

SLAVIA
rivista trimestrale di cultura



Anno XIX

gennaio
marzo 2010

Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1 comma 1 DCB - Roma
prezzo € 15,00

Slavia, Rivista trimestrale di cultura

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, Gerardo Milani, Pietro Montani, Leonardo Paleari, Giancarlo Pasquali, Rossana Platone, Vieri Quilici, Carlo Riccio, Renato Risaliti, Claudia Scandura, Nicola Siciliani de Cumis, Joanna Spendel, Svetlana Sytcheva.

La rivista è edita dall'Associazione culturale "Slavia", Via Corfinio 23 - 00183 Roma. C/C bancario presso Unicredit-Banca di Roma, Agenzia 70, Via del Corso 307, 00186 Roma, IBAN IT03U0300203270000002262533. Codice Fiscale e Partita IVA 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 "Massimo Gorki" (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 Fax 0651530018

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

Posta elettronica: info@slavia.it dino.bernardini@gmail.com

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 i quattro numeri di ogni annata, 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 su richiesta in contrassegno. 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 XIX numero 1-2010

Indice

PASSATO E PRESENTE

Jorge Fernández Guerra, <i>La musica nell'URSS dopo Stalin</i>	p. 3
Roberto Messina, <i>Il balletto Petruška. Metamorfosi dell'immortale burattino</i>	p. 15
Giulia Marcucci, <i>Il principio čechoviano nella poetica cinematografica di Čejfjc</i>	p. 54
Mario Pepe, <i>Nota sull'arte analitica di Pavel Filonov</i>	p. 68
Andrea Franco, <i>La "Piccola Russia" nel contesto dell'impero multinazionale zarista</i>	p. 74
Primož Kuret, <i>La ricezione dell'opera di Verdi in Slovenia</i>	p. 81
Kamilla Plužnikova, <i>La guerra raccontata da mia nonna</i>	p. 93
Osvaldo Sanguigni, <i>Diario moscovita (3)</i>	p. 99
Dino Bernardini, <i>Scampoli di memoria (11)</i>	p. 114

LETTERATURA E LINGUISTICA

Evelin Grassi, <i>Per un profilo di Mirzo Fath-Ali Akhundov</i>	p. 120
Mirzo Fath-Ali Akhundov, <i>Sulla poesia e la prosa</i>	p. 127
Claudia Lasorsa Siedina, <i>La conferenza metodologica sulla didattica della lingua russa</i>	p. 130
Gianluca Consoli, <i>La mente alle prese con il romanzo</i>	p. 138
<i>Due poeti slovacchi: Zlata Matláková e Miroslav Danaj</i>	p. 146
Franco Mimmi, <i>Il giornalismo nella letteratura italiana moderna e contemporanea</i>	p. 155
Cristina Contri, <i>Fondovalle</i>	p. 165
Daniele Coffaro, <i>Una grande amicizia</i>	p. 169
Gianfranco Abenante, <i>Un ristorante a La Plata</i>	p. 170

DIDATTICA

Nicola Siciliani de Cumis, <i>Una nuova edizione del Poema Pedagogico 1992-2009</i>	p. 171
--	--------

RUBRICHE

<i>Letture</i> (Abenante, Bernardini, Cazzola, Contri, Macagno, Satragni Petruzzi)	p. 194
<i>Zibaldone</i>	p. 221
<i>Posta</i>	p. 234
<i>Cronaca</i> (a cura di Tania Tomassetti)	p. 235
<i>Pubblicazioni ricevute</i>	p. 239

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 per approfondire la conoscenza del patrimonio culturale dei paesi di lingue slave e delle nuove realtà statuali nate dalla dissoluzione dell'Unione Sovietica. Nel corso degli anni il panorama dei paesi di lingue slave si è ulteriormente modificato con la divisione della Cecoslovacchia in Repubblica Ceca e Slovacchia e con la graduale disgregazione della Jugoslavia, - un processo forse non ancora giunto a conclusione, - da cui sono nati finora sette nuovi Stati, sei dei quali a maggioranza slava. Tutte queste realtà nazionali, vecchie e nuove, sono al centro della nostra attenzione. Più in generale, andando oltre i confini etnici o linguistici, rientrano nel nostro campo di indagine tutti i paesi che, nel tempo, abbiano comunque fatto parte di quel variegato universo che costituiva, secondo la terminologia sovietica, il "campo socialista" o "campo del socialismo reale".

Slavia è annoverata tra le pubblicazioni periodiche che il Ministero per i Beni e le Attività Culturali considera "di elevato valore culturale".

La Redazione invita i lettori a manifestare le proprie opinioni e a commentare i contenuti della rivista inviando messaggi all'indirizzo di posta elettronica info@slavia.it oppure dino.bernardini@gmail.com

Slavia si riserva il diritto di pubblicare, abbreviare o riassumere i messaggi, che, su esplicita richiesta degli autori, possono essere pubblicati in forma anonima o con uno pseudonimo.

Le opinioni espresse dai collaboratori non riflettono necessariamente il pensiero della direzione della rivista.

RINNOVATE L'ABBONAMENTO ALLA NOSTRA RIVISTA

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

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

ABBONAMENTI

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

Jorge Fernández Guerra

DOPO STALIN: LA MUSICA NELL'URSS (1960-1990)

***Nota introduttiva.** Questo articolo è stato pubblicato nell'autunno del 2008 a cura della Fundación Juan March di Madrid per introdurre un ciclo di concerti di musica di compositori sovietici, organizzato dalla stessa Fondazione.*

Mi è parso interessante realizzarne la traduzione dallo spagnolo all'italiano, poiché attraverso la sua lettura si presenta al lettore occidentale un panorama della situazione musicale sovietica, realtà forse ancor oggi poco conosciuta.

L'autore, Jorge Fernández Guerra, compositore e critico musicale spagnolo, che ringrazio unitamente alla Fundación Juan March per aver autorizzato la traduzione del presente scritto, pone speciale attenzione al periodo che va dagli anni '60 al 1990, vigilia della dissoluzione dello Stato sovietico. Egli traccia un quadro della difficile situazione dell'esperienza creativa musicale nella società sovietica, delle complesse relazioni interpersonali esistenti tra i compositori, dei delicati equilibri tra il mondo artistico e l'apparato politico-propagandistico di quella realtà.

Il traduttore
Bernardino Cerrato

La musica come resistenza, la resistenza della musica

“Siamo a favore della musica melodica che abbia un contenuto, entusiasmi il popolo e gli offra sentimenti poderosi. Siamo contrari alla cacofonia...

La musica senza melodia non produce che irritazione... È difficile sapere cosa significhi il termine dodecaфонia, però apparentemente è la medesima cosa che la cacofonia. La respingiamo. Il popolo non può fare nulla con questa cianfrusaglia. Non può servire alla sua ideologia”.

Così si esprimeva Nikita Chruščëv durante una conferenza orga-

nizzata nel Cremlino nel marzo del 1963. Questa dichiarazione offre varie chiavi di lettura: la prima, che la festa della *destalinizzazione* era terminata. Il dittatore era morto dieci anni prima (1953) e durante la seconda metà degli anni cinquanta si erano allentate le catene più dure del regime. Erano state riabilitate numerose vittime del “terrore” ed erano stati liberati molti di coloro che erano riusciti a sopravvivere alla durezza del regime. Stalin era stato dichiarato “idiota” dallo stesso Chruščëv, la società sovietica aveva validi motivi per sentirsi ottimista e questo sentimento, per la prima volta, non veniva imposto dall’opprimente propaganda fino ad allora imperante. L’Unione Sovietica era diventata militarmente inattaccabile, c’era stata la conquista dello spazio, le condizioni di vita erano accettabili e di gran lunga migliori rispetto al passato; la repressione, comparata con la follia assassina degli anni del “terrore”, era divenuta molto meno cruenta. Tuttavia, sebbene la pressione del regime fosse ora meno severa, nella sostanza i principi non erano affatto cambiati: la società sovietica doveva essere servita da un’arte che inducesse ottimismo e sicurezza, due elementi facilmente enunciabili dalla postazione di comando dei gerarchi, ma che risultavano di difficile attuazione quando si convertivano in realtà artistica fruibile. Orbene, se il primo rappresentante del paese entrava in una battaglia artistica, ci dovevano pur essere delle buone ragioni.

Un’altra lettura della dichiarazione precedentemente ricordata ci dovrebbe portare a considerare che Chruščëv sia stato, quasi sicuramente, l’unico capo di Stato al mondo, sia allora che dopo, ad aver pronunciato la parola “dodecafonìa”. Era così grave la cosa? Segnaliamo in ogni caso questo riferimento che potrebbe essere addirittura di portata storica se si pensa che, fino ad allora, nessun altro governante aveva pronunciato un discorso analogo (ad esempio, né Kennedy né De Gaulle né, che io ricordi, altri statisti).

Dunque l’arte moderna era fonte di forti preoccupazioni. Tre mesi prima di tale requisitoria, il primo dicembre del 1962, lo stesso Chruščëv era uscito furioso da una esposizione di arte astratta realizzata in un edificio attiguo al Cremlino. Sebbene tali condanne già non implicavano la morte o il carcere e, solo in casi limite, potevano giungere al grado di un severo ostracismo, i cittadini sovietici e in special modo gli artisti sapevano interpretare bene i messaggi: si poteva coltivare il giardino privato ma non bisognava sfidare l’orso al limite della sua garitta.

L’esposizione “*L’illuminismo totale. Arte concettuale a Mosca, 1960 – 1990*”¹ mostra la risposta del gruppo più lucido tra gli artisti plastici moscoviti a quella situazione: nel loro ambito era possibile lo sviluppo di un discorso che, in maniera discreta, mantenesse strade aperte

all'analisi della realtà. Questo era possibile anche con la musica?

I tre decenni che coprono l'esposizione poc' anzi citata sono gli ultimi della Unione Sovietica. La metà di questo periodo coincide con gli ultimi quindici anni della vita di Šostakovič, morto nel 1975; egli fu una figura di riferimento assoluta nel panorama musicale russo. Il suo peso era enorme: era il compositore russo vivente più famoso nel mondo e il semplice fatto di essere sopravvissuto era già considerato una prodezza che i suoi stessi colleghi sapevano valorizzare nella giusta misura. Šostakovič non era stato un dissidente, però la sua traiettoria artistica dall'avanguardismo iniziale degli anni venti e trenta fino al suo ultimo pessimismo esistenziale, lo portò a muoversi ai limiti di quel labile confine oltre il quale si poteva scatenare la crudeltà stalinista. Vivendo a Mosca, Šostakovič è stato professore e collega di numerosi musicisti sovietici tra cui diversi illustri rappresentanti della generazione affermata: durante gli anni sessanta. Nell'autunno del 1960 entrò nel Partito Comunista, aveva 55 anni ed era sopravvissuto al "terrore" senza esercitarlo. Fu nominato segretario della sezione russa della potente Unione dei Compositori dell'URSS e nel maggio del 1962 fu eletto al Soviet Supremo. Fu anche uno dei primi compositori ad unirsi alla commemorazione della poetessa Marina Cvetaeva, invida a Stalin, che si era suicidata nel 1941 (alla sua commemorazione si unirono anche i giovani compositori Šnittke [Schnittke] e Gubajdulina), Tra l'altro la 13ª Sinfonia del compositore russo, intitolata "*Babij Jar*", aveva procurato enorme fastidio alla potente gerarchia imperante. Insomma, la vita artistica sovietica continuava ad essere caratterizzata da una sorta di braccio di ferro fra il potere ed alcuni dei suoi migliori rappresentanti. Tuttavia l'aspetto più curioso è che né la dodecafonia né l'astrazione sembravano essere un problema o una opzione trascendentale per gli artisti sovietici. Lo stesso Šostakovič si pronunciò duramente contro queste scuole quando conobbe le loro tendenze più recenti nei famosi "Autunni" di Varsavia. Forse risultava perfino dolorosa, nella patria socialista, la difesa che Stravinskij faceva allora del serialismo. Quando nel 1962 visitò il suo paese natale dopo ben 45 anni di esilio, Stravinskij era proprio nel suo periodo "dodecafonico", e lo fece sapere con la sua peculiare ironia, che peraltro Šostakovič ricambiò definendolo il miglior compositore "americano".

Ma, ci fu un vero pericolo dodecafonico? In realtà l'influenza di questa tendenza artistica musicale in Russia fu minima rispetto ad altri paesi occidentali e ciò sembra che sia stato causato non tanto dalla repressione, quanto piuttosto dalla dissidenza al "realismo socialista" imperante, che si manifestava in un altro modo: all'ottimismo ufficiale si contrapponeva il pessimismo esistenziale, alle direttive socialiste

l'individualismo e l'introspezione, all'ateismo il misticismo e la spiritualità. Questo era stato il cammino che Šostakovič aveva percorso al più alto livello e che i giovani seguirono, ovviamente filtrandolo attraverso le loro esperienze. Tuttavia, nel periodo della formazione, la generazione più giovane fu tentata d'apprendere la nuova tecnica compositiva e così passarono per l'esperienza seriale Edison Denisov, Sofija Gubajdulina, Al'fred Šnittke, Valentin Sil'vestrov, Andrej Volkonskij (unico che si spinse più avanti di tutti e, alla fine, pagò con l'ostracismo per la sua scelta). Analogamente, al di fuori dell'ambito moscovita, si annoverano compositori come il lituano Vitautas Barkauskas, l'ucraino Leonid Grabovsky, gli estoni Arvo Pärt, Jaan Rääts e Kuldar Sink, il georgiano Giya Kantcheli e l'anziana Galina Ustvolskaja (1919), geniale e inclassificabile amica, alunna e, secondo alcuni, per un certo periodo, amante di Šostakovič. Eccezion fatta per il citato Volkonskij, nessun compositore tra quelli qui indicati può considerarsi serialista a livello dei suoi colleghi occidentali.

Bisogna tener presente che accettare l'influenza occidentale equivaleva a opporre una sorta di resistenza e che Stravinskij non fu l'unico a visitare la Russia in quel periodo. Nel 1957 Glenn Gould, famoso pianista canadese, realizzò alcuni recitals nel Conservatorio di Mosca durante i quali interpretò Schönberg e Webern con quella passione e quel potere di convincimento che lo caratterizzavano, e i numerosi giovani presenti in sala certamente si avvalsero delle nuove esperienze che il grande pianista promuoveva tra loro. Sicuramente più fastidiosa per l'*establishment* fu la visita di Luigi Nono, nel 1964. Nono era un rappresentante di primo piano del gruppo di Darmstadt e un dichiarato serialista, inoltre era il genero di Arnold Schönberg; però era pure un invitato che non si poteva trattare con sufficienza, giacchè era membro del Partito Comunista Italiano. Volkonskij, Denisov e Gubajdulina stettero in prima linea nei contatti con l'eminente invitato straniero. Nel 1967 ci fu la visita di Pierre Boulez, sebbene in veste di interprete e con una agenda più controllabile. In ogni caso queste visite, che penetravano la "cortina di ferro", ebbero una importanza cruciale per rafforzare l'autostima del piccolo gruppo che aveva deciso di praticare la resistenza nei cenacoli degli iniziati. Notevole fu anche il potere di contagio dei compositori polacchi (come Lutoslawski o Penderecki) che erano stati accolti negli ambienti europei e che lavoravano con una libertà estetica che i moscoviti invidiavano.

Il potere della cultura

Per quanto riguarda l'intervento di Chruščëv, va sottolineata

un'altra chiave di lettura: il grande valore che il potere sovietico attribuiva all'arte come forma di propaganda intesa però alla vecchia maniera: come propaganda raffinata. Data quindi l'importanza della musica, che in questa scala di valori artistici aveva un ruolo preminente, le risorse che ad essa si destinavano erano pari all'importanza del suo ruolo.

L'Unione dei Compositori dell'Unione Sovietica era stata fondata nel 1932, però si costituì realmente solo dopo la seconda guerra mondiale. Il suo periodo di potere totale sulla vita musicale dell'URSS comincia nel 1948, dopo il suo primo congresso. Nel suo ruolo di Segretario Generale del partito comunista, Stalin appoggiò un giovane compositore, Tichon Chrennikov. Questi aveva composto un'opera intitolata *Verso la tempesta*, che nel suo genere fu la prima a presentare Lenin come personaggio principale.

Fatto singolare della vita culturale sovietica, non sembri strano che questa personalità dominasse per quasi mezzo secolo le regole del gioco di tutta l'organizzazione musicale del paese. Chrennikov personificò in quegli anni il "realismo socialista" in musica (sempre nel 1948, Ždanov lo aveva teorizzato per l'arte in generale). Ben presto giunsero le critiche contro Prokof'ev e Šostakovič.

Tutti i cambiamenti nell'URSS non scalfirono minimamente il potere di Chrennikov, che mantenne il suo importante incarico fino al 1991, anno della scomparsa dell'URSS e della conseguente fine dell'Unione dei Compositori dell'Unione Sovietica. Egli è morto il 14 agosto 2007 e un organo di stampa occidentale, *The Economist*, nel suo necrologio, gli ha riconosciuto alcuni meriti che stemperano la leggenda nera che forse gli riserva la storia: esercitò il suo potere con mano ferrea, ma, seppure criticò Prokof'ev, fu il primo ad aiutare in maniera discreta la vedova del compositore. D'altra parte, non mancò mai di dare un aiuto, sotto forma di una dacia o di un appartamento, ai compositori che pubblicamente attaccava nei suoi discorsi ufficiali, permettendo loro di dedicarsi tranquillamente alla composizione.

L'Unione dei Compositori era responsabile di tutta l'organizzazione della vita musicale: sotto il suo controllo si organizzavano, si limitavano o si proibivano le prime audizioni, si pubblicavano le partiture, si distribuivano i diritti d'autore, si commissionavano le opere. Come già detto, il suo consistente budget permetteva la disponibilità di residenze e appartamenti. Se l'URSS esistesse ancora, nessuno fuori dal suo paese si ricorderebbe più di Chrennikov, compositore decisamente secondario che, pur dotato di una musicalità amabile e delicata, è stato arbitro di un così grande potere impensabile in qualunque altra parte del mondo. Tuttavia dopo 16 anni dalla sua caduta, i giudizi sul suo conto si

sono stemperati.

L'Unione dei Compositori dell'URSS arrivò ad avere fino a 2500 membri, due terzi dei quali erano appunto compositori, mentre il resto erano critici, musicologi e organizzatori. La pubblicazione di una critica negativa nella sua rivista *Sovetskaja Muzyka*, che aveva una tiratura superiore alle 18.000 copie, equivaleva ad una condanna. Nell'ambito della propria organizzazione territoriale, all'interno dell'Unione dei compositori dell'URSS, la Unione dei Compositori russi, con sede a Mosca e con oltre 600 affiliati, era la più importante di tutte. Fu diretta da Šostakovič dal 1960 al 1968, fino a quando cioè i suoi problemi di salute gli permisero di dimettersi in modo onorevole. Il suo posto fu occupato da Rodion Ščedrin, uno dei compositori della nuova generazione che più abilmente seppe combinare un certo modernismo e una musica che mostrava numerosi aspetti opportunistici e di adattamento al regime.

La presenza della Unione dei Compositori (come abbiamo visto, fu una combinazione di sindacato, mutua, società dei diritti d'autore, editore, organizzatrice della vita musicale e organismo con potere esecutivo per concedere permessi) spiega da sola la assenza di un apprezzabile spazio non solo per la dissidenza, ma anche per la semplice realizzazione di una carriera creativa, seppur circoscritta in una sorta di catacomba, al di fuori della sua sfera di influenza. In questo panorama si deve tener presente che l'educazione musicale sovietica aveva raggiunto livelli altissimi e contava interpreti di primo piano di assoluto valore mondiale (Rostropovič, Ojstrach, Aškenazij, Richter, Kremer, Bašmet, Kondrašin, Baršaj, Mravinskij, Roždestvenskij, Višnevskaja...). Tantomeno si deve dimenticare che è stato il primo paese ad avere donne compositrici del livello di Galina Ustvol'skaja, o Sofija Gubajdulina, nell'ambito della loro generazione.

Una lotta contro l'ottimismo

Agli occhi dell'Occidente, quindi oltre "cortina", si presenta un panorama sconcertante. Nel momento in cui l'esperimento dell'utopia sovietica risulta storicamente superato, la curiosità e una certa attrazione morbosa rendono gli occidentali sempre più ricettivi rispetto all'esperienza artistica di quel regime. Non è facile capire infatti come, in una dittatura dello spirito tanto dura e profonda, si siano potuti raggiungere livelli artistici così intensi e maturi.

Gli artisti nati intorno agli anni trenta e che emersero durante i sessanta, già non erano quelli dei primi anni della Rivoluzione, sinceramente entusiasti e convinti della vigenza di quell'importante evento storico

(Majakovskij, Malevič, Mejerchol'd, Ejzenštejn...). Si sentivano legati al loro paese da legami emotivi che solo un animo slavo può comprendere realmente, contrastati però da uno scetticismo più totale, anche se non manifesto, verso i suoi valori. Avevano imparato a decifrare i codici della propaganda e a sopravvivere in una condizione di doppia morale.

Gli artisti plastici del gruppo "Concettualisti di Mosca" potevano applicare alla rete di messaggi ufficiali che caratterizzavano la vita sovietica, tutta la lucidità del metodo concettuale e, seppure consapevoli della libertà e delle condizioni di sviluppo di una carriera artistica in Occidente, si sentivano disincantati rispetto a qualunque tipo di superiorità morale dei paesi occidentali.

Molto più complessa risultava essere, per i colleghi musicisti, la decifrazione di tali messaggi ufficiali. Della musica sempre si apprezzava, in primo luogo, il contenuto emotivo, la componente non linguistica; e la dialettica si situava tra i poli dell'ottimismo ufficiale e i labirinti (a volte tortuosi) dell'individualismo esistenziale.

Probabilmente l'attacco di Chruščëv contro il dodecafonismo fu per la giovane generazione un segreto respiro di sollievo, poiché quella non era la loro battaglia; ciò che essi cercavano era l'espressione di una sofferenza, dello stupore rispetto a una esperienza vitale sconcertante, della angustia o, a seconda del caso, dell'anelito di pace morale, di riarmo metafisico... Poco di tutto ciò era esprimibile attraverso il "dodecafonismo". In Occidente, secondo Adorno, ma anche Stravinskij era d'accordo, si affermava che in musica non si poteva esprimere nulla. Tuttavia l'esperienza sovietica rappresentava una delle grandi avventure dello spirito, anche se non nel senso che pretendevano i suoi mentori. I sovietici erano stati torturati, a seconda dei casi, internamente o esternamente, ma tutto era stato fatto in nome della evoluzione della umanità, della giustizia, della storia. Ogni creatore dotato di sensibilità doveva domandarsi se la sua inquietudine, messa su un piatto della bilancia, compensava quella prodotta da questi grandi concetti. Mai un artista aveva dovuto misurare il proprio dolore con il peso di un discorso sul corretto sviluppo della storia. L'artista sovietico del primo periodo rivoluzionario si suicidava se ciò che accadeva nel paese non corrispondeva assolutamente a ciò che era stato previsto (Majakovskij, Cvetaeva). La generazione sopravvissuta raggiunse livelli di virtuosismo nel gestire la propria nevrosi, che derivava dall'essenza stessa del peccato di essere sopravvissuta alla guerra e a Stalin (Šostakovič). La successiva, quella che emerse negli anni Sessanta (e che in gran misura è ancora viva), cominciò pazientemente a costruire un modello mentale di ciò che poteva essere la libertà dello spirito. In questo modo le operazioni a circolo chiuso, realiz-

zate in gruppo dagli artisti plastici, si concretizzavano nei musicisti all'interno della profonda intimità del teatro della memoria del singolo. L'interlocutore era la partitura mentre l'Unione dei Compositori della URSS rappresentava l'imperativo categorico da rispettare.

Alfred Šnittke in uno dei suoi primi lavori ci offre un esempio perfetto di come erano le regole del gioco. Nel 1960 decise di rappresentare, come lavoro che culminava il corso di studi nel Conservatorio di Mosca, una cantata, *Nagasaki*, che rapidamente fu accusata di essere "falsamente tragica". I destinatari dell'attacco erano Jaan Rääts, Vadim Salmanov e lo stesso Šnittke. Non si trattava di una accusa trascurabile; nella assemblea plenaria della Unione dei Compositori, nel febbraio del 1960, Dmitrij Kabalevskij proclamava: "La tragicità non conviene alla sfera artistica dei caratteri fondamentali della nostra vita rurale e allo spirito del nostro popolo. Bisogna suscitare, innanzitutto, la fiducia nel futuro delle aspirazioni rivoluzionarie nella prospettiva socialista... Il nostro popolo si aspetta di ricevere dal musicista, innanzi tutto, opere che riflettano l'immagine dell'uomo contemporaneo, la sua ricca vita interiore e la sua visione ottimistica del futuro". Eppure quella grave accusa ricadeva su di un'opera che era stata interpretata una sola volta alla Radio di Mosca, senza pubblico e senza radiodiffusione, un'opera che non fu editata e di cui, pertanto, non fu disponibile la partitura e che nessuno poté ascoltare pubblicamente. Il castigo ricevuto non fu mai dimenticato da Šnittke che, 30 anni dopo, ancora se ne lamentava: "Composi *Nagasaki* con tutta la mia sincerità, però mi costò una censura ufficiale. Caddi per la prima volta nelle mani della Unione dei Compositori e ricevetti un memorabile castigo".

Un profilo generazionale di impossibile unità

La generazione dei compositori operanti a Mosca, emersa negli anni sessanta, visse i tre decenni finali della storia della Unione Sovietica e, fortunatamente, riuscì a vederne la fine, raccogliendo riconoscimenti a livello mondiale. Essa è rappresentata innanzi tutto da tre nomi: Edison Denisov (1929–1996), Alfred Šnittke (1934–1998) e Sofija Gubajdulina (1931). Uno dei grandi paradossi del loro cammino è che i tre lavorarono insieme nell'ambiente moscovita durante i duri anni sovietici mentre la fine del regime li separò. Denisov fu l'unico che decise di restare a Mosca lavorando per aiutare le nuove generazioni, al contrario di Šnittke e Gubajdulina (l'unica vivente del trio) che scelsero di stabilirsi all'estero. Attenendoci alla selezione dei compositori riuniti nel presente ciclo,² si deve anche citare, in ordine di importanza, Valentin Sil'vestrov (1937) e

Rodion Ščedrin (1932). *Sil'vestrov* è uno dei grandi valori della generazione degli anni sessanta e presenta un'opera vigorosa che lo converte in un degno continuatore della triade ex sovietica. Ščedrin è un caso a parte. In possesso di una rara abilità nel muoversi a vari livelli, fu utilizzato dal regime come standardo di una modernità accettabile; in conseguenza di ciò fu esportato in tutto il mondo. Sostituì Šostakovič nella segreteria della Unione dei Compositori della Federazione russa a partire del 1968 e compose numerose opere di vaste proporzioni e numerosi balletti che godettero di una ampia accettazione. Fu il marito della ballerina Maja Pliseckaia, con la quale formò una coppia artistica che giunse ad avere tanto peso come quella formata da Rostropovič e Galina Višnevskaja. Anche in Spagna giunse a beneficiare della popolarità di sua moglie quando questa fu direttrice del Ballet Nacional. Il resto dei nomi qui inclusi completa il profilo di questa generazione: Andrej Ešpaj (1925) e Boris Čajkovskij (1925–1996), senza alcuna relazione con il grande compositore romantico, rappresentano figure legate in qualche modo alla onnipotente Unione dei Compositori. Il più giovane dei compositori presentati è Nikolaj Korndorf (1947), nazionalizzato canadese nel 1991.

Com'erano le relazioni tra colleghi nel denso ambiente moscovita? Un buon esempio è dato dal "clamore" causato da un'opera di Denisov, *Il sole degli Incas*. Composta nel 1964 per mezzosoprano e undici strumenti e dedicata a Pierre Boulez, era destinata a essere segnalata dalla paranoia ufficiale come "dodecafonica" e pertanto degenerata, occidentalizzante e ad imitazione degli "artifici modernisti"; di fatto tutto la accusava di seguire il cammino di "*Le marteau sans maître*"³. Denisov negò questa relazione e sempre sostenne che, nel momento della dedica al compositore francese, non conosceva *Le marteau*... Tuttavia il dubbio era quasi una accusa e, seguendo la prassi ufficiale, si imponeva una "discussione creativa" nel seno della Unione dei Compositori. La discussione contò con la presenza di Šostakovič, Chrennikov, il grande patrono, Lev Mazel', Andrej Ešpaj e Ščedrin. Šostakovič, che aveva incoraggiato il giovane Denisov fin dai suoi giovanili anni cinquanta, chiese semplicemente che si permettesse più volte l'audizione dell'opera e si considerasse l'opinione del pubblico, però Ščedrin impedì la conciliazione. Due anni prima Ščedrin era stato tra i responsabili del blocco della carriera di Volkonskij – l'unico moscovita coerentemente seriale – e ora, stando ai fatti, era il turno di Denisov. L'opera, di fatto, fu eliminata dai programmi della Unione, però Boulez la diffuse a livello internazionale a Darmstadt, Parigi, Londra e Bruxelles; a Madrid la presentò la ALEA. Se la repressione ideologica è un fatto grave, risulta essere ancora più dolorosa se viene esercitata dai propri colleghi, per i quali l'eliminazione di un con-

corrente può essere considerata un desiderio inconfessabile di grave prevaricazione. Di fatto, Ščedrin vide in quegli anni come le sue opere venivano promosse in America. La Filarmonica di New York gli interpretò il suo *1° Concerto per Orchestra* e lo stesso Leonard Bernstein realizzò la prima assoluta del *2° Concerto per Orchestra*, commissionatogli nel 1968, per il 125 anniversario dell'Orchestra. Questi fatti riguardano tre dei nomi presenti nel presente ciclo, Denisov, Ščedrin e Ešpaj. Ma la vita riserva molte sorprese: dopo la fine dell'Unione Sovietica e, ovviamente della Unione dei Compositori (1991), Denisov creò una Associazione di musica contemporanea che succedeva alla sezione di musica da camera della Unione – diretta, in quel momento di agonia, da Boris Čajkovskij (un altro compositore presente nel ciclo) - e anche un Ensemble di musica contemporanea. Insomma, tutto ci parla di una miscellanea indigesta di repressioni, di regolamenti di conti fra colleghi con l'uso della ideologia come pretesto e con la impossibilità di sfuggire a questo circolo, agonistico e familiare allo stesso tempo, fino al momento in cui incominciarono ad aprirsi le porte verso l'estero.

Tuttavia, a prescindere dal clima dell'epoca e dalla complessa rete di relazioni tra i protagonisti, al di sopra della storia resta la musica. Questa è innocente, a meno che non crediamo, come faceva il regime sovietico, che non lo sia. Sono passati già diciassette anni dalla scomparsa dell'Unione Sovietica e finanche *The Economist* perdona certi eccessi a Chrennikov, il “cattivo” ufficiale della storia.

Saremo capaci di affrontare con serenità e lucidità la assimilazione di un repertorio musicale così gigantesco come quello che ci ha lasciato in eredità il sistema sovietico? Persino se lo riducessimo drasticamente sarebbe comunque enorme. Realizziamo un esperimento mentale: come ascolteremmo questo repertorio se fossero già trascorsi 300 anni e le circostanze storiche fossero lontane così come lontana è la Guerra dei 30 anni o i conflitti tra l'impero turco e quello spagnolo? Forse questo esperimento esige troppo dall'immaginazione, però alla fine la musica è sempre riuscita a difendersi da sola; è possibile che perfino l'ambiguo Ščedrin o i più pacati Čajkovskij e Ešpaj abbiano un valore che adesso non possiamo vedere per la vicinanza storica. In ogni caso la musica sovietica è un lascito troppo grande e importante per essere messa da parte. Vi sono valori evidenti anche nei casi più vistosamente contaminati dalla connivenza con il “realismo socialista”; per esempio, l'uso di una tecnica impeccabile, l'elevato livello musicale come risultato di un sistema educativo.

Se seguiamo il metodo dei “concettualisti di Mosca” nella arti plastiche, è possibile che la lettura di un'opera musicale ottimistica, che

canti le conquiste della società socialista, in fondo, rimanga tale al di là di ogni considerazione. Dopo tutto, il potere politico è sempre stato incomparabilmente più maldestro e ottuso di quello artistico. I “concettualisti di Mosca” hanno sempre considerato che la società occidentale non era, in fondo, superiore a quella sovietica socialista; questa loro certezza non derivava da qualche pur minima considerazione per il regime oppressivo che pativano, ma perchè erano coscienti del fatto che in fondo l’arte e la società stanno sempre in conflitto. Le varianti di questo conflitto possono essere importanti per le vite personali degli artisti però possono essere insignificanti quando si cancellano i contorni storici. Elogiamo oggi un *Don Chisciotte*, scritto parzialmente nel carcere, e ci lamentiamo pensando che il romanzo è morto in un’epoca in cui gli scrittori hanno a disposizione tutti i comfort del proprio studio e computers che quasi sostituiscono una tipografia.

