non va e tutto questo non mi riguarda nemmeno...

E il maialino...all’inizio viveva nella stanza insieme a noi, proprio come un gattino. Era così buffo! Una volta era apparso alla mamma piut-

tosto sporco! Lei lo aveva insaponato nel mastello (dove lavava anche me) in mezzo alla stanza; lui invece aveva tentato di liberarsi, lo aveva rovesciato ed era scomparso sotto il letto. Non c'era modo per farlo uscire né con il riso né con il pianto... Ora è cresciuto ed è diventato magro e cattivo. Noi lo tenevamo nell'antiporta aldilà del muro divisorio, così quando entravo da lui con il secchio del cibo mi buttava a terra. Mangiava tanto, pensavamo che un giorno avrebbe divorato anche noi. Quando venne il momento di macellarlo, piangemmo. Faceva parte della nostra famiglia, così lo vendemmo.

I genitori dei miei compagni di classe si comportavano bene con me: crescevo senza padre, studiavo normalmente, ero quello che si definisce essere "una brava ragazza". Solamente una volta avevano proibito alla mia amichetta preferita Ljuba M. di frequentarmi. Glielo avevano proibito ed io non ne avevo mai conosciuto il motivo e lei aveva dato loro ascolto.

Ancora prima si era verificato un fatto: a qualcuno era sparito un libro e lo avevano trovato nel mio banco. Non avevo ancora iniziato a giustificarmi che i ragazzi erano già pronti a credermi, ma attendevano prove della mia innocenza: parole, lacrime. Mentre io dissi una sola volta: "Non ho preso nulla". Capivo ciò che era accaduto come attraverso una fitta nebbia e vedevo solamente che Ljuba aveva dubitato di me, il resto non era importante. Allora l'accaduto non aveva portato ad una rottura, ed ecco il finale della storia. Andammo a casa insieme per l'ultima volta. Io domandai: "Perché questo?" Lei non rispose. Poco dopo si trasferì in un'altra scuola. Da quel momento è passato mezzo secolo, ma io mi ricordo ancora l'episodio.

In seguito sono diventata più amica con i ragazzi: era proprio amicizia! E poi anche nelle classi superiori, gli altri hanno innamoramenti, gelosie, chiarimenti di rapporti, mentre io ho un compagno fidato che mi porta bigliettini.

I genitori dei ragazzi non si curavano di me. Certamente ero la più giovane nella classe, ma non avevo l'aspetto della più piccola. Non sprigionavo la mia femminilità, non ero "pericolosa". Già all'epoca, a scuola, si era sviluppata in me la capacità (e anche la disponibilità!) di stabilire rapporti di fraterna amicizia con il sesso opposto. Diventando adulta, non sono cambiata, e fin dall'inizio del rapporto offriro la mia amicizia, stabilivo dei contatti partendo dal presupposto uomo – uomo e non uomo – donna. Un simile comportamento non si trovava neanche in un romanzo. Per questo mi facevano la corte gli sconosciuti, e invece quelli che mi conoscevano diventavano miei amici. Come compagna, penso dovevo essere interessante, piacevole, affidabile e a pochi veniva in mente di per-

dere il valore dell'amicizia nella ricerca di chissà che cosa... Probabilmente io offendevo inconsapevolmente amici e conoscenti: tuttavia offrendo loro un rapporto "asessuale", non solo trascuravo la mia natura di donna, ma sembrava anche che non riconoscessi in loro la natura di uomo...

Ritengo che il mio comportamento fosse istinto di autoconservazione, manifestazione d'orgoglio e massimalismo. Segretamente pensavo fosse necessario affinché qualcuno, attraverso tutti questi ostacoli, si fosse fatto avanti non solo acconsentendo, ma riconoscendomi e scegliendomi. Questo era il motivo per cui dovevo incontrare un uomo adulto, due persone coetanee si rivelavano non pronte a simili difficoltà; questo non era più infanzia, era già diventata da tempo adolescenza. Esiste forse un limite tra questa e quella? Sia allora, sia adesso io l'ho superato senza essermene accorta... Una vita fantastica!

L'inverno si ricopriva di neve, la primavera di acqua. È successo che dopo una bufera, tu abbia aperto la porta (bene, tu l'hai aperta verso l'interno!), mentre davanti a te vi è una parete di neve dalla quale non puoi fuggire, non ti è possibile fare un passo... Dall'interno, segretamente, piano piano scavi un piccolo corridoio con la pala per uscire fuori, mentre la neve su di te cade, ti si rovescia addosso, ti inonda... Un'annuale inondazione primaverile! L'acqua si infrange sulla casa, penetra attraverso i mattoni, le valigie ed il loro contenuto galleggiano... Ci siamo trasferiti a Vorkuta nella nuova abitazione. Quando per l'ennesima volta si è allagata la casa, io ho smesso di andare a scuola; avevo svuotato a secchi la casa dall'acqua. Frequentavo la decima classe, c'erano gli esami di maturità. Chissà perché questo aveva fatto effetto "sull'autorità" e ci avevano assegnato un nuovo appartamento, in primo luogo dotato di tutte le comodità: riscaldamento a vapore e servizi igienici. A me questa casa sembrava il paradiso, ma dopo sei mesi noi avremmo abbandonato per sempre Vorkuta.

Mi ricordo che in quell'ultima primavera in cui frequentavo al Nord l'ultima classe, avevo sedici anni. Il tempo sembrava che si fosse fermato davanti a questo ricordo per correre verso una misteriosa vita da adulta. Come nel cinema rallentato vedo me stessa scrivere un diario ("Il diario della mia vita!")... Per la prima volta mi vedo allo specchio... Ecco che sto seduta presso la finestra e spalmo alla rinfusa le mani, le gambe ed il viso con la prima crema della mia vita ("Avvora!"). Ah come mi sembrano dolci, femminili e da adulta i miei movimenti... L'odore di questa crema mi seguì a lungo ed era legata al sentimento di rinascita della mia vita.

Quasi per tutti noi la fine della scuola significava la partenza.

Studiare a Vorkuta non era facile, l'unico sbocco di livello universitario era l'istituto tecnico minerario. Eravamo condannati a separarci dalla città, dal Nord, a separarci gli uni dagli altri. Ecco delle fotografie. Visi familiari che sembra di aver visto solo ieri... Il più grande della nostra classe è Juri Strižov. Boris Marancman, Lëna Primazon, Griša Žibkov, Zina Lapickaja, Ljalja Umnova... Che insegnanti giovani avevamo! Essi allora ci sembravano vecchi... Irina Kavrežnikova e Irina Kričevskaja sono tuttora delle amiche, le più belle ragazze della scuola... Valja Zajcev e Raisa Mejl' sono capitati più tardi nella nostra classe. Con Valera e Tanja N., che si sono sposati fra loro, siamo rimasti amici per tutta la vita. Ci scriviamo, ci telefoniamo, prima da città e poi da paesi differenti...

Ma ecco Anton Ch., Antoša; un amore nato sui banchi di scuola e durato per ben cinque anni da quando frequentavo la quinta classe. Tuttora quando incontro un uomo che si chiama così, mi comporto in modo particolare con lui. Senza dubbio il più bel nome. Non c'è stato alcun avvenimento in quest'amore. Io non ero corrisposta, ma chissà perché ero ugualmente felice! Dentro di me ardeva un barlume di speranza... Anche lui frequentava la scuola musicale, una volta ad un concerto suonò "la marcia della cavalleria" di Kabalevskij; io a quel tempo l'avevo imparata per lui, persino ora ricordo ancora alcuni passaggi. A lui piaceva Nataša, una ragazza della scuola vicina, ma questo non era del tutto importante. Quando alle feste da ballo della scuola, di tanto in tanto, erano le ragazze a scegliere, io lo invitavo (adesso questo viene chiamato il ballo "bianco"): una volta in sei mesi io ballavo ed entravo in estasi...

Dopo anni, quando eravamo già adulti, ci siamo incontrati in una biblioteca pubblica di Leningrado. Io stavo terminando di scrivere la mia tesi di laurea e là verificavo qualcosa. All'epoca vivevo completamente senza soldi, mangiavo poco ed ero dimagrita di dodici chili, alla vita la gonna non stava più ferma... Avevo ventotto anni, lui invece era più grande di me di due anni. Una settimana dopo ci sarebbe stata la discussione della mia tesi.

Siamo subito usciti dalla biblioteca per fare due passi. Lui raccontava qualcosa di sé, delle sue donne... Dopo si è messo a ridere: "Tu hai smesso di amarmi?" Lo sapeva! Anch'io mi sono messa a ridere. Aveva promesso di venire alla mia discussione, ma non si è presentato. Mi pare fosse diventato un medico.

Dopo quest'incontro sono tornata a Vorkuta. Non per Anton, che viveva ora a Leningrado. Qualcosa si era mosso dentro di me, mi aveva trascinato... Verso gli inizi? Per riscaldarmi?

Due giorni di treno da Mosca. La stazione degli autobus è quasi prima della scuola. Sono entrata... Com'è tutto piccino, stretto! Sono io che sono cresciuta. Ho camminato, ho toccato le pareti e la ringhiera. E all'improvviso le lacrime... accumulate per diversi motivi negli anni, iniziarono a sgorgare...

A Vorkuta nessuno mi aspettava; non avevo avvisato nessuno del mio arrivo. Dopo aver pianto molto, ho telefonato alla più prossima delle conoscenti, mi sono subito diretta dalla scuola verso quella casa. Mi aprì Ljusja K., mi guardò a lungo, poi lanciò un grido di stupore e svenne...

Abbiamo trascorso insieme alcune ore ed in seguito abbiamo continuato ad incontrarci per un'intera settimana. Passavamo di casa in casa, mi sembrava che nessuno stesse lavorando! La cerchia che ci aveva festeggiato si era allargata completamente, si erano aggiunti i ragazzi delle classi superiori... Da dove si era originato questo sentimento di consanguineità, dopotutto la scuola non univa coloro che abitavano nello stesso quartiere?

Una volta nella decima classe avevamo scritto il tema "Io e i miei amici fra dieci anni". Era riuscito pressappoco nel seguente modo: l'incontro si teneva a Mosca presso il Bol'shoj o a Leningrado sulla prospettiva Nevskij; noi tutti certamente eravamo felici, eravamo indubbiamente celebri studiosi, artisti, medici, fisici... solo Ad'ka non condivideva l'ottimismo generale circa l'avvenire, ma era normale che egli facesse sempre tutto al contrario.

Ed ecco che erano passati dieci anni da quando avevamo svolto quel tema. La realtà era sembrata più dura, non tutti avevano raggiunto ciò che desideravano: chi era diventato un ubriaccone, chi era gravemente malato, ma l'incontro ci era sembrato più vivo, più penetrante, più meraviglioso delle nostre fantasie infantili. Ci sembrava di riunirci per la verifica della realizzazione della nostra vita: far vedere chi era arrivato più in alto, ma noi eravamo contenti per il semplice fatto di riuscire a stare insieme. Avevamo bisogno l'uno dell'altro. A me è toccato il maggior calore e la maggiore tenerezza; sono stata io a cadere sulle loro teste quasi da un altro pianeta! È avvenuto come se fossi stata io a riunirli. Le cose in realtà non sono andate in questo modo, il mio arrivo è stato solamente un motivo perché ciò esplodesse e ardesse. Si era riversata su di me la loro nostalgia per la giovinezza che all'epoca non avevano apprezzato, l'avevano sottovalutata, allora l'un l'altro non si amavano abbastanza... qualcuno invitava al ristorante, ed io, sforzandomi di salvarmi da spese superflue (nelle regioni centrali della Russia vivevamo in modo contenuto), mi scusavo per l'assenza di scarpe adattate, al che colui che invitava, gridava con gioia: "Le compriamo!". Ženja G., un tempo uno

dei primi tra i ragazzi della mia classe, non perché studiasse - Dio non voglia, - era il primo disperato, intrepido attaccabrighe, lui che nella fotografia ha il capo bendato, domandava furbescamente che ore erano, e accertatosi che io non avessi l'orologio, mi aveva infilato al polso il suo... ragazzi, ragazze mie...

Tutti insieme siamo andati dalla zia Polja.

Durante i giorni della scuola, al centro della nostra vita vi era la casa della famiglia Gončarov. Questa famiglia, composta dai genitori e dalle tre figlie, due delle quali, Lena e Nataša, nate a distanza di un anno, frequentavano la nostra classe.

Nella mia non breve vita ho visto molte case ospitali, ma mai una simile. Qui poteva entrare ognuno di noi come a casa propria, poteva mangiare, riscaldarsi, fare i compiti. Ricordo che eravamo raccolti tutti insieme: correre per le case in cerca di cibo richiedeva troppo tempo e poi era anche faticoso, così andavamo tutti dai Gončarov. Svuotavamo la dispensa, da soli trovavamo il necessario...

Il padre era un funzionario del partito, la madre, cioè la zia Polja, una cameriera. Non so come vivevano loro due da soli, ma nei nostri confronti erano unici. Accoglievano e davano da mangiare a tutti, e quando io li tormentavo con gli esercizi musicali, mi sopportavano; poi quando la mamma fu ricoverata in ospedale e io mi trovavo da sola, loro mi presero con sé.

Solamente quando siamo diventati noi stessi genitori, abbiamo potuto renderci conto e apprezzare che cosa avesse significato per noi quella casa nel corso di lunghi anni, e che cosa avessero fatto per noi quelle persone. Ecco come siamo arrivati ad esprimere parole come amore e gratitudine.

In seguito molte cose sono cambiate. C'eravamo trasferiti in un altro appartamento. Mio padre già non era più in vita, ma la cosa più brutta era che anche Nataša fosse morta. La zia Polja... per quale motivo a questa meravigliosa donna era toccata una così terribile sorte, cioè quella di sopravvivere alle due figlie e alla morte di suo nipote?...

Natal'ja Gončarova assomigliava alla mamma, la cui bellezza giustificava quel nome, ed era rimasta uccisa all'età di ventuno anni in un incidente stradale. In seguito è morta anche la più grande, Lena, che iniziò a spegnersi dopo la morte della sorella: non poteva più vivere senza di lei. Più tardi il figlio sparì senza più dare notizie di sé, ma questo avvenne molto più tardi. Al mio primo arrivo Lena era ancora con noi e lavorava come insegnante nella nostra scuola.

Struttura vecchia, a due piani e di legno... Numero uno, non per

status, semplicemente un tempo era stata la prima ad essere aperta a Vorkuta. All'epoca noi non trovammo mai il tempo per andare alla scuola. Avevamo deciso che la prossima volta, dopo quindici anni, avremmo preso una cassa di champagne e avremmo festeggiato proprio in quel luogo, ma durante il tempo che ci separava dall'incontro successivo, l'edificio era bruciato. Siamo arrivati in ritardo.

Siamo tuttavia riusciti ad incontrarci al ristorante e i ragazzi mi hanno regalato un anello, legandomi indissolubilmente, come loro avevano detto, a Vorkuta, a loro stessi, alla giovinezza. Mi hanno accompagnato alla stazione con un piccolo autobus speciale. Valera Z., certamente il nostro leader, il nostro organizzatore, il promotore dei nostri contatti, era venuto con la sua fisarmonica! Nel vagone mi portarono talmente tanto cibo per il viaggio che per due giorni ho offerto da mangiare a coloro che erano nel mio scompartimento e ancora per un mese ai miei familiari... Quanto hanno corso dietro il treno che se ne stava andando... e Lena...

Per l'anniversario dei quindici anni sono tornata con mia figlia per mostrarle la mia città e i miei ragazzi, perché potesse vederli e ricordarli. Lei aveva visto, aveva apprezzato e aveva rispettato sempre il mio rapporto con i compagni di classe. Ma lei stessa, come si dice, aveva intrapreso un altro cammino. Il lavoro teatrale non era male ma non parlava di loro, riguardava un'altra vita.

L'originale russo è stato pubblicato nella rivista *Kreščatik*, Weimar 2003, n. 2. Traduzione di Erika Pocafasso.

NOTE

- 1) Ampia veste lunga dotata di cappuccio.
- 2) Organizzazione giovanile del Partito comunista dell'Unione Sovietica (PCUS) a cui spettava il compito di educare la gioventù ai principi del comunismo e alla fedeltà allo Stato.
- 3) Iniziali di Vysšee Učebnoe Zavedenie, istituto di livello universitario.
- 4) È un tipo di pane avente una forma generalmente rotonda.
- 5) 5 marzo 1953 giorno della morte di Stalin.

Anatolij Luk'janov*

IL PRESIDENZIALISMO IN RUSSIA *(ovvero il destino delle illusioni costituzionali)*

Prefazione al libro di Ivan Marino, Prezident Rossijskoj Federacii. Konstitucionno-pravovye otnoščenija. Ot Konstitucionnogo Soveščanija do sovremennoj praktiki (Il Presidente della Federazione Russa. Rapporti giuridico-costituzionali. Dalla Conferenza Costituzionale a oggi), ALMI, Moskva 2007)

Secondo i dati dell'ONU, oggi sul nostro pianeta vi sono più di duecento stati. Ognuno di essi ha un proprio sistema di direzione. In questo sistema, di regola, vi sono il Capo dello Stato, il Parlamento, il Governo, i Tribunali, gli organi locali del potere rappresentativo ed esecutivo. Tutti questi sono i più importanti elementi per comprendere la forma di governo di ogni Stato e sono molto strettamente connessi alle peculiarità del suo sviluppo storico, economico, sociale e culturale. Tuttavia queste peculiarità non impediscono affatto una razionale interpretazione e comparazione dell'esperienza dei diversi sistemi statali e delle basi giuridiche del loro funzionamento.

Sotto questo aspetto il libro di Ivan Marino presenta un indubbio interesse. Il lavoro si prefigge il compito di analizzare i poteri e l'attività di questo istituto nodale di direzione della Russia, costituito dal Presidente della Federazione Russa, e di discernere e di approfondire i rapporti che intercorrono tra il Presidente e gli altri organi superiori del potere statale. In quest'analisi l'autore del libro cerca di esaminare ogni norma costituzionale che regola tali rapporti, partendo dal processo della loro formulazione e della loro discussione alle sedute della Conferenza Costituzionale¹, antecedente all'approvazione della Costituzione della Russia del 1993. Accuratamente, pagina dopo pagina, egli legge i resoconti stenografici di venti volumi delle sedute della Conferenza Costituzionale, analizzando come sono nate e come si sono modificate le idee degli autori del progetto di Legge Fondamentale ed in cosa si sono trasformate alla fine.

Molti dati relativi alle suddette questioni l'autore del libro li ha

acquisiti grazie all'attività di ricerca presso l'Istituto di Legislazione e di Diritto Comparato di Mosca, ed inoltre nel corso dei colloqui dello stesso con gli autori della Costituzione della Russia.

Di notevole interesse è il fatto che Ivan Marino ha saputo effettuare un'analisi comparata delle norme della Costituzione della Russia con quelle analoghe (o simili) del diritto costituzionale della Francia e degli Stati Uniti d'America. Si tratta di un compito certamente non facile e quindi meritevole di un giovane studioso.

Anche se, va sottolineato, le difficoltà attendono il ricercatore ad ogni passo. Si tratta, in primo luogo, di istituti presidenziali e parlamentari che hanno un diverso sviluppo e diverse tradizioni in questi tre paesi; in secondo luogo, sono radicalmente diverse le condizioni nell'ambito delle quali questi istituti sono sorti; in terzo luogo, è necessario sempre tenere in considerazione che le forme di governo che prevedono il Capo dello Stato sono molto più differenziate di quanto non si pensi. Ve ne sono perlomeno cinque. Si inizia dalla monarchia parlamentare, laddove il Capo dello Stato è il rappresentante ereditario di una determinata dinastia (Gran Bretagna). Vi è la repubblica parlamentare pura nella quale il Presidente viene eletto dal Parlamento ed è investito sostanzialmente di funzioni rappresentative (Italia). Viene poi la cosiddetta repubblica "semipresidenziale" dove il Presidente è investito di poteri sufficientemente ampi rispetto al Parlamento ed al governo (Francia); vi è ancora la repubblica presidenziale, in cui il Presidente è personalmente capo del governo (Stati Uniti); infine, se così la si può definire, la repubblica "superpresidenziale", dove il Presidente, rispetto a tutti gli altri rami del potere statale, ha funzioni decisive e determinanti (varie repubbliche del cosiddetto "spazio postsovietico", Stati dell'America Latina, dell'Asia e dell'Africa).

Da questo punto di vista la Russia, con la sua storia del tutto specifica dell'evoluzione del sistema statale, richiede una scrupolosa e puntuale analisi.

Senza l'esperienza del "veče" russo (l'assemblea dei cittadini della Russia antica), delle dume dei boiardi, delle *assemblee degli "zemstva"* (assemblee dei rappresentanti del territorio), la Russia negli anni dal 1906 al 1917 certamente non sarebbe diventata una monarchia parlamentare, di cui così tanto parlavano i *leader* dei partiti degli *oktjabristi* e dei cadetti.

L'ex Primo Ministro russo Stolypin all'epoca disse in modo esplicito: "la Russia ha un ordinamento rappresentativo concesso dal monarca che non è in nessun caso né costituzionale né parlamentare".

Lo Stato Sovietico dei lavoratori e dei contadini nato dopo la rivoluzione d'ottobre del 1917 fu una particolare forma di governo, che col tempo si avvicinò sempre più ad una repubblica parlamentare di tipo

sovietico (nella quale vi era il cosiddetto “presidente collettivo” eletto dal Parlamento, il Presidium del Soviet Supremo). Infine con le modifiche costituzionali del 1990-1993 è stato creato l’istituto del presidente unico, che in Unione Sovietica veniva eletto dal parlamento mentre nella Federazione Russa direttamente dalla popolazione.

E qui va sottolineato che il libro di Ivan Marino fornisce un buono strumento per seguire come il presidenzialismo russo, passo dopo passo, si sia trasformato in un potere iperpresidenziale, che sta realmente ed in modo autoritario al di sopra di tutti gli altri organi del potere statale, oltrepassando o aggiustando ad uno ad uno i poteri del Capo dello Stato stabiliti dalla Costituzione.

In tal modo si è andato disintegrando il principio basilare del parlamentarismo, quello della divisione dei poteri, che, tra l’altro, la dottrina russa prerivoluzionaria non riconosceva affatto.

Attualmente il Presidente della Federazione Russa non solo è dotato del potere di iniziativa legislativa, ma nella maniera più diretta interviene nel processo legislativo, apponendo il veto alle leggi non di suo gradimento ed emanando “ukazy”, decreti presidenziali aventi forza normativa. Enormi sono le prerogative del Presidente nella sfera del potere esecutivo. Forma e modifica a sua discrezione la composizione del governo, come pure dirige personalmente e controlla l’operato di oltre una quindicina di Ministeri ed enti.

Per giunta, in caso di attacco del Parlamento al Governo, il Presidente ha il diritto di sciogliere la Duma di Stato. Infine, il Presidente nomina personalmente circa ventimila giudici della Russia ed in tal modo influenza così in modo diretto il potere giudiziario. Oltre a ciò i poteri del Presidente nella prassi non solo non vengono limitati nel loro estrinsecarsi, ma al contrario vengono accresciuti, andando molto oltre i limiti delineati dalla Costituzione. Ivan Marino abbastanza chiaramente definisce questa situazione, che si è venuta creando nell’ultimo decennio, nelle conclusioni del suo libro. Egli rivolge attenzione alle sostanziali sproporzioni nel rapporto fra diritti e obblighi del Presidente della Federazione Russa, come previsti dalla Costituzione, nella teoria e nella prassi; alla contraddizione della posizione costituzionale del Presidente in qualità di Capo del potere esecutivo e allo stesso tempo di garante dell’ordinamento costituzionale; alla penetrazione dei poteri presidenziali in tutte le sfere del potere legislativo, esecutivo e giudiziario. Quest’ultima si sviluppa non solo in maniera orizzontale, ma anche verticale: esempio calzante ne costituisce, ad esempio, il nuovo meccanismo di nomina dei capi degli organi del potere esecutivo nei Soggetti della Federazione Russa, la cui candidatura viene proposta dallo stesso Presidente della Russia. Dunque,

conclude Ivan Marino, si realizza con tutta evidenza un processo di “falsificazione del principio della divisione dei poteri”.

Notiamo che in questa maniera sempre più vengono demolite le concezioni e le illusioni costituzionali dei “padri della Costituzione russa”, che erano entrati a far parte della Conferenza Costituzionale, le cui decisioni, come è noto, furono ripetutamente rimaneggiate da El'cin allo scopo di rafforzare il suo potere assoluto. Oggi questa prassi viene perseguita in modo ancora più attivo dall'attuale Presidente della Federazione Russa. In tale situazione le dichiarazioni di chi afferma che i poteri presidenziali nella versione russa siano “coincidenti con quelli del modello della Repubblica francese” potrebbero considerarsi giuste solo se si parlasse non della Repubblica di Mitterrand, o di Jacques Chirac, ma della repubblica di Luigi Bonaparte.

Anche qui Ivan Marino, a mio avviso, in maniera del tutto fondata mostra la crescente necessità di modificare la stessa Costituzione russa. Le tesi di chi difende l'intangibilità della Costituzione con argomentazioni del tipo: “modificare la Costituzione senza cambiarne il testo”, oppure: “la Costituzione va modificata non quando può essere modificata, ma quando non se ne può più fare a meno”, non reggono. Questo è piuttosto un equilibrismo verbale. Formule di questo tipo indubbiamente vengono di per sé superate dalla realtà della Russia odierna, dove sempre più si avverte la caduta del ruolo del Parlamento che ubbidientemente “mette il timbro” sui progetti di legge del Presidente e del Governo, e così la cosiddetta “verticale presidenziale” diventa sempre più un rigido strumento di democrazia manovrata.

Possiamo considerare ciò una specificità dell'esperienza russa? A mio parere no. Il problema è che nel mondo attuale il principio della divisione dei poteri perde inevitabilmente il suo significato. Ciò non solo a causa dell'inesorabile allargamento del potere presidenziale e governativo, ma soprattutto per i processi reali di passaggio di tutte le leve del potere nelle mani delle società transnazionali e dell'oligarchia ad esse collegate, che utilizzano per il rafforzamento del proprio predominio non solo ingenti mezzi finanziari ed altri mezzi di corruzione dei deputati e dell'apparato burocratico, ma anche la forza crescente di nuove tecnologie informative per manipolare l'opinione pubblica. In conclusione il potere statale sempre più si allontana dagli stati d'animo e dalle aspirazioni della popolazione. E questa non è solo una tendenza russa, ma universale.

E quando i cittadini italiani al referendum² chiudono la strada al rafforzamento del potere esecutivo, che avrebbe arrecato un danno al Parlamento, oppure quando in America Latina impetuosamente crescono

forme di potere diretto del popolo e di opposizione alla globalizzazione, noi sempre più acutamente sentiamo di vivere in un mondo in rapido mutamento, dove inevitabilmente sorgeranno nuove forme di realizzazione del potere popolare e di partecipazione ad esso di milioni di persone. Mi auguro che in questa direzione possano proseguire le successive ricerche di Ivan Marino nel campo del diritto costituzionale.

Aperte il suo libro e sentirete il battito di un pensiero vivo di ricerca, così necessario alla nostra scienza politica e giuridica.

(Traduzione e note di Ivan Marino)

NOTE

*Anatolij I. Luk'janov, ultimo Presidente del Soviet Supremo dell'URSS, è attualmente professore alla Facoltà di Scienze Giuridiche dell'Università statale di Mosca.

1) La Conferenza Costituzionale è stata l'organo consultivo del Presidente della Federazione Russa operante nel 1993, che, sostituendosi alla Commissione Costituzionale del Parlamento russo, predispose in ultima analisi il testo definitivo della Costituzione successivamente sottoposta alla votazione di tutto il popolo.

2) Si riferisce al referendum confermativo del giugno 2006 sugli emendamenti alla Costituzione italiana.

Alessandra Cirillo

IVAN KONSTANTINOVIČ AJVAZOVSKIJ (1817-1900)

“I miei inizi sono stati illuminati da questa nazione e ora voglio rivivere la mia giovinezza”¹

I. K. Ajvazovskij

In questo mio breve contributo intendo delineare alcuni aspetti rimasti nell'ombra del celebre pittore armeno-russo Ivan Konstantinovič Ajvazovskij, riguardanti il suo rapporto con il nostro Paese e la risonanza che egli ebbe nel panorama dell'arte internazionale dell'Ottocento. Il pittore infatti ottenne fama all'età di soli 25 anni, venne eletto membro dell'Accademia di San Luca a Roma, dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, divenendo il secondo pittore russo (il primo fu Orest Kiprenskij) che ebbe l'onore di eseguire il proprio ritratto per l'Accademia di Firenze, da esporre alla Galleria degli Uffizi. Divenne Professore dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo nel 1847, membro dell'Accademia di Stoccarda e di Amsterdam; nel 1857 ottenne una medaglia divenendo Cavaliere della Legione d'Onore di Francia. Nel 1865 fu ammesso alla Fondazione dell'Accademia di San Pietroburgo, divenendo membro del Consiglio Accademico nel 1885 e membro onorario dell'Accademia di Belle Arti nel 1887.

I più grandi artisti del tempo riconobbero i meriti del pittore: Eugène Delacroix (1798-1863) parlava di lui con ammirazione e Joseph Mallord William Turner (1775-1851), durante il suo viaggio in Italia, nel 1842, fu così colpito dai lavori del pittore russo, in particolare da *La baia di Napoli in una notte di luna*, che lo definì “genio”, dedicandogli un componimento poetico:

*“In questo tuo quadro
vedo la luna, tutta d'oro e d'argento
riflessa nel mare...
e sulla superficie del mare
lì gioca una brezza che lascia una scia
di tremolanti increspature, come una cascata
di scintille fiammeggianti e luccicanti spume.*

*O potente re!
Perdonami se sbaglio, grande artista,
il tuo quadro mi ha così incantato,
la realtà e l'arte sono un tutt'uno,
ed io ne sono completamente affascinato.
Così nobile e potente è l'arte
Che solo il genio può ispirare!*²

“La sua arte – ha scritto Martiros Sar’jan - è l’arte dell’uomo e dell’umanità, il rifiuto del dispotismo e della violenza”.³ Come mai l’arte del pittore era così apprezzata sia dagli artisti che dalla gente comune? Turner in parte risponde con i suoi versi: era l’insolita fedeltà alla natura che affascinava i suoi contemporanei quando essi ammiravano i suoi quadri, era la sua capacità di trasmettere, comunicare gli effetti dell’acqua che si muove, del sole o della luna che si riflettono in essa. In breve era il suo accurato, ma allo stesso tempo drammatico, intenso e straripante modo di rappresentare il mare⁴.

Brevi cenni biografici

Ivan Konstantinovič Ajvazovskij nacque il 17 luglio del 1817 in un’antica città della Crimea, Feodosia (antica Caffa), dove suo padre si era trasferito all’inizio del secolo. Numerose testimonianze ci informano che la povertà familiare obbligò il giovane a lavorare presso un negozio di caffè della città, un luogo frequentato da clienti delle più diverse nazionalità: Italiani, Greci, Turchi, Armeni e Tartari. Era comunque il disegno ciò che affascinava maggiormente il giovane Ajvazovskij; non avendo a disposizione altri materiali, egli disegnava con il gesso sui muri di Feodosia. Questi disegni attirarono l’attenzione di A. Kaznačeev, il governatore della città, il quale aiutò Ajvazovskij ad entrare prima nella scuola di Simferopol’ e poi, nel 1833, all’Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo, come leggiamo nel documento n°2 del 1833⁵:

“[...] Ivan Konstantinovič Gajvazovskij⁶ si è iscritto al ginnasio della Crimea il 15 agosto dell’anno 1831.

Ha studiato nelle prime due classi fino alla data attuale, come è testimoniato dagli insegnanti del ginnasio: ha studiato grammatica russa e logica, seguendo il corso completo di storia e geografia russa, i fondamenti dell’algebra e della geometria e le regole elementari della lingua tedesca con discreto successo. Con buon profitto ha appreso le regole fondamentali delle lingue latina e francese; i fondamenti della zoologia e del disegno tecnico con assai buoni risultati ed in genere l’arte del disegno con straordinario successo”.

Un Armeno a Roma

Nel settembre del 1840 Ajvazovskij partì per Roma. Qui strinse amicizia con alcuni tra gli uomini più importanti del tempo, incontrò e frequentò assiduamente Nikolaj Gogol', Aleksandr Ivanov e altri artisti russi che vivevano in quegli anni a Roma.

Ancora una volta l'amicizia con le personalità più significative del tempo influì positivamente sul pittore e il suo lavoro. Una lettera di I. K. Ajvazovskij a V. I. Grigorovič del 30 aprile 1841 attesta il successo dei suoi quadri a Roma ed il lavoro dei suoi colleghi:

“Gentile Signor Vasilij Ivanovič,

mi ha molto commosso la notizia del fatto che lei non stia bene. Io ero a Roma quando ci hanno informato di questo, ma spero che Dio le faccia la grazia di conservarla in buona salute, per il benessere non soltanto della sua famiglia, ma anche di tutti i nuovi e futuri allievi dell'Accademia.

Conoscendo il suo animo sensibile e nobile, noi possiamo quasi indovinare la causa della malattia.

Probabilmente lei avrà ricevuto le mie precedenti lettere e saprà perciò quanti e quali quadri io ho dipinto, compreso un quadro che rappresenta la *Flotta napoletana presso il Vesuvio*: il re ha desiderato comperarlo e adesso questo quadro sta da tempo nel suo palazzo. In occasione del carnevale di Roma mi sono recato nella città con quattro quadri e li ho esposti dopo averli portati a termine. Il pubblico romano ha accolto con molta generosità le mie opere, infatti nelle riviste mi hanno elogiato in maniera incredibile⁷.

Tutto ciò mi rallegra, devo riconoscerlo, ma lei non deve pensare che questo possa nuocermi, io continuerò ugualmente ad osservare con attenzione la natura, e le figure nei quadri non hanno comunque messo in ombra gli altri pregi, in compenso ogni figura adesso la riprodurrò direttamente dalla natura.

Mi sembrerebbe superfluo descrivere le peculiarità dei miei quadri, probabilmente le riviste con le loro descrizioni sono arrivate fino a lei, e saranno le migliori notizie.

Per ogni mio quadro c'era più di un aspirante, e i quadri non grandi li ho venduti quasi tutti, ma la *Notte napoletana* e *Il Giorno* non ho voluto in nessun modo cederli agli stranieri.

Gli Inglesi mi hanno offerto 500 rubli per due quadri, ma sinceramente non volevo cederli a loro, così li ho dati al principe Gorčakov⁸ per 2000 rubli e gli ho affidato *La Notte* affinché egli, una volta arrivato a San Pietroburgo, la porti all'Accademia, cosa che ha promesso di fare.

Il Giorno l'ho lasciato per ora a casa mia, dipingerò ancora qualco-

sa da spedire solo a lei. Gli altri due quadri non grandi li hanno comprati gli Inglesi per Londra, due non grandi li ha comprati il duca Engloffstein⁹ per portarli a Berlino e altri due il conte di Ciach per portarli ad Amburgo.

Da quando sono in Italia ho dipinto quasi 20 quadri compresi i piccoli, non riesco a trattenermi dal dipingere: ora è la luna, così meravigliosa, ora il tramonto del sole nella splendida Napoli. A me sembra che sarebbe un peccato lasciarla senza attenzione, tanto più che per me dipingere è l'attività principale.

E' il quinto giorno che io, con Sternberg e Monighetti¹⁰, sono arrivato a Napoli. Ci sistemeremo ognuno a modo suo, ossia io a Castellammare e dintorni, Sternberg presso gli sporchi lazzaroni e Monighetti presso le rovine di Pompei. Monighetti mi chiede di trasmetterle i suoi deferenti saluti e Sternberg si associa.

Sono molto grato all'Accademia per il fatto che lei mi ha mandato 500 rubli a casa, di recente a Roma ho ricevuto dall'Accademia 700 rubli, probabilmente questi fanno parte di quei 1000 rubli che restavano nell'Accademia dei 5000 rubli. La prego di ordinare che siano inviati a tempo debito a casa, perché li hanno avuto difficoltà finché non hanno ricevuto i soldi. Adesso a giorni qui a Napoli ci sarà un'esposizione, io sto preparando per questa tre quadri, poi per i prossimi tre mesi estivi non farò altro che dipingere studi dalla natura e intanto ho voglia di fare un viaggio in Sicilia e per l'inverno di ritornare qui a Napoli.

I quadri li invio da qui in agosto con un corriere.

Il quadro di Bruni¹¹ qui fa furore, lui lo ha terminato, e in effetti è molto bello. Moller¹² ha dipinto una graziosissima testolina, e Tiranov¹³ dipinge di giorno in giorno meglio. Pimenov¹⁴ ha modellato molto bene un bambino.

La mostra di Roma dicono che sia stata molto suggestiva come sempre, all'inizio ho esposto io, poi i fratelli Černecov hanno esposto delle vedute [...], e anche Šamšin¹⁵ ha esposto Pietro I.

Mi scusi, Vasilij Ivanovič, se non scrivo alla Direzione dell'Accademia, ma non è la stessa cosa? In verità non so come scrivere lì! Del resto sicuramente in futuro scriverò. Quando spedirò i quadri allora manderò una lettera dettagliata. La prego di testimoniare la mia profonda stima alla sua consorte e a Konstantin Ivanovič.

Addio, gentilissimo Vasilij Ivanovič.

Che Dio le conceda salute e benessere.

Il sempre a lei devoto

Sinceramente I. K. Ajvazovskij¹⁶

Ajvazovskij lavorava assiduamente e le sue opere venivano regolarmente esposte nelle mostre organizzate in Italia, procurandogli sempre numerosi ed entusiastici riconoscimenti. Queste notizie arrivarono a San Pietroburgo e la rivista *The Art Gazette* pubblicò un lungo articolo dedicato ai suoi successi in Italia:

”Le opere di Ajvazovskij a Roma sono giudicate come le migliori apparse nella mostra. *Noite napoletana*, *Tempesta* e *Caos* hanno suscitato tanta ammirazione ed entusiasmo che i palazzi della nobiltà e l’alta società sono tutti in agitazione per la fama di questo pittore russo: i giornali hanno decantato le sue doti e tutti sono d’accordo che solo Ajvazovskij sa dipingere così bene la luce, l’aria e l’acqua con tanta verità e convinzione.

Il pontefice Gregorio XVI ha acquistato la sua composizione *Caos*, che è stata esposta in Vaticano, dove solo le opere dei più grandi artisti sono considerate degne di avere un posto. I quadri di Ajvazovskij rivelano senza dubbio che il suo talento lo porterà lontano. Gli studi sulla natura apriranno a lui nuovi tesori, la cui esistenza, il suo talento oggi non sospetta ancora...”¹⁷.

Caos fu in seguito donato da Leone XIII al Monastero dell’Ordine dei Mechitaristi dell’Isola di San Lazzaro a Venezia, dove è tutt’ora conservato. Gogol’, che era amico di Ajvazovskij, scrisse scherzosamente: “Il tuo *Caos* ha suscitato il caos in Vaticano”. Il Papa conferì ad Ajvazovskij la medaglia d’oro.¹⁸

L’Italia e Ajvazovskij

Quando giunse a Venezia il pittore si fermò nell’Isola di San Lazzaro degli Armeni, dove viveva il fratello Gabriel, celebre linguista, storico, direttore della rivista “Pazmaveb” e dignitario ecclesiastico, il quale occupava un posto di rilievo nella comunità dei Mechitaristi. Il soggiorno veneziano permise al fratello pittore di venire in contatto con il patrimonio della ricca biblioteca conservata a San Lazzaro, dove poté ammirare i manoscritti medievali e scoprire le radici della propria cultura. L’opera *I Mechitaristi sull’Isola di San Lazzaro*, 1843, raffigura un libro poggiato sul parapetto e tre monaci. Quanto al libro, è probabile, vista la data, che si tratti del monumentale *Nuovo Dizionario della lingua armena*, pubblicato in due volumi nel 1836¹⁹.

Nel 1842 dipinse *Il faro di Napoli*, con il suo mare agitato, le navi in lotta con l’elemento ostile, i chiari di luna. E’ in questo quadro che si riuniscono le diverse caratteristiche dell’opera di Ajvazovskij, il quale donò il dipinto all’isola di San Lazzaro. Il faro oggi non esiste più.²⁰

Da Venezia il giovane artista si recò a Firenze, poi ad Amalfi e a Sorrento, dove abitò nella casa del Tasso. Durante i due anni seguenti, dal 1842 al 1844, visse tra Napoli e Roma e del suo soggiorno sono testimonianza le sue entusiastiche lettere che decantano la natura, l'arte e i musei italiani: "Io sono come un'ape che succhia il polline in un giardino di fiori", scriverà in una di queste lettere²¹.

Nel 1874 si reca di nuovo in Italia ed organizza un'esposizione a Firenze, a favore delle vittime dell'inondazione del fiume Arno²².

Nel 1879, sempre in Italia, questa volta a Genova, studia la vita di Cristoforo Colombo e dipinge alcune splendide opere dedicate al grande navigatore. Per il pittore anche Dante è una figura particolarmente suggestiva e nel 1883 realizza un quadro in cui, immobile su una roccia posta forse al confine del mondo, il poeta indica un cielo minaccioso.

Alla fine della sua vita, dopo aver organizzato la sua ultima mostra a San Pietroburgo, il pittore decise di tornare in Italia: "I miei inizi sono stati illuminati da questa nazione e ora voglio rivivere la mia giovinezza"²³.

Purtroppo il suo sogno non si avverò.

La Pinacoteca "I. K. Ajvazovskij"²⁴ di Feodosia

Ajvazovskij ritornò a Feodosia, la città che considerava la sua patria, e fece della sua casa un museo dove accogliere tutti gli artisti che, quasi in un pellegrinaggio artistico, andavano a trovarlo e che il pittore invitava volentieri. Attori, musicisti armeni potevano esibirsi lì e fu proprio nella casa del pittore che Bašindžagan, Magdesjan, Machochjan, Šabanjan, pittori di origine armena, iniziarono la loro carriera artistica. Il sogno di Ajvazovskij era quello di creare un'associazione di artisti armeni provenienti da tutto il mondo.

La pinacoteca "I. K. Ajvazovskij" di Feodosia è uno dei più vecchi musei di arte della Crimea. È ubicata nella casa in cui l'eccezionale pittore di marine ha vissuto e lavorato. La casa fu progettata dal pittore stesso e fu costruita nel 1845. Trentacinque anni più tardi, Ajvazovskij ordinò la costruzione di un grande corridoio per congiungere la casa al museo, corridoio che è stato utilizzato per esporre i suoi dipinti prima che fossero prestati alle mostre in altre città della Russia e all'estero.

Il 1880 è stato considerato l'anno della fondazione ufficiale della galleria d'arte. Attualmente la casa-museo si leva sul litorale di Feodosia, ricordando per la sua posizione una villa italiana. Ai tempi di Ajvazovskij, la galleria era conosciuta in tutto il mondo ed era un centro culturale unico a Feodosia.

Dopo la morte dell'artista, la raccolta continuò a esistere, ma attra-

versò un periodo di inattività. Infatti, anche se, come desiderava il pittore, la galleria fu trasformata in proprietà della città di Feodosia, le autorità locali non gestirono adeguatamente il museo.

Il 1921 può essere considerato l'anno della rinascita della galleria. Infatti fu allora che la casa e la collezione di dipinti di Ajvazovskij furono nazionalizzate. Nel 1922, quando la galleria fu aperta ai primi visitatori sovietici, la collezione aveva soltanto 49 tele, ma nel 1923 ricevette ben 523 pitture dalla collezione del nipote di Ajvazovskij. Successivamente arrivarono le opere di altri artisti. Nel 1925 il primo album di disegni di Ajvazovskij fu acquistato dalla galleria, mentre nel 1927 la collezione del museo si arricchì delle opere di K. Bogaevskij e di M. Vološin.

Le stanze del primo piano, precedentemente usate come alloggi, furono poi impiegate come corridoi di mostra. Intorno al 1930 tantissimi lavori di Ajvazovskij e le sue migliori opere furono trasferite dai vari musei del Paese nella pinacoteca. Nel 1940 alcune preziose marine di maestri dell'Europa occidentale dei secoli XVII-XIX furono inviate dalla collezione dell'Ermitage.

Rispetto al 1923, il numero dei visitatori aumentò di 15 volte. La popolarità della collezione ed il lavoro di ricerca presso il museo migliorarono notevolmente. Nei primi giorni di guerra (1941-1945) fu presa la decisione di evacuare la collezione, così da Feodosia fu portata a Erevan, capitale dell'Armenia, dove i dipinti rimasero per due anni e soltanto dopo la guerra furono riportati a Feodosia.

La casa di Ajvazovskij fu ricostruita il 2 maggio 1946, così il museo riprese a funzionare. Durante gli anni del dopoguerra, la galleria è stata divisa in due sezioni: i dipinti di Ajvazovskij furono sistemati in otto corridoi, gli altri quattro corridoi furono dedicati all'esposizione degli allievi e dei nipoti dell'artista.

Durante il lungo periodo della sua attività artistica egli eseguì decine di tele che rappresentavano temi e immagini care agli Armeni. Infatti è impossibile analizzare e apprezzare l'arte armena del XIX secolo senza conoscere Ajvazovskij, ed è inoltre impossibile ignorare le sue radici armene e considerarlo solo un artista russo.

La Luce

Oggi l'arte di questo grande artista del mare è vista come il più bell'esempio del legame e dell'intersezione della cultura russa e armena. Non importa – ha detto Martiros Sar'jan – quanto terribili siano davanti ai nostri occhi le sue tempeste, nella parte alta della tela, attraverso un accumulo di nubi tempestose, un raggio di luce le squarcia sempre, anche se talvolta è debole o sottile. Questo raggio annuncia sempre una liberazio-

ne". E' questa luce che riassume in sé il significato di tutte le tempeste di Ajvazovskij. Davanti ai suoi quadri si percepisce solo un canto del colore, un'ode alla bellezza, il tentativo di esprimere un'idea palpitante solo attraverso il colore, un tentativo che troverà una perfetta applicazione solo nella pittura di un nuovo tempo.²⁵

Il Testamento di I. K. Ajvazovskij

Gli ultimi desideri del pittore sono racchiusi nel suo testamento, di cui oggi conosciamo il contenuto:

“Io sinceramente desidero che il palazzo che custodisce la mia galleria di opere nella città di Feodosia, e tutti i suoi contenuti: quadri, statue, e altre opere d'arte, divengano di proprietà della città di Feodosia.