Chi può sapere se una modesta sonata per violino e pianoforte, scritta a Mosca negli anni Sessanta da un compositore che poteva essere gravemente accusato dal suo compagno di studi nel Conservatorio, possa essere una importante testimonianza in futuro. Ma anche una opera “ufficiale” del compagno traditore che ha voluto eliminare un suo amico affinché gli permettessero di esordire a New York , potrebbe ascoltarsi con un orecchio diverso. Se qualcosa del genere succede, bisognerà riconoscere che questo sinistro regime politico ebbe l’ossessione di promuovere migliaia di opere musicali con la infantile convinzione che servissero a qualcosa.

La cosa più difficile in ambito artistico è convincere che una qualunque opera debba servire per forza a qualcosa, e ancor più se ciò è imposto da un regime politico. Prima proponevo un esperimento mentale, adesso ne propongo un altro molto più semplice: in quale periodo della sua vita culturale la Russia ha generato quantitativamente e qualitativamente una maggior mole di musica? Quello che va dal 1960 al 1990 o quello che va dal 1991 fino ai nostri giorni? La risposta è inquietante, dunque ascoltiamo i risultati di questa brillante e contraddittoria generazione di compositori per quello che è: un bene apprezzato nella complessa storia della cultura umana.

(Traduzione di Bernardino Cerrato)

NOTE

- 1) N.d.T. L’esposizione a cui si fa riferimento nel presente articolo è stata rea-

lizzata a Madrid nell'autunno del 2008 a cura della "*Fundación Juan March*".

2) N.d.T. Il ciclo di concerti a cui si fa riferimento nel presente articolo, in varie occasioni, è stato realizzato a Madrid, nell'autunno del 2008, a cura della *Fundación Juan March*.

3) N.d.T. Si tratta di una significativa opera seriale del noto compositore e direttore d'orchestra francese Pierre Boulez.

Roberto Messina

IL BALLETTO PETRUŠKA, METAMORFOSI DELL'IMMORTALE BURATTINO*

(Parte quarta: La trasformazione di Petruška, 1°)

DA PETRUŠKA A PIERROT

«Quel che vorremmo cercare di definire in maniera un poco più chiara di quanto si sia fatto finora è la peculiare qualità dell'interesse che ha spinto scrittori e pittori dell'Ottocento a moltiplicare le immagini del clown, del saltimbanco, e della vita delle fiere, fino a farne un luogo comune... È anzitutto nel campo della letteratura fra il 1830 ed il 1870 che si articola nelle sue linee essenziali il mito del clown, più tardi celebrato dai pittori. La letteratura esercita in questo caso una funzione di risveglio, crea un clima di sensibilità, insegna a guardare con occhi nuovi certi spettacoli ai quali nessuno prima aveva prestato sufficiente attenzione. Non si sminuirà affatto il merito dei pittori del circo riconoscendo il loro debito verso i poeti che hanno insegnato a commuoversi per le cavalierizze e i clown. Sempre la letteratura, "dà a vedere" cose (chiedendo peraltro in cambio ai pittori di fare lo stesso)»¹.

«Questo è un libro che si chiede perché Pierrot e Arlecchino hanno significato così tanto per Picasso e per Stravinskij, perché c'erano tanti dipinti di *Saltimbanchi*, balletti di *Petruška*, composizioni di *Pierrot lunaire* nella prima decade di questo secolo [XX]; perché i grandi artisti del modernismo erano così attratti dalle forme e dai temi della commedia dell'arte»².

«In epoca simbolista poeti e pittori guardano con interesse alla commedia dell'arte.

Dopo il 1905 l'irruzione delle maschere nei versi e nei quadri fa crollare l'orizzonte delle visioni mistiche e dei simboli allineati come segni dello zodiaco»³.

«Gli spettacoli delle fiere e dei baracconi, filtrati attraverso i modi estetizzanti di Baudelaire, Laforgue e Verlaine, sono all'origine dell'interesse dei decadenti e simbolisti russi per la commedia dell'arte. All'inizio del novecento, infatti, l'entusiasmo per il teatro delle maschere

si manifesta sia come eco del romanticismo tedesco, del simbolismo francese e delle correnti teatrali d'avanguardia europee, sia nel quadro di un ritorno al teatro popolare russo che dalla commedia dell'arte aveva assorbito in passato personaggi, elementi e situazioni»⁴.

Queste quattro citazioni ci introducono nel clima del secondo e del terzo quadro del balletto, dove Petruška non è più il burattino che nel primo quadro colpiva ripetutamente il Moro, come avveniva nella commedia che portava il suo nome e dove malmenava lo zingaro, il dottore, la guardia ecc., ma ne diventa la vittima, grazie allo spasimo del suo amore per la Ballerina e della violenza del Moro stesso. In questi due quadri Petruška subisce la prima metamorfosi. È vero che già nel primo quadro c'è un accenno alla rivalità dei due burattini che si contendono la Ballerina, ma è nel secondo e nel terzo quadro che si consuma la tragedia dell'amore offerto e del frustrante rifiuto. La seconda avverrà nel quarto quadro con la sua morte e resurrezione. Qui impersona la figura del Pierrot delle Arlecchinate, delle Mascherate-Pastorali, delle Pantomime, dove, però, vi partecipa attivamente il Mago-Ciarlatano. Infatti nel primo quadro induce Petruška a randellare il Moro, mettendogli sotto il braccio il bastone; nel secondo spingendo la Ballerina nella sua stanza per acuire la sua passione e sottraendola nel momento culminante; nel terzo spingendo Petruška nella stanza del Moro proprio mentre costui sta portando a termine la seduzione con la conseguenza di malmenarlo e scacciarlo brutalmente per l'imprevista e inopportuna interruzione. Si è voluto vedere⁵ negli interventi del Mago-Ciarlatano una prefigurazione dei rapporti tra Djagilev e Nižinskij, tuttavia questi interventi non disturbano il corso degli eventi, che anzi prefigurano a loro volta l'ultima scena quando Petruška atterrisce il Mago-Ciarlatano con la sua resurrezione. «Nel decadentismo e simbolismo russo, influenzato dall'omonima corrente letteraria e teatrale francese, la maschera e la marionetta sono il simbolo del destino dell'uomo e le tecniche della commedia dell'arte servono a sottolineare la stridente distanza fra sogno e realtà, interpretazione che ritornerà a tratti anche nei lavori posteriori di molti registi. Gli Arlecchini, i Pierrot, le Colombine, i Petruška, le mascherate e i Carnevali, che fanno irruzione nelle opere di pittori e scrittori simbolisti, non hanno infatti più nulla della sana allegria delle maschere italiane, né della "ruvida gioia scoppiettante degli spettacoli da fiera". Petruška nel suo nuovo incontro con la commedia dell'arte non ricorda il suo prototipo Pulcinella, ma il Pierrot triste, malinconico e sognante di Laforgue e delle pantomime di Debureau. Petruška-Pierrot è il simbolo dell'alienazione individuale, dell'uomo-Charlot, del poeta incompreso, del poeta clown»⁶.

Ma questo personaggio ha attirato l'attenzione di moltissimi artisti,

anche di secondo piano, alla fine del XIX secolo e l'inizio del XX, con una proliferazione di poesie, di testi teatrali, di narrativa, di saggi e di opere iconografiche sorprendente. Jean de Palacio ne enumera 120⁷ e non sono tutte.

Come Petruška, Pierrot compare di sfuggita nei romanzi e nei saggi di alcuni scrittori dell'epoca: «I balli mascherati pullulano nella letteratura di fine secolo. Le diverse figure carnevalesche servono a riscrivere il corso della Storia, percepita come era di transizione e di mutazione»⁸. Al ballo mascherato di Rosanette, nell'*Educazione sentimentale*, c'è «un Pierrot dal profilo caprino, intento ad elargire benedizioni a tutti i ballerini nel bel mezzo d'una danza pastorale.... Ma la regina, la stella era Mademoiselle Loulou, famosa ballerina di locali pubblici. Dato che si trovava, al momento, piuttosto in soldi, portava sulla tunica di velluto nero a tinta unita un ampio collare di pizzo; e i suoi larghi pantaloni di seta rosso papavero, aderentissimi alle reni e stretti in vita da una sciarpa di *cache-mire*, erano ornati lungo la cucitura da una fila di piccole camelle bianche, vere. La faccia pallida un po' gonfia, col naso in su, era resa ancora più insolente dalla parrucca tutta spettinata e dal feltro grigio da uomo che ci aveva messo sopra schiacciandolo con una manata sull'orecchio destro»⁹. Questo ritratto è la prefigurazione di altri personaggi: dalla *Lulu* di Champsaur, a quella di Wedekind, alla *Lulu* di Pabst a cui prestò il volto Louise Brooks, dal caschetto alla *garçonne* di tante donne di Kees van Dongen. Se da un lato questo tipo può essere considerato una metamorfosi di Colombina, dalla acconciatura richiama il costume di Pierrot, ma anche una metamorfosi della maschera italiana, che, nel frattempo, nei romanzi dei Goncourt diventa francese: *Pierrot bigamo* «era la vicenda stravagante di Pierrot, già ammogliato e che vuole sposarsi con un'altra, una farsa in teatro comico da un attore di *vaudeville* con la collaborazione di un poeta»¹⁰.

In *Manette Salomon* «nella sua [di Anatole] immaginazione prende posto un ricordo, l'immagine di Deburau che lui andava a vedere quasi tutte le sere ai *Funambules*. Era perseguitato dal viso di Pierrot. Rivedeva la sua testa spirituale, le sue bianche smorfie sotto il baschetto nero, il suo costume di chiaro di luna, le sue braccia che nuotavano nelle maniche». E al ballo nell'atelier di Cariolis, Anatole si mascherò da saltimbanco: «Questo costume da saltimbanco era il vero costume della danza di Anatole, una danza folle, smagliante, strabiliante, in cui il ballerino, con una febbre d'argento vivo ed elasticità di clown, saltava, cadeva, si raggomitava, faceva un nimbo alla sua ballerina con un giro, con un colpo di piede, s'appiattiva in un grande scarto a solo della pastorella, si rialzava con un salto mortale. Si rideva, si applaudiva. La danza intorno a lui si

fermava per vederlo»¹¹.

Due spettatori d'eccezione ci parlano di questi spettacoli: essi sono Baudelaire e Mallarmé. L'uno ha visto uno spettacolo di pantomima inglese al teatro delle Variétés. Gli inglesi hanno aggiunto alla normale decadenza anche una loro particolare malinconia: «Mi è sembrato che il segno distintivo di questo genere di comicità fosse la violenza. Ne do una prova con qualche saggio dei miei ricordi.

Inizialmente Pierrot non era questo personaggio pallido come la luna, misterioso come il silenzio, docile e muto come il serpente, dritto e lungo come una forca, quest'uomo artificiale, mosso da molle singolari, al quale noi siamo abituati dal rimpianto Deburau. Il Pierrot inglese arriva come una tempesta, cade come un fagotto, e quando ride il suo ridere faceva tremare la sala; questo riso somigliava ad un gioioso tuono». Segue una descrizione particolareggiata dell'abbigliamento e dei gesti. Poi, «Per non so quale misfatto, Pierrot doveva essere finalmente ghigliottinato. Perché la ghigliottina al posto dell'impiccagione, in Inghilterra?»¹². Questa di Pierrot è una delle tante morti che gli saranno inflitte, ma, come giustamente osserva Baudelaire, perché ghigliottinarlo? Infatti per lo più viene impiccato, in molte pièces.

L'altro, Mallarmé, ha letto, invece, la pantomima *Pierrot assassino di sua moglie* di Paul Marguerite. Mallarmé è colpito da un fatto molto singolare: «Sorpresa, accompagnando l'artificio d'una notazione di sentimenti con frasi non proferite – che, nel solo caso, forse, con autenticità, tra i fogli e lo sguardo regna un silenzio ancora, condizione e delizia della lettura»¹³.

Colpisce in queste due pantomime l'insolito canovaccio, che esce dai binari della tradizione. Ma sono state messe in evidenza come esempi della straordinaria varietà delle pantomime che riguardano Pierrot. Quindi procediamo con ordine, senza dimenticare che le omologie si accavallano e che le stesse immagini compaiono nelle opere di autori diversi, anche lontani. Nelle espressioni e nelle risultanze, complessivamente, la sostanza rimane invariata, perché il destino del burattino, che sia Pierrot, figura archètipa, o Petruška, figura cangiante, non muta affatto. Anche se le loro peripezie sono notevoli e le conclusioni drammatiche si somigliano.

Pierrot, nelle pantomime, come personaggio, si moltiplica in un numero smisurato di ruoli drammatici, che mostrano diverse sfaccettature del suo carattere. Jerome Doucet in *Notre ami Pierrot* (1900) presenta dodici pantomime dove si può assistere a Pierrot apprendista stregone, Pierrot malato, Pierrot fiorista, Pierrot musicista, Pierrot ladro, Pierrot Jockey, Pierrot bucolico, Pierrot ingrato, Pierrot pittore, Pierrot fautore di

scioperi, Pierrot sanculotto ecc. Si potrebbe continuare all'infinito, perché Pierrot si arrangia in tutti i ruoli con una vocazione al cambiamento, alla mascheratura, alla trasformazione, mostrandosi continuamente instabile. Tuttavia rimane sempre il personaggio vinto, perdente nei confronti del suo deuteragonista Arlecchino.

Anche Albert Giraud, nel suo *Pierrot lunaire* (1884), mostra un Pierrot molteplice in diverse movenze, riconducibili alle sue tradizionali avventure, tuttavia vi è una differenza con le pantomime precedenti: «I cinquanta variegati quadri che formano il *Pierrot lunaire*, metaforici, allusivi, quasi eleganti ex-voto d'autore, composti in ordinata collana o ghirlanda, hanno al centro, una metà di loro, quella figura bianca, esangue, ambigua, astratta. Pierrot innamorato di Colombina, ma anche crudele; *dandy* effeminato e anche profanatore di tombe; cuoco e anche sacerdote. Altri personaggi come Arlecchino, Cassandro, Colombina, compaiono, accanto a lui o da soli, impegnati in scenette pantomimiche, in situazioni farsesche, grottesche o crudeli, angosciose o funeree, posti al centro di scene per lo più notturne e lunari, o serali con il sole al tramonto»¹⁴. Naturalmente la luna, che accompagna Pierrot in ogni sua azione, diventa un vero e proprio personaggio, tracciando quell'ambientazione che lo ha sempre caratterizzato e che gli conferisce un'aura romantica e sentimentale tipica degli innamorati senza speranza e lo relega in un ambito di solitudine malinconica. È questa la *figura*, l'immagine preferita dal simbolismo e dal decadentismo *fin de siècle*, che lo agguagliano al poeta. Ma sono riscontrabili, nel *Pierrot lunaire*, anche altre scene della vita ed anche della morte della bianca maschera, che ha appassionato altri autori con diverse soluzioni e invenzioni, che qui non è il caso di esaminare, anche perché l'oggetto di questo lavoro non è Pierrot in senso stretto, ma l'esame delle somiglianze che si colgono nel secondo e nel terzo quadro di *Petruška*. Ed il Pierrot delle pantomime è un lato di questo personaggio variegato e diversamente interpretato, ma che ha trovato in tantissime opere, che ora sono dimenticate, una sua vitalità, fino a identificarsi in personaggi che hanno conservato un vigore artistico non effimero, ma hanno mantenuto vivo un personaggio, che nel caso di *Petruška* ha superato i limiti della contingenza, fino ad arrivare a rappresentare un simbolo di libertà e indipendenza.

Ma questa strada si rivela piena d'inciampi e, prima che *Petruška* possa raggiungere una sua nuova fisionomia, caratterizzata, dopo la morte, per mano del Moro, che lo uccide, da una inaspettata resurrezione liberatoria e ironicamente vendicativa nei confronti del Mago-Ciarlatano e del pubblico, è necessario che attraversi le pene della solitudine angosciosa (secondo quadro) e l'afflizione della gelosia struggente (terzo qua-

dro).

La cultura decadente, più che quella simbolista, fornisce una serie di strumenti esplicativi che definiscono questo nuovo personaggio, non più maschera bergamasca della Commedia dell'Arte, ma personaggio intriso della melanconia anglosassone, di un atteggiamento incline a manifestare un'indole femminile, mentre Colombina, come un automa, rivela un potere femminile con la figura «della donna senza cuore» (Palacio). Arlecchino diviene un borghese azzimato. *Lulu, roman clownesque* di F. Champsaur (1901) ne è il manifesto. E se Pierrot si esprime con caratteristiche femminili, a sua volta un personaggio femminile si atteggia e replica tutti gli elementi femminili di Pierrot: «E, d'altra parte, ella rappresentava Pierrot, il pallido Pierrot, gracile e affamato, affamato di tutto, di mangiare e di baciare, vestito d'un abito color del mattino, di luna che se ne va. Il suo viso melanconico, espressivo e infarinato, che sembrava riflettere questa luna, cambiava improvvisamente dopo un atteggiamento toccante, per un semplice battito di palpebre, una contrazione della bocca, un minimo gioco della fisionomia; e, tutto a un tratto, nella sala, ci si sbellicava, ma d'un riso conturbante a causa del suo aspetto androgino»¹⁵. La voga dei balli mascherati, già accennata all'inizio, è un sintomo di questo cambiamento, che riconduce i personaggi della Commedia dell'Arte in un ambiente decadente in cui si possono trovare tutti i tratti della commedia *boulevardière*, ma condita con le spezie sospirose e sensuali delle feste pastorali cui fanno sfondo cespugli di giardini che nascondono approcci voluttuosi, o malinconici incontri sotto la luna, incolpevole testimone di drammatiche ambasce, non immuni da ridicole e risibili conclusioni a danno dell'ingenuo e sincero Pierrot, deriso e, a volte, malmenato da Arlecchino, in presenza dell'algida Colombina, testimone e causa connivente dell'aggressione.

Pierrot si presenta in tutte queste opere come il solitario desiderante senza speranza, nei più diversi aspetti della vita, ma particolarmente nel suo rapporto con la donna, col matrimonio e infine con la morte. Questo aspetto è particolarmente importante per le omologie con Petruška, ma anche con altri simboli sacri o demoniaci.

Tuttavia il Pierrot decadente ha altre caratteristiche che lo distinguono dal personaggio tradizionale: oltre la malinconia e lo *spleen*, Pierrot incarna anche il dandismo anglosassone, come lo descrive A. Giraud nel 3° rondel: «Un magico raggio di luna / Accende i cristalli, le fiale, / Sopra la toletta di sandalo / Del pallido dandy di Bergamo. // Nella vasca ride la fonte / Con limpido suono metallico. Un magico raggio di luna / Accende i cristalli, le fiale. // Ma il signore biancovestito, / Lasciando il rosso vegetale, / E l'ombretto verde orientale, / Bizzarro, si

pone sul volto / Un magico raggio di luna»¹⁶. Sembra di assistere alla *toilette* di Salomè di A. Beardsley, dove un Pierrot-parrucchiere, con mascherina, come se la preparasse per un *bal masqué*, acconcia la tremenda bambina, che conserva nei ripiani della toeletta molte opere del decadentismo moderno tra cui *I fiori del male* di Baudelaire. Se questo pallore di luna è una ricorrenza continua nella vita di Pierrot, ancora di più il solo color bianco non solo lo simboleggia, ma ne è l'essenza. La bianca luna ed il biancore del suo viso e del suo abito, ampio e fluttuante, accompagnano il personaggio in tutte le sue avventure: liriche, drammatiche, narrative e iconografiche.

Due quartine di Jean Lorrain teorizzano non la purezza, ma la perversità del bianco: «Ma prima di tutto ama e coltiva / La gamma adorabile dei bianchi; / Nei loro fremiti calmi e bianchi / Dorme una ebbrezza morbosa. // La loro falsa innocenza perversa, / Dove, porpora tra tanti candori, / Il Sogno della punta di un seno persiano, / È un poema d'impudenze»¹⁷. Qui Pierrot non è nominato, ma la poesia precede *La Damnation de Pierrot*, dove spicca il contrasto tra il biancore della maschera ed il nero del suo interlocutore. Anche Huysmans, principe dei decadenti, non si fa sfuggire l'occasione e durante un suo incubo i bianchi Pierrot aleggiano, catturando il suo sguardo: «Davanti a lui, al centro di una vasta radura, immensi e bianchi pierrot saltavano come conigli sotto i raggi della luna.

Lacrime di scoraggiamento gli salirono agli occhi; mai e poi mai avrebbe potuto varcare la soglia di quella porta. "Verrei schiacciato", pensava, e, come per giustificare le sue paure, la serie degli immensi pierrot si moltiplicava; le loro capriole riempivano adesso tutto l'orizzonte, tutto il cielo, che urtavano ora con i piedi ora con la testa»¹⁸.

Il bianco non è soltanto il pallore del volto o il colore del candido abito, è semplicemente consustanziale a Pierrot: è la sua essenza.

Banville, «Principe dei funamboli e padre di tutti i Pierrots»¹⁹, nel suo poemetto *Le Baiser*, traccia addirittura una ontologia della bianchezza.

Urgèle, per un incantesimo, è stata trasformata in una brutta vecchia centenaria e solo il primo bacio di un essere innocente la può restituire alla sua giovane bellezza. Pertanto Pierrot, che lei riconosce dalla sua bianchezza, immagina che un giglio bianco gli fiorisca nel cuore. Ed infatti alla domanda di cosa fa, risponde: «La mia funzione è di essere bianco»²⁰. Quindi non è semplicemente una bianchezza esteriore, ma insita al suo essere. Anche Urgèle vuole diventare bianca: «Noi saremo tutti e due bianchi», palleggiandosi entrambi diverse metafore per confermare questa qualità personale: «Bianchi come cigni; come la valanga, come il

ghiacciaio; come Eglé che dorme vicino al suo amico; come i capelli di un accademico, come la colomba». Giraud da parte sua le chiama *Bianchezze sacre*: «Bianchezze di Neve e di Cigni, / Bianchezze di Luna e di Giglio, / Nei tempi aboliti, eravate / Di Pierrot le pallide insegne! // A voi dedicava bei gesti / Celati nel mondo fatato, / Bianchezza di Neve e di Cigni, / Bianchezze di Luna e di Giglio! // Disprezzo di cose son degne, / Disgusto dei cuori codardi, / Son questi i precetti che leggo / Nel trionfo dei vostri disegni, / Bianchezze di Neve e di Cigni!»²¹. Simbolo anche di eleganza, materiale, ma soprattutto spirituale, Pierrot si espone, ma anche si trattiene, si occultata, ma non scompare; questa ambiguità, questa doppiezza lo salva e, nello stesso tempo, lo perde: «È così che Pierrot, il più vulnerabile degli esseri, si trincerava dietro l'abito bianco nella vana speranza di mettersi al riparo dal desiderio. In questo senso, l'abito fa il mimo, e il dandismo si fonde con l'abbigliamento. Si sapeva già che l'eleganza non è che, "per il perfetto dandy [...], un simbolo della superiorità aristocratica del suo spirito" [Baudelaire]. È moralmente che Pierrot, come Cyrano di Rostand, possiede le sue eleganze. Il dandismo di Pierrot è senza dubbio da ricercare nella sua fondamentale inadattabilità, uno statuto d'essere in disparte, essere assente dal mondo, una posizione, scriveva Mallarmé, "tra i margini e il bianco". Sognatore impenitente, non potendo appartenere alla tribù, Pierrot assapora in questa esclusione l'amara dolcezza d'essere "sublime senza interruzione" [Baudelaire]»²².

Le metafore specificano l'incarnazione di una qualità che ha molte valenze e mostrano le sfaccettature di un personaggio composito, tuttavia ben delineato nella sua malinconia di essere marginale, non integrato, che si affanna a cogliere i piaceri della vita, in particolare l'amore, peraltro non corrisposto, di una donna; ma il suo porsi come sconfitto in partenza lo esclude da ogni gioia, fino alla rinuncia suprema, come la morte, datagli da altri o, addirittura, invocata personalmente.

Nei bozzetti della stanza di Petruška di A. Benois non c'è soffitto, ma un cielo che mostra stelle di cui una cometa, ma non la luna. Tuttavia in una foto di scena (p. 315), eseguita da A. Bert nel 1911, cioè in occasione della prima, si vede una falce di luna, che probabilmente B. I. Anisfel'd, colui che aveva avuto l'incarico di realizzare le scenografie, vi aveva incluso di sua iniziativa.

Di proposito o involontariamente lo scenografo incluse un elemento caratteristico, anzi fondamentale, del personaggio Pierrot, ma trasferito nella nuova incarnazione di Petruška.

Come nell'iconografia religiosa in cui i santi tengono in mano gli strumenti del loro martirio, anche Petruška-Pierrot ha il suo attributo: questo attributo è la luna, fedele testimone della sua vita travagliata e

conforto decisivo di una esistenza marginale e solitaria. «Al chiaro di luna in cui tutto è più bello»²³, asserisce Banville; essa è amica di Pierrot e «frivola amante», talvolta triste, o addirittura il suo raggio pullula di vermi nella palude bretone²⁴, oppure si lava nell'acqua fluente del fiume²⁵, ma principalmente, il suo raggio è «magico» (3). E quindi investe tutta la natura, perché il suo raggio raggiunge qualunque cosa, oppure simula qualsiasi cosa.

Scherzosamente diventa frittata (7), illumina i fiori di notte (10), il suo raggio fluisce come il vino (16), oppure è la sciabola che uccide Pierrot. Ma soprattutto la luna, anzi il suo raggio, è il vestito di Pierrot (18), anzi Pierrot è un raggio filtrato di luna (27).

Insomma il raggio di luna, che sia remo (36) o che sia archetto (32), quando non è lo stesso Pierrot: è un complemento di scena, che partecipa alle vicende notturne della maschera e ne è anche strumento sostitutivo di quelli propri. Il raggio serbato in una fiala (50) non è altro che il pallido viso del poeta truccato da Pierrot. Ed il titolo *Pierrot lunaire*, non è altro che la semplificazione di tutte le trasformazioni che il raggio di luna può esercitare su Pierrot, ma anche gli atteggiamenti lunari che Pierrot stesso può assumere, non senza pensare che talvolta sono addirittura *lunatici*. Ed a questo proposito non si può dimenticare il titolo che Zinaida Gippius ha dato al suo saggio su A. Blok: *Mon ami lunaire*²⁶, come a dire che la luna non solo plasma dei suoi raggi le cose, il paesaggio, l'ambiente circostante in maniera magica o semplicemente simbolica, ma influisce sulla mente delle persone, fino, come con Pierrot, ad identificarsi con loro.

La luna di J. Laforgue è un'altra versione più sfaccettata, diversa di quella di Giraud, anche se conserva alcune caratteristiche del modello. I suoi Pierrot sono dandy lunari che hanno impresso (tatuato) sul cuore bianco sentenze lunari²⁷. Il loro cuore è ripieno di dandismo lunare, in uno strano corpo²⁸. Altrove la luna non penetra nel corpo di Pierrot, ma emerge da lui, dalla sua bell'anima²⁹. Qui c'è un'inversione dell'immagine consueta e i lunari propositi di seduzione sgorgano dal suo cuore³⁰. La luna non irraggia il cuore innamorato ma il cuore lunare irraggia l'oggetto amato. Tuttavia la luna governa i sentimenti e quando manca genera scompiglio nei sentimenti e nei desideri di Pierrot: notti bianche e incubi, tanto da invocare «La ragion d'essere del Tuo Sesso!»³¹. Il «nottambulo lunare»³² diventa allora un sentimentale femminilizzato. L'avevamo visto già alle prese con la toeletta di Salomè, acconciatore premuroso, ma anche lui, alle prese con gli strumenti del trucco e di bellezza, mostra una fiala di Boemia che contiene un raggio di luna, anch'esso mezzo per rendere più bella la sua adorata: «Un raggio di luna

serbato / In nobile fiala boema, / È tale il fiabesco poema / Che in questi rondelli ho rimato. // Da Pierrot mi sono abbigliato, / Per offrire alla mia adorata / Un raggio di luna serbato / In nobile fiala boema. // Qui in modo simbolico è detto / Tutto me stesso dolce amata: / E come Pierrot, illividito, / Sento sotto il viso truccato, / Un raggio di luna serbato»³³. Questa immagine: la bella davanti allo specchio della toeletta cosparsa di pettini, fiale, flaconi, portacipria ecc. affascinò un artista decadente come Aubrey Beardsley, che non solo l'usò per *Salomè*, introducendo Pierrot come parucchiere e truccatore, ma anche in molte altre sue opere, facendo diventare questo luogo un *topos* del decadentismo *fin de siècle*. Lo incontriamo come illustrazione de *Il riccio rapito* di A. Pope nella toeletta di Belinda, I, 121-148; nella toletta di Elena che illustra *Sotto il monte o La storia di Venere e Tannhäuser*; la toletta di Lampito nelle illustrazioni per *Lisistrata* di Aristofane; la toletta che illustra *Signora dalle camelie*. Infine, con un disegno magistrale, Beardsley raggiunge il suo scopo nel modo più ironico e parodistico nel finalino di *Salomè* in cui, parodiando il funereo quadro romantico di A. L. Girodet de Roucy-Trierson (1808), *La sepoltura di Atala*, mostra un Pierrot che, aiutato da un fauno, altro personaggio spesso disegnato da Beardsley, depone Salomé in un portacipria, avendo avuto prima l'accortezza di togliere il piumino. Non poteva concludersi meglio il dramma di Wilde, anch'esso ironico e parodistico.

«Il punto culminante è forse una composizione di Mossa dal titolo *Lui*, che rappresenta, con i bianchi lattiginosi dell'acquarello, una siluetta asessuata vestita di un abito bianco largamente aperto sulla coscia, e che si esibisce davanti ad una platea di uomini in abito nero, di fronte all'assortimento femminile di una toeletta raffinata. Pierrot raggiunge Eliogabalo! L'artista della Decadenza penetra di prepotenza nella camera delle signore, fa violentemente irruzione in questo spazio tradizionalmente riservato che è il *cabinet de toilette*: profanazione di uno spazio intimo, simulacro di una effrazione che sostituisce un'altra effrazione»³⁴.

Tuttavia Pierrot assume anche un altro ruolo: quello del marito. Perché il Pierrot della Decadenza si sposa ed acquista una posizione consona al suo carattere che include la fragilità, l'inconsistenza, il candore che fanno di Pierrot una vittima designata anticipatamente, lasciando presentare in lui tutte le forze che lo faranno soffrire³⁵. E quindi si trova nella posizione del marito tradito: Colombina tradisce Pierrot, il marito, con l'amante Arlecchino. La situazione non è nuova: il dramma, la commedia, l'opera, il romanzo, traboccano di queste situazioni, facendo assurgere Colombina al ruolo di *femme fatale*, tanto cara al Decadentismo³⁶, che ne era ossessionato. Arruolata anche lei tra le *funeste*, «possiede l'universalità delle grandi figure veneree, nate per l'asservimento e la

morte del maschio. Da questo punto di vista è diventato un prototipo il romanzo di Pierre Louÿs, *La femme et le pantin* (1898), reso ancora più famoso dal film di Luis Buñuel *Quell'oscuro oggetto del desiderio* (1977). Angel Zarraga ne ha data un'immagine strabiliante con *Le Pantin* (1913). «Su di un fondo roccioso e boscoso, una giovane donna completamente nuda tiene in mano i fili di una marionetta mezza accosciata. Sotto l'orribile maschera del Tartaro dalle zanne scoperte in un ghigno, con gli occhi fuori dalle orbite e le orecchie prominenti, a stento si potrebbe riconoscere Pierrot senza la gorgiera inamidata che gli circonda il collo. La rigidità cadaverica del braccio, prolungato da una mano dalle dita contratte, dice abbastanza che la vita ha lasciato questo essere, ammesso che vi sia stata. Essa è rifluita interamente nel corpo femminile eretto al di sopra di lui, e soprattutto nella pienezza del ventre offerto agli sguardi, che è messo in risalto dalle pieghe serpentine d'una lunga sciarpa ricamata che cade fino a terra, tracciando tra questa carne viva e il manichino morto come una barriera simbolica»³⁷. Una sorte simile toccherà anche al professor Unrat de *L'Angelo azzurro* e la *femme fatale* della situazione sarà Lola-Lola (Marlene Dietrich).

L'incontro con la *femme fatale* mette Pierrot in una duplice situazione: da un lato le sue sventure matrimoniali lo ridicolizzano come il personaggio tradito e gabbato; dall'altro il tradimento ha un finale tragico, perché la vittima non solo viene ridicolizzata, ma anche uccisa, sebbene nei tanti casi ci sia anche quello che prevede la vendetta della vittima che a sua volta uccide la fedifraga.

Si verificano quelle situazioni, penose per il protagonista Pierrot, che, nonostante sia tradito a più riprese, si costringe a perdonare l'infedeltà di Colombina, la quale, con moine e minacce, lo costringe ad accettare i suoi tradimenti. «Pierrot arriva al momento giusto per riprendere il processo che la Decadenza intenta alla venalità e alla duplicità femminili. La sua universalità gli permette di figurare in tutte le circostanze l'uomo vittima della donna, e di riunire nella brevità di opere dispensate dal discorso i gesti essenziali dell'eterno marito»³⁸. In *Notre ami Pierrot*, J. Doucet mostra in sei delle dodici pantomime la sfortuna di Pierrot di fronte alle varie donne, subendo lo scacco a cui lo sottopongono con diverse astuzie: «La donna prende generalmente ciò che Pierrot possiede e può dare, e si sbarazza del suo spasimante importuno senza avergli accordato niente, una volta che ha le mani vuote»³⁹.