Lascio la Pinacoteca alla città di Feodosia, la mia città natale, sulla base delle seguenti condizioni:

a) mai e in nessuna circostanza il palazzo ed i quadri devono essere alterati, ma devono rimanere inalterati in perpetuo;

b) l'amministrazione della galleria deve essere gestita dalle figure più meritevoli della mia discendenza;

c) il denaro ricavato dai biglietti d'ingresso della galleria deve essere donato alla Associazione di beneficenza di Feodosia. Lascio la mia casa nella città di Feodosia, dove io stesso vivo, a mia moglie, Anna Nikitična Ajvazovskaja, ma nel caso di un suo successivo matrimonio, ella dovrà lasciare la casa. La proprietà che mi appartiene nella valle del Sudak, i vigneti, le costruzioni e alcune aree sulla costa, devono essere vendute ed il denaro ricavato, trasferito sul conto bancario della Chiesa armena e gregoriana di San Sergio in Feodosia, così da fruttare interessi, questi devono essere poi donati al Vescovo della Chiesa per le riparazioni e la manutenzione della chiesa stessa”.²⁶

Ajvazovskij muore il 19 aprile 1900, secondo i suoi desideri venne sepolto nella Chiesa Armena di San Sergio (Surb Sargis) a Feodosia. Sulla sua tomba si trova una citazione dello storico del V secolo Movses Chorenaci: “Nato mortale, egli lasciò di sé un ricordo immortale”.²⁷

NOTE

1) C. Mutafian (a cura di), *Catalogo della mostra Roma-Armenia, Salone Sistino Biblioteca Apostolica*, Ed. De Luca, Roma 1999.

2) N. Novouspensky, *Ivan Aivazovskiy: Album*, Aurora Art Publishers, Leningrad 1983, p. 8. Traduzione di G. D'Erasmus e A. Cirillo.

3) M. Sar'jan, *Velikij pevec morja (Il Grande Cantore del Mare)*, "Pravda", (27.7.1967).

4) N. Novouspenskij, *Op. cit.*: 8

5) Z. G. Bašindžagjan (a cura di), *Ajvazovskij, Dokumenty i materialy*, Ajastan, Erevan 1967: 10. Traduzione C. Lasorsa

6) Gli antenati paterni del pittore si erano trasferiti nel secolo XVIII dall'Armenia occidentale nella Polonia meridionale ed il loro cognome fu registrato come Gajvazovskij. Il pittore firmava i suoi primi lavori come Gajvazovskij o semplicemente Gai. Nel 1840, a Venezia, insieme al fratello Gabriel, decisero entrambi di eliminare la lettera "G" e di usare due varianti del loro cognome: Ajvazovskij (in russo) e Aivazian (cognome molto comune in Armenia).

7) La descrizione dei quadri creati da Ajvazovskij in Italia negli anni 1841-42, è contenuta nel *Diario* (29.3.1842) dello scrittore russo F. V. Čižov (1811-1877), che negli anni 1840-1847 viaggiò per l'Italia e scrisse articoli sulle opere degli artisti russi in Italia.

8) A. M. Gorčakov (1798-1883), Principe, noto diplomatico russo.

9) Conte, collezionista di quadri. Acquistò il quadro di Ajvazovskij *Scene nella Baia di Napoli*, dalla mostra di Roma.

10) Ippolit Antonovič Monighetti (1819-1887). Amico di Ajvazovskij, architetto autore del progetto dell'edificio del Museo Politecnico di Mosca.

11) Fëdor Antonovič Bruni (1799-1875). Esponente dell'indirizzo accademico in pittura, pittore accademico, storico russo. Nel 1841 a Roma portò a termine ed espone il quadro *Il Serpente di Bronzo*, che riscosse grande successo a Roma e in Russia.

12) F. A. Moller (1812-1877), pittore russo.

13) Aleksej Vasil'evič (1808-1859). Artista russo, dal 1839 al 1842 lavorò a Roma. Nel 1841 dipinse il ritratto di Ajvazovskij, che attualmente si trova alla Galleria Statale Tret'jakov.

14) N. S. Pimenov (1812-1864), scultore russo, professore, accademico. Negli anni Quaranta visse in Italia.

15) Pëtr Michajlovič Šamšin (1811-1895). Artista russo, pittore e storico, viveva in quegli anni in Italia.

16) Z. G. Bašindžagjan (a cura di), *Op. cit.*: 51

17) N. Novouspenskij, *Op. cit.*: 6

18) S. Khachatrian, *Aivazovsky, Well Know and Unknown*, Ed Agni, Samara 2000: 55 Traduzione di F. Borghi

19) Ivi: 56

20) Ivi:54

21) C. Mutafian (a cura di) *Op. cit.*

22) S. Khachatrian, *Op. cit.*

23) C. Mutafian (a cura di) *Op. cit.*

24) S. Polun (a cura di), *Feodosijs'ka Kartynna halereja im. I.K. Ajvazovs'koho*

(*La Pinacoteca di Feodosia "I. K. Ajvazovskij"*), Mystectvo, Kyjiv 1984. Traduzione di F. Borghi

25) S. Khachatrian, *Op. cit* : 40

26) S. Khachatrian, 26

Francesca Fratejacci

LIBERTA', DEMOCRAZIA, CREATIVITA'. LO SPIRITO DEMOCRATICO RODARIANO E LA "GRAMMATICA DELLA FANTASIA"

È sicuramente difficile operare una selezione di scritti "di" e "su" Rodari nei quali sia particolarmente evidente lo spirito democratico dello scrittore; in ogni aspetto preso in analisi sarà infatti possibile scorgere la coerenza ideologica e artistica di un uomo che ha saputo raccontarsi in ogni opera con trasparenza e chiarezza, lanciando messaggi non solo innovativi, ma importanti ai fini del contesto letterario e artistico a lui contemporaneo.

Proveremo dunque a operare tagli e scelte di testo che siano maggiormente rappresentativi del suo spirito politico, democratico e ideologico, pur sapendo che ovunque e da qualunque punto di vista si studi Rodari, tante considerazioni e osservazioni risulteranno visibili e costantemente presenti.

Sommario

- Che tipo di ideologia c'è in Rodari
- Come e in che proporzioni si manifesta nel corso della produzione rodariana
- Nuova analisi dell'ideologia in Rodari alla luce della sua fenomenologia temporale
- Importanza storica e portata rivoluzionaria dell'ideologia delle opere rodariane
- La fantastica di Rodari: una fantastica democratica
- Una fantastica democratica che vive gli eventi del suo tempo...
- ...contributo innovativo per un futuro migliore
- La *Grammatica della fantasia* : sintesi e commento
- Per concludere...

Che tipo di ideologia c'è in Rodari?

Sicuramente Rodari è figlio del suo tempo, di una scuola che ancora porta i segni del didascalismo pedante e nozionistico; è un uomo iscritto al Pci, dotato di una fede di partito e di un'ideologia politica specifica, ed è un uomo impegnato, dai grandi ideali, responsabile cittadino del mondo.

Ma è anche e soprattutto uno scrittore per bambini. A questo punto viene da chiedersi quanto dell'uomo Rodari e in che misura e con quale intenzionalità è presente nella sua narrativa: scrive per insegnare qualcosa? Per indottrinare i ragazzi ai principi della morale o alle nozioni scolastiche? Scrive per fare propaganda politica? O racconta soltanto ciò in cui crede? E lo fa volontariamente o involontariamente? Con intento pedagogico o semplicemente estetico?

Sicuramente non scrive per indottrinare i ragazzi ai principi della morale e alle nozioni di una scuola ancora troppo didascalica a lui contemporanea.

Anzi. Rodari stesso dichiara di essere stato un maestro fuori dal comune, ben lontano dai consueti metodi di insegnamento, promotore del libero esercizio della creatività come obiettivo educativo dominante

«[...] insegnavo alle scuole elementari. Dovevo essere un pessimo maestro, mal preparato al suo lavoro e avevo in mente di tutto, dalla linguistica indo-europea al marxismo [...] fuor che la scuola. Forse però non sono stato un maestro noioso. Raccontavo ai bambini, un po' per simpatia, un po' per voglia di giocare, storie senza il minimo riferimento alla realtà né al buonsenso, che inventavo servendomi delle tecniche promosse e insieme deprecate da Breton».¹

Gli standard scolastici cui si riferisce Rodari sono quelli di una scuola pedante e moralista, ben diversa da ciò che il suo istinto e le sue intuizioni educative gli suggerirebbero di proporre, cosicché si definirà un "cattivo" maestro. Tutt'altro che cattivo, ci dimostrerà con questa ed altre dichiarazioni di aver promosso un'educazione assolutamente innovativa, che non mira ad indottrinare "consegnando" ai bambini "il bene e il male" già confezionati, ma fornendo loro gli strumenti necessari per capire da soli ciò che è giusto e ciò che è sbagliato.

In aggiunta Rodari crede molto nell'associazionismo giovanile extra-scolastico, per il quale a lungo lavora e di cui si fa promotore, ponendo attenzione all'educazione e alla crescita del bambino nei tempi e nei luoghi al di fuori della scuola, il «tempo delle libertà»², nella convinzione che esistano momenti importanti di crescita anche al di là di quelli scolastici. Tale posizione risulta innovativa per la sua epoca, caratterizza-

ta da un'educazione puramente ed esclusivamente scolastica, centrata sull'allenamento di attenzione e memoria, senza chiedere di mettere in gioco null'altro di sé.

Rodari parla di un'educazione ad essere attivi, augurandosi che dal modello di educazione extra-scolastica da lui fornito, improntato sulla libertà espressiva e intellettuale del bambino, nonché dai racconti delle sue modalità di insegnamento nel periodo in cui era maestro, sia deducibile una pari libertà intellettuale da applicare all'interno della scuola come fondamentale strumento di crescita.

Il ruolo di Rodari nella scuola, dopo i pochi anni di insegnamento elementare intorno al 1938, riemergerà dopo il 1960 con un avvicinamento a scopo riformistico, per far sì che il lavoro cominciato, prima con il suo essere maestro, poi al di fuori dell'ambito scolastico, possa proseguire con un tentativo di rinnovamento che getta le proprie radici all'interno dell'istituzione.

Un tono polemico nei confronti dei metodi usati nella scuola è ravvisabile nella *Grammatica della fantasia* quando parla della lettura dei fumetti

«Il fumetto è la sua prima lettura veramente spontanea e motivata. Legge perché vuol sapere che cosa succede, non perché gli è stato assegnato questo compito. Legge per sé, non per altri (il maestro), non per fare bella figura (il voto)».³

In aggiunta il suo non voler indottrinare è avvalorato da uno specifico punto di vista riguardo l'insegnamento e l'approccio al bambino: Rodari tende a non sottolineare la distinzione fra insegnante e allievo intesi come detentore del sapere e apprendista, quanto piuttosto concepisce due individui che intraprendono un percorso culturale, imparando ciascuno dall'altro ciò che di specifico ciascuno ha da insegnare.

Tale approccio deriva da una concezione dell'infanzia come fase della crescita dotata di pari dignità rispetto all'adolescenza, alla vita adulta, alla senilità. Non c'è fase migliore o superiore alle altre: ognuna ha le sue specificità, qualcosa da insegnare e qualcosa da imparare; un essere umano vale a tre anni come a quaranta, il quarantenne avrà qualcosa in più del bambino, ma anche qualcosa in meno, e dovrà avere l'umiltà di impararlo. Rodari stesso afferma nella *Grammatica della fantasia* «una scuola viva e nuova può essere solo una scuola per creatori. È come dire che non vi si può stare da scolari o da insegnanti, ma da uomini interi».⁴

Sicuramente non scrive per fare propaganda politica.

In *Educazione e passione* dichiara esplicitamente di non poter usare la letteratura per la propaganda politica per le stesse ragioni educative per le quali non si pone come indottrinatore morale e scolastico; non è con tali metodi che raggiungerebbe gli obiettivi che si è proposto: giovani capaci di pensare in modo autonomo e critico, liberi delle proprie idee, creativi nel modo di vivere e pensare. Degli atteggiamenti aperti si favoriscono usando metodi democratici, perché l'esempio e la testimonianza sono uno strumento fondamentale nell'educazione: siate democratici con i ragazzi e avrete ragazzi democratici. «Se rifiuto il catechismo religioso [...] debbo rifiutare anche il catechismo politico, ogni altro tipo di catechismo politico. Se condanno un dogmatismo, li debbo condannare tutti». ⁵

Luigi Volpicelli scrive: «a non saperlo che militava nel partito comunista, nessuno mai avrebbe potuto derivarlo dai suoi discorsi». ⁶

Enzo Catarsi commenta così il suo essere educatore: «ci fu in lui uno sforzo costante, quasi sempre coronato da successo, per non essere scrittore didascalico o ideologico, per non proporsi di condizionare i suoi giovani lettori». ⁷

Sicuramente scrive raccontando ciò in cui crede.

«Nelle due raccolte poetiche, *Il libro delle filastrocche* del 1950 e *Il treno delle filastrocche* del 1952, catalizzatori decisivi della sua poesia sono una formazione ideologica e una passione civile fino ad allora inedite nei nostri autori». ⁸

I temi delle sue storie sono innovativi e inediti per la letteratura dell'infanzia, e sono scelti perché ritenuti importanti, perché lo toccano nel profondo, raccontano la realtà del suo tempo, una realtà che è doveroso non trascurare: la condizione infantile, la vita quotidiana delle famiglie dei lavoratori, il mondo del lavoro, delle fabbriche, dei mestieri, l'internazionalismo, le differenze fra nord e sud dell'Italia e tanti altri temi che raccontano una realtà sicuramente trampolino di lancio per il sogno di un futuro migliore.

Nella *Grammatica della fantasia* dichiara a proposito del processo creativo:

«[...] nel processo apparentemente meccanico si cala, come in uno stampo, ma anche modificando lo stampo stesso, la mia ideologia. [...]. I mondi degli esclusi chiedono con prepotenza di essere nominati: orfanotrofi, riformatori, ricoveri per i vecchi, manicomi, aule scolastiche. La

realtà fa irruzione nell'esercizio surrealistico. In fin dei conti, forse, se il paese musicale diventerà una storia, non si tratterà di una fantasia evasiva, bensì di un modo di riscoprire e rappresentare in forme nuove la realtà».9

Questa espressione del proprio modo di vedere la vita, il mondo e il futuro ha luogo in modo *volontario o involontario*? Con intento pedagogico o semplicemente estetico?

Da un certo punto di vista si potrebbe pensare che in Rodari “nulla è fatto per volontà, ma tutto con coscienza”, intendendolo come uno scrittore mai volontariamente pedagogico, ma così profondamente impegnato a livello personale, da far “trapassare” il proprio senso di responsabilità nei confronti del mondo entro la libera espressione della sua creatività. E allora non ci sarebbe moralismo in ciò che scrive, ma solo “testimonianza”, ovvero il racconto di chi non vuole insegnarci nulla che già non gli appartenga, nulla a cui possa dichiararsi estraneo, nulla per cui possa essere accusato di incoerenza. Il risultato è sicuramente molto efficace, perché nelle storie troviamo i sogni, gli ideali, le paure, la fatica dell'autore, tutta la sua umanità, sentimenti veri e profondamente vissuti che “balzano fuori dal testo”, saltano oltre le righe e dicono molto più delle righe stesse.

Nella *Grammatica della fantasia* dichiara in occasione dell'invenzione di storie con la tecnica del ricalco:

«A persone diverse il ricalco offrirà strade diverse, che porteranno, se è il caso, a diversi “messaggi”. Ma non siamo partiti dal “messaggio”: esso si è presentato da solo, come un involontario punto di arrivo».10

E ancora a proposito della rivisitazione di vecchie fiabe per crearne di nuove:

«La vecchia fiaba, suonata nella nuova chiave, adattandosi alla nuova esecuzione, renderà suoni inattesi. Potrà avere addirittura una “morale”, che accetteremo se sarà implicita e autentica, senza mai cercare di imporgliene una con un atto della volontà».11

Allo stesso tempo, però, come trapela dalle sue opere, abbiamo un uomo profondamente impegnato, che combatte per un mondo e un futuro migliore, che per questo fa politica ed educazione e che scrive opere dallo stile inconfondibile, dalla forma sofisticata, specifica, atipica, unica.

Sorge dunque la possibilità, il dubbio, la domanda legittima: davvero Rodari non mira ad allargare il cuore e la mente dei suoi lettori perché diventino buoni cittadini di un mondo migliore? Davvero ciò che scrive è sola e semplice espressione della sua creatività mai contaminata da un idealismo che vuole lavorare sulle anime giovani per un futuro migliore?

Che l'effetto finale sia questo è indubbio, che Rodari si sia impegnato dopo il 1960 nell'educazione come forma alternativa di partecipazione politica è indubbio, che volesse sicuramente lavorare sui giovani per lavorare sul domani del suo paese e del suo pianeta è indubbio; ma allora, se anche l'avesse fatto con chiara e lucida consapevolezza e intenzionalità, sarebbe forse un errore, dal momento che educare alla libertà non è certo opera di "indottrinamento" quanto piuttosto di "liberazione"?

Quella di Rodari è *dunque* un'ideologia tutta particolare, fortemente presente ma con intenzioni discrete, che mirano a distinguersi da quelle del didascalismo da lui tanto condannato, e che tantomeno si fanno portatrici di messaggi politico-partitici.

Volendosi porre in modo democratico nei confronti dell'infanzia, Rodari non può proporre una letteratura "carica di messaggi" o finirebbe con il diventare forzatamente edificante; piuttosto il messaggio deve essere scovato, interpretato con la propria personalità nella direzione che più si ritiene opportuna o di cui si ha più bisogno.

In aggiunta il didascalismo in uso propone messaggi assolutamente alieni da chi scrive, e per questo per nulla in grado di toccare il cuore e la mente di chi legge. Viceversa Rodari propone una comunicazione autentica fra scrittore e lettore, tale che il messaggio, derivante da emozioni e intenzioni profondamente vissute da chi scrive, venga rivissuto anche da chi legge. Chiaramente alla base c'è un discorso di mera coerenza: inutile insegnare qualcosa in cui non si crede e che non si vive. A cosa servirebbe? Chi migliorerebbe? Se non ci crede chi insegna, chi dovrebbe crederci? E perché?

La lotta contro l'edificante che non edifica nessuno e in cui nessuno crede, vuota maschera di perbenismo, viene combattuta con la negazione di una moralità esplicita nelle sue opere: in esse non c'è nulla di forzatamente volontario, solo qualcosa di profondamente vissuto, che se arriva al lettore tanto meglio.

Come e in che proporzioni si manifesta nel corso della produzione rodariana?

A livello di periodizzazione nel corso della produzione rodariana l'ideologia è presente in misure, proporzioni e modalità diverse, e tale mutevole presenza è stata vissuta dai critici in modi differenti.

Prima del 1960 Rodari pubblica con edizioni legate al partito comunista, limitando così il suo pubblico all'ambito degli aderenti al partito; dopo il 1960 pubblica con Einaudi, estendendo ampiamente il pubblico di lettori e riscuotendo enorme successo.

A questo proposito Marcello Argilli identifica in Rodari una seconda produzione a suo avviso più scadente, e una prima più efficace e con più mordente, datando 1966 il giro di boa, senza però negare la straordinaria prova letteraria della *Grammatica della fantasia* (1973) e di *C'era due volte il barone Lamberto* (1978).

Luciana Bellatalla, invece, non sancisce alcuna parabola discendente della produzione rodariana, piuttosto mira a valorizzarne la produzione posteriore al 1960, cogliendone aspetti inconsueti su cui Argilli porrà meno attenzione, e intendendo tale data come emblematica di un'evoluzione, non solo contenutistica, ma da mettere in relazione alla forma.

In che misura e in che modo le ideologie sono presenti nei due periodi?

Secondo Argilli «*La torta in cielo*, del 1966, [...] è l'ultima opera letteraria compiutamente felice di Rodari»¹² e solo «Fino a *La torta in cielo*, la produzione di Rodari è sempre di un alto livello creativo».¹³

«È nota la distinzione fatta da Argilli, non senza spunti polemici, fra il Rodari dei primi anni, quando era "il diavolo", e poetando si rifaceva ai principi del movimento operaio, e quello degli anni '60 e '70, di Einaudi, accettato, "catturato" dai libri di testo, riconosciuto e almeno in parte neutralizzato dall'apparato culturale».¹⁴

Fino al 1966 Argilli avverte in Rodari una forte coerenza ideologica fra idee politiche e contenuti scritti, riconoscendone agli inizi una vena di denuncia polemica un po' troppo calcata, ma specificando la necessità di tener conto che «Rodari, costretto a improvvisarsi novellatore e poeta per l'infanzia, lavora a inventarsi e precisare sul campo il suo ambito espressivo».¹⁵

Verranno operate infatti delle selezioni e delle modifiche in corso d'opera sulle prime filastrocche pubblicate sull'*Unità* e su *Vie nuove* nel 1949, in modo da riproporle nel *Libro delle filastrocche* del 1950 tali che «appaia evidente lo stacco di qualità fra quelli ripresi nel *Libro delle filastrocche* e quelli non ripresi, soprattutto l'eliminazione di toni e temi poli-

tici o polemici sfasati rispetto a un pubblico infantile».16

Verrà operata poi l'ulteriore modifica e selezione sui testi del *Libro delle filastrocche* per la pubblicazione di *Filastrocche in cielo e in terra* con Einaudi nel 1960.

In ogni caso siamo ancora entro i limiti della condivisibilità secondo Argilli.

Attribuisce invece al periodo successivo il lavoro di "attenuazione" che colpirà lo stesso atto produttivo rodariano, vedendolo autore di composizioni meno "forti" nel contenuto.

Specificatamente il salto qualitativo avrebbe luogo dopo il 1969, ovvero dopo il triennio (dal 1966 al 1969) di stasi creativa in cui Rodari non pubblica alcun libro.

«Che la vena narrativa di Rodari dal '69 cominci ad attenuarsi è dimostrato anche dal fatto che spesso ricicla lavori pubblicati anni prima su giornali e riviste. Non si tratta soltanto di un possibile appagamento dovuto al successo o delle condizioni di salute che sempre più lo preoccupano. C'è qualcosa di più profondo che è cambiato in lui.

Intanto è mutato socialmente e politicamente il paese [...]. È in questa mutata situazione che Rodari aggiusta il tiro del suo lavoro. [...] non propone più grandi fantasie di liberazione, né romanzi con alternative socialmente definite, progetti e utopie di società diverse, metafore critiche di realtà complesse.

La densità poetica diminuisce sensibilmente dopo il primo decennio, e ancor più dalla metà degli anni '70.

Rodari non parte più lancia in resta. [...] la mutata situazione del paese, lo porta ad individuare altrove il cuore dei problemi e del suo lavoro. Dai contenuti e dal messaggio complessivo, l'accento si sposta decisamente sui problemi della scrittura, delle personali tecniche narrative e, parallelamente, alle tecniche di stimolo linguistico e della fantasia in riferimento alla scuola. [...] è evidente però una forbice. Mentre si affina la riflessione sulle tecniche, personali e per i bambini, gli esiti letterari si indeboliscono. [...] la Dulcinea vagheggiata non è più esplicitare chiare scelte ideali, bensì un'operazione in profondo, al cuore della fantasia dei bambini».17

Argilli riporta poi una riflessione di Pino Boero:

«L'idea della fantasia come elemento di liberazione non poteva nascere in un periodo di "busta leggera", di roghi clericali del *Pioniere* [...]; ai giovani lettori della pagina domenicale dell'*Unità* e del *Pioniere*

si poteva consegnare un messaggio di speranza solo attraverso posizioni politiche nette e precise [...]».¹⁸

E ancora Argilli

«Rodari aggiorna il suo messaggio, ma non si può non notare che ciò avviene in dimensioni fantastiche e poetiche minori, senza più la forte carica trasgressiva della sua produzione precedente».¹⁹

E per concludere

«La discussione sul primo o il secondo Rodari mi pare che diventi proficua solo se si concretizza su una scelta e su un uso più aggiornato e proficuo delle sue proposte. Questo, in termini pratici, presuppone il dilemma se privilegiare un discorso strategico o tattico, se cioè puntare a valorizzare il Rodari alternativo, più “moralmente robusto”, col rischio di dargli una connotazione di parte, non accettabile da tutti; o secondare la diffusione, soprattutto nella scuola, di quello più smussato, col rischio però di farne un cavallo di Troia con ben pochi guerrieri nella pancia. Se cioè sia meglio “meno” Rodari, ma più autentico, che “più” Rodari edulcorato e accettabile da tutti».²⁰

In sostanza il Rodari più autentico e di valore sarebbe quello antecedente al 1966, che propone opere fortemente connotate ideologicamente e che si schiera in modo esplicito; le opere successive sarebbero una degenerazione qualitativa, omologazione a ciò che il lettore desidera o può comprendere, dato anche il significativo cambiamento di pubblico segnato dalle edizioni Einaudi. Se prima la proposta poteva essere per pochi, ma vera, genuina, senza mediazioni, ora, perché la proposta divenga adatta a tutti, dovrà inquinarsi di una certa dose di conformismo.

E allora sarà evidente come, per Argilli, il rapporto contenuto-forma si espliciti nella dipendenza della forma dal contenuto: a seconda dell’impegno ideologico o morale presente nella composizione, seguirà una forma che sia in grado di renderlo esplicito e comprensibile al lettore.

Convinto dunque di un cambio di contenuti, da intendersi come un approccio più moderato ai temi propri degli anni ’50 e ’60, ne vede conseguentemente cambiare l’espressione formale, più morbida, meno dura e polemica, più a portata di bambino, impregnata di una fantasia quasi definibile d’evasione, se non si conoscesse Rodari e il suo desiderio di trasmettere sempre qualcosa e mai di “fuggire”.

In riferimento al nuovo approccio al mondo dei bambini Fernando

Rotondo, citato da Argilli, dichiara:

«Rodari compie una precisa scelta politica: decide di rivolgersi a “tutti” i bambini [...] e per questo ha bisogno di canali editoriali più ampi. Si possono così spiegare certe esclusioni...non si intende qui avanzare sospetti di censure editoriali o di autocensure, ma [...] la proposta educativa di Rodari si fa generale. Pur rimanendo saldamente ancorato al terreno culturale, sociale e politico da cui è germogliata - la classe e il movimento operaio - la proposta adesso ambisce, depurata dagli aspetti più corporativi e settari, a farsi portatrice di interessi culturali e formativi più generali nei quali tutta la società italiana democratica possa riconoscersi [...]».²¹

Argilli vive dunque la seconda produzione come “depurata” dagli aspetti più polemici e schierati, privata dell’impegno e dei valori precedentemente posseduti.

Bellatalla interpreta invece la produzione rodariana come segnata da un momento di passaggio evolutivo, da identificarsi con il 1960, a partire dal quale Rodari inaugura un nuovo codice comunicativo, veicolo dei medesimi messaggi del periodo precedente.

«Con il passare degli anni [...] Rodari finisce per rivolgersi a tutti i bambini e non solo a quei figli degli operai o dei proletari, a cui all’inizio della sua attività narrativa si rivolgeva in modo privilegiato. Questo ampliamento potenziale di pubblico implica anche un rinnovato sguardo nei confronti del mondo e dell’esistenza. I temi preferiti restano quelli, consueti per Rodari, della pace e della guerra, dell’ingiustizia sociale, della libertà, della disuguaglianza, della cecità del potere e della protesta verso un’autorità senza giustificazioni. [...] ma dal punto di vista espressivo, sia pure gradatamente, Rodari si fa sempre più spesso meno esplicito: le filastrocche e le poesie alludono a certi temi, a certi problemi, li mascherano tramite metafora e paradossi in un crescendo, che culmina con la teorizzazione della *Grammatica della fantasia* [...]».²²

In sostanza laddove Argilli vede nella nuova produzione delle “esclusioni” per adattarsi ad un pubblico più vasto, Bellatalla vede invece un nuovo codice comunicativo, che vela laddove prima era esplicito, che maschera ciò che era palese, senza mai perdere impegno.

Viceversa tende a criticare la prima produzione rodariana, antecedente al 1960, così palese ed esplicita da sconfinare, a suo avviso, nel

didascalico quasi ottocentesco, dal quale si distinguerebbe per la sola differenza di valori da indottrinare: se nell'Ottocento si puntava ad insegnare i valori della conservazione, ora si mira alla presa di coscienza da parte del proletariato. «Nondimeno gli esiti sono gli stessi, al punto che spesso Rodari - si pensi alla *Freccia Azzurra* - non rifugge da artifici retorici capaci di commuovere e, perciò, anche di convincere il lettore». ²³

La vera innovazione e volontà rivoluzionaria è dunque, a suo avviso, nel "secondo" Rodari, il Rodari della scrittura che si nutre di situazioni surreali, che gioca con la logica, con la forma, con le parole per sconfinare dal mondo reale al mondo probabile, per fare la vera educazione, capace di insegnare ai bambini a vivere cogliendo il possibile, il non-ancora-reale in grado di diventarlo se solo lo vorremo.

«Nella stessa misura in cui lo spirito ludico, che ai suoi esordi non sempre animava Rodari, si fa strada e si impone non solo come aura della composizione, ma addirittura come suo principio ispiratore e come perno espressivo, i contenuti morali e politici passano sullo sfondo; emergono dalla metafora, devono essere interpretati, perché l'autore non li consegna più bell'e confezionati al suo lettore». ²⁴

E allora ecco il gioco di forma e contenuto, dove non è il contenuto a determinare la forma, istituendo un pericoloso distacco fra le due componenti, ma dove entrambe esprimono la volontà dell'autore, permeandosi ciascuna secondo le proprie capacità, facendo sì che la forma contenga nel suo stesso essere il contenuto, sia metafora del contenuto, cosicché la simbiosi fra le due componenti sia perfetta.

La forma è quindi governata dalla logica della possibilità, poiché il contenuto è il regno del possibile, è la capacità di guardare oltre l'esistente nel sogno dell'ancora inesistente; abbiamo dunque una forma che esplora territori sconosciuti nel tentativo di dire l'indicibile, così da educare a vivere con la capacità di andare oltre il dato, di sognare mondi e giorni migliori.

L'ideale di Rodari è che ciascun individuo possa dispiegare liberamente la propria personalità al di là di condizionamenti sociali e ideologici, esercitando autonomia di giudizio e pensiero, in modo che il mondo possa godere e beneficiare delle idee e dei desideri di ciascun essere umano e divenire di continuo migliore.

«La forma, la scelta di una logica della possibilità [...] è la garanzia del progetto di liberazione delle potenzialità intellettuali e di anti-conformismo nel giudizio. A mano a mano, dunque, che la forma e la

struttura espressive prendono loro autonome strade, diventano autosufficienti a garantire la tensione utopica e la scommessa innovativa di Rodari».25

Pertanto una forma assolutamente surreale, al limite dell'immaginabile, non è più da considerare "aggiuntiva" rispetto al contenuto, bensì, «[...] dopo aver compiuto una scelta ideale, etica e antropologica, Rodari ha individuato in quelle tecniche un modo per interpretare ed esprimere il suo ideale fino al punto di arrivare a rovesciare il rapporto, inizialmente istitutosi, tra contenuto, valori e forma. I tre elementi si corrispondono, ma in qualche modo è proprio la forma a dar vigore e fondamento a contenuti e valori».26

Inutile specificare che i contenuti sono i medesimi del primo Rodari, con la differenza che è stata compiuta una scelta stilistica di fondamentale importanza, che fa "vivere" i medesimi messaggi con una strumentazione diversa, per certi aspetti anche più efficace, di più facile "digestione" da parte del lettore, quasi capace di entrare nel cuore e nella mente di chi legge per strade secondarie.

La comprensione di simili testi avrà luogo diversamente nell'adulto e nel bambino, ma con esiti educativi adeguati per ciascuno: sarà pienamente cosciente per l'adulto, inconscia e subliminale per il bambino, ma comunque formativa per il suo modo di pensare e liberatoria per la sua personalità.

Non possiamo dunque parlare di una fantasia che fugge dal reale, ma di uno strumento poetico in grado di proporcelo, una trasfigurazione della realtà ancora più sottile e sublime di quella della prima produzione rodariana, ancora più poetica, che si fa strumento letterario per la comunicazione di un messaggio specifico e importante.

«Siamo, nel modo più evidente, all'uso della fantasia per stabilire un rapporto attivo con il reale. Il mondo si può guardare ad altezza d'uomo, ma anche dall'alto di una nuvola. Nella realtà si può entrare dalla porta principale o infilarvisi - è più divertente - da un finestrino».27

A *conclusione* di un simile serrato confronto di interpretazioni è possibile intravedere dei punti di contatto nell'approccio alla fenomenologia della morale e dell'ideologia nella produzione rodariana.

Sicuramente è indubitabile un momento di passaggio, per qualcuno identificabile con il 1966, per qualcun altro con le edizioni Einaudi, ma che comunque sancisce l'esistenza di un "primo" e un "secondo" Rodari

dotati di caratteristiche diverse.

Nel primo periodo sono molto calcati i toni polemici, palesemente ideologici e morali, secondo alcuni sintomo di impegno e carichi di valore educativo, secondo altri troppo didascalici e forzatamente indottrinanti.

Il secondo Rodari è invece più improntato al libero uso della fantasia, del gioco di parole logico e surreale, per qualcuno segno di disimpegno ed evasione, per altri metafora di un impegno rimasto costante e diversamente espresso.

Sta di fatto che Rodari è sempre la medesima persona e le sue idee le stesse in ogni momento della sua vita; come dice Giorgio Bini, «Rodari fu, sino alla fine, un intellettuale comunista. [...] certamente non era persona che potesse rinunciare ai propri ideali per stipendi più gratificanti».²⁸

E ancora:

«[...] è rivoluzionario “prima” di Einaudi, “durante” il periodo di maggior notorietà, e “dopo”, quando un po’ di gente seria, scrivendo e poetando e lavorando nella scuola, l’ha preso per maestro. Era pienamente e semplicemente rivoluzionario come lo sono tutti coloro che riescono a dire che i bambini (e le bambine) sono soggetti di diritto e storia, e il mondo appartiene loro. Era rivoluzionario perché immaginava un mondo in cui quei diritti fossero riconosciuti e rispettati, e perché, per rispettarli, si dovrebbero radicalmente sovvertire tutti gli attuali rapporti sociali in tutto il mondo».²⁹

Sarà pertanto possibile differenziare la produzione rodariana da un punto di vista formale, prescindendo però dal messaggio contenuto in essa, che anche qualora avesse cambiato strumenti espressivi, rimane lo stesso.

Nuova analisi dell’ideologia in Rodari alla luce della sua fenomenologia temporale.

«Con le storie e i procedimenti fantastici per produrle noi aiutiamo i bambini a entrare nella realtà dalla finestra, anziché dalla porta.»³⁰

È da questo punto che si può partire per analizzare cosa Rodari vuol “raccontare” ai suoi lettori nel corso di tutta la sua produzione narrativa.

Sicuramente il *primo Rodari* manifesta più esplicitamente le proprie idee e i propri ideali rispetto alla produzione successiva agli anni ’60.

In ogni caso fin da ora entra nella realtà passando “dalla finestra”

piuttosto che “dalla porta”, visto il rifiuto a conformarsi a ciò che non condivide, anche se rappresenterebbe la strada più facile, mirando piuttosto a cambiare il mondo secondo i propri ideali, approcciando la realtà mediante la denuncia delle sue contraddizioni e una lettura di soluzioni “fuori dalle righe”.

Fra i testi esclusi dalla raccolta *Il libro delle filastrocche c'è Non per tutti è Natale*³¹ del 1949, emblematica degli ideali e dei principi che Rodari vive e racconta:

Filastrocca, perché sei mesta?
Non per tutti Natale è festa.
C'è un bimbo rimasto senza doni
Che si succhia i lacrimoni.
C'è una vecchina sola soletta
Che trema di freddo nella stanzetta
e non ha soldi per il carbone.
C'è un innocente nella prigione.
Vi sono case senza papà:
è uscito un mattino e non tornerà.
È uscito e non è andato alla guerra,
ma con la zappa a zappare la terra:
è andato sul campo e non è tornato,
con il mitra l'hanno ammazzato.
Il buon Natale soltanto sarà
Quando nessuno piangere dovrà.

«Tutti i testi ripresi nel *Libro delle filastrocche* sono di ispirazione sociale o pacifista»³², benché riportino varianti attenuative dei precedenti toni polemici e politici al limite dell'inadeguatezza per un pubblico infantile.

Ecco *Stracci stracci*³³ modificata nel 1950 per il *Libro delle filastrocche*

O cenciaiolo, che hai nel sacco?
Una scarpa senza tacco,
un vecchio abito da sera
con più buchi del groviera,
una tromba ormai sfiatata,
una pentola sforacchiata
una giacca senza bottoni,
ossi e penne di capponi,

e in fondo in fondo, col naso per terra,
un ministro della guerra.

«Altri esempi nei quali il tema sociale o la condizione umana dei lavoratori sono svolti con grazia e linguaggio infantili»: ³⁴

Lo strillone ³⁵

Son lo strillone,
vendo giornali,
tutti i miei giorni
passano uguali.

Grido notizie
son giornalista
e se non vendo
è grosso il guaio.

Voi non sapete
che sia strillare,
strillare tanto
per guadagnare.

E certe volte
urlando forte,
urlo soltanto
sulla mia sorte.

Quand'è la notte
fo un sogno atroce,
sogno che ho perso,
mio Dio la voce.

«Rodari è il primo scrittore per l'infanzia ad esprimere poeticamente il vissuto quotidiano delle masse popolari venute alla ribalta col movimento operaio che irrompe nel paese dopo la Liberazione». ³⁶

«Rappresenta una società della quale si evidenziano scoperte e contraddizioni, ingiustizie e solidarietà, speranze e melanconie, delicate fantasie infantili e comprensibili pensosità adulte». ³⁷

Insomma abbiamo a che fare con uno scrittore che racconta la

realtà così come è, negli aspetti anche più duri, sperando possa essere uno stimolo alla presa di coscienza di adulti e bambini, ciascuno secondo le proprie capacità, per avere adulti coscienti e responsabilmente attivi, e bambini futuri cittadini del mondo in grado di osservare criticamente la realtà senza fuggirne, dotati di responsabilità e capacità di intervento per l'attuazione di importanti ideali.

«Si rischia di limitare l'originalità di Rodari se non si pone in primo piano il mondo di esperienze e idealità con il quale, muovendo da una cultura di sinistra, ha innovato la nostra letteratura infantile, immettendovi le fantasie, le speranze, i sentimenti di bambini e adulti della società del dopoguerra, percorsa da un grande risveglio della coscienza nazionale. Con questa scelta umana e artistica, ma anche ideologica (intendendo per ideologia una concezione del mondo), Rodari ha coniugato poesia e ideologia nelle forme più fantasiose, rivelando ai bambini un inedito modo di guardare con gli occhi della fantasia il mondo, la società, la vita quotidiana.»³⁸

Inutile aggiungere e sottolineare che si tratta di un uomo impegnato in politica, che crede nell'ideologia del partito, che benché non inquina mai le sue opere con riferimenti politico-partitici, è lui stesso connotato di tali ideologie e soprattutto dell'impegno, responsabile e attivo, nella società.

«Per comprendere davvero Rodari occorre risalire ai suoi primi scritti per bambini del 1949-50 e al fondamentale periodo della direzione del *Pioniere* (1950-53), nel quale elabora la sua prima riflessione professionale sul giornalismo e la letteratura infantili, e considerare la sua partecipazione all'impetuoso movimento democratico e popolare dell'immediato dopoguerra, vissuta come funzionario di partito, giornalista, direttore di riviste, e dirigente prima dell'Api e poi della Federazione giovanile comunista.

Bisogna rifarsi a cosa significava, in quegli anni, essere e orgogliosamente considerarsi, funzionario di partito, votarsi cioè a una sorta di missionariato politico. È in questa scelta di impegno e di cultura, che nasce l'autore Rodari: il poeta è anche il comunista che manifestava in piazza, [...] lo scrittore è anche il direttore di *Avanguardia* che, con i redattori e i collaboratori, finita la lunga giornata di lavoro, restava in redazione a studiare diligentemente *Il manifesto dei comunisti* e il *Corso Togliatti* sulla storia del partito. Era un costume, un modo d'essere, la militanza dell'epoca della guerra fredda, della contrapposizione frontale interna e

internazionale e, anche, dello stalinismo, di molto dogmatismo. Eppure, quanto poco dogmatico fosse il Rodari giornalista per bambini lo dimostra l'impostazione del *Pioniere*, che pure nasce in piena guerra fredda.»³⁹

Il secondo Rodari è più educatore e meno uomo di partito, seppur ciò non cambi i suoi ideali e il suo approccio alla vita e al mondo; saranno gli strumenti a cambiare, e con essi lo stile di scrittura.

L'attenzione non è più concentrata su una scrittura di denuncia che parte da vicende politiche e sociali contingenti e specifiche, abbiamo piuttosto una scrittura che vuole insegnare alle nuove generazioni, e non solo, a vivere la vita e il mondo con coscienza e responsabilità, e che per questo deve crescere nella creatività.

Insegnare l'esercizio della fantasia, ecco l'obiettivo del secondo Rodari, punto di partenza dei suoi sogni idealistici sul mondo e sul futuro. Avvicinarsi ai prodotti di fantasia, saperli utilizzare e saperne trarre arricchimento, ovvero esercitare la propria creatività, è operazione essenziale per creare individui liberi, capaci di vedere nella realtà il possibile oltre che il necessario, capaci di progettare l'inedito, di realizzare sogni e desideri, di cambiare e rendere il mondo migliore.

«Tutti gli usi della parola a tutti. Mi sembra un bel motto, dal bel suono democratico. Non perché tutti siano artisti, ma perché nessuno sia schiavo».⁴⁰

Mettiamo tutti nella condizione di saper esercitare la propria creatività esprimendo liberamente la propria personalità: non avremo più persone omologate a servili cittadini di una società che risponde agli interessi di pochi, ma cittadini responsabili e attivi, capaci di vedere oltre il visibile, di scorgere possibilità alternative al reale.

«Se una società basata sul mito della produttività (e sulla realtà del profitto) ha bisogno di uomini a metà - fedeli esecutori, diligenti riproduttori, docili strumenti senza volontà - vuol dire che è fatta male e che bisogna cambiarla. Per cambiarla, occorrono uomini creativi, che sappiano usare la loro immaginazione. Di uomini creativi, s'intende, va in cerca anche questa società, per i suoi fini. Scrive candidamente il Cropley, nel suo libro *La creatività*, che lo studio del pensiero divergente si colloca nel quadro della utilizzazione massima di tutte le risorse intellettuali dei popoli, ed è essenziale per mantenere le proprie posizioni nel mondo. Grazie tante: cercansi persone creative perché il mondo resti com'è. Nossignore: sviluppiamo invece la creatività di tutti, perché il mondo cambi».⁴¹

«Creatività è sinonimo di pensiero divergente, cioè capacità di

rompere continuamente gli schemi dell'esperienza»⁴²cosicché poi l'individuo «combina tra loro i dati dell'esperienza per costruire una nuova realtà, rispondente alle sue curiosità e ai suoi bisogni»⁴³grazie al fatto che «funzione propria dell'immaginazione è la visione di realtà e possibilità che non possono mostrarsi nelle normali condizioni della percezione sensibile».⁴⁴

Ecco che Rodari invita ad entrare nella realtà “dalla finestra” e non “dalla porta”, invita a vivere senza omologarsi a ciò che è consueto, a percepire le cose da punti di vista inediti, personali. Il guardare la realtà con sguardo diverso ce la riproporrà in una prospettiva rinnovata, favorendo la percezione di nuove possibilità, entro le quali si celeranno opportunità di cambiamento.

Come il convegno del 1982 ci insegna, la poetica di Rodari è tutta snodata attorno al binomio fantasia-ragione, dove la fantasia è il sogno di un futuro migliore, e la ragione la capacità di ancorare questo sogno alla realtà attuale, che, per quanto negativa sia, è l'unico punto di partenza per poter realizzare progetti concreti. In sostanza va bene sognare, ma mai evadendo, piuttosto tenendo conto del terreno su cui dovremo innestare la volontà di realizzare i nostri desideri.

Ma quale è il sogno di cui tanto parla indirettamente Rodari?

Luciana Bellatalla identifica il sogno con l'ideale, ovvero il senso dell'esistenza, ciò che renderebbe il mondo perfetto e gli uomini appagati, così difficile da comprendere in quanto così lontano dalla realtà, in grado di essere colto soltanto con l'immaginazione, strumento capace di sorpassare il necessario e accedere al possibile.

Rodari osserva la vita con occhio disincantato, ne osserva la materialità, la necessità, la realtà così come tutti la accettano a guida della propria esistenza, e non riesce a far a meno di cercare altrove l'incanto che la vita reale non riesce a dare, l'incanto che non esiste se non nell'immaginazione, che potrà divenire vero solo dopo essere stato trovato.

È la finitezza umana che non basta a Rodari, vuole a tutti i costi superarla, elevarsi al di sopra di essa, e lo fa con i suoi ideali, che albergano nelle sue composizioni fantastiche, nei giochi di parole, giocando a dire l'indicibile.

È una dinamica esistenziale quella che si cela nelle opere di Rodari. Non è solo un autore di storie per bambini. È un autore di storie che lo esprimono, che insegnano, che guidano, che stimolano la ricerca del senso dell'esistenza, che invitano gli adulti ed educano i piccoli a non camminare mai senza una direzione.

«A questo punto, però, continuare a pensare a Rodari solo come ad

uno scrittore per l'infanzia e ai libri per l'infanzia come ad un genere letterario di secondo livello non può che essere riduttivo e perfino rischioso».46

È necessario inoltre aggiungere che tale ricerca del senso dell'esistenza non avviene «[...] per un peccato di superbia antropocentrica, perché l'uomo deve sempre avere coscienza della sua condizione, come Rodari ricorda, ad esempio, in questa significativa poesiola di *Filastrocche in cielo e in terra*

Un signore molto piccolo di Como
una volta salì in cima al Duomo.
E quando fu in cima
era alto come prima
quel signore tanto piccolo di Como.

Se non sarà cresciuto di statura, quel signore avrà comunque, dall'alto, scorto più di quanto era abituato a vedere, osservare e considerare dal basso della sua ordinaria condizione».46

In sostanza una simile profonda ricerca non presuppone la superbia della pretesa di arrivare a buon fine, l'importante è cercare, è vedere più in là del meramente contingente e occasionale, è innalzare la propria immaginazione oltre il reale, verso il possibile, esercitandola come facoltà che non solo abbiamo tutti, ma che è fondamentale ai fini della nostra felicità.

Una simile ricerca del senso delle cose fonda a livello logico l'ideologia rodariana, immutata nel *primo e nel secondo Rodari*, costituendo il legame intimo fra ideali e interiorità dell'autore, salvandolo dal rischio del distacco da ciò che "predica", come avviene nel miglior didascalismo e moralismo ottocentesco e non solo.

«[...] l'autore ha davvero raggiunto una dimensione educativa, la quale, per sua natura, ha bisogno di una fondazione logica per poter poi approdare alla dimensione etico-politica. Se così non fosse, infatti, non di educazione si tratterebbe, ma solo di moralismo o, peggio, di condizionamento ideologico».47

Si tratta, peraltro, di quanto già detto a proposito del non-didascalismo di Rodari, del fatto che scrive solo ciò in cui crede, e lo racconta per-

ché lo crede, non solo perché vuole insegnarlo affinché i bambini di oggi possano imparare ad essere liberi. Il suo è il racconto di chi non vuole insegnarci nulla che già non gli appartenga, nulla di cui possa dichiararsi estraneo.

Rodari è un uomo dai grandi sogni, perché è un animo curioso in continua ricerca, che non si rassegna alla propria finitezza, ma vuole superarla.

«Credo nell'utopia. Personalmente non potrei vivere senza immaginare un futuro e capisco quanto mi aiuti a pensare che da un momento all'altro si potrebbero risolvere tutti i problemi e vivere in un mondo ideale».48

Chi non ha ideali è rassegnato, arreso a non cercare il senso delle cose, vittima della propria finitezza, responsabile di non sfruttare la propria creatività, la capacità di accedere al possibile, per guardare le cose cercandovi un senso che diventi un sogno.

Importanza storica e portata rivoluzionaria dell'ideologia delle opere rodariane

L'ideologia rodariana non ha obiettivi indottrinanti, ma la funzione di stimolare la consapevolezza delle proprie potenzialità creative; da ciò consegue l'importanza ricoperta nell'ambito della letteratura per l'infanzia del tempo, il suo essere stata una fonte essenziale di rinnovamento tematico e formale del settore letterario, portatrice di nuove idee e di una formazione intellettuale più democratica del bambino.

La carica innovativa rodariana *non conosce distinzioni fra primo e secondo periodo*, ma accomuna i due momenti in un'unica grande innovazione:

«Gianni entra nel panorama nazionale nelle due fasi distinte che conosciamo: negli anni Cinquanta, legato alla pubblicistica e all'editoria della sinistra, arriva alle molte infanzie operaie e contadine, e nel decennio successivo, grazie ai libri editi con Einaudi, allarga il numero dei suoi lettori consegnandosi alla scuola, alle biblioteche e alle famiglie italiane nella loro generalità; se devo allora riflettere sulla "svolta" non posso che affidarmi ai testi e ai documenti di quel ventennio [...]».49

Di tale portata innovativa è possibile avere una misura a partire dal

muro di *ostilità* che si trova a dover superare, per via di una contemporanea letteratura per l'infanzia dogmatica, didascalica, omologata, che non riesce ad accettare nessuna novità che possa rompere una consuetudine ben controllata e per nulla pericolosa.

Scrive Giovanni Bitelli, figura di spicco nell'editoria e nella critica letteraria per ragazzi, nel 1962, a proposito delle innovazioni nei generi letterari per i giovani:

«Io riconosco, accetto e benedico l'evoluzione del pensiero, le conquiste della scienza, il senso nuovo della giustizia e della solidarietà umana. Ma per quanto riguarda una nuova sensibilità infantile, veramente accentuata, profondamente organica, no e poi no. Ho sempre creduto e fermamente credo nella immutabilità dei valori dello spirito. L'anima del fanciullo potrà essere portata momentaneamente a godersi la visione di bizzarri e nuovi orizzonti, ma ineluttabilmente tornerà a nutrirsi alla fonte delle pure e semplici emozioni. Non sofisticiamo dunque il cibo che alimenterà ancora la sua anima».⁵⁰

Una totale avversione verso ogni novità nell'ambito della letteratura infantile, dunque, con spiragli di maggiore tolleranza nell'ambito di quella per adulti; perché una tale cieca protezione dell'infanzia? Perché non è in grado difendersi dalle innovazioni e potrebbe uscirne danneggiata o perché potrebbe accoglierle mettendo in crisi il sistema vigente?

A quali interessi risponde il voler mantenere lo "status quo" nella letteratura infantile del dopoguerra? Perché pubblicare soltanto libri per ragazzi definiti «ricchi di motivi umani, insegnamenti morali e motivi spirituali»⁵¹?

Forse la letteratura che tanto si vuol conservare perpetua un didascalismo che garantisce masse omologate e manipolabili, base del consenso a fatti storici e decisioni politiche non da tutti condivisibili, mentre la letteratura di Rodari propone l' "allevamento" di menti autonome, indipendenti nel giudizio e nell'intervento, critiche nella visione dei fatti e nell'espressione della propria volontà?

Sta di fatto che «non v'è dubbio che i testi di Rodari abbiano rappresentato una svolta pericolosa, abbiano contribuito a gettare più di un sasso nello stagno assopito della letteratura per l'infanzia nostrana»⁵²

Innanzitutto i *temi* trattati da Rodari, come già detto in precedenza, sono *nuovi e rivoluzionari*.

«Sull'onda della Resistenza e delle lotte sociali dell'immediato

dopoguerra nuovi soggetti poetici entrano così da protagonisti nella nostra letteratura infantile, appaiono in chiave caricaturale antagonisti che impersonano reali antagonismi di classe, si evidenziano netti confronti di valori morali e sociali, naturalmente espressi in una lirica trasfigurazione fantastica.

Per la prima volta la poesia, rivolgendosi ai bambini, parla delle sirene nelle fabbriche, degli odori e colori dei mestieri, di viaggi in treno alla scoperta della gente d'Italia; parla non populisticamente del mondo del lavoro e delle famiglie dei lavoratori; presenta pensieri e situazioni della realtà quotidiana dei bambini; fa specchiare i lettori nelle fantasie e nei sentimenti della vita vera [...]».⁵³

In secondo luogo propone un *approccio alla realtà* e ai suoi problemi che *non vuole essere lacrimevole* e sentimentale, ma forte, fatto di coscienza, reazione, attivismo; il bambino delle poesie rodariane non piange e non vuol far piangere il lettore, piuttosto vuole accendere la propria e la sua coscienza, formarla, rafforzarla, metterla in moto per un futuro senza lacrime. Si vuole educare un bambino forte delle proprie idee, non rassegnato o disperato per quello che non va nel mondo, ma pronto a indignarsi e attivarsi per cambiarlo.

La letteratura di Rodari non è più quella di una volta, idillio e sentimentalismo, lacrime e moralismo, *non teme la realtà*, o meglio, forse proprio perché la teme non vuole nasconderla dietro una maschera di idillio sentimentale o rassegnata disperazione, piuttosto vuole affrontarla per migliorarla. Per queste ragioni abbiamo «[...] una procedura stilistica davvero inusuale per la letteratura per l'infanzia volta sempre a rassicurare, tesa in ogni caso a sciogliere i problemi piuttosto che a complicarli lasciando aperti i finali».⁵⁴

Rodari ha un'idea troppo alta dell'essere umano per giudicarlo incapace di affrontare la realtà; piuttosto ritiene necessario fare attenzione ad usare i giusti strumenti, affinché ad ogni età sia possibile la conoscenza della realtà e conseguentemente la formazione della coscienza, del senso di responsabilità e del carattere.

«Con un'interazione sistematica fra mondo infantile e adulto, il bambino è posto in un rapporto non bamboleggiante col mondo degli adulti [...]».⁵⁵

In aggiunta rivaluta il *gioco in senso formativo*, e non come attività di evasione e ozio da colpevolizzare come è solita la pedagogia contem-

poranea a Rodari.

E ancora, la narrativa di Rodari propone un *ruolo attivo per il bambino*, ruolo finora mai promosso né dalla letteratura né dalla pedagogia; Rodari sogna la letteratura come strumento per stimolare l'espressione della creatività, che tutti gli esseri umani posseggono, ma che non sempre sviluppano.

«La *Grammatica* è un'offerta di strumenti per contribuire a creare nella scuola un ruolo nuovo al bambino, un ruolo di un bambino creatore, produttore, ricercatore, invece del tradizionale ruolo passivo che il bambino ha sempre avuto nella scuola».56

Dunque non più bambini costretti alla memoria, alla diligenza, alla passività, repressi da mille tabù che non potranno mai avere spiegazione, ma bambini che sappiano scoprire ed usare la propria creatività esercitando un ruolo attivo nella scuola, nella lettura e domani nel mondo.

«L'immaginazione, nelle nostre scuole, è ancora trattata da parente povera, a tutto vantaggio dell'attenzione e della memoria; ascoltare pazientemente e ricordare scrupolosamente costituiscono tuttora le caratteristiche dello scolaro modello; che poi è il più comodo e malleabile».57

«Gianni non sta dalla parte degli emarginati solo per scelta di partito, non porta il mondo del lavoro nella sua produzione solo perché iscritto al Pci, lo fa anche in nome di quei "perché" vietatissimi ai bambini di tanta convenzionale letteratura per l'infanzia».58

La fantastica di Rodari: una fantastica democratica.

Per parlare della fantastica rodariana potremmo cominciare definendo Rodari un "*giocoliere della parola*", uno dei più grandi "giocolieri" della nostra letteratura per l'infanzia.

La sua intera produzione, con una fenomenologia temporale ben precisa, è un complesso e articolato lavoro linguistico, nel quale si sperimenta l'immensa libertà creatrice della parola, nel quale la parola è goduta nella sua onnipotenza significante. E allora niente più schemi espressivi consueti e logori, via libera al gioco sperimentale, innovativo, di chi vuole usare la letteratura non per indottrinare, ma per "liberare". «Protagonisti bizzarri, sviluppi imprevedibili, finali a sorpresa, ma soprattutto i fuochi d'artificio di un linguaggio che diventa motore della

vicenda narrativa [...]».⁵⁹

Quale è lo scopo di tanto giocare con la lingua e le parole?

Secondo Ludwig Wittgenstein «su ciò di cui non si può parlare si deve tacere»⁶⁰, ovvero è la parola a fare la realtà, ciò che esiste lo è in quanto nominato e «i limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo»⁶¹.

Rodari si oppone a tale concezione della lingua, della realtà e della vita, dimostrando che ciò che non è detto può esistere, anzi, la parola ha un tale potenziale inventivo da poterci insegnare a creare nuove realtà a partire dalle sue invenzioni; la parola diventa maestra di vita, punto di partenza per non fermarci al visibile ma andare verso l'invisibile, l'indicibile, il possibile, non limitando la nostra permanenza nel regno delle cose già "date".

«Per Rodari le parole sono al tempo stesso prigionie e strumento di liberazione: prigionie perché in molti casi diventano etichette, convenzioni, cartoline illustrate che impediscono di leggere dietro le facciate, che vietano, cioè, l'accesso alla sostanza delle cose; strumento di liberazione perché è attraverso il loro uso che si può scompaginare ogni ordine, ogni regola, ogni convenzione».⁶²

Accedere al regno del possibile è capacità fondamentale per essere e divenire persone critiche, che non si limitano a costatare, ma creano, che non si limitano a verificare, ma propongono, persone creatrici e non esecutrici, capaci di cambiare il mondo secondo ciò che sognano e desiderano.

C'è da aggiungere che chi non sa esercitare la propria creatività non sarà neppure in grado di sognare un futuro diverso, cosicché è importante educare menti fantasiose affinché sappiano desiderare un mondo migliore e si impegnino a costruirlo.

Ecco allora una fantastica che non è fuga dal reale, ma strumento per migliorarlo. Ecco giochi di parole mai fini a se stessi, vuoti o privi di significato, quanto piuttosto funzionali a un obiettivo educativo.

Postulato rodariano è la creatività come sinonimo di pensiero divergente, ovvero capacità di rompere gli schemi dell'esperienza per poi ricombinarli in una nuova realtà rispondente alle curiosità e ai bisogni dell'individuo, in vista di un sogno che costituisce una visione del reale non rinvenibile nelle normali condizioni della percezione sensibile.

Dal momento che la creatività agisce sull'esperienza trasformandola, chi avrà più esperienza avrà anche un maggiore potenziale creativo: questa è la ragione per la quale gli adulti hanno una creatività più ricca dei bambini, benché poi l'uso che ne facciano sia assai diverso.

«[...] la creatività si pasce della conoscenza del reale...essa non può entrare in campo se non appoggiandosi sulla enciclopedia personale del soggetto. Un bambino, tanto per esemplificare, potrà considerare il martello una pipa solo dopo che avrà conosciuto il nome e la reale funzione dell'utensile, pena, evidentemente, uno straniamento da questo mondo». ⁶³

«L'attività creatrice dell'immaginazione deriva dalla ricchezza dell'esperienza dell'individuo che fornisce materiale di cui si sostanziano le costruzioni fantastiche. Quanto più ricca sarà l'enciclopedia personale dell'individuo, tanto più consistente sarà il materiale di cui potrà disporre la sua immaginazione: questo è il motivo per cui l'immaginazione del bambino è più povera rispetto a quella dell'adulto». ⁶⁴

Tutti gli individui nascono con un potenziale creativo che necessita essere stimolato a funzionare mediante un'educazione che lo "liberi" e lo inviti ad esplicitarsi. Per via dello stretto legame esistente fra creatività ed esperienza, l'educazione della creatività consisterà nel proporre all'educando esperienze stimolanti e arricchenti per la sua immaginazione.

«[...] riconosce a tutti gli uomini, e non a pochi privilegiati (gli artisti) o a pochi selezionati (a mezzo test, dietro finanziamento di qualche Foundation), una comune attitudine alla creatività, rispetto alla quale le differenze si rivelano per lo più un prodotto di fattori sociali e culturali». ⁶⁵

Non bisogna dimenticare, inoltre, che la creatività è caratteristica dell'intero individuo, e non concerne soltanto l'aspetto prettamente umano o scientifico; l'individuo è uno, intero e indivisibile, la capacità creatrice deve essere educata affinché possa lavorare sia sul pensiero logico sia sulla sfera emotiva dell'uomo.

«La funzione creatrice dell'immaginazione appartiene all'uomo comune, allo scienziato, al tecnico; è essenziale alle scoperte scientifiche come alla nascita dell'opera d'arte; è addirittura condizione necessaria nella vita quotidiana». ⁶⁶

«Occorre una grande fantasia, una forte immaginazione per essere un grande scienziato, per immaginare cose che non esistono ancora».⁶⁷

«La tendenza a sconvolgere le tranquillizzanti perimetrazioni di campo tra arte e scienza [...] poggia su un preciso e irriducibile nocciolo teorico, il bambino “intero”, a partire dal quale è possibile una “scienza dell’immaginazione”».⁶⁸

«L’immaginazione è un’attività di tutta la mente, non solo di un settore di essa, metaforicamente separato dagli altri».⁶⁹

Altro aspetto della fantastica rodariana è l’uso del paradosso come chiave di accesso al possibile, al “senso” delle cose, da cercare oltre esse. Così come i surrealisti giocano con la lingua affinché essa ricalchi al meglio il loro inconscio e sia specchio dell’irrazionale, così Rodari gioca con la lingua affinché sia metafora del giocare con il possibile, affinché sia chiaro che se la realtà è nel dicibile, allora tutto è dicibile, cosicché tutto sarà possibile.

Questo uso di una logica “altra” è aspetto tipicamente surrealista, di chi vuol dar voce all’irrazionale, all’apparentemente illogico, con il conseguente senso di liberazione dal consueto, dall’obbligatorio, dal convenzionale, che tanto soffoca la creatività naturalmente divergente e anarchica.

È importante inoltre sottolineare come il giocare con i paradossi, la creatività e i giochi di parole risulterà sicuramente più facile con un bambino che non con un adulto, cosicché sarà più facile educare alla libertà creativa la mente di un bambino piuttosto che quella di un adulto; il bambino, infatti, sta ancora imparando convenzioni, modi di agire e percepire comuni, l’adulto li ha già fatti propri e troverà molto difficile convincersi della loro erroneità, smontarli e ricostruirli secondo una logica più libera e autonoma. Insegnare la libertà logica a chi logica ancora non ne ha è molto più facile che insegnarla a chi già ne possiede una: « [...] la scuola elementare, ossia quell’età così plastica dell’arco scolastico in cui s’immagina e si impara a immaginare, allora o mai più».⁷⁰

Ulteriore aspetto della fantastica rodariana è quello dell’ironia, un’ironia che vuol sovvertire gli ordini costituiti proponendo nuove logiche di pensiero e comportamento, mai finalizzata soltanto al riso e all’ilarità, ma sempre dotata di una coscienza pedagogica.

Qui l’umorismo rodariano esce dagli schemi consueti della letteratura ironica.

L'opporre una logica "altra" alla logica usuale spezza convenzioni e abitudini, rovescia l'apparentemente immutabile, illuminando il lettore su nuovi possibili modi di affrontare la vita.

Si tratta di un umorismo che gioca sicuramente con l'assurdo, ma mai solo per giocare, piuttosto rendendolo emblema di verità profonde, metafora dell'invito ad accedere al "possibile" che si dà al di là del "dato".

Questi importanti significati albergano dietro un'ironia che si distingue dal consueto umorismo, che non abbandona mai il lettore alla dissacrazione completa dell'oggetto del riso, ma «salva sempre l'antagonista, anche quando lascia comprendere che si tratta del simbolo di tutto ciò che l'autore non ama».71

«È a questo punto, infatti, cioè nel momento in cui Rodari potrebbe schiacciare l'oggetto della sua "aggressione" comica, che si determinano sia un diverso atteggiamento sia una nuova utilizzazione delle modalità espressive, non semplicemente legate ad una o molteplici tipologie dell'humour, ma capaci di superarle tutte per conseguire risultati a cui non si perverrebbe se ci si valesse unicamente del riso».72

Dunque un'ironia di aperto stampo pedagogico, che Rodari non vuole usare soltanto per demolire schemi mentali e comportamentali non condivisi, ma che vuol essere propositiva. La critica fine a se stessa è sterile, presuntuosa e un'inutile dispersione di energie; criticare proponendo un'alternativa rende invece la critica uno strumento di "costruzione": «[...] gli obiettivi da raggiungere non si arrestano al livello della demolizione, ma procedono sulla via dell'individuazione di un'ipotesi, di un progetto»73; e ancora: «[...] il riso di Rodari è un riso aurorale, denso di elementi positivi, davvero connesso con la crescita e con la capacità di educarsi e di educare»,74 del resto «sono le persone serie a rovesciare il mondo, a privarlo di senso, non i buffoni»75; quella di Rodari è «un'opera di rifondazione pedagogica di un immaginario che egli sente impoverito e inquinato».76

«[...] il riso di Rodari non trionfa su se stesso, non conclama il proprio nullismo [...]. Ad ogni azione di sfaldamento, di rottura, di decondizionamento, fa seguito un suggerimento che si concreta collegandosi ad altri inviti, ad altre suggestioni».77

«[...] è un riso costruito in anni di paziente tirocinio culturale, di travagliata evoluzione politica, di forte ma anche disillusa partecipazione alle istanze di cambiamento».78

Non solo il riso rodariano è critico-pedagogico, ma si misura con problemi per nulla contingenti e occasionali, piuttosto riguardanti la vita di ogni essere umano, cosicché nessun lettore possa sentirsi esonerato dal lasciarsi coinvolgere.

«Cipollino, ma anche Lamberto, non sono provvisorie macchiette, sono emblemi in cui l'apparente minimalità rimanda ad un palcoscenico epocale. La quotidianità [...] è fatta di perentori confronti con ampie tematiche: un topino ci parla di razzismo, un pupazzo di neve della fame nel mondo».⁷⁹

Il riso, dunque, strumento di critica e proposta di cambiamento, forse uno degli elementi formali e contenutistici più emblematici del genio rodariano, il genio di uno scrittore critico ma propositivo, mai pedante, sempre brillante, in equilibrio fra volontà di denuncia e tensione verso utopie che muovono azioni, pensieri, parole. «Ecco allora la sorprendente collocazione di cui può fruire Rodari, scrittore dichiaratamente “per bambini”, ecco come intendeva e realizzava la propria “letteratura per l’infanzia”».⁸⁰

«[...] il comico di Rodari è disvelante, chiarificatore e tende a smascherare tutto quanto si oppone ad una condotta aperta. Il comico aiuta a crescere perché fa apprendere e induce a vivere senza il sussidio di menzogne e coperture.

In questo senso il riso di Rodari dovrebbe essere anche definito come un “riso civile”, perché è saldamente collocato entro una società, seleziona storicamente i propri bersagli, consente di vedere (con l’uso del paradosso e di un adeguato apparato metaforico) ciò che si nasconde».⁸¹

Bisogna considerare il portato pedagogico dell’ironia rodariana anche alla luce del fatto che «esiste una positiva correlazione tra un atteggiamento favorevole al comico, unito alla capacità di suscitare il riso, e il possesso di caratteristiche legate alla creatività».⁸² In sostanza chi possiede senso dell’umorismo è in grado di agire e pensare in modo creativo, con un approccio mentale divergente al mondo e alla vita. Di qui l’importanza di educare i bambini all’ironia, per nutrire la loro intelligenza, rendendoli capaci di apertura mentale e pensiero creativo.

Non è da dimenticare che l’umorismo rodariano, come tutte le forme significative di umorismo, contiene anche sfumature tragiche e malinconiche. Fa parte del gioco. Laddove si centrano problemi impor-

tanti, laddove è presente uno sguardo penetrante nei confronti della vita e delle sue problematiche, è inevitabile l'emergere del tragico entro il comico.

«È una componente ineliminabile del comico che segue certe tipologie e del resto contribuisce ad accentuare il rilievo pedagogico assegnato all'insieme, perché rende più specifico e profondo il senso di certi interventi». ⁸³

«Ogni comico potrebbe facilmente essere definito "patetico", poiché è generale la tendenza, nei comici dotati di ingegno e di sapienza, a non tacere neppure dei tanti lati tristi dell'esistenza, che essi riescono sempre a cogliere mentre indagano, con finezza e astuzia, alla ricerca dei significati nascosti e delle occasioni censurate». ⁸⁴

Esattamente in linea con la concezione rodariana di creatività quale pensiero divergente che rompe gli schemi dell'esperienza per rimontarli secondo le proprie idee, il nonsenso letterario si fonda sulle potenzialità creative del linguaggio, ovvero se ne concede un libero uso in senso sonoro, formale, contenutistico, giocando con esso secondo schemi inconsueti, personali, dettati dalle proprie esigenze espressive e dal desiderio di sperimentare per scoprire.

Innanzitutto parte da situazioni ed elementi reali, a volte scottanti, polemici, drammatici o anche divertenti, ironici e caricaturali, segno di un suo attivo inserimento nella vita e nella società contemporanee, ma soprattutto della volontà di inserirvi anche il lettore.

In secondo luogo l'atto letterario consiste nel trasferire tali elementi su piani e "pianeti" diversi, facendo subire loro una trasfigurazione fantastica, sbalzandoli in mondi e dimensioni sovranaturali, regolate da logiche fantastiche, entro le quali proseguiranno la loro esistenza e le loro avventure.

Ma gli elementi prescelti non perderanno completamente la loro identità, saranno semplicemente proposti in chiave diversa, fantastica, conservando il loro potenziale significante, ancora detentori di un messaggio.

In aggiunta ricoprirà una veste molto importante la logica "altra" entro cui gli elementi prescelti verranno inseriti, logica mai scelta a caso, strumento per lanciare importanti stimoli di riflessione.

Non bisogna mai dimenticare, infine, che il solo atto del giocare con forme, suoni e significati è operazione stimolante per la fantasia,

invito a non fermare il desiderio di immaginare, poiché tutto è possibile, tutto è manipolabile, smontabile e ricostruibile secondo idee che ci appassionano e appartengono, siano esse dentro o fuori le convenzioni abituali; tale educazione alla libertà creativa è fondamentale per la crescita intellettuale, morale e umana del lettore, affinché formi liberamente i propri schemi di ragionamento e pensiero.

Una fantastica democratica che vive gli eventi del suo tempo...

La produzione fantastica rodariana manifesta differenze di genere fra il primo e il secondo periodo, quasi a legarsi in modo inscindibile ai tempi nei quali si esplica. Nel primo periodo vediamo maggiormente presente il romanzo: *Il romanzo di Cipollino (1951)*, *Piccoli vagabondi(1952-1953)*, *La freccia azzurra(1954)*, *Gelsomino nel paese dei bugiardi(1958)*; nel secondo periodo, invece, troviamo una preponderante presenza, oltre al racconto, di composizioni in versi, soprattutto filastrocche e limerick, e in minor quantità poesie didascaliche, dato il mutato orizzonte storico che meno necessita di una letteratura troppo moralista o di esplicita denuncia.

Sicuramente questa evoluzione di generi entro la produzione del medesimo autore rappresenta un percorso espressivo dall'esplicito all'implicito, così come si è verificato per il contenuto, ovvero un'evoluzione da forme letterarie molto discorsive e ampiamente esplicative, nelle quali tutto ha modo di essere esposto e narrato, a forme letterarie più "ermetiche", che giocano con la forma, i suoni, gli accostamenti di significati, piuttosto che con esplicite invenzioni narrative ormai note e quasi consuete.

Il percorso formale che Rodari compie è verso una crescente economia espressiva, definibile nell'ottica calviniana come una crescente *rapidità*, ovvero essenzialità di materiale espressivo per potenziare e valorizzare ai massimi livelli la suggestione del messaggio.⁸⁵

Sicuramente quello del secondo Rodari è un messaggio diverso, più sottile e penetrante, che utilizza mezzi sofisticati per catturare l'attenzione e l'interesse del lettore.

Caratteristica invece costante in tutta la produzione rodariana è il *giocare con la parola* come strumento di educazione, liberazione, scoperta, sperimentazione, facendo sì che l'esempio e l'insegnamento di un suo uso creativo possa essere emblematico della possibilità di un approccio creativo alla vita e al mondo. Non c'è opera rodariana, sia essa romanzo,

racconto o composizione in versi, che non presenti un uso del linguaggio come sperimentatore di nuove possibilità del reale, ora giocato in contenuti di denuncia, protesta, polemici o variamente critici, ora in contenuti impliciti e di diverso carattere, ma sempre finalizzato a creare “giocattoli poetici” capaci di esercitare importanti stimoli sul lettore.

...contributo innovativo per un futuro migliore.

«Rodari [...] interviene sui contenuti e sul linguaggio e si fa sorridente disfacitore dei luoghi comuni della letteratura per l’infanzia»⁸⁶ ma non solo: rovescia la realtà intera, prendendosi gioco di essa, capovolgendo situazioni, modi di pensare e di agire, le stesse tradizioni morali, culturali, sociali e letterarie. In questo consiste la portata rivoluzionaria della sua scrittura.

«[...] la tradizionale letteratura per l’infanzia che riempiva di orfani e mendicanti le pagine di libri e periodici e riusciva a decontestualizzare, attraverso toni lacrimevoli e improbabili finali, anche le situazioni umane più tragiche e reali [...]».⁸⁷

«Rodari comincia a giocare intensamente con i riferimenti letterari [...], con i modi di dire [...], con le stesse convenzioni della narrativa [...]».⁸⁸

Al contempo la fantastica rodariana conosce anche oscillazioni fra tradizione e innovazione: ora più forte nella propria autonomia rispetto alla letteratura consueta, ora influenzata dal proprio tempo e dai canoni formali maggiormente diffusi.

È altrettanto frequente anche la contaminazione del tradizionale con il moderno, in particolare riguardo i motivi delle vecchie fiabe popolari, contaminati da elementi scientifici e tecnologici o da elementi del mondo contemporaneo, per ottenerne una miscela innovativa di grande spessore e forte presa comunicativa.

«Rodari continua abilmente a rielaborare motivi e personaggi tradizionali [...]. Insomma in ognuna delle storie per giocare è possibile ritrovare intersecati e rimpastati i temi delle fiabe della tradizione popolare [...] e Rodari vi aggiunge la sua sensibilità di intellettuale contemporaneo [...]».⁸⁹

Tale operazione dissacratoria nei confronti delle convenzioni è spesso ammiccante nei confronti del lettore, quasi a volerlo coinvolgere nella narrazione e soprattutto nella trasgressività dell’invenzione letteraria.

«[...] “La sera scendeva” rapidamente, anzi, nell’interesse della nostra storia facciamola scendere di colpo, così abbiamo subito il buio. Al buio le storie sono molto più divertenti. [...] Da questo momento “gli avvenimenti precipitano” e noi li lasciamo precipitare: i giorni cadono uno sull’altro [...]».⁹⁰

C’è da aggiungere che quella di Rodari è una fantastica che attinge dai materiali della cultura “bassa” «Rodari non è alieno dall’utilizzare in modo diversificato materiali provenienti dalle culture subalterne»⁹¹ piuttosto che mirare ad essere una scrittura per le *élite*, in quanto si tratta di una «cultura [...] fortemente critica nei confronti del potere e del suo sistema di valori»⁹²; infatti « il gusto rodariano per la trasgressione nasce anche da questo folclore carnevalesco ».⁹³

Il motivo del “mondo alla rovescia” è infatti tipicamente popolare, in esso troviamo personaggi “sbagliati” capaci di atti positivi ben rari nel mondo “giusto”, emblema del sogno, dell’utopia e allo stesso tempo regno del paradossale, in cui tutto è possibile.

«Rodari riprende senza intenzioni didascaliche un motivo [...] assai utile a caratterizzare il mondo alla rovescia come controfigura del mondo che non può essere alla rovescia, ma che comunque, per il solo fatto di essere progettato, testimonia l’esigenza insopprimibile del cambiamento».⁹⁴

Aspetti palesemente innovativi entro la fantastica rodariana sono anche l’uso di formule letterarie come quella di *C’era due volte il barone Lamberto*, che si distacca dalla consueta letteratura infantile dotata di finale determinato e carico di significato, per confrontarsi con l’apertura all’infinito che è libertà, la libertà che sogna e vuole insegnare ai lettori, oltre che emblema della speranza di durare oltre il tempo.

«Rodari, a ben vedere, non curva la fronte verso il buio delle sue paure, sa abbandonare i miti, liberarsi dalle catene della letteratura per l’infanzia portata all’esempio, alla morale [...]; anche Rodari vuole affrontarsi con l’infinito in piena libertà: «Non tutti saranno soddisfatti della conclusione della storia. Tra l’altro non si sa bene che fine farà Lamberto e cosa diventerà da grande. A questo però c’è rimedio. Ogni lettore scontento del finale, può cambiarlo a suo piacere, aggiungendo al libro un capitolo o due. O anche tredici. Mai lasciarsi spaventare dalla parola FINE».⁹⁵

Altro aspetto innovativo è l’uso di una scrittura per nulla omologata, scontata o già vista; si tratta di una scrittura che non vuole riconciliare

il lettore con il mondo, piuttosto vuole metterlo in contatto con la realtà suscitando emozioni, mediante il movimento di uomini, cose, parole, concetti.

La pedanteria e il moralismo lacrimevole e didascalico della letteratura contemporanea a Rodari non conoscono certamente il principio calviniano della “leggerezza” che la scrittura rodariana tanto bene esprime e incarna. La leggerezza del portare il fardello della realtà con tutti i suoi lati problematici, pericolosi, meschini e degradati mediante l’uso di un linguaggio “lieve”, capace di approcciare la negatività da nuovi punti di vista, affinché se ne intravedano possibili soluzioni.

«Nei momenti in cui il regno dell’umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell’irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un’altra ottica, un’altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica».⁹⁶

Troviamo in Rodari anche la “visibilità” calviniana, ovvero la presenza della visione dell’immaginario nelle scelte espressive e negli obiettivi che le composizioni si propongono. Rodari vuole infatti educare la creatività di chi legge dandone prova egli stesso con lo strumento della scrittura, come se si trattasse di uno strumento pedagogico capace di contenere in se stesso la dimostrazione dell’obiettivo da raggiungere. E allora poesie bizzarre, metafore inconsuete, significati ora allegorici ora espliciti ma sempre fuori dalle righe, al di là degli schemi codificati comuni, e poi sempre l’invito ad ascoltare la propria immaginazione, strumento per vivere nel più responsabile e consapevole dei modi.

«[...] l’immaginazione come repertorio del potenziale, dell’ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere. [...] Ecco, io credo che attingere a questo golfo della molteplicità potenziale sia indispensabile per ogni forma di conoscenza. [...] La fantasia è una specie di macchina elettronica che tiene conto di tutte le combinazioni possibili e sceglie quelle che rispondono a un fine, o che semplicemente sono le più interessanti, piacevoli, divertenti».⁹⁷

Ultimo aspetto innovativo della fantastica rodariana è la “frammentarietà”, da intendersi come il fornire al lettore molteplici punti di vista delle cose, o cose interpretabili da più punti di vista, così da allargare le modalità percettive del mondo e degli eventi.

Differente è la letteratura contemporanea a Rodari, per lo più fon-

data sull'obiettivo di fornire al lettore la verità già confezionata, così che debba soltanto fare lo sforzo di rispettarla sentendosi in colpa in caso contrario; sempre che di verità si voglia parlare e non piuttosto di uno specifico punto di vista fondato su specifici principi.

Tale aspetto dà alle opere di Rodari un'importante profondità intellettuale e una precisa valenza pedagogica; le scelte stilistiche sono in direzione di testi diversamente interpretabili, soggetti a molteplici letture, nei quali concetti ed eventi sono frantumati o frantumabili. La frammentarietà è dunque fuga dal didascalismo in direzione dell'utopia, strumento per la ricerca di soluzioni ipotetiche a problemi reali; la frammentarietà è possibilità, e la possibilità è speranza e utopia.

Rodari è la rivoluzione. Ma non tutti se ne rendono conto. Ancor oggi c'è chi usa le sue composizioni come delle belle composizioni e null'altro, senza accorgersi del portato pedagogico, rivoluzionario ed educativo che esse possiedono; senza rendersi conto che il desiderio di promuovere la creatività e l'immaginazione riguarda l'essere umano in genere e non soltanto i bambini.

La Grammatica della fantasia (1973)

Rodari ha un merito indiscutibile che si accompagna alla promozione costante dell'uso della fantasia: la classificazione dei processi creativi entro una *grammatica*, un esplicito invito ad esercitare la propria creatività in modo tangibile, come energia capace di produrre "oggetti" (le storie) e atteggiamenti reali. Rodari non si limita a manifestare la propria volontà e abilità espressiva, rappresentando un modello fondamentale e prezioso, ma mette in mano al lettore "gli strumenti del mestiere", affinché possa comprendere "come" Rodari prima, e i bambini con i quali è entrato in contatto poi, sono stati in grado di liberare la propria fantasia, e come ciò possa essere possibile per chiunque.

«C'è da notare un elemento importante: la suggestione di tipo surrealistico che sta alla base dell'arte di inventare. Il gioco delle parole, l'analogia delle strutture lessicali, il libero volo della fantasia, il gusto del nonsenso nella libera configurazione delle immagini, sono gli elementi da cui parte la costruzione di una storia, basata appunto sugli schemi della fantastica. Ora, sembrerebbe contraddittorio parlare di schemi. In effetti esiste una serie di combinazioni possibili per far muovere la fantasia[...]».⁹⁸

Ecco allora la *Grammatica della fantasia* classificare e teorizzare gli aspetti ricorrenti e caratteristici, i processi più tipici della creazione fantastica.

Apparentemente si tratta dell'ennesimo paradosso, più specificatamente di un ossimoro, cioè di una contraddizione fra termini, poiché la *grammatica* rappresenta indubitatamente un insieme di regole, mentre la *fantasia* è il regno del possibile e della libertà.

In verità anche il processo creativo segue procedimenti tipici, ricorrenti e identificabili, Rodari ha compiuto il lavoro di individuarli, descriverli, teorizzarli, senza mai porre forzature, senza sancire regole o codificare artificialmente l'atto immaginativo.

«Se si obiettasse a Rodari di avere, con tale metodo, classificato schematicamente certe espressioni della fantasia, egli risponderebbe certamente che non si tratta di forzare la materia per formulare ad ogni costo delle leggi, ma di rintracciare alcune costanti per poterle utilizzare consapevolmente».⁹⁹

Quale è dunque l'utilità del conoscere i più frequenti processi che presiedono la creatività?

La possibilità di poterli promuovere e stimolare nei bambini per educarli ad essere creativi. Rodari analizza cosa accade nel corso dell'attività fantastica e lo mette in teoria, per poterlo nuovamente riproporre nell'educazione della creatività dei bambini, scopo ultimo della sua scrittura per l'infanzia.

«Non rappresenta [...] né il tentativo di fondare una Fantastica in tutta regola, pronta per essere insegnata e studiata nelle scuole come la geometria, né una teoria completa dell'immaginazione e dell'invenzione, per la quale ci vorrebbero ben altri muscoli [...]. [...] Vi si parla di alcuni modi di inventare storie per bambini e di aiutare i bambini a inventarsi da soli le loro storie: ma chi sa quanti altri modi si potrebbero trovare e descrivere».¹⁰⁰

La *Grammatica della fantasia* non ha dunque pretese teoriche o manualistiche, né spera di essere esaustiva, sicuramente esplicita l'intenzione, tutta rodariana, di voler educare i più piccoli ad usare la propria creatività, fornendo qualche idea in più a chi volesse occuparsi di educazione.

Sicuramente creare può essere un atto spontaneo e privo di regole, ma bisognerà essere educati a saperlo fare. La creatività è patrimonio di

ogni essere umano, ma va educata con gli stimoli giusti, altrimenti non necessariamente avrà modo di venire alla luce.

Numerose polemiche sono nate a proposito dell'uso effettivo di ciò che Rodari racconta nella *Grammatica della fantasia*.

Taluni sostengono si tratti delle tecniche effettivamente usate dall'autore per inventare le sue storie, altri sostengono si tratti di tecniche da proporre ai bambini per stimolare la loro immaginazione e definire una nuova figura di alunno scolastico: un bambino produttore e non solo fruitore di cultura.

«La fantastica è dunque creatività che [...] soggiace ai criteri di una grammatica e cresce attraverso un esercizio costante, così come Rodari [...] mette a punto sul piano teorico, individuando le potenzialità applicative della fantastica nell'ambito della creatività letteraria come pure dell'educazione linguistica, e, nello stesso tempo, sperimenta nella scuola elementare [...]».¹⁰¹

«Il giocare con le parole attraverso le notissime tecniche [...] sono soltanto un breve cenno sulle infinite possibilità che Rodari fece apparire d'incanto davanti agli occhi di chi volesse incamminarsi lungo il cammino ancora vergine del fare poesia con i bambini. In altri momenti Rodari affrontò più direttamente la scrittura di poesia, con il solito intento di aprire il suo laboratorio, di offrire gli strumenti per elaborare un testo creativo [...]».¹⁰⁰

«Che Rodari abbia artisticamente giocato con le funzioni di Propp, come egli stesso ha ripetutamente affermato nella *Grammatica della fantasia* e in altri interventi, è facilmente riscontrabile».¹⁰³

Di contro troviamo dichiarazioni come questa:

«Quando afferma che una storia può nascere solo da un binomio fantastico, intende ovviamente una storia creata dai bambini. Pinocchio, Gianburrasca, Cipollino, Gelsomino e le *Favole al telefono* non nascono infatti da un binomio fantastico, né nella *Grammatica della fantasia* sono mai adombrati i ferri del mestiere e le tecniche che li hanno prodotti. Tra l'altro nessun critico ha mai esemplificato come un romanzo o una fiaba di Rodari siano scaturiti da quelle tecniche, né poteva farlo: concepite per inventare storie ai bambini e stimolare la loro fantasia, sono ben altra cosa dai meccanismi sottesi alla creazione letteraria per l'infanzia».¹⁰⁴

L'autore stesso non aiuta a dirimere la controversia dichiarandone entrambi gli usi, sostenendo di aver sfruttato personalmente tali tecniche e consigliandone l'utilizzo nelle scuole.

Argilli a tal proposito si dichiara dubbioso¹⁰⁵, non ritenendo credibile che Rodari possa aver usato tali tecniche, né che esse possano essere consigliabili ad un autore di storie per bambini, appoggiando l'idea che si tratti di strumenti educativi per l'immaginazione del bambino.

In ogni caso, nel corso della lettura del testo, potrebbe nascere l'idea che possa trattarsi di un'analisi a posteriori del processo creativo spontaneo che Rodari tante volte ha vissuto in se stesso «C'è da tenere presente che molti di questi suggerimenti [...] Rodari li applica puntualmente sotto le vesti di narratore, in talune delle sue opere più riuscite».¹⁰⁶

Partendo dunque dall'innegabile fatto che l'immaginazione è un fattore importantissimo nella crescita morale e intellettuale di un bambino, Rodari potrebbe averne voluto analizzare i processi su se stesso e sui bambini con cui è entrato in contatto, per elaborarne una teorizzazione e promuoverne l'uso nelle scuole e in tutte le altre agenzie educative.

La *Grammatica della fantasia* rappresenta dunque un aspetto molto importante della fantastica rodariana, in quanto ne esplicita i meccanismi e i processi di funzionamento, le tecniche mediante cui l'autore, e chiunque come lui voglia occuparsi di creazione letteraria e non, gioca con il linguaggio e mette in movimento parole e immagini.

Sintesi

Il testo vero e proprio, rassegna delle principali tecniche d'invenzione, rappresenta uno strumento fondamentale per stimolare i processi mentali logici ed emotivi del bambino, per renderlo protagonista della sua maturazione morale e intellettuale.

Si parte dal presupposto che qualunque parola "gettata" nella mente genera una sequenza di idee a catena legate ad essa per suono, significato ed esperienze di vita vissuta; ogni parola può dunque evocare altre parole, concetti, idee, può così mettere in moto l'immaginazione e produrre la nascita di una storia.

Metodo ancor più efficace per innescare il processo creativo è il partire non da una sola parola e dalle associazioni di idee che ne conseguono, ma da una coppia di parole, il cosiddetto "binomio fantastico", sfruttando il fatto che la mente, di fronte a due parole, tenderà di istituire fra loro una parentela, punto di partenza per una possibile storia. La coppia sarà tanto più produttiva quanto più le due parole saranno distanti per

suono e significato, poiché la parentela che ne deriverà sarà originale e improbabile, fondata sull'estraniamento delle parole dal loro significato usuale per essere inserite entro il nuovo contesto.

Altra tecnica d'invenzione, l' "ipotesi fantastica", fa scaturire le storie dalla domanda «cosa succederebbe se...»; più la domanda sarà bizzarra più l'immaginazione verrà stimolata e lavorerà a un'ipotesi originale, improbabile, inaspettata e divertente, sommamente utile ai processi mentali del bambino e alla sua autostima. Tale tecnica può essere interpretata come un caso specifico di binomio fantastico in cui la coppia è formata dal soggetto e dal predicato della domanda.

Abbiamo poi il "prefisso arbitrario" da aggiungere ad una parola per renderla buffa e inconsueta, stimolando la creatività alla ricerca di un contesto a lei congeniale, in cui abbia un suo specifico senso. Tanto più il prefisso sarà "lontano" a livello di suono e significato dalla parola originaria, o tanto più la porterà lontano dal suo significato originario, tanto più l'immaginazione verrà stimolata a creare qualcosa di nuovo e inaspettato. Anche questa tecnica può essere interpretata come un caso di binomio fantastico in cui la coppia è data dal prefisso e dalla parola, elementi di un binomio inconsueto e produttivo a livello immaginativo.

Altra tecnica stimolante per la fantasia consiste nello sfruttare un errore, volontario o involontario, per creare attorno alla parola sbagliata una storia che le sia congeniale e nella quale acquisti un nuovo senso. Su questa tecnica si fonda il *Libro degli errori*, che trae la sua ispirazione dagli errori grammaticali dei bambini, per poi estendersi agli errori comportamentali più gravi degli adulti e dell'umanità in genere, connotandone le conseguenze a livello sociale e politico, sempre nell'ambito di piccole storie di fantasia. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad una sorta di binomio fantastico, dove la coppia è data dalla parola originaria corretta e da quella sbagliata, poiché dal contrasto fra i due significati, di cui quello sbagliato è comprensibile soltanto alla luce di quello corretto, scaturisce l'idea della possibile storia.

Altre tecniche derivano da vecchi giochi. È possibile ritagliare titoli di giornale e mescolarli fino ad ottenerne uno spunto per una storia; in tal caso avremo a che fare con "polinomi fantastici" costituiti dai titoli che compongono la mescolanza, ciascuno estraniato dal proprio contesto, altrimenti considerabili come una catena di binomi, ciascuno dei quali originerà parte della storia complessiva.

Un altro gioco, da realizzarsi in gruppo, consiste nel rispondere a una serie di domande già predisposte, facendo in modo che ogni persona risponda a un solo quesito, tutti sul medesimo foglio, senza conoscere le risposte precedenti; ne risulterà una composizione bizzarra, punto di par-

tenza per una storia. Ancora una volta si tratterà di un binomio fantastico, in quanto la sequenza di domande metterà in contatto risposte fra loro estranee.