E quando non deve subire la concorrenza vittoriosa dei rivali e non ha più nulla da perdere, allora la donna fa ricorso al disprezzo ed al ridicolo, facendosi beffe del povero Pierrot, trattandolo come un giocattolo, ossia un vero e proprio burattino. È così, nelle pantomime Pierrot fa la

figura del marito ingannato, mentre Colombina incarna l'eterno femminino.

Ma non sempre l'inganno rimane impunito. Anche Pierrot manifesta quella aggressività latente che ogni umiliato porta in sé. E nonostante la sicurezza della donna che non teme la rivolta del marito tradito, perché l'ama e la perdona, tuttavia la pantomima *fin de siècle* mostra anche questo lato non del tutto raro all'epoca.

Ed infatti compare la pantomima *Pierrot assassin de sa femme* di P. Marguerite, ma temperata da *Colombine pardonnée* dello stesso autore. Il perdono arriva, ma dopo la morte. E finalmente Pierrot può amare veramente Colombina, perché non può più sfuggirgli o tradirlo con il suo «sorriso diabolico».

Contrariamente ai canovacci della Commedia dell'arte, che producevano diversi intrecci, ma con situazioni simili e scontate, le pantomime *fin de siècle* si adattano all'epoca e immettono nel genere tradizionale tutti quei fermenti che altri generi hanno già sviluppato, portando in questo quel tanto di modernità che gli sarebbe mancato e che non avrebbe senz'altro trovato quella vasta udienza che invece ebbe. Per questo si parla continuamente di metamorfosi, ma in effetti è un adattamento.

Se il matrimonio è una forma di scacco che si ripete continuamente e nella stessa maniera, cioè con il tradimento e l'umiliazione, la morte che spesso gli fa seguito si manifesta in diverse maniere, ma fondamentalmente due: l'impiccagione e la decapitazione. Da notare che l'impiccagione è una decisione personale in seguito al fallimento di una vita, quindi l'unico sbocco è il suicidio per impiccagione, anche questo mezzo importato dall'Inghilterra, come il dandismo e altri armamentari della Decadenza. Non a caso J. Giraud (9) lo chiama «mimo patibolare».

Al limite della disperazione Pierrot non vede altra via d'uscita che il suicidio, come quando Urgèle gli da un bacio e svanisce nell'aria: «Non la rivedrò / Mai più. *Nevermore*. Sì, s'è troppo avverato. / Che fare? In effetti, è molto semplice. Vado a impiccarmi, / Entrare nell'insondabile con la mia tenera anima, / E scegliendo il mio albero, dove la foglia stormisce, / M'installerò tra i suoi rami, come un frutto. / Con i miei abiti bianchi vado a intrecciare la corda; / È un'occasione che il caso m'accorda. / Così potrò dunque – progetto a lungo sognato! / Compiere il mio destino in un luogo elevato, / [...] / Poi, io sentirò correre questo detto, diffuso / In tutto l'universo: Guardate Pierrot impiccato! / Ma, in effetti, si deve vedere Pierrot impiccato? Essere, / o non essere, questo è il problema»⁴⁰. Con questa citazione shakespeariana, preparata dal *nevermore* di Poe, ci troviamo ancora una volta in ambiente inglese, che non rinuncia al dandismo nemmeno in punto di morte.

Anche J. Giraud non manca all'appuntamento con il *Suicidio* di Pierrot e al 18° rondello lo vede impiccarsi: «Vestito di candida luna, / Pierrot ride un riso di sangue, / Il suo gesto ebbro si intorbidia: Smaltisce il suo vino festivo. // La manica strascica in terra; / Pianta un chiodo nel muro bianco: / Vestito di candida luna, / Pierrot ride un riso di sangue. // Scodinzola come una tinca, / Sul collo fa un nodo scorsoio, / Respinge il sedile malfermo, / Si dimena e mostra la lingua, / Vestito di candida luna». Ne *La canzone della forca* (17) la morte stessa lo farà morire con leggera determinazione: «L'alta dama dal magro collo / Sarà la tua ultima amante: / Di quel perdigiorno in miseria, / Quel sognatore squattrinato. // Questo pensiero è come un chiodo / Che l'ebbrezza gli pianta in testa: / L'alta dama dal magro collo / Sarà la tua ultima amante. // Come un bambù essa è slanciata; / Sul petto le danza una treccia, / E, con strangolante carezza, / Lo farà godere da folle, / L'alta dama dal magro collo».

La morte di Pierrot per impiccagione ad un lampione è illustrata da Villette, che rammenta il suicidio di Gerard de Nerval, mentre i Goncourt in *Manette Salomon* mostrano come il pittore Anatole Bazoche, intenzionato a dipingere un Cristo, viene ossessionato dalla maschera di Pierrot interpretata da Deburau, che egli andava a vedere quasi tutte le sere ai *Funambules*, fino a dipingerne una serie. Tempo dopo, nella foresta di Fontainebleau «le querce che lo guardavano videro l'incorreggibile maestro dei Pierrots appendere all'albero che aveva dipinto un Pierrot impiccato»⁴¹.

T. Corbière propone invece un Pierrot rassegnato alla morte che, andando a impiccarsi, pronuncia, indirettamente, le sue ultime parole tra lo scettico e l'ironico: «I. La donna è una pillola / Che non sai più indorare / La tua cetra buffo arnese / II. Finita è la commedia, / Gli Amori all'Obitorio! / Fermiamo a mezzodì / La carcassa dei giorni. III. All'adorata amata / Lascia un pezzo del canapo, / Fu lei la galleria / Che lo ammirò comunque. IV. Su, le darà fortuna / - L'ultimo nodo al collo / Per pescare al più presto / Un vero uomo in colletto. V. Ciarli la ciaramella: / È ancor bello, ma a sera? / La brontolona bròntoli, / Marci sul marciapiede»⁴².

Ma la morte di Pierrot avviene anche per decapitazione, ghigliottinato, secondo l'uso francese. J. Giraud porta nei suoi *rondels* questo tema tragico che conclude la vita infelice di Pierrot. Ne *La mendicante di teste* (23) Pierrot non è nominato, ma è sottinteso. La protagonista, il boia, è la ghigliottina alla ricerca di teste da tagliare. «L'innamorata mai contenta. Figura di lutto, sopravvive alla passione che nutre e che trasferisce instancabilmente su altri condannati. Figura triangolare, unisce l'implacabile precisione meccanica a una femminilità ormai stilizzata, depurata, ridotta

ai suoi ingranaggi»⁴³: «Un rosso paniere di crusca / Ti pende dal braccio artigliato, / Folle Ghigliottina sfuggita, / Che intorno alle sbarre ti aggiri! // La voce che mēdica ha il suono / Del ceppo scheggiato da spada: / Un rosso paniere di crusca / Ti pende dal braccio artigliato! // Tu, boia! Che imponi un riscatto / Di sangue, di crimine e gloria, / Tu porgi alla testa tagliata, / Che getta il suo ultimo canto, Un rosso paniere di crusca!». Più pertinente, ma anche più simbolico il *rondel* successivo (24), *Decollazione*: «La sciabola bianca di luna, / Su un cupo cuscino cangiante, / Si curva nell'epica notte / Di un cielo fantastico e triste. // Un lungo Pierrot vagabondo / Addita con gesti da clown / La sciabola bianca di luna / Su un cupo cuscino cangiante. // E cade tremando in ginocchio, / E sogna nel nero infinito / Che, come condanna mortale, / Gli scende fischiando nel collo / La sciabola bianca di luna». Ma non solo la sciabola o la scimitarra del Moro che ucciderà Petruška, ma anche la ghigliottina, che una pantomima inglese aveva inscenato. Baudelaire aveva stigmatizzato questa scelta di metodo francese in terra inglese, tuttavia descrive la violenta esecuzione di Pierrot in forma parodistica: «Lo strumento funebre era dunque eretto sul palcoscenico francese, molto meravigliati di questa romantica novità. Dopo aver lottato e muggito come un bue che fiuta il mattatoio, Pierrot subiva alla fine il suo destino. La testa si staccava dal collo, una grossa testa bianca e rossa, e rotolava rumorosamente davanti alla buca del suggeritore, mostrando il disco sanguinolento del collo, la vertebra spaccata, e tutti i dettagli di una carne di macelleria appena tagliata per l'esposizione. Ma ecco che improvvisamente il tronco scorciato, mosso dalla monomania irresistibile del furto, si alza, si impadronisce della propria testa come un prosciutto o una bottiglia di vino, e, molto più avveduto che il grande san Denis, la infila nella sua tasca»⁴⁴.

La morte per decapitazione è un altro *topos* del Decadentismo. Basti pensare al Battista della *Salomè* di O. Wilde ed alle varie interpretazioni iconografiche da A. Beardsley ad Alastair. Ma ancora più significativa è l'iconografia che raffigura Giuditta con in mano la testa di Oloferne. Come in certa pittura classica, che raffigurava i personaggi greci e romani con costumi contemporanei, anche Klimt dipinge Giuditta come una elegante signora borghese del primo novecento. I racconti biblici sono modernizzati, ma l'atteggiamento funesto della donna rimane il medesimo. Tuttavia Baudelaire va oltre e, descrivendo la morte di Pierrot nella pantomima, assimilando Pierrot a san Denis, ironicamente fa la parodia della tradizionale agiografia del santo parigino. Una parodia più feroce e più ironica è quella di F. Rops, che, ne *Il vizio supremo* (1884), frontespizio per l'opera omonima di J. Peladan, *Studi passionali di decadenza*, mostra lo scheletro di un uomo con il suo cranio sotto il braccio,

ancora con il monocolo incastrato nell'orbita, mentre spalanca una bara con lo scheletro di una donna del tutto abbigliata con civetteria. È l'etopea della decadenza latina, grandioso affresco della perdizione dei latini causata dall'anticlericalismo.

La morte di Pierrot ha avuto diversi interpreti e l'iconografia non manca. La più interessante interpretazione rimane quella di A. Beardsley, in cui Colombina, Arlecchino, Pantalone e il Dottore entrano nella stanza di Pierrot morente sotto le coltri, mentre il suo abito bianco è appoggiato ad una sedia come a significare che la "commedia" è finita.

Oltre alle pantomime teatrali di ordinario consumo, la poesia simbolista e parnassiana ci offre un altro aspetto di Pierrot personaggio centrale, insieme ad Arlecchino e Colombina, delle mascherate e delle "Feste Galanti", che si svolgono in genere nei giardini delle ville o negli annessi "teatri di verdura", dove gli amanti «cercano ombrosi recessi», come nota Banville⁴⁵.

In *Mascherate* lo stesso Banville ci trasporta nel mondo allegro e buontempono del Carnevale che si diverte e il poeta, rivolgendosi alla sua Musa, le consiglia di acconciarsi bene i capelli, la treccia, e poi i vestiti, i nastri, per mettere in bella mostra il seno: «Pierrot e maschere, battete / sui tamburi risonanti, / cavando dai campanelli, sonorità»⁴⁶. Per poi concludere con «formidabili bisbocce... Musica e danza elogiate / il vino dolce di Francia / che si versa nel cristallo / orientale»⁴⁷. T. Gautier nel suo *Variazioni sul carnevale di Venezia*, nella terza parte, Carnevale, individua il clou della festa nel ballo: «Di lustrini trapunta di luci / per il ballo s'abbiglia Venezia, / poi bisbiglia, scintilla, risciamo / variopinto il suo gran carnevale // Arlecchino vestito da negro / fa il serpente dai mille colori / e con nota bizzarra le suona / a Cassandro, suo capo espiatorio. // E sbattendo a mo' d'ali le gale, / quasi fosse un pinguino all'asciutto, / china il capo poi strizza l'occhietto / Pierrot esangue dalla nota muta // Il dottor Balanzone ripete / quella bassa dagli echi più lunghi. / Pulcinella, che intanto si annoia, / si sistema una croma sul naso»⁴⁸.

Su di un altro versante le *Feste galanti* di P. Verlaine spostano il palcoscenico delle maschere nelle compagnie aristocratiche che nei giardini e nei teatri di verdura⁴⁹ si abbandonano a tenere conversazioni, approcci amorosi e schermaglie anche violente, non immuni da dissimulazioni e malinconie. Non per niente questa raccolta porta il titolo a cui è legato il nome di J.-A. Watteau (1684-1721), che «è soprattutto conosciuto come il creatore in pittura del genere delle "Feste galanti". I suoi quadri ricreano le feste sontuose date nei castelli dei grandi signori sotto la Reggenza (quando Luigi XV era ancora minore: dal 1715 al 1723). Egli evoca l'atmosfera di celia o scherzo galante e di gioco che caratterizzava

queste feste. Egli anima i suoi quadri con i personaggi dell'Opera e della commedia italiana che fa agire nella decorazione di un parco, affrancati dalle costrizioni del reale»⁵⁰. L'ambiente e l'atmosfera trasognata creata da Watteau e da Verlaine si allontanano dal teatro comico e drammatico, specialmente della commedia, tuttavia mantengono alcuni spunti della pantomima, che si armonizzano, però, con l'insieme.

«Watteau, carnevale in cui come farfalle / tanti cuori illustri vagano fiammeggiando, / scenari freschi e lievi sotto i lampadari / che versano follia su quei balli turbinanti»⁵¹. Luciana Frezza, che ha eseguito la traduzione, annota: «Il critico e giornalista Arsène Houssaye, i fratelli Goncourt, Verlaine, contribuirono a rivelare Watteau e a lanciarne la moda, dando della sua pittura l'interpretazione che è già nella quartina di Baudelaire: malinconia e follia nascoste sotto lo scintillio delle feste, sotto la grazia, l'eleganza, la gioia»⁵². Ed in effetti coglie la vera natura di queste "Feste galanti" che in Watteau si avvicinano alla *comédie-ballet*. «La modernità, i costumi, la moda: erano anche le decise preferenze del poeta»⁵³. Lo spettacolo mostrato dal pittore era una trasfigurazione della realtà effettiva che si viveva in quel tempo: «le immagini di quella Parigi tutta di rappresentazione, e anche di convenzione, di favole e di illusioni. È una città che si china, miracolo di civiltà, a dare spettacolo di sé; chiusa anche quando le forme si specchiano in bacini sognanti, e corrono lungo viali distesi all'infinito. La scienza del regista sta nel far scivolare tra quelle piante le maschere ed i vestiti cangianti delle attrici e delle cantanti, nel trasportare quei giardini su palcoscenici con sfondi illusori e scene di commedia e balletti, e non mancano nel racconto di quelle feste piccoli frammenti di vita, che sono invece *citazioni*... I personaggi di Watteau, felici quietamente di esistere, affondano nel silenzio o ascoltano canzoni o sussurrano brevi parole d'amore nei parchi, tra un fruscio di sete e di abiti a piccole pieghe.... Gli uomini di Watteau, nelle feste, nei concerti, suonatori ballerini, pagliacci, sono lì per compiacere alle donne, che scivolano sulle sete, si dondolano, amano, mostrando assai raramente i loro splendidi corpi... Nella sua labile commedia umana non si stabiliscono distinzioni tra personaggi principali e secondari. Proprio come accadeva a teatro, nella Commedia dell'Arte. E dette il dovuto rilievo alla maschera meno invadente e chiacchierona, al personaggio che, carico di spasimi afasici, di brividi lunari, avrebbe avuto nel romanticismo la sua grande fortuna: Pierrot»⁵⁴. Gilles ne è la più appropriata incarnazione. Inserito in un contesto teatral-campagnolo tra spettatori accosciati, «bianco come l'innocenza e l'imbecillità, roseo di carni come un agnello, con un occhio meno vivo di quello dell'asino, cavalcato sornionamente dal Dottore, quel pagliaccio, su cui poi tanto si fermerà la letteratura moderna»⁵⁵. Queste

sono le premesse che introducono alle maschere, ai fantocci, alle feste che hanno ispirato a Verlaine una delle raccolte più famose e più interessanti della sua poesia, cogliendo un tema che aveva avuto e che continuerà ad avere una grande fortuna.

Fin dalla prima poesia della raccolta *Feste galanti, Chiaro di luna*, Verlaine espone i temi suggestivi che poi riprende in quasi tutte le altre composizioni. Non a caso l'iniziale titolo di questa poesia, pubblicata in rivista, è quello che successivamente prenderà l'intera raccolta: *Festa galante*, compendio dell'intero ciclo: «L'anima vostra è un paesaggio singolare / che ammalando vanno maschere e bergamaschi, / suonando il liuto, e ballando, e pare / che siano tristi sotto quelle vesti fantastiche. // Benché cantando sempre sul tono minore / l'amore vincitore e la vita opportuna, / pare non cedano alla loro gioia, e s'irrorà / quella loro canzone di chiaro di luna. // Del calmo chiaro di luna bello e triste, / che fa sognare dentro gli alberi gli uccelli / e gli zampilli singhiozzare d'estasi, / gli alti zampilli in mezzo al marmo snelli»⁵⁶.

In questa poesia c'è tutto un mondo ben individuato, in un luogo ben preciso, che s'incontra, festeggia, gioca, in una ambientazione teatrale, che cerca di nascondere dietro la mascherata, la profonda malinconia e la crescente disperazione.

L'ambientazione sembrerebbe quella di un teatro di verdura incluso in un grande parco di un palazzo gentilizio, e l'atmosfera teatrale in tutta la composizione. Lo spasimante di una avvenente bellezza si compiace con la sua interlocutrice perché ha un'anima-paesaggio, ma un paesaggio singolare, raffinato, raro. Questa finzione teatrale si sposta su di un palcoscenico dove si svolge uno spettacolo di maschere, che suonano e ballano, ma che sotto le maschere fanno percepire la loro tristezza, riverberata anche dal *décor* del parco, non immune dalla sensibilità delle persone che lo frequentano. Cosicché l'anima della bella eguagliata ad un paesaggio singolare, diventa, nel corso della poesia, un paesaggio che possiede un'anima, manifestandola con gli stessi intimi sentimenti appartenenti alle persone che agiscono nella festosa compagnia, dietro le cui maschere traspare una insondabile angoscia, di una tristezza e malinconia che l'allegria e la finzione teatrale non riescono completamente a celare. «Osserviamo la bella circolarità della poesia che, partita dall'anima equivalente ad un paesaggio, termina in un paesaggio dove tutto possiede un'anima»⁵⁷.

Questo scambio di sentimenti, di sensazioni, pervade un po' tutte le composizioni della raccolta, e l'atmosfera di festa, di corteggio, di musica e ballo tipico delle mascherate, delle arlecchinate e delle pastorali è ricondotta ad un più moderato, e alquanto in "tono minore", presagio di una

rassegnata malinconia, che la freddezza del marmo e i singhiozzi dell'acqua non mitigano.

Nelle "Feste galanti" si compenetrano due modi di essere e di rappresentarsi: quello italiano della *Commedia dell'arte*, con l'arte dell'improvvisazione, la melodia della musica, la recitazione affettata o confidenziale a seconda delle situazioni, e la danza, il ballo che facilitano le confidenze, gli approcci, la paroline salaci o preziosamente affettuose e sentimentali, e quello francese della galanteria aristocratica del XVIII secolo, anch'esso non immune da sostanziali elementi erotici e pagani, legati alle pastorellerie di classica memoria.

Le "Feste galanti" sono feste mascherate dove, grazie a questo mezzo fortemente sperimentato, la maschera, che dissimula l'individuo e fa mettere da parte la propria timidezza facilitando l'intraprendenza, può realizzare i più azzardati propositi amorosi, anche perché le belle interlocutrici, dietro la maschera, che apparentemente cancella la personalità di chi la porta, possono sfoderare la più spudorata civetteria.

A questo scopo le maschere italiane "bergamasche"⁵⁸, ma anche di altre regioni, giocano un ruolo di primaria importanza. Qui suonano, danzano e ballano, non sono le vere maschere, ma persone che si sono mascherate nei costumi della *Commedia dell'arte* e alla fine sembrano i protagonisti di una danza macabra, temperata da una gaiezza malinconica.

Compaiono in queste poesie Clitandro, l'innamorato infelice, Cassandro, avaro e di cattivo umore, Arlecchino, buffone cinico e fanfalone che rapisce Colombina, la quale a sua volta, con graziosa civetteria, sogna l'amore, e soprattutto Pierrot che mangia e beve (*Pantomima*)⁵⁹. In un'altra poesia, che sembra un'altra rappresentazione teatrale, anzi una pantomima, Scaramuccia e Pulcinella sono uniti nel fare qualche scherzo micidiale; il dottor Balanzone, bonario, saccente e chiacchierone, va raccogliendo semplici, mentre «Scivola indisturbata / sua figlia, bel musetto, / nell'ombra del vialetto, / e seminuda vola, // incontro al bel pirata / spagnolo...» (*Marionette*)⁶⁰.

Ma la più rappresentativa poesia delle *Feste galanti* è *Colombina*, perché riesce a fondere la pantomima comico-drammatica con la rappresentazione teatrale della seduzione erotica, trasformando Colombina in *femme fatale*, e gli spasimanti in burattini lusingati, affascinati e naturalmente ingannati nei loro desideri, come animali ammalati dal piffero di un Hamelin in gonnella: «Leandro lo sciocco, / Pierrot che con salto / da pulce / la siepe scavalca, / Cassandro col suo / cappuccio, // nonché quel fantastico / birbante, Arlecchino, / dai matti / costumi, dagli occhi / lucenti di sotto / la maschera, // -do, mi, sol, mi, fa, - / è gente che va / che ride

/ che canta, che balla / davanti a una bella / cattiva // che ha occhi perversi / ha quegli occhi verdi / da gatta, / avari di sé / che dicono: «Giù / le zampe!» // - E loro van sempre! - / Fatidico corso / degli astri, / oh! Di' verso quali / oscuri o crudeli disastri // l'acerba implacabile / scattante, che alza la gonna, / la rosa al cappello, / conduce il drappello / di gonzi?»⁶¹.

Questa interpretazione di Verlaine della Commedia dell'arte è originale e significativa. Colombina qui non è la giovane ragazza briosa e leggera della tradizione italiana, alla stregua di Mirandolina. Piuttosto è trasformata in un personaggio inquietante, che spezza completamente la tradizione precedente del personaggio. Non è più la ragazza innamorata che sospira per il pirata spagnolo, che tradisce Pierrot con Arlecchino in una farsa allegra e senza conseguenze tragiche. Qui si mette alla testa dei suoi spasimanti per condurli verso un destino di crudele maleficio.

In questo somiglia alla Ballerina di *Petruška*, che stuzzica il burattino, facendolo innamorare, ma ritraendosi al momento culminante della sua seduzione. Anzi, aumentando la dose di perfidia, si fa trovare tra le braccia del Moro, che ucciderà l'ingenuo innamorato.

La poesia ha l'andamento tradizionale della pantomima e mette in scena alcuni personaggi della Commedia dell'arte nei loro ruoli usuali: Leandro è il sempliciotto la cui ingenuità e stupidità predispone all'inganno e al tradimento da chi ama o presume di essere amato; Pierrot è l'eterno marito ingannato da Colombina con l'Arlecchino della tradizione, che qui incarna l'attore della pantomima che salta e fa capriole, per esprimere i suoi sentimenti in forma materiale e per essere più convincente; Cassandro, avaro e di malumore con il suo tradizionale mantello col cappuccio; Arlecchino, infine, è il personaggio più individuato dagli attributi che lo qualificano, alludendo alle sue sorprendenti marachelle, scherzi e folli comportamenti. È tradizionalmente il seduttore di Colombina, sposata a Pierrot, l'ingannato; e i suoi occhi birbi, che si intravedono attraverso la maschera, ne rivelano la malizia e la furberia. E il numero dei creduloni potrebbe continuare, perché il "gregge" degli sciocchi è folto e numerosi sono i cascamorti che a gara fanno una disperata corte alla bella insensibile. Infine la protagonista, Colombina, che dà il titolo alla poesia, è subito ritratta nelle sue qualità negative: "cattiva che ha occhi perversi" e, come se non bastasse, gli occhi verdi di gatta sprizzano disprezzo per i suoi corteggiatori ai quali sembrano dire *noli me tangere*, ma in maniera più volgare e grossolana, mentre si mette alla testa dei gonzi per condurli alla perdizione.

L'atmosfera gaia e divertita che circonda la bella corteggiata è generata dagli allegri cascamorti, speranzosi e uniti dallo stesso desiderio

di successo. La compagnia si esalta, eccitandosi i protagonisti a vicenda, creando un allegra compagine di fanatici che ridono, cantano e ballano, senza accorgersi che “la bella cattiva” non li prende nella minima considerazione. Tuttavia essi si divertono e la poesia, che simula una filastrocca, con l'ondeggiare dei brevi versi che scompongono la frase formando delle inarcature o *enjambements* che sembrano addirittura delle sinafie, ha un andamento fluttuante, di salti e di pause, come nelle spettacolari pantomime, tutte movimento, inseguimenti, rincorse, spostamenti, come richiede la dinamica teatrale. Questo genere di metrica fantasiosa rende le strofe ancora più comiche e divertenti, aggiungendo al contenuto quel tanto di fantasioso e strambo che accompagna fino alla fine le sestine col doppio schema di tre versi, nascondendo, nella bislacca prosodia, un contenuto allegro che finisce, grazie anche a questa soluzione, per accompagnare l'allegra compagnia verso il baratro, senza che gli spensierati protagonisti, “- E loro van sempre -”, se ne accorgano.

Le ultime due sestine formano un solo periodo, come se alla fine la poesia prendesse un abbrivo discendente, di corsa verso il baratro, “oscuri e crudeli disastri”, prevedibili dal “fatidico corso degli astri”, come Verlaine ricordava anche nell'introduzione alle *Poesie saturnine*⁶². La festa galante connotata da musica e danza appare sostanzialmente derisoria: da un lato l'affanno degli stupidi corteggiatori, dall'altro l'acerba, ma implacabile bambina, che rammemora la viziata Salomè, oppure la crudele Circe che trasforma in animali gli uomini. Infatti il “drappello” della traduzione non rende efficacemente l'originale “troupeau”, gregge, armento, branco. E non è da trascurare un altro particolare, che non appartiene a Colombina, ma alla gran dama protagonista della festa galante: compie l'atto di alzare il lungo vestito, che le impaccerebbe il cammino, decisa a trascinarsi dietro i gonzi, ossia le sue vittime, non senza aggiustarsi la rosa che orna il cappello, in segno di aristocratica civetteria.

È il simbolo dell'amore pericoloso, che attira col suo *charme* per meglio deludere e disingannare coloro che soccombono alle sue moine. E con disinvoltura astrologica l'autore domanda verso quale inesorabile fatalità gli ingenui stolti sono condotti. Ma evidentemente quel riferimento non ha altro significato che di predestinazione dello scacco amoroso e della relativa sofferenza che comporta.

Questo indugio su questa poesia non sarebbe necessario, se non fosse in relazione con il tema del nostro balletto. Sotto le mentite spoglie di una gran dama, di Colombina, o della Ballerina, affiora sempre la *femme fatale*, personaggio centrale di un recente passato.

E di “belle crudeli” fanciulle si parla anche in *Mandolino*, dove

l'ambientazione non è soltanto da festa galante, ma la mascherata è anche pastorale. E i personaggi nominati rinviano al mondo arcadico del Tasso, intriso di calma e serenità (il timido Aminta è innamorato di Silvia, mentre lo scaltro Tirsi è innamorato di Dafne). Ma Verlaine introduce anche due personaggi di Molière (Clitandro, lo spasimante di Enrichetta ne *Le donne saccenti*, e Dami, il figlio di Orgone nel *Tartufo*). E nonostante la voga di far versi per l'amata e la descrizione dell'abbigliamento sfarzoso, che rinvia ad un elegante quadretto della galanteria del XVII secolo, non si può non pensare anche alle serenate del Pierrot lunare o al *Pezzettini chitarrista* di Watteau⁶³. Infatti ci sono tutti gli ingredienti; si pensi alla prima poesia *Chiaro di luna*: c'è il parco, la luna, la musica e i protagonisti, nelle vesti di personaggi letterari, piuttosto che in quelle delle maschere della Commedia dell'arte; ripetono gli stessi ruoli, ormai abituali (l'eterno Clitandro), l'elenco è stilato come la distribuzione delle parti in una rappresentazione teatrale. Ed il poeta, con grande ironia, insiste sulla scipitezza e l'insulsaggine della scena recitata dagli stessi personaggi con una insistenza artificiale e convenzionale. I personaggi letterari recitano il loro ruolo ripetitivo, replicano scontate vicende. Le ultime due quartine, che formano un solo periodo, non insolito in Verlaine, senza quasi interruzione, simula il vortice delle danze, ma questa è una danza di ombre che vanno in estasi sotto il chiaro di luna e al suono del mandolino, mentre la frescura della sera genera un fremito: « I portatori di serenate / e le belle ascoltando / si scambiano frasi blande / sotto i rami canori. // È Tirsi ed è Aminta / ed è l'eterno Clitandro, e Dami, che per tante / crudeli fa versi d'amore. // Le giubbe di seta, le vesti / a lunghe code sfarzose, / la loro eleganza e gaiezza / e le molli ombre azzurrine // turbinano sotto l'estasi / d'una lunga grigiorosa / e chiacchiera il mandolino / nei brividi della brezza»⁶⁴.

Verlaine insinua, come fa spesso in queste feste galanti e pastorali, l'elemento drammatico o tragico. L'inizio delle poesie sembra allegro e divertente, anche se i riferimenti hanno spesso l'accento della stanca ripetizione. I personaggi si mascherano, assumendo ruoli della tradizione letteraria o teatrale per nascondere la loro incurabile malinconia e tristezza. Ma questo stato d'animo è tradotto dal poeta in immagini funeree o mortuarie (ombre) e le loro danze, ancora una volta non sono allegre espressioni di letizia e di gioia, ma si trasformano in danze macabre di morti viventi.

In un'altra poesia, *In sordina*, non si sa chi parla, tuttavia si comprende che sono due vecchi amanti che ricordano il loro felice passato: «Una pausa fuori del tempo prima che tutto svanisca... attraverso distrazioni, indugi, e morbide sterzate, dalla gioia edonistica, che forma un

tutto unico con la squisita scenografia, alla tristezza spoglia, e umana, della fine»⁶⁵.

Un amore disperato cerca di fondersi con la natura circostante, come se fosse possibile tenerlo in vita, perché gli amanti si immergono nel silenzio o nei rumori del paesaggio che idealmente vorrebbero che lo tenesse in vita.

«Calmi nella penombra / che gli alti rami diffondono / penetriamo il nostro amore di questo silenzio profondo. // Fondiamo le anime, e i cuori / e i nostri sensi rapiti, in mezzo ai vaghi languori / dei corbezzoli e dei pini. // Socchiudi gli occhi, le braccia / incrocia sopra il petto, / dal cuore sopito discaccia / per sempre ogni progetto. // Lasciamoci persuadere / cullati dal dolce fiato / le onde fulve del prato. // E quando solenne la sera / dai neri querceti cadrà, / voce che per noi si dispera, / l'usignolo canterà»⁶⁶.

Ma la natura stessa li tradisce, infatti il canto dell'usignolo, mentre scende la sera, sigilla il loro amore disperato, ché tutti i tentativi di farlo sopravvivere sono miseramente falliti.

Sempre in un parco ha luogo un altro evento triste: il vento ha fatto cadere la statua di Cupido. Questo evento genera tristezza e angoscia, come a significare la fine dell'amore, come una specie di premonizione, di sortilegio, che getta anche qui gli amanti nella disperazione, consci che l'avvenire riserva loro una fatale solitudine, e questo pensiero li getta nella più nera angoscia, come un destino ineluttabile a cui non si può opporre nessun rimedio.

È la poesia *L'Amore a terra*:

«Il vento l'altra notte ha abbattuto l'Amore, / quello che nell'angolo misterioso del parco / sorrideva tendendo malignamente l'arco, / e il cui volto ci fece per tutto un giorno sognare! // Il vento dell'altra notte l'ha abbattuto! Il marmo / al soffio del mattino rotola sparso. È triste / vedere il piedistallo / col nome dell'artista / che si legge a fatica nella penombra di un albero. // Oh! È triste vedersi ergersi il piedistallo / da solo! E va e viene una folla malinconica / di pensieri in un sogno dove la fonda angoscia / evoca un avvenire solitario e fatale. // Oh! È triste! – Anche tu ne sei toccata, è vero? / da un quadro così mesto, benché il suo occhio frivolo / s'incanti alla farfalla porpora e oro che vola / al di sopra dei pezzi di cui è sparso il sentiero»⁶⁷.

Anche la donna, nonostante la sua frivolezza è toccata dalla mestizia di un caso fortuito, presago di più dolorose conseguenze.

Infine l'ultima poesia della raccolta, *Colloquio sentimentale*, il cui titolo è un'antifrasi del contenuto, che a sua volta è simbolico.

Due vecchi amanti cercano di rimembrare, se non rinverdire un

passato di passione, che ora è soltanto un ricordo. Ma anche il ricordo è discordante tra i due: l'uno insiste a richiamare piaceri vissuti in passato, l'altro (non è chiarita l'identità dei due) risponde a monosillabi negativi o quasi, fino a negare la speranza.