Un ulteriore gioco propone di comporre un disegno a più mani, nel quale ogni forma dovrà essere punto di partenza per la forma successiva, senza necessariamente essere dotata di significato. Dal disegno risultante potranno emergere personaggi e paesaggi stimolanti per la creazione di una storia. Anche in questo caso si può parlare di binomio fantastico, in quanto lo stimolo alla creazione di una storia avverrà in virtù di accostamenti inconsueti tra forme fra loro estranee.

A partire da un verso noto o semplicemente dato, sarà possibile modificarlo giocando con il suono, il significato e le possibili analogie, ottenendo un verso nuovo che potrà contenere idee, personaggi o binomi fantastici interessanti per una storia.

«Il limerick è un genere organizzato e codificato - e inglese - di nonsenso»¹⁰⁷; si tratta, in sostanza, di una forma di espressione letteraria codificata entro la quale può essere inserita una qualsiasi storia. Sicuramente la struttura imposta può essere punto di partenza per l'invenzione.

L'indovinello è un altro strumento per stimolare la fantasia, esattamente come lo sono le tecniche suddette; naturalmente ci si riferisce sia al processo di costruzione, che avviene secondo una struttura prestabilita, sia alla risoluzione. Stesso discorso vale per il falso indovinello, che si distingue dal primo in quanto contenente in se stesso la soluzione.

Altro punto di partenza per la costruzione di storie nuove sono le fiabe popolari. Una possibile tecnica per inventarne di nuove è "sbagliare" quelle tradizionali note a tutti, portandole su strade improbabili e bizzarre.

Oppure è possibile fornire una serie di termini che evocano una fiaba nota con l'aggiunta di una parola inusuale e fuori tema. L'atto creativo consisterà nell'inserire la parola "diversa" nella fiaba nota apportando i necessari cambiamenti, producendo così una variante dell'originale. In questo caso, per l'ennesima volta, avremo un binomio fantastico costituito dalla parola fuori tema e la sequenza di parole appartenenti alla fiaba nota.

Un'altra variante dello "sbagliare le storie" consiste nel rovesciarle in modo volontario e progettato, creando vere e proprie parodie o storie che viaggiano su binari completamente nuovi.

Si può ipotizzare il seguito di una storia nota privilegiando un elemento che nella versione originale è di secondaria importanza, allacciando ad esso un carattere innovativo. Alla luce della novità introdotta gli

altri temi della storia assumeranno nuovi significati e la vicenda narrata cambierà fisionomia. Anche qui il binomio sarà costituito dalla storia tradizionale e l'elemento oggetto della nuova attenzione.

Mescolando elementi di fiabe note se ne otterranno di nuove e inedite: avremo un' "insalata di favole" in cui gli elementi di ciascuna fiaba troveranno nuova vitalità, e la forza narrativa finale sarà la risultante del rinnovamento degli elementi noti e del suo esserne la mescolanza. In questo caso il binomio fantastico sarà dato dalle varie fiabe componenti, ciascuna estraniata dal suo essere completa e mescolata alle altre.

Una ulteriore possibilità è data dalla costruzione di fiabe "a ricalco": partendo da una fiaba nota se ne estrae la trama, si riduce la trama ad uno schema astratto e si costruisce una nuova storia sulla base dello schema astratto. Tale passaggio dal concreto all'astratto e di nuovo al concreto è una tecnica per approdare a nuove storie, più o meno distanti dalle originali, possibile grazie al fatto che le fiabe tradizionali presentano elementi ricorrenti.

Tali elementi ricorrenti sono stati identificati da Propp e chiamati "funzioni"; tutte le fiabe tradizionali hanno una struttura fondata sulla sequenza più o meno completa di tali funzioni.

Similmente sarà possibile costruire una storia "a più voci" a partire da un mazzo di carte in grado di assolvere la medesima funzione delle carte di Propp: su ciascuna sarà posto un ritaglio di giornale che possa fungere da stimolo per l'immaginazione; a turno si pescherà una carta componendo una parte della storia e illustrandola; ne deriverà una storia collettiva "a più voci" illustrata "a più mani".

Per concludere la serie di tecniche inventive che si servono di storie note esiste la "fiaba in chiave obbligata": a partire da una storia se ne opera una variazione secondo una chiave specifica, di tipo spaziale o temporale, ottenendo una fiaba inedita, spesso parodia dell'originale.

È possibile inventare una storia anche a partire da un personaggio noto: bisognerà scomporlo nelle sue caratteristiche più tipiche, e da ciascuna caratteristica ricavare, con le tecniche descritte, una storia inedita; ne risulteranno tante storie variazioni dello stesso tema.

Sempre a partire da un personaggio, stavolta di nostra invenzione e di cui avremo stabilito caratteristiche fisiche e morali, ne dedurremo avventure in sintonia con gli attributi qualificanti (ad esempio un uomo di vetro vivrà delle avventure in sintonia con il suo essere di vetro).

Uno strumento importante per stimolare i processi mentali del bambino è il giocattolo, da non usare limitatamente alla funzione specifica per cui è stato creato, ma da impiegare liberamente secondo gli usi che il bambino preferisce; un utilizzo libero del giocattolo porta a creare delle

storie estemporanee importanti per lo sviluppo della creatività.

È possibile inventare una storia anche con lo scopo di drammatizzarla con marionette o burattini. La tecnica da utilizzare potrà essere una qualunque fra quelle finora descritte, ma in tal caso non sarà soltanto la storia inventata ad essere un forte stimolo per l'immaginazione, quanto anche l'intera costruzione del teatro, delle scenografie, dei personaggi, e ancora lo stesso atto della drammatizzazione secondo copione o secondo improvvisazione. L'intera attività sarà di fondamentale importanza per l'allenamento dell'immaginazione.

Un ulteriore spunto per la costruzione di storie, da parte dell'adulto per il bambino e da parte del bambino con l'aiuto dell'adulto, è quello di porre il bambino in questione come protagonista della narrazione; dovrà essere autore di fatti straordinari, cosicché la storia abbia un valore terapeutico, sia capace di dargli fiducia in sé e speranza nel futuro, favorendo anche una certa analisi e conoscenza di se stesso.

Storie molto importanti per la crescita sono quelle che trattano i grandi tabù: le funzioni corporali e le curiosità sessuali. È fondamentale raccontare ai bambini storie di questo tipo o lasciarli liberi di inventarne di tali, peraltro ne manifestano un'esigenza palese, in quanto si tratta di argomenti con i quali il bambino deve stabilire un rapporto sereno ed equilibrato, possibile solo parlandone liberamente.

È anche possibile inventare storie comiche usando specifici "trucchetti"; lo si potrà fare per i bambini o insegnare loro a farlo.

Altro genere sono le storie "aperte", prive di finale o con finale a scelta fra una serie di possibilità. Si tratta di un genere molto amato, poiché nella scelta del proprio finale interviene l'intera personalità del bambino libera di dispiegarsi nelle sue scelte, secondo un processo che dà un'intensa soddisfazione e contemporaneamente le dà modo di rafforzarsi.

Per creare storie è possibile anche usare una logica premeditata. In alcune fiabe note troviamo, oltre all'emozione delle vicende narrate, anche una specifica struttura logica che il lettore percepisce chiaramente; nello stesso modo sarà possibile inventare una storia capace di far giungere al lettore l'aspetto emotivo delle avventure accompagnato da un processo logico capace di educare la mente a un certo atteggiamento verso il reale. Persino nel completare una storia "aperta" può intervenire, oltre ai sentimenti evocati, un ragionamento puramente logico.

Un'ulteriore serie rinvenibile nella *Grammatica della fantasia* è quella riguardante gli stimoli per lo sviluppo dell'immaginazione dei bambini molto piccoli, che non sono in grado né di leggere né di ascoltare né di inventare storie.

Nel caso di bambini pressoché neonati molto importante è il mono-

logo materno e paterno, che non si limita a far sentire loro affetto e protezione, ma li stimola anche a imparare a riconoscere suoni e immagini nella voce e nel volto dei genitori.

Con bambini di pochi mesi è possibile “giocare a...” compiere attività quotidiane, come mangiare o vestirsi.

Arrivato intorno ai sette mesi il bambino usa il seggiolone o il box, ed è possibile inventare per lui storie che abbiano come protagonisti gli oggetti usati durante i pasti, poiché si tratta di oggetti che conosce per via dell’uso che ne fa.

Intorno ai dieci mesi il bambino cammina carponi ed è in grado di apprezzare storie che abbiano come protagonisti gli oggetti della casa, il suo piccolo universo, luogo delle prime autonome esplorazioni.

Per concludere Rodari descrive l’esperienza vissuta dal bambino nell’ascoltare le fiabe, sottolineandone l’importanza ai fini della crescita emotiva e intellettuale.

Descrive poi l’importanza del lavoro mentale compiuto nel leggere fumetti, valido stimolo nello sviluppo dei processi mentali soprattutto intorno ai sei - sette anni; superata tale età il bambino dovrà cercare anche ulteriori stimoli per progredire nello sviluppo dell’immaginazione.

Propone infine una riflessione di tono polemico sull’educazione alla lettura, criticando una scuola “tiranna” che non lascia libertà di dispiegare la propria personalità. Se ogni destinatario decodifica i messaggi ricevuti secondo codici dettati dalla propria personalità, allo stesso modo il lettore di un libro troverà in esso uno specifico e personale significato suggerito dal proprio modo di essere, e sarà scorretto e controproducente imporgliene un’interpretazione univoca. Leggere sarà dunque un piacere solo se rappresenterà un arricchimento della propria personalità, libera di cogliere nel libro ciò di cui ha bisogno. Al contrario la lettura rimarrà distante dal lettore se verrà proposta come portatrice di un messaggio unico per tutti, ma che non tocca le esigenze e l’animo di nessuno.

Chiude il testo, prima del capitolo conclusivo, una considerazione sul gioco infantile inteso come “racconto in atto”, ovvero come attività che si sviluppa secondo gli stessi processi che presiedono all’invenzione di un racconto, quei processi che permettono associazioni di idee, suoni, ricordi, esperienze, desideri e paure dell’inconscio.

A seguire, una serie di *Schede* approfondiscono argomenti toccati nel corso del testo che richiedono un’ulteriore riflessione.

Commento

Si tratta di una ricerca sui meccanismi che presiedono alla creati-

vità, sulle tecniche per stimolarla e la necessità di stimolarla; si parla di una creatività contestualizzata nel mondo del bambino e supportata ora dall'esperienza "sul campo", ora da fonti autorevoli, segno di grande competenza acquisita nel settore da parte di Rodari.

L'opera nasce nel 1972 in occasione dell'invito ricevuto da Rodari a partecipare a una serie di incontri a Reggio Emilia con insegnanti delle scuole dell'infanzia, elementari e medie per presentare i suoi "ferri del mestiere". L'evento *Incontri con la Fantastica* verrà quindi rielaborato in un testo denominato *Grammatica della fantasia*, che l'autore negherà essere una teoria dell'immaginazione, né tantomeno un saggio o la fondazione di una Fantastica esaustiva dell'argomento, quanto piuttosto la rielaborazione delle conversazioni del convegno, finalizzata all'approfondimento dei temi della creatività.

Nell'antefatto l'autore dichiara di aver già avuto occasione, in gioventù, di riflettere sui meccanismi che presiedono alla creazione di storie - «prendevo nota del modo in cui nascevano, dei trucchi che scoprivo, o che credevo di scoprire, per mettere in movimento parole e immagini»¹⁰⁸ - e di aver ripreso in mano tali appunti nel 1949 con l'inizio della collaborazione presso le rubriche per bambini dell'*Unità* e di *Vie nuove*. In base a tali dichiarazioni le conversazioni di Reggio Emilia avrebbero origini ben più lontane del 1949.

Marcello Argilli non condivide tali affermazioni sostenendo che «ormai da anni universalmente considerato un grande scrittore, con una certa civetteria si inventa genealogie che non risultano e riflessioni che appartengono a un periodo notevolmente successivo».¹⁰⁹ Secondo Argilli Rodari inizierà a riflettere sulla fantastica nel momento in cui darà inizio alla collaborazione con l'*Unità* e *Vie nuove*: per la prima volta alle prese con la scrittura per l'infanzia, in cerca del proprio stile e a confronto con l'immaginazione creatrice, elaborerà riflessioni che porterà su carta in occasione della stesura della *Grammatica della fantasia*.

Obiettivo di Rodari nello scrivere la *Grammatica della fantasia* e nell'incontrare genitori e insegnanti (soprattutto dal 1960 in poi) è quello di rinnovare l'educazione, facendo sì che il bambino sia il vero protagonista della propria crescita, messo nelle condizioni di vivere attivamente gli stimoli educativi e il processo di istruzione scolastica, capace di essere "creativo", di avere cioè una visione della realtà da punti di vista inediti, capace di "smontarla e rimontarla" secondo i propri sogni e desideri.

Se renderemo i bambini "attivi" in quel processo educativo che troppo spesso li vede ricettori passivi di nozioni, obblighi e divieti, doma-

ni avremo cittadini responsabili, che non vivono le regole come imposizioni ma come strumenti di convivenza, che non fuggono dinanzi ai problemi ma se ne assumono la responsabilità, che si sentono protagonisti della vita e del mondo, che non si lasciano vivere se non dalle loro stesse idee.

Se educaeremo bambini creativi avremo persone capaci di cambiare il mondo.

Numerosi i passi di carattere polemico nell'opera; la critica è palesemente indirizzata al mondo della scuola, troppo rigido, impostato, tradizionale e poco utile alla crescita intellettuale e morale.

I germi di tale volontà di rinnovamento, ancor prima della dichiarazione esplicita entro la *Grammatica della fantasia*, sono già rilevabili nei temi e nello stile espressivo rodariano, fortemente innovativi rispetto alla letteratura per l'infanzia del tempo.

Per un verso o per un altro, servendosi ora della politica, ora della letteratura, ora dell'educazione, Rodari vuol "cambiare il mondo", e con i fatti e non con le parole (nello specifico i suoi "fatti" sono fatti di parole!) la sua produzione lascerà un segno profondo nel mondo dell'infanzia e dell'educazione.

L'ultimo capitolo, intitolato *Immaginazione, creatività, scuola*, rappresenta un po' il senso del libro, una sorta di postfazione che esplicita e argomenta l'obiettivo dell'autore.

Si parla della concezione della *creatività*, dell'immaginazione e della fantasia nel corso della storia.

Un tempo separate, l'immaginazione era considerata « la facoltà di produrre percezioni delle cose sensibili assenti»¹¹⁰ mentre la fantasia « il produrre mediante la divisione e la composizione delle immagini l'immagine di una cosa mai percepita dal senso».¹¹¹ Tale distinzione rischiava però di connotare, in modo discriminatorio, la differenza fra artista e uomo comune, differenza gratuita e non sostenuta da prove.

Immaginazione, fantasia e creatività sono oggi considerate la medesima facoltà, posseduta da tutti gli esseri umani, in proporzione diversa a seconda degli stimoli ricevuti, dunque a seconda di fattori sociali e culturali da attribuirsi all'educazione e all'ambiente di vita. Tale facoltà non va dunque a distinguere artisti e uomini comuni, piuttosto risulta essenziale ai fini di ogni attività umana, dalla produzione artistica, alla ricerca scientifica, alla vita puramente quotidiana.

Si parla poi dell'uso che si fa dell'immaginazione in ambito educativo.

La *scuola* propone metodi di apprendimento e di educazione basati

sull'attenzione e la memoria, mirando a creare uno scolaro passivo e malleabile, privo di senso critico e per nulla allenato al pensiero autonomo. Al contrario dovrebbe fornire stimoli per far crescere l'immaginazione, "ginnastica mentale" per la formazione del pensiero critico e di un atteggiamento attivo nei confronti della vita. Fondare l'apprendimento sull'uso della fantasia garantirebbe inoltre un miglior risultato a livello di nozioni apprese, in quanto non verrebbero vissute come "calate dall'alto", ma partecipate attivamente.

Altro discorso riguardo la scuola concerne le materie, il cui insegnamento troppo spesso ha luogo secondo una gerarchia preferenziale e discriminatoria, prediligendo le umanistiche e le scientifiche, e trascurando le materie pratiche di carattere artistico e tecnico. L'educazione deve preparare alla vita, la cultura "accademica" non basta, il bambino va educato a trecentosessanta gradi e non solo "istruito". L'esercizio dell'immaginazione, a tal proposito, è fondamentale, perché rende capaci di relazionarsi con ogni ambito del reale, garantendo una preparazione al mondo e non solo una cultura libresca.

Ultimo aspetto trattato nel capitolo finale riguarda la *società* che si genera da un'educazione tanto distorta e scorretta.

Bambini educati ad apprendere un prodotto già confezionato e a imparare passivamente senza nulla da aggiungere di personale, saranno anelli di una catena produttiva in una società non a caso fondata sul mito della produzione e del consumo senza critica.

Bambini educati all'uso dell'immaginazione per apprendere le cose riportandole a una dimensione personale, educati a un approccio alla realtà nella sua interezza e non nei suoi soli aspetti accademici e intellettuali, in grado di leggerla da punti di vista inconsueti, saranno capaci di vivere criticamente entro la società, di dare il proprio contributo in modo attivo e responsabile, e di cambiarla qualora non rispondesse ai loro valori e desideri.

Ma di fatto ci troviamo di fronte a un circolo vizioso: la società è "malata", dunque la scuola è "malata", dunque produrrà individui "a metà", e poiché lo stesso mercato del lavoro, figlio della società, richiede individui "a metà", il giro ricomincia. Qualcuno, in qualche punto dell'anello, dovrà prendere il coraggio e spezzarlo. Rodari ci ha provato.

Il testo è ricco di *digressioni sulla sua vita personale*; spesso si lascia andare a racconti sul suo passato, rivelando divertenti e importanti aneddoti che aiutano il lettore a capire la psicologia di un grande autore.

Nelle riflessioni a proposito dell'arte di inventare storie mette in campo *considerazioni psicologiche* interessanti, scaturite chiaramente

dall'esperienza vissuta con i bambini, imparate grazie all'allenamento di un occhio attento e acuto. Come specificato all'inizio dallo stesso Rodari, non abbiamo a che fare con un manuale, un saggio o una teorizzazione accademica della fantastica, il libro riporta piuttosto osservazioni di psicologia infantile dedotte da chi i bambini non li ha studiati sui libri, ma li ha vissuti di persona.

Frequenti sono le considerazioni esplicite che compie a proposito dell'*ideologia* nelle storie: dichiara apertamente di non volersi soffermare su tale aspetto in quanto non sarebbe la sede giusta, ma più e più volte sostiene che nelle storie l'ideologia può "cadere" in modo spontaneo, magari involontariamente, e dovrà essere sempre la benvenuta, in quanto chiara e diretta espressione della personalità dell'autore; ma mai l'ideologia dovrà essere premeditata e programmata in una storia. La frequenza di questo tipo di riflessioni dimostra quanto sia importante per Rodari, l'impegno politico e sociale di ogni individuo, e l'importanza di non renderlo una forzatura poco partecipata.

Il testo è *gradevolissimo alla lettura*, non si pone come saggio o manuale sia nelle intenzioni e nei contenuti, sia nel genere di scrittura poco sistematica, molto discorsiva, una vera trascrizione di conversazioni orali, mai fuori tema, sempre gustosa e interessante.

Per concludere...

Da qualunque angolazione ci porremo in osservazione dell'opera di Rodari, sempre avremo modo di trarne l'immagine di un uomo che vive fortemente la responsabilità etica e sociale della vita, animato da un sincero entusiasmo verso l'esistenza e le potenzialità dell'essere umano.

Ovunque Rodari non si smentisce, non ha ripensamenti, cadute di stile, momenti di decadenza. Fino alle ultime opere lo vedremo capace di una forza espressiva di rara pregnanza e, allo stesso tempo, di una discrezione e uno stile non solo ricercati, ma opportuni, comunicativi, in grado di resistere alle tentazioni della propaganda, di cui spesso rimangono vittime gli animi appassionati.

Un poeta, una sensibilità artistica in grado di conciliare il giusto e il bello, la passione e l'arte, l'impegno e lo stile con rara perizia e maestria. E la letteratura, la pedagogia, la poesia, i ragazzi di ieri e di oggi non possono non essergliene grati.

NOTE

- 1) G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 2001, p.4.
- 2) AA.VV. *Se la fantasia cavalca con la ragione*, Bergamo, Juvenilia, 1983, p.158.
- 3) G.Rodari, *Grammatica della fantasia*, p. 145.
- 4) Ivi, p. 175.
- 5) E.Catarsi (a cura di), *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, Tirrenia, Del Cerro, 2002, p.117.
- 6) Ivi, p.118.
- 7) Ivi, p. 120.
- 8) M.Argilli, *Gianni Rodari: Una biografia*, Torino, Einaudi, 1990, p. 61.
- 9) G.Rodari, *Grammatica della fantasia*, p. 10.
- 10) Ivi, p. 69.
- 11) Ivi, p. 84.
- 12) M.Argilli, *Gianni Rodari:Una biografia*, p.93.
- 13) Ivi, p. 94.
- 14) E.Catarsi (a cura di), *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, pp.115-116.
- 15) M.Argilli, *Gianni Rodari: Una biografia*, p. 51.
- 16) *Ibidem*.
- 17) Ivi, p.95.
- 18) Ivi, p.96.
- 19) *Ibidem*.
- 20) Ivi, p. 151.
- 21) Ivi, p.143.
- 22) E.Catarsi (a cura di), *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, p.58.
- 23) Ivi, p.59.
- 24) Ivi, pp. 60 – 61.
- 25) Ivi, pp. 61 – 62.
- 26) *Ibidem*.
- 27) G.Rodari, *Grammatica della fantasia*, p.28.
- 28) E.Catarsi (a cura di), *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, p.116.
- 29) Ivi, p.117.
- 30) G.Rodari, *Grammatica della fantasia*, p. 29.
- 31) M.Argilli, *Gianni Rodari: Una biografia*, p. 50.
- 32) Ivi, p. 53.
- 33) *Ibidem*.
- 34) Ivi, p.54.
- 35) G.Rodari, *Prime fiabe e filastrocche*, Torino, Emme, 1990, p. 50.
- 36) M.Argilli, *Gianni Rodari: Una biografia*, p.61.
- 37) Ivi, p. 62.
- 38) Ivi, pp. 63-64.

- 39) Ivi, pp. 48-49.
- 40) G.Rodari, *Grammatica della fantasia*, p. 6.
- 41) Ivi, p. 171.
- 42) *Ibidem*.
- 43) Ivi, p. 170.
- 44) Ivi, p. 174.
- 45) E.Catarsi (a cura di), *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, p.69.
- 46) Ivi, pp. 68 – 69.
- 47) Ivi, p. 57.
- 48) Ivi, p. 117.
- 49) Ivi, p. 24.
- 50) Ivi, p. 25.
- 51) Ivi, p. 27.
- 52) Ivi, p. 28.
- 53) M.Argilli, *Gianni Rodari: Una biografia*, p. 61.
- 54) E.Catarsi (a cura di), *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, p. 33.
- 55) M.Argilli, *Gianni Rodari: Una biografia*, p. 62.
- 56) Ivi, p.109.
- 57) G.Rodari, *Grammatica della fantasia*, p. 167.
- 58) E.Catarsi (a cura di), *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, p. 33.
- 59) P.Boero, *Una storia tante storie*, Torino, Einaudi, 1992, p.182.
- 60) E.Catarsi (a cura di), *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, p.67.
- 61) Ivi, p.68.
- 62) P.Boero, *Una storia tante storie*, p.90.
- 63) E. Catarsi (a cura di), *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, p.38.
- 64) Ivi, p.48.
- 65) G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, pp.169-170.
- 66) *Ibidem*.
- 67) AA.VV., *Se la fantasia cavalca con la ragione*, p.61.
- 68) *Ibidem*.
- 69) P.Zagni, *Gianni Rodari*, La Nuova Italia, 1975, p.38.
- 70) E.Catarsi (a cura di), *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, p.79.
- 71) AA.VV., *Se la fantasia cavalca con la ragione*, p.30.
- 72) *Ibidem*.
- 73) Ivi, p.31.
- 74) Ivi, p.34.
- 75) Ivi, p.36.
- 76) Ivi, p.30.
- 77) Ivi, pp.31-32.
- 78) Ivi, p.34.
- 79) Ivi, p.36.

- 80) Ivi, p.34.
- 81) Ivi, p.35.
- 82) Ivi, p.29.
- 83) Ivi, p.35.
- 84) Ivi, pp.35-36.
- 85) Cfr. I.Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993, pp.39 e 44.
- 86) P.Boero, *Una storia tante storie*, p.106.
- 87) Ivi, p.127.
- 88) Ivi, p.131.
- 89) Ivi, p.181.
- 90) Ivi, p.123.
- 91) Ivi, p.121.
- 92) Ivi, p.159.
- 93) *Ibidem*.
- 94) Ivi, p.138.
- 95) Ivi, p.143.
- 96) I.Calvino, *Lezioni americane*, p.12.
- 97) Ivi, p.102.
- 98) P.Zagni, *Gianni Rodari*, p.33.
- 99) Ivi, p.42.
- 100) G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, p.6.
- 101) E. Catarsi (a cura di), *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, p.79.
- 102) AA.VV., *Le provocazioni della fantasia*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p.87.
- 103) AA.VV., *Se la fantasia cavalca con la ragione*, p.123.
- 104) M. Argilli, *Gianni Rodari: Una biografia*, p.109.
- 105) Cfr. Ivi, p.109.
- 106) P.Zagni, *Gianni Rodari*, p.43.
- 107) G.Rodari, *Grammatica della fantasia*, p.43.
- 108) Ivi, p.4.
- 109) M. Argilli, *Gianni Rodari: Una biografia*, p.58.
- 110) G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, pp.167-168.
- 111) *Ibidem*.

CONVERSANDO OGGI NEL RICORDO DI GIANNI RODARI

Intervista con Dino Bernardini a cura di Francesca Fratejacci

Premessa

Partendo dal presupposto che studiare un autore sulla base delle critiche su di lui scritte è altro dal conoscerlo leggendo le sue opere, e altro ancora dall'aver l'opportunità di interagire con lui in prima persona; non potendo in alcun modo farlo, essendo Gianni Rodari scomparso da più di vent'anni, cercheremo di conoscerlo a partire dai racconti di chi ha avuto la preziosa opportunità di incontrarlo.

La vecchia intervista che andremo a rivisitare è non solo interessante, ma tratta temi che hanno avuto la peculiarità di suscitare più riflessioni che domande; si pone dunque la necessità di condividere tali riflessioni con chi ha scritto in prima persona l'articolo.

Siamo nel 1979, la casa editrice *Progress* di Mosca pubblica *Grammatica della fantasia* in lingua russa: sarà una delle numerose traduzioni delle opere di Rodari all'estero.

L'intervista a Rodari condotta da Dino Bernardini, che riproduce a p. 178, si può articolare in più blocchi tematici naturalmente correlati e indivisibili:

- si parte con l'argomento cardine, origine dell'intervista stessa, ovvero la pubblicazione della *Grammatica della fantasia* in lingua russa. Si parla del significato del testo, degli obiettivi che si propone, della sua storia e dell'aspetto grafico dell'edizione;

- si procede con un'ampia e articolata considerazione sulla letteratura per l'infanzia, la sua dignità di letteratura e il ruolo che nel momento storico in questione (siamo nel 1979) riveste all'interno della letteratura generale di vari paesi e culture; esplicita è la nota polemica e idealista di Rodari che sogna una diversa considerazione per la disciplina;

- successivamente si discorre a proposito del successo rodariano all'estero, dovuto soprattutto alle traduzioni in numerose lingue, e specificatamente del successo nei paesi a regime socialista, indagando le ragioni che ne hanno determinato una fortuna fuori dal comune;

- si affronta poi il tema della traduzione, approfondendo la differenza fra poesia e prosa e la diversa possibilità di una traduzione corretta e fedele; da qui emerge l'idea, tutta rodariana, di non aver mai scritto composizioni poetiche ma solo composizioni di carattere scherzoso e di marginale importanza;

- infine si analizza il pubblico sovietico che tanto ha gratificato le fatiche letterarie rodariane e a cui tanto lo scrittore si sente affezionato e grato; se ne rilevano caratteristiche specifiche e differenze con il lettore occidentale.

I temi trattati sono molteplici e tutti di rilevanza storica e letteraria. La sensazione che se ne trae è che si tratti di temi assolutamente attuali, sin troppo facili da rivisitare in chiave contemporanea alla luce dei tempi e degli eventi moderni.

La contestualizzazione storica è operazione sempre necessaria per una corretta interpretazione, in particolar modo se si tratta di considerazioni di carattere culturale, ciononostante nessuno degli argomenti considerati risulterebbe incomprensibile o falsato già ad una prima sommaria lettura.

Fanno eccezione le considerazioni concernenti il successo di Rodari nei paesi socialisti e il genere di pubblico e di costumi culturali che hanno consentito un simile apprezzamento: in questo caso è necessaria una contestualizzazione entro gli anni in cui l'evento ha luogo.

In più momenti troveremo citata testualmente l'intervista del 1979, innanzitutto per rispondere all'intenzione di una rivisitazione della stessa in tutte le sue parti e nella totalità dei temi trattati; in secondo luogo per il piacere di rivivere e ripercorrere gli stessi temi in una sorta di dialogo, seppur virtuale, fra noi e Rodari, fra presente e passato, alla ricerca di parentele più o meno strette fra la cultura di oggi e quella che è stata.

(1)

Francesca Fratejacci: Come è nata l'idea dell'intervista a Rodari: soltanto dalla specificità dell'evento della pubblicazione in russo della *Grammatica della fantasia*?

Dino Bernardini: L'idea è nata così: io conoscevo molta gente nell'ambiente delle riviste letterarie di Mosca alla fine degli anni Settanta. Avevo anche qualche amico che aveva studiato con me alla facoltà di Filologia dell'Università Lomonosov. In occasione di uno dei miei frequenti viaggi a Mosca, mi fu chiesto di intervistare Rodari per il mensile *Inostrannaja literatura*. Erano altri tempi. Lavoravo ancora alla Sezione

Esteri del PCI e l'intervista di cui parliamo fu una fra le tante che le riviste sovietiche mi chiedevano ogni tanto di fare a scrittori italiani. Non conoscevo Gianni Rodari, gli telefonai, dandogli naturalmente del "tu" come eravamo soliti fare fra noi comunisti, e gli chiesi un'intervista per la rivista moscovita *Inostrannaja literatura*.

(2)

F.: Che tipo d'uomo le è sembrato essere? L'opportunità di incontrare qualcuno che ha avuto la fortuna di conoscere Rodari di persona mi porta a desiderare di sapere che tipo di uomo fosse: uno scrittore per l'infanzia creativo e innovativo, uno spirito intelligente, coraggioso e impegnato non può non stimolare la curiosità di chi è entrato in contatto con le sue opere.

B.: Molto cordiale e disponibile, un uomo normale relativamente al concetto di normalità. Non ricordo esattamente le domande che gli feci né le risposte che mi diede; credo però, e lo dico senza falsa modestia, che se fossi stato più bravo a fare le domande avrei potuto ricavare da lui risposte importanti e più interessanti, considerando l'uomo che era, la sua ricchezza intellettuale, la sua carica umana e il suo idealismo. Devo riconoscere che non mi preparai a sufficienza.

(3)

Gianni Rodari 1979¹: «Penso che la *Grammatica della fantasia* si possa considerare una specie di autobiografia fantastica, perché in fondo in questo libro ho utilizzato tutti quei modi di raccontare di cui mi ero servito in precedenza. Sono modi che ho visto via via scoperti e provati dapprima per me e poi infinite volte con i gruppi di bambini che ho sempre frequentato per scrivere a contatto con loro, per scrivere storie non secondo il mio gusto, che si evolve a tavolino in quanto gusto di uno scrittore che scrive per esprimersi, ma secondo il loro gusto, le loro conoscenze, i loro livelli di comprensione. Quindi, anche se l'ho scritto tutto in una volta e in poco tempo, quattro o cinque anni fa, è praticamente un libro che ho sempre scritto, il libro che mi sono portato dietro per una trentina d'anni, da quando ebbi la prima idea di questi temi, dei temi dell'invenzione».

F.: Molti critici di Rodari hanno preferito prescindere dalla esplicita dichiarazione rodariana riguardante il senso e il contenuto della *Grammatica della fantasia* ritenendolo un saggio contenente tecniche

inventive utili all'allenamento della fantasia infantile (esercizio peraltro lodevole e di fondamentale importanza per lo sviluppo intellettuale del bambino), ma non certo tecniche da attribuire come utilizzate dall'autore stesso.

Al contrario nell'intervista da lei condotta mi sembra esplicita la dichiarazione rodariana riguardo lo statuto della *Grammatica della fantasia*: un'autobiografia fantastica, un libro in cui vengono raccolte e raccontate le tecniche di invenzione letteraria utilizzate dallo stesso Rodari.

Lei che ne ha parlato di persona con Rodari cosa ne pensa?

B.: Io per la verità non ricordo con precisione il testo della *Grammatica della fantasia*, all'epoca l'avevo letto, così come avevo letto da tempo la maggior parte delle opere di Rodari; ciò che ricordo è che si trattava di un libro con il quale Rodari si riprometteva qualcosa di più che non un semplice suggerimento per l'infanzia, seppur educativo nella sua stessa essenza, un libro in cui riponeva molte speranze, quasi a volerlo rendere il momento di passaggio fra la scrittura per ragazzi e una scrittura per tutti, affinché divenisse comprensibile finalmente anche agli adulti il messaggio lanciato per anni con la scrittura per ragazzi.

F.: In sostanza una dichiarazione esplicita del messaggio ripetutamente evocato nelle sue opere, ma poco compreso per via della sua apparente destinazione ad un solo pubblico infantile; quasi la volontà di esplicitare un'idea (la necessità di un'educazione della creatività come educazione alla libertà) non più in modo mediato attraverso la metafora delle storie, ma attraverso un saggio, con parole chiare, capaci di definire esplicitamente le sue idee, quasi fosse un ulteriore tentativo espressivo per rendersi comunicativo a tutti, non solo ai ragazzi.

B.: Esattamente.

(4)

Rodari 1979: «[...] il tema dell'invenzione, il tema dell'importanza di una logica della fantasia. In seguito ho sempre ricercato questo tema ogni volta che ho potuto. Devo dire che in questo mi hanno aiutato i linguisti, i semiotici. Molto meno mi ha aiutato la letteratura pura».

F.: Rodari dichiara che in lui l'invenzione fantastica è stata aiutata in misura maggiore dalla linguistica piuttosto che dalla letteratura. Si tratta di una considerazione interessante: mentre infatti la lingua è identificabile come uno "strumento", la letteratura è piuttosto un "prodotto finito", ed è evidente che per la fantasia sia di gran lunga più stimolante, uno strumento (materia-prima) utilizzabile secondo il proprio modo di essere,

piuttosto che un prodotto finito (modello) già contenente un'idea e un modo di essere che poco potrebbero appartenerci.

(5)

Rodari 1979: «Devo riconoscere che ho dato a questo libro anche l'aspetto di un saggio popolare, non accademico. E forse ho avuto torto, perché magari l'avrebbero preso sul serio anche gli accademici, i quali invece così se ne sono infischiate [...]. Ma, voglio dire, avrei potuto caricare il libro di note, di citazioni, di bibliografie, e invece ho cercato di nascondere tutto questo apparato, di lasciarlo un po' sotto terra per avere un pubblico più popolare, di maestri di scuola, di persone semplici. Mi pare che lo scopo sia stato raggiunto perché la diffusione è stata molto larga».

F.: Seppur l'intento della *Grammatica della fantasia* di favorire la propria diffusione presso un pubblico popolare sia nobile, lodevole e condiviso, ritengo possa pesare l'assenza di una bibliografia, che in nulla disturberebbe la lettura da parte di lettori poco specializzati, ma che arricchirebbe di molto l'opportunità di approfondire l'argomento, tanto più che è chiaramente percepibile il ricco panorama culturale cui Rodari ha attinto nel corso degli anni prima di approdare alla scrittura del saggio.

Al contrario condivido il mancato uso di note e citazioni che avrebbero appesantito un testo che si propone un carattere divulgativo.

In ogni caso è necessario notare che uno scrittore che vuol proporre e stimolare l'uso della logica fantastica in più persone possibili, e soprattutto nelle persone comuni, evidentemente vive la fantasia come strumento di emancipazione intellettuale e umana.

(6)

Rodari 1979: «Mi pare che questa sia una bella edizione. C'è una bellissima copertina lucida, robusta, dove si possono stampare le fotografie e si vedono vere fotografie, non quelle macchie o quei fantasmi di altre edizioni. Mi sembra molto curata, graficamente elegante, molto attraente, l'impaginazione è pulita, la carta di buona qualità. Poi mi sembra anche giusto aver messo internamente la doppia intestazione a fronte, in italiano e in russo. Insomma, una bella edizione, mi ha rallegrato questo verde della speranza».

F.: L'importanza data all'aspetto grafico dell'edizione è interes-

te: il libro non è solo ciò che contiene, ma anche come si presenta. La grafica crea attrazione, l'attrazione genera un'aspettativa e l'aspettativa sceglie il lettore. Un discorso di questo tipo ha connotati assolutamente moderni e in sintonia con l'attuale civiltà dell'immagine, cui peraltro Rodari farà riferimento più avanti, e in aggiunta i toni del colloquio fra gli interlocutori lasciano supporre un'opinione comune largamente condivisa riguardo l'argomento.

(7)

Rodari 1979: «Voglio dire che in Italia la popolarità mi è arrivata più tardi, però è arrivata, e adesso vengo continuamente invitato nelle scuole, nelle biblioteche, nei centri culturali. [...]. Quanto al giudizio sulla letteratura infantile [...] noi qui abbiamo avuto all'origine di questa sottovalutazione il famoso giudizio di Croce, il quale settanta anni fa ha scritto che la letteratura per l'infanzia non esiste, esistono solo libri che i bambini adottano, scelgono secondo i loro gusti [...]. Bene, questo era un giudizio suo, ed era anche un po' un giudizio a posteriori. La maggioranza dei bambini italiani ai tempi in cui Croce diceva quelle cose erano analfabeti, la scuola non era affatto diffusa, lui poteva ben teorizzare che non esistevano libri per bambini perché non c'erano bambini che andassero a scuola. Quindi era uno di quei tipici casi in cui la filosofia teorizza il fatto compiuto. Nei paesi dove invece l'infanzia ha avuto prima che da noi una certa civiltà, dove il lavoro precoce è stato abolito prima, dove lo sfruttamento dei bambini nelle fabbriche o nelle campagne è finito prima che da noi, per esempio in Germania o in Inghilterra, là la letteratura infantile ha avuto tutta un'altra considerazione. Per tacere di Andersen, che ha potuto benissimo diventare il più noto e il più famoso scrittore danese del suo tempo scrivendo favole per bambini».

F.: Come è analizzabile il discorso del ritardo nell'apprezzamento in Italia? Sicuramente è legato ad un ritardo della consacrazione della letteratura per l'infanzia come genere specifico dotato di una propria dignità entro la letteratura generale; a sua volta ciò è scaturito dal ritardo con cui il concetto di infanzia ha ricevuto analoga dignità nella cultura italiana: l'infanzia come tappa della vita e non solo momento di passaggio verso l'età adulta.

(8)

Rodari 1979: «Questa divisione è abbastanza artificiale, prima o poi dovrà anche scomparire, naturalmente resteranno i professionisti e gli

specialisti della comunicazione con i bambini in età più piccola, quando proprio il libro è una specie di introduzione al libro, quando la letteratura ha una funzione di mediazione tra il mondo infantile e il mondo adulto. Ma via via i confini tra quello che legge un ragazzo e quello che legge un adulto dovranno sempre più ridursi. Penso che questo dovrà succedere in tutti i paesi».

F.: Se l'infanzia è uno specifico stadio evolutivo dell'uomo dotato di pari dignità e diritti dell'età adulta o della vecchiaia, la letteratura per l'infanzia sarà un genere specifico della letteratura generica, al pari del giallo, del fantasy, dell'avventura o del rosa.

Questo intende Rodari quando afferma che i confini fra ciò che legge un ragazzo e ciò che legge un adulto dovranno ridursi sempre più. In sostanza non dovrebbe esistere più una letteratura destinata soltanto ai ragazzi e una esclusiva per gli adulti, ma un'unica letteratura entro la quale saranno annoverate opere più adatte ai piccoli (ma aperte a tutti i fruitori) e altre maggiormente rispondenti ai gusti e alle esigenze degli adulti.

Ciò potrà significare far avvicinare i bambini, seppur controllati, a ciò che preferiscono e avvertono come in grado di soddisfare i loro bisogni (i piccoli leggono i grandi), e allo stesso tempo confermerà un Rodari non necessariamente destinato ad un pubblico di soli ragazzi, ma al pubblico che sceglie le sue opere (i grandi leggono i piccoli).

Date le considerazioni fatte dalla presente intervista nel 1979, verrebbe da chiedersi se attualmente sia in atto una qualche forma di avvicinamento a tale ideale nell'ambito della letteratura.

(9)

Rodari 1979: «[...]direi che è una diffusione discreta, anche se non eccezionale come nei paesi socialisti e non al livello registrato anni fa in Unione Sovietica, dove io credo di essere stato avvantaggiato, all'inizio, dal fatto di aver avuto un traduttore del calibro di Samuil Maršak, grazie al quale le mie filastrocche sono rivissute in lingua russa. Penso sia stato questo un vantaggio decisivo per tutto il successo che i miei libri hanno avuto anche in seguito».

F.: La fortuna nell'Unione Sovietica è stata maggiore che in tutto il resto del mondo per via di un iniziale traduttore di grande competenza che ha consentito di apprezzare appieno le opere rodariane, ponendo le basi del successo anche nei tempi seguenti e per le opere successive.

Solo questa è stata la ragione del successo nell'Unione Sovietica?

B.: In Unione Sovietica c'era la censura, che impediva la pubblicazione e la diffusione di certe opere. Pur riconoscendo i meriti dell'editoria sovietica, che sfornava ogni anno milioni di libri a buon mercato, ogni tanto si arrivava a pubblicare libri di scarsa qualità a patto che fossero in linea con il regime politico, e al contrario opere molto interessanti non potevano essere pubblicate perché "non in linea".

Per queste ragioni, non appena all'estero appariva sulla scena uno scrittore dichiaratamente comunista e per giunta famoso e apprezzato, i critici sovietici di orientamento, come dire?, liberal, ne approfittavano per riservargli immediatamente un posto di rilievo nel panorama letterario sovietico. Naturalmente, chi ha tradotto, pubblicato e recensito Rodari in Unione Sovietica non era necessariamente comunista, piuttosto lo apprezzava come scrittore, fornendogli sostegno senza remore, sapendo che il regime non avrebbe frapposto ostacoli. Al contrario, sappiamo invece che gli scrittori russi che non erano d'accordo con la linea dell'Unione degli Scrittori erano costretti a scrivere, come si diceva allora, "tra le righe" o ripiegare, per sopravvivere, a fare il mestiere del traduttore.

F.: Nello specifico sorge l'interrogativo su che tipo di evento sia stato la traduzione in russo della *Grammatica della fantasia* per il 1979 e per la letteratura infantile sovietica del periodo, considerata anche la calorosa accoglienza che ha riscontrato.

(10)

Rodari 1979: «Anche in Giappone si traducono regolarmente tutti i miei libri e mi risulta che se ne traggono programmi radiofonici per le scuole, o programmi televisivi, specialmente da parte della televisione di Stato che ha compiti particolarmente educativi».

F.: Nell'intervista si parla di un enorme successo delle opere rodariane in Giappone, in particolare di una forte risonanza dell'aspetto educativo, in quanto utilizzate in trasmissioni radiofoniche e programmi televisivi di carattere specificatamente educativo. Capirà che le motivazioni di un simile specifico successo di portata nazionale possono rivestire un'importanza e un interesse particolari. Come si spiega o si contestualizza un fenomeno simile alla fine degli anni Settanta?

B.: Io non ricordo esattamente questo particolare, ma credo si sia trattato di qualcosa di normale, forse addirittura quasi casuale; con molta probabilità, qualcuno che conosceva la lingua, la cultura e la letteratura italiana, e apprezzava Rodari, ha suggerito le sue opere agli autori di qualche programma televisivo che erano alla ricerca di testi per le proprie

trasmissioni, e forse si è trovato lo spazio per tali testi utilizzandoli secondo scopi educativi.

(11)

Rodari 1979: «Mi pare che nei paesi occidentali i miei libri abbiano un senso diverso rispetto a quello che hanno nell'Unione Sovietica. Può darsi che io mi sbagli, ma mi sembra che nell'URSS sia stato colto interamente l'aspetto fantastico dei miei libri, oltre che naturalmente il loro contenuto progressista, mentre invece in altri paesi gli editori progressisti o di sinistra vi abbiano colto innanzitutto un certo tipo di contenuti, a scapito dei diritti della fantasia».

F.: Non in tutti i paesi il successo è stato così dilagante e immediato, non in tutti i paesi ha riguardato la globalità dell'opera rodariana, e mentre in Giappone ne è stato colto e sfruttato soprattutto l'aspetto educativo, in Unione Sovietica si è stati capaci di valorizzarne sia il contenuto progressista sia l'aspetto ludico e fantastico, contrariamente all'Europa occidentale, dove si è posta attenzione soprattutto ai contenuti, non dando da subito abbastanza valore all'aspetto fantastico.

Perché l'Unione Sovietica è stata in grado di comprendere in modo più completo e complesso l'opera rodariana? Forse perché il sostrato politico progressista delle opere di Rodari era condizione necessaria e sufficiente perché i suoi scritti potessero avere cittadinanza sovietica, e a partire da questa certezza se ne potevano poi indagare gli ulteriori e interessanti aspetti?

Al contrario i paesi occidentali dovevano affrontarne una lettura a partire da zero, e forse si sono trovati a dover decidere a quale dei due aspetti dedicare la prima attenzione; questo li potrebbe aver portati a coglierne il messaggio senza lasciarsi andare alla poesia, così spesso carica di un senso inaspettato e percepibile solo alla luce del godimento linguistico.

Una possibile interpretazione, tutta italiana, potrebbe identificare la volontà di volerne cogliere prima di tutto il portato pedagogico, con il retaggio dell'antica, nonché erronea, convinzione che la letteratura per l'infanzia dovesse essere prima di ogni altra cosa educativa ed edificante.

Dato il successo riportato all'estero grazie alle numerose traduzioni, verrebbe da interrogarsi se Rodari abbia giocato un ruolo rilevante nell'ambito della letteratura per l'infanzia dei singoli paesi fruitori, o si sia piuttosto segnalato come un caso importante ma isolato e unico a livello storico-letterario.

(12)

F.: Per tradurre un libro bisogna comprenderne a fondo il senso, ma non al livello cui può giungere il lettore leggendolo e amandolo; il lettore può infatti darne una propria specifica interpretazione. Il traduttore deve convertire in una nuova lingua esattamente il senso che l'autore ha pensato per la propria opera.

Serve pertanto un rapporto di conoscenza e intesa con l'autore; un buon *feeling* con l'opera stessa per poterne penetrare il senso autentico; non ultimo è necessaria una perfetta padronanza della lingua.

La traduzione fa la fortuna del libro nel paese straniero: esistono libri meravigliosi, veri e propri capolavori che, se tradotti male, risultano incomprensibili.

B.: A questo proposito sarà utile ricordare i criteri usati in Russia, ma anche in altri paesi, per tradurre le opere poetiche. Non so qual è la situazione oggi, ma ai tempi dell'Unione Sovietica la maggior parte dei traduttori russi di poesie erano scrittori noti che spesso non conoscevano affatto la lingua dell'originale. Cosa che invece non accadeva per la prosa, i cui traduttori conoscevano, e bene, la lingua degli originali. Naturalmente ci sono sempre stati anche grandi traduttori di poesie come l'italianista Evgenij Solonovič, ma spesso si trattava di poeti russi che erano soliti farsi fare la traduzione interlineare da un esperto della lingua per poi, partendo dalla traduzione interlineare, adattarla in modo da conferirle la massima espressività. E devo riconoscere che spesso il risultato era buono, il testo russo della poesia tradotta era opera di poesia autentica, perché poeta autentico era l'autore della traduzione russa. Sempre che sia lecito definirla una traduzione.

Naturalmente l'opera finita veniva attribuita soltanto allo scrittore famoso e l'autore della traduzione interlineare veniva ignorato, nella convinzione che il suo fosse un lavoro "tecnico" e non creativo. In aggiunta c'è da considerare che la retribuzione ricevuta per queste traduzioni era molto alta.

Tale abitudine derivava dal fatto che si riteneva più importante che il traduttore fosse uno scrittore in proprio, piuttosto che conoscesse perfettamente la lingua dell'originale. Inutile dire che il vero traduttore dovrebbe possedere entrambe le qualità, ma di certo non è pensabile che possa definirsi traduttore chi non conosce la lingua dell'originale. Pertanto ai tempi dell'Unione Sovietica non c'era rivista letteraria, anche importante e seria, che non pubblicasse poesie straniere tradotte secondo questo sistema. Lo stesso Pasternak, sommo poeta russo, che ha tradotto Shakespeare, e l'inglese lo conosceva, ha anche tradotto molti poeti

georgiani senza conoscere, sospetto, il georgiano.

Sarebbe interessante uno studio di alcune traduzioni poetiche di quel periodo per accertarne il livello di “distanza” dal testo originale.

(13)

Rodari 1979: «Io distinguerei nettamente la prosa, anche quella d'arte, dalla poesia. Infatti, la traduzione di un'opera in prosa è possibile e può conservare un certo valore anche dopo che sarà stata fatta un'altra traduzione, perché il gusto della lingua prima o poi cambia. Voglio dire che certe traduzioni conservano il loro valore, per così dire, secondario, cioè di testi di lingua italiana. [...] Insomma ci sono traduzioni che diventano testi classici. [...] Per quanto riguarda invece la poesia, una traduzione, una, che dia il senso dell'originale, non esiste. Io confronto le traduzioni delle lingua che conosco e [...] mi pare che in quel senso la traduzione poetica sia tutta un'altra cosa, perché la poesia è proprio un tipo di creazione che nasce dallo spirito della lingua, dai suoni, dalla parola. Insomma, in poesia la produzione è interna ai meccanismi verbali, non è il pensiero che guida, è la lingua che guida l'invenzione, e il suono è inseparabile dal processo creativo. Invece nella prosa è anche separabile, e allora è concepibile una traduzione che non ti darà magari i valori dell'originale, però avrà una sua bellezza».

F.: A proposito della traducibilità della poesia e della prosa; nell'intervista Rodari sostiene che la poesia non è traducibile, l'ideale sarebbe leggerla in lingua perché mai si riuscirà a riprodurre l'opera e il senso originali.

B.: Sicuramente la traduzione è un'operazione importante di diffusione della cultura e della letteratura; resta il fatto che il prodotto ottenuto da un'operazione di traduzione non sarà mai equiparabile al prodotto originale: ciò vale in massima misura per la poesia, in misura minore per la prosa.

Anche la traduzione della prosa è sempre e comunque perfettibile nel tempo: se uno scrittore ha occasione di ristampare un romanzo a distanza di anni non è detto che non apporti dei cambiamenti che migliorino la comprensibilità e la comunicatività del lessico. Se questo vale per l'autore che ha scritto il romanzo e che vuole migliorare la comunicazione delle proprie idee, immaginiamo quanto a maggior ragione possa valere per il traduttore, che ogni volta che rileggerà il medesimo romanzo avrà la tentazione di perfezionare la propria vecchia traduzione affinché sia più aderente possibile all'originale; ciò nasce dal fatto stesso che più

si legge un romanzo più se ne colgono sfumature prima celate o meno evidenti alle prime letture.

L'impossibilità di intervenire su un testo sopraggiunge soltanto alla morte dell'autore, mentre in ogni caso rimane possibile rivedere e migliorare, o rifare, le traduzioni.

(14)

Rodari 1979: «[...] la poesia non si traduce mai, o si traduce per dare un'idea dei contenuti, che però da soli hanno poco a che fare con l'effettivo clima poetico dell'originale. Esiste una poesia russa e solo in lingua russa, quando è vera poesia. Quando poi si tratta di filastrocche popolari o infantili, come le mie, ogni traduzione è possibile».

F.: Il discorso riguardante la traducibilità della prosa e della poesia mi trova ampiamente d'accordo, così come la descrizione della peculiarità del testo poetico.

È da notare che una così profonda considerazione della poesia può essere espressa soltanto da una persona che scrive poesia, che compie cioè quella fine e accurata ricerca linguistica che fa del poeta un giocoliere della parola, dei suoni, della lingua, un comunicatore che usa strumenti inconsueti e non veste le idee di parole, ma le parole di idee.

Sottolineo questa ipotesi in quanto risulta in aperta contraddizione con quanto Rodari dichiara a proposito delle sue filastrocche, definendole un prodotto di carattere secondario e non di livello poetico.

Perché questo atto di svilimento nei confronti delle proprie creazioni?

Eppure sembrerebbe essere un poeta che crede profondamente in ciò che fa e che scrive, convinto degli strumenti che usa e delle idee che professa.

È forse questo uno dei citati atti di "civetteria" che talvolta Rodari ha manifestato nelle sue dichiarazioni?

Eppure è necessario insistere sul fatto che quella che Rodari dà della poesia è la medesima descrizione attribuibile alle sue composizioni poetiche e alle sue filastrocche.

B.: Si tratta indubitatamente di un atto di modestia...

F.: Rodari non è nuovo a questo genere di atti di modestia, si potrebbe arrivare a pensare che in questo modo sminuisca un lavoro letterario di valore molto alto; la sua ricerca linguistica non è per nulla banale, scontata né facile e alla portata di tutti, e per ricerca linguistica non si intende soltanto l'uso delle parole, ma i giochi di significato che solo

Rodari è capace di usare con tanta perizia e abilità espressiva.

B.: A posteriori posso dire che non è da escludere che Rodari avesse un'idea della grande poesia, quella per adulti, opposta e diversa rispetto alla poesia delle sue filastrocche; è possibile immaginasse la vera poesia tanto diversa da essere anche prodotta in modi diversi, magari scritta di getto, a partire da un moto incontenibile dell'animo, impossibile da arginare o correggere.

Per contro, è evidente e noto come le sue composizioni per ragazzi fossero frutto di un lungo lavoro compositivo, di un'accurata ricerca linguistica che non conosceva il getto spontaneo non soggetto a correzione. C'è da aggiungere che Rodari scrisse numerose poesie per adulti, mai pubblicate, che potrebbero, chissà, essere più vicine alla sua idea di poesia adulta (ma che nonostante ciò non lo facevano sentire sicuro al punto da pubblicarle).

Resta il fatto che la vera poesia è proprio quella del lavoro accurato e sottile, della ricerca minuziosa del suono giusto e della parola adeguata a dare una particolare emozione o a raggiungere uno specifico significato, non è frutto solo dell'estasi mistica e produttiva: può essere originata da un'idea improvvisa, ma è poi il risultato di un raffinato processo linguistico che darà espressione all'idea, all'immagine colta nell'estasi, affinché giunga meglio al cuore e all'orecchio del lettore.

Questo conferma che lo sminuire il lavoro delle filastrocche non rende loro giustizia a fronte del valore che possiedono. Le filastrocche rodariane sono opere di vera poesia, mai limitate ad un pubblico infantile ma aperte anche al pubblico adulto, proprio perché non si tratta di "getti" di pensiero, ma di composizioni in versi che cercano, attraverso la ricerca linguistica, di raccontare idee profondamente partecipate.

Se fosse questa la spiegazione di tanta "modestia", non avremo modo di saperlo fintantoché non verranno pubblicate le sue poesie per adulti, in grado di confermare, smentire o chiarire l'idea che lui aveva della poesia vera, adulta.

Di tale argomento parla anche Puškin nella "piccola tragedia" *Mozart e Salieri*.

Prendendo spunto dalla nota tesi (successivamente smentita) secondo la quale fu Salieri, musicista e musicologo della corte di Vienna, accecato dall'invidia, a uccidere Mozart avvelenandolo, Puškin si pronuncia entro il suo dramma in modo diverso, ipotizzando un Salieri che non agì per invidia, ma spinto dall'idea "alta" che la musica dovesse essere ricerca minuziosa e studio accurato, non semplicemente estasi creativa, illuminazione improvvisa come lo era per Mozart. Salieri, secondo Puškin, non avrebbe sopportato che una musica magnifica come quella di

Mozart non fosse frutto di uno studio accurato, di faticoso lavoro, ma di fantasia e improvvisazione.

Certo, Mozart era un vero grande genio, e forse – ma io non sono in grado di affermarlo - è stato l'eccezione che conferma la regola, tuttavia l'arte rimane generalmente il frutto di un lavoro accurato e faticoso attorno a un'idea, un'immagine, magari scaturita improvvisamente nella mente dell'autore.

Non è neppure da escludere che, avendo sempre scritto per l'infanzia, Rodari soffriva di un certo complesso di inferiorità, nel quale neppure lui credeva, ma che forse lo spingeva a certe pubbliche dichiarazioni, mentre nel privato, nel processo di composizione creativa, ne era immune. Sapeva di essere considerato un bravissimo scrittore (per l'infanzia), pertanto, pur convinto del suo lavoro poetico, non voleva lo si pensasse un presuntuoso, preferendo così definirsi “poeta per scherzo” pur sapendo di non esserlo. Forse, consapevole della grandezza di alcuni dei “poeti per adulti”, non si sentiva in diritto di paragonarsi a loro chiamando “arte” e “poesia” la propria opera.

(15)

Rodari 1979: «[...] ho l'impressione che nella sua giornata e in generale nella sua vita il libro abbia un posto molto più importante di quello che ha nella giornata di un lettore italiano, o di qualche altro paese. Ho l'impressione insomma che nella nostra vita, nella società italiana, l'importanza del libro non sia paragonabile a quella che ha conservato nella società sovietica. E credo che ciò sia vero anche nella giornata del bambino sovietico, nonostante il bambino sovietico, come il nostro, abbia a disposizione la televisione, istituzioni ricreative, centri per il tempo libero, anzi, nonostante queste istituzioni sovietiche siano più ricche e meglio organizzate delle nostre».

F.: Il giudizio che Rodari dà del lettore sovietico a confronto con il lettore italiano e genericamente estero è carico di stima, data la ricchezza intellettuale nei costumi sociali e nelle abitudini dei sovietici.

Ancor più legato agli interessi letterari rodariani è il giudizio concernente il lettore sovietico bambino, un bambino che legge molto, figlio di un'educazione dell'infanzia che tanta attenzione pone all'arricchimento intellettuale, all'educazione alla lettura e alla presenza di istituzioni educative e ricreative competenti e organizzate.

Una tale attenzione all'arricchimento e all'educazione intellettuale dei propri cittadini rendeva l'Unione Sovietica un paese in cui il libro

aveva conservato importanza, un paese che alla fine degli anni Settanta ancora resisteva all'invasione della civiltà dell'immagine, già imperante in Occidente.

B.: L'Unione Sovietica ha sempre rivolto una grande attenzione e cure all'educazione dei bambini, sotto il profilo pedagogico ed educativo è sempre stata un grande paese.

Il difetto del sistema politico sovietico era piuttosto l'assenza di libertà. Ma occorre ricordare che dopo la presa del potere nell'ottobre del 1917 ci fu una sanguinosa guerra civile che decisamente determinò le sorti successive del paese, che altrimenti nessuno può dire come si sarebbe evoluto. Quasi tutti gli ufficiali dell'esercito avevano origini nobili e, quando si schierarono contro il potere sovietico, le potenze occidentali (Italia e Inghilterra) inviarono corpi di spedizione per sostenerli; ne nacque una guerra civile fra "bianchi" e "rossi" (i bianchi costituiti dai quadri dell'esercito appoggiati dagli *interventy* stranieri, i rossi dalla maggior parte della popolazione, fatta eccezione per alcune regioni), e fu questo conflitto a mandare in rovina il paese, già in gravi difficoltà economiche ancor prima dello scoppio della prima guerra mondiale.

Durante i tre anni di guerra civile tutti i villaggi, fatta eccezione per le grandi città rimaste sotto il controllo dei rossi, furono devastati dall'avvicinarsi di bianchi e di rossi che regolavano i conti con gli appartenenti all'opposta fazione, o quantomeno presunti tali; in questo caos si regolarono conti atavici e vendette personali.

Dopo tre anni di simili massacri, al potere non andarono certo gli intellettuali di orientamento democratico. Ciononostante, nell'Unione Sovietica della dittatura staliniana non erano ancora del tutto scomparsi i principi originari del socialismo, quel socialismo che secondo Marx avrebbe dovuto essere "il regno della libertà". Questo spiega come mai quel regime illiberale abbia creato un sistema scolastico che permetteva a tutti di studiare, di andare all'università a spese dello Stato.

(16)

Rodari 1979: «Non so se sarà sempre così, forse un giorno questo rispetto per la pagina scritta decadrà come nel resto del mondo. Comunque, mentre da noi si registra il primato di quella che chiamiamo civiltà dell'immagine, cioè dei linguaggi non verbali, nella comunicazione sociale e nella stessa educazione in Unione Sovietica il primato della parola scritta mi pare che ancora sia abbastanza indiscusso».

F.: Siamo nel 1979, Rodari individua i paesi occidentali come

dominati dall'immagine e i paesi socialisti caratterizzati da un permanere del primato della parola scritta.

Suppone poi la possibilità che un giorno la ricchezza culturale e il valore che i sovietici danno al libro possano decadere «come nel resto del mondo».

Oggi il primato dell'immagine in occidente è palese e non ha bisogno di studi per essere identificato.

In Unione Sovietica quale è la situazione attuale a più di vent'anni di distanza? La civiltà dell'immagine si è sostituita a quella della comunicazione verbale o la parola scritta gode ancora del ruolo di possibile strumento di comunicazione? Che rapporti sussistono fra lettore, libro e cultura popolare? Un Rodari verrebbe ancora apprezzato come nel 1979?

B.: Chi in Russia lo ha conosciuto a suo tempo continua a leggerlo e ad apprezzarlo ancora oggi, ma per quanto concerne la diffusione della cultura e l'abitudine alla lettura oggi non c'è più la situazione che c'era ai tempi dell'Unione Sovietica. A quanto pare, si è perso il culto del libro e della lettura. Gli scrittori russi non ricevono più i compensi di un tempo, quando il libro era un bene di vasto e diffuso consumo, e se una volta qualsiasi scrittore, anche mediocre - naturalmente, parlo degli scrittori non perseguitati - viveva nel benessere, oggi ciò è vero soltanto per gli autori di best-seller.

F.: C'è ancora spazio oggi, nella civiltà dell'immagine, per una *Grammatica della fantasia*, o sarà impossibile condurre un bambino del 2007 a inventare storie servendosi della propria fantasia? Non si tratta né di pessimismo né di nostalgia, ma i bambini non di rado danno da riflettere: cresciuti cibandosi di immagini preconfezionate non sono soliti produrre di proprie; allora piuttosto che alla fretta e a una vita di sovraffollati impegni andrebbero educati alla calma e, perché no, alla noia, la noia che spinge alla creazione, che lascia spazio e tempo per inventare...per non annoiarsi.

(17)

Rodari 1979: «Ho l'impressione che ci sia, nella società sovietica, un modo di conferire importanza al libro, alla pagina scritta e quindi allo scrittore, diverso che da noi.[...]

Posso dire soltanto che sono contentissimo della diffusione che i miei libri hanno avuto nell'Unione Sovietica e soprattutto che sono grato al lettore sovietico per la fama, per il ruolo che mi ha conferito, per l'aiuto che mi ha dato ad affermarmi».

F.: Quando Rodari esprime gratitudine al lettore sovietico sembra nutrire affetto nei confronti di un paese che tanto lo ha apprezzato e gratificato, dimostrandogli stima e riconoscimento per l'impegno e il valore letterario; potrebbe essere plausibile che quello sovietico sia stato per Rodari il pubblico maggiormente gratificante e a cui lo scrittore risulta essere più affezionato?

Rodari parla dell'Unione Sovietica e dell'importanza data non solo al libro ma anche allo "scrittore"; che ricordo ha di queste affermazioni, forse il Rodari-scrittore si sentiva più valorizzato nei paesi socialisti che in Italia?

B.: Il suo grande successo iniziale fu in Unione Sovietica, e in qualche modo quel paese si fece garante della sua qualità, consentendo così la diffusione delle opere di Rodari negli altri paesi socialisti; l'Unione Sovietica ha dunque rappresentato quasi la sua "madrina", il paese che lo ha "consacrato" grande scrittore per l'infanzia, e di questo non poteva non rimanerne debitore per tutta la vita, pur essendo Rodari consapevole dei difetti del regime sovietico.

(18)

F.: A proposito dei viaggi in Unione Sovietica compiuti da Rodari, sa qualcosa di specifico che li riguarda, perché esistono poche informazioni e quasi nessun materiale che li documenti o li racconti, né che ne specifichi intenzioni o aspettative.

B.: Io non ho avuto occasione di parlare con lui di questo, dunque non so dare spiegazioni certe, posso però dire una cosa che riguardava qualsiasi scrittore italiano o occidentale che andasse in Unione Sovietica in quei tempi: fino al 1973 l'URSS non aveva aderito alla convenzione di Ginevra sui diritti d'autore, pertanto si traducevano liberamente opere di autori occidentali, morti o vivi, senza l'obbligo di pagare alcun compenso; questo valeva anche in senso contrario per le opere dei sovietici tradotte in italiano o in altre lingue (accadeva spesso che la stessa opera venisse pubblicata contemporaneamente da più editori in diverse traduzioni perché libera in quanto a diritti d'autore).

Vigeva però la consuetudine di pagare un onorario agli scrittori stranieri tradotti e pubblicati in russo nel momento in cui si recavano in visita in Unione Sovietica. Il compenso era rigorosamente in rubli non esportabili fuori dall'Unione Sovietica, ed era più o meno pari ai diritti d'autore versati agli scrittori locali, cioè una cifra non trascurabile. Dunque potrebbe essere ipotizzabile che Rodari andasse in Unione Sovietica in quanto aveva denaro in valuta locale da spendere, denaro che

era possibile anche non spendere interamente e depositare su un libretto di risparmio presso una qualsiasi cassa di risparmio.

(19)

F.: Nella decima domanda, purtroppo, manca una riga nella risposta, probabilmente per un banale errore di stampa. Come ricostruirla? Come supporre cosa riportasse? Forse l'intervistatore può aiutarci, con l'arte della maieutica, a riformulare una possibile ipotesi?

B.: Si tratta sicuramente di un errore di stampa ed è impossibile recuperare l'originale; è però comprensibile il significato del testo. Sicuramente si tratta di un'affermazione che giustifica la frase successiva, come ad esempio «resto del parere che non sia vero che questo libro venga considerato per bambini», o qualcosa di simile in grado di essere in accordo con l'affermazione successiva.

In conclusione

Alla luce del vivo interesse suscitato dall'intervista a Rodari del 1979, sono emerse una serie di questioni importanti che, in un certo modo, hanno condotto il tentativo di rivisitare l'intervista in una chiave contemporanea, alla luce dei tempi correnti.

Ne sono derivate domande cui è stato possibile dare risposta e opportunità per una rinnovata analisi;

considerazioni che non potevano avere né lo statuto di domande indirizzate all'autore dell'intervista, né la speranza di ricevere risposta alcuna;

infine una serie di opportunità di riflessione che ci si augura possano stimolare chi legge a trovare proprie plausibili risposte o ulteriori possibili quesiti.

Sono poi presenti domande al mio interlocutore che si concludono con altrettante domande irrisolte, che chiederebbero sì una risposta, ma che per ora rimarranno tali.

Il tentato dialogo fra presente e passato si è chiuso dunque con ulteriori quesiti e rinnovate opportunità di riflessione, rimandandoci a una dimensione futura carica dell'attesa di nuove risposte in nuovi contesti.

Roma, marzo 2006

INTERVISTA CON GIANNI RODARI (da *Rassegna Sovietica*, 1979, n. 5, pp. 79-84)

A cura di Dino Bernardini

Recentemente la casa editrice *Progress* di Mosca ha pubblicato la *Grammatica della fantasia* di Gianni Rodari nella traduzione russa di Julija Dobrovol'skaja. Per l'occasione, nella rivista *Inostrannaja literatura* di Mosca (1979, n. 6, pp. 273-275) è uscita questa intervista con l'autore, della quale pubblichiamo qui il testo italiano.

Dino Bernardini: La *Grammatica della fantasia* è soltanto l'ultimo dei tuoi libri tradotti in russo, oppure tu concordi con quei critici che vi hanno visto il compendio della tua opera di scrittore?

Gianni Rodari: Penso che la *Grammatica della fantasia* si possa considerare una specie di autobiografia fantastica, perché in fondo in questo libro ho utilizzato tutti quei modi di raccontare di cui mi ero servito in precedenza. Sono modi che ho visto via via scoperti e provati dapprima per me e poi infinite volte con i gruppi di bambini che ho sempre frequentato per scrivere a contatto con loro, per scrivere storie non secondo il mio gusto, che si evolve a tavolino in quanto gusto di uno scrittore che scrive per esprimersi, ma secondo il loro gusto, le loro conoscenze, i loro livelli di comprensione. Quindi, anche se l'ho scritto tutto in una volta e in poco tempo, quattro o cinque anni fa, è praticamente un libro che ho sempre scritto, il libro che mi sono portato dietro per una trentina d'anni, da quando ebbi la prima idea di questi temi, dei temi dell'invenzione. Naturalmente sono temi che poi ho approfondito attraverso molte letture, ma per me sono state letture che si sono proprio come arrotolate intorno a quel tema che io ho trovato per la prima volta in Novalis, e cioè il tema dell'invenzione, il tema dell'importanza di una logica della fantasia. In seguito ho sempre ricercato questo tema ogni volta che ho potuto. Devo dire che in questo mi hanno aiutato i linguisti, i semiotici. Molto meno mi ha aiutato la letteratura pura.

B.: Ma la forma del libro è veramente quella di una autobiografia, sia pure fantastica?

R.: Devo riconoscere che ho dato a questo libro anche l'aspetto di un saggio popolare, non accademico. E forse ho avuto torto, perché magari l'avrebbero preso sul serio anche gli accademici, i quali invece

così se ne sono infischianti, a parte Tullio De Mauro, che ha già scritto che è un classico, e io dell'opinione di Tullio De Mauro mi posso dire contento. Ha detto che è un classico e quindi ha detto, per me, quello che basta. Ma, voglio dire, avrei potuto caricare il libro di note, di citazioni, di bibliografie, e invece ho cercato di nascondere tutto questo apparato, di lasciarlo un po' sotto terra per avere un pubblico più popolare, di maestri di scuola, di persone semplici. Mi pare che lo scopo sia stato raggiunto perché la diffusione è stata molto larga. Adesso poi è stato tradotto in spagnolo e in sloveno. Sono in preparazione le traduzioni in giapponese e in francese.

B.: Qualche giorno fa, quando ti ho telefonato per fissare questa intervista, tu non eri ancora in possesso della copia russa della *Grammatica della fantasia*. Adesso vedo che ce l'hai. Che giudizio dai dell'edizione sovietica, della sua impostazione grafica?

R.: Mi sembra abbastanza eccezionale rispetto alla media delle altre edizioni. Devo notare che l'editoria sovietica è migliorata molto. Mi pare che questa sia una bella edizione. C'è una bellissima copertina lucida, robusta, dove si possono stampare le fotografie e si vedono vere fotografie, non quelle macchie o quei fantasmi di altre edizioni. Mi sembra molto curata, graficamente elegante, molto attraente, l'impaginazione è pulita, la carta di buona qualità. Poi mi sembra anche giusto aver messo internamente la doppia intestazione a fronte, in italiano e in russo. Insomma, una bella edizione, mi ha rallegrato questo verde della speranza...

B.: Tu sei ormai uno scrittore popolarissimo nell'URSS, dove i tuoi libri vengono pubblicati con grandi tirature, dove la letteratura per l'infanzia non è considerata un genere minore, ma semplicemente letteratura. Come vedi la situazione nel resto del mondo e in particolare in Italia?

R.: Voglio fare innanzitutto una considerazione, e cioè che anche in Italia adesso difficilmente troveresti un bambino che vada a scuola e che non conosca il mio nome, perché non esiste libro di lettura nella scuola italiana, di qualsiasi tipo e livello, dove non ci siano almeno una o due delle mie filastrocche. Voglio dire che in Italia la popolarità mi è arrivata più tardi, però è arrivata, e adesso vengo continuamente invitato nelle scuole, nelle biblioteche, nei centri culturali. Ovviamente c'è da constatare che le tirature italiane non sono certo paragonabili a quelle sovietiche. Quanto al giudizio sulla letteratura infantile, è vero quel che osservavi tu,

credo soprattutto perché noi qui abbiamo avuto all'origine di questa sottovalutazione il famoso giudizio di Croce, il quale settanta anni fa ha scritto che la letteratura per l'infanzia non esiste, esistono solo libri che i bambini adottano, scelgono secondo il loro gusto, e allora possono scegliere il Don Chisciotte, o Robinson Crusoe, o l'Ariosto, ma non si conoscono libri per bambini. Bene, questo era un giudizio suo, ed era anche un po' un giudizio a posteriori. La maggioranza dei bambini italiani ai tempi in cui Croce diceva quelle cose erano analfabeti, la scuola non era affatto diffusa, lui poteva ben teorizzare che non esistevano libri per bambini perché non c'erano bambini che andassero a scuola. Quindi era uno di quei tipici casi in cui la filosofia teorizza il fatto compiuto. Nei paesi dove invece l'infanzia ha avuto prima che da noi una certa civiltà, dove il lavoro precoce è stato abolito prima, dove lo sfruttamento dei bambini nelle fabbriche o nelle campagne è finito prima che da noi, per esempio in Germania o in Inghilterra, là la letteratura infantile ha avuto tutta un'altra considerazione. Per tacere di Andersen, che ha potuto benissimo diventare il più noto e il più famoso scrittore danese del suo tempo scrivendo favole per bambini. Questa divisione è abbastanza artificiale, prima o poi dovrà anche scomparire, naturalmente resteranno i professionisti e gli specialisti della comunicazione con i bambini in età più piccola, quando proprio il libro è una specie di introduzione al libro, quando la letteratura ha una funzione di mediazione tra il mondo infantile e il mondo adulto. Ma via via i confini tra quello che legge un ragazzo e quello che legge un adulto dovranno sempre più ridursi. Penso che questo dovrà succedere in tutti i paesi.

B.: Prima hai parlato della traduzione che la *Grammatica della fantasia* ha già avuto in altri paesi. Ma in generale le tue opere in quali altre lingue sono già state tradotte e con quale successo di pubblico?

R.: A parte tutti i paesi socialisti, dove la diffusione è stata larga e immediata, posso ricordare la Germania Federale, o l'Austria, dove ho già avuto riconoscimenti e premi ufficiali, per esempio del ministero dell'istruzione austriaco, o l'Inghilterra, dove ogni mio libro viene tradotto, non so con quale diffusione, in modo regolare e sistematico. In Francia non sono stato tradotto subito, ma negli ultimi anni anche in Francia hanno cominciato a tradurre i miei libri. In Spagna ho avuto una buona diffusione. Anche in Giappone si traducono regolarmente tutti i miei libri e mi risulta che se ne traggono programmi radiofonici per le scuole, o programmi televisivi, specialmente da parte della televisione di Stato che ha compiti particolarmente educativi. Insomma, direi che è una diffusione

discreta, anche se non eccezionale come nei paesi socialisti e non al livello registrato anni fa in Unione Sovietica, dove io credo di essere stato avvantaggiato, all'inizio, dal fatto di aver avuto un traduttore del calibro di Samuil Maršak, grazie al quale le mie filastrocche sono rivissute in lingua russa. Penso sia stato questo un vantaggio decisivo per tutto il successo che i miei libri hanno avuto anche in seguito.

B.: Pensi che le cause del tuo successo nell'URSS siano state, a parte la qualità delle traduzioni, le stesse che hanno determinato il tuo successo negli altri paesi?

R.: Mi pare che nei paesi occidentali i miei libri abbiano un senso diverso rispetto a quello che hanno nell'Unione Sovietica. Può darsi che io mi sbagli, ma mi sembra che nell'URSS sia stato colto interamente l'aspetto fantastico dei miei libri, oltre che naturalmente il loro contenuto progressista, mentre invece in altri paesi gli editori progressisti o di sinistra vi abbiano colto innanzitutto un certo tipo di contenuti, a scapito dei diritti della fantasia.

B.: Vorrei farti una domanda che mi è già capitato di rivolgere in altre interviste a scrittori italiani e sovietici, ottenendo sempre risposte contrastanti. Credi tu alla possibilità di ricreare, traducendo, un perfetto equivalente dell'originale di un'opera letteraria? Supponendo che si sia fatta una traduzione oggi perfetta, pensi che essa possa ancora essere considerata tale tra venti o quaranta anni, o addirittura per sempre, allo stesso modo come il testo canonico dell'opera originale rimane sempre lo stesso, senza che a nessuno possa venire in mente di migliorarlo? O non pensi piuttosto che, evolvendosi il linguaggio, cambiando il gusto e arricchendosi ogni lingua di nuove parole che meglio e più esattamente esprimono i concetti e le parole di un'altra lingua, ogni venti o quaranta anni occorra rifare qualsiasi traduzione? E che differenza vedi, sotto questo aspetto, tra la prosa e la poesia?

R.: Io distinguerei nettamente la prosa, anche quella d'arte, dalla poesia. Infatti, la traduzione di un'opera in prosa è possibile e può conservare un certo valore anche quando ne sarà stata fatta un'altra perché il gusto della lingua prima o poi cambia. Voglio dire che certe traduzioni conservano il loro valore, per così dire, secondario, cioè di testi di lingua italiana. La traduzione da Omero di Vincenzo Monti, per esempio, non è più guardata come una traduzione da Omero, ma continua a conservare il suo valore come testo italiano. Lo stesso si può dire per la traduzione

dell'*Eneide* di Annibal Caro. Insomma ci sono traduzioni che diventano testi classici. Possiamo ricordare ancora Calvino, che ha tradotto un bellissimo romanzo, *I fiori blu*, di Raymond Queneau. Si tratta di una traduzione eccezionale, che penso possa conservare il suo valore anche in un avvenire lontano. E ancora ricordiamo Pavese, che ha tradotto Melville. Per quanto riguarda invece la poesia, una traduzione, una, che dia il senso dell'originale, non esiste. Io confronto le traduzioni delle lingue che conosco e, facendo un controllo linguistico (che a volte riesco a fare persino con qualche poesia russa, anche se non sempre), mi pare che in quel senso la traduzione poetica sia tutta un'altra cosa, perché la poesia è proprio un tipo di creazione che nasce dallo spirito della lingua, dai suoni, dalla parola. Insomma, in poesia la produzione è interna ai meccanismi verbali, non è il pensiero che guida, è la lingua che guida l'invenzione, e il suono è inseparabile dal processo creativo. Invece nella prosa è anche separabile, e allora è concepibile una traduzione che non ti darà magari i valori dell'originale, però avrà una sua bellezza. Per tornare alla poesia, io ho letto Heine sia in tedesco che in italiano, nelle traduzioni dell'Ottocento. Ebbene, nonostante le traduzioni fossero buone (i traduttori erano della scuola carducciana), devo dire che non è più Heine, non c'è più nulla di Heine. Lo stesso discorso si può fare per le traduzioni da Holderlin...

B.: Come vedi, torniamo al discorso che facevo prima, e cioè che quelle traduzioni saranno state in quel tempo, magari, le migliori possibili, ma oggi tu non le ritieni più tali.

R.: Sono d'accordo, ma insisto a dire che in particolare la poesia non si traduce mai, o si traduce per dare un'idea dei contenuti, che però da soli hanno poco a che fare con l'effettivo clima poetico dell'originale. Esiste una poesia russa e solo in lingua russa, quando è vera poesia. Quando poi si tratta di filastrocche popolari o infantili, come le mie, ogni traduzione è possibile...

B.: Il fatto che tu sminuisca così la tua opera è un atto di modestia che ti fa onore, ma non credo che sia una questione di livello, di qualità. Al limite, si può tradurre creando un'opera migliore dell'originale, o peggiore, ma sarà comunque una cosa diversa. Ed è anche vero che quando la traduzione, come nei casi da te citati, assume un valore autonomo, essa rimane nella storia della cultura italiana, per esempio, ma come testo letterario italiano, non più come traduzione di un testo straniero. Quindi parliamo di cose diverse...

R.: Certo, sono cose diverse, ma resto del parere che non sia possibile tradurre Majakovskij in italiano o Montale in russo. I poeti bisogna leggerli nelle loro lingue.

B.: Tu sei stato molte volte nell'URSS e penso che ormai conosci abbastanza bene il pubblico sovietico. Qual è il tuo giudizio sul lettore sovietico in generale e sul *tuo* lettore sovietico in particolare?

R.: Certo, sono cose diverse, ma resto del parere che non² [...] to, e ho l'impressione che nella sua giornata e in generale nella sua vita il libro abbia un posto molto più importante di quello che ha nella giornata di un lettore italiano, o di qualche altro paese. Ho l'impressione insomma che nella nostra vita, nella società italiana, l'importanza del libro non sia paragonabile a quella che il libro ha conservato nella società sovietica. E credo che ciò sia vero anche nella giornata del bambino sovietico, nonostante il bambino sovietico, come il nostro, abbia a disposizione la televisione, istituzioni ricreative, centri per il tempo libero, anzi, nonostante queste istituzioni sovietiche siano più ricche e meglio organizzate delle nostre. Ho l'impressione che ci sia, nella società sovietica, un modo di conferire importanza al libro, alla pagina scritta e quindi allo scrittore, diverso che da noi. Non so se sarà sempre così, forse un giorno questo rispetto per la pagina scritta decadrà come nel resto del mondo. Comunque, mentre da noi si registra il primato di quella che chiamiamo civiltà dell'immagine, cioè dei linguaggi non verbali, nella comunicazione sociale e nella stessa educazione in Unione Sovietica il primato della parola scritta mi pare che ancora sia abbastanza indiscusso. Ma non so, forse questa mia impressione è sbagliata, perché fatta da un osservatore superficiale, che sta fuori.

B.: Concludendo, vuoi dire qualcosa sul successo dei tuoi libri nell'URSS?

R.: Posso dire soltanto che sono contentissimo della diffusione che i miei libri hanno avuto nell'Unione Sovietica e soprattutto che sono grato al lettore sovietico per la fama, per il ruolo che mi ha conferito, per l'aiuto che mi ha dato ad affermarmi.

Roma, gennaio 1979

Publicata in russo in *Inostrannaja literatura*, 1979, n.6, pp. 273-275

NOTE

- 1) Citazione dall'intervista a Gianni Rodari rilasciata a Dino Bernardini nel 1979. Da ora in poi citato con "Rodari 1979".
- 2) Nella versione originale manca un'intera riga per un errore di stampa.

Andrea Griffante

LE FORME DELL'UNITÀ' *Intorno al concetto di Eurasismo in Lev P. Karsavin*

La figura di Lev Karsavin è da poco diventata oggetto di studio nel nostro paese. Poco noto anche agli ambienti accademici, l'intellettuale russo è stato recentemente il centro focale di alcuni studi molto apprezzabili concentrati attorno alle sue peculiarità di filosofo e letterato¹. L'aspetto più propriamente storico-filosofico rimane tuttavia ancora esplorato solo in minima parte.

Karsavin viene di solito etichettato come un membro del Movimento eurasista². Se la sua appartenenza al Movimento è certo innegabile, questa generale categorizzazione oscura tuttavia le peculiarità di un pensiero dotato di autonomia interna.

Anche solo con un veloce sguardo possiamo constatare la considerevole differenza di impostazioni con cui gli eurasisti classici si accostarono e trattarono la questione ideale fatta propria dal loro Movimento. L'impostazione storiografica di origine soloviovia e la concezione della Russia come un'entità storico-culturale eurasiatica non facente parte né dell'Europa né dell'Asia, ma legata a indipendenti forme di sviluppo, fa da giusta cornice a una materia ben più variegata e problematica. La particolarità del contesto storico in cui l'Eurasismo nasce come movimento organico, la varietà disciplinare³ che caratterizza le personalità impegnate nella formulazione del pensiero eurasista, nonché i diversi destini toccati loro⁴ sono di per sé sufficienti a evidenziare la complessità del fenomeno.

Il rapporto tra Lev Karsavin e il gli eurasisti non fu da principio di piena fiducia. Nonostante già dal 1923 Karsavin avesse iniziato la sua collaborazione con il Movimento, solo dopo il suo trasferimento a Parigi, avvenuto due anni più tardi, i loro rapporti si intensificarono portando alle lezioni al Seminario eurasista nel 1926 e alla pubblicazione di *Cerkov', Ličnost' i Gosudarstvo* (Parigi, 1927). Fu questo il contesto in cui prese sempre maggior vigore nel filosofo l'idea che la Russia dovesse svolgere un ruolo di basilare rinnovamento della Civiltà, riproponendo motivi già noti allo slavofilismo e presenti nella riproposizione, fatta propria anche

da N. Berdjajev, della distinzione tra un Oriente “platonico” e un Occidente “aristotelico”⁵. La pienezza concreta dell’Ortodossia assunse, nelle parole di Karsavin, il ruolo di modello della perfetta e unica *ekoumene* cristiana, espressione tanto di collegialità, quanto di universalità.

Il 1928 e il 1929 furono per Karsavin anni decisivi. Oltre che per la febbrile attività sulle pagine di “Evracija”, che nel corso di tali due anni registrò ben 21 suoi interventi su un totale di 35 numeri, questo biennio fu segnato dal rifiuto di Karsavin di una cattedra all’Università di Oxford in favore dell’offerta arrivatagli da Kaunas, allora capitale dello Stato lituano.

La decisione di accettare la proposta dell’Università lituana corrispose alla necessità di trovare un ambiente coerente allo sviluppo della sua filosofia. La Lituania indipendente, culturalmente nutrita degli influssi russi e polacchi⁶ e geograficamente collocata sul *limes* tra *Slavia cattolica* e *Slavia ortodossa*, rappresentava, per così dire, il punto più adatto a tale scopo.

Con il trasferimento in terra lituana, Karsavin continuò a fianco dell’attività accademica quella pubblicistica, aparendo con alcuni articoli nelle riviste di maggior rilevanza nella vita culturale del Paese baltico quali “Naujoji Romuva” e “Židynys”.

Proprio su quest’ultima venne pubblicato, nella primavera del 1929, un suo articolo in due puntate dal titolo *L’Europa e la Russia. Accenni sull’ideologia eurasiatica*⁷. Apparentemente una semplice esposizione dei principi generali dell’Eurasismo, l’articolo di Karsavin si presta splendidamente a una ricognizione dei concetti fondamentali della sua filosofia della storia enunciati sinteticamente lo stesso anno nel pamphlet *Istorijos teorija* ad uso principalmente dei suoi studenti di Kaunas. L’utilizzazione in entrambi i lavori della lingua lituana, che il filosofo aveva imparato in breve tempo a padroneggiare, rende possibile dei paralleli concettuali precisi tanto tra i due scritti karsaviniani, quanto tra questi e la coeva produzione lituana.

Nel bisogno di definire esaustivamente le caratteristiche teoriche della teoria eurasiata, Karsavin inizia le proprie argomentazioni esponendo una concettualizzazione delle Civiltà europea e russa che ripropone i classici argomenti⁸ utilizzati nella definizione delle sfere contrapposte di Oriente e Occidente.

E’ tuttavia necessario, per prima cosa, risalire a cosa il filosofo russo intenda per Civiltà. La definizione fornita da Karsavin la indica come “*quell’unità fondamentale che racchiude tutti i suoi*[di una nazione] *fenomeni*”, ossia come un’individuazione storica particolare della molteplice unità [*“dauginga vienybė?”*] di soggetti di cui l’umanità [*“žmonija”*]

si compone⁹. La Civiltà non è tuttavia il risultato di un procedimento induttivo, ma il punto intermedio di una più complessa gradazione organica che va dall'individuo all'umanità.

Volendone rendere velocemente conto potremo riassumere nel seguente modo.

L'umanità “*nel suo sviluppo sociale (ossia interpersonale, politico, culturale-spirituale e culturale-materiale)*”¹⁰ è l'oggetto della storia. Lo sviluppo storico [“*išsivystymas*”] ha luogo in base all'azione delle varie determinazioni dell'umanità, ossia attraverso un soggetto individuale [“*individualusis subjektas*”]¹¹ o un soggetto sociale [“*socialusis subjektas*”]¹².

La soggettività individuale è un attributo del singolo individuo e riguarda lo sviluppo della sua individuale libertà. La soggettività sociale, invece, concerne il lato relazionale dell'individuo e la molteplice unità delle manifestazioni sovra-individuali. Ne consegue che a questa seconda classe appartengono i vari gruppi sociali, le nazioni e le civiltà, ossia i raggruppamenti organici di individui.

Si forma pertanto un insieme in cui vari attori agiscono su un piano di paritetica dignità sostanziale. Nel suo “*libero sviluppo*” l'individuo è l'agente minimo della storia. Attraverso l'azione di soggetti sociali organici e la loro unione organica si giunge al complesso dell'umanità che – essendo il momento più alto della sintesi organica - raccoglie i soggetti sociali¹³, comprese le Civiltà, in una molteplice unità.

Le fondamentali distinzioni karsaviniane circa la soggettività storica e la sua individualizzazione presuppongono la presenza di due elementi in grado di garantirne l'esistenza, ossia di quella che potremo chiamare libertà [*laisvė*] e categoria di permanenza nel tempo.

Karsavin sottolinea la libertà del soggetto escludendo dal gioco della storia il concetto di progresso [*pažanga*] in favore di un processo storico lineare, unitario, lontano da tentazioni genericamente positivistiche. Così facendo si perviene a un duplice risultato.

In primo luogo, viene salvaguardato e rafforzato il concetto di libertà come diritto di autodeterminazione soggettiva. Nel caso dei soggetti individuali, essa è identificabile in una sorta di libertà pragmatica; nel caso dei soggetti sociali – organismi complessi pluri-individuali - invece, la libertà si rivela nella forma di una legge ideale garante dell'ordine interno ed esterno dell'organismo medesimo. Essa è, per così dire, una libertà organica, gerarchica.

Se è quindi ben evidente la centrale pregnanza della funzione fondamentale della libertà come mancanza di determinazione, ossia possibilità e garanzia per il soggetto di essere agente (soggetto) storico, non si

deve tuttavia confondere il concetto karsaviniano di libertà con eventuali concettualizzazioni di carattere liberale. Poiché i soggetti di storia sono *in primis* i soggetti sociali, la libertà qualitativamente e quantitativamente predominante è la loro. Prima e sopra ad ogni cosa la libertà è, infatti, nell'ordine sociale [*visuomeninè santvarka*]. Scrive in *L'Europa e la Russia*: “L'uomo libero si alza al di sopra della natura; la sua libertà sta solo nel dominio di sé, rappresenta una manifestazione materiale e spirituale, tanto che la libertà di un uomo non può essere di misura uguale alla libertà di nessun altro uomo”. Ma ciò non significa che vi sia uguaglianza. Anzi, “Non c'è uguaglianza nella libertà, come non v'è uguaglianza di fatto tra le persone, nonostante tra tutti gli esseri esista una libertà ideale e primitiva che ognuno ha il potere di attualizzare”.