La scena si svolge sempre in un parco, ma anch'esso riverbera gli stati d'animo dei due amanti, che si presentano come "ombre", "spettri", mentre il parco, teatro di lontane avventure e fortunati amori, ora è deserto; la coppia si aggira tra gli alberi come un fantasma; ed è anche ghiacciato, come se volesse testimoniare l'ormai algido amore consumato e consumato.

Questo tema è ripreso alla fine: il cielo azzurro del crepuscolo cede al nero della notte, mentre i due amanti avanzano su di un terreno sterile: il parco non è più il teatro di felici amori, accompagnati da scherzi, canzoni, balli, ma ricettacolo di spettri che invano si ricercano e inseguono il ricordo di un lontano e defunto amore. Le loro voci che si perdono nell'aria della notte, non sono altro che una manifestazione della loro disperazione, a cui restano indifferenti, come se avessero un presentimento, non solo della morte del loro amore, ma addirittura della loro anima.

«Nel vecchio parco solitario e ghiacciato / due forme poco fa sono passate. // Spenti hanno gli occhi, le labbra senza lena / e le loro parole s'odono appena. // Nel vecchio parco solitario e ghiacciato / due fantasmi hanno evocato il passato. // - Ricordi la nostra estasi di un tempo? / - Perché mai volete che mi torni in mente? // - Ti batte ancora il cuore al solo mio nome? / Vedi ancora in sogno la mia anima? – È possibile. // - Che cielo azzurro, che speranza infinita! / - Sconfitta, verso il cielo nero è fuggita. // Così andavano per le avene incolte, / le loro parole udì solo la notte»⁶⁸

Questa scorribanda nelle feste galanti di Verlaine, anche in quelle dove non compaiono direttamente o indirettamente le maschere ed in particolare Pierrot, ci è servita per introdurre un altro artista, questa volta un pittore, K. A. Somov (1869-1939), che di queste feste ha fatto l'oggetto principale della sua arte, dove lo scherzo, le bastonate, il libertinaggio ed il puro divertimento sono sempre tenuti d'occhio dall'angoscia, dal pericolo della fine e dalla morte, anch'essa presente con le sue mascherate.

Aveva iniziato anche lui, come Benois, con una veduta del parco di Versailles (1896) e aveva continuato con scene sempre ambientate nei parchi, ma di soggetto galante oppure di semplici "scene di conversazione". *La lettera* (1896) mostra un meraviglioso parco con alberi e siepi alte come quinte teatrali, con un arco vegetale sullo sfondo e sculture mitologiche su piedistalli ai lati. In primo piano a destra un giovanotto con una lettera in mano si dirige verso una panchina sul lato sinistro della quale è

seduta una ragazza, sorvegliata da una dama di compagnia. Il non detto, anzi il non dipinto è lasciato all'immaginazione dello spettatore.

Nello stesso anno Somov dipinge altri quadri con lo stesso ambiente: il parco, ma per lo più con signore che conversano: *Due signore sulla terrazza*, *D'estate*, *Signora vicino allo stagno*, *Passaggiata dopo la pioggia*, *Passaggiata a cavallo* (1897), *Passaggiata d'inverno* (1897), *L'arcobaleno* (1897). Fino a *Nel boschetto* (1898-1899) e *Sera* (1892) dove in un bel parco caratterizzato da una stupenda architettura vegetale, un uomo e una donna sono sorpresi nella loro intima conversazione da un'altra donna che li imbarazza.

È soltanto l'inizio, perché continuerà a lungo su questo tema sempre più appassionante fino a prediligerlo, ma in forma di festa galante erotica e sensuale, dove protagoniste sono le maschere italiane. È del 1906 una vignetta per *Il vello d'oro*. Ma è nel 1907 che, illustrando il volume stampato a Berlino: *Da lesebuch der marquise ein rokokobuch von Franz Blei und Constantin Somoff* (Il libro della marchesa, un libro rococò di Franz Blei e Konstantin Somov), ristampato in francese nel 1918. Qui Somov dà sfogo al suo estro, da un lato ironico, dall'altro sensuale. A cominciare dalle vignette, disegnate a siluetta, che mostrano inequivocabilmente le sue intenzioni, fino alle illustrazioni a tratto come, per esempio, il controfrontespizio, che presenta una gran dama mascherata con una enorme crinolina ed un grande cappello a forma di cesto di frutta che calpesta un cuore doppiamente trafitto, intendendo mostrare come fin dall'inizio può essere trattato un cuore che spasima per lei. Anche le illustrazioni mostrano i risvolti equivoci o i tradimenti che hanno luogo sempre nei parchi. In una, *Fuochi d'artificio nel parco*, durante una festa, approfittando che tutti sono occupati a guardare i fuochi d'artificio che esplodono, una dama con la mascherina passa un biglietto attraverso il cancello ad un suo spasimante che aspetta fuori; forse è una risposta ad una dichiarazione, oppure comunica dove e quando avrà luogo un appuntamento. L'artista registra il gesto, senza specificare i particolari dell'azione. Ed anche il titolo è fuorviante perché non descrive l'effettiva azione che si svolge, ma l'occasione che ha dato ai due amanti di potersi incontrare e scambiarsi un biglietto all'insaputa degli altri, complice proprio l'esplosione dei fuochi d'artificio.

Ma è nella tavole a colori che Somov riesce a rendere questo mondo ansioso di godere e di piacere mentre recita la parte della commedia o della pantomima nella realtà o quando, che è la stessa cosa, recita in una rappresentazione teatrale la stessa parte che normalmente recita nella vita.

Colombina, travestita da dama, riceve gli applausi degli spettatori

sotto gli sguardi di Arlecchino, osservati a loro volta da un bellimbusto con un fiore in mano. Colombina sembra guardare, con sguardo indagatore, se qualcuno tra il pubblico che l'interessa la applaude. Somov è un maestro dell'allusività e lascia allo spettatore della sua opera una libera interpretazione. Non precisa le situazioni, tutto è fluido, non specificato, affidato alla fantasia di chi guarda, lasciando la libera interpretazione dei sommovimenti degli animi dei suoi personaggi.

In un'altra illustrazione, durante un festa mascherata, tra gli astanti ammirati, anch'essi mascherati, fa il suo ingresso sontuoso una gran dama, la marchesa, abbigliata un po' alla veneziana, un po' all'orientale, accompagnata da un bel giovane vestito da Pierrot, sotto lo sguardo vigile e interessato di un Arlecchino pronto a prendere il suo posto.

Infine un'altra vignetta ci trasporta direttamente nella Commedia italiana. Alla presenza impassibile di una Colombina mascherata da dama veneziana, che guarda indifferente, Arlecchino bastona finalmente un dolorante Pierrot che cerca di ripararsi la testa dai colpi inferti con malvagia determinazione. Dietro Arlecchino il Dottore è estremamente divertito dalla scena e si tiene la pancia dal ridere. È la tipica scena, che Somov ci farà vedere ancora.

La passione per l'*Arlecchinata*, da parte di Somov ha successivi sviluppi, ma il genere si mescola con la *Festa galante*, che lo ossessiona. Baci rubati esegue per la rivista *Jugend* ed un *Bacio schernito* è il classico esempio della sua ironia sull'amore respinto o non corrisposto, anche se una certa condiscendenza è la leva che fa scattare l'intraprendenza del cascamoto. Nel solito parco dove una compagnia di giovani stanno giocando a tennis, una coppia si è appartata dietro un'architettura vegetale su di una panchina. Il giovanotto sembra aver trovato il momento per prendere l'iniziativa e sedurre la ragazza che consapevolmente si è appartata con lui, ma le sue *avances* non hanno successo e la bella ritrosa si schermisce ridicolizzando l'intraprendente bellimbusto, mentre un altro membro della compagnia, che si è accorto della fuga dei due, assiste alla ridicola scenetta con sorriso compiacente.

Successivamente l'incontro galante e la festa in maschera o arlecchinata si fondono in Somov e questa sua passione ce ne offre un ampio spaccato, molto più articolato di altri artisti russi, che all'epoca seguivano questo genere insieme a letterati e autori di teatro. Lo stesso Benois aveva disegnato nel suo *Alfabeto* (1904) per bambini, per la lettera "T" (Teatro), la rappresentazione di una pantomima. E nel 1906 una *Arlecchinata*, con maschere, amorosi, vari Pulcinella ed un mostro; poi altre rappresentazioni: una *Commedia italiana* (1905), e *Commedia dell'arte* (1906), il cui sfondo scenografico di architetture vegetali fa intravedere che l'azione si

svolge in un parco. Un'altra pantomima, *Commedia dell'arte. Il biglietto amoroso* (1905), passato da Colombina a Pierrot di nascosto, non vista da Arlecchino che si trova accanto al Dottore.

Anche M. Bobyšov ritrae in un olio Colombina e Arlecchino in un atteggiamento decisamente erotico, con Arlecchino che ghermisce Colombina alle spalle, che a sua volta, non si sottrae all'amplesso, anzi con aria languorosa si aspetta il peggio, o, sembrerebbe dal suo atteggiamento, il meglio.

Due artisti famosi come V. Šuchaev e A. Jakovlev non si sottraggono al fascino della mascherata e si ritraggono rispettivamente nei panni di Arlecchino e Pierrot.

Come abbiamo letto, all'inizio l'epoca simbolista in Russia è intrisa di maschere e arlecchinate, che del resto ereditava da quasi un secolo di rappresentazioni di tutti i generi. Anche il grande Mejerchol'd ne fu soggiogato, ma di lui tra poco, dopo aver completato il discorso sull'attività di Somov, che addirittura travalica il periodo di cui stiamo parlando, tanto era l'attaccamento al tema.

A cominciare dal frontespizio al libro *Teatro*, che conteneva i tre famosi drammi lirici di A. Blok, tra cui il più noto *Balagančik* (La baracchetta dei saltimbanchi) (1907), Somov delinea una scena tra l'allegro ed il funereo. I personaggi rappresentati compendiano i tre drammi, ivi compreso lo scheletro della morte che, con il velo nero e la coroncina nuziale, allargando le braccia (?), accomuna in sé tutti gli altri personaggi: Cupido con l'arco in mano e due dame mascherate, a sinistra la tragedia e a destra la commedia che tiene in mano il burattino Petruška, ed all'altro lato il Diavolo che mostra nella mano una moneta d'oro. Tutto il gruppetto sembra essere in posa, perché tutti guardano in direzione del pittore, si sarebbe detto verso l'obiettivo.

Sebbene Somov non abbia mai lavorato per il teatro, la sua pittura da cavalletto è eminentemente teatrale, anzi influenzò i decoratori e gli scenografi. Ed infatti, contrariamente a Benois e a Bakst, non lavorò per le "stagioni russe" di Djagilev a Parigi. Più dedito alla miniatura che alle grandi tele di largo respiro, sorprese tutti quando ideò lo schizzo per il sipario del Teatro Libero di Mosca nel 1913, dove la Commedia italiana s'incontra col mondo classico. Tuttavia i suoi quadri trasudano una generale malinconia ed un profondo scetticismo che si accompagnano con una percezione della vita effimera e illusoria⁶⁹. Le metafore più congeniali, per questa concezione fugace del tempo e delle passioni, sono quelle a cui ricorre di frequente: l'arcobaleno e i fuochi d'artificio, che, sebbene rappresentino un momento di spensierata allegria, riconducono sempre al senso di fugacità della vita, colta in un momento di passeggera felicità

che non comprende e non ammette una durevole stabilità: tutto si infiamma e si spegne istantaneamente, sia nel passato che nel presente; e non valgono, come strumento protettivo, l'ironia o l'inganno, il tradimento o la passione, verace o simulata. Ed anche il marameo che Arlecchino fa alla morte è solo un tentativo estremo per esorcizzarla, ma anche per avvertire la coppietta che sullo sfondo si abbraccia che quel momentaneo amplesso prelude ad una fine non proprio felice.

Somov compose anche il frontespizio per il libro dedicato a N. Sapunov, che era morto nel golfo di Finlandia andando in barca. Il disegno rappresenta la morte in costume di Arlecchino, ma protetta da un'ambigua maschera che ha tratti maschili e femminili, mentre avanza verso il cadavere di Sapunov coperto da un lenzuolo, sullo sfondo del mondo carnevalesco che aveva appassionato l'artista.

Sebbene Somov metta in scena, perché il suo mondo è eminentemente teatrale, il divertimento amoroso, tuttavia ne mostra altrettanto consapevolmente l'intima fragilità, ed i protagonisti-attori, consapevoli di questo momento instabilmente precario, sembrano ghermire l'attimo di passeggera felicità, prima che la vita, con i suoi rovesci, distrugga l'appena ottenuta istantanea felicità.

Somov aveva iniziato col disegnare un abito di Colombina per Anna Pavlova che doveva recitarne la parte in *Arlecchinata* nel 1909, ma non mancò di attribuire alla maschera un atteggiamento birichino e provocatorio, mettendo bene in mostra la gamba sollevata che sporge dalla gonna e dalle sottogonne.

Una particolare predilezione per le coppie appartate Somov sviluppa in molti suoi lavori. Il luogo è sempre il parco dove si svolge una festa culminante con i fuochi d'artificio, che permette agli amanti di sottrarsi alla folla e approfittare dei momenti di disattenzione degli altri per consumare di nascosto e indisturbati un fugace amplesso, che non sempre riesce a sottrarsi allo sguardo indiscreto ed anche invidioso e pettegolo degli altri.

Le scene hanno un taglio apertamente teatrale; gli amanti si trovano in primo piano, mentre la festa si svolge nel piano arretrato, separato da alberi e vegetazione che fungono da quinte, mentre in un cielo blu scuro che si staglia sul fondo il bagliore pirotecnico illumina la scena notturna. La dama, persuasa di non essere osservata da occhi indiscreti, si è tolta la maschera e si abbandona tra le braccia di un prestante giovanotto mascherato da Arlecchino, mentre un geloso Pierrot li spia da dietro un albero. In altre varianti la dama mantiene sul viso la mascherina, forse non si vuol far riconoscere dall'Arlecchino con cui si è appartata sotto una spalliera vegetale o tralci di vite e grappoli d'uva. Un Arlecchino

innamorato abbraccia e palpa una dama indifferente, che ha raccolto dei fiori in un cestino, appoggiati ad una statua di un personaggio fiabesco che li guarda con disprezzo. Una scena simile non solo è galante, come suggerisce il titolo, ma scompostamente libertina, consumata sotto gli occhi di tutti. Singolare è invece l'incontro di una dama con Pierrot. Sempre durante l'esplosione dei fuochi artificiali, una dama si è appartata con Pierrot e su di una panchina lo ghermisce energicamente, mentre il timido Pierrot cerca di sottrarsi all'irruente e audace iniziativa della dama. Anche nella *Commedia italiana*, sullo sfondo della solita pantomima in cui Pierrot viene bastonato da Arlecchino, una coppia, mascherata o no, si affronta con ritrosia da parte della dama, che si nasconde dietro il ventaglio o sorride aspettando l'iniziativa del suo partner, indeciso sul da farsi.

Mentre Benois interpreta la *Commedia italiana* nella sua vera essenza di teatro popolare, Somov la utilizza come rievocazione retrospettiva del XVIII secolo, con l'ironia ed il cinismo dell'epoca. Somov non sviluppa o approfondisce il tema⁷⁰, lo lascia in sospeso, ed il languido e peccaminoso sorriso di Colombina, nel suo incantevole costume veneziano, che mostra la sua linguetta agli spettatori della sua esibizione ironica e sfacciata, è la prefigurazione di un ultimo quadro, forse non di Somov, ma che gli si appresenta: le coppie che si incontrano su un ponticello, o che vanno in barca, sono sorvegliate dalle due donne simbolo della tragedia e della commedia, che si alternano nel governo delle effimere avventure di questi personaggi.

Se si leggono le poesie di Verlaine e contemporaneamente si guardano i quadri di Somov siamo colpiti dalle somiglianze che caratterizzano i due artisti. Entrambi sviluppano alcuni temi comuni: lo scherzo galante, la seduzione, il piacere e la sofferenza dell'amore, tutte emozioni legate alla ricerca del piacere apertamente manifestato oppure nascostamente perseguito, frutto di tradimento o meno.

Eppure queste relazioni amorose, ricercate, intraprese, consumate, durante le feste che si svolgono nei parchi, all'ombra e al riparo della complice vegetazione, manifestano ad ogni pie' sospinto una incrinatura, che caratterizza questo mondo, melanconico in Verlaine, ironico in Somov. Ma entrambi sono consapevoli che sotto le maschere dei loro personaggi aleggia una frattura tra il desiderio amoroso e la sua realizzazione, tra l'appagamento e la disillusione, tra la ricerca della felicità e il riconoscimento della fragilità dei sentimenti.

Naturalmente, calati nella parte che la loro maschera richiede, si comportano di conseguenza. Ciascuno recita il suo ruolo, senza tradire il personaggio della *Commedia tradizionale*, speziata dalla carica libertina

ereditata dal XVIII secolo. Ma nel gioco dell'amore, agevolato dall'atmosfera festosa, propizia all'insorgenza dei sensi e quindi alla liberazione gioiosa e spontanea dei desideri sensuali, emergono anche quelle manifestazioni difensive o aggressive che si esprimono con la falsa sincerità, la finzione, l'artificiosità e perfino il tradimento. Questo miscuglio di sentimenti contraddittori complica le relazioni e, quando esse non sboccano in una forma ironica di accettazione dei rovesci sentimentali, possono generare sofferenza e malinconia. È la tristezza che assale chi, deluso nelle sue aspettative amorose, si ritrae, trasformando la sua esperienza in un'amara delusione e, di conseguenza, in disperata visione dell'amore. Quando il desiderio di conquistare prevale su quello di concedersi, e la civetteria prevale sulla disponibilità, con frequente partecipazione dell'inganno o della stupida vanità, allora «la vertigine amorosa non introduce che a una vana illusione di stabilità e di permanenza sotto la quale traspaiono l'assenza, il vuoto e la minaccia della morte»⁷¹.

Verlaine e Somov, accomunati da uno stesso tema, lo svolgono in maniera assolutamente personale, contribuendo ad una particolare espressione del sentire simbolista di qua e di là dell'Europa, introducendo una particolare visione del *revival* della Commedia italiana, adattata ai loro tempi.

Ma Verlaine ci mostra anche un altro tipo di Pierrot, non più quel «sognatore lunare del vecchio motivo»⁷²; quel vecchio Pierrot muore e in una successiva poesia, in un'altra raccolta, ce ne mostra un altro, completamente diverso, che prelude al nostro Petruška del finale del quarto quadro.

È il Pierrot scugnizzo della poesia omonima⁷³. Il suo aspetto non è più quello malinconico di un viso che la biacca rende emaciato, ma quello che ha «negli occhi il lampo d'acciaio che sprizza di poeta pagliaccio»⁷⁴. Qui, capovolgendo il titolo del citato saggio di Starobinsky, si può dire che questo è il ritratto del saltimbanco da poeta. Ma un poeta particolare che mostra due caratteristiche del "briccone" di Quevedo: «il ghigno fine...per saziare ogni appetito»⁷⁵. È un piccolo ritratto di un personaggio diverso, sciolto dai legami tradizionali che lo volevano triste e malinconico, destinato a subire i tradimenti di Colombina e le percosse di Arlecchino. Ma, libero di esplicitare una nuova personalità, è esortato dal poeta a mostrare nuove e originali qualità, altri tratti di un nuovo carattere: «Va' fratello, va' compagno / a far danno, battistrada / del tuo sogno, tra la gente, / a Parigi e dovunque sii l'anima / vile, sublime, nobile, infame / del nostro spirito innocente! // Cresci, poiché è l'uso, èleva / al cubo la tua ricca amarezza, / esaspera la tua gaiezza, / caricatura, aureola, / smorfia e simbolo / della nostra spontaneità»⁷⁶.

Anche J. Laforgue parte dalla canzoncina di Lulli, ma per dissacrarla. La sua luna è il frutto di una nevrosi ossessiva ed è dal suo “sele-nismo”⁷⁷ che nasce «*pierot*, versione nevrotica di Watteau e di Verlaine destinata a incarnare in vesti maschili il programma sadico della perversione del desiderio che, in vesti femminili, è proiettato in Salomè. Il *pierot* è un pallido mandarino intossicato di letteratura, dedito al culto spasmodico ed esclusivo d’un unico dio narcisistico: “Moi-le-Magnifique”»⁷⁸.

Pierrot si è impadronito finalmente di sé e, in rivolta contro il conformismo borghese (la brava gente incasellata), incita alle più sfrenate buffonate e ludi erotici, mobilitando la mitologia greca, mettendo da parte i pudori e infischandosi dei limiti imposti dalla morale⁷⁹. Vestendo i panni del lord inglese, del dandy, Pierrot ha un aristocratico distacco nei confronti della donna, si sottrae alle sue profferte con sdegnato disprezzo. Avviluppato nelle sue nevrotiche allucinazioni si dibatte senza potersi stabilire in qualche luogo, tanto che alla fine va a passare la notte nel primo treno:

«Nella vita scelta da Pierrot, nessun confine, nessuna rigidezza: ma il caos del libero gioco e dell’invenzione, in cui il simile diventa il contrario, l’universo non pare sufficiente a tante giravolte dell’essere, si tende all’impossibile e si è abbandonati a una fluttuazione ininterrotta»⁸⁰.

In un altro compianto, Pierrot è ancora più drastico e la situazione è tale che per certi versi somiglia alla situazione di *Colloquio sentimentale* di Verlaine. Le profferte amorose sono respinte perché Pierrot non vuole essere più ingannato e si sottrae ai giochi galanti, a cui un tempo non sfuggiva, con le conseguenze dolorose note. Ormai non crede più alle relazioni soggette alle mutevolezze, anche se sono allettanti, e agli inaffidabili sentimenti femminili, ai quali preferisce i rigori della geometria. Ed anche se decide di sposarsi⁸¹, Pierrot lo fa con distacco (“mia provvisoria coricante”), con indifferenza e disinteresse, mistificando le nozze con intrusioni mitologiche ed ecclesiastiche, ma sempre in forma parodistica o addirittura sacrilega, come nell’ultima strofa.

Così pure *I Pierrot*⁸² sono stralunati, ma non è un atteggiamento o presa di posizione determinata; quando sono con una donna sono distratti, non manifestano sentimenti, anzi sembra che non si trovino dove sono, la loro non è una presenza, ma un’intima assenza, insomma non ci cascano più e non investono un briciolo di sentimento nei rapporti con la donna. E la loro vita è un indifferente e strafottente *carpe diem*: «E che, cari fratelli, il miglior modo / Di vivere è campare alla giornata / E, si dovesse poi far penitenza, / Alzar le spalle a tutto ciò che capita»⁸³.

Anche quando la sposano, la donna è tenuta dai Pierrot lontano,

con lo stesso distacco, sono indifferenti alle sue iniziative. Uscendo dalla chiesa dove si sono sposati, Pierrot, elegante e col monocolo, rimane “gelido e calmo”. Ancora più gelido si dimostra la prima notte di nozze, deludendo le legittime aspettative di Colombinetta, che successivamente lo accusa di non fare il suo dovere e soprattutto pensa ai commenti delle sue amiche. Nonostante le insistenze della moglie, della suocera e del medico, Pierrot non consuma il matrimonio, ma quando lo minaccia una separazione, «usò la sua ultima notte di marito per sfiancarla d’amore come un toro; poi, al mattino, fischiettando, fischiettando come se nulla fosse accaduto, fece le valigie e partì per il Cairo»⁸⁴: sogghignando dichiara il suo amore alla moglie, ma rimproverandole la sua incompiutezza.

Questo è un Pierrot completamente diverso da quello delle pantomime e delle feste galanti. Quello somigliava al Petruška innamorato deluso e respinto, questo rivivrà nel Petruška redivivo del quarto quadro.

Se Somov ricalca nelle sue opere le feste galanti di Verlaine, con i personaggi della Commedia dell’arte, ivi compreso Pierrot, e Laforgue ne sviluppa il carattere in modo decisivo, trasformandolo in un nuovo personaggio, quando questa maschera fa il suo ingresso in Russia, riceve un’altra ulteriore trasformazione, consona alla cultura locale, auspice due grandi artisti: V. Mejerchol’d e A. Blok.

Pierrot e le altre maschere erano, come abbiamo visto, molto note nella Russia del XIX secolo, ma come protagonisti delle pantomime tradizionali, che ricalcavano la Commedia dell’arte e facevano parte di quegli spettacoli da fiera e da carnevale che avevano deliziato Benois bambino.

«Il mondo di carnevali, girandole, caroselli, maschere, tipico della Russia degli inizi del secolo, è “il mondo alla rovescia”, di cui parla Michail Bachtin, l’immagine speculare dell’angoscia e del caos della Russia negli anni prerivoluzionari. L’amore per il baraccone, a cui si appassionano, come al cabaret e ad altri generi minori di spettacolo, Blok, Mejerchol’d e altri rappresentanti dell’ *intelligencija* Pietroburghese, è “indissolubilmente connesso al mondo delle maschere” e partecipa non solo dello stilismo dell’epoca ma anche di quel mondo all’incontrario»⁸⁵.

Naturalmente i due grandi artisti sopra nominati non si incontrarono subito, ma ognuno elaborò per proprio conto questo avvicinamento al mondo dello spettacolo popolare che dovevano ricreare a loro modo.

Blok comincia a comporre poesie di contenuto arlecchinesco, che echeggiano le feste galanti con tutti gli ingredienti del ballo in maschera, delle coppie che “nascondono il volto in una menzogna policroma”, spiate da Arlecchino che se la ride, non si sa per quale motivo⁸⁶; oppure

l'ingannato Pierrot che, "rotando gli occhi di bimbo, batte i denti", mentre "il tinnulo Arlecchino inseguiva la pallida, la smorta Colombina"⁸⁷; oppure impersona un pagliaccio, che inutilmente fa smorfie in un teatro deserto, confortato da un Pierrot (?), "che si stringe mestamente alle sue piaghe"⁸⁸. Qui appare, senza ombra di smentita, la malinconia simbolista «di colombine e arlecchini che si direbbero ritagliati dalle *Fêtes galantes* di Verlaine, se non li avvolgesse un alone di nordica nebbia. Il continuo ricorrere di mascherate e di balli, con quell'insistenza funesta su vòrtici e cerchi, simboleggia la labilità della sorte, la vacillante incertezza delle chimere»⁸⁹.

Intanto Mejerchol'd, quando nel 1903, dopo la separazione da Stanislavskij a Cherson, in Ucraina, organizzò una stagione con i suoi attori, con un repertorio che non era un gran che, ma andava bene per questa cittadina di provincia. Tuttavia tra gli altri spettacoli ve n'era uno che doveva essere il battistrada per quelli successivi e più impegnativi.

Si trattava di un melodramma quasi sconosciuto sulla vita del circo. Era di un drammaturgo austriaco contemporaneo, Franz von Schönthan: *Gli acrobati*, tradotto da Mejerchol'd stesso e da un altro membro della compagnia: «Ciò che impressionò la critica locale fu l'autentica rappresentazione di ciò che avveniva dietro le scene, a cui Mejerchol'd dedicò una particolare attenzione. Ma altrettanto importante per lui fu la sua prestazione nelle vesti del vecchio e debole Landovskij. La moderna trasformazione del clown Pierrot, una volta allegro, era cominciata con Deburau padre al Théâtre des Funambules nel 1830. Con gli anni egli divenne il nuovo, lo sfortunato zimbello di ogni scherzo crudele che un imperscrutabile destino scelse di giocare con lui. Successivamente è stato preso da Leoncavallo, Picasso, Stravinskij, Chaplin, Carné, Fellini, Bergman. Ma, come vedremo, la genealogia sarebbe incompleta senza il nome di Mejerchol'd, così questa prima conoscenza del Landovskij di Schönthan non è passata inosservata»⁹⁰.

Questa produzione, che non era mai stata rappresentata in Russia, dava una nuova immagine della scena e del personaggio, che diventava la vittima designata; il clown diventava un Pierrot che già conosciamo, intriso di malinconia e di mal di vivere, sfortunato in amore e destinato più che alla tragedia ad un certo tipo di commedia espressiva e talora sovversiva.

Fu notato un altro aspetto di questa produzione: la rappresentazione del teatro nel teatro, che sarà di esempio per il teatro modernista in Russia. Così Mejerchol'd descrive l'azione scenica del terzo atto nel circo:

«La scena rappresenta l'area ulteriore di un grande circo. Nello

sfondo una grande apertura larga sei metri e alta otto è coperta con un pesante sipario di trapunta diviso. Quando questo sipario è aperto, parte dell'arena del circo si può vedere. Sull'altro lato c'è una grande porta per l'uscita, sopra la quale c'è una grande loggia. A sinistra e a destra della porta e della loggia ci sono ovviamente sedili per il pubblico. (È desiderabile che non ci siano immagini dipinte, ma piuttosto che ci siano bambini con adulti seduti). Sarebbe comprensibile distintamente, che quando il sipario è chiuso, non si deve sentire nessun rumore, né la musica proveniente dall'arena del circo, mentre, quando è aperto, si devono appena sentire. La zona aperta a sinistra e a destra comprendono una parte del corridoio che corre intorno all'intero circo, il passaggio situato a destra è collegato alle scuderie, mentre quello situato a sinistra conduce ai camerini»⁹¹.

Questa descrizione particolareggiata della scena di uno spettacolo di metateatro ispirò successivamente diverse produzioni che includevano un doppio palcoscenico e un doppio pubblico. Era la scoperta dell'anima del teatro, di ciò che dietro le quinte o sullo stesso palcoscenico, duplicato, doveva rivelare il cuore di un intrigo che si svolgeva al di là della ribalta.

Un critico, V. Lenskij, che aveva assistito alle rappresentazioni di quella stagione (1902-1903), in un articolo dal titolo *A proposito*, sulla rivista «Sud» del 17 febbraio 1903, commenta così, la messinscena del dramma di F. von Schönthan: «Uno degli ultimi spettacoli – *Gli acrobati* – si può considerare con tutta certezza un capolavoro dell'arte della messinscena. Là al pubblico è stata presentata la vita del circo che si svolge dietro le quinte nella sua completezza; sulla scena c'erano tutti gli accessori necessari di uso comune nel circo: scale di ogni genere, trapezi, pertiche, cerchi coperti di carta, piedistalli, ostacoli per i salti dei cavalli, attrezzature per i giocolieri ecc. Non era stato tralasciato alcun dettaglio, come per es. le indicazioni “ingresso al buffet”, “toilette per signori e signore”, un'intera serie di pulsanti dei campanelli elettrici. E attraverso il sipario, che si sollevava per l'uscita degli artisti nell'arena, si vedeva il circo, illuminato, gremito di spettatori... E a tutto questo bisogna aggiungere gli interpreti, in perfetti costumi da circo, che apprendono le tecniche degli artisti del circo. Una perfetta illusione...»⁹². Come si vede questa messinscena aveva colpito per la sua originalità, ma soprattutto per aver aperto una breccia in un mondo dove l'illusione scenica scompariva per mostrare la vita intima dei protagonisti del mondo dello spettacolo. «L'impressione di penetrare in un mondo nascosto e misterioso accresce la seduzione che sprigiona questo genere di lavoro teatrale. Mejerchol'd si ispira visibilmente a Picasso per far prendere delle pose espressive ai suoi attori»⁹³.

Da un lato la minuzia degli elementi scenici, una particolare attenzione al trovarobato, per esplicitare tutto un mondo interiore al teatro, ma anche nell'intimo dei personaggi, che recitano se stessi tra le quinte, mentre nell'arena recitano la loro parte drammatica. C'è uno sdoppiamento negli stessi attori, che tra le quinte recitano la loro vita con i problemi personali che li assillano, mentre sul palcoscenico, davanti al pubblico, qui nell'arena del circo, recitano la parte affidata loro, c'è l'esibizione della loro bravura nell'eseguire gli esercizi di abilità che hanno imparato. Il fatto che si colga una parte del circo con il pubblico che assiste, denuncia la doppiezza della situazione, che a Mejerchol'd non era sfuggita.

Intanto Blok tra il 1905 e il 1906 aveva composto due poesie, che dovevano poi svilupparsi nel famoso dramma lirico *Balagančik* (La baracchetta dei saltimbanchi). Entrambe le poesie hanno quasi lo stesso titolo e sono di analogo contenuto.

La prima, *Il piccolo baraccone*⁹, ci trasporta nel mondo fieristico o anche durante la festa di carnevale, che pullula di effimeri teatri dove si svolgono spettacoli brevi a ritmo continuo, con pantomime eseguite dalle maschere tradizionali italiane. I bambini vi sono condotti dai loro genitori o dalle governanti oppure dalle loro affettuose *nianje*; Benois ce ne ha descritti alcuni nei suoi ricordi di bambino. Lo stesso Benois nell'eseguire il bozzetto del primo quadro mostra, in diverse varianti, una mamma che viene stratonata dal bambino che accompagna, perché vuole che i suoi desideri siano esauditi: vuole che sia acquistato il panpepato, o i semi di girasole, o i bliny, vuole essere portato a qualche spettacolo, abbagliato più che affascinato dalle parole, spesso volgari e licenziose, del "nonno" imbonitore.