La libertà è, pertanto, un dominio *naturale* distinto per ogni soggetto. La libertà soggettiva è il corrispettivo parziale della libertà totale, ovvero di quella libertà strutturata che è motore di storia. Se la storia è il libero sviluppo della gerarchia di soggetti che compongono la molteplice unità dell'umanità, allora la libertà – che è la storia stessa nel suo sviluppo – si realizza a pieno solo in un'umanità organica ad ogni livello. Il soggetto individuale è solo l'anello minimo della totalità organica – l'umanità – in cui la libertà soggettiva si manifesta. Anche la distinzione tra stato e società perde in un simile contesto il suo valore sostanziale, rappresentando la prima un armonico insieme gerarchico (la cosiddetta personalità sinfonica, “*simfoninè asmenybe*”) qualitativamente dotato di una maggiore libertà.

Parlando di sviluppo lineare, Karsavin introduce nel suo discorso una categoria di tempo unico costante [*tolydinis*]¹⁴ e omologo [*tolygus*] come condizione di unità coesistente a un individuo libero e perciò capace di autodeterminare la propria azione. Il legame tra soggetti agenti e tempo costante implica, ancora una volta, la predominanza della personalità sociale su quella individuale in quanto capace di partecipare a quella continuità temporale che l'individuo non potrebbe assicurare.

Detto altrimenti, parlare della libertà essenziale¹⁵ del soggetto storico in relazione alla sua partecipazione a una categoria di tempo come quella appena accennata significa affermare la necessità del soggetto medesimo di abbracciare tutto il processo storico. Se così non fosse, infatti, il tempo perderebbe il suo carattere di unicità. Ma specialmente verrebbe meno il legame necessario presente nel circolo tempo-soggetto-storia in base al quale il soggetto è il solo motore di storia nella costanza del tempo in cui opera. Cadrebbe, in altre parole, la definizione stessa di storia come “*gerarchia di soggetti di [libero] sviluppo*”¹⁶ dove la libertà soggettiva non intacca il concetto di unità [*vienybě*], ma crea lo spazio per

la libera attività sociale e la creazione di una gerarchia che unisce *realmente* i soggetti nella totalità del tempo¹⁷ e dello spazio¹⁸. Solo in tale contesto continuità e non-continuità sono solo “*due aspetti dello stesso essere*”¹⁹ distinti da una differente gradualità e dalla preminenza della prima nel mondo psichico – ossia nel processo che regola l'azione sociale²⁰ e il suo carattere “*dialettico*”- e della seconda nel mondo materiale.

Nell'articolo *L'Europa e la Russia* vediamo un'applicazione alla definizione dell'Eurasismo delle categorie storiche sopra enunciate. Pur separando fin dall'inizio due insiemi culturali tra loro eterogenei, Karsavin presenta l'Europa come il dominio della tecnica e del materialismo sottolineando al suo interno una cesura tra un polo latino (vera e propria matrice dell'Europa e dei suoi valori culturali), uno germanico (alla continua ricerca di uno sviluppo autonomo che non riesce a trovare una realizzazione integrale) e uno anglosassone (in progressivo allontanamento dal Continente).

Al di là della tripartizione interna al corpo dell'Europa e al suo fondamentale carattere *aristotelico*, la caratterizzazione del continente vede nel distacco dalla società tradizionale e nella perdita dell'organicità interna il nodo centrale della sua diversità. La crisi europea contemporanea, che è crisi dei valori fondanti della Civiltà, è essa stessa il frutto di questo abbandono, in particolar modo del processo di secolarizzazione della società e dello stato²¹. La svolta rappresentata dalla Rivoluzione francese è il culmine di tale decadimento segnato “*dalla mancanza di ideali assoluti e, di conseguenza, dalla negazione della religione che, deviata verso l'esistenza metafisica, non fa che rafforzare il relativismo nella sfera della vita reale*” rendendo l'individuo “*l'unica vera realtà, dotato solamente di un corpo materiale e di una coscienza limitata a un puro soggettivismo*”.

Lo spirito di una tale crisi si manifesta nelle nuove forme assunte dai suoi ordinamenti politico-sociali. Da un lato, la democrazia che concepisce la società come semplice “insieme di individui”, ciascuno di fatto isolato in una sostanziale autoreferenzialità e mancanza di ordine sociale. La stessa idea di libertà nasconde l'insidia del suo opposto concettuale: la mancanza di un ordine spirituale teleologico presente nella forma materiale dell'ordine gerarchico rende la libertà il vuoto simulacro di se stessa sotto le forme di un'innaturale uguaglianza [*lygybė*] sociale. L'opposizione concettuale tra stato [*valstybė*] e società civile [*visuomenė*] è il risultato dell'errata comprensione della libertà, che nella nell'organicità di una società guidata dall'assoluto coniugherebbe organicamente e armonicamente lo stato e le sue varie componenti.

Presunto opposto degli ordinamenti democratici, lo stato marxista partecipa alla medesima idea individualistica della democrazia, spezzettando l'organismo sociale in entità di base *numericamente* più ampie, le classi, ma *qualitativamente* equivalenti. La negazione dell' "*unità sociale*" e la relativizzazione degli ideali assoluti si costituiscono in tal modo a ragioni di fondo del decadimento dell' "*ideale della civilizzazione a bene materiale*", rendendo l'uomo oggetto di quella stessa natura inanimata che pretende di dominare²².

Analogamente all'Europa, Karsavin individua anche nel corpo della Russia due parti: la cosiddetta "*Europa russa*" e la Russia propriamente detta. La distinzione segue, come avvenuto nel caso dell'Europa, un criterio che potremo chiamare *storico-ideale* prima ancora che *spaziale*: la Russia, infatti, "*non è un paese europeo, ma nella Russia medesima v'è, dai tempi di Pietro il Grande, un'Europa russa*". La riproposizione di un elemento già alla base della diatriba tra slavofili e occidentalisti assume nell'articolo di Karsavin una coloritura differente. La coscienza karsaviniana della storicità dell'occidentalizzazione e specialmente l'identificazione del fautore dell'ingresso della "*Civiltà occidentale*" in Russia in un'*élite* intellettuale ben precisa libera il concetto di Europa russa da qualsiasi pericolo di assolutizzazione. La distinzione tra Europa russa e Russia corrisponde piuttosto a una distinzione interna al corpo stesso dello stato russo. Il relativismo europeo è il patrimonio assorbito e fatto proprio dalla "*fascia più alta della nazione: la classe colta e il potere stesso*", quello strato sociale dominante a cui il popolo, che incarna quindi la Russia nel suo aspetto più originario e puro, non ha potuto che "*opporre quasi esclusivamente una cultura in potenza e una resistenza passiva*".

L'opposizione complessa tra due russie²³, tra due contrapposti corpi nell'Europa russa, si risolve nell'assegnazione alla Russia propriamente detta di una (non esplicitata) sovrapposibilità alla '*pars popularis*' dell'Europa russa, capace di conservare nella loro integrità i "*caratteri originari*" russi.

Detto altrimenti, non ci sembra azzardata l'ipotesi che il concetto di "*Russia*" esposto da Karsavin corrisponda più che altro a quello di un'*idealtipizzazione* del "*popolo*"²⁴.

A cosa rimane quindi legata l'utilizzazione del termine "*Russia*" in entrambi i casi? L'aporia viene accortamente evitata attraverso il riconoscimento della presenza nella classe dirigente della Russia europeizzata, anche in quella comunista²⁵, di "*alcuni dei tratti essenziali del suo carattere nazionale*". Esiste, pertanto, una partecipazione alla comune idea di Russia ad ambedue gli insiemi citati che rappresenta il canale di

comunicazione e la lingua comune a due gruppi che formerebbero altrimenti due corpi distinti.

Ma se il carattere di fondo dell'Europa russa può essere subito identificato nell'occidentalizzazione della classe intellettuale²⁶ e nel conseguente tentativo di perseguire uno sviluppo di tipo occidentale, la Russia è, nella sostanza delle sue forme culturali, *“un mondo a parte con una sua cultura diversa tanto dalla cultura dell'Europa, quanto da quella dell'Asia, non considerando la più stretta parentela che sussiste con la seconda”*. L'appartenenza a una separata e propria sfera culturale indica come la Russia costituisca di per sé un'area geografica e politica separata da qualsiasi altra, nonostante il legame storico con l'Asia - con particolare riferimento alla dominazione mongola - venga indicato come momento centrale per la sua formazione. Detto in altri termini, lo spazio organico (geografico, politico, economico e sociale) entro i cui confini la Russia vive il suo naturale sviluppo è l'*Eurasia*, un universo, o meglio ancora una *“Civiltà”* espressione di quell'unità materiale [*“medžiaginė vienybė?”*] che è solo *“una manifestazione necessaria che deriva da un'altra unità, più profonda ed essenziale: quella della nazione, così come si manifesta nell'esistenza attuale e nella storia”*.

Crogiuolo di civiltà - ivi compresa quella occidentale, cui viene riconosciuto il merito di un positivo avanzamento tecnologico - la Civiltà russa, o ancor più precisamente *eurasiatica*, lega alla storia e all'ortodossia la sua 'identità'. La storia vi partecipa fornendo la molteplice materia di cui l'Eurasia è materialmente composta; l'ortodossia ergendosi a principio organizzativo e performativo della Civiltà eurasiatica.

L'esposizione del concetto di Eurasia si risolve, in sostanza, nella contrapposizione di una Russia autentica, la Russia *siberiana* legata storicamente e idealmente alla tradizione asiatica, a una Russia intaccata dai bacilli dell'Occidente liberale e disorganico apportati dalla classe intellettuale.

Perorare la causa dell'Eurasia, e quindi di un concetto di Russia come mondo autonomo e autosufficiente, non significa tanto separare un'entità storico-ideale sostanzializzandola, ma piuttosto legare questa entità a un nuovo concetto di mondo e tradizione.

Sottolineando la naturale gerarchizzazione della società e la sua conformazione organica in una personalità sinfonica, Karsavin costituisce la gerarchia a ordine naturale di origine metafisica delle cose. La presenza di un siffatto principio ordinativo non può rimanere limitato solamente alla Russia-Eurasia. Se l'unità organica e gerarchica è un principio meta-storico, allora esso deve essere il principio organizzativo di *tutto* lo spazio storico umano, onde cadere in un'insolubile contraddizione tra un

“*mondo eurasiatico*” sostanzialmente e metafisicamente eterogeneo e il contesto materiale di cui è parte.

Ne consegue che l’organicità e la gerarchizzazione sono e non possono non essere che principio di organizzazione dell’intera umanità.

La Russia-Eurasia e il suo modello, quindi, rappresentano un modello ideale per mondo. Tale modello, dato dall’esemplarità della *personalità sinfonica* guidata da principi assoluti, corrisponde a quanto potremo definire il ‘principio guida della tradizione’. Secondo un’accezione cara a certi ambiti della destra europea novecentesca, Karsavin assolutizza il modello sociale della tradizione rendendolo il paradigma della realizzazione dell’assoluto nella materia. E’ solo nell’ambito di un mondo gerarchico e a-democratico (*demotico*) che il principio assoluto può trovare lo spazio per la sua affermazione.

Va tuttavia notato che pur nella sua storicità il mondo moderno pare godere di una sua sostanza specifica che si manifesta nel corpo della *personalità sinfonica*. La libertà della partecipazione alla gerarchia sociale e la libertà d’azione individuale comportano la presenza di una costante lotta interna tra forze, per l’appunto, libere. Scrive a tal proposito Karsavin: “*Nella personalità sociale [=sinfonica] si svolge, quindi, una continua lotta, in verità necessaria, acciocché la società, tutti i suoi individui sinfonici e le individualità si possano liberamente sviluppare. La libertà dell’individuo e della società germoglia da questa lotta. Non appena questa lotta s’interromperà, sconfitta una della due parti o trovato un compromesso permanente, la società e l’individuo cominceranno a perdere la libera iniziativa e la vera libertà*”.

Possiamo dedurre che il concetto di tradizione, indissolubilmente legato a quello di gerarchia sociale e in perpetua lotta con la modernità, è il secondo termine caratterizzante la concettualizzazione dell’Eurasia. Riferendosi a un modello ideale – quello gerarchico di origine metastorica - esso rappresenta una sorta di categoria di continuità-nella-storia con il modello medesimo. La sua origine metastorica, d’altro canto, è garanzia affinché la varietà materiale evidenziata dal concetto di lotta permanente non sia fonte di rottura dell’unità ideale, ma venga ricondotta a momento del processo di sviluppo storico.

In conclusione, possiamo dire che la definizione di Eurasia fornita da Karsavin in *L’Europa e la Russia* presenta tre caratteri fondamentali, fortemente connessi alle basi teoretiche della sua storiografia.

In primo luogo, l’Eurasia è la determinazione materiale di un principio organizzativo generale metafisicamente fondato e che si manifesta nel mondo materiale attraverso la personalità sinfonica, la gerarchia sociale e la tradizione.

In secondo luogo, il differente sviluppo storico e storico-ideale determinano le individualizzazioni dei vari insiemi culturali, le Civiltà. Europa e Russia-Eurasia ne sono un esempio; la seconda prevale idealmente sulla prima grazie alla sua potenziale fedeltà all'ideale assoluto.

In terzo e ultimo luogo, l'unità del molteplice o molteplicità dell'unità è il principio di sviluppo storico. Esso trae origine dalla libera determinazione individuale che, seguendo o meno l'ideale e plasmando di conseguenza il suo ambiente sociale, dà vita a una molteplice unità culturale che diviene agente storico autonomo. E di lì a poco sarà proprio lo sviluppo della cultura europea a catalizzare gli sforzi di Karsavin nella compilazione della monumentale *Europos kultūros istorija*, divenuta poi un monumento della cultura nazionale lituana.

griphusrex@yahoo.it

NOTE

1) Si ricordano a tal riguardo i due recenti studi di A. Dioletta Siclari *L'Estetico e il Religioso in L. P. Karsavin*, Milano 1998 e *I sonetti di L. P. Karsavin : storia e metastoria*, Milano 2004

2) Si vedano al riguardo B. Ishboldin, *The Eurasian Movement*, in "The Russian Review", 2, 1946 (5), pp.64-73; S. Mazurek, *Russian Eurasianism – Historiosophy and Ideology*, in "Studies in East European Thought", 54, 2002, pp.105-123; G. Petracchi, *Eurasia: prospettive di politica internazionale*, in: "Istituzioni e società in Russia tra mutamento e conservazione", Milano 1996; Per una più ampia ricognizione delle radici storico-filosofiche dell'Eurasismo rimandiamo ai classici T. G. Masaryk, *La Russia e l'Europa*, 2 voll., Bologna 1971; G. Piovesana, *Storia del pensiero filosofico russo : 988-1988*, Cinisello Balsamo 1992; A. Walicki, *Una utopia conservatrice – storia degli slavofili*, Torino 1973. Più specificamente legato alla tematica del cosiddetto "messianismo" russo e slavo è G. Guariglia, *Il Messianismo Russo*, Roma 1956.

3) Non è certo questo il luogo più adatto per una trattazione analitica dell'Eurasismo che ne delinei i caratteri e le problematiche. In questa sede basterà ricordare come fin dalla pubblicazione di *Europa e Umanità* di N. Trubeckoj (Sofia, 1920) si siano andate affiancando opere legate a svariate problematiche come, ad esempio, *Le Particolarità della Geografia Russa* e *La Russia come Mondo Geografico Separato* di Savickij – prettamente legate alla problematica geopolitica russa - , la *Teoria dello Stato* (Parigi, 1931) di N.N. Alekseev – codificatore del concetto di "ideocrazia" -, i *Lineamenti di Storia Russa* (1927) di G.V. Vernadskij e via discorrendo. Anche i pochi esempi citati rendono a nostro avviso l'idea della molteplice organicità del Movimento eurasista. Non è un caso che il primo manifesto eurasista sia stato pubblicato solamente

nel 1927.

4) Dopo l'ascesa al potere dei bolscevichi in Russia, gli eurasisti si videro costretti a lasciare il paese. Il Movimento stesso ebbe origine a Sofia nel 1920 e trasferì il suo centro a Berlino nel 1922 per spostarsi successivamente a Parigi.

5) Nota A. Dioletta Siclari in *L'Estetico e il Religioso in L. P. Karsavin*, Milano 1998, p.44: "Si trattava in parte di una rielaborazione e di un adattamento della vecchia tesi slavofila delle due culture, quella formale, esteriore, propria di un occidente in decadenza, e quella interiore e profonda della Russia che aveva conservata intatta la spiritualità cristiana, e per questo era destinata a svolgere il ruolo storico di guida, al fine di rivitalizzare e rendere più aperta ai reali valori dello spirito la civiltà e la cultura europea occidentale".

6) Utile per la comprensione del panorama filosofico lituano novecentesco può essere la lettura di (A cura di) J. Baranova, *Lithuanian philosophy*, Washington D.C., 2000. Insostituibile, ma purtroppo ancora privo di traduzioni in lingue straniere, rimane A. Sverdiolas, *Kultūros filosofija Lietuvoje* [La Filosofia della Cultura in Lituania], Vilnius 1983.

7) *Europa ir Rusija. Eurazinės ideologijos apmatai*, in „Židinys“, 1929 (V), 3, pp.241-250, e 1929 (V), 4, pp.330-340.

8) Va osservato che l'idea di un Occidente *aristotelico* e di un Oriente *platonico* si andò rafforzando tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento in particolar modo negli ambienti francesi per poi rafforzarsi in campo slavofilo. Non è un caso che uno dei primi 'occidentali' a parlarne chiaramente in Russia sia stato Joseph de Maistre. In *Les Soirées de St.Pétersbourg* (1821) il filosofo e politico francese introduce una categorizzazione di Oriente e Occidente con nette sfumature naturalistiche: "*sur le globe habité, l'Orient est la terre de la nature, et l'Occident celle de la liberté*", istituendo un parallelismo con i poli del maschile e del femminile secondo una tradizione cara alla destra aristocratica anche in epoca successiva (Evola *in primis*) e fonte delle correnti neo-eurasiste sorte in Russia al termine degli anni '80 del XX secolo (Dugin). In Karsavin, tuttavia, un forte impulso alla categorizzazione dei due poli verrà dalle opere, coeve alla sua, di Spengler e altri critici della "Civiltà occidentale".

9) L. P. Karsavin, *Istorijos teorija*, Kaunas, 1929, p.10: "[L'umanità] non esiste e non è reale senza le sue manifestazioni ovvero individuazioni, le quali sono singoli o inferiori soggetti sociali: tali sono i soggetti di cultura (ad esempio quello indiano, classico, europeo o russo). Questa tuttavia non rappresenta una qualsiasi giustapposizione o somma, ma la concreta molteplice unità delle sue individuazioni". E segue: "[...] la cultura è la reale e concreta molteplice unità delle nazioni che, ciascuna a proprio modo, la sviluppano e la compongono".

10) *Ibidem*, p.6.

11) *Ibidem*, p.9: "[Il soggetto individuale è un] individuo in sviluppo, che vive nella molteplicità reale delle sue manifestazioni concrete, dei suoi modi o momenti".

12) *Ibidem*, p.9:"[Il soggetto sociale] ugualmente vive la realtà nella molteplice

unità dei suoi momenti, ma i suoi momenti sono individui”.

13) Ibidem, p.10: “Quindi s’ha da concepire l’umanità in sviluppo come un soggetto sociale pluriunitario”.

14) Ibidem, p.6: “[...] E proprio lo sviluppo, che noi non concepiamo come progresso [...], è un processo di costante mutamento”.

15) Si noti come il piano storico intersechi quello metafisico rendendo difficilmente separabili le due sfere. In effetti, Karsavin indica a chiare lettere la funzione basilare della metafisica nello studio storico. Scrive infatti: “La questione non è se sia possibile o meno la metafisica, ma quale metafisica ci debba essere [...]”(Ibidem, p.8).

16) Ibidem, p.10

17) Karsavin, infatti, non individualizza il tempo e lo spazio, ma al contrario fa partecipi delle categorie *costanti* di tempo e spazio un soggetto che è unità onnitemporale [*visalaikè*] e onnispatiale [*visaerdvè*]. E’ comprensibile, quindi, che i soggetti sociali assumano una pregnanza maggiore rispetto ai soggetti individuali in relazione della loro funzione storico-unitaria *reale*.

18) Lo spazio è categoria unitaria nell’ambito della necessità di rendere il tempo uniforme. La discontinuità spaziale potrebbe implicare una discontinuità temporale inammissibile.

19) L. P. Karsavin, op. cit., p.15

20) Ibidem, p.13

21) La metafisica è presente nel discorso karsaviniano come principio storico e, al contempo, come principio *di metodo* storico. In questo senso il dubbio relativistico – che così facendo nega la presenza di un assoluto e di una prospettiva teleologicamente fondata garanti del processo storico medesimo – è l’origine dell’incomprensione storica: “[...] senza fine assoluto non è possibile comprendere né il passato né il presente”.

22) Le considerazioni circa il ruolo del bolscevismo russo differiranno dalle considerazioni fatte solo in funzione di una sua sostanziale in-formazione nello spirito di quella Civiltà.

23) Può risultare utile la lettura del saggio “L’Orizzonte perduto. Spazio naturale e spazio artificiale nella letteratura russa”, in V. Strada, *EuroRussia. Letteratura e cultura da Pietro il Grande alla rivoluzione*, Bari-Roma, 2005.

24) Il riferimento va a un tipo popolare russo-eurasiatico che ha nella sua tradizione il vero spirito russo di cui Karsavin parlerà riferendosi direttamente all’Eurasismo.

25) La classe politica comunista svolge un ruolo di mediazione tra Civiltà europea e russo-eurasiatica. Gli intellettuali bolscevichi, infatti, introducono nella società un abbozzo di strutturazione solo parzialmente orizzontale che rimanda ai principi organizzativi della *personalità sinfonica* pur essendo il frutto di una ‘contaminazione’ occidentale e fondamentalmente disgregante.

26) Si vedano le considerazioni di Vittorio Strada nel saggio “Intelligenza”, in *op. cit.*

Lev Karsavin

L'EUROPA E LA RUSSIA¹ *Accenni sull'ideologia eurasiatica*

In occasione della crisi che, iniziata in Europa, si è poi rapidamente diffusa a tutta l'umanità, sono sorti negli animi nuovi atteggiamenti e tendenze. Pare che ancora oggi non sia possibile identificare semplicisticamente la civilizzazione europea con la civilizzazione dell'intera umanità o considerare la prima come il punto più alto raggiunto dalla seconda. Se fino ad ora gli europei non hanno riconosciuto la grandezza della Civiltà d'Oriente, in cui hanno ravvisato solamente manifestazioni o variazioni parziali della propria civilizzazione, senza dubbio interessanti, ma prive d'importanza; se si sono fatti largo per, diciamo così, "civilizzare" senza alcuna remora attraverso lo sfruttamento delle colonie, ecco, quell'antica Civiltà si sta infine risvegliando e cerca, scrollandosi di dosso gli "sbagliati" ed egoistici apporti dell'Europa, di sviluppare le sue forme originarie.

Quelle nazioni non credono più alle vette della civilizzazione tecnica e materiale europea e non si aspettano nulla di buono da essa. Per questi motivi si stanno unendo contro il comune oppressore e ricercano il loro futuro nel loro stesso passato, lì dove di certo possono ritrovare l'ideale perduto.

Siamo testimoni, in secondo luogo, del progressivo sgretolamento del mondo europeo. Se separeremo la Russia dal mondo occidentale, nemmeno le rovine riusciranno a formare una totalità unica. Se infatti guardiamo un po' più da vicino, gli anglosassoni - inglesi e americani - si stanno allontanando sempre più da questa totalità, gli uni forse per rinnovarsi nell'organismo complesso dell'Impero britannico, mentre gli altri cercano di dar vita a una nuova civilizzazione, il cui primo risultato, da un punto di vista politico, è la "Dottrina Monroe".

All'interno del continente europeo dobbiamo distinguere l'Europa romana da quella germanica. Pensando alla storia d'Europa non si potrà negare, ad oggi, che i fondatori d'Europa furono i popoli latini: gli italiani, gli spagnoli e soprattutto i francesi, ai quali è spettato stabilire i sistemi e le forme della vita religiosa, culturale, sociale e politica.

Più di una volta i tedeschi hanno provato a sviluppare la loro civilizzazione nazionale, ma questo immane lavoro è rimasto incompiuto e sono ritornati a una civilizzazione a loro stessi straniera. E così non abbiamo ancora una Civiltà tedesca, nonostante i tedeschi si siano di molto avvicinati alla Civiltà romanza e abbiano sviluppato, non uscendo dal loro ambiente, dei valori culturali specifici. Se essa è possibile in generale e le sue promesse non sono ingannevoli, la Civiltà tedesca è un dato del futuro. Caratterizza il nostro tempo il fatto che i tedeschi si siano messi ancora una volta a cercare l'ideale nazionale e voltino le spalle all'Europa romanza. E non ravvisino gli importanti cambiamenti che stanno caratterizzando il cuore della Civiltà europea. La sempre maggiore forza dell'Europa meridionale, guidata da quel giovane regno fascista [sic! -n.d.r.] che sogna di diventare motore di tutti i paesi latini, comincia a minacciare la Francia. E così, per mezzo delle sue conquiste, oltrepassa gli stretti confini del mondo europeo. Sia questa l'effettiva rinascita di un'idea romanza o si tratti piuttosto solo del sogno di un vecchio che ripensa ai giorni felici della sua giovinezza, è evidente che il centro della Civiltà europea si sta spostando e la stessa civilizzazione può progredire solo su una base più ampia.

Mutata la posizione della Civiltà europea si è manifestata, tra l'altro, una crisi d'immagine. Tale crisi è definita dalla mancanza di ideali assoluti e, di conseguenza, dalla negazione della religione che, deviata verso l'esistenza metafisica, non fa che rafforzare il relativismo nella sfera della vita reale. Senza dubbio gli europei, mutando gli ideali assoluti in ideali relativi, si sono sforzati di immaginare questi ultimi come dotati di un valore assoluto. Ma il relativismo, prima o poi, deve inevitabilmente svelare la sua natura. Cercando un fondamento più forte e affidabile, infatti, il relativismo si collega all'individualismo. L'individuo viene riconosciuto come unica vera realtà, dotato solamente di un corpo materiale e di una coscienza limitata a un puro soggettivismo. Ma una siffatta concezione deve di certo negare anche manifestazioni immateriali quali la civilizzazione, la società, lo stato. Così, la dottrina oggi dominante e sulla quale la democrazia contemporanea si fonda concepisce la società come un semplice insieme di individui e lo stato come lo strumento più diretto per rimediare alle difficoltà; tutto ciò, al di fuori di qualsiasi relativismo, appare assolutamente logico. D'altra parte, l'evidente e sostanziale scomparsa di questo stato democratico è solamente la conseguenza della corrispondente scienza relativistica. Al lato opposto sembra stare lo stato basato sulla teoria marxista e sulla sua autorità, il quale si dirige energicamente verso ideali sovra-individuali in disaccordo con le moderne convinzioni. Tuttavia, anche la teoria marxista, che trasforma la vita sociale in lotta

di classe e lo stato in predominio di una classe sulle altre, ci sembra perlopiù caratteristica della Civiltà europea. Avendo innanzi agli occhi la società socialista e fornendole una forma politica, il marxismo si riavvicina infatti al pensiero europeo, che da tempi a noi lontani lavora alla costruzione di una società in opposizione allo stato per negare attraverso quest'ultimo i suoi sottoposti.

Allo steso tempo, il marxismo, concependo la società come un semplice insieme di classi nega l'unitarietà della società e, così facendo, la società medesima. E, secondo logica, deve arrivare una negazione delle classi conducendo i posteri verso un individualismo estremo.

Se il marxismo si è fermato a metà strada, questo lo si deve solo al fatto che l'inesperienza lo ha portato o a rinvigorire il passato religioso o a svelare un futuro che non potrà essere né marxista, né socialista. Ugualmente, finché esisterà una società, uno stato, una civiltà, la loro natura sovra-individualistica non potrà che manifestarsi, qualunque sia il costo delle contraddizioni logiche interne alla teoria socialista.

In realtà, in quanto relativista la Civiltà europea diviene necessariamente individualista in quanto il socialismo è solo una forma di individualismo, modificato dall'influsso di manifestazioni sovra-individuali. Ma in ragione del fatto che l'individualismo non riconosce un'esistenza puramente immateriale e accusa l'individuo di rozzo sensualismo, in esso possono essere rintracciate tutte le peculiarità della materia. In tal modo l'ideale della civilizzazione è decaduto a ideale del bene materiale e quest'ultimo si è a sua volta trasformato in un'astrazione che insegna ad accumulare tesori, in buona parte non raggiungibili e, per così dire, simbolici per il fatto stesso che l'individuo li accumula senza ulteriori fini, anzi vi si accosta per servirli senza utilizzarli in alcun modo a scopi reali. Cercando di dominare la materia e una natura che intende "materializzare", l'uomo si consegna al dominio dell'inanimato o di una natura così intesa e, invece di esserne il padrone, ne diviene, senza rendersene conto, lo schiavo. E proprio qui s'hanno da cercare le radici dello spirito del capitalismo.

Gli stati distrutti dall'individualismo democratico e immaginati nell'impossibilità di sopravvivere alla frammentazione della società; la concezione estremistica della vera società, che perduta la sua composizione organica medievale, e non avendo trovato alcuna alternativa, si è andata sfaldando via via in lotte sempre più violente tra poveri e ricchi; la trasformazione di una relativa armonia e della collaborazione a un'opera comune in agonia sociale; il fallimento degli ideali assoluti e il materialismo trionfante: ecco i risultati del relativismo che, penetrato in Europa, ivi compresa l'alta società russa, ha generato l'attuale crisi. L'origine di

questa crisi arriva da lontano, ma solo a partire dalla guerra e specialmente a partire dalla Rivoluzione russa è possibile riconoscerne la natura e il significato storico. La Rivoluzione russa svolge veramente un ruolo simile a quello avuto nel XVIII secolo dalla Rivoluzione francese. E' tuttavia possibile notare che la Rivoluzione russa oltrepassa i confini della civilizzazione europea e le problematiche contemporanee hanno una pregnanza mondiale.

La Russia non è un paese europeo, ma nella Russia medesima v'è, dai tempi di Pietro il Grande, un'Europa russa.

Penetrate in Russia, le idee europee hanno avvolto la fascia più alta della nazione: la classe colta e il potere stesso. In ragione di ciò la classe superiore si è separata dalle masse della nazione e si è chiusa in un mondo a parte; si è appropriata della civilizzazione europea e ha disprezzato la civilizzazione nazionale, senza considerare che il popolo, della cui vivacità i russi europei hanno assimilato l'energia, viveva di una civilizzazione primitiva che non poteva ulteriormente svilupparsi. Il popolo ha sordamente lottato contro lo spirito europeo, ma ad esso poté opporre quasi esclusivamente una cultura in potenza e una resistenza passiva. Chi giungeva a un livello più o meno elevato si trovava inevitabilmente a mescolarsi con un gruppo europeizzato. Il popolo russo aveva un solo modo per superare questa corrente europeizzante che stava impedendo lo sviluppo della civilizzazione nazionale e cercava di annientarla: permettere alla civilizzazione europea di penetrare, indirizzandola attraverso lo sviluppo delle sue sole forze esteriori, in Russia come in Europa, verso una morte generata dal suo naturale esaurimento. E proprio questa morte era inevitabile poiché, per fortuna, non esiste civiltà che non muoia tanto più velocemente, quanto maggiore è l'energia e la logica con cui il suo sviluppo avviene. La europea, lacerata da un'agonia interiore, aveva già in sé i germogli di una malattia mortale. La morte dell'Europa russa fu un fatto così come quella della sua classe dirigente che, completamente europeizzata, mantenne solamente alcuni dei tratti essenziali del suo carattere nazionale.

Già da molto tempo l'Europa professa i suoi ideali accompagnandoli con una forte dose di scetticismo e un atteggiamento da vecchio saggio. Essa ha attinto la sua fede religiosa o, in misura minore, l'ha indebolita nelle guerre e nelle rivoluzioni della Riforma, nel trambusto della Rivoluzione francese. A piccoli passi la sua fede si va profondamente relativizzando. E questo non perché siano stati negati tutti i valori sociali; al contrario, essi vengono continuamente arricchiti, si cercano ideali con vera preoccupazione, si ripete costantemente che l'errore sta nella definizione dell'idea, pur accettando la verità e la certezza di tale idea; poi, non

senza indecisione e limitazioni, ci si rassegna, si preferisce mantenere un posto sicuro piuttosto che cambiarlo con un futuro poco chiaro.

Questo fornisce alla Vecchia Europa la forza per andare avanti con passo certo e relativamente regolare. Mettendo in dubbio il valore assoluto delle idee, tuttavia, l'Europa indebolisce proprio se stessa; essa non arriva a conclusioni certe, rimane avversa alle più alte prese di posizione e in certe occasioni brancola, vacilla. "Possiamo cambiare le nostre posizioni", dice Cartesio, ma "non formuliamo" nulla "di nuovo" e non raggiungiamo alcuna "verità". Il dubbio generale, che mostra la mancanza di forze vitali, toglie all'uomo un fine assoluto e, conseguentemente, la vita manca di senso e valore, diventa incomprensibile perché senza fine assoluto non è possibile comprendere né il passato né il presente. E' un'agonia e, forse, una morte.

E' possibile che l'Europa non abbia ideali assoluti, se la religione non s'è del tutto spenta e se, come sembra, dopo i colpi della Guerra mondiale si sta rinnovando? In verità, c'è una religione che indica alla gente il Regno dei cieli e insegna a vivere, come si trattasse di un metodo per guadagnare il cielo. Nell'ottica di questa vita, d'altronde, tutto ciò altro non è che relativismo. Come possono influenzarmi la civilizzazione, la società, lo stato se sono solamente una via (uno strumento) e non hanno valore assoluto? Dichiarando il senso relativo della vita empirica si rafforza nell'uomo solamente un solido relativismo. Nella sfera della vita pubblica un credente e un uomo che vive secondo una morale personale non si differenziano in alcun modo. Né il primo né il secondo riconoscono dei valori assoluti. Il primo onora, nella sua incertezza, il detto di Pascal "che in questa vita non c'è altro bene che nella speranza della vita futura, e l'uomo è felice in quanto ad essa si avvicina"; il secondo non ha, a dire il vero, nessuna ragione per preoccuparsi di far diventare la realtà sociale più buona e giusta di quanto non sia. Ciò nonostante è possibile che il secondo sia un po' più sociale in quanto maggiormente...idealista.

Inconsciamente ma con una certa costanza, l'uomo senza religione trasferisce l'idea assoluta nella nostra vita empirica che a lui appare come l'unica realtà. Crede ancora al trionfo della ragione, alla giustizia sociale, alla felicità delle generazioni future così come vi credevano i suoi più lontani antenati, gli ideologi dell'Illuminismo.

E'dunque questo ciò che quegli ideologi hanno lasciato all'uomo contemporaneo e ciò di cui quest'ultimo si nutre?

Avendo solamente protratto i frutti del Medioevo e del pensiero religioso, i grandi sistemi idealistici del XIX secolo non possono esercitare oggi che un'influenza casuale e puramente formale. D'altro canto, essi sono emersi e tuttora si mantengono ai confini del mondo europeo e aven-

do i paesi latini come loro centro e apice.

In realtà, l'incosciente filosofia sociale che domina nello spirito d'Europa si attiene a una strana concezione della società. Essa, infatti, definisce quest'ultima negando che veramente esista e sia una cosa in sé. La società, secondo l'opinione di molti teorici e politici, è solo una collettività di individui impossibilitati a dividersi l'uno dall'altro e che, avendo le medesime caratteristiche ed essendo tutti completamente uguali, mancano d'individualità. Quanto l'uno pensa e vuole è ugualmente voluto e pensato da tutti gli altri. Non si tratta però di veri e propri individui, di personalità: sono solamente atomi tra loro consimili, corpi materiali. O per un'errata interpretazione dell'idea di giustizia o per un decadimento del pensiero, impoverito dalle scienze della natura, al posto della società che, nonostante la molteplicità del tutto, forma una vera unità morale, ci si immagina una moltitudine di sfere uguali e disperse, trasformando in tal modo la società reale in una concezione astratta e di fatto materiale.

Ad eccezione della fratellanza, rimasta sempre un *pium desiderium*, l'uguaglianza e la libertà sono due prove di democrazia. Queste due idee mancano tuttavia di chiarezza. In verità, tutti immaginano che nel suo incontrastato sviluppo la libertà accolga delle caratteristiche interiori che si presentano allo stesso modo in tutte le persone o che, almeno, tali dovrebbero essere. Se così fosse tutte le persone dovrebbero essere uguali e solo la libertà dell'altro definirebbe la libertà di ciascuno. Una bella concezione, di una semplicità quasi matematica, che genera un inutile livellamento delle persone e delle loro caratteristiche individuali; il che, peraltro, è cosa poco credibile! Ma questo sviluppo della natura umana non è libertà. Anzi, il vero concetto di libertà afferma che l'uomo supera e governa la sua natura e che attraverso di essa governa il mondo naturale. L'uomo libero si alza al di sopra della natura; la sua libertà sta solo nel dominio di sé, rappresenta una manifestazione materiale e spirituale, tanto che la libertà di un uomo non può essere di misura uguale alla libertà di nessun altro uomo. Non c'è uguaglianza nella libertà, come non v'è uguaglianza di fatto tra le persone, nonostante tra tutti gli esseri esista una libertà ideale e primitiva che ognuno ha il potere di attualizzare. Se un individuo viene più o meno limitato nel suo sviluppo e non è uguale agli altri, questo dipende in misura maggiore da lui stesso che non dalle condizioni esteriori della sua esistenza. Lui stesso determina, in ultima istanza, la sua posizione sociale, sebbene questo non avvenga per mezzo di un movimento esterno alla vita empirica. Parrebbe quindi ingenuo sforzarsi di rendere le persone uguali con mezzi esteriori e impossibile renderli liberi senza la loro volontà e il loro auspicio.

Le contraddizioni interne dei principi di uguaglianza e libertà sono

individuabili senza grande difficoltà. Essi, tuttavia, si contraddicono l'un l'altro solo ad un livello (niveau) piuttosto basso, quello cui si attiene il pensiero dei democratici, dei socialisti e dei moderni sociologi. Non volendo approfondire il significato metafisico di questo problema, dobbiamo soffermarci sul fatto che non è possibile definire i veri concetti di libertà e uguaglianza senza aver prima chiarito il concetto di anima. Penetrando e comprendendo completamente in sé la materia, l'anima la innalza con se stessa ad un livello superiore. Né il tempo né lo spazio, che determinano la materia, possono limitare l'anima. Essa rimane indivisibile sempre e ovunque, ma, una volta determinata, non si arresta; è completa e perfetta, il che non le impedisce di svilupparsi incessantemente. Arrendersi al materialismo significa non riconoscere la vera natura dell'anima. E l'uomo diventa materialista nel momento in cui immagina che l'uguaglianza sia possibile e autentica per tutti, perché in quel modo gli uomini sono ritenuti di ugual valore e viene negata la loro individualità. Ugualmente, l'uomo diventa materialista allorché cerca di raggiungere tale uguaglianza con l'aiuto di strumenti esteriori senza cercare la libera collaborazione di tutti gli interessati, in quanto ciò significherebbe, innanzi tutto, negare la libertà umana e, per così dire, l'uomo stesso. L'uomo, per finire, è un convinto materialista quando concepisce la libertà come un dato costante definito dall'esterno senza alcun legame con l'intimo sviluppo dell'individuo. Diviene quindi chiaro che la libertà si rigenera nelle stesse forme che essa ha lasciato; emerge qui un certo fatalismo per cui la libertà si realizza con l'azione di forze indeterminate. In realtà, la libertà non si forma di certo in questo modo; essa si realizza da sola e una società non sarà libera se davvero non lo vorrà: nemmeno gli sforzi più tenaci possono essere d'aiuto. La società non vuole in realtà essere libera, non vuole vivere e muore. Se davvero vorrà essere libera raggiungerà la libertà attraverso la propria evoluzione; cercando di mettere in atto la libertà con la forza, invece, essa distrugge quel che rimane della vera libertà, affossa l'iniziativa sociale o individuale, o sveglia le forze interne di una libertà che si manifesta in opposizione agli uomini liberi sotto forme di dura reazione. In verità, riformatori, rivoluzionari e socialisti uccidono quella vita che dicono di perfezionare, ovvero per mezzo della loro oppressione sviluppano le loro stesse forze interiori e libere, respingono degli sventurati ideologi e vi si sostituiscono. Simile è il panorama che vediamo in Russia, dove l'Europa russa sta morendo e nasce una nuova Russia.

Secondo il nuovo pensiero europeo, il principio di uguaglianza si deve spingere per mezzo della sua natura verso un livellamento, poiché quand'anche la società si sia mostrata anche una sola volta decisa alla

realizzazione totale di un tale principio, essa deve mirare a far sì che tutti i cittadini possano godere degli stessi diritti e adempiere alle stesse funzioni. Una tale uguaglianza formale non sarebbe tuttavia affatto sufficiente, perché ricchi e potenti potrebbero facilmente piegare il diritto formale ai loro scopi, mentre per gli indigenti e le persone prive di grandi ricchezze esso rimarrebbe solamente un puro ambito di possibilità nel caso in cui i potenti non ne facessero un mezzo di sfruttamento. Per i livellatori è importantissimo rendere tutti gli uomini veramente uguali. Ma al fine di raggiungere questo obiettivo dovrebbero per prima cosa eliminare la differenza originaria che intercorre tra chi nasce ricco e chi nasce povero; inoltre, dovrebbero nettamente distinguere tra quanto è frutto del lavoro individuale e potrebbe rimanere al produttore, e quanto è generato dalle condizioni sociali e potrebbe essere diviso tra tutti. Non v'è dubbio che ancor meglio sarebbe se tra le persone potessero venir eliminate tutte le differenze di qualità esteriori.

In queste ultime conclusioni l'idea di uguaglianza non è altro che il socialismo, la forma, per così dire, più moderata fornitaci dalla dottrina comunista. E da molto tempo i democratici hanno rifiutato la dittatura comunista. Sebbene nella sfera riservata dai democratici all'individuo gli venga riconosciuto uno stato di libertà, non si tratta, come già abbiamo detto, della vera libertà. Non si rende un uomo libero se lo si getta in galera, neppure se lo si incita a camminare liberamente tra le quattro mura della sua cella. L'ideale di uguaglianza si mantiene entro questa concettualizzazione della libertà esclusivamente quando sottolinea i limiti al cui interno essa si potrebbe manifestare e nega la libertà privandola del concetto di natura certa e sostituendo al fenomeno immateriale degli accidenti sensibili. I democratici, impauriti dalla forza e dagli scettici, non hanno rischiato e non hanno permesso la realizzazione di quanto necessariamente segue il loro ideale. Tuttavia, i socialisti, che sognano di rendere l'umanità libera attraverso la dittatura del proletariato, e i comunisti, che si sforzano di realizzare la libertà, senza dubbio sono i soli modesti rappresentanti di questa libertà livellatrice. Come allora non pensare che in una libertà vigilata, una volta costruite delle prigioni, vi verrebbero rinchiusi uomini liberi?

E' chiaro che la società democratica può per un certo tempo conservarsi senza avvicinarsi al bellicoso comunismo. Per la verità, sullo sfondo (base) di questa società sorgono senza soluzione di continuità gruppi estremi e un buon numero di teoreti espongono i sistemi comunista e materialista; tutti i neofiti, d'altro canto, rimarranno pur sempre una minoranza senza potere decisionale, mentre la gran parte della società rimarrà fedele al giusto stato delle cose. La società non si contenterà di

affiggere i suoi ideali sui muri dei pubblici edifici e di annunziarli di tanto in tanto con serietà e malinconica emozione. Con rassegnazione essa lascerà al futuro la realizzazione delle sue volontà e si ingegnerà per ammorbidire le disuguaglianze sociali e lo sfruttamento dei più deboli, senza mai pretendere di eliminare queste terribili pecche. Queste lacune dei sistemi democratici sono perfettamente conosciute dai teoreti che, nel medesimo tempo, non intravedono nulla di migliore e preferiscono una realtà sopportabile a dei pericolosi tentativi.

La società democratica e borghese è una società di passaggio. Alla fine del XVIII secolo veniva definita esageratamente nuova. Essa stessa ha dichiarato la realtà unica dell'individuo e sancito i suoi sacri diritti, demolendo con rabbia fanatica le forme organiche della vita sociale lasciatele in eredità dal Medioevo: gli stati e le comunità medievali. Senza prestare attenzione a tutta la sua buona volontà, essa non poteva comunque diventare individualistica perché controparte dei legami sociali era l'individuo impotente; l'individualista parlava a nome del terzo stato e arrivava perfino a identificarlo con la società, proprio come i moderni socialisti che, sostituita alla società una sola classe, dotano quest'ultima dei caratteri necessari della prima. In questo senso l'idea di Europa non può fare a meno della società e in essa ricerca quel che la potrebbe cambiare, sebbene essa neghi questa società e la riduca a una collettività di classi unitarie e individui materiali. Poiché tutto ciò corrisponde a un'innegabile dottrina materialistica e il comunismo è un modesto risultato di questo ideale di uguaglianza, così il materialismo è il suo secondo effetto.