«Eco è aperto il baraccone / per i bimbi allegri e buoni, / una bambina ed un ragazzo guardano / le dame, i diavoli e i sovrani. / E risuona una musica infernale, / ulula un archetto malinconico. / Un orrido diavolo agguanta un ometto, / e gocciola succo di rosso mirtillo»⁹⁵. Benois ha rappresentato bene questa scenetta in una delle lettere dell'alfabeto, la "T" di Teatro, che aveva composto per insegnare ai bambini a compitarle visivamente. In questo quadretto il particolare dell'orchestra è straordinariamente interessante: il maestro si agita tanto da far cadere la sedia, mentre incita chi batte con grande frastuono la grancassa e i piatti, attirando l'attenzione attonita dei colleghi musicisti, mentre il pallido violinista, in piedi, intona, appunto, il suo pezzo malinconico. Qui Benois e Blok si incrociano, ma Blok aggiunge un particolare che ricomparirà nel dramma lirico: il succo di mirtillo, che sostituiva allora l'anilina.

Il ragazzo commenta e pronostica la scena successiva prevedendo un corteo con la regina, ma la bambina lo redarguisce immaginando un

finale di trionfo per la regina.

L'ultima strofa descrive la finale catastrofe: «D'un tratto un pagliaccio si sporse / dalla ribalta, gridando: "Aiutatemi! / Io perdo sangue-succo di mirtillo! / Sono fasciato d'un cencio! / Sulla mia testa è un elmo di cartone! / E nella mano una spada di legno! // Ruppero in pianto ragazzo e bambina, / e si chiuse l'allegro baraccone»⁹⁶. Evidentemente Blok era attratto da questo mondo e lo rievoca con le stesse movenze di Benois, ma ancora non ha messo a fuoco il cambiamento che lo assale, il passaggio dagli argomenti mistici a quelli comici dei baracconi è lento, ma sensibile.

«Blok assapora l'incanto del palcoscenico, la stregheria delle luci della ribalta, si inebria di quinte, velari e costumi sbiaditi, scopre il fascino dei baracconi e finanche del rozzo mestiere dei guitti»⁹⁷.

Nella seconda poesia, *Il baraccone*⁹⁸, cambia completamente lo scenario: i personaggi della pantomima, abbandonati i costumi dello spettacolo, appaiono come poveri guitti che si trascinano di paese in paese su di un carro per strade fangose battute dalla pioggia, come interpreta bene Zusman nella sua illustrazione: «Sopra la nera mota della strada / non si solleva la nebbia. / Una carretta porta rantolando / il mio scolorito baraccone. // Di giorno il viso di Arlecchino è ancora / più smorto del sembianate di Pierrot. / E Colombina nasconde in un angolo / brandelli di rappezzati variopinti... // Trascinatevi, lugubri rozze! / Attori, eseguite il mestiere, / perché da una banale verità / abbiamo tutti sofferenza e luce! // L'intimo dell'animo è muffito, / ma occorre piangere, cantare, andare, / perché si aprano strade abituali / per l'èden dei miei canti oltremarini»⁹⁹.

Ora questa poesia ha una stretta parentela con quella di Baudelaire *Zingari in viaggio*¹⁰⁰, di analogo contenuto, ed anche perché Blok aveva una predilezione per le zingare e l'ambiente zigano¹⁰¹. «Le lettere e i diari di Blok abbondano in questo periodo di appunti di passeggiate notturne ai margini di Pietroburgo e di memorie di incontri con zingare e acrobate in ristoranti e postriboli. Sempre più discostandosi dalla compiaciuta famiglia degli esteti e dei teosofi, il poeta si immerge nel brulichio delle bettole, dei cabarets, dei ritrovi con orchestre zigane»¹⁰².

Ma ancora di più è imparentata strettamente con *Saltimbanchi* di G. Apollinaire: «Vanno nella pianura i giocolieri / Passan lungo le cinte dei giardini / Davanti all'uscio di locande grigie / Attraverso i villaggi senza chiese // E i bambini se ne vanno avanti / Poi gli altri vengon dietro penserosi / Ogni albero da frutta si rassegna / Se da molto lontano gli fan segno // Hanno pesi rotondi oppur quadrati / Hanno tamburi hanno cerchi dorati / L'orso e la scimmia animali sapienti / Domandan l'elemosina ai passanti»¹⁰³.

L'ispirazione iniziale di queste poesie risale a molto tempo indietro. Una incisione di J. Callot intitolata *Les Bohémiens* (1622) mostra un distico che suona «Poveri straccioni pieni di disavventure / non portano con sé altro che cose future». E Baudelaire negli ultimi due versi della poesia citata scrive: «...questi nomadi, per i quali è aperto / l'impero familiare delle tenebre future»¹⁰⁴.

Gli fa eco Apollinaire nella sua poesia *Un fantasma di nubi* (1911), dove descrive un povero spettacolo di strada a Parigi il 14 luglio. Ad un certo punto è colpito da un musicista: «Vedi quel personaggio magro e selvaggio / ... Egli portava così sul viso tutta la sua eredità / Sembrava sognare l'avvenire / Girando meccanicamente un organetto di Barberia»¹⁰⁵.

Tema ricorrente quello degli artisti girovaghi che nel loro andare proiettano il futuro. Ancora Apollinaire ritorna sul tema con *Crepuscolo e Il musicista di Saint-Merry*¹⁰⁶; ed anche Rilke dedica a loro la sua quinta malinconica elegia duinese¹⁰⁷.

(continua)

NOTE

* **4^a puntata. Le precedenti puntate sono state pubblicate in** *Slavia*, 2008, n. 4; 2009, nn. 2 e 3.

1) J. STAROBINSKY, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*. Torino 1984, pp. 37, 39.

2) M. GREEN-J. SWAN, *The triumph of Pierrot. The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*. The Pennsylvania State University Press 1986, p. 1

3) A.M. RIPELLINO, *Mascherate e pastorali nel simbolismo russo*. In *I sogni dell'orologiaio*. Firenze 2003, p. 14.

4) C. SOLIVETTI, *La commedia dell'arte in Russia e Konstantin Miklaševskij*. In K. MIKLAŠEVSKIJ, *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*. Venezia 1981, p. 133.

5) N. RITTER, *From Pierrot to Petrushka. The Anti-Hero o f the Commedia dell'Arte*. In *Art as Spectacle. Images of the Entertainer since Romanticism*. Columbia-Missouri Press-London 1989, p. 177.

6) C. SOLIVETTI, ct., p. 133.

7) Cfr. *Pierrot-fin-de-siècle ou Les metamorphoses d'un masque*. Paris 1990, pp. 249-261.

8) J. de PALACIO, ct. p. 41.

9) Milano 1966, pp. 118, 115-116.

10) *Renata Mauperin giovane borghese*. Milano 1959, pp. 108,109.

- 11) Paris 1996, pp. 180, 321.
- 12) *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. In *Oeuvres Complètes* II. Paris 1976, pp. 538, 539.
- 13) *Mimique*. In *Oeuvres complètes Poésie – Prose*. Paris 1945, p. 310.
- 14) PAOLO BUDINI, *Introduzione a Le metamorfosi di Pierrot*. In «In forma di parole», n.primo, gen.-mar. 2002, p. 23
- 15) E. de GONCOURT, *Les frères Zenganno*, (1879), ct. in J. de Palacio, p. 47.
- 16) *Pierrot lunaire*. In «In forma di parole» ct. p. 95.
- 17) *Les Griseries*, ct in J. de Palacio, p. 56.
- 18) *Controcorrente*. Roma 2003, p. 148.
- 19) Dedicata di J. Doucet nel suo *La damnation de Pierrot*.
- 20) T. de BANVILLE, *Le Baiser* 1887. In *Œuvres*, Genève 1972, pp. 277-301.
- 21) *Pierrot lunaire*, ct., p. 169.
- 22) J. de PALACIO, ct., p. 62.
- 23) In «In forma di parole», ct., p.31.
- 24) Cfr. T. CORBIÈRE, *Gli amori gialli*. MILANO 2004, p. 251.
- 25) Cfr., J. GIRAUD, *Pierrot lunaire*, ct. p. 99. Di seguito è indicato solo il numero del rondel.
- 26) Cfr., «Mercure de France», 15-I-1923, pp. 289-326.
- 27) Cfr. J. LAFORGUE, *Poesie*. Milano 1998, p. 213.
- 28) Ivi, p. 221.
- 29) In «In forma di parole», ct., p. 231.
- 30) Ivi, p. 233.
- 31) Ivi, p. 235.
- 32) Ivi, p. 261.
- 33) J. GIRAUD, *Pierrot lunaire*, ct. p. 189.
- 34) J. de PALACIO, ct. p. 68.
- 35) Ivi, p. 79.
- 36) Cfr., M. PRAZ, *La belle dame sans merci*. In *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze 1966, pp. 171-261; G. MARMORI, *Le vergini funeste. La donna fin de siècle*. Milano 1966; P. BADE, *Femme fatale. Images of evil and fascinating women*. London-New York 1979; G. SCARAFFIA, *La donna fatale*. Palermo 1987; J. STAROBINSKY, *Dall'androgino alla donna fatale*. In *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, ct., pp. 69-79.
- 37) J. de PALACIO, ct., p. 38.
- 38) Ivi, p. 83.
- 39) Ivi, p. 84.
- 40) T. de BANVILLE, *Le baiser*, ct., p. 299.
- 41) Paris 1996, pp. 180, 351.
- 42) In «In forma di parole», ct., pp. 85,87.
- 43) J. de PALACIO, ct., p. 115.

- 44) C. BAUDELAIRE, ct., p. 539.
- 45) In «In forma di parole», ct., p. 31.
- 46) *Antologia dei poeti parnassiani*. A cura di Marica Larocchi. Milano 1996, p. 139.
- 47) Ivi, p. 141.
- 48) Ivi, pp. 15, 17.
- 49) Cfr. A. PIETROGRANDE, *Percorsi teatrali nel giardino italiano. Note storiche e tipologia dei teatri di verdura*. In «Arte dei giardini. Storia e restauro», I, 1993, pp. 13-37.
- 50) M. BARLOW-J. DUBOSCLARD- B. REVEYRAND, *Fêtes Galantes et autres recueils. Paul Verlaine*. Paris 2000, p. 54, n. 1.
- 51) C. BAUDELAIRE, *I fari*. In *I fiori del male*. Tr. Luciana Frezza Milano 1994, p. 85, vv. 21-24.
- 52) Ivi, p. 451, n. 6.
- 53) G. MACCHIA, *Il mito teatrale di Watteau*. In *I fantasmi dell'opera*. Milano 1971, p. 35.
- 54) Ivi, p. 10, 13, 16.
- 55) Ivi, p. 3.
- 56) P. VERLAINE, *Poesie*. Tr. Luciana Frezza. Milano 1999, p. 123.
- 57) M. BARLOW ecc. ct., p. 98.
- 58) Per questo termine cfr. il sapiente saggio di M. COLESANTI, *Per un commento al Clair de lune di Paul Verlaine. 1 – masques et bergamasques*. In «Università di Macerata. Annali della facoltà di Lettere e Filosofia», I, 1968, pp. 91-99.
- 59) Cfr., P. VERLAINE, *Poesie*, ct., pp. 123, 125.
- 60) Ivi, p. 129..
- 61) Ivi, pp. 135, 137.
- 62) «*I Saggi d'un tempo, buoni quanto quelli d'oggi / credevano – è un punto ancora non abbastanza chiarito - / di leggere nel cielo le fortune e i disastri / e l'anime essere legate a qualcuno degli astri*». Ivi, p. 95.
- 63) Cfr. M. COLESANTI, ct. 2 – *Liuti, arciliuti e chitarroni*, pp. 99-102.
- 64) P. VERLAINE, *Poesie*, ct., p. 131.
- 65) Luciana Frezza. In ivi, p. 373.
- 66) Ivi, p. 139.
- 67) Ivi, p. 137.
- 68) Ivi, pp. 139,141.
- 69) Cfr., E. V. ŽURAVLEVA, *Konstantin Andreevič Somov*. Moskva 1980, p. 203.
- 70) Cfr., Ivi, p. 205.
- 71) F. TURIEL, *Poésie Verlaine*. Paris 1998, p. 109.
- 72) P. VERLAINE, *Poesie*, ct. p. 223. Cfr. anche n.16 a p. 67.
- 73) Ivi, pp. 291,293.
- 74) Ivi, p. 293.

- 75) Ibid.
- 76) Ibid.
- 77) I. MARGONI, *Les linges, le Cygne*. Introduzione a J. Laforgue, *Poesie e prose*. Milano 1971, p. 37.
- 78) Ibid.
- 79) Cfr. *Compianto di Lord Pierrot*. In P. VERLAINE, *Le poesie*, ct., p. 149.
- 80) Ivi, n. 12, p. 151.
- 81) Cfr. «In forma di parole», ct., pp. 203,205.207.
- 82) Ivi, pp. 209-223.
- 83) Ivi, p. 223.
- 84) J. LAFORGUE, *Poesie e prose*, ct., pp. 274-275
- 85) C. SOLIVETTI, ct. pp. 133-134.
- 86) Cfr., A. BLOK, *Poesie*. Parma 2000, p. 31.
- 87) Ivi, p. 33.
- 88) Ivi, p. 59.
- 89) A. M. RIPELLINO, *Studio introduttivo a A. Blok, Poesie*, ct., p. XIX.
- 90) E. BRAUN, *The Theatre of Meyerhold*, ct. in J. DOUGLAS-CLAYTON, *Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'Arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*. Quebec 1993, p. 75.
- 91) Ivi, p. 76.
- 92) *Mejerchol'd v russkoj teatral'noj kritike, 1892-1918*. Moskva 1997, p. 27.
- 93) G. ABENSOUR, *Vsévolod Meyerhold ou l'Invention de la mise en scène*. Paris 1998, p. 79.
- 94) A. BLOK, *Poesie*, ct., pp. 95, 97.
- 95) Ivi, p. 95.
- 96) Ivi, p. 97.
- 97) A. M. RIPELLINO, *Studio ecc.*, ct., p. XXXI.
- 98) A. BLOK, *Poesie*, ct., p. 145.
- 99) Ibid.
- 100) C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, ct., p. 95.
- 101) Cfr., A. BLOK, *Poesie*, ct., pp. 221, 279, 301.
- 102) A. M. RIPELLINO, *Studio ecc.*, ct., p. XXXIX. Ma cfr. anche pp. XLIII-XLVI e J. LOTMAN, *Blok e la cultura popolare della città*. In *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*. Roma-Bari 1980, pp. 110-111, specialmente nota 15.
- 103) In «In forma di parole», ct., p. 321.
- 104) C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, ct., p. 95 e nota a p. 455.
- 105) G. APOLLINAIRE, *L'opera poetica*. Parma 1967, p. 361.
- 106) Ivi, pp. 117, 351.
- 107) Cfr. R.M. RILKE, *Poesie*. II 1908-1926. Torino 1995, pp. 75-81.

Giulia Marcucci

IL PRINCIPIO ČECHOVIANO NELLA POETICA CINEMATOGRAFICA DI IOSIP CHEJFIC

Pagine inedite

Il nome di Iosip Efimovič Chejfic (1905-1995) appartiene al novero dei più illustri registi sovietici che hanno intrapreso la carriera cinematografica negli anni Venti, come Ju. Rajzman e S. Gerasimov, M. Romm, G. Kozincev e L. Trauberg. Alla sua personalità e alla sua opera sono state dedicate monografie e tesi di dottorato¹.

Tra i suoi primi film merita d'essere ricordato *Deputat Baltiki* [Il deputato del Baltico, 1936], tra l'altro premiato a Venezia nel 1946. Incentrata sulla commovente figura del professor Poležav (Nikolaj Čerkasov), quest'opera è caratterizzata da un vivo interesse del cineasta non solo per il tema storico-sociale della rivoluzione, ma anche per quello individuale-psicologico legato all'interiorità del protagonista².

Bisogna tuttavia attendere il “disgelo” del dopo-Stalin perché possa finalmente sbocciare la propensione di Chejfic a svelare la poesia partendo dalla prosa, a far emergere eroi da personaggi ordinari, a trasmettere lo spirito dell'epoca, tutti elementi che si ritrovano in film come *Bol'saja sem'ja* [La grande famiglia, 1954], *Delo Rumjanceva* [L'affare Rumjancev, 1955] e *Dorogoj moj čelovek* [Caro mio uomo, 1958]. *La grande famiglia* è, in particolare, uno dei film più citati per rappresentare l'inizio di quella nuova epoca che si schiude in campo cinematografico verso la metà degli anni Cinquanta, quando gli artisti tornarono a occuparsi di argomenti autentici e legati alla quotidianità, abbandonarono lo stile pomposo e laccato dell'epoca staliniana, scelsero vicoli sconosciuti al posto delle vie principali come ambientazioni dei loro film, e uomini semplici al posto di supereroi da manifesto. In altre parole, viene a crearsi in questi anni e con film come *La grande famiglia* l'effetto dello *specchio*: lo spettatore necessita, ora più che mai, di risposte a problemi filosofici, spirituali, psicologici. Il cinema e la voce del regista, che in Unione Sovietica è più che “semplice voce di regista” (vedi E. Evtušenko: “Un poeta in Russia è più che un poeta”), soccorrono lo spet-

tatore accorciando la distanza tra lo schermo e la vita reale, con opere caratterizzate da personaggi ordinari, ritratti nel turbinio della quotidianità e nella varietà dei rapporti interpersonali. In questi anni, tra l'altro, numerosi sono nel cinema i personaggi di derivazione letteraria, dall'opera di Čechov, Turgenev, Tolstoj, Kuprin, Dostoevskij e Puškin (cf. Šemjakin 1996: 144).

È con *La grande famiglia*, inoltre, che debutta A. Batalov, uno degli agenti più influenti nell'allontanamento del film in questione dalla sua base più tradizionale. Secondo V. Trojanovskij, se non è ancora possibile parlare di un "uomo del disgelo" nel vero senso della parola, perché in *La grande famiglia* è il *šjužet* a non presentare ancora pienamente i segni di questa nuova epoca culturale e cinematografica, sempre più estranea al superomismo tipico dei film staliniani, si tratta comunque della preparazione a tutto ciò (Trojanovskij 1996: 19). Afferma Trojanovskij:

"Già a partire dal suo debutto (Batalov) si rivelò come *attore della pausa*, ma non della pausa che con più vigore delle parole stimola l'azione, bensì di quella che l'arresta e che addirittura la deprezza. Lo sguardo di Batalov [...] induce a sentire che *dentro* quest'uomo avviene qualcosa di più importante e di più significativo di quanto lo circonda. In modo analogo, agisce soltanto, e forse con maggiore acutezza, la sua *intonazione*. Difficilmente si può parlare di una ricchezza di quest'ultima. Più di tutto è monocorde, ma difficile risulta dimenticarla" (Trojanovskij 1996: 18). Alla luce di questa affermazione, non stupisce l'ingresso di Batalov nel mondo čechoviano di Chejfic come interprete di Gurov, protagonista maschile del film-*ekranizacija*³ *Dama s sobačkoj* [La signora col cagnolino, 1960], un mondo costellato di pause dense di tensione drammaturgica e dove i mutamenti gradualmente avvengono nell'interiorità dei personaggi rivestono un ruolo di primo piano.

L'attività cinematografica di Chejfic, caratterizzata da *La signora col cagnolino* e da altri due film čecoviani, *V gorode S.* [Nella città di S., 1966] e *Plochoj chorošij čelovek* [Una cattiva brava persona, 1973], basati rispettivamente su *Ionyč* e sulla *povest' Duel'* [Il duello], scorre in parallelo a un'altra, altrettanto ricca, caratterizzata da numerosi quaderni di lavoro e diari, appunti sparsi e riflessioni di vario genere. Grazie a questo prezioso materiale è possibile ricostruire il processo di creazione dei film del cineasta; rintracciare l'origine dei personaggi da lui creati; conoscere il rapporto che egli aveva con la realtà cinematografica del suo tempo e soprattutto approfondire il discorso relativo all'influenza della letteratura russa sulla sua produzione cinematografica.

Il materiale letterario - o paraletterario - prodotto da Chejfic è stato

pubblicato solo parzialmente, mentre numerosi sono i testi delle sceneggiature (nella duplice variante letteraria e tecnica⁴) e i quaderni di lavoro conservati negli archivi di San Pietroburgo che ancora attendono di essere studiati o portati alla luce. Proponiamo pertanto in questa sede una lettura di alcune parti di un diario parzialmente inedito che costituisce a nostro avviso una chiave d'accesso privilegiato alla comprensione dell'opera del regista.

Chejfic e Čechov

Tra i numerosi riferimenti alla letteratura russa, quelli rivolti all'opera di A.P. Čechov occupano una posizione centrale nella "produzione letteraria" del regista, che spesso trova nei racconti dello scrittore un valido punto d'appoggio per esemplificare le proprie riflessioni teoriche, nonché una fonte diretta di materiale per la realizzazione dei suoi film.

Partiamo innanzitutto dall'articolo *Literatura i uroki kinorežissury* [Letteratura e lezioni di regia cinematografica], dove Chejfic si sofferma sul racconto čechoviano *Palata n. 6* [Il reparto n. 6], quando il medico Andrej Efimyč Ragin, rivolgendosi all'amico-paziente, l'ex ufficiale giudiziario Ivan Dmitrič, afferma: "Mi son perduto d'animo, mio caro, - mormorò tremando e asciugandosi il sudor freddo. - Mi sono perduto d'animo" (trad. Polledro 1954, VIII: 202). Chejfic spiega che è nella parte precedente queste poche parole, dove viene descritto lo scenario di morte che si schiude alla vista del protagonista e lo stato d'animo d'angoscia e di paura da lui provato, che è contenuta la "molla" da cui scaturisce la battuta stessa (Chejfic <1957-1989>: 228). In quelle righe appartenenti non alla voce del personaggio, ma del narratore che ne assume il punto di vista, sono presenti secondo il nostro cineasta un'atmosfera e un paesaggio particolari, vi sono qui i segni di un'intonazione che influisce sulla condizione spirituale di Ragin e che determina la battuta da lui pronunciata; secondo Chejfic: "<...> è qui inclusa la regia interna e il suo autore, in qualità di regista, non ha tralasciato alcun particolare" (Chejfic <1957-1989>: 228); quindi conclude:

"Se un regista cinematografico (io lo considero un tutt'uno con l'autore della sceneggiatura) pensasse di girare questa scena, allora la parte che precede la frase di Andrej Efimyč la mostrerebbe impeccabilmente, riprendendo la notte con la luna, e l'apparizione del malato con le decorazioni, o qualcos'altro che gli desse la possibilità di comprendere lui per primo e di mostrare allo spettatore tutto ciò che sta succedendo, *nel dettaglio, motivato psicologicamente* e in grado di suscitare emozioni. Ma la cosa principale è che sarebbe necessario *il primo piano di Andrej Efimyč*, il suo volto, su cui dovrebbe imprimersi tutto ciò che lui ha visto

e che ha provato, le cose che lo hanno circondato, preoccupato e calmato. E tutto questo diventerebbe la soluzione registica della scena. La letteratura ha impartito alla regia cinematografica una lezione. E l'autore e il regista in questo caso sono inseparabili, l'uno si fonde nell'altro (Chejfic <1957-1989>: 228-229) (corsivo aggiunto)".

L'analisi effettuata da Chejfic sui dialoghi dell'opera di Čechov e sulle parti narrative che li precedono merita di essere approfondita con il riferimento a un'altra analisi delle situazioni comunicative - sempre in Čechov - effettuata da A.P. Čudakov (Čudakov 1971: 146-153). Lo studioso si sofferma sulle didascalie propriamente dette, sottolineando la differenza tra i dialoghi filosofici "non scenici" di M.F. Dostoevskij, ad esempio, e quelli di uno scrittore come Čechov i cui personaggi "non possono essere scollegati dal loro involucro materiale", né da tutte le cose di cui sono circondati sia durante una semplice conversazione sia durante una discussione filosofica (Čudakov 1971: 148). Più avanti Čudakov sottolinea che, in realtà, i dialoghi di Čechov si differenziano anche da quelli "drammatici" tradizionali costruiti in modo tale che le didascalie completano e sottolineano le repliche dei personaggi. In Čechov, spiega lo studioso, i dettagli e i gesti degli eroi in rapporto al contenuto del dialogo devono essere considerati "neutrali", non rafforzano né specificano la replica, bensì l'"accompagnano", tutto questo a creare l'effetto di un mondo non selezionato, rappresentato nelle sue manifestazioni "temporali-casuali", "contingenti-individuali" (Čudakov 1971: 150,155). Una conversazione importante tra due personaggi - spiega lo studioso - nella quale si decide il destino di uno dei due è circondata da accessori del mondo esterno, come avviene ad esempio in *Il duello*: "- Certo, è cosa difficile vivere con una donna, se non l'ami, - disse Samojlenko, scuotendo fuori da uno stivale la sabbia" (cit. in Čudakov 1971: 150).

Tornando ora all'esempio sopra riportato e tratto da *Il reparto n. 6*, poiché tutta la parte narrativa antecedente il discorso diretto, così come la didascalia vera e propria ("mormorò tremando e asciugandosi il sudor freddo"), determinano e completano uno stato d'animo particolare del protagonista, possiamo concludere che esso rientra nella tipologia delle situazioni comunicative "drammatiche" tradizionali e non in quelle individuate da Čudakov, tipiche (parafrasando le sue parole) solo dell'opera čechoviana. Da un punto di vista strettamente cinematografico, l'attenzione particolare di Čechov per il dettaglio, per i gesti dei personaggi, per lo sfondo che con questi ultimi interagisce e per un paesaggio che non è meno "psicologico" degli esseri umani⁵, così come per altre componenti (tra cui la mobilità del punto di vista, soprattutto nella fase matura della produzione letteraria; l'alternanza ritmica tra pause di silen-

zio e momenti sonori e così via), contribuisce a caratterizzare il testo čechoviano come testo in cui già è possibile individuare quelle componenti centrali di una sceneggiatura cinematografica o, per dirla con le parole di I. Babel' nell'introduzione alla sceneggiatura da lui scritta nel 1926, *Bluždajušćie zvezdy* (Stelle erranti), "gli appigli per uno spettacolo cinematografico" (trad. Pacini in Dell'Asta 2006: 647).

Un'altra particolarità dei film di Chejfic, sia di quelli "letterari"⁶ sia di quelli basati su sceneggiature originali, consiste in una sorta di raffigurazione del processo psicologico dei suoi personaggi. Da questa attenzione per i moti interiori dei protagonisti, per la gradualità dei cambiamenti più intimi, deriva nella poetica del regista la centralità del ruolo dell'attore, dei gesti da quest'ultimo compiuti che devono proiettare sulle parole pronunciate particolari sfumature, a loro volta specchio di precise emozioni e stati d'animo. In un articolo del 1962, trascrizione di una lezione che il regista tenne a Tallin e incentrata sull'importanza di una stretta collaborazione tra il regista e l'attore, nonché sulla necessità di scegliere attori adeguati a seconda dei differenti ruoli, Chejfic riporta l'esempio di un film girato come lavoro di diploma presso la "Lenfilm" (Chejfic 1962: 73-77). Si tratta di *Diplomat* [Il diplomatico], una *ekranizacija* dell'omonima *scenka* di Čechov in cui centrale è la figura del colonnello Piskarev⁷.

In questo brevissimo racconto, al colonnello viene affidato il difficile compito di "preparare" il *činovnik* Kuvaldin a una notizia dolorosa: l'improvvisa morte della moglie. Secondo Chejfic, l'umorismo di questo testo consiste nel fatto che Piskarev alla fine non è all'altezza della sua missione e finisce per causare una scena isterica nel povero Kuvaldin. Nel film invece, erano spariti la sottigliezza e l'acutezza dell'umorismo čechoviano, e le linee dell'azione erano state svelate in maniera poco favorevole agli attori. La motivazione da lui riportata è la seguente: nel film si vede Kuvaldin con aria affranta mentre è seduto al tavolo. In questo modo è come se egli presagisse la morte della moglie, di conseguenza il compito del colonnello viene semplificato. Il regista aveva motivato questa sua scelta, spiegando a Chejfic che le riprese erano state girate in tarda serata, quando l'attore interprete di Kuvaldin era veramente stanco per la pesante giornata trascorsa, pertanto il risultato sullo schermo doveva essere semplicemente considerato la conseguenza naturale di questa condizione fisica. Chejfic appare molto critico nei riguardi di un'interpretazione del genere, sottolineando la necessità d'indirizzare le ricerche verso soluzioni più vantaggiose, senza cercare delle vie d'uscita generali che finiscono per sviare dal messaggio dell'opera letteraria.

I racconti di Čechov vengono di nuovo citati da Chejfic

nell'articolo *Obraz i uslovnost'* [L'immagine e la convenzione], pagine pervase di nostalgia per l'epoca del grande muto, dove il nostro afferma di preferire al cinema *boltlivyj* [chiacchierone] un cinema in cui un più ampio spazio viene riservato ai pensieri e alle pause (cf. Chejfic <1957-1989>: 65). Ed ecco che Chejfic, come a voler indicare un maestro della pausa, rimanda a *Vragi* [Nemici, 1887]. Di questo racconto riporta alcuni frammenti dove il silenzio viene visto quale efficace strumento di comunicazione fra gli innamorati, quello stesso silenzio che meglio di qualsiasi fredda parola agisce sui familiari del defunto il giorno della sepoltura⁸. Chejfic conclude le sue riflessioni affermando che durante le prove gli attori dovrebbero “leggere Bunin e ascoltare Čechov”, con il particolare riferimento al racconto appena citato (Chejfic <1957-1989>: 65).

Nel 1976 viene pubblicato su “Iskusstvo kino”, una tra le più autorevoli riviste russe di cinema, un articolo di Chejfic dal titolo *Moj avtor - Čechov* [Il mio autore è Čechov] in cui il cineasta sottolinea la predilezione per lo scrittore, facendola risalire agli anni dell'infanzia: alla domanda “qual è il tuo autore preferito” rispondeva senza esitare “Čechov” (Chejfic 1976: 73). In questo scritto Chejfic propone alcuni esempi riguardanti il suo approccio cinematografico al testo dell'autore in questione, partendo dall'*incipit* del racconto *La signora col cagnolino* alla base del film omonimo del 1960.

Nella frase impersonale d'apertura “Dicevano che sul lungomare era comparso un volto nuovo: la signora col cagnolino”, Chejfic dice di vedervi sia il lungomare sia i volti annoiati di alcune persone che confabulano tra loro; a destra il mare, a est una catena esile di montagne, a sinistra le case, poi la figura di una donna esile che incede sotto un ombrellino nero e poi si ferma per guardarsi intorno, mentre il cane tira il guinzaglio e attende la padrona. Nella formazione di questa immagine Chejfic sottolinea che un ruolo non secondario lo avevano avute le illustrazioni al racconto dei Kukryniksy, e che si era inoltre documentato osservando alcune cartoline su Jalta del 1899 (Chejfic 1976: 77)⁹. La brevità tipica dello stile čechoviano, l'assenza di alcune informazioni, non lo avevano scoraggiato - diversamente da quanto era avvenuto per altri cineasti quando avevano pensato di girare dei film basandosi sui racconti dello scrittore - bensì lo avevano indotto a una lettura via via più profonda del testo, al fine di coglierne i particolari più nascosti e ricostruirne l'atmosfera¹⁰.

A proposito dello stile impressionistico, fatto di poche pennellate, tipico dell'opera dello scrittore, Chejfic afferma: “La brevità e la parsimonia delle descrizioni fanno parte dell'arsenale stilistico čechoviano. Che rapporto devo avere con tutto ciò? Come indurre il lettore ad associare in modo corretto il particolare con ciò che è generale?” (Chejfic 1976: 79).

Čechov viene visto da Chejfic come lo scrittore che riesce a comunicare attraverso le immagini da lui create, a penetrare a fondo della natura dei personaggi e del loro destino, esprimendo sentimenti e qualità d'animo che infondono speranza. La brevità čechoviana è, per il cineasta, una brevità che nasconde significati profondi, che svela il carattere umano nelle sue differenti espressioni e manifestazioni, e questo non sarà un ostacolo per il cinema che dovrà - spiega Chejfic - far sì emergere i messaggi più nascosti, ma sempre secondo uno stile affine a quello čechoviano. Il nostro, infine, ribadisce quest'ultima sua riflessione, ricorrendo a una metafora di alcuni giocattoli cinesi, un ricordo della sua infanzia, aventi la forma di palline di carta grigia. Era sufficiente gettarle nell'acqua perché si potesse assistere a un "miracolo": le piccole palle assumevano la forma di fiori colorati oppure di alberi, talvolta si trasformavano addirittura in draghi. Questa stessa cosa avviene, secondo Chejfic, con l'immagine čechoviana che K. Čukovskij aveva definito "visibile e palpabile", la risorsa principale dell'opera artistica di Čechov, l'intermediario principale tra lui e il suo lettore: una breve frase si dipana e finisce per suscitare innumerevoli associazioni (Čukovskij 2007³: 104).

E infine, uno dei temi affrontati da un punto di vista cinematografico nella parte conclusiva dell'articolo, è quello della monotonia, sempre in *La signora col cagnolino*. Chejfic ritiene che in questo racconto ogni azione, sin dall'*incipit*, deriva dalla noia provata dai vari personaggi. Nella frase impersonale con cui si apre il racconto, egli vede una sorta di pettegolezzo che scaturisce dal non sapere cosa fare: un gruppo indeterminato di persone si annoia, di conseguenza l'attenzione ricade su qualsiasi novità presente, come la comparsa di una "misteriosa" figura femminile. Nell'ottica di Chejfic, quanto succede rappresenta una deviazione dalla norma, e suscita pertanto curiosità. E così, la semplice presenza della "signora col cagnolino" determina nei pochi personaggi presenti a Jalta ciò che il regista definisce "interesse attivo". Afferma il regista: "La noia suscita nelle persone l'attenzione per minuzie insignificanti, per tutto ciò che sebbene in minima parte esce dai confini del turbinio abituale delle ripetizioni. Si presenta l'energia del superamento della noia, del desiderio della distrazione. Un nuovo volto sul lungomare è proprio quella minuzia che suscita un interesse attivo" (Chejfic 1976: 81).

Sull'inizio di questo racconto si è soffermato anche lo studioso danese Jan Van Der Eng per dimostrare che in un "buon testo" c'è sempre qualcosa di più di quanto si possa ricavare da una prima lettura: la breve frase "Dicevano che sul lungomare era comparso un volto nuovo: la signora col cagnolino", in cui è contenuta la caratterizzazione del personaggio femminile mediante un unico attributo (il cagnolino), solo appa-

rentemente informa il lettore della semplice comparsa di una figura femminile. In realtà, argomenta Jan Van Der Eng, mette il lettore di fronte a “una comunità con una limitata, ristretta cerchia di interessi” (Jan Van Der Eng 1978: 35).

Chejfic aggiunge che la cosa più importante da tenere presente e da cui cominciare è che l’atmosfera in Čechov non ha la funzione di sfondo, bensì rappresenta la spiegazione dell’azione, si tratta di una forza drammaturgica, di una componente che motiva l’agire dei personaggi. Pertanto, affinché la “noia” della pagina letteraria non si trasformi in noia nella sala, egli ritiene che debba essere trasformata in azione: “L’inazione deve trasformarsi in azione!” (Chejfic 1976: 81). In altre parole, l’obiettivo di Chejfic è quello di ricercare degli “equivalenti cinematografici funzionali” di alcune atmosfere letterarie, vale a dire equivalenti in grado di riprodurre sullo schermo, e di conseguenza sugli spettatori, gli stessi effetti che le parole suscitano nei lettori.

Il cineasta, nelle conclusioni dell’articolo, parte dalla citazione delle parole del “suo grande autore”, secondo il quale nella vita non vi è intreccio e tutto in essa si mescola incessantemente (il grande col piccolo, il tragico con il comico e così via), per esporre la propria visione artistica: sullo schermo, così come nell’opera di Čechov (e così come nella vita), tutto dovrà essere presentato come un flusso continuo dove i cambiamenti sono dettati dalle circostanze quotidiane; come una corrente, come movimento e azione, dove gli uomini allacciano legami che poi si dissolvono, si appassionano di un qualche fenomeno, dopodiché questa attenzione e questa passione si affievoliscono, accumulano esperienza, credono e cessano di credere, si ammalano e poi guariscono e così via. Riconducendo tutto al movimento incessante, Chejfic conclude nel modo seguente: “E così, bisogna trovare un’azione che esprima la noia”, ribadendo che è necessario trasmettere anche il “non-detto”, ciò che non è afferrabile a un livello superficiale del testo letterario, ma che giace nei suoi strati più profondi (Chejfic 1976: 82).

L’approccio di Chejfic al testo letterario čechoviano potrebbe sembrare fuorviante e astratto senza una necessaria verifica delle riflessioni “teoriche” sul testo filmico corrispondente da lui girato. Tra l’altro, agli inizi degli anni Settanta, alcuni studiosi di cinema interessati alle questioni riguardanti il rapporto tra la letteratura e la settima arte avevano fortemente criticato un metodo analogo a quello di Chejfic, che mostrando sempre qualcosa in più sullo schermo finiva - secondo loro - per raccontare qualcosa di diverso da quanto scritto sulla pagina¹¹.

Il condizionale “potrebbe sembrare” nel caso di Chejfic, a mio avviso, è invece obbligatorio: i risultati ottenuti dall’analisi del film *La*

signora col cagnolino, svolta nella mia Tesi di dottorato, mostrano infatti che là dove “egli racconta di più”, tutto questo avviene sempre nel pieno rispetto del racconto letterario e grazie alla capacità del cineasta di combinare adeguatamente fra loro tutte le componenti cinematografiche, sempre equilibrando fra loro gli elementi della colonna visiva e sonora¹². Infine, il lavoro svolto da un regista di grande spessore intellettuale, come Chejfic, su uno o più testi di fiction offre spunti preziosi: dettagli stilistici e narratologici che possono sfuggire a un’analisi condotta direttamente sul testo risultano spesso meglio definiti e amplificati nella traduzione cinematografica, e consentono così - a patto di distinguerli bene da quanto è “farina del sacco” del regista - un percorso critico reversibile che dal film torna all’opera letteraria, in un “circolo ermeneutico” che ne dispiega e ne svela gli stati profondi.

BIBLIOGRAFIA

Vidal Villasur 2000:

B. Villasur: *Classic Adaptations, Modern Reinventions: Reading the Image in the Contemporary Literary Film*, “Screen”, 2000, 47, pp. 5-19.

Belova 1978:

L. Belova, *Očerki istorii sovetskoj kinodramaturgii. Skvoz’ vremja*, Moskva 1978.

Bogomolov 1986:

Ju.A. Bogomolov, *Tvorčeskij portret*, Moskva 1986.

Chejfic 1959:

I. Chejfic, *Čitaja pis’ma i recenzii*, “Iskusstvo kino”, 1959, 5, pp. 103-105.

Chejfic 1962:

I. Chejfic, «*Rastruby vverch!*» *Lekcija o rabote režissëra s aktërom, pročitanaja na Tallinskoj kinostudii*, “Iskusstvo kino”, 1962, pp. 73-78.

Chejfic 1966:

I. Chejfic, *O kino*, Leningrad-Moskva 1966.

Chejfic 1966:

I. Chejfic, *Iz tetradëj o Dame s sobačkoj*, “Iskusstvo kino”, 1966, 2, pp. 53-80.

Chejfic 1976:

I. Chejfic, *Moj avtor - Čëchov*, “Iskusstvo kino”, 1976, 11, pp. 73-

84; 106-116.

Chejfic 1996:

I. Chejfic, *Pojdem v kino*, Sankt-Peterburg 1996.

Chejfic <1957-1989>:

I. Chejfic, *Stranicy iz kinotetraděj (1957-1989)*, Sankt-Peterburg, archivio della famiglia.

Čechov 1974:

A.P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, VIII, X, Moskva 1974.

Čudakov 1971:

A.P. Čudakov, *Poetika Čechova*, Moskva 1971.

Čudakov 1986:

A.P. Čudakov, *Mir Čechova. Vozniknovenie i utverždenie*, Moskva 1986.

Čukovskij 2007³:

K.I. Čukovskij, *O Čechove*, Moskva 2007.

Dell'Asta 2006:

A. Dell'Asta (a cura di), *Isaak Babel'. Tutte le opere*, Milano 2006.

Demin 1973:

V. Demin, *V gorode Č.*, in: V.Ja. Rjazanova (a cura di), *Kniga sport s fil'mami*, Moskva 1973, pp. 160-195.

Dobrenko 2008:

E. Dobrenko, *Muzej revoljucii. Sovetskoe kino i stalinskij istoričeskij narrativ*, Moskva 2008.

Gukasjan 1971:

F.G. Gukasjan, *Dama s sobačkoj*, in F.G. Gukasjan, *Andrej Moskvín*, Leningrad 1971, pp. 104-119.

Gukasjan 1973:

F.G. Gukasjan, *V poiskach poetiki Čechova na ekrane*, in: Ja.K. Markulan (a cura di), *Voprosy istorii i teorii kino. (Sbornik trudov)*, Leningrad 1973, pp. 57-79.

Hutchings – Vernickij: 2005:

S. Hutchings, A. Vernickij (a cura di), *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001. Screening the Word*, London-New York 2005.

Jutkevič 1986:

S.I. Jutkevič (a cura di), *Kinoenciklopedičeskij slovar'*, Moskva 1986.

Kuraev 1965:

M. Kuraev, *Proizvedenija Čechova na ekrane*, in: N.S. Gornickaja (a cura di), *Literatura i kino*, Moskva-Leningrad 1965, pp. 73-100.

Lotman 1973:

Ju.M. Lotman, *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*, Tallin 1973 (trad. it. *Semiotica del cinema*, Catania 1979).

Petrovič 1965:

A. Petrovič, *Iosif Chejfic. Master sovetского kino*, M. 1965

Pogoževa 1961:

L.P. Pogoževa, *Ekranizacija klasičeskich proizvedenij literatury*, in: *Očerki istorii sovetского kino. T III. 1946-1956*, Moskva 1961, pp. 355-413.

Polledro 1957:

A. Polledro (a cura di), *Anton Čechov. Tutti i racconti*, V, VII, VIII, Milano 1957.

Pomerancev 1953:

V. Pomerancev, *Ob iskrennosti v literature*, "Novyj mir", 1953, 12.

Prochorov 2007:

A. Prochorov, *Unasledovannyj diskurs: paradigm stalinskoj kul'tury v literature i kinematografe «ottepeli»*, Sankt-Peterburg 2007.

Savvina 1978:

I. Savvina (a cura di), *Iosif Chejfic. Žizn' v kino*, Leningrad 1978.

Sepman 1971:

I.V. Sepman, *Kinorežisser I.E. Chejfic (ob osobennostjach tvorčeskogo metoda)*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata iskustvovedenija, Naučnyj rukovoditel' – Doktor filologičeskich nauk G.P. Berdnikov, Leningr. gos. in-t. teatra, myzyki i kinematografii, Leningrad 1971.

Sepman 1973:

I. Sepman, *Akterskij kinematograf I.E. Chejfica*, in: Ja.K. Markuljan (a cura di), *Voprosy istorii i teorii kino*, Leningrad 1973, pp. 45-56.

Šemjakin 1996:

A. Šemjakin, *Dialog s literaturoj, ili opasnye svjazi*, in: V. Trojanovskij (a cura di), *Kinematograf ottepeli. Kniga pervaja*, Moskva 1996, pp. 132-169.

Trojanovskij 1966:

V. Trojanovskij (a cura di), *Kinematograf ottepeli. V dvuch tomach*, Moskva 1966.

Turovskaja 1973:

M. Turovskaja, *I moe mnenie ob ekranizacii*, in: V.Ja. Rjazanova (a cura di), *Kniga sporit s fil'mami*, Moskva 1973, pp. 222-235.

Van Der Eng, Meijer, Schmid 1978:

J. Van Der Eng, J.M. Meijer, H. Schmid, *On the Theory of*

Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as story-teller and playwright, Amsterdam 1978.

Woll 2000:

J. Woll, *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*, London New York 2000.

Zorkaja 2005:

N.M. Zorkaja, *Istorija sovetskogo kino*, Sankt-Peterburg 2005.

NOTE

1) Si vedano i lavori di Ju.A. Bogomolov, *Iosif Chejfic. Tvorčeskij portret*, M. 1986; A. Petrovič, *Iosif Chejfic. Master sovetskogo kino*, M. 1965; I. Savvina, I. Chejfic, *Iosif Chejfic. Žizn' v kino*, M. 1978; I.V. Sepman ha dedicato a Chejfic una tesi di dottorato intitolata: *Kinorežisser I.E. Chejfic (ob osobennostjach tvorčeskogo metoda)*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija (naučnyj rukovoditel': doktor filologičeskich nauk G.P. Berdnikov), Leningrad 1971. I. Sepman è stata una delle più grandi studiose pietroburghesi di cinema, diretta discendente della tradizione di A. Piotrovskij, Ju. Tynjanov e di tutti gli altri studiosi che per primi iniziarono a studiare il film come disciplina scientifica, autrice di numerosi lavori, nonché una delle colonne portanti del prestigioso "Istituto di Storia e Arti" (RIII) di San Pietroburgo.

2) Il film venne premiato anche a Parigi nel 1937.

3) Nel *Kinoenciklopedičeskij slovar'* [Dizionario enciclopedico di cinema] *l'ekranizacija* viene così definita: "Interpretazione mediante i mezzi del cinema di un'opera d'arte di altro genere: prosa, dramma, poesia, teatro, opera, balletto". Si veda S.I. Jutkevič (a cura di), *Kinoenciklopedičeskij slovar'*, M. 1986, p. 510 (il corsivo è mio).

4) Sceneggiatura letteraria e sceneggiatura tecnica sono la traduzione di *literaturnyj scenarij* e *režisserskij scenarii*. Con il primo testo nella tradizione del cinema sovietico e russo si intende un racconto letterario classico, mentre con "sceneggiatura tecnica" si intende la rielaborazione di quello stesso testo suddiviso in scene, inquadrature, con numerose indicazioni riguardanti i suoni, la disposizione della macchina da presa, degli attori e così via. Interessante notare che la sceneggiatura letteraria diviene opera autonoma e di grande valore a partire dall'epoca staliniana, quando la parola nel cinema assume valore primario rispetto, ad esempio, al montaggio. E. Dobrenko riporta che a partire dal 1930 fino al 1980 il nome dello sceneggiatore nei titoli di coda compariva prima di quello del regista. Si veda E. Dobrenko, *Muzej revoljucii. Sovetskoe kino i stalinskij istoričeskij narrativ*, M. 2008, p. 16.

5) Cf. L.N. Andreev, cit. in M. Gromov, Čechov, M. 1993, p. 338. Andreev afferma che il paesaggio čechoviano non è meno psicologico degli uomini, i suoi per-

sonaggi non sono più psicologici delle nuvole; con il paesaggio vengono descritti i vari protagonisti, con le nuvole si racconta del loro passato, con la pioggia si raffigurano le loro lacrime.

6) Il termine “film letterario” è preso in prestito da Belen Vidal Villasur, che in un saggio intitolato *Classic Adaptations, Modern Reinventions: Reading the Image in the Contemporary Literary Film* ritiene che il termine “film letterario” racchiuda rispetto ad “adattamento” una quantità più ampia di testi filmici con livelli differenti di gioco tra il testo letterario definito “intertesto centrale” e le “modalità soggettive incluse nella messinscena del passato” dei film. L’approccio di Villasur, come notano anche S. Hutchings e A. Vernitski, si addice in particolar modo al contesto russo in cui “l’ombra della parola letteraria incombe su film che generalmente non verrebbero considerati come adattamenti”. Si vedano B.V. Villasur, *Classic Adaptations, Modern Reinventions: Reading the Image in the Contemporary Literary Film*, “Screen”, 2000, 47, pp. 5-19; S. Hutchings and A. Vernitski (a cura di), *Russian and Soviet Film Adaptation of Literature, 1900–2001. Screening the Word*, London-New York 2005, p. 6.

7) Con scenka si intende un breve raccontino su episodi di vita quotidiana. Si tratta di un genere dominato dalla zreliščnosť [visività], dalla ploščadnosť, vale a dire dal carattere di strada [da ploščad’, piazza] proliferato al confine dei generi narrativi e di quelli drammatici, e centrale nella letteratura di massa degli anni ‘70-‘90 del XIX sec., come sottolineato da Čudakov in un capitolo dedicato alle origini dei nuovi principi compositivi del sjužet čechoviano. Si veda A.P. Čudakov, *Mir Čechova. Vozniknovenie i utverždenie*, M. 1986, pp. 69-140.

8) Riportiamo la citazione in italiano: “In generale, una frase, per bella e profonda che sia, agisce soltanto sugli indifferenti, ma non sempre può appagare chi è felice o infelice, e perciò suprema espressione della felicità o dell’infelicità appare il più spesso il silenzio; gli innamorati meglio si comprendono a vicenda quando tacciono, mentre un discorso caloroso, appassionato, detto su una tomba commuove solo gli estranei; alla vedova invece e ai figli del morto sembra freddo e insignificante”. A.P. Čechov, *I nemici*, in: A. Polledro (trad. e introduzione), *Anton Čechov. Tutti i racconti V. La steppa*, Milano 1957, p. 16. Vale la pena citare un altro racconto, *Flemma*, quando Malachin si lamenta per il procedere lento del treno merci e per le numerose ore di ritardo accumulate, temendo per la salute dei suoi tori. Il macchinista e il capotreno reagiscono con un silenzio eloquente alle sue lamentele. Nel racconto leggiamo: “Dai visi di entrambi si vede che hanno un certo segreto pensiero in comune, che non esprimono non perché vogliono nascondere, ma perché simili pensieri si palesano col silenzio di gran lunga meglio che a parole”. Cf. A.P. Čechov, *Flemma*, in: A. Polledro (trad. e introduzione), *Anton Čechov. Tutti i racconti VII. Una storia noiosa*, cit., p. 62.

9) Kukryniksy è lo pseudonimo del collettivo d’artisti sovietici, grafici e pittori formatosi nel 1929 e composto da Michail Kuprijanov (1903-1991), Porfirij Krylov (1902-1990) e Nikolaj Sokolov (1903-2000). Le illustrazioni all’opera di Čechov risal-

gono al periodo 1940-1946.

10) Mi riferisco, in particolare, a quanto raccontato da V. Demin secondo il quale, il fatto che in *Dom s mezaninom* [La casa col mezzanino] Čechov di una delle eroine avesse ommesso di menzionare il modo in cui era vestita e i dettagli dell'acconciatura, era sufficiente per considerare che la definizione di Čechov come uno degli scrittori più cinematografici fosse fondata su un malinteso. Si veda V Demin, *V gorode Č*, in: V. Ja. Rjazanova (a cura di), *Kniga sport s fil'mom*, M. 1973, p. 163.

11) Si vedano i saggi di M. Turovskaia, *I moe mnenie ob ekranizacii Čechova*, in: *Kniga sport s fil'mami*, Moskva 1996, pp. 222-235; V. Demin, *V gorode Č*, in *Kniga sport s fil'mami*, cit., pp. 160-195; M. Kuraev, *Proizvedenija Čechov na ekrane*, in: N.S. Gornickaja (a cura di), *Literatura i kino*, M.-L. 1965, pp. 73-100; F.G. Gukasjan, *V poiskach poetiki Čechova na ekrane*, in: Ja.K. Markulan (a cura di), *Voprosy istorii i teorii kino. (Sbornik trudov)*, L. 1973, pp. 57-79.

12) Ricordiamo qui la definizione di Ju.M. Lotman del film come di una storia raccontata per mezzo di immagini, un testo creato da un mittente X per un destinatario Y e inteso come sintesi di due tendenze narrative: quella figurativa e quella verbale. Si veda Ju.M. Lotman, *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*, Tallin 1973 (trad. it.: *Semiotica del cinema*, Catania 1979).

Mario Pepe

NOTA SULL'ARTE ANALITICA DI PAVEL FILONOV

L'esordio sulla scena artistica del pittore russo Pavel Nikolaevič Filonov (Mosca, 1883 – Leningrado, 1941) avvenne in occasione di una mostra della *Sojuz moloděži* ("Unione dei giovani"), allestita a Pietroburgo nel 1910. L'artista, che aveva allora ventisette anni, si presentava al giudizio del pubblico non più giovanissimo ma forte di uno studio approfondito della pittura delle antiche icone russe e dell'opera di Michail Vrubel', caratterizzata da meditazioni oscillanti tra naturale e simbolico. Da ricordare alcuni viaggi giovanili, che lo portarono al monte Athos e a Gerusalemme. Nel 1908 – dopo essere stato rifiutato per tre volte – s'iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Mosca, che frequentò sino al 1910. Determinante per la sua formazione fu poi la conoscenza delle proposte futuriste delle quali ebbe un'esperienza diretta nell'occasione di un viaggio in Italia e in Francia compiuto tra il 1911 e il 1912. I rapporti di Filonov con il futurismo sono testimoniati anche dalla sua partecipazione alla pubblicazione miscelanea *Futuristy: Rykajuščij Parnas* ("Futuristi: Parnaso ruggente"; Pietroburgo, 1914), finanziata dal pittore Ivan Puni e alla quale collaborarono, tra gli altri, David Burljuk, Vasilij Kamenskij, Vladimir Majakovskij e Ol'ga Rozanova. L'esperienza futurista, così come l'utilizzazione della scomposizione cubista, costituirono per Filonov esclusivamente un mezzo per tentare di giungere alla realizzazione di forme evocate con l'ausilio di una visionarietà sofferta e allucinata. Per definire la sua pittura si sono richiamate infatti le deformazioni espressioniste, le fantasie surrealiste, le atmosfere magiche della metafisica. Certamente Filonov ebbe conoscenza diretta di queste tematiche, che tuttavia rielaborò in modi del tutto originali che rendono, ancor oggi, la sua pittura di ardua comprensione.

Nonostante la produzione pittorica di Filonov partecipi decisamente al profondo rinnovamento dei linguaggi artistici attuato dalle avanguardie artistiche del primo Novecento, è infatti impossibile collocarla nell'ambito di una corrente o di un movimento. Egli rimane un isolato, sostanzialmente un incompreso, che non è riuscito, o per meglio dire non ha mai aspirato a trovare una precisa collocazione tra gli artisti del suo

tempo. La sua opposizione sia alle correnti tradizionali, improntate a forme di realismo classico, sia alle proposte innovative delle avanguardie, in specie al cubismo e al futurismo, lo condusse ad una sorta di isolamento, artistico ed esistenziale. Anche il tentativo di periodizzazione della sua produzione risulta vano in quanto egli ritorna, anche a distanza di tempo, a riprendere e rielaborare temi e motivi secondo scelte e preferenze di difficile interpretazione. Sulla scorta di quanto proposto da Michaela Böhmig (1979) si può tuttavia proporre la seguente periodizzazione: dal 1903 al 1912-13 sono evidenti le influenze simboliste; tra il 1912 e il 1916 si ha una infatuazione primitivista segnata, sotto il profilo stilistico, da soluzioni cubo-futuriste; dal 1917 al 1925 prevalgono realizzazioni che tendono all'astrazione; tra il 1925 e il 1930 è evidente la ripresa di tematiche figurative caratterizzate da un marcato tratto onirico-visionario. Molto scarsa la sua produzione successiva al 1930; in ogni caso nelle poche opere note del periodo fra il 1930 e il 1941 l'artista passa da forme di una allucinata figuratività ad altre nelle quali prevale la negazione dell'immagine reale, sottoposta talvolta ad una sofferta deformazione.

Frequente per le opere di Filonov la difficoltà di pervenire ad una sicura datazione; così per la composizione *Uomo e donna* (Praga, Art Centrum), immersa in una trasognata atmosfera, si va dal 1912 al 1918; certa invece la datazione - 1915 - di *Fiori della Fioritura Universale* (San Pietroburgo, Russkij Muzej), opera che bene rappresenta il momento della infatuazione cubo-futurista; ne il *Carnevale* (1913-1914; San Pietroburgo, Russkij Muzej) sono evidenti le preferenze primitiviste. Per *Il più giovane* (San Pietroburgo, Russkij Muzej) si propende per una datazione tarda, ca. il 1930, come evidenzia la esibita ripresa di motivi naturalistici sottoposti a una spietata frantumazione. In questa opera è evidente la scomposizione analitica della figurazione, che talvolta si organizza proprio per evidenziare il passaggio delle immagini da una forma all'altra: così talvolta dalla figura umana si passa a quella animale con un'impercettibile ma continua mutazione; in altri casi il percorso è inverso. Per queste metamorfosi Filonov ha adoperato la definizione di "procedimento analitico", termine ripreso dalla critica per le sue proposte teoriche; ma egli piuttosto, più spesso e con più convinzione, parla di "fioritura universale".

La produzione teorica di Filonov consta di quattro scritti; il primo, che si data agli anni 1914-1915, si intitola *Ideologija analitičeskogo iskusstva i princip sdelannosti* ("L'ideologia dell'arte analitica ed il principio dell'essere fatto": si tratta di un testo pervenutoci manoscritto e pubblicato in *Pervaja personal'naja vystavka. Pavel Filonov, 1883-1941 Katalog* ("Prima mostra personale - Pavel Filonov, 1883-1941,

Catalogo”), Novosibirsk, 1967. Il secondo, il più elaborato ed importante, reca il titolo *Deklaracija mirovogo rascveta* (“Dichiarazione della fioritura universale”). Fu pubblicato in “Žizn’ iskusstva”, Moskva, n. 20, 1923, pp. 13–15, nell’occasione della *Vystavka kartin petrogradskih chudožnikov vseh napravlenij* (“Esposizione di quadri di artisti petrogradesi di tutte le tendenze”), che si tenne in quell’anno all’Accademia di Belle Arti di Pietrogrado. Nella pubblicazione compaiono anche scritti di P. Mansurov, K. Malevič, M. Matjušin ed altri. Nel saggio del 1923 Filonov riprende ed amplia lo scritto del 1914-1915. Un terzo, molto breve, una sorta di estratto della sua teoria (*Tezisy iz rukopisi Filonova*, “Tesi dal manoscritto di Filonov”), è nel catalogo *Filonov*, Leningrad, 1930, pp. 41–42, pubblicato nell’occasione di una mostra personale dell’artista che non fu realizzata. Il pensiero di Filonov si completa con il testo poetico *Propeven’ o prorosli mirovoj* (“Predicando sul germoglio universale”)¹, Pietrogrado, 1915, corredato da illustrazioni di forte accento primitivista (tradotto parzialmente in S.Vitale, *Per conoscere l’avanguardia russa*, Milano, 1979, pp. 176-181). Esso costituisce un significativo documento relativo ai rapporti esistenti tra poesia e figuratività all’interno dell’avanguardia russa: è una sorta di poema che esibisce, con un’allucinata violenza verbale, il senso visivo del rapporto tra la morte e la vita. Su tutto prevale il “germoglio universale” della vita, testimonianza di quella intuizione già presente nella *Ideologija* (1914-1915), poi al centro della *Deklaracija* del 1923. Si propone la lettura di un brano che chiarisce il senso del poemetto: “vecchia gleba divenne severamente al volto terrestre / la mia tenera cenere è marcita / le radici hanno intrecciato trapassato il cuore / divenendo mammella all’erba / legato con ossi al fondo / con affondità d’erbe ho perforato il sopraterro / vecchio severo deposito di avi / del sogno in veglia attaccata col piombo / l’antichità mondiale delle fedi vivomuta / due monete sugli occhi aperti / icona sulla fronte / miracoleggia nella tomba ...”. Lo scritto più importante per comprendere la reale posizione teorica di Filonov nei riguardi dell’arte è la “Dichiarazione” del 1923.

Essa si apre con la negazione di “tutte le dottrine di fede in pittura, da quelle di estrema destra fino al suprematismo e al costruttivismo ... in quanto non scientifiche”. La pretesa di Filonov è dunque quella di fornire una definizione scientifica dell’arte, segnatamente della pittura. Nessuno dei ‘capi’ delle varie correnti, a suo avviso, “è riuscito a dipingere, a disegnare, né a pensare in maniera analitica ‘cosa, e per che cosa’ dipingesse”. Secondo Filonov “la ‘riforma’ di Picasso è scolastico-formale e ... priva di significato rivoluzionario”; il discorso diviene subito oscuro e di difficile comprensione: “ci sono due metodi di approccio all’oggetto ed

alla soluzione: quello assolutamente non prevenuto, analiticamente intuitivo e quello assolutamente scientifico, che rimane assolutamente analitico intuitivo”. La sua polemica s’indirizza poi verso il “fronte realistico”, che “si suddivide in correnti, si nasconde dietro la non-oggettività, le mele, lo spazio, il cubofuturismo, il controrilievo, l’invenzione, il proletario, la torre di Tatlin [ossia il modello per il monumento alla Terza Internazionale]”. Per tutto ciò “l’artista non vede tutto il mondo dei fenomeni, la vita in quanto tale ... ha atrofizzato l’analisi, l’intuizione, il pensiero critico, l’iniziativa personale, è professionalmente analfabeta”. Al posto delle varie proposte, a suo avviso irricevibili, Filonov pone il “naturalismo scientifico, analitico, intuitivo, l’iniziativa dello studioso di tutti i predicati dell’oggetto, dei fenomeni di tutto il mondo, dei fenomeni e processi nell’uomo”. Nonostante l’oscurità del linguaggio è evidente l’esaltazione del ‘naturalismo scientifico’ realizzato secondo un metodo ‘analitico’ ed ‘intuitivo’, procedimento che esalta la fantasia e la visionarietà dell’artista in linea con la sua poetica figurativa. Filonov prende anche una decisa posizione politica, di appoggio alle istanze comuniste: “La società proletaria deve creare una critica proletaria ... Che venga la prima rivoluzione mondiale nella psicologia dell’artista e nell’arte. Artista di sinistra e di destra, emancipati! Sbarazzati dei pedanti dei vecchi tempi ... Per la tua causa non hai più bisogno di maestro alcuno ... Inizia la fioritura universale”. Filonov si proclama infatti “l’artista della fioritura universale”; ma in che cosa essa consista e quale sia il compito dell’artista non è facile ricavare dalle sue parole; la ‘formula’ del suo metodo è decisamente poco chiara: “analisi assoluta, previsione di oggetto e sfera nel concetto di bio-monismo e soluzione adeguata alla concezione. Ne deriva il concetto della continuità del fronte unitario”. Egli stesso appare consapevole di quanto le sue proposte risultino difficilmente comprensibili, così che la conclusione appare piuttosto conciliante, intesa a consentire a ciascun artista di trovare la propria strada: “Non stabilisco né delle regole né una scuola ... ma fornisco come base un semplice metodo puramente scientifico con il quale ognuno può agire alla maniera sua, a destra ed a sinistra”.

Nel 1928 Filonov aderisce al movimento *Oberju*, che si presentò con un manifesto pubblicato nel gennaio di quell’anno sul n. 2 del periodico “Afiši Doma Pečati” (“Affiches della Casa della Stampa”). Siamo alle ultime manifestazioni di un’arte libera prima delle rigide direttive staliniane; nel ‘manifesto-dichiarazione’ di *Oberju* (pubblicato in S. Vitale, *Per conoscere l’avanguardia russa*, cit., pp. 284-289) si legge: “Non riusciamo a capire come mai la scuola di Filonov sia stata espulsa dall’Accademia ...”. Il riferimento è all’‘Associazione dei maestri

dell'“arte analitica“, da lui fondata nel 1925, che ebbe una vita breve e non facile.

L'oscurità delle proposte teoriche di Filonov trova riscontro nella difficoltà di definire stilisticamente la sua produzione figurativa, che presenta caratteri di una spiccata originalità. Essa, in ogni caso, rientra nel filone espressionista le cui istanze sono rivissute dall'artista russo con una partecipazione quasi allucinata: “dalle sue tele emana una forte tensione fra forze apparentemente irrazionali e caotiche e l'impegno per dar loro chiarezza ed intelligibilità” (M. Böhmig, 1979). Nel 1930 era stata progettata una mostra di sue opere al Russkij Muzej di Leningrado, che - nonostante fosse già stato stampato il catalogo - non fu realizzata. Nel 1933 Filonov fu presente con ben 72 pitture alla grande esposizione “Quindici anni di arte in URSS”. La sua è stata una ricerca solitaria, al di fuori - dopo il 1930 - da qualsiasi rapporto con l'arte del tempo: ciò lo condusse ad un'esistenza disperata, conclusa tragicamente: ammalato di polmonite e privo di cibo, morì il 3 dicembre 1941, durante l'assedio tedesco alla città di Leningrado. Nel 1977 la sorella Evdokija Glebova ha donato circa 400 opere di Filonov al Russkij Muzej di Leningrado.

BIBLIOGRAFIA

I. I. Ioffe, *Storia sintetica delle arti (Sintetičeskaja-istorija iskusstv)*, Leningrad, 1933, in M. Böhmig, *Le avanguardie artistiche in Russia. Teorie e poetiche dal cubofuturismo al costruttivismo*, Bari, 1979, pp. 194-198 ; I. Kriz, *Pavel Nikolaevič Filonov*, Praha, 1966 ; E. Crispolti, *Vicende dell'immagine fra Espressionismo, Cubismo e Futurismo*, in *L'Arte Moderna*, 1967, VIII, Milano, pp. 85, 87, 95-96 ; F. Miele, *L'avanguardia tradita*, Roma, 1973, pp. 174-175, 226, 232, 345, 350, 374; M. Böhmig, *Le avanguardie artistiche in Russia*, cit., pp. 47-55, alle pp. 187-193 è la *Dichiarazione della fioritura universale (1923)*; S. Vitale, *Per conoscere l'avanguardia russa*, Milano, 1979, alle pp. 177-181 è una parte del *Predicando sul germoglio universale*, 1915; N. Misler e J. E. Bowlt, *Pavel Filonov. A Hero an His Fate*, Austin, 1983 ; E. F. Kovtun, *Pavel Filonov*, catalogo della mostra, Leningrad, 1988; N. Misler, *Avanguardie russe*, “Art Dossier”, n. 41, 1989, pp. 26-29, a p. 46 è la seconda parte della *Dichiarazione della fioritura universale (1923)* ; X. Muratova, voce *Filonov, Pavel Nikolaevič*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, 2 , Torino, 1990, pp. 317-318; voce *Filonov, Pavel*, in *Enciclopedie dell'arte – Le Garzantine Arte*, Milano, 2002, p. 403; voce *Filonov, Pavel Niholaevič*, in *Enciclopedia dell'arte Zanichelli*, Bologna,

2004, p. 393 ; W.K. Lang, *Formula del mondo. La pittura analitica di Pavel Filonov*, Firenze, 2005.