Oggi tutto il mondo viene chiamato a "difendere l'Occidente" contro la Russia e l'Asia senza che prima ci si preoccupi di comprendere né l'una né l'altra. Battendo questa strada l'Europa sta già senza alcun dubbio osservando il suo declino; vorrebbe preoccuparsi del suo grande rinnovamento di se stessa. In realtà, se alla fine non riuscirà a trovare delle strade veramente nuove scivolerà verso una lenta morte, inavvertibile, priva di grandi gesta e onori, scomparendo così come, senza che ce se ne accorgesse, successe a Roma. Dove, dunque, cercare queste nuove strade? Poiché la civiltà dei nostri giorni abbandona con sempre maggior frequenza la sua forma organica, non sarebbe forse saggio tornare indietro e tentare di innestare nell'incanto romantico un nuovo Medioevo? Non v'è dubbio che la società del Medioevo fosse maggiormente organica di quanto non lo sia la società moderna, e che la Rivoluzione, attaccando il "feudalesimo", abbia distrutto molti elementi, senza i quali una normale evoluzione sociale risulta impossibile. Chi studia la storia in modo più o meno cosciente e non al fine di ricercare

superficiali analogie e nudi valori, sa bene che la società medievale non era affatto perfetta e che proprio le sue carenze resero la Rivoluzione inevitabile. Siamo d'accordo sul fatto che all'Europa sono necessarie delle forme organiche; ai nostri occhi, tuttavia, tra un rinnovamento da un'evoluzione organica e un sistema medievale artificiale, che di questa evoluzione è solamente una forma storica, sussiste un'infinita differenza di realizzazione. Un movimento a ritroso significherebbe solo una mancanza di idee e lo svuotamento delle forze creative. Inoltre, l'odierna evoluzione dell'Europa continua l'evoluzione del Medioevo, mentre gli attori sociali che crearono la Civiltà medievale sono scomparsi. Non esistono più né il Clero, né la Nobiltà, né il Terzo Stato; essi si sono sciolti in una massa informe e poco chiara che viene chiamata "società borghese". Quest'ultima non conosce altra differenziazione che tra "poveri" e "ricchi", "capitalisti" e "proletari". Delle classi non organiche, isolate e prive di qualsiasi cultura specifica hanno preso il posto dei vecchi attori sociali e si sono appoggiati all'ampio strato di contadini, di per sé organico, ma che, saldamente legato nei secoli a tradizioni, non crea nulla di nuovo ed è esclusivamente fonte di spreco d'energia. Seppure lo enunci in modo inaccettabile e ne aumenti a dismisura l'importanza, la teoria marxista illustra un fenomeno reale in base al quale vi sono, nel peggiore dei casi, solamente due classi, ovvero la borghesia in senso proprio e il proletariato. Tutte le altre sono solamente raggruppamenti temporanei e di poco conto. Ma il marxista non comprende chiaramente che queste due classi non possono esistere separatamente e che esse compongono la stessa società secondo due punti d'osservazione. L'essere ancora in fasce e il non aver completato l'infanzia: ecco i motivi di una differenziazione minima.

L'Europa non può rinascere per mezzo delle ombre del suo passato e dovrà morire per sfinimento o rischiare e scegliere con attenzione tra borghesia e proletariato. La borghesia, però, altro non è che la stessa vecchia Europa, che si sta disfacendo e aspetta, senza più forza né ideali, uno sconosciuto salvatore. La borghesia si limita a proteggere gli ultimi resti di una civiltà agonizzante permettendo loro, in tal modo, di morire, poiché quanto non si sviluppa verso il richiamo degli ideali assoluti inevitabilmente perisce. Non appena alla borghesia sembra di intravedere una nuova idea, subito l'allontana da sé, la lega a un altro gruppo sociale e guarda a quest'ultimo come a un suo nemico e prodromo di una nuova società. La borghesia si sente svuotata nonostante sia, nel campo puramente materiale, più attiva e impegnata dei proletari. Essa ripone tutte le sue speranze nel proletariato, nutrendolo con le proprie idee, le quali completano l'evoluzione dell'ideologia materialista della vecchia Europa pur non considerando nulla come opera del proletariato. D'altro canto, il

proletariato, al di là dello stato primitivo in cui esso si trova, ha dei tratti creativi che potrebbero giocare un ruolo importante nella civilizzazione del futuro; estrapolato dalla vita organica e immesso in condizioni di vita complesse e confuse diviene tuttavia troppo debole per concepire di formulare delle idee in grado di guidare questa civiltà e si nutre dell'ideologia astratta e agonizzante della borghesia. Per quanto c'è dato di immaginare, questo è il più interessante paradosso della storia.

Noi non siamo affatto legati alla teoria marxista e non concependo assolutamente la società come un agglomerato di classi o il fondamento della loro lotta fratricida, ma guardiamo a essa come a una grande organismo, per la cui vita completa ogni elemento è ugualmente necessario, e come a una vera personalità sinfonica. Tale personalità sinfonica o sociale costituisce la gerarchia delle, per così dire, personalità sociali inferiori, dei corpi sociali e dei gruppi. La normale vita della società risiede nella collaborazione di tutti questi gruppi e, per quanto possibile, di tutti gli individui che la compongono.

In alcuni casi la collaborazione assume la forma di lotta sociale, il che, ci pare, è quanto può maggiormente favorire l'omologazione e il decadimento caratteristici di una società agonizzante. Ma, a causa della natura sinfonica della società, in essa si trovano giustamente dei gruppi dominanti che meglio di altri rappresentano gli ideali della cultura e arrivano a scontrarsi con il nucleo della classe al potere. Dalla fine del XVIII secolo il governo è spettato a quella borghesia che, con il tempo, la classe del proletariato potrebbe sostituire. Ma per diventare la costruttrice di una nuova civilizzazione quest'ultima deve comprendere qual è la natura di questa nuova civilizzazione e quali i suoi ideali. Il proletariato, inoltre, deve allontanarsi dall'ideologia socialista così come dai mutamenti dell'ideologia borghese a vedere che una forma moderata di socialismo, una "politica sociale", non è utile a nessuno e la sua forma estrema –il comunismo– conduce la civiltà verso le macerie della fine. In altre parole, è ancora possibile aver fiducia nelle forze del proletariato, ma bisogna difendersi e non confondere gli ideali introdotti in esso con gli ideali *in extremis* della civiltà. Emerge così il significato della storia dell'Europa russa.

I russi, anche se europeizzati, sono profondamente religiosi. Europeizzandosi, essi hanno negato le verità della loro fede ortodossa per mutarle in ideali europei che inaspettatamente hanno professato a mo' di nuovi dogmi religiosi. Grazie al loro naturale sentimento religioso i russi concepiscono l'ideale in senso assoluto, per così dire non esitano a spingerlo fino ai suoi limiti estremi, persino ai più paradossali, e, non volendo accogliere la religione, che resterebbe a lato della vita rimanendo un affa-

re privato, lavorano alla realizzazione di un'idea per cambiare con il suo aiuto tutta la società. Non li spaventa distruggere ciò che una lunga tradizione storica ha sancito e che, così a loro sembra, incatena l'onorevole marcia della giustizia. D'altra parte, facendo crollare gli ideali nazionali dei vecchi e la loro credenza religiosa, essi danno vita a una negazione totale per scacciare la tradizione di una civiltà estranea. Negano la tradizione russa non tanto per inchinarsi a un'altra tradizione relativa, ma per consacrarsi totalmente a una nuova verità che pare loro assoluta. Forse incarnano il tipo del più puro rivoluzionario. Lo zelo di questa loro consacrazione e di questa fretta di distruggere tutto ciò che appare loro come "falso" ("menzognero") è comunque davvero illimitato.

Le idee assolute o, almeno, le idee che vengono definite come assolute e particolarmente il modo assoluto di intenderle e svilupparle formano l'essenza del massimalismo russo, del "bolsccevismo" o, volendo usare questo termine in senso proprio e rigettandone il significato astratto, il marchio del comunismo. Si vede chiaramente quanto questo massimalismo debba proteggere le posizioni radicali e i partiti estremisti e quanto infastidisca il potere ordinario. Questo massimalismo, che intimamente risponde all'incompiuta teoria dell'impero zarista, permette di vedere la dialettica e, diciamo, l'ontologia presenti nella storia russa. Questo ci spiega perché l'Europa russa si sia estesa e perché con una tale salda logica e insolito coraggio essa abbia sviluppato e realizzato gli ideali della Civiltà europea superando, così facendo, l'Europa propriamente detta.

Gli scrittori russi si sono inchinati dinnanzi all'Europa laddove l'hanno definita il picco della civilizzazione umana e hanno provato vergogna nei confronti della Russia, rimasta isolata dal suo tempo, come unici, veri e ultimi rappresentanti della grande Civiltà europea di cui hanno percepito e predetto una poco lontana decadenza. Di fronte a questo brillava un sogno accecante: la missione storica della Russia di salvare e portare a compimento la Civiltà europea, di consacrarsi ad essa. Poiché l'egoismo nazionale e la mania imperialistica hanno infiammato i cuori degli attivisti politici e dei governanti, solo la coscienza dei russi circa la propria missione molto spesso stimola a rinunciare all'entusiasmo. Essi capiscono chiaramente che la Civiltà europea non esaurisce i tesori della cultura dell'umanità e la molteplicità delle forme, e non ha prestato sufficiente attenzione al fatto che l'umanità non progredirà se non svilupperà una propria personalità. Sono stati pronti a sacrificare la Civiltà russa in onore dell'umanità identificando l'umanità con l'Europa. Ma una volta interrotta l'evoluzione nazionale non hanno notato di non aver più nulla da celebrare. In verità, non c'è gran differenza tra un simile atteggiamento e quello comunista, che si nutre di un'ideologia estremista

e da questa elabora la propria fede ideale e religiosa e prova a fare di una nazione enorme l'oggetto di insopportabili prove.

L'Europa dovrebbe ringraziare i comunisti russi per aver mostrato l'impossibilità di tutti gli ideali sociali europei e la povertà di quello spirito razionalista e materialista che, dopo aver mostrato il suo odio per la vera civiltà, vaga in un mondo di astrazioni. Fallito il comunismo di lotta, l'Europa si trova a doversi far largo tra i resti di una civiltà morta e a fare delle astrazioni trovate la fonte della vita, prendendo poi da essa forze organiche e facendo propri i nuovi ideali fin dal momento in cui essi nascono. Questa fonte è stata trovata nel corso della grande crisi europea, il cui punto culminante è stata la Rivoluzione russa. La Rivoluzione medesima dà l'opportunità di osservare non solo il crollo della nostra civiltà, ma anche i germogli di una nuova civiltà. Sebbene sia completamente originale e russa, la civiltà che sta nascendo porta, senza accorgersene, i tratti essenziali di ciascuna civiltà, compresa quella della futura Europa. E lo studio della Rivoluzione russa è utile a tutti coloro i quali vogliono conoscere e più velocemente definire gli ideali della società europea. Noi, difendendo la specificità della Russia contro l'Europa e l'Europa russa, non separiamo la prima dall'umanità. E, cercando la vera e nuova Russia, vorremmo fortemente trovare una "terza Europa", unita alle altre due e già artefice del suo compito storico. Se questa terza Europa non resterà il sogno consolatore che a volte chi sta morendo vede, ma diverrà una realtà entro breve tempo, allora il suo destino si legherà col destino della Russia in un rapporto di stretta parentela.

Trasformata l'Europa russa in un cumulo di macerie, la Rivoluzione non avrebbe avuto luogo se non si fosse fusa con i bisogni del popolo. Purtroppo, sovrastimando il ruolo degli ideologi, che tuttavia sono solo delle inaspettate variazioni sui temi prerivoluzionari, fino ad oggi non si è ancora conosciuta la natura delle rivoluzioni e non si è affatto prestata attenzione all'essenza di tali processi. Guardando alla questione con gli occhi di questi, la rivoluzione altro non è che la sostituzione di una classe di governo con un'altra (tutto questo non ha nulla in comune con la teoria marxista, alla quale mancano i concetti di cultura e stato e il termine "popolo" regge il significato di alleanza economica). Quando una classe di governo rompe le relazioni con la nazione e cessa di essere lo strumento necessario per esprimerne e realizzarne le richieste, essa allora diviene inutile e dannosa. Si può ancora attenersi alle tradizioni della massa, ma basta una guerra finita male, serio attentato alle forze vive del popolo, perché il popolo la rimetta nelle mani del destino. La classe al potere fallisce allora nella lotta interna tra governo e vari gruppi sociali e lo stesso popolo, nelle terribili lotte di un'anarchia che è forse più corretto

chiamare “panarchia”, si costituisce a nuova classe di governo. In principio, questa si compone di elementi svogliati, in parte di malfattori e soprattutto di fanatici, i peggiori rappresentanti della più elementare ideologia prerivoluzionaria, ossia “santi”, “giacobini” e “comunisti”. Una tale sovrapposizione di malfattori e filosofi dà origine, secondo Platone, a un potere tirannico con la sola forza di guidare la nazione durante i periodi critici della sua storia. Le posizioni e l’autorità tradizionale formatesi nei secoli vengono trasformate in terrore, cristallizzandosi diventano il centro per la nuova classe al potere e svanisce il compito storico in precedenza realizzato.

Costruendo un’Europa russa e guadagnando un destino comune alla Civiltà europea, la classe al potere nella Russia prerivoluzionaria ha dimostrato nel corso della Grande Guerra tutta la sua debolezza come forza nazionale e un’ottima conferma è stata data dalla politica del governo provvisorio. Solo i comunisti hanno salvato, contrariamente al nostro volere, lo stato russo e hanno permesso un’ulteriore sviluppo alla civilizzazione nazionale. Questo, tuttavia, non è successo a causa della loro volontà o perché la loro volontà politica coincidesse con quanto sono poi stati obbligati a fare. Semplicemente, non sapevano cosa fare, misero nelle mani del popolo gli strumenti dell’oppressione e, sfortunatamente, non se ne trovarono altri. In questo modo gli ateisti hanno proclamato degli ideali assoluti, pur non comprendendone il valore religioso, e hanno seguito indirettamente il rinascimento ortodosso. Così facendo, gli avversari dello stato, gli autentici marxisti, sono diventati dei riformatori, mentre gli internazionalisti si sono trasformati in sostenitori degli ideali nazionali.. In generale, nella storia della Rivoluzione russa bisogna distinguere le declamazioni ufficiali e prive di valore dagli sviluppi organici, nei quali inizia e si schiude una nuova civiltà. I tratti caratteristici di questa civiltà si stanno manifestando già abbastanza apertamente, tanto che risulta facile ipotizzare come essa potrebbe essere, sebbene rimanga complicato dire se riuscirà a giungere a una completa fioritura.

La Russia ha alla fine riconosciuto di essere un mondo a parte con una sua cultura diversa tanto dalla cultura dell’Europa, quanto da quella dell’Asia, non considerando la più stretta parentela che sussiste con la seconda. Anche se certe volte degenera in xenofobia, questa autocoscienza attraversa tutti gli ostacoli, persino i dogmi internazionalistici, e la ridicola pretesa di introdurre il socialismo in un solo paese è solo un tentativo ingenuo e malriuscito di rafforzare l’unità e l’originalità di quel paese senza nette sottolineature. Ma la nuova coscienza russa, pur spesso primitiva, fornisce alcuni fatti fondamentali, la cui comprensione getta una po’ di luce sulla storia russa. La Russia non è né Europa né Asia, non è

possibile scinderla in due parti - Russia europea e Russia asiatica - poiché la linea che separa l'Europa dalla Russia divide alla stessa maniera quest'ultima dal resto del mondo. Per la verità, da un punto di vista geografico la Russia occupa una parte del mondo che risponde alle 5 note parti in cui il mondo è suddiviso e che noi chiamiamo Eurasia. L'unità dell'Eurasia tuttavia non rientra nelle comuni categorie geografiche e etnologiche. L'Eurasia forma un universo economico che può essere di per sé autosufficiente in nessun modo frenato in direzione dell'oceano. Invece, proprio la mancanza di mari aperti e territori sconfinati lo distingue dall'oceano. Ma per poter fiorire sotto il profilo economico ed essere indipendente dagli altri paesi, seguendo le strade di mari tra loro inseparabilmente legati, l'Eurasia è obbligata a concentrarsi, ad andare al suo interno piuttosto che vagare al di fuori di se stessa e a trovare un oceano al suo interno. Gli inutili sforzi per sconfiggere a mezzo di un embargo la Russia comunista già indebolita dalla guerra e dalla Rivoluzione, hanno sottolineato l'indipendenza materiale dell'Eurasia. Le sarà ora necessario scegliere tra il progresso economico interno al suo territorio e una nuova resa al mondo europeo e capitalista.

L'unità materiale è comunque solamente una manifestazione necessaria che deriva da un'altra unità, più profonda ed essenziale: quella della nazione, così come si manifesta nell'esistenza attuale e nella storia. Noi chiamiamo civiltà quell'unità fondamentale che racchiude tutti i suoi fenomeni. Una civiltà è propria a una sola nazione. Una nazione la riconosciamo solo come parte di una civiltà, così come un individuo concreto è riconoscibile solo dopo aver osservato la forma del suo corpo. Visivamente, una nazione esiste come personalità nella propria civiltà attraverso il tempo e lo spazio. Ma, guardando attentamente tutti gli influssi che una civiltà ha assorbito da altre civiltà, sarebbe sbagliato dimenticare a chi tali influssi arrivano, ossia la nazione e l'originalità della sua civilizzazione. Evitando di cadere nell'"atomismo" caratteristico della storiografia dei nostri tempi, si deve prestare attenzione agli influssi stranieri e in particolar modo interpretarli come segni storici, come segni di uno sviluppo essenziale. Ciò nonostante, l'obiettivo principale rimane la conoscenza dell'idea originaria che determina una civiltà.

La Civiltà europea, a cui noi guardiamo come al corpo visibile di una nazione, ha avuto origine dall'incrocio di varie civiltà. All'inizio, la maggior parte degli influssi sono stato esercitati dalla Civiltà ortodossa di Bisanzio e dell'Oriente. Tra le sue manifestazioni, parziali e quasi provinciali, vi sono Stati di breve durata nati lungo i bacini fluviali dell'Eurasia come [...], Cesarea e, al primo posto, lo Stato dei russi slavi. Ma perfino quest'ultimo, ricevuta la fede ortodossa da Bisanzio e diventato in tal

modo il primo centro di una nazione chiamata a interpretare un ruolo trainante nella storia futura, non ha avuto forze sufficienti per unificare l'Eurasia ed è stata sovrastata addirittura da popolazioni nomadi. Essa è rimasta senza grandi prospettive storiche proprio quando i nomadi imperversavano per le steppe dell'Eurasia e si potevano trasformare nei dominatori di un'area enorme, ponendo a limiti i mari per degli Stati stabiliti tra fiumi e utilizzando la steppa come una comoda strada che corre per tutta l'Eurasia. Nel XIII secolo, quando, crollato lo stato di Kiev, la parte della Russia rimasta non costituiva una massa unitaria, i tartari di Gengis Kahn invasero la Russia trasformandola in una provincia dell'Impero mongolo. Questo primo impero eurasiatico (indipendentemente dalla sua espansione fin oltre i confini geografici dell'Eurasia) non era nazionale, poiché la sua composizione era data da un ampio numero di nazioni parlanti le loro lingue e fiorite dall'incontro di varie civiltà. Questo impero tuttavia non era assolutamente anti-nazionale. I tartari, civiltà abbastanza sviluppata se guardiamo, tra l'altro, alla loro organizzazione militare e alla loro capacità amministrativa, poterono fondare un proprio stato in base a un principio di tolleranza nei confronti delle religioni e delle civiltà altrui. Si potrebbe parlare di "*pax mongolica*" come si parla di "*pax romana*" o "*pax britannica*". Pur esercitando il loro influsso, ma appoggiandosi, al medesimo tempo, su un confuso sentimento di unità eurasiatica, i tartari difesero lo sviluppo culturale delle nazioni conquistate. Avevano percepito istintivamente che tutte le nazioni dell'Eurasia portavano nel profondo dei loro cuori la stessa idea religiosa e la stessa concezione di una cultura infusa di religione.

La sola vera forma, nonché quella maggiormente completa, di questa religione era l'ortodossia russa; tutte le altre forme si erano arrestate a degli stadi potenziali. Ma capitò che, liberatasi dal giogo tartaro e accolto l'Islam, la Moscovia conquistò l'egemonia sul mondo eurasiatico e fece propria la tradizione mongola. Raggiunse così gli stessi obiettivi, solo con una maggiore solidità e risultati, utilizzando gli stessi strumenti. Difendendo l'ortodossia contro gli attacchi dell'occidente cattolico, difese e tollerò le civiltà nazionali dell'Eurasia, tanto che queste si diressero con velocità maggiore verso una federazione delle nazioni eurasiatiche. Stava già sorgendo la "*pax rossica*".

La riforma di Pietro il Grande fu necessaria perché la Russia assimilasse il progresso tecnico occidentale e non rimanesse sguarnita e senza strumenti di difesa al cospetto dell'aggressivo materialismo europeo. Ma l'estremismo dei russi europei da un lato e il cambiamento della classe di governo dell'Europa russa con addirittura l'annuncio di una "Metamorfosi" dall'altro, fecero ripiombare la Russia nel suo passato. La

classe di governo trasformò la politica di tolleranza in russificazione; negò irresponsabilmente l'ideale di una Civiltà eurasiatica e così facendo si sforzò di radicare la sua la matrice religiosa. Per il solito sarcasmo nei confronti del genio della storia, gli ultimi russi europei, i comunisti, ricordano la sua missione a una Russia che sta distruggendo l'Europa russa e se stessa, e introducono nella storia dell'Eurasia una nuova epoca.

Poiché il popolo dell'Eurasia non fu e non deve essere indifferenziato, il principio di unità ha formato, una volta cominciata la Rivoluzione, il fondamento naturale di questa immensa civiltà sinfonica, unendo un forte potere centrale al libero sviluppo di civiltà nazionali, al cui capo sta storicamente la cultura ortodossa russa. La Rivoluzione ha dato per sommi capi una risposta a questo problema fondamentale e sta cercando di moderare le sortite del nazionalismo particolaristico mediante la suddivisione del paese e il controllo dello stato sull'economia locale. Ma molto di più ha fatto risvegliando l'iniziativa nazionale. Al posto del centralismo burocratico e politico e della passività culturale vediamo in realtà un grosso numero di associazioni contadine, professionali e religiose uscire dal popolo e testimoniare una funzionalità organica, sebbene molto spesso esse stesse nascano come emanazione del potere. Così, il potere comunista, essendo generalmente "filosofico", ha subito i potenti influssi della vita. Gli internazionalisti russi non a caso sono obbligati, al contrario dei giacobini francesi distruttori di tutte le classi naturali e storiche, a ricercare le forme organiche della vita sociale e a rinvigorire le vecchie tradizioni russe. La nazione eurasiatica è emersa dall'ondata rivoluzionaria come un organismo pieno di una sovrabbondante vitalità, come una personalità unita in tutte le sue manifestazioni e, cosa più importante e significativa, la sua vita politica non dipende, come prima avveniva, dalla vita culturale da essa generalmente apportata, ma ne è diventata una parte integrante.

Si è molto parlato dell'incapacità politica della nazione russa, passata in silenzio per la storia del nostro Stato e elevata, tra condanne e lodi, a nostra esclusiva anarchia congenita. Ancora oggi la gente si stupisce di come lo Stato dispotico dei bolscevichi sia potuto sopravvivere. Noi invece ne individuiamo la ragione là dove non si spinge né la determinazione della nazione russa, né quella degli stati dell'Europa democratica. Già da molto l'Europa oscilla tra la negazione dello stato come male inevitabile e il forte desiderio di uno stato forte e deciso, senza il quale il pericolo minaccia le forze creative della società e la sua stessa vita. L'attuale tragedia dell'Europa sta nel fatto che essa fluttua continuamente tra l'indebolimento dello stato indotto da oratori parlamentari che temporaneamente salvaguardano la libertà sociale, e la dittatura di un singolo uomo o par-

tito politico che, inferocendo la società, forse riuscirà a preservare un'esistenza libera dal dispotismo apportato dalla cosiddetta libertà. Nella stessa Russia vi sono stati due potenti indirizzi: uno ha portato all'anarchia, l'altro a uno stato onnipotente. Ma questi due rimarranno sempre divisi o si potrà forse sperare in una loro sintesi?

Questa sintesi rimarrà irrealizzabile fintanto che il pensiero non considererà la contraddizione tra stato e società che contraddistingue la decadenza della civiltà. Non si può guardare allo stato come a una società a parte, contraria a un'altra completamente estranea alla sfera della politica, ma come a una forma necessaria alla società. Una società senza organizzazione politica è solamente una massa informe e una società potenziale. La civiltà prende coscienza di se stessa solo attraverso una forma statale. E' assolutamente impossibile che una nazione non conosca i suoi ideali e sviluppi la sua volontà in altra maniera che non per mezzo della mediazione dello stato, il quale permette l'individuazione della classe dirigente. Quando quest'ultima si allontana dalle masse della nazione e si isola, quando abbandona i caratteri nazionali e fa sua una civiltà straniera, ecco che, prima o poi, la separazione dalla nazione diviene inevitabile ed è necessario costruire una società in opposizione allo stato; e il culmine di tutto ciò è la rivoluzione o il crollo di una civiltà.

In funzione della sua evoluzione progressiva e addirittura della sua normale esistenza, la cultura deve conoscere la sua propria struttura, anche se una buona parte sarebbe istintivamente intuibile. Una civiltà, tuttavia, conosce se stessa e trova i suoi ideali non attraverso le finzioni dei razionalisti e, in ultima istanza, dei materialisti, rinnovate senza sosta dagli ideologi democratici e socialisti, non attraverso il suffragio universale, ma solo per mezzo del suo sviluppo organico. La sua struttura politica determina fedelmente la struttura sociale, nonostante la prima sia solo il perfezionamento della seconda. Questa verità salvifica per l'insofferenza delle varie tendenze anarchiche è visibile nel movimento sindacale. Con ancor maggior chiarezza si manifesta nel fascismo italiano e soprattutto nel bolscevismo in Russia.

Un'alleanza minima, al cui interno la Civiltà eurasiatica cominci a metter radici, ha una particolare funzione nei confronti della società, ma cerca di abbracciare tutte le manifestazioni culturali degli individui che la compongono.

Per prima cosa, essa ha una *necessità politica*, poiché la società coincide con lo stato e rappresenta un microcosmo, alla cui base sta essa stessa. Ha volontà e coscienza adatte. Sarebbe tuttavia un errore di individualismo identificare questa coscienza e questa volontà con il lato astratto e comune dell'azione individuale ovvero con i risultati del suffragio uni-

versale. Un'alleanza minima forma una vera società ovvero una personalità sinfonica. Il carattere sinfonico deve essere indissolubilmente legato con tutte le azioni della coscienza e della volontà, e astrattamente solo una rara saggezza, priva di qualsiasi specificità, è un'azione comune. Ciò nonostante la minoranza o addirittura un solo uomo rintraccia l'azione sinfonica e la formula, gli altri lo rafforzano, sostengono, individualizzano o, molto spesso, si ritraggono. A volte tale alleanza perde il suo carattere sinfonico e per cercarlo di nuovo si abbassa a pura esistenza potenziale, agendo similmente a come agiva negli anni della sua formazione. Di qui viene una prima conclusione, che la relazione sociale è il vero perno e la più chiara manifestazione della natura di una società sinfonica, e che, in secondo luogo, senza individuo un'azione sinfonica è irrealizzabile.

Intanto, mentre il liberalismo democratico nega la realtà di tutto quanto non è l'individuo e i socialisti testardamente affermano che la realtà è una collettività immaginata e unitaria, la Rivoluzione russa ha trovato, nonostante i comunisti e tuttavia col loro aiuto, una terza risposta a questo problema. Una minoranza, i "buoni", uscendo dalla natura dell'alleanza, rimangono dinnanzi ad essa e concretizzano la sua volontà sinfonica. D'altro canto, questa minoranza incorpora questa alleanza in un'ulteriore alleanza formata dai rappresentanti di alleanze inferiori. Emerge in tal modo una gerarchia di alleanze, le quali iniziano a ridurre il numero dei membri, ma uniscono le varie professioni e questioni fino ai vertici della società. Questo corpo ampio e gerarchico, che cresce e guadagna costantemente nuove forze nella società e ne stabilisce la struttura naturale, si è già affermato come classe di governo in Russia. Senza ombra di dubbio, esso si sta sempre più inserendo nel Partito comunista apportando senso della realtà e aggiornandolo. Con il tempo formerà una potenza eurasiatica e la sua società, un nuovo stato.

La furia politica non si è ancora calmata, tanto che le vecchie posizioni cedono di nuovo il posto a un'osservazione imparziale. Fin dall'inizio il sistema sovietico, i principi del quale stiamo cercando di spiegare, non è stato riconosciuto, è stato accusato di terrore senza che si distinguesse tra sovietici e bolscevichi. Il sovietismo è stato poi distrutto dai principi del vecchio democratismo in nome, innanzi tutto, di una libertà intesa al modo dei filosofi del XVIII secolo. Per quanto concerne la prima osservazione, crediamo di esserci espressi sufficientemente durante l'esposizione del nostro punto di vista. E', invece, necessario soffermarsi sul secondo punto.

Gli elementi fondamentali dello stato democratico sono il suffragio universale e diretto, che lascia intravedere una massa di individui tra loro

isolati; la rappresentanza della nazione che, chiamata per difetto legislativa, in effetti assorbe tutto il potere e rimane nonostante tutto un gruppo disorganizzato; e, per finire, i partiti politici, che organizzando il parlamento e di tanto in tanto le elezioni, si sommano ai difetti di uno stato disorganizzato. Oltre alle funzioni del potere esecutivo, il parlamento può realizzare tutto solo in funzione del potere esecutivo nominale in suo possesso, proprio come accade nella designazione di un ministero o di un presidente. Esso non è pertanto indipendente e questa forza non media con la forza nascosta dei burocrati. I burocrati e i partiti politici rispondono a una tradizione di disorganizzazione che viene alla luce attraverso il sistema elettorale, il parlamento, che ci ricorda le parole di Caligola: "*senatores, optimi viri, senatus mala bestia*" e...lo stesso valga per i partiti. Questi ultimi devono essere molti affinché si possano reciprocamente indebolire, vincere le elezioni con vuote promesse e non sopprimere la libertà individuale; cosa accadrebbe, se rimanesse solo uno di loro! In un regime democratico un partito unico è simile a una dittatura, anche se temporanea, come in Italia o in Russia.

Lo stato democratico è un'astuta combinazione di tendenze opposte, l'immagine dello spirito scettico e relativistico dell'Europa. Il fine di tale combinazione è la conservazione della cosiddetta libertà individuale. Ma per quanto lo stato democratico possa risultare comodo agli individui appartenenti a una certa categoria, esso rimarrà pur sempre caratterizzato dalla sua eterna oscillazione tra dittatura e indecisione. Non ha futuro. Per il carattere di mediazione della democrazia, parlando dello stato sovietico vorremmo evitare il termine "democratico" sebbene lo stato coincida con la nazione stessa. Noi siamo più inclini a utilizzare dei vocaboli poco comuni, che lo definiscono come "*demotico*" e "*ideocratico*".

Nello stato sovietico non c'è posto per elezioni e suffragio universale. Chi ha accusato il sistema sovietico di aver introdotto un sistema di elezione indiretta si è sbagliato, confondendo le elezioni con la rappresentanza. Tuttavia, il principio di rappresentanza è il solo che possa controllare la naturale formazione di un sistema di selezione politica. Realizzando un'osmosi tra società e classe dominante, vengono selezionate le persone più attive e capaci e non vengono sacrificati i partiti politici al dispotismo ipocrita, all'inaffidabilità di un voto disorganizzato e segreto e alle oscure condizioni di una riuscita fittizia.

I democratici, nemici dei demotici, non hanno conosciuto in maniera opportuna la struttura del dinamismo che caratterizza il sistema sovietico. Cercano inutilmente di dare una spiegazione a questo sistema attraverso il diritto pubblico tradizionale pur senza confessare di non voler distinguere tra l'esistenza attuale e l'allontanamento dai suoi princi-

pi, che qui ci interessano, avvenuto per mezzo dell'idea prerivoluzionaria dei comunisti. C'è una gerarchia sovietica radicata, la cui competenza è molto difficile definire teoreticamente, poiché ciascun soviet, come una piccola comune, rappresenta tutto lo stato e, conseguentemente, si arroga tutto il suo potere (sovranità). Si tratta di una decentralizzazione assoluta del più ampio potere. Ma ogni soviet forma, con i suoi delegati, parte di un altro, più grande, di livello gerarchicamente superiore, che imprigiona ogni autonomia, tanto da fare della Repubblica un solo soviet. I soviet si sono a volte frantumati in molte parti, altre volte sono andati formando un solo raggruppamento. Questo ritmico andamento di sfaldamento e riunione armonizza la decentralizzazione con il centralismo, gli affari delle varie parti con il centro del potere. Ogni soviet superiore non annienta il soviet inferiore, ma si limita a “*sostituire*” completamente il momento della concentrazione, mentre nel momento della frammentazione viene sostituito da altri.

Il principio di sostituzione determina i rapporti tra un soviet e il “comitato esecutivo”. Nel regime sovietico questo principio è diventato legislativo ed esecutivo. Allorché un soviet si riunisce, ha pieno potere legislativo ed esecutivo. A sessione terminata, esso si divide in tanti soviet distinti e automaticamente tutto il potere supremo tocca al comitato “esecutivo”, che allo stesso tempo è anche organo legislativo. Il soviet lo può modificare, gli dà una linea generale, critica, accetta e respinge la sua politica, ma, a causa del ristretto numero di sessioni, il soviet non si arrende alla tentazione di intromettersi nelle questioni particolari e si deve accontentare di fornire delle osservazioni generali. Lungo tale percorso è possibile un'autorevole conduzione del potere che non va verso derive dittatoriali. Il governo “demotico” è la controprova del nome che porta; è nell'esistenza del governo. Può realizzare le idee di una civiltà perché le carpisce nei soviet nell'istante stesso in cui lo spirito della società le emana, e ha forza sufficiente per metterle in pratica. Può essere “ideocratico” pur senza perdere il suo carattere positivo e concreto, perché non c'è sfera in cui non possa penetrare quando tutti i luoghi della vita sociale hanno assunto delle caratteristiche politiche. Sarebbe sbagliato considerare lo stato sovietico uno stato confessionale in quanto non v'è posto per un'opposizione tra stato e società: quanto è sociale (ad es., la proprietà) si attiene ai dettami della sua funzione politica.

Così la classe di governo, che nei suoi elementi più attivi coincide con quel che si può chiamare “governo demotico”, è unita non solamente nelle sue forme politiche, ma anche nelle idee dominanti che, nate nel profondo di una solida civiltà e internamente legate, danno necessariamente unità ad un determinato sistema, una filosofia o un'ideologia

(Weltanschauung).

Non serve tuttavia mescolare questa ideologia con il misero programma dei partiti politici. In esso troviamo solo principi generali e innegabili che non vengono sviluppati e si concretizzano solo nella vita culturale. In questo modo esso fornisce la base necessaria e comune a tutti i sistemi individuali e all'attività politica, base più ampia e ricca del programma democratico-relativistico dei paesi con un ministero di coalizione. Oltre alla tirannia dell'ideologia comunista, ha in parte cominciato a farsi strada tra gli stessi comunisti la nuova ideologia eurasiatica. I punti fondamentali della nuova ideologia parlano dell'Eurasia come di un universo culturale, separato dall'organizzazione politica, dalla problematica di un riordino sociale ed economico, governato dall'idea di giustizia. Per la nostra vergogna, l'autocoscienza russa è stata risvegliata dagli internazionalisti, i quali hanno aggiornato l'inveterata idea di una missione per la Russia, innalzandola al di sopra del patriottismo particolaristico, superato dall'idea di una pacifica federazione di culture. Ci hanno mostrato quale incredibile energia possa dare un'idea legata a un valore assoluto e a quali pessimi risultati essa possa condurre quando non sia vera.

Si può chiaramente vedere che in Russia non sussistono le condizioni necessarie alla formazione di partiti politici. In realtà, la società e la classe di governo sono ben organizzate e "grazie a Dio, non v'è parlamento". Nessuna nazione fa in modo di cercare la via per disorganizzare delle forze organiche e organizzare un potere disorganizzato. La fonte principale dei partiti, il relativismo, si è esaurito già nei primi giorni della Rivoluzione. Lo si può tuttavia ancora rintracciare in mezzo agli ultimi rappresentanti dell'Europa russa, specialmente tra gli emigranti. La nuova Russia, invece, sorge rinnovata dagli ideali assoluti, seppur li riconosca a stento e a volte la loro ricerca compunti degli errori. I comunisti, come tutti i rivoluzionari, hanno annientato tutti i partiti politici, nonostante quello dei comunisti rimanga uno dei partiti prerivoluzionari. Da parte loro, questo rappresenta un grosso errore, perché in tal modo essi galvanizzano spontaneamente i partiti oramai defunti e inducono a credere nell'esistenza di quei partiti che sono stati da loro annientati. Noi abbiamo già negato la possibilità di esercitare pressione con gli strumenti necessari e non crediamo di poter udire alcuna verità dalle bocche dei democratici. Per loro la sola idea che non vi possano essere partiti appare insensata. Vi vedono i segni del dispotismo, sebbene una volta immessa la loro idea di libertà le debbano riconoscere una naturale necessità. Non dimentichiamo che difendendo la libertà di parola si sono diretti verso l'idea assoluta. Ma quello che difendono non è pur sempre relativismo?

Analizzando fino alla radice il nuovo concetto di società, troviamo

l'idea di personalità sinfonica, incorporata in ciascun gruppo sociale, così come nella società intera. Un'individualità sinfonica non può venir realizzata se non attraverso gli individui che la compongono e solo per mezzo loro, di modo che ciascun individuo, sviluppando la sua vera individualità, contemporaneamente si armonizzi con le altre, conviva nell'ambito di un'attività sinfonica e individualizzi quest'ultima nella forma per sé più opportuna. Gli individui che riproducono l'azione di altri qui non hanno alcuna importanza. La personalità sinfonica o sociale non si realizza né in loro né per loro, e loro stessi non sono veri individui.

Ma come abbiamo già visto, la personalità sociale si differenzia dai gruppi dirigenti e da quelle masse relativamente passive, prive di una precisa individualità. Tale gruppo dirigente cerca di elevare le sue idee, di contagiare tutti gli altri individui con la sua volontà, declassando così la personalità sociale e ampliando la propria individualità. Dal loro canto gli individui difendono, ciascuno per proprio conto, i loro affari, come a negare l'esistenza di una personalità sociale, fonte della loro stessa esistenza individuale. Nella personalità sociale si svolge, quindi, una continua lotta, in verità necessaria, acciocché la società, tutti i suoi individui sinfonici e le individualità si possano liberamente sviluppare. La libertà dell'individuo e della società germoglia da questa lotta. Non appena questa lotta s'interromperà, sconfitta una della due parti o trovato un compromesso permanente, la società e l'individuo cominceranno a perdere la libera iniziativa e la vera libertà. Vivendo e perfezionandosi la società deve essere libera. Ma riconoscere solamente i diritti individuali a scapito di quelli della comunità, come sognavano i democratici, o, ancora, rafforzare una comunità libera annichilendo l'individuo come fanno i comunisti significherebbe defraudare la libertà della sua natura, ucciderla. Ci servono, in breve, due libertà, ossia la libertà comunitaria, che rappresenta, anche se non pienamente, la minoranza, e la libertà individuale.

Fintanto che la società non raggiungerà la perfezione è del tutto impossibile che queste due libertà convivano senza una continua lotta tra loro. E solo la vita potrà dar loro l'equilibrio. Quasi tutte le teorie sociali rigettano qualsiasi dinamismo vitale e non notando che l'essenza della libertà è racchiusa nella lotta tra differenti libertà, cercano di tracciare i limiti che tra le due libertà intercorrono. Volontariamente, riconosciamo l'utilità e addirittura la necessità di norme che definiscano i diritti dell'individuo nei confronti della società e delle classi sociali, ma di qui possiamo scorgere solamente il lato esterno del problema e rintracciare solo un significato relativo. Siamo inoltre inclini a credere che lo stimolo derivante dallo stato sia il miglior metodo che si possa immaginare per stimolare la libertà individuale.

Il fiorire della libertà individuale dietro l'influenza della dittatura non è stato un privilegio della sola Rivoluzione francese. Nel periodo del terrore scatenato dai comunisti russi, il russo è diventato molto più cosciente di se stesso e potenzialmente più libero. Non v'è dubbio che abbia dovuto subire una terribile tirannia, ma ad essa ha guardato come a un momento necessario della storia che bisogna accettare per il futuro della Russia. Ha caricato sulle sue spalle la risposta per questo futuro, ha abbandonato la fiducia nel passato e proprio per questo non è favorevole a interrompere una rivoluzione avventurosa come quella del 1917, e accetta la pace piuttosto che rischiare la restaurazione. Nemmeno il suo sentimento della libertà è paragonabile a quello del 1916. E le forme esteriori di questo sentimento non tarderanno a manifestarsi. In considerazione del fatto che l'individuo ha cessato di essere isolato e privo di forze e da quel momento è sostenuto dalla sua alleanza, queste forme non solo garantiranno la libertà formale. Essa viene individualizzata e ha forze proprie. La sua decisione si è notevolmente rafforzata. Non vive più egoisticamente per i suoi affari: vive per gli ideali della civiltà e per le idee assolute.

Si tratta di un vero e proprio ampliamento della coscienza. Esso sembrerà del tutto naturale se come punto d'arrivo prenderemo la concezione della personalità sinfonica, perché in base a tale concezione l'individuo è solamente una parte di tutta la personalità sociale e, ugualmente, una sua specifica individuazione, anche se solo in potenza. Non è immutabile e certe volte già a tutti evidente, ma ciò si limita al minimo ed egoista "io", quando nella realtà esso si estende fino a identificarsi con la famiglia, il proprio gruppo sociale, la nazione e perfino con l'intera umanità. La realtà e il vero significato di questo ampliamento della coscienza tuttavia sfugge a chi, limitando artificiosamente il proprio "io" alle questioni personali, guarda al compito, agli ideali sociali, politici e culturali come a degli oggetti in parte suoi o come a delle fasi di una coscienza isolata e soggettiva. Ci scontriamo qui con i fondamenti dell'individualismo europeo che altezzosamente ha ripetuto ad alta voce: "io penso, quindi sono", non chiedendosi cosa in effetti pensi e chi sia.

(Traduzione dal lituano di Andrea Griffante)

NOTA

1) Europa ir Rusija. Eurazinės ideologijos apmatai, apparso in „Židynys“, 1929 (V), 3, pp.241-250, e 1929 (V), 4, pp. 330-340.

LETTURE

Luigi Magarotto, *L'annessione della Georgia alla Russia (1783-1801)*, Campanotto, Pesian di Prato (UD), 2004.

Non si può non salutare con sollievo l'apparizione di questo volume sull'arruffata matassa dell'annessione della Georgia alla Russia nel 1801 sotto lo zar più controverso che abbia mai avuto la Russia, Alessandro I, sempre oscillante fra atteggiamenti assolutistici e liberali.

Questa ricostruzione operata da Luigi Magarotto, ordinario di letteratura russa, ma anche docente di letteratura georgiana alla "Ca' Foscari" di Venezia, ha molti pregi, ma anche alcune tesi contraddittorie.

Il primo pregio è che l'opera è la prima apparsa in italiano negli ultimi due secoli. In precedenza c'era stata l'opera prima, invecchiata, di Francesco Becattini.

L'Autore riporta anche i documenti diplomatici più importanti: dal trattato di Forte S. Giorgio del 1783 al Manifesto di Paolo I (l'imperatore avrebbe promesso di non deporre la dinastia Bagration) e di Alessandro I in occasione dell'annessione, per non parlare di documenti di re Irakli, trovati da Luigi Magarotto nell'Archivio di Stato di Venezia. Purtroppo, mancano molti altri documenti degli archivi russi che permettono di fare delle riserve sulla conclusione finale cui giunge Magarotto, cioè quella di una violazione russa del diritto internazionale.

Luigi Magarotto dimostra di conoscere la storiografia francese e anglosassone e anche la più aggiornata sull'argomento. L'aspetto inedito per noi occidentali è il rinvio ad una ricca bibliografia georgiana, comprese le reazioni dei maggiori letterati georgiani all'annessione russa a partire da Baratašvili.

Luigi Magarotto prende in considerazione anche la storiografia russa, ma, a nostro giudizio, in modo insufficiente perché non ricorda i maggiori storici russi che hanno indagato le guerre caucasiche e in particolare Vasilij Potto. Sulla vicenda delle guerre caucasiche vanno ricordati tre italiani: il primo è Giovanni Battista Boetti, che si trasformò nello sceicco Al Mansur (ricordato da Magarotto ma stranamente non con la bibliografia italiana sull'argomento); il generale modenese Paolucci, che nel 1810-12 fu a capo dell'esercito russo proprio in Georgia; e infine il toscano Del Pozzo, che fu comandante dell'esercito russo nel Caucaso

negli anni successivi.

Ricordo questi personaggi, a torto trascurati in Italia, ma ricordati da Potto. Essi rappresentano linee diverse per la soluzione della questione caucasica.

Ricordo questi generali di origine italiana non solo perché a costo-ro incolse il non facile compito di difendere dei popoli cristiani dall'espansionismo di due grandi imperi musulmani, come erano quello persiano e quello ottomano, con poche migliaia di soldati dispersi su un teatro di guerra quanto mai impervio e accidentato qual era quello caucasico di fronte ad eserciti 10 o 20 volte più numerosi.

I russi hanno difeso queste terre con un numero incredibilmente piccolo di soldati che desta meraviglia.

La motivazione con cui i sovrani russi annesero i piccoli regni georgiani aveva una validità geopolitica a prova di bomba e cioè che "bisognava salvare il paese caucasico dalla rovina cui sarebbe andato incontro a causa delle lotte intestine e dell'aggressività dei nemici che lo circondano" (p. 197). L'annessione del 1801 non può essere ridotta solo ad "un atto d'intollerabile sopraffazione da parte di una grande nazione contro un piccolo stato" (p. 108), tanto più che anche i decabristi approvarono quel comportamento dello zar.

Si può condannare col senso di poi un atto che all'epoca trovò l'approvazione di feudali recalcitranti e al tempo di Paolucci suscitò l'insurrezione della Kachetia per le requisizioni russe. Mi chiedo però se, date le condizioni del regno di Kartlia-Kachetia, fosse possibile una soluzione diversa. Con il rischio, oggi, di modernizzare la storia. La quale storia non è un viale diritto dove non esistono arresti, rotture improvvise, curve o ritorni indietro a zig zag.

Renato Risaliti

Nadia Gallico Spano, *Mabrúk*, Ricordi di un'inguaribile ottimista, AM&D Edizioni, Cagliari 2005, pp. 432, prefazione di Sandro Portelli, € 15,00.