P. S. E' stata definita 'pittura analitica' – si è parlato anche di 'pittura pittura', 'astrazione analitica', 'pittura pura' – una corrente , o meglio una tendenza artistica, affermatasi in Italia negli anni Settanta del Novecento. Precedenti di tale movimento sono stati individuati nella pittura monocroma di Malevič e nelle ricerche geometriche di Mondrian ; la 'pittura analitica' si basa infatti sulla valorizzazione degli elementi fondamentali della pittura: tela, telaio, pennello, colore. La pittura in se stessa diviene oggetto dell'indagine dell'artista: non deve rappresentare qualcosa, ma è sufficiente che attraverso di essa si esalti il rapporto esistente tra l'artista e la tela. La 'pittura analitica' , in quanto intenta a raggiungere valori assoluti, tende al monocromo. In ultima analisi si vuole purificare la pittura da ogni contaminazione emotiva, nell'aspirazione a caratterizzarla come un fatto razionale. Parteciparono a tale ricerca numerosi artisti, tra i quali: Enzo Cacciola, Paolo Cotani, Marco Gastini, Elio Marchegiani, Paolo Pinelli, Lucio Pozzi, Gianfranco Zappettini. (*Mario Pepe*).

NOTA

1) Nei dizionari della lingua russa non siamo riusciti a trovare la parola "Propeven". A nostro avviso potrebbe trattarsi di un refuso di *Propoved'* (predica), e in questo caso anche l'italiano "Predicanto" potrebbe a sua volta essere un refuso di *Predicando*. Quindi il titolo russo completo potrebbe essere *Propoved' o prorosli mirovoj* e la traduzione italiana *Predicando sul germoglio universale*. Ma Mario Pepe ha trovato che la versione "*Propeven' o prorosli mirovoj* (Predicanto sul germoglio universale)" compare due volte, a p. 50 e a p. 187, nel libro *Le avanguardie artistiche in Russia*, a cura di Michaela Böhmig, cosa che parrebbe escludere l'ipotesi dei refusi. Quindi - suggerisce Mario Pepe - "predicanto" potrebbe essere un neologismo coniato da Filonov con una fusione di "predica" e "canto". La cosa è plausibile, ma rimane un mistero l'etimologia di "Propeven". (n.d.r.).

Andrea Franco

LA “PICCOLA RUSSIA” NEL CONTESTO DELL’IMPERO MULTINAZIONALE ZARISTA: LA “QUESTIONE UCRAINA” SECONDO LA VISIONE DI KOSTOMAROV

(Tesi di laurea specialistica, Università “Ca’ Foscari” di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Storia della società europea dal medioevo all’età contemporanea, anno accademico 2008-2009. Relatore: prof. Francesco Leoncini)

Introduzione

Russia e Ucraina, *Kalinka* e la steppa, il “mito di Pietroburgo nella letteratura” e “Leopoli tomba dei popoli”, lo *car’* e i Cosacchi, l’ortodossia e la questione uniate, i bolscevichi e le guardie bianche, il Cremlino e la scalinata del Potëmkin, Puškin e Gogol’, il Nord artico e il Sud della Crimea, i grattacieli staliniani e il Monastero della Lavra: queste sono tante delle immagini, delle fascinazioni che vellicavano la mia fantasia sin dal momento in cui decisi di affrontare questo studio, in un tempo collocabile, cioè, all’epoca in cui andavo terminando il mio primo anno di università.

La Russia e l’Ucraina mi apparivano allora quasi indistinte fra loro, benché ognuna delle due nazionalità conservasse nella mia immaginazione alcune peculiarità autonome, i cui contenuti avevo assorbito chissà come. In particolare, per me, che da ragazzino amavo collezionare francobolli provenienti dai Paesi socialisti, l’idea che avevo dell’Ucraina era legata a quella della raccolta del grano, sollevato in grossi fasci da ragazze robuste e sorridenti. Non sapevo, però, che quel grano era uno dei migliori del mondo, perché proveniente dalle feraci *Terre Nere*, e non sapevo che si chiamasse *Taganrog*, dal nome del villaggio – oggi nella *Novaja Rossija* - che diede i natali ad Anton Čechov. Le cose, come presto avrei scoperto, erano più complesse rispetto alle mie fantasticazioni puerili, che a propria volta erano veicolate attraverso quei piccoli segmenti di realtà – ridotti, per via della loro icastica eloquenza, a una sorta di “icona” laica - quali erano appunto i miei francobolli.

Il punto di partenza dei miei studi, preso atto di ciò, divenne

l'analisi del processo che provocò la genesi del sentimento di autocoscienza nazionale ucraina. L'assunto alla base della mia ricerca era dato da una considerazione aprioristica che, presa oggi in considerazione, mi appare un po' banale, e cioè che, esistendo uno Stato nazionale ucraino – benché ospitante numerose comunità alloglotte, prima fra tutte quella russa, molto consistente –, per forza di cose, a monte, doveva esistere una nazione ucraina che, nonostante i rapporti intrecciati con lo Stato sovietico per buona parte del Novecento, nonostante che avesse fatto parte dell'Impero zarista e di quello asburgico... e così via, in un lungo percorso *à rebours*, doveva in un qualche modo distinguersi rispetto alle nazionalità slave contermini, *in primis* rispetto a quella russa. Ciò era preteso a gran voce dalla letteratura e dalla storiografia ucraina – specialmente da quella della diaspora, e da quella “indigena”, ma solo a partire dal 1991, in quest'ultimo caso, - mentre il pensiero grande-russo in merito appariva molto più sfumato, e non mancavano al suo interno delle voci, anche autorevoli - che fino a un “altr'ieri storico” - affermavano che “l'Ucraina non esiste”, oppure che questa andasse meramente considerata quale un territorio russo di periferia, dolcemente meridionale, e perciò considerato dagli stessi Russi alla stregua del proprio “giardino di casa”.

Le voci a cui mi sono affidato per ricostruire le vicende che videro nascere l'ideale di nazione in Ucraina sono quella del massimo poeta ucraino, ossia Taras Ševčenko e, ancor di più, quella dello storico Nikolaj Kostomarov, il quale si impegnò a fornire a coloro i quali considerava propri “connazionali” – in massima parte contadini analfabeti o, al limite, capaci di leggere e scrivere in russo, ma non nella propria lingua materna, la quale veniva insegnata nelle scuole solo in rari casi - una sorta di *raffigurazione collettiva* che valesse come “prontuario di storiografia”: analizzando la pamphlettistica kostomaroviana, infatti, ci si può rendere conto di come questo intellettuale intendesse provare a convincere l'opinione pubblica dell'esistenza di una nazionalità ucraina *in quanto tale*. Nel fare ciò, Kostomarov spiegava quelli che furono i nodi storiografici che valsero a separare le due principali nazionalità generate da un grembo comune, quello della *Madre Rus'*: il suo stile, semplice ed efficace, talora polemico, per nulla compassato, potrà forse apparire poco professorale.

Tale caratteristica, per paradossale che ciò possa sembrare, la si può rinvenire pure nella sua produzione scientifica che, a quanto pare, viene comunemente ritenuta molto gradevole alla lettura.

La prima opera ucrainofila di Kostomarov – redatta probabilmente insieme agli altri più influenti *Confratelli* affiliati alla “Confraternita Cirillo-Metodiana” - furono senza dubbio *I Libri della genesi del popolo*

ucraino, nei quali si fondono in modo paradigmatico tematiche slavofile, afflato democratico e federalistico (viene qui auspicata la nascita di una Repubblica panslava, priva di zar e di nobili di alcun tipo), messianesimo ortodosso. La mia cura è stata quella di provare a far dialogare le fonti coeve rispetto al periodo di cui mi sono occupato – il primo sessantennio dell'Ottocento, con un particolare riguardo agli anni intercorsi fra il 1846 e il 1863 - con le più recenti critiche storiografiche, nel tentativo di provare a decifrare il quanto più in profondità possibile una tematica scarna quanto a *histoire événementielle*, ma ricca per quanto riguarda la *storia delle idee*. In più, ho consultato gli studi elaborati da storici europei occidentali e di altri di provenienza slava, nonché, marginalmente, la critica operata dagli Ucraini della diaspora, spesso e volentieri ispirati da una visione decisamente nazionalistica e russofoba.

In concreto, ho innanzitutto tentato, nella prima sezione del lavoro, di rendere conto di quali rapporti intercorressero nel cuore dell'Ottocento (l'epoca di Nicola I e di Alessandro II) fra il *centro* di un Impero che definiva se stesso come multinazionale, e le sue *periferie* allogene, con particolare riguardo a quanto avveniva nella sezione europea dello stesso e, ancor più da vicino, alle modalità attraverso cui il potere autocratico si relazionava nei confronti degli altri Slavi dell'Impero. Fatto ciò, ho messo meglio a fuoco l'argomento centrale del mio lavoro. Per portare a buon fine questo tentativo, sono dovuto risalire agli esordi del XIX secolo, allorquando nacquero le prime società segrete sul suolo imperiale: queste furono da modello per le prime successive organizzazioni ucrainofile.

Una certa attenzione ho cercato di dedicarla al tema della nascita e dello sviluppo di una letteratura prettamente ucraina pure se, alla fine, mi sono soffermato più su di una sublime eccezione che non su coloro che furono i veri capostipiti di questa letteratura: questa eccezione è rappresentata da un autore per definizione *di frontiera*, letteralmente *eccentrico* sotto ogni punto di vista.

Questi non è altro che Nikolaj Gogol', forse un Ucraino di lingua russa, o forse un autore al contempo russo e ucraino, il quale, nelle sue opere giovanili, amò mettere in scena gli episodi della sua esperienza di vita piccolo-russa. Gogol', oltretutto, nello scrivere il *Taras Bul'ba*, diede vita ad un'opera che cantava l'epopea dei progenitori dei moderni Ucraini, ovverosia i Cosacchi. Anche ciò funzionò come impulso alla creazione di un mito nazionale, di un *pantheon* quantomeno immaginifico.

La questione della *ucrainicità* di Gogol', cui io mi riferisco solo schematicamente, risulta tutt'altro che risolta, e in merito ad essa si versano ancor oggi i proverbiali fiumi di inchiostro. Quanto al bardo ucraino,

ovvero Ševčenko, l'ho considerato ovviamente a parte, dato il suo fondamentale ruolo svolto nell'ambito di quell'ucrainofilismo ai suoi tempi ancora agli albori. Ševčenko, oltretutto, fu capace di rimanere anche post-mortem un mito per via della sua adamantina coerenza e per il suo coraggio inflessibile, a causa del quale pagò uno scotto molto elevato: persino in età sovietica, a seguito di una forzatura attraverso la quale la sua opera fu interpretata, Ševčenko fu considerato un rivoluzionario *ante-litteram*. Quello che doveva essere evidente anche agli stessi ucrainofili, nonché alle occhiute autorità zariste, è che il messaggio di Ševčenko, spesso un'incandescente richiesta di libertà nei confronti del giogo dell'autocrazia, a beneficio di tutti i popoli che vi erano soggetti - e in particolare, ovviamente, di quello ucraino -, sarebbe prima o poi stato in grado di toccare la coscienza delle masse meno istruite, mentre le costruzioni storiografiche di Kostomarov, per quanto gradevoli alla lettura, come detto, per la loro stessa natura non erano capaci di penetrare altro che nell'ambito di quell'opinione pubblica letterata che formava una frazione sì in crescita, ma comunque non particolarmente ampia della società imperiale. Per questo motivo Ševčenko fu punito in modo più drastico; oltretutto, le sue origini di servo della gleba non lo ponevano certamente in una posizione riparata, privilegio, questo, che probabilmente spettò a Kostomarov e agli altri *Bratčyky*, di più elevata estrazione *raznočinec*.

L'impegno di Ševčenko e di Kostomarov – per eccellenza personaggi fondamentali ai fini della prima evoluzione della “questione ucraina” - venne a coincidere in occasione dell'esperienza della “Confraternita Cirillo-Methodiana” che, pur se durata l'*espace d'un matin*, segnò probabilmente la più importante tappa del nascente ucrainofilismo. Reso impossibile a Ševčenko di ledere l'interesse dello Stato attraverso la sua opera di poeta *engagé*, Kostomarov si trovò ad affrontare con gli altri *Bratčyky* l'inevitabile periodo di riflusso che caratterizzò gli anni successivi allo scioglimento imposto d'autorità alla “Confraternita Cirillo-Methodiana”. Lo stesso Kostomarov scelse allora una linea di più basso profilo, ed accettò sostanzialmente le posizioni concettuali veicolate dallo Stato, riassumibili nella definizione di *nazionalità ufficiale*. I primi anni Cinquanta, marcati dalla paura della reazione di Nicola I, videro perciò svanire le prime scintille dell'ucrainofilismo.

Una nuova fase di impulso scaturì agli inizi degli anni Sessanta quando, a San Pietroburgo, “capitale” di una diaspora ucraina per il momento ancora diretta di preferenza all'interno dei confini dell'Impero, il fiore dell'*intelligencija* ucrainofila diede vita a una rivista, *Osnova*, destinata ad occuparsi di questioni *malorusse*. Per questa rivista Kostomarov scrisse il *pamphlet* “Dve russkie narodnosti”, che nel

Novecento uno dei massimi storici ucraini avrebbe definito “Vangelo del nazionalismo ucraino”: in realtà, non di nazionalismo si trattava ma, semmai, dell’elaborazione di un *mito nazionale* sostanzialmente compiuto e pronto per l’uso, concepito da Kostomarov a sostegno dell’esigenza di spiegare all’opinione pubblica le peculiarità e i tratti salienti che caratterizzavano la nazionalità ucraina. L’esperienza di *Osnova* era iniziata da circa un biennio, quando poi fu bloccata per espresso volere dell’autocrazia, in particolare per effetto della nota Circolare Valuev - emanata nel 1863 - , secondo la quale la lingua ucraina non esisteva, essendo solo e semplicemente un dialetto russo storpiato dall’influsso polacco. Coerentemente, poiché tale lingua non esisteva, le autorità ne vietavano l’impiego, al di fuori che nella produzione letteraria più leggera, ancora per il momento.

In altri termini, ho cercato di porre in rilievo il gioco di spinte e contospinte che si venne a creare fra le esigenze dell’*intelligencija* ucrainofila da un lato e la reazione che lo Stato zarista pose in essere allo scopo di frenare delle elaborazioni concettuali che considerava autenticamente incendiarie, nonostante le loro apparenze moderate. I fatti successivi che riguardarono lo sviluppo del sentimento nazionale ucraino, estranei a questo lavoro, avrebbero visto emergere la Galizia absburgica come nuovo faro dell’ucrainofilismo, guidata da intellettuali del calibro di Michaylo Drahomanov (nato nella Piccola-Russia zarista, però) e da Ivan Franko: ciò anche perché, nell’Impero russo, fino alla Rivoluzione del 1905 sarebbe stato pressoché impossibile ottenere, da parte ucraina, una qualunque concessione.

Per ragioni di semplicità, nel corso di questa presentazione del mio lavoro, ho disinvolatamente utilizzato degli etnonimi e dei toponimi il cui impiego, in realtà, andrebbe meglio circostanziato, cosa che sarà fatta nel corso del saggio: la Russia e l’Ucraina odierne, definite con tali nomi, non sono altro che il frutto di eventi legati alla tarda età moderna. In precedenza, nomi di luogo e di popolazioni sono mutati spesso di estensione e di significato, alcuni altri sono scomparsi, rimpiazzati da nuovi. L’esigenza filologica di evitare ogni anacronismo, e di spiegare con precisione tali evoluzioni mi ha imposto di inserire, a margine del *corpus* principale del lavoro, un consistente apparato di note esplicative.

La maggiore difficoltà che ho riscontrato nell’affrontare questo lavoro, oltre a quella di dover consultare testi in varie lingue (oltre a quella italiana, le storiografie prese in esame sono quella francese e, in modo più marginale, russa e inglese; non mancano peraltro citazioni dall’ucraino; purtroppo, per mie carenze, ho dovuto rinunciare in partenza al patrimonio costituito dalle letterature scientifiche in lingua ucraina,

polacca e tedesca) e a quella appena espressa, relativa all'uso di toponimi e di etnonimi, si è rivelata quella del continuo intersecarsi dei piani storici e storiografici di diverso genere. In concreto, Kostomarov scrisse a metà Ottocento – e peraltro in modo non sempre libero, in quanto era conscio di essere vigilato dalla censura (e questa considerazione ha un indubbio peso, agli occhi di chi voglia rendersene esage) - di fatti relativi alla sua epoca, come pure di vicende risalenti al tempo della Rus'; le sue cognizioni e le sue interpretazioni finiscono inevitabilmente con l'essere differenti rispetto a quelle di chi opera delle valutazioni in relazione al medesimo tema, ma ai nostri giorni, forte della conoscenza di molti altri avvenimenti successivi a quelli dell'epoca di Kostomarov. Queste ultime considerazioni, di per sé scontate, acquisiscono un maggior spessore se si concepisce quali e quanti avvenimenti abbiano riguardato quell'area slava-orientale (unica definizione onnicomprensiva e sostanzialmente utilizzabile a prescindere dall'epoca cui ci si riferisca) postzarista, poi post-sovietica, e poi ora, forse, neo-nazionalista (come saremmo tentati di definirla oggi, agli esordi del XXI secolo), rispetto all'epoca in cui Kostomarov visse ed operò. In poche parole, come già detto, oggi diamo per scontata e pacifica l'esistenza di una nazionalità ucraina; Kostomarov, invece, doveva affannarsi per spiegarne l'esistenza ad un'opinione pubblica e ad un interlocutore politico nettamente contrari – salvo rare eccezioni - ad una teoria di questo tenore.

Un'ultima annotazione. Come detto, le vicende relative a toponimi ed etnonimi si rendono estremamente complesse per via di ragioni storiche altrettanto articolate. A ciò si aggiunge il fatto che, data la promiscuità in cui vissero - e, seppur in misura minore, continuano a vivere - comunità di differenti origini nazionali, spesso stabilite presso gli stessi luoghi e nello stesso tempo, molte località abbiano un nome che venne espresso o che viene a tuttora reso sulla base di più lingue. Poiché neppure la pronuncia e la grafia di un nome è un atto di per sé neutro ma che, anzi, sottintende spesso una scelta politica – e si vedrà come ciò valga persino nel caso di Kostomarov, i cui nome, patronimico e cognome possono essere scritti e/o pronunciati secondo la lingua russa o quella ucraina, - in nota mi sono sforzato di rendere noto al lettore tutte le varianti storicamente accertate di località, Paesi, fiumi, nazionalità, etc. Per ovvie ragioni di semplicità, fatto questo una prima volta, sono poi sempre ricorso all'uso del solo termine italiano, se esistente (per cui ho sempre scritto Leopoli, ad esempio, e non più L'vov, L'viv, Lwow o Lemberg), altrimenti all'uso più frequentemente attestato nella tradizione storiografica e nella prassi italiana, spesso però coincidente con l'espressione russa, anche se riferito a luoghi ucraini (per cui ho sempre scritto, alla russa,

Kiev, e non, all'ucraina, Kyjiv).

L'unica eccezione è relativa al *topos* che, più di ogni altro, - sin dal tempo in cui il giovane Ševčenko lo poneva al centro dei suoi acquerelli -, si situa decisamente al centro dell'immaginario ucraino come *simbolo per eccellenza della nazione* stessa: il fiume Dnepr/Dnipro: per coerenza con quanto detto appena sopra, avrei dovuto menzionarlo solo secondo l'uso russo ma, dato il rapporto affettivo che con le sue acque intrattengono gli Ucraini, nazionalisti e non, nonché il grande peso che questo stesso fiume ha avuto per la storia di questi luoghi – mi riferisco alla *Spartizione ucraina* decretata dal Trattato di Andrusovo, nel 1667 - ho pensato di riferire costantemente entrambe le dizioni.

Naturalmente, in nota sono elencati anche gli altri modi di chiamare tale fiume sulla base delle altre lingue.

(continua)

Primož Kuret

LA RICEZIONE DELL'OPERA DI VERDI IN SLOVENIA

L'opera italiana è sempre stata popolare a Lubiana, nel ducato della Craina, durante la monarchia austro-ungarica. Una prima occasione per conoscere l'opera italiana a Lubiana si era avuta nel lontano 1615. L'*Inventarium Librorum Musicalium Ecclesiae Cathedralis Labacensis* del 1620 inserisce il titolo di *Euridice* - opera di Giulio Caccini - in una stampa del 1615. A partire dal 1660, musicisti e cantanti italiani, nonché dilettanti aristocratici, organizzavano rappresentazioni di opere a Lubiana (in tedesco: Laibach). In quell'anno anche l'imperatore Leopoldo I visitò Lubiana e, in occasione della sua visita nel salone da ballo del palazzo di Auersperg, venne presentata una "Comedia Italiana in Musica". Dopo il 1733, varie compagnie di opera (p.e. Angelo e Pietro Mingotti) si esibirono a Lubiana. La prima opera autoctona in lingua italiana fu scritta da Clemente Giuseppe de Bonomi, direttore d'orchestra ("attuale maestro di Cappella di Sua Eccellenza il Sig. Francesco Antonio Sigifrido Conte", conte della Torre e Valsassina). Si trattava dell'opera *Il Tamerlano*, una tragedia per musica, da rappresentarsi a Lubiana nel Palazzo del Vice Dominato nell'anno 1732. Quest'opera venne in effetti messa in scena nel 1732. Nella prefazione, Bonomi si sofferma sui suoi legami familiari con la Slovenia. Egli ricorda che i suoi genitori provenivano dalla Craina ("con il presente dramma non intendo altro che cominciare a onorare i deboli parti del mio ingegno in questo Inclito Ducato/ ove i miei Antavi non solo ebbero in sorte di averne la Cuna, ma per più Secoli godettero di un felice soggiorno;/ col pregiatissimo nome dell'Eccellenza Vostra").¹

Dopo il 1732, le testimonianze relative ad opere melodrammatiche messe in scena a Lubiana diventano più numerose; le compagnie d'opera italiane che si esibivano a Lubiana godevano di una stima particolare. Le rappresentazioni avvenivano nel palazzo d'Auersperg, al municipio o al Landhaus. A Lubiana nel 1765 venne eretto un nuovo teatro che aveva 800 posti a sedere ed era assai grande se si considera che allora Lubiana era una città di solo 8000 abitanti. Il teatro venne costruito da Lovrenc Prager in soli sei mesi all'interno delle mura del vecchio maneggio coperto; esso fu utilizzato anche per feste e balli. L'allestimento interno fu

opera del pittore viennese Johann Gfall, un allievo del famoso Ferdinando Galli-Bibiena da Bologna, che aveva una grande influenza sull'architettura teatrale e sull'arte di messinscena del barocco. Gli Stati Provinciali avevano il diritto di disporre del teatro, che per questo ebbe il nome di "Teatro degli Stati Provinciali".

Oltre al teatro, il più importante centro musicale di Lubiana era la Società Filarmonica, fondata nel 1794, come erede della Accademia philharmonicorum labacensium fondata nel 1701 e considerata la più antica società musicale della monarchia. Ambedue le società ebbero un impatto notevole sulla vita musicale della città, promuovendo una vivacissima attività musicale.² Più tardi, nel 1872, si sviluppò anche la Glasbena matica (Ente musicale sloveno) e, dopo l'incendio del vecchio teatro nel 1887, fu costruito nel 1892 il nuovo Teatro nazionale, in cui venivano rappresentati pezzi teatrali ed opere in sloveno e in tedesco. La prima opera in lingua slovena, *Berlin*, fu scritta nel 1780 dal compositore Jakob Zupan e dal librettista Damascen Dev. Purtroppo di questa opera è si conservato soltanto il libretto, mentre la musica è andata persa.³

Nell'ambito di un panorama musicale così ricco, le opere dei compositori italiani erano rappresentate spesso. Opere italiane venivano presentate al pubblico nel teatro degli Stati Provinciali sotto la direzione tedesca, mentre compagnie d'opera italiane si esibivano frequentemente.

Dopo l'epoca di Rossini e di Donizetti, apparvero nei programmi anche le opere di Giuseppe Verdi. La musica di Giuseppe Verdi si poté ascoltare per la prima volta il 17 marzo 1843, quando la banda militare del principe di Hohenlohe-Langenburg eseguì nel teatro, sotto la guida del direttore d'orchestra Paul Micheli, l'ouverture del *Nabucco*.⁴ La banda militare sotto la guida di Paul Micheli suonò il 15 gennaio 1846 la cavatina da *Attila*, il terzetto da *I due Foscari* e la cavatina e il finale da *Ernani*. Negli anni successivi, il pubblico dei concerti filarmonici poté ascoltare alcuni stralci dalle opere di Verdi. Il 6 novembre 1846, il tenore italiano Luigi Pantaleone cantò nel teatro la "Preghiera" dall'opera verdiana *Ernani*. E il giorno successivo, il 7 novembre 1846, l'orchestra del teatro si esibì con l'ouverture di *Giovanna d'Arco* di Verdi. Fra il 1845 e il 1850 non ci furono rappresentazioni di opere complete a Lubiana. La prima opera di Verdi che venne rappresentata per intero fu *I due Foscari*, il 12 aprile 1850. A Lubiana si esibì allora la compagnia d'opera di Carlo Burlini, che veniva a Lubiana da Trieste. La critica di Vincenc Klun nel giornale di Laibach fu estremamente lusinghiera: "Con grande piacere ci accingiamo a dare un resoconto della rappresentazione sul nostro palcoscenico dell'opera "*I due Foscari*" di Verdi. Già i posti sempre pieni del teatro erano una prova dell'eccellenza della rappresentazione di

quest'opera. Secondo la nostra opinione, Verdi è uno di quei compositori che spesso sono stati colpiti dal destino di non essere compresi dai giudici tedeschi ortodossi dell'arte. Che cosa non è stato ancora rimproverato a questo povero maestro? Mancanza di originalità, abuso degli effetti di massa, piattezza della composizione sono le critiche più comuni che si fanno alle sue opere. Benché non si possa negare che le sue opere siano libere da reminiscenze, e che alcune parti siano orchestrate in modo troppo chiassoso, esse esprimono una tale profondità e bellezza di sentimenti che non si ha alcuna difficoltà a riconoscere a Verdi il primo posto in assoluto fra i compositori italiani viventi. Noi siamo del parere che si *debbano* usare altri parametri per giudicare un'opera lirica rispetto a una fuga e riteniamo che, per quanto riguarda l'opera, un'aspirazione al successo esteriore non sia affatto un difetto.”⁵

Conosciamo anche i nomi di alcuni cantanti che all'epoca si esibirono a Lubiana. Fra gli altri vi erano la signorina Petrettini, i signori Reduzzi e Theodor Smitter, “un triestino di origine, dalla voce estremamente piena, dolce e pura, il fiore all'occhiello della nostra opera, un amico della musica tedesca e italiana”, che ottennero un grande successo.

La seconda opera in programma fu *Ernani*, con il direttore d'orchestra Ghislanzoni. Questa rappresentazione non riuscì bene come *I due Foscari*: “La colpa maggiore è senza alcun dubbio del direttore d'orchestra, il Signor Ghislanzoni, che fece veramente tutto il possibile per rendere quest'opera di Verdi - di gran lunga la sua migliore - la più indigesta possibile; il fatto che non ci sia riuscito del tutto lo dobbiamo in parte alla bellezza della musica, in parte all' eccellenza dei cantanti.”⁶

Il primo incontro fra Verdi e il suo pubblico a Lubiana fu felice e non c'è da meravigliarsi che le compagnie d'opera che arrivavano a Lubiana inserissero sempre opere di Verdi nel loro programma. Viene riportato nelle cronache locali anche il fatto che la sala fosse sempre gremita; l'interesse del pubblico di Lubiana per la musica di Verdi dimostra che egli era amato già all'inizio della sua carriera. Riguardo all'opera *Ernani* abbiamo un'altra critica di Vincenc Klun: «Delle rappresentazioni degli ultimi otto giorni vogliamo rilevare soltanto alcune cose: dapprima l'opera. Noi, i membri della Società dell'Opera, abbiamo potuto ascoltare la dolce creazione di Verdi *Ernani*”. La critica ha avuto a scriverne: “l'opera piacque, ad eccezione del baritono”. Non è mia intenzione dare un giudizio finale dopo la prima; questo può avvenire soltanto se abbiamo ascoltato più opere. Soltanto, ex ungue leonem! La primadonna, la Signorina Seeburger, ha dimostrato di essere una straordinaria cantante di coloriture e ha giustificato la sua fama precedente nel modo più assoluto. E' stata chiamata più volte al proscenio da un applauso frenetico. Il

Signor Reinhold ha adempiuto al suo ruolo con soddisfazione di tutti; la sua voce piacevole e la sua fine rappresentazione sono state rallegrate da un lungo applauso. Anche il basso, il Signor Freny, è piaciuto e ha ricevuto una vivace acclamazione da parte del pubblico. Il Signor Moser invece non è riuscito a convincere. Un'intonazione spesso non perfetta e una rappresentazione rigida non possono essere attribuite soltanto a un suo stato di ebbrezza, che questa sera era palese. L'opinione generale è che difficilmente egli potrebbe bene adempiere al ruolo di baritono. I cantanti del coro - in particolare le donne e i tenori - sono stati del tutto insoddisfacenti, facendo fiasco. Staremo a vedere come andrà in futuro. Una lode particolare spetta al direttore d'orchestra, al Signor Jakobi.»⁷.

Il 26 marzo 1852, nel suo concerto per beneficenza, la cantante Fanni Stewart cantò un'aria di Verdi dall'opera *I Lombardi alla prima crociata*. Fu possibile ascoltare le arie di Verdi anche in altri concerti (il finale da *I due Foscari* il 29.8.1852, l'aria da *Ernani* il 25.2.1858). Si è detto che le compagnie teatrali italiane rappresentavano quasi sempre opere di Verdi durante il loro soggiorno a Lubiana, ma anche compagnie di artisti tedeschi rappresentarono Verdi in lingua tedesca: ad esempio un *Ernani* in tedesco fu rappresentato il 20 settembre 1851 con il baritono Moser, il soprano Seeburg, il tenore Rheinhold e il basso Freny, tutti membri della compagnia d'opera di Jacob Calliano. D'altra parte, alcuni gruppi davano ancora la precedenza a Donizetti.

Nel maggio 1852, l'impresario Alessandro Betti fece rappresentare l'opera *Nabucco* di Verdi (8, 9, 11, 12, 13, 22 e 23 maggio), in cui cantarono il baritono Enrico Starti, la primadonna Giovannina Compagna, il tenore Eugenio Pellegrini e il basso Enrico Topai. La critica fu piena di lodi per la rappresentazione, in particolare riguardo l'orchestra e il coro. La compagnia d'opera di Domenico Scalari nel maggio 1853 fu quella che riportò il maggiore successo di critica, con la primadonna Erichetta Zani, il tenore Aducci e il baritono Cesare Busi nell'opera verdiana *I due Foscari*: “Come la rappresentazione dell'opera *Lucia di Lammermoor* era già stata oggetto di un eccezionale plauso, così il successo fu ancora maggiore con l'allestimento dell'opera *I due Foscari*, ricca di melodie, trasformandosi in un vero delirio soprattutto dopo la seconda rappresentazione. La Signora Zani-Gherardi (Lucrezia), il Signor Busi (Doge Foscari) e il Signor Aducci (Jacopo) sono stati eccelsi in tutte le parti. Il complesso si è dimostrato all'altezza. Mentre la Signora Zani ha espresso tutto l'ardore dell'entusiasmo meridionale in modo vivace, entusiasmando ripetutamente il pubblico con il suo canto metallico e pulito, fino ai suoni più acuti, e provocando applausi prolungati, il Signor Busi ha convinto con la sua rappresentazione profonda dell'anziano doge, nel suo

intimo rovello fra amore di padre e dovere di Stato, rappresentandolo con la verità della vita, e a volte con veemente ardore giovanile. Il suo canto straordinario ha riscosso quasi unanimemente un grande e meritato applauso. In modo degno il Signor Aducci ha concorso con gli altri dispiegando con la sua interpretazione e il suo canto la verità, la dolcezza e la forza, in un modo che è dato di sentire raramente da queste parti. Anche il Signor Giacomelli (Loredano) merita una cordiale nota di attenzione. Il coro e l'orchestra, a volte un po' insicuri durante la prima esecuzione, hanno contribuito al successo complessivo durante le repliche. Tutti sono d'accordo sul fatto che il Signor Domenico Scalari ci ha portato una compagnia di canto come mai prima era stata ascoltata qui a Lubiana."