L'autrice aveva trenta anni quando nel 1946 fu eletta all'Assemblea Costituente. Proveniva da una famiglia ebrea antifascista di Tunisi e aveva sposato giovanissima Velio Spano, dirigente comunista prestigioso, "rivoluzionario di professione", ricercato dalle polizie di mezza Europa e pluricondannato a morte. A questo proposito, durante la presentazione del libro alla Cité Universitarie di Parigi è stato ricordato

l'incontro che Spano ebbe con De Gaulle. Al generale che si era presentato ricordando la propria condanna a morte, Spano poté rispondere che lui di condanne a morte ne aveva avute due.

Nadia Spano racconta della sua giovinezza in una Tunisi multietnica, della sua vita di militante nella clandestinità e dei rischi corsi, poi di parlamentare della repubblica, di funzionario di partito, della sua famiglia, delle tre figlie e dei quattro nipoti, ma soprattutto della sua vita accanto a Velio Spano, del suo grande amore per lui, prematuramente scomparso. Se nel libro ci fosse stato soltanto questo, sarebbe già stato sufficiente a rendere la sua lettura appassionante. Ma in queste memorie di una "inguaribile ottimista" affiorano continuamente squarci, episodi, avvenimenti che fanno parte della storia del PCI e del nostro paese, dalla travagliata "svolta di Salerno" alla proclamazione della repubblica, dal XX congresso del PCUS alla rivolta ungherese soffocata nel 1956 dai carri armati sovietici, il tutto intrecciato con le vicende personali di Nadia e Velio, lei deputata e lui senatore, membro della Direzione del PCI, direttore dell'*Unità*, poi ingiustamente estromesso dalle sue cariche perché "qualcuno doveva pagare" per la perdita di consensi nelle elezioni successive all'ottobre 1956, proprio lui, che si era battuto per prendere le distanze dall'URSS, per fare insomma quello che più tardi fece Enrico Berlinguer, ma che allora Togliatti non volle o non poté fare.

C'è amarezza, ogni tanto, nel libro, ma l'ottimismo dell'autrice prevale su tutto, ed è ciò che vuole esprimere il titolo, *mabrúk*, che in Tunisia significa *benedetto*, come segno di augurio per occasioni liete.

Dino Bernardini

Rita Mazzei, *La trama nascosta. Storie di mercanti e altro (secoli XVI-XVII)*, Viterbo, Sette Città, 2006, pp. 11-302.

La pubblicazione di questa interessante ricerca di Rita Mazzei su varie famiglie di mercanti che hanno cercato fortuna nel grande stato polacco-lituano - che fu ritenuto, a torto o a ragione, dai polacchi soprattutto, "antemurale della cristianità", - è rivelatrice della nascita di una scuola di studi polacchi nel nostro paese. La ricerca è stata pubblicata nella collana "Viaggi e Storia" diretta da Gaetano Platania, ordinario della Università della Tuscia.

Infatti, in questa collana è stata stampata recentemente un'opera sui viaggi: *Viaggiando nelle terre romene* (2004), mentre nella collana del Cespone ne sono state pubblicate ben undici. *Da Est a Ovest, da Ovest a*

Est. Viaggiatori per le strade del mondo (2006) è l'ultima, ma andando a ritroso si potrebbe ricordare *L'Europa di Giovanni Sobieski* (2005), *L'Europa centro-orientale e gli archivi* (2003) e via retrocedendo.

Sotto i nostri occhi si è formata una scuola di studi polonistici di cui si sentiva la mancanza. Rita Mazzei si è formata all'ombra degli insegnamenti di Giorgio Spini e Antonio Rotondò. La stampa del libro di Rita Mazzei si deve quindi intendere non solo come un segno di amicizia fra i due colleghi, ma anche il segno distintivo, la prova provata che l'amore della ricerca, quando la ricerca, come nel caso di Rita Mazzei, è seria, va favorita con ogni mezzo legittimo.

In questa ultima pubblicazione ci sono anche aspetti assolutamente nuovi come quando parla del *Pymander*, ma lascio volentieri agli specialisti in senso stretto di parlarne. Si tratta di problemi teologico-religiosi che richiederebbero una trattazione a parte per parlarne in modo esauriente e compiuto.

Va da sé che le ricerche di Rita Mazzei hanno portato (e non poteva essere diversamente) ad una diversa percezione della Polonia in Italia e dell'Italia in Polonia nel Cinque e Seicento. Secolari stereotipi sono stati rimossi.

Venendo a parlare più direttamente del volume di Rita Mazzei, va subito precisato che si tratta di una serie di saggi pubblicati in epoche diverse, riuniti assieme dall'Autrice. I saggi hanno due tematiche diverse: l'attività di singoli diplomatici e quella della sorte di alcune case commerciali.

Questi saggi hanno diversi punti di raccordo e di collegamento e abbracciano un periodo di tempo di circa due secoli, quelli indicati nel titolo, che è poi il periodo d'oro dei rapporti commerciali fra gli Stati italiani (Granducato di Toscana e Repubblica di Lucca in particolare) e il Regno di Polonia-Lituania. Per alcuni casi si va al di là dei segmenti temporali e territoriali indicati, come nel caso dei Bandinelli, dei Sardi o di Carlo Albertinelli.

I primi saggi del libro sono invece dedicati all'attività diplomatica di alcuni personaggi singolari come il modenese Ludovico Monti, "uomo di molteplici esperienze internazionali, che attraversò infinite volte le Alpi e percorse in lungo e in largo l'Italia" (p. 115).

Ludovico Monti prestò i suoi servigi alla Regina di Polonia, Bona Sforza, o a suo figlio Sigismondo II Augusto, come due altri concittadini suoi, Andrea Valentini e Antonio Maria Negrisoni.

Ma questi non sono i soli diplomatici su cui si sofferma l'occhio indagatore di Rita Mazzei, che ricorda Taddeo Bottone, Antonio Semenza e Ascanio Giraladini, personaggi che di volta in volta, oltre ai loro interessi

privati, possono assolvere missioni particolari per conto dei loro sovrani: incarichi matrimoniali, informazioni sulle condizioni economiche e politiche dello stato polacco-lituano.

Ma l'Autrice, attenta spulciatrice dei dispacci giunti nelle varie corti italiane dalla Lituania-Polonia, non manca di trovare fra tanti riferimenti anche quelli relativi a mercanti toscani come Filippo Talducci, Sebastiano e Valerio Montelupi. E se questi riferimenti li trova negli archivi di Modena, altri non meno importanti li trova in quelli di Mantova relativi ad Alessandro Guagnini o al già ricordato Ludovico Monti. E altri riferimenti a quest'ultimo o a altri personaggi Rita Mazzei li ha trovati negli archivi di Parma.

Non a caso l'Autrice fa una rivelazione ovvia, ma non troppo soprattutto per coloro che non hanno una lunga frequentazione degli archivi. Rita Mazzei infatti scrive: "A chi fa ricerca capita spesso di incontrare strade diverse da quelle inizialmente programmate, e anzi è cosa non rara che la messe più ricca si raccolga là dove ci ha portato una deviazione imprevista" (p. 131). Parole sagge che fanno onore a chi le ha scritte e che nella loro apparente umiltà giustificano ampiamente il frutto delle ricerche che Rita Mazzei molto opportunamente ha condensato nel titolo "La trama nascosta", che è quella degli affari e degli interessi più diversi. Questi affari non sono solo quelli della competizione fra le case regnanti italiane ed estere, ma anche quelli dei numerosi mercanti che hanno interessi vari spesso intersecantisi fra loro e cangianti in cui confluiscono quelli tradizionali della casata e quelli nuovi che emergono dal divenire storico e dagli interessi sempre nuovi delle generazioni e dei singoli esponenti delle varie generazioni.

L'importanza di quest'ultima fatica di Rita Mazzei sta nelle tele che le varie famiglie riescono a tessere in Italia e nella Polonia-Lituania, che non sono apparentemente le grandi tele tessute da Tommaso Talenti, come ci ha mostrato Gaetano Platania nell'epistolario da lui pubblicato, ma che contribuiscono a rendere più chiari i disegni, i successi e le ragioni delle sconfitte dei cosiddetti Grandi della storia. A volte un grande disegno dinastico, di una casata mercantile, va a vuoto perché un ingranaggio si è bloccato o consunto. Il valore di questa ricerca consiste anche nel rendere più nitido il risultato. I fallimenti come i successi possono quindi portare alla conoscenza di una infinità di situazioni diverse: i legami di protezione o di amicizia stabiliti dai vari esponenti, oppure le alleanze matrimoniali, l'insorgere di problemi familiari e/o personali di varia natura, l'esperienza accumulata negli affari, l'intuito o le conoscenze linguistiche, persino l'arrivo o meno di un foglio volante o di una gazetta.

Quest'ultima opera di Rita Mazzei, oltre alle notizie preziose che contiene, ai collegamenti personali, familiari, dinastici e internazionali che riesce a dimostrare tramite il gioco delle testimonianze incrociate relative al Cinque-Seicento, è un'opera piena di stimoli e suggestioni in diverse direzioni che saranno importanti per i futuri ricercatori.

Comunque, la trama segreta che ha delineato nei rapporti fra Stati italiani e Stato polacco-lituano è già abbastanza bene delineata anche alla luce di quanto ha pubblicato Gaetano Platania. Fra le due ricerche esiste una specie di simbiosi che di per sé rappresenta una cosa nuova nell'ambito degli studi polonistici in Italia.

Renato Risaliti

Tommaso Scorpio, *Ad latine descendum*, archeoroma, Roma 2007, pp.328.

Chi volesse riflettere sulle dinamiche interne che regolano l'impalcatura sintattica del latino troverebbe in questa grammatica, che don Tommaso Scorpio ha compilato più di mezzo secolo fa, una guida appropriata a dipanare dubbi e approfondire funzioni linguistiche peculiari, che non sempre trovano riscontro nei manuali scolastici. Facciamo qualche esempio.

Nel trattare il tempo imperfetto, l'autore, oltre a ricordare l'aspetto iterativo, a tutti noto, ne menziona la valenza accessoria rispetto al fatto principale, ricorrendo ad una esemplificazione che non lascia adito a fraintendimenti: "Lucumone era figlio di Demarato" = *Lucumo Demarati fuit filius*; "Lucumone, che era figlio di Demarato, entrò a Roma" = *Lucumo, qui Demarati erat filius, Romam iit* (p. 145). Quando poi è il turno della proposizione consecutiva (p. 224), la concorrenza tra imperfetto e perfetto diviene oggetto di un'articolata analisi, che spazia dalla semplice attestazione del fatto (perfetto), alla sottolineatura del legame, di significato o cronologico, con la reggente (imperfetto) e alla portata della conseguenza in sé (di nuovo imperfetto). E ancora: l'aggettivo *dignus* ammette anche, dopo Cicerone, la costruzione con *ut* e congiuntivo, in alternanza alla canonica espansione relativa; la sfumatura soggettiva della frase causale può pleonasticamente interessare, tramite il modo congiuntivo, i *verba dicendi* o *sentiendi* che la introducono; "l'idea dell'imminenza di un'azione" si rende, quando i verbi mancano di supino, con la circonlocuzione *in eo est ut* (p. 177).

Sarebbe tuttavia riduttivo circoscrivere al dato scientifico il significato dell'opera. Concepita e abbozzata durante il periodo in cui l'autore insegnava latino, italiano, greco, storia e filosofia presso il Seminario di Teano (1937–1948), questa grammatica persegue un fine didattico ben preciso: canalizzare in un percorso chiaro e lineare la messe di informazioni, a volte dispersive, che si riscontravano nei manuali del tempo, incidere nella mente dell'allievo con concretezza ed essenzialità, agevolare, insomma, l'apprendimento del latino. Di qui la ricca esemplificazione; di qui, soprattutto, l'originale metodo imperniato su domande e risposte. “Terenzia sposò Cicerone; Cicerone sposò Terenzia. Volgi in latino” (p. 64); “Il libro di Maria è più bello di quello di Anna; come si traduce in latino?” (p. 113). Traspare dal testo tensione pedagogica, capacità di immedesimazione, comprensione e affetto per i giovani destinatari. Del resto, la vita di don Tommaso è stata tutta improntata al servizio del prossimo, in modo particolare dei giovani, ai quali si dedicò anche dopo aver lasciato l'insegnamento, contribuendo alla loro formazione culturale e morale e alla promozione sociale delle fasce più deboli. Con la sua umanità, il suo sapere, la sua intelligenza, don Tommaso divenne subito autorevole punto di riferimento, e di aggregazione, della comunità di Pietravairano, dove era nato e dove tornò dopo la parentesi di Teano. Ma la passione per il latino rimase inalterata. Continuò a condurre per mano tra le pieghe della lingua di Cicerone gli adolescenti che ricorrevano al suo aiuto, servendosi come strumento indispensabile di quella grammatica alla quale stava ormai dando la forma definitiva. Lo vediamo prendere dalla scrivania o dal tavolo della cucina le pagine, prima manoscritte e poi dattiloscritte, del suo lavoro, leggerle all'allievo di turno, commentarle con lui, arricchirle sul momento di ulteriori esempi, proporre nuove frasi per un'immediata verifica. Sempre nel segno della semplicità e della chiarezza.

“La preposizione «senza» con l'infinito o «senza che» col congiuntivo può adoperarsi in latino con *sine* e l'ablativo del gerundio? Mai!!! Ma all'italiano «senza» con l'infinito o «senza che» col congiuntivo corrispondono in latino i seguenti costrutti...” (p. 299). Una simile energia didattica, lungi dal meritare l'anonimato, si propone da sempre come stella polare nella difficile arte della trasmissione del sapere.

Michele Buonocore

Mykola Varvartsev, *Giuseppe Mazzini, il mazzinianesimo e l'Ucraina*, Kyiv, Pulsary 2005.

La stampa di questo nuovo saggio di Mykola Varvartsev su *Giuseppe Mazzini, il mazzinianesimo e l'Ucraina* rappresenta indubbiamente un fatto assolutamente nuovo non solo nella cultura storico-politica dell'Ucraina, ma in un ambito assai più vasto. E' in un certo senso il punto di approdo di una vita dedicata ai rapporti italo-ucraini, che hanno avuto anche il riconoscimento ufficiale del governo italiano perché Varvartsev è stato nominato "Cavaliere per meriti della Repubblica italiana". Infatti, l'Autore del saggio, oltre ad avere pubblicato una serie di libri in russo ed in ucraino sul tema da lui tanto amato, ha stampato anche in italiano *La diffusione del pensiero mazziniano in Ucraina nell'Ottocento* (1996) e recentemente *Gli italiani e la cultura italiana in Ucraina* (2005). Questo nuovo saggio è stato stampato grazie alla collaborazione tra l'Istituto italiano di cultura, diretto dal professor Nicola Franco Balloni, l'Istituto di Storia dell'Accademia nazionale delle Scienze dell'Ucraina e il Comitato Nazionale per le celebrazioni del bicentenario della nascita di Giuseppe Mazzini. Va detto subito che sul piano grafico si tratta di una edizione superba su carta patinata con una sovracopertina con l'immagine di Mazzini. L'edizione è arricchita da una serie infinita di riproduzioni delle edizioni dei libri di Mazzini, di immagini degli esponenti mazziniani o della cultura italiana ed europea. Nel corpo del libro è stato inserito un vero e proprio fascicolo numerato di riproduzioni a colori: dai genitori di Mazzini ai suoi compagni di lotta come Agostino Ruffini, di Garibaldi ecc. per non parlare di rare stampe d'epoca delle città italiane. Come si può capire, si tratta di immagini rare e quindi preziose non solo per i lettori ucraini.

La composizione del libro così com'è stato concepito da Mykola Varvartsev contiene diverse altre particolarità. In primo luogo è un libro plurilingue, nel senso che la parte centrale, scritta dall'Autore, è in ucraino, mentre i documenti allegati sono in tre lingue diverse: le riproduzioni della corrispondenza dei giornali dell'epoca possono essere in russo (se i giornali erano russi) e in ucraino (se questi erano stampati nella Galizia). Qualche documento di archivio, per esempio il penetrante saggio di Nadja Kibal'čič, è stampato in russo perché così è scritto nell'originale. In questo caso l'Autore ha rispettato gli originali.

Mykola Varvartsev, che ha trascorso non poco tempo nei nostri archivi ed in giro per l'Italia per conoscere di persona gli studiosi di Mazzini, ha offerto ai lettori ucraini due primizie di Mazzini: 1) i *Pensieri sulla democrazia in Europa* (1846-47), che, come ha messo in luce Salvo Mastellone (a cui l'ho presentato), sono un documento che spiega la risposta di Marx e Engels col *Manifesto dei Comunisti* di pochi mesi dopo; 2) le *Lettere slave*, che forniscono un'idea di quello che Giuseppe

Mazzini pensava dei popoli slavi, della loro storia e delle loro istituzioni.

Questo ci aiuta a capire un fatto assai importante, e cioè che l'opera di Mikola Varvartsev non è affatto un semplice riecheggiamento delle idee degli studiosi italiani e a maggior ragione degli studiosi russi su Mazzini, da quelli del passato prerivoluzionario (Gercen, Dobroljubov) o sovietico (come V. E. Nevler e K.E. Kirova), ma un'opera originale che risponde a una precisa affermazione del vessillifero dell'Unità italiana, Mazzini appunto, che viene posta nell'epigrafe all'inizio del saggio: "L'uomo che dà nel mondo una nuova idea, merita il nome di genio". L'idea di Mazzini, per cui ha sacrificato tutta la vita, è appunto l'unità e l'indipendenza della patria. Ebbene, l'idea di indipendenza è un'idea parecchio dibattuta in questo momento storico in Ucraina dopo il crollo dell'URSS, assieme a quella dell'unità del paese, diventata assai importante dopo la cosiddetta "rivoluzione arancione" e apparsa addirittura in pericolo (un pericolo che ora sembra superato dopo i recenti accordi fra Jušenko e Janukovič).

Il libro di Mykola Varvartsev risponde quindi a degli interrogativi estremamente attuali in Ucraina e questo sicuramente ne garantirà il successo nel vasto pubblico ucraino.

Il saggio, dicevamo, è trilingue. C'è anche un capitolo in italiano, quello delle conclusioni. Questo fatto, assieme all'indice bilingue, permetterà anche agli studiosi italiani di Mazzini di cercare attraverso le citazioni dei nostri autori i capitoli e le idee più originali dello studioso ucraino di Mazzini. Nelle sue conclusioni Mykola Varvartsev sottolinea, sulla base delle idee contenute nei *Pensieri sulla democrazia in Europa*, il pericolo della "tirannia" per il libero sviluppo dei popoli e dei vari stati. Naturalmente, Mazzini forniva un giudizio critico sulla democrazia realizzata nei paesi più avanzati. Per lui esisteva un nesso inscindibile fra democrazia ed educazione, perché la democrazia non può non fondarsi su principi etici. La sua idea era che lo stato dovesse tendere ad armonizzare i diversi interessi delle varie parti sociali.

Naturalmente Mazzini non vedeva l'affermazione della democrazia limitata ad un solo popolo e stato, ma doveva estendersi a tutti i popoli. Per questo motivo fonda non solo la "Giovane Italia", ma anche la "Giovane Europa".

Nascono quindi centri mazziniani anche in Ucraina. L'Autore vede nella Società cirillo-metodiana (1845-1847) il rispecchiamento delle idee e aspirazioni nazionali in Ucraina. I precursori della rinascita ucraina sono il poeta Taras Ševčenko e lo storico Mykola (Nikolaj per i russi) Kostomarov.

Le loro idee furono poi trasmesse e recepite dai populisti, russi e

ucraini, come Nikolaj Kibal'čič, e successivamente da esponenti nazionalisti, come Mychajlo Dragomanov o la poetessa Lesja Ukrainka, fino ad arrivare alla nascita della Repubblica Popolare Ucraina nel 1917.

Quindi Mazzini - sostiene Varvartsev – “ha dato al mondo idee ancora feconde per il presente e per il futuro”.

Renato Risaliti

Vittorio Cimiotta, *Ogni notte fioriscono i sogni*, in “Digitale purpurea” (Collana di poesia internazionale), Onyx Edizioni, Roma, 2006, pp. 90, € 12,00.

Nella sua poesia, elevata a canto corale, Vittorio Cimiotta evoca, con accenti religiosi, un ideale laico di resistenza contro il male universale del mondo. La sua lingua poetica sobria, vibrante nella sua spoglia semplicità, aderisce senza diaframmi letterari alla sostanza emotiva e intellettuale della sua ispirazione. Una poesia che intende presentarsi non tanto nella veste di assoluto lirico, nello spirito e in continuità con la nostra maggiore tradizione novecentesca, quanto piuttosto come alta testimonianza di una condizione esistenziale storicamente e quindi saldamente ancorata a valori comuni, supremi e irrinunciabili: i valori di giustizia e libertà difesi con tanto sacrificio di vite umane nell'epopea della nostra Resistenza. Non è un caso che l'autore si ispiri alla funzione civile del messaggio dantesco.

La complessità politematica del “canzoniere”, nella cui seconda parte è anche possibile rintracciare echi di ascendenza simbolista, è il segno di una compiuta e partecipe esperienza umana. La trenodia (l'elegia funebre del compianto), la meditazione angosciata sul destino dell'uomo, il tema pagano della natura, emblema materno di una sorta di metafisica della luce, l'amore vissuto nella sua pienezza intellettuale e sentimentale come conoscenza dell'altro e come ineffabile emozione dei sensi, il motivo “provenzale” della lontananza, l'utopia romantica dell'“uomo nuovo” sono i temi e i motivi più significativi. Temi e motivi che si alternano e si ricompongono con una varietà di registri linguistici “trasparenti”, di rigore classico, mai esibiti con narcisistico compiacimento e senza indulgenze barocche. Si va così dal nudo catalogo delle vittime della barbarie nazifascista alla stupenda, quanto inattesa immagine baudelairiana della “Venere notturna”.

Una Venere (la dea “callipigia” che mostra il suo corpo) che è metafora salvifica di un uomo “disperso sulla terra”, che non giustifica il

male come necessità.

Gerardo Milani

CRONACA* **(A cura di Tania Tomassetti)**

Orfeo ed Euridice. Il 15 gennaio 2006 si è tenuto a Mosca presso la Sala Grande del Conservatorio di Mosca il concerto “Orfeo ed Euridice”, iniziativa organizzata dal Centro di Produzione “Classica Viva” (che per la prima volta a Mosca porta in scena il capolavoro di Christoph Willibald Gluck) e supportata dalla Fondazione Italia Russia. Al concerto prendono parte l’orchestra di strumenti antichi Pratum Integrum diretta dal Direttore Musicale dell’Opera di Novosibirsk, Teodor Kurentzis, con la partecipazione di solisti di fama internazionale, in particolare l’italiana Anna Bonitatibus, “stella assoluta dell’opera barocca”, come è stata definita da *The Sunday Times*.

Šostakovič e l’opera. Le fonti letterarie . Ciclo di incontri, 15 e 22 febbraio, 6 e 15 marzo 2006.

Inizia il 15 febbraio il ciclo di incontri dal titolo “Šostakovič e l’opera: le fonti letterarie”, a cura e con la partecipazione di Fausto Malcovati. Il ciclo è costituito da quattro incontri, dedicati a opere diverse della letteratura russa che hanno trovato una trasposizione in musica. Il programma prevede: Mercoledì 15 febbraio 2006, ore 18.30: “I giocatori”, tratto dall’omonima commedia di Nikolaj Gogol’. Mercoledì 22 febbraio 2006, ore 18.30: “Lady Machbeth nel distretto di Mcensk”, tratto dall’omonimo racconto di Nikolaj Leskov. Lunedì 6 marzo 2006, ore 18.30: “Il naso”, tratto dall’omonimo racconto di Nikolaj Gogol’. Mercoledì 15 marzo 2006, ore 18.30: “Le liriche di Blok”.

Dmitrij Šostakovič nel primo centenario della nascita. Per celebrare in maniera solenne il primo centenario della nascita di Dmitrij Šostakovič la Fondazione “Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia”, in collaborazione con l’Associazione “Le voci della Città” e il Comune di Milano, Assessorato Turismo-Eventi, organizza il concerto “Dmitrij Šostakovič. Le sette romanze su testi di Aleksandr Blok”. L’evento (mercoledì 22 marzo 2006 alle ore 20.00), ospitato nella nobile cornice di Palazzo Marino in Sala Alessi, è inserito nel sesto ciclo della rassegna “Le Voci della Città. Antichi organi, un patrimonio di Milano”.

Dmitrij Šostakovič. Versi di Michelangelo. In occasione del primo centenario della nascita di Dmitrij Šostakovič, Jupiter Distribuzione e Fondazione “Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia”, in collaborazione con l’Associazione Italia Russia e l’Associazione “Le voci della Città”, organizzano la conferenza di presentazione del disco “Dmitrij Shostakovic. Versi di Michelangelo” (Venerdì 31 marzo, ore 18,30, presso la Fondazione Italia Russia, Via Silvio Pellico 8, Milano).

Come redigere i contratti nazionali. Il 9 marzo 2006 presso lo Star Hotel Ritz (Via Spallanzani, 40, 20129 Milano) si è tenuto un convegno su *Come redigere i contratti nazionali*. All’interno di questo incontro si apre una sessione pomeridiana dedicata alla Russia, dal titolo “Produrre e vendere in Russia”, di cui è Chairman l’Ing. Rosario Alessandrello, Presidente della Fondazione Italia Russia e CCIR, che curerà anche un intervento su “Il Mercato Russia: opportunità e vincoli nella delocalizzazione produttiva e commerciale”.

Missione istituzionale. Regione di Krasnodar. La Fondazione Italia Russia prende parte alla missione istituzionale nella Regione di Krasnodar, capeggiata dall’Assessore della Provincia di Milano Luigi Vimercati (Assessore allo sviluppo economico e innovazione) che si svolge dal 22 al 24 marzo 2006. Nel quadro della missione è prevista una serie di incontri con il Vice Governatore della Regione di Krasnodar, il Sindaco della città di Krasnodar, il Vice Rettore e i rappresentanti dell’Università del Kuban’, nonché con i Direttori della Camera di Commercio di Krasnodar. I temi principali degli incontri riguardano la collaborazione tra i due paesi in campo economico, degli investimenti, degli accordi universitari, culturale, ecc. Tale missione rientra nel novero delle attività a seguito della firma del Protocollo d’Intesa, sottoscritto tra la Provincia di Milano e la Regione di Krasnodar il 24 febbraio 2005.

Chiesa e laicità nella società di oggi: la posizione della Chiesa Cattolica Romana e della Chiesa Ortodossa Russa. Il 29 e 30 marzo 2006 si tiene il workshop a porte chiuse “Chiesa e laicità nella società di oggi: la posizione della Chiesa Cattolica Romana e della Chiesa Ortodossa Russa”. L’obiettivo dell’evento è quello di giungere ad affermazioni fondamentali condivise dai rappresentanti delle due Chiese e della società civile sul tema del rapporto tra Chiesa e laicità nella società moderna. Il 30 marzo, inoltre, dalle ore 12.30 è prevista la conferenza, organizzata nell’ambito del Foro di dialogo Italo-Russo delle società civili, durante la quale saranno presentati i risultati di alcune sessioni a porte

chiuse del workshop sopraindicato.

La Russia e il G8. Problemi e prospettive nella politica internazionale contemporanea. In occasione al vertice del G8 che si svolgerà, a conclusione del semestre di presidenza della Federazione Russa, nel mese di luglio 2006 a S. Pietroburgo, la Fondazione “Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia” in collaborazione con l’Associazione Italia Russia Lombardia, organizza una conversazione sul tema “La Russia e il G8. Problemi e prospettive nella politica internazionale contemporanea”. L’incontro si tiene mercoledì 31 maggio 2006 alle ore 18.30 nella sede della Fondazione Italia Russia, via Silvio Pellico, 8.

Viaggio “San Pietroburgo in Musica”. Opera “La forza del destino”. In occasione della rappresentazione di “La forza del destino” di Giuseppe Verdi a San Pietroburgo il 19 giugno al Teatro Mariinskij, la Fondazione “Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia” in collaborazione con l’Associazione Italia Russia organizza il viaggio “San Pietroburgo in Musica” (16-20 giugno 2006). L’opera verdiana, inserita nel programma delle Notti Bianche, patrocinata dalla Fondazione Italia Russia, è rappresentata nella versione di San Pietroburgo del 1862 ed è diretta dal M° Gianandrea Noseda. Il viaggio è accompagnato dal Prof. Fausto Malcovati.

NOTE

* Avvertiamo i lettori che alcuni degli avvenimenti di cui diamo notizia, pur programmati e annunciati dagli organizzatori, possono essere stati rinviati o annullati.

ZIBALDONE

Kieslowski. Celebrato a Roma, con un dibattito presso l'Istituto Polacco, il decimo anniversario della scomparsa del cineasta Krzysztof Kieslowski. Il cinema Nuovo Sacher ha proiettato il suo "Film Bianco". Da *E Polis*, 30 ottobre 2006, p. 35.

Kosovo. Approvata in Serbia con un referendum la nuova Costituzione che sancisce l'appartenenza del Kosovo alla Serbia in regime di autonomia. Il sì ha vinto con un ristretto margine di maggioranza. Da *l'Unità*, 30 ottobre 2006, p. 11.

Libia. Cinque infermiere bulgare e un medico palestinese sono in carcere da otto anni in Libia con l'accusa di aver infettato di AIDS circa 800 bambini nell'ospedale libico in cui lavoravano. Appelli per il loro rilascio sono stati pubblicati nelle riviste *Science* e *Nature*. Da *l'Unità*, 30 ottobre 2006, p. 27.

Libia. Dal 2000 a oggi molti dei bambini libici infettati (vedi la notizia precedente) sono stati curati nell'ospedale Bambin Gesù di Roma. Secondo la comunità scientifica internazionale l'epidemia sarebbe stata causata dalle scarse condizioni igieniche degli ospedali libici. Da *l'Unità*, 2 dicembre 2006, p. 9.

Libia. Le cinque infermiere bulgare e il medico palestinese sono stati condannati a morte. Nel 1999 gli imputati avevano confessato di aver infettato deliberatamente 426 bambini libici. Ora hanno ritrattato la confessione, che sarebbe stata fatta per far partire il processo e sotto tortura. Per liberare i condannati la Libia ha chiesto dieci milioni di euro per ogni bimbo infettato. Da *CityRoma*, 20 dicembre 2006, p. 9.

Tolstoj e il jazz. Annunciato ad Aosta (2 novembre 2006) uno spettacolo di musica jazz con la partecipazione della cantante svedese Viktoria Tolstoy, che si proclama discendente di Lev Tolstoj. Da *E Polis*, 31 ottobre 2006, p. 19.

Icone. Antiche icone russe al Convento S. Angelo dei Frati Minori Francescani a Milano dal 4 novembre al 17 dicembre 2006. Da *l'Unità*, 5 novembre 2006, p. 28.

Anniversari. Per il 60° anniversario dell'Associazione "Massimo Gorki" (già Italia-URSS) di Napoli, conferenza di Carlo Benedetti sul tema "La Russia di oggi tra Cecenia e oligarchi". Napoli, 20 novembre

2006, Via Nardones 17, tel. 081413564.

New pop polacco. Inaugurata a Roma, al MLAC, Piazzale Aldo Moro 5, la mostra *Gelati italiani* dello storico gruppo polacco Lodz Kaliska. Da *CityRoma*, 9 novembre 2006, p. 30.

Jack Palance. E' morto in California all'età di 87 anni l'attore statunitense Jack Palance. Ma il suo vero nome era Vladimir Palaniuk. La sua famiglia era originaria dell'Ucraina [supponiamo che la traslitterazione corretta del cognome dal cirillico sia Palanjuk]. Da *l'Unità*, 12 novembre 2006, p. 21.

Dostoevskij. In scena al Teatro Quirino di Roma *Delitto e castigo* di Fëdor Dostoevskij, proposto da Glauco Mauri e Roberto Stumo. Glauco Mauri viene presentato, oltre che come regista e interprete dello spettacolo, anche come traduttore del testo. Da *CityRoma*, 14 novembre 2006, p. 20.

Ossetia del Sud. Secondo quanto riferiscono le agenzie di stampa, in un recente referendum il 99% dei votanti si sarebbe pronunciato a favore dell'indipendenza dalla Georgia, di cui la regione fa parte in qualità di *oblast'* autonoma. Non è chiaro se abbiano votato tutti i cittadini della regione, o soltanto quelli di etnia osseta. La presidenza finlandese della UE non ha riconosciuto il risultato del referendum. Da *CityRoma*, 14 novembre 2006, p. 7.

Tennis. La bellissima Marija Šarapova è stata sconfitta dalla belga Justine Henin nella semifinale del Masters WTA alla Madrid Arena. Da *E Polis*, 12 novembre 2006, p. 59.

Čechov. In scena al Teatrithalia di Milano una nuova versione del *Giardino dei ciliegi* diretta da Ferdinando Bruni. Da *l'Unità*, 15 novembre 2006, p. 21.

Čechov. In scena a Roma, al Teatro India, due atti unici di Čechov, *L'orso* e *Una domanda di matrimonio*. Traduzione di Fausto Malcovati. Da *l'Unità/Roma*, 12 dicembre 2006, p. III.

Gazprom. Il gruppo italiano ENI e il gruppo russo Gazprom hanno siglato un accordo strategico di partnership con il quale il colosso russo del gas potrà accedere direttamente al mercato italiano a partire dal 2007. Da *l'Unità*, 15 novembre 2006, p. 15.

Maratona musicale russa. Novembre 2006. All'Auditorium di Roma Valerij Gergiev dirige due concerti dedicati a Šostakovič e il *Boris Godunov* di Musorgskij nella versione originale e in quella di Šostakovič.

Vladimir Vysockij. Spettacolo a Parigi, Théâtre des Bouffes du Nord, sul grande cantautore e poeta russo scomparso, basato sul libro della moglie Marina Vlady, *Vladimir ou le vol arrêté*. Da *Le Figaro*, 20 novembre 2006, p. 36.

Kazakhstan: un paese inventato e un presidente spiritoso. Al presidente Nursultan Nazarbaev, in visita a Londra, i giornalisti hanno richiesto un parere sul film *Borat*, nel quale un finto giornalista kazakho inviato negli USA dipinge il proprio paese, il Kazakhstan, come un paese “razzista, maschilista, violento e oppressivo”. “Il film prende in giro il mio paese, ma mi fa troppo ridere. [...] Non è stato neanche girato nel mio paese, ma in zone povere della Romania – ha detto Nazarbaev – e a interpretare i kazakhi sono stati poveri zingari di quella nazione”. Intanto due cittadini romeni hanno chiesto un risarcimento di 30 milioni di dollari alla 20th Century Fox perché gli abitanti del loro villaggio, dove alcune scene del film sono state girate, vengono dipinti come “stupratori, abortisti, prostitute, ladri, razzisti, bigotti, sempliciotti e bifolchi”. Da *E Polis*, 22 novembre 2006, p. 44.

Pallavolo. La nazionale femminile russa ha vinto il campionato del mondo in Giappone. L’allenatore della squadra è il tecnico italiano Giovanni Caparra, mentre il suo vice è la moglie Irina Kirillova, ex campionessa del mondo. Dal *Corriere della Sera*, 17 novembre 2006, p. 69.

Gorbačëv. Riuniti a Roma i premi Nobel per la pace. I lavori sono stati aperti dal sindaco di Roma Walter Veltroni e dall’ex presidente russo Michail Gorbačëv. Dal *Corriere della Sera*, 17 novembre 2006, p. 1 della Cronaca di Roma.

Gorbačëv. L’ex presidente sovietico è stato operato alla carotide in una clinica di Monaco di Baviera. Da *Metro*, 23 novembre 2006, p. 4.

Gogol’. In scena a Roma, al Teatro dell’Orologio, *Il Cappotto*, monologo adattato dal racconto omonimo. Da *CityRoma*, 23 novembre 2006, p. 27.

Gogol’/Šostakovič. In scena al Teatro Olimpico di Roma *Il Naso* nell’allestimento del Teatro da Camera di Mosca. Da *l’Unità/Roma*, 25 novembre 2006, p. III.

Teatro Ruskaja (Russkaja?). Performances e incontri nello spettacolo “Fuga dalla danza” al Teatro Ruskaja di Roma (Via Arrigo VII) presso l’Accademia Nazionale di Danza. Da *Metro*, 23 novembre 2006, p. 18.

Veto polacco. In seguito alla posizione irremovibile assunta dalla Polonia sull’apertura del negoziato per il rinnovo dell’accordo di partenariato con la Russia, la presidenza di turno finlandese della UE ha gettato la spugna e ha rinunciato alla sua opera di mediazione. Da *l’Unità*, 24 novembre 2006, p. 9.

Sicilia. Il presidente della regione, Salvatore Cuffaro, partecipando a una cerimonia religiosa, ha detto: “Abbiamo ribadito l’atto di affidamento della Sicilia alla Madonna delle lacrime di Siracusa, chiedendo al

cuore immacolato di Maria di aiutarci a restare vicini ai giovani, ai poveri e agli anziani”. Da *E Polis*, 26 novembre 2006, p. 20.

Mostra. “Russia & URSS 1905-1940, Arte, Letteratura, Teatro”. Genova, Palazzo Ducale, fino al 14 gennaio 2007. Da *l’Unità*, 26 novembre 2006, p. 22.

Stravinskij. Discussa regia a Bologna dell’opera di Igor’ Stravinskij “Rake”. Da *l’Unità*, 26 novembre 2006, p. 17.

Toponomastica. A Roma, nel quartiere Portuense, esiste una via intitolata a Vladimir Lenin. Alcuni dirigenti locali di destra hanno organizzato una campagna per far cambiare nome alla via in quanto Lenin sarebbe stato responsabile dello “sterminio e deportazione di milioni di cosacchi e kulaki”. Da *E Polis*, 27 novembre 2006, p. 27. Passi per i kulak, che furono effettivamente deportati, ma da Stalin una decina di anni dopo la morte di Lenin. Resta da chiedersi invece dove abbiano attinto la notizia dei milioni di cosacchi sterminati e deportati.

Lettonia. Riunito a Riga il vertice NATO con la partecipazione dei capi di stato e di governo dei paesi aderenti. E’ la prima volta che questa riunione si svolge in un paese ex sovietico. Da *l’Unità*, 28 novembre 2006, p. 11.

Italia-Russia. Il presidente Putin ha ricevuto a Pietroburgo il ministro italiano dello sviluppo economico Pierluigi Bersani. Il governo italiano, ha dichiarato Bersani, è impegnato ad andare oltre il settore dell’energia e punta a un rafforzamento a 360 gradi dei rapporti industriali tra Italia e Russia. Da *l’Unità*, 30 novembre 2006, p. 13.

Puškin. 7 dicembre. Nell’anno mozartiano il Maestro Roberto De Simone presenta a Napoli, presso l’Associazione Culturale “Massimo Gorki”, la nuova edizione delle due “piccole tragedie” puškiniane *Mozart e Salieri* e *Il Convitato di Pietra*. Il testo di *Mozart e Salieri* è stato recitato da Franco Javarone e Biagio Abenante.

Sokurov. Assegnati a Roma i premi De Sica per il cinema. Un riconoscimento è andato anche al regista russo Aleksandr Sokurov. Da *l’Unità*, 2 dicembre 2006, p. 19.

Rostropovič. Il 2 dicembre 2006 RAI3 ha trasmesso, alle ore 1,40 della notte, il film *Elegia della vita. Rostropovič Višnevskaja*. Il film è stato prodotto in Russia nel 2006 ed è dedicato alla vita di Mstislav Rostropovič e di sua moglie Galina Višnevskaja.

Cina-Vaticano. Nuove polemiche tra Cina e Vaticano dopo che la cosiddetta Chiesa cattolica patriottica cinese, il 30 novembre scorso, ha proceduto alla nomina di un nuovo vescovo senza il consenso pontificio. Da *l’Unità*, 3 dicembre 2006, p. 9.

Tennis. La Russia ha vinto la Coppa Davis battendo in finale

l'Argentina per 3-2. E' la seconda volta che la Russia conquista la prestigiosa insalatiera. Da *l'Unità*, 4 dicembre 2006, p. 11.

Mosca. Quarantadue persone sono morte in un incendio scoppiato in un centro per tossicodipendenti. Lo ha reso noto l'agenzia ITAR-TASS. Da *La Repubblica*, 9 dicembre 2006, p. 29.

Improvvisazione polacca. Spettacolo del trio polacco "Pink Freud" di Danzica alla Palma Club di Roma. Improvvisazione ispirata a jazz, rock, folk, jungle, drum'n'bass e quant'altro. Da *CityRoma*, 14 dicembre 2006, p. 28.

Kasparov. L'ex campione di scacchi Garri Kasparov ha organizzato a Mosca una "marcia di chi non è d'accordo", alla quale avrebbero partecipato circa quattromila persone. Da *l'Unità*, 17 dicembre 2006, p. 12.

Polanski. Roman Polanski ha ricevuto a Rimini il Premio della Fondazione Fellini. Da *l'Unità*, 17 dicembre 2006, p. 19.

Arte italiana a Mosca. Il 23 novembre 2006 è stata inaugurata a Mosca la mostra "L'arte italiana del XX secolo attraverso i marchigiani".

Russia-Marche. Il 10 dicembre 2006 è stato firmato a Pesaro un protocollo tra Regione Marche e Fondazione Russa della Cultura.

Hannah Arendt. In occasione del centenario della nascita (1906-2006) è stato organizzato a Venezia un incontro-dibattito sulle origini del totalitarismo (Università Ca' Foscari, Dipartimento di Studi Storici, Seminario Masaryk).

Lukoil. La società petrolifera russa Lukoil ha comprato dall'americana Conoco 376 stazioni di servizio in sei paesi europei. Da *l'Unità*, 19 dicembre 2006, p.13.

Ex Sinistra. Ida Magli: "L'uguaglianza uccide. Ed è questo che vogliono i nostri governanti: uccidere gli italiani. Il perché è chiaro: l'idea dell'Unione Europea è un'idea comunista e pertanto un'idea egualitaria". Da *il Giornale*, citazione ripresa da *l'Unità*, 3 gennaio 2007, p. 21.

Belkin. Concerto di musica russa a Roma con il violinista Boris Belkin, russo di origine, emigrato negli anni Settanta del secolo scorso. Da *l'Unità*, 3 gennaio 2007, p. IV della Cronaca di Roma.

Italia-Russia. Unicredit rafforza la sua presenza in Russia. Bank Austria Creditanstalt, la controllata del gruppo cui fanno capo le attività bancarie nell'Europa Centro-Orientale, ha perfezionato l'acquisto del 19,77% di International Moscow Bank dalla russa VTB Bank per 395 milioni di dollari. Attualmente la International Moscow Bank, nata nel 1989, è la nona banca in Russia con un totale attivo di 7,7 miliardi di dollari, 1.800 dipendenti e 45 sportelli. Da *l'Unità*, 29 dicembre 2006, p. 13.

Aeroflot. Un aereo in volo per Ginevra è stato dirottato a Praga. Preso l'aggressore, era ubriaco. Da *l'Unità*, 29 dicembre 2006, p. 10.

Vendita di armi. La Russia ha superato gli Stati Uniti nella graduatoria delle vendite di armi ai paesi in via di sviluppo. La nuova guerra fredda non è più fra ideologie, ma fra economie. Da *l'Unità*, 7 gennaio 2007, p. 25.

A cura di m.b.

NOTIZIARIO BIBLIOGRAFICO

Nuova informazione bibliografia, n. 3, luglio-settembre 2006, Bologna, Il Mulino, pp. 413-596, € 14,00; n. 4, ottobre-dicembre 2006, pp. 597-766, € 14,00.

Sunrise, Anno III, n. 2, settembre 2006, pp. 66.

Karel Šiktanc, *Come si strappa il cuore*, cura e traduzione di Antonio Parente, Mimesis, Hebenon, Milano 2006, pp. 162, € 15,00.

Hebenon, rivista internazionale di letteratura, nn. 7-8, novembre 2006-maggio 2007, pp. 192, € 12,00.

Giorgio Maria Nicolai, *Il Tesoretto Russo, Proverbi e modi di dire della Russia*, Biblioteca di Cultura/681, Bulzoni Editore, Roma 2006, pp. 308, € 20,00.

Raul Marmiroli, *L'avventura di crescere tra fronti e frontiere*, a cura di Mara Pellegrino, Dimma Spaggiari, Rina Spagni, Edizioni Bertani&C, Cavriago 2006, pp. 72.

Yaakov Shabtai, *Inventario*, Le Comete Feltrinelli, Milano 2006, pp. 300, € 20.

Aldo C. Maturano, *Rasdrablienie, Piccola storia di Kiev. Medioevo russo*, Edizioni Atena, Poggiardo (LE) 2006, pp. 228, € 17,00.

Marina Cvetaeva, *Il poeta e altre poesie*, Cura e traduzione di Paolo Galvagni, Via del Vento Edizioni, pp. 36, € 4,00.

Giancarlo Pasquali, *Il diritto dell'Unione-Comunità Europea*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2006, pp. 270, € 13,00.

NORME PER GLI AUTORI E I TRADUTTORI

Articoli e traduzioni possono essere inviati, in esclusiva per *Slavia*, su dischetto magnetico da 3^{1/2}, con files prodotti per mezzo dei seguenti programmi:

Formato file	Note
WordPerfect per Windows	versione 5.x, 6.x
Microsoft Word per MS-DOS	versioni 5.0, 5.5, 6.0
Microsoft Word per Windows e per Macintosh	versioni 1.x, 2.x, 4.x, 5.x, 6.0, 97
RTF-DCA	
Microsoft Works per Windows	versione 3.0, 4.0
Microsoft Write per Windows	
Rich Text Format (RTF)	

Il materiale dovrà pervenire alla Redazione su dischetto accompagnato dal testo stampato, redatto su una sola facciata. All'inizio di ogni capoverso lasciare cinque battute in bianco. Le schede di recensione dei libri non debbono superare le cinquanta righe. 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: maggio 2007

Associazione Culturale “Slavia”
Via Corfinio, 23 - 00183 Roma

€ 15,00