La prima opera del periodo maturo di Verdi eseguita a Lubiana fu *Rigoletto*, il 16 dicembre 1855, soltanto quattro anni dopo la prima a Venezia. L'impresario Anton Zöllner di Klagenfurt incluse tre opere di Verdi nel suo programma per la stagione 1855/56: *Rigoletto*, *I due Foscari* e *Ernani*. Quest'ultima fu ritenuta la rappresentazione migliore. I cantanti erano il baritono Haag, il basso Binder, il soprano Norsed e l'alto Christinus. Il critico Vincenc Klun scrisse: "La rappresentazione dell'*Ernani* di Verdi è stata indubbiamente la messinscena più riuscita della stagione. Già il coro d'entrata, che è stato applaudito calorosamente, era di buon auspicio per la serata, che in effetti si è presentata in modo molto piacevole. La parte centrale è stata eseguita dal Signor Bielschitzky, con maestria nel canto e nell'interpretazione. In particolare nell'aria d'entrata ha raccolto un applauso strepitoso. La Signora Nordes (Elvira) ha cantato con forza ed espressione, dimostrandosi una cantante esperta. La sua interpretazione non ha lasciato niente a desiderare e l'applauso strepitoso si è rivelato più che meritato. Il Signor Haag (Carlo V) si è dimostrato cantante formidabile in tutte le parti finora eseguite, dimostrando con la sua voce sonora e gradevole una ottima formazione e un'impronta caratteristica ed elegante, qualità che ha avuto modo di presentarci appieno in questa magnifica parte. Il Signor Binder (de Sylva) ha presentato la sua aria d'entrata in modo formidabile ed è stato soddisfacente in ogni aspetto. I cori e l'orchestra hanno contribuito alla buona riuscita. Quasi ogni parte ha riscosso vivaci applausi e il finale maestoso e poderoso del terzo atto è stato ripetuto dietro continue richieste del pubblico. L'allestimento si è dimostrato adeguato, il successo complessivo fu di una tale straordinaria misura come non era stato né visto né sentito da anni in maniera simile".⁸

Nella stagione 1855/56 a Lubiana si cantarono *Rigoletto* ed *Ernani*, nella stagione 1856/57 di nuovo *Ernani* accanto a opere di Bellini,

Donizetti, Flotow e Meyerbeer; da allora il susseguirsi delle opere di Verdi sul palcoscenico tedesco di Lubiana fu continuo.

Compagnie d'opera italiane ritornarono a Lubiana nel 1860. La prima fu la compagnia di Carlo Burlini, un impresario di Venezia. Dalle locandine stampate in lingua tedesca si apprende che gli spettacoli durarono dal 10 aprile al 16 maggio. Oltre a *Lucrezia Borgia* vennero rappresentati *Il Trovatore* (9 volte!), alcune scene da *Luisa Miller*, dall'*Attila*, dal *Il Trovatore* e da *I due Foscari*. Accanto a *Il Trovatore*, l'opera *Attila* fu la seconda novità, che però non incontrò lo stesso successo del *Trovatore*. La compagnia di Burlini annoverava alcuni bravi cantanti: la giovane primadonna era Anna Bazzini (che cantò anche alla Scala di Milano), il baritono Giuseppe Bertolini e il basso Giovanni Scolari; soltanto il tenore Gambetti lasciò a desiderare, e anche il coro e l'orchestra non furono soddisfacenti: nell'orchestra suonavano molti dilettanti. Al di là di questo, l'esibizione della compagnia di Burlini fu interessante, in quanto presentò a Lubiana due nuove opere di Verdi.

Fino al 1861, il pubblico di Lubiana aveva visto rappresentate le seguenti opere del grande maestro italiano: *I due Foscari* (1850), *Ernani* (1850), *Nabucco* (1852), *Attila* (1860), *Rigoletto* (1855) e *Il Trovatore* (1860). Negli anni successivi spesso sul programma figurava *Ernani* (1861,1865,1866). Anche durante vari concerti vennero cantate arie dalle opere di Verdi (Maria Overni Hodovernig, in una scena e un duetto dall'opera *Il Trovatore*, il 22 gennaio 1864, e un duetto dall'opera *Un ballo in maschera* con il cantante Gasparini; Emil Faller, in un'aria dall'opera *I due Foscari*, il 5 febbraio 1866).

Purtroppo, degli anni successivi rimangono solo pochi documenti relativi alle rappresentazioni teatrali a Lubiana. Particolarmente interessante fu la stagione 1881-82, durante la quale Gustav Mahler fu direttore d'orchestra principale nel teatro nazionale; quella fu la sua prima vera stagione teatrale e lì Mahler ebbe tutte le possibilità e le opportunità per vivere quelle esperienze tanto necessarie a un giovane direttore d'orchestra. Il pubblico e la critica di Lubiana riconobbero da subito di avere davanti un artista d'eccezione e lo sostennero nei suoi sforzi. Mahler a Lubiana diresse grandi programmi con molte opere. Diresse anche due opere di Verdi: *Il Trovatore* (7 volte) e *Ernani* (3 volte). Il teatro di Lubiana aveva fama di essere provinciale, e come tale veniva anche giudicato dai critici. Ma più volte tentò di sollevarsi al di sopra della media dei teatri austriaci di quel tempo, mettendo in scena un repertorio che sarebbe stato all'altezza dei teatri dell'opera più rinomati. La stagione 1881-82 fu aperta dal *Trovatore* di Verdi. Gli attori principali furono Caroline Fischer nel ruolo di Leonore, Leontine Bruck (Azucena),

Leopold Thelle (Manrico), e in seguito Friedrich Erl, Payer (il conte Luna), quindi Alessandro Luzzatto, che cantò in italiano, e E. Unger (Ferrando). Le critiche nel giornale di Lubiana erano decisamente positive: “*Il Trovatore* ha inaugurato le rappresentazioni dell’opera. Il direttore d’orchestra Mahler ha studiato l’opera meticolosamente e noi riteniamo di potere esprimere la nostra convinzione che anche in futuro il maestro sarà all’altezza e dimostrerà la stessa meticolosità nelle prove e nello studio.”

Dopo una lunga pausa, anche l’opera di Verdi *Ernani* venne di nuovo rappresentata e venne nuovamente lodata dalla critica. “La rappresentazione dell’opera sotto la guida del direttore d’orchestra, il Signor Mahler, era soddisfacente in tutti i suoi aspetti”. Delle opere italiane, Mahler diresse inoltre *Lucrezia Borgia* di Gaetano Donizetti e *Il barbiere di Siviglia* di Rossini. Purtroppo, Mahler rimase a Lubiana soltanto una stagione e negli anni successivi all’opera non venne riconosciuta la stessa importanza che ai tempi di Mahler. Dopo il congedo di Mahler, il suo amico Rudolf Krzyzsanowski diresse le opere e le operette della stagione 1883/84.⁹

Nella stagione 1886/87 nel vecchio teatro vi fu un rogo e pertanto anche tutto l’archivio andò distrutto. Ci vollero 5 anni perchè Lubiana avesse di nuovo un teatro. La stagione 1892-93 venne inaugurata solennemente con un programma sloveno e il teatro presentò opere slovene e tedesche. Il 6 marzo 1892 il compositore e direttore d’orchestra Fran Gerbic propose alcune scene da *Il Trovatore* con cantanti sloveni. La prima rappresentazione intera del *Trovatore* in lingua slovena (traduzione da Anton Stritov) ebbe luogo il 18 gennaio 1895, sotto la guida del direttore d’orchestra ceco Hilarij Benišek, mentre il regista fu il cantante lirico Josip Nolli, conosciuto anche in Italia.¹⁰ Questa rappresentazione fu motivo di grande successo per la giovane opera slovena.

Iniziò quindi una nuova serie di opere verdiane sul palcoscenico sloveno di Lubiana. Fra il teatro tedesco e quello sloveno esisteva una forte concorrenza: il teatro sloveno riscontrava comunque maggiore successo. La prima rappresentazione dell’opera *Aida* nel teatro sloveno ebbe luogo nell’anno 1895 e contò ben 15 spettacoli; il teatro tedesco, invece, riuscì a mettere in scena l’opera soltanto nel 1905 con tre spettacoli. In quel periodo si annoverarono tre direttori d’orchestra: questi furono Hilarij Benišek (1896–1909), Vaclav Talich, che mise in scena due opere di Verdi, e cioè *Il Trovatore* e *Rigoletto*, e Ciril Metod Hrazdira, un altro famoso direttore d’orchestra ceco. I cantanti, oltre a quelli sloveni, erano anche cechi e polacchi. Tutti cantarono in lingua slovena. Fra i cantanti sloveni, nel 1905 si esibì nel ruolo del Ramfis in *Aida* il basso Julius

Betto, che a quei tempi aveva già firmato un contratto presso l'opera della corte di Vienna con il direttore Mahler; negli anni antecedenti la Prima guerra mondiale, a Lubiana questi cantò inoltre i ruoli del Ferdinando ne *Il Trovatore* (1906) e del Dottore ne *La Traviata* (1907).

Le stagioni liriche durarono purtroppo soltanto fino al 1913, perché all'epoca il teatro sloveno dovette chiudere i battenti a causa di contrasti politici. Nella stagione successiva 1913-14 si esibì l'opera croata di Zagabria che pure metteva in scena alcune opere di Verdi: *Il Trovatore* (diretto da Srečko Albini, coi cantanti Marko Vušković, Milena Šugh, Anka Horvat, Josip Križaj ed altri), *La Traviata* (diretta da Nikola Faller, coi cantanti: Maja de Strozzi, J. Trbuhović, S. Lovrenčak, T. Lowczynski ed altri) e *Un ballo in maschera* (diretto da Nikola Faller, coi cantanti: Irma Polak, Josip Križaj, Marko Vušković, Mira Korošec ed altri). Nel 1914 gli artisti di Zagabria cantarono *Aida* a Lubiana (diretta da Nikola Faller, coi cantanti: Tošo Lesič, Anka Horvat, Mira Korošec, Josip Križaj, Stanislav Jastrzebski ed altri) e *Otello* (diretto da Nikola Faller, coi cantanti: Stanislav Jastrzebski, Irma Polak, Marko Vušković ed altri).

Nel teatro tedesco si poté continuare a lavorare fino al 1918, cioè fino alla fine della guerra. In seguito tutte le istituzioni tedesche vennero sciolte. Il teatro sloveno venne riaperto soltanto nel 1919 con la rappresentazione della prima de *La sposa venduta* di Smetana. La prima opera di Verdi dopo la guerra fu *Rigoletto*, diretto da Friderik Rukavina coi cantanti Ivan Levar (parte principale), Josip Drvota (Duca), Richter (Gilda) nel 1919.

Fra le due guerre, le opere di Verdi figuravano nel repertorio in quasi tutte le stagioni liriche. I direttori d'orchestra erano di nazionalità slovena, come Anton Neffat (*Rigoletto*, *Aida*, *Traviata*, *Il Trovatore*, *La Forza del destino*, *Un ballo in maschera*), Lovro Matačić, Niko Štritof (*Un ballo in maschera*, *Ernani*, *Traviata*), Demetrij Žebre (*Rigoletto*, *La Traviata*), Mirko Polič (*La forza del destino*, *Falstaff*). Soprattutto quest'ultimo, che era anche il direttore dell'opera, rinnovò il programma con opere contemporanee (Stravinskij, Krenek, Prokof'ev e altri) e, con esibizioni in tutta la Jugoslavia, confermò la fama dell'opera di Lubiana. Nella compagnia dell'opera vi erano anche cantanti di spicco, e alcuni di essi in seguito percorsero una carriera a livello mondiale. Fra questi sono da annoverare: Zdenka Zikova, Zinka Kunc, Ksenija Vidali, Josip Gostič, Julius Betetto ed altri che garantivano l'alto livello dell'opera di Lubiana, confermando la fama che questo teatro, il migliore per l'opera in Jugoslavia, aveva avuto prima della Seconda guerra mondiale. Particolare successo ebbero i cantanti: Robert Primozic (anche come regista), Ivan e Rudolf Francl, Josip Križaj, Zlata Gjungenac, Mila Kogej, Vilma

Thierry-Kavčnik, Mario Šimenc, Stjepan Marčec ed altri.¹

Durante la Seconda Guerra Mondiale, Lubiana fu occupata dapprima dalle truppe italiane, più tardi dalle truppe tedesche. L'opera nazionale poté continuare ad esistere, ma dovette adeguare il suo repertorio alla nuova realtà. A Lubiana si esibirono anche cantanti lirici italiani famosi come, ad esempio, Beniamino Gigli. Le opere di Verdi erano talmente amate che, anche politicamente, non destavano sospetto.

Dopo la fine della guerra, l'attenzione venne rivolta alle opere slave, e tante opere slovene vennero messe in scena per la prima volta. Anche in questo periodo l'amore per le opere di Verdi rimase grande, e negli anni successivi quasi tutte le opere del grande maestro italiano furono rappresentate. I primi due decenni dopo la seconda guerra mondiale vengono reputati i più proficui nella storia dell'opera a Lubiana. La compagnia con cantanti quali Rudolf Francl, Vilma Bukovec, Miro Brajnik, Božena Glavak, Danilo Merlak, Edvard Sršen, Rajko und Stane Koritnik, Maruša Patik, Samo Smerkolj, Friderik Lupša, Ladko Korošec ebbe successo anche a livello internazionale. L'opera di Lubiana si esibì in tante parti d'Europa realizzando anche molte incisioni discografiche. Sono famose in modo particolare le incisioni de *L'amore delle tre melarance* di Sergej Prokof'ev, premiato con il Grand Prix du Disque, diretto da Bogo Leskovic. Famose anche *La sposa venduta* di Bedrich Smetana, diretta da Demetrij Žebre e *La fiera di Soročincy* di Modest Musorgskij, diretta da Samo Hubad. L'opera di Lubiana ha fatto registrare molto successo anche nell'ambito del repertorio italiano sotto la direzione di Rado Simoniti.

Oggi la situazione non è cambiata di molto. Le opere di Verdi sono parte stabile del repertorio dell'opera. Anche la seconda opera in Slovenia – l'opera di Maribor – ha messo in scena tante opere di Verdi (ad esempio, nel 2002 Nello Santi ha diretto *I due Foscari*. Ma questo è già un altro capitolo nella storia dell'opera in Slovenia).

Opere di Giuseppe Verdi (rappresentazioni slovene) a Lubiana (direttore e regista) 1885-1991

Il Trovatore	1885 (Benišek; Noll)
Rigoletto	1896 (Benišek; Noll)
Traviata	1897 (Benišek; Noll)
Ernani	1897 (Benišek; Noll)
Un ballo in maschera	1898 (Benišek; Noll)
Aida	1898 (Benišek; Noll)
Traviata	1898 (Benišek; Noll)

Il Trovatore	1898 (Benišek; Nolli)
Un ballo in maschera	1901 (Benišek; Nolli)
Rigoletto	1902 (Tomaš; Dobrovolny)
Traviata	1902 (Tomaš; Dobrovolny)
Otello	1903 (Benišek; Lier)
Il Trovatore	1905 (Benišek; Peršl)
Aida	1905 (Benišek; Ranek)
Rigoletto	1906 (Benišek; Ranek)
Il Trovatore	1906 (Benišek; Ranek)
Traviata	1907 (Benišek; Ranek)
Il Trovatore	1910 (Talich; Patočka)
Rigoletto	1911 (Talich; Nučič)
Traviata	1912 (Hrazdira; Fejfar)
Rigoletto	1920 (Balatka; Bučar)
Il Trovatore	1920 (Unger; Bučar)
Rigoletto	1921/22 (Neffat; Trbuhović)
Aida	1923 (Rukavina; Rukavina)
Rigoletto	1923/24 (Neffat; Sevastajov)
Traviata	1924 (Neffat; Sevastjanov)
Aida	1925/26 (Neffat; Bučar)
Otello	1925 (Neffat; Knittl)
Traviata	1927 (Neffat; Šubelj)
Il Trovatore	1927/28 (Neffat; Šubelj)
Rigoletto	1927/28 (Neffat; Povhe)
Un ballo in maschera	1927 (Štritof; Knittl)
Ernani	1929 (Štritof; Krivecki)
La forza del destino	1930 (Neffat; Polič)
Traviata	1933 (Štritof; Krefc)
Aida	1935 (Švara; Šest)
Otello	1936 (Neffat; Franz)
Un ballo in maschera	1936 (Neffat; Šest)
Rigoletto	1938 (Žebre; Šest)
Il Trovatore	1938 (Švara; Polič)
Falstaff	1939 (Polič; Polič)
Traviata	1940 (Štritof; Zupan)
Un ballo in maschera	1941 (Neffat; Zupan)
Aida	1941 (Neffat; Debevec)
Rigoletto	1941 (Žebre; Primožič)
Il Trovatore	1942 (Neffat; Debevec)
Traviata	1942 (Žebre; Debevec)
Aida	1944 (Neffat; Golovin)

Traviata	1945 (Simoniti; Frelih)
Rigoletto	1946 (Švara; Golovin)
Il Trovatore	1949 (Hubad; Debevec)
Traviata	1949 (Simoniti; Debevec)
Falstaff	1951 (Švara; Debevec)
Rigoletto	1953 (Švara; Leskovšek)
Un ballo in maschera	1954 (Simoniti; Rebolj)
Otello	1957 (Švara; Debevec)
Aida	1958 (Švara; Debevec)
Un ballo in maschera	1959 (Simoniti; Debevec)
Nabucco	1959 (Simoniti; Debevec)
Don Carlos	1962 (Žebre; Debevec)
Rigoletto	1962 (Leskovic; Fišer)
Macbeth	1963 (Žebre; Leskovšek)
La forza del destino	1965 (Simoniti; Debevec)
Il Trovatore	1965 (Simoniti; Leskovšek)
Aida	1967 (Leskovic; Leskovšek)
Un ballo in maschera	1968 (Cvetko; Debevec)
Traviata	1969 (Simoniti; Fišer)
Trubadur	1970 (Simoniti; Sabljic)
Nabucco	1972 (Arnič; Debevec)
I due Foscari	1973 (Simoniti; Leskovšek)
Don Carlos	1976 (Šurbek; Ruždjak)
Un ballo in maschera	1977 (Arnič; Jamnik)
Falstaff	1977 (Cvetko; Sabljic)
Otello	1979 (Cvetko; Rinzescu)
Rigoletto	1980 (Cvetko; Fišer)
La forza del destino	1980 (Šurbek; Šedlbauer)
Don Carlos	1981 (Arnič; Ruždjak)
Traviata	1984 (Šurbek; Neubauer)
Otello	1984 (Arnič; Breznik)
Nabucco	1986 (Arnič; Vafiadis)
La forza del destino	1986 (Arnič; Šedlbauer)
Rigoletto	1988 (Švara I.; Sabljic)
Traviata	1989 (Kobler; Neubauer)
Aida	1991 (Arnič; Karpo)
Il Trovatore	1991 (Voltolini, Selem)

Traduzione dal tedesco di Christian Köhler

NOTE

- 1) Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih – Il teatro italiano a Lubiana nei secoli passati*. Lubiana 1973
- 2) Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba* (Philharmonische Gesellschaft in Laibach). Lubiana, 2005.
- 3) Jože Sivec, *Dvesto let slovenske opere* (Two hundred Years of the Slovene Opera) 1780-1980. Lubiana, 1981; sulle opere di Verdi ha scritto Janko Traven, *Trubadur prvič na slovenskem odru 1892 in 1895 (Il Trovatore per la prima volta sulle scene slovene)*, in: Gledališki list 1950/51 No.5; Janko Traven, *Prve predstave Verdijevih oper v Ljubljani* (Die erste Aufführungen der Verdi's Opern in Lubiana), in: Gledališki list 1957/58, No. 6-7; Hinko Leskovšek, *Uprizoritve Verdijevih oper od začetka slovenske opere do danes (Le prime rappresentazioni delle opere di Verdi dall'inizio dell'opera slovena a oggi)*, in: Gledališki list 1967/68. No. 7
- 4) Illyrisches Blatt 1843, No. 13
- 5) Laibacher Zeitung, 18.4.1850, No. 88, S.410
- 6) Laibacher Zeitung, 5. Mai 1850, No. 101
- 7) Laibacher Zeitung, 27. September 1851, No. 222
- 8) Laibacher zeitung, 1. Oktober 1855, No. 224 Primož Kuret, *Mahler in Laibach(Lubiana)*. Wien 2001
- 9) Primož Kuret, *Sto slovenskih opernih zvezd* (Hundert slowenische Opernsänger). Lubiana 2005, S.30
- 10) Ibid.

Kamilla Plužnikova

LA GUERRA RACCONTATA DA MIA NONNA

Mia nonna, Sof'ja Aleksandrovna Mitrochina, mi ha raccontato la seconda guerra mondiale ricorrendo spesso ai ricordi di sua madre, la mia bisnonna Zina. Cercherò di ricostruire le loro vicende utilizzando qualche brano dei racconti di mia nonna, che ho inciso sul registratore.

«Era una domenica, il 22 giugno, quando venimmo a sapere della guerra. Ricordo che erano fioriti i lillà. I grandi erano avviliti e agitati. Sarebbero arrivati i tedeschi. Cosa volevano i tedeschi? Staranno tutti in riga? Come noi all'asilo? Evacuiamo? Che vuol dire? Che ce ne andiamo? No, dobbiamo vedere tutto. Ecco, mi nasconderò sotto alla veranda con i miei giocattoli e resterò lì, a guardare.

Non capivo perché i grandi fossero così scombussolati. Era chiaro che avremmo vinto noi, e subito. Avremmo vinto qualsiasi nemico. Come nella canzone, “il Paese è forte e i nostri carri armati sono veloci. Il cannone riecheggia, i carri partono furenti, il loro acciaio risplende...”. Ascoltavamo questa canzone per radio. Ogni giorno».

«Mio padre, Aleksandr Borisovič [chi parla è sempre Sof'ja Aleksandrovna Mitrochina, nonna dell'Autrice (n.d.r.)], non era stato richiamato alle armi perché durante la guerra civile, ragazzino di quattordici anni, aveva riportato una ferita. Ma era un grande esperto di pelli, aveva prestato servizio nel Narkomat Zagotovok ed era stato inviato con un compito speciale a Saratov come responsabile del rifornimento di pelli e pellicce per il fronte. Così la nostra famiglia si ritrovò a Saratov, poi a Ul'janovsk.

Una volta lo mandarono sulla linea del fronte a Stalingrado. Si preparava la grande controffensiva, era necessario portare ai combattenti i pellicciotti e altri indumenti caldi. Per due mesi di lui non avemmo alcuna notizia. Mamma pensava che fosse morto o disperso. Aveva deciso di mandare me e le mie due sorelle Lena e Ženja all'orfanotrofio, mentre lei sarebbe andata al fronte. Prima di tutto, per cercare papà, e poi perché pensava che non avrebbe potuto mantenerci in una città che non era la sua, mentre invece nell'orfanotrofio ci avrebbero dato da mangiare.

Ma improvvisamente papà ritornò. Aveva la tessera per il pane

riservata agli operai, mentre noi avevamo quella dei familiari a carico. La sua razione di pane era di poco maggiore della nostra, ma rappresentò un contributo sostanziale al bilancio comune e in qualche modo riuscimmo a sopravvivere.

Mi tormentava costantemente un'indimenticabile sensazione di fame. Noi bambini correvamo per le strade di Saratov impegnati a cercare e mangiare i "karavajčik", grani di una gramigna che cresceva attraverso l'asfalto. Una volta vidi nello scaffale della biancheria un pezzo di pane bianco nascosto. Probabilmente, quella era tutta la nostra cena. Non riuscii a trattenermi. Ne staccai una briciola e la misi in bocca. Una goduria paradisiaca, come ora un "Bounty". A tutti i costi, dovevo impedirmi di mangiarla velocemente. Dovevo prolungare la sensazione di quel sapore prebellico! Così mi imposi di arrivare fino all'angolo della nostra strada e tornare con quell'unica mollica di pane in bocca».

«Saratov veniva regolarmente bombardata. Mia madre, come tutte le altre donne, anziane, giovani e adolescenti, faceva la guardia sui tetti durante le incursioni: se cadeva una bomba e non esplodeva, la si doveva disinnescare.

Durante i bombardamenti sentivamo il terrificante ululato della sirena. Quel segnale significava: "Correre tutti immediatamente a ripararsi nel ricovero antiaereo!". All'inizio mamma ci portava lì, noi bambini. Poi smise. Aveva deciso che anche quei traumi notturni fossero pericolosi. E poi le bombe cadevano anche sui ricoveri. Durante le incursioni si accendevano i riflettori per illuminare gli aerei nemici, mentre rintonavano le bombe. La mia sorella minore, Zenja, si svegliava e chiedeva spaventata: "Mamma, che succede?". Mamma rispondeva: "Dormi, staranno scaricando la legna dal camion". "Ah, ah, la legna", si rasserenava la piccola, e si riaddormentava».

«Sempre più spesso la mamma si allontanava da noi per qualche giorno. Questa operazione si chiamava "mobilitazione per le trincee": occorreva scavare trincee e fossati anticarro nell'eventualità di una offensiva tedesca. Perché Stalingrado non era lontana, e lì i combattimenti in corso erano violentissimi. L'esito era ancora incerto. Inoltre, c'erano i treni ospedale, che arrivavano continuamente in città o passavano per Saratov diretti altrove. I feriti, anche quelli non destinati agli ospedali di Saratov, venivano comunque accolti sul posto, nella stazione, dove venivano cambiati loro i bendaggi e ricevevano trasfusioni di sangue.

Mamma aveva sentito dalla radio l'annuncio che si accettavano iscrizioni volontarie ai corsi accelerati di preparazione delle infermiere destinate al lavoro con i feriti. Si iscrisse e alla fine del corso cominciò i suoi turni alla stazione, accogliendo i convogli, bendando i feriti, facendo

trasfusioni. Molto spesso donava il suo sangue. Pesava 42 chili. Era magra, sembrava l'ombra di sé stessa.. Un giorno vide una bambina che singhiozzava. I ladri le avevano sfilato dalla tasca le tessere annonarie del mese di tutta la famiglia. Mamma le diede la sua tessera, nascondendolo a nostro padre. Poi, per il resto del mese si limitò nel mangiare, perché ne restasse di più per noi.

Riuscì a sistemare me e mia sorella minore all'asilo. Sebbene anche lì il cibo fosse scarso, ci davano da mangiare. Una bambina una volta mi offrì persino della *chalva*. Conservai per tutto il giorno, finché fui nell'asilo, un pezzetto di quella delizia prebellica stretto nella mano chiusa, per offrirlo a mamma. Ma quando lei venne a prendermi, scoprii che quella leccornia si era sciolta, e al suo posto nella mano aperta c'era solo una piccola macchia grigiastria e appiccaticcia.

Una volta la vicina del terzo piano offrì a tutti i bambini un po' di biscotti perché sua figlia, che aveva avuto una polmonite, era guarita.

All'asilo avevo fatto amicizia con un ragazzino che si chiamava Pavlik. Suo padre stava combattendo a Leningrado. Un giorno la famiglia ricevette la comunicazione della sua morte. Dopo di allora poteva capitare che Pavlik, mentre giocavamo, improvvisamente se ne andasse in un angolo a piangere e non lasciava avvicinare nessuno. Ma a me permetteva di consolarlo. Io lo abbracciavo e gli dicevo semplicemente, come dicono tutti i bambini: "Non piangere!"».

«A Stalingrado infuriava la grande battaglia. I treni ospedale divenivano sempre più numerosi. Mio padre decise di trasferire la famiglia al di là del Volga, nella cittadina di Engel's, affinché le figlie restassero con la madre. C'era il rischio che tutti i bambini venissero mandati nelle retrovie, ancora più lontano. Meglio che di questo si occupasse la mamma, mentre papà sarebbe rimasto a Saratov a compiere il suo dovere. Ma bisognava evacuare per tempo le bambine al di là del Volga.

Così noi bambine e la mamma ci ritrovammo a Engel's, ex capoluogo dei Tedeschi del Povolž'e, dove una notte, per ordine di Stalin, tutti gli abitanti di etnia tedesca erano stati presi e deportati con un treno in qualche posto nel Kazakhstan. Avevano vissuto nel Povolž'e sin dai tempi di Caterina II. Li deportarono nel timore che facessero spionaggio o simpatizzassero per Hitler. Li evacuarono tutti, senza distinzioni. Noi ci sistemammo in una casa di legno ormai disabitata, in una grande stanza, dove i nostri vicini di coabitazione delle altre stanze erano anche loro persone provenienti da luoghi diversi. I padroni di casa erano partiti, evidentemente, senza poter portare con sé quasi nulla. In quella stanza regnavano la pulizia, l'ordine e...delle bellissime stoviglie, porcellana sassone con dame dipinte che indossavano vestiti con le crinoline, i cor-

setti e le parrucche, si dondolavano sull'altalena o annusavano una rosa... Quanto era lontano tutto ciò da quel che succedeva intorno a noi.

Da noi venivano a mangiare alcune ragazze addette alla contraerea. Mamma le aveva conosciute non so dove. Il loro reparto era di stanza nei pressi di Engel's. Erano considerate eroine: abbattevano gli aerei tedeschi che volavano sulla città... Per non so qualche ragione, durante la guerra avevano preso proprio delle ragazze come addette alla contraerea. Venivano a piedi, a loro piaceva il comfort semplice della stanza della nostra famiglia, pernottavano da noi, scaldavano l'acqua nella stufa, si lavavano, stiravano le loro camicie d'ordinanza. Portavano con sé le lenzie, mamma aveva i crauti ed allestivamo un banchetto.

Mi regalarono un ritratto di Marina Raskova, la leggendaria aviatrice che era stata abbattuta non lontano da Engel's e che loro avevano conosciuto personalmente. Marina Raskova era molto bella ed era un'eroina, per questo avevo deciso di diventare come lei, una volta cresciuta».

«Mamma ci portava al cinema, dove ogni spettacolo cominciava con un documentario di cronaca di guerra. Forche, fucilazioni, incendi, cannoni antiaerei, "katjuše", bombardieri in picchiata. Era terribile, ma mamma diceva: "Non abbiate paura. Vinceremo noi.". Ed ecco che un giorno sentii il suo grido esultante: "Leningrado è stata liberata! È finito l'assedio!". E comunicò ai vicini la notizia sentita alla radio dalla voce di Levitan».

«Vittoria a Stalingrado!!! Eravamo di nuovo a Saratov. Ma quasi subito dovemmo prepararci e partire per Ul'janovsk, dove nostro padre era stato trasferito. Salutai gli altri bambini dell'asilo, e Pavlik mi regalò un elmetto tedesco perforato dalle pallottole. Non so dove l'avesse preso. Ma quello fu indubbiamente un regalo da re, da cui si separava soffrendo. Rimase talmente dispiaciuto per la mia partenza che all'ultimo momento non si fece vedere.

Ul'janovsk. Che città meravigliosa. Lì non c'erano bombardamenti. Ognuno, a parte gli evacuati, aveva il suo orto, patate a volontà, provviste di mele essiccate, carote, cetrioli in salamoia, barbabietole. Queste cose si potevano comprare anche al mercato. A Saratov, invece, i prezzi erano inaccessibili. C'erano sempre file interminabili per un pezzo di pane "commerciale", stavi lì un giorno intero, avevi il tuo numero scritto con la matita copiativa sul palmo della mano. Ti avvicinavi, mostravi il numero sulla mano e ti ci mettevano sopra una sottile fetta di pane. Lì lo chiamavano in tedesco, "Kuh". Si stava in fila per giorni. Ma poi anche quel lusso finiva.

Ora eravamo a Ul'janovsk e mamma ci cucinava le patate. A dire il

vero, le cuoceva nell'acqua con l'aggiunta di grasso "kombižir": il burro non c'era.

Nella città c'erano tre scuole militari: dei carristi, della fanteria, delle comunicazioni. Un corso accelerato di addestramento e via al fronte. I soldati marciavano per la via Federacija e cantavano: "E' un'onda generosa che infuria, questa è la guerra del popolo, la guerra Santa". Da allora, quando ascolto questa canzone mi viene la pelle d'oca e mi pervade una certa fiducia nella vittoria».

«Anche noi bambini avvertimmo che c'era stata una svolta nella guerra.

Nella nostra classe arrivò una bambina, Tamara, figlia di un militare. La sua famiglia aveva vissuto per un po' a Mozyr', da poco liberata dai tedeschi. Ci raccontava cose incredibili. Ad esempio, che nella città c'erano state delle ragazze che passeggiavano a braccetto con i soldati tedeschi e si baciavano con loro. Gli abitanti le chiamavano con odio *ovčarki*, cagne [in italiano *ovčarka* corrisponde a cane pastore tedesco, quello che comunemente viene chiamato cane lupo (n.d.r.)]. Un giorno una di queste "cagne di pastore tedesco" si sedette con un militare tedesco su una panchina e per scherzo gli disse "*pan*, dammi la tua pistola". Lui gliela diede e lei gli sparò. La arrestarono e la impiccarono. Tutti gli abitanti piansero segretamente quella ragazza.

Appena arrivata da Mozyr', Tamara ci cantò una canzoncina che a Mozyr' molti conoscevano, ma canticchiavano sottovoce, con cautela, per non essere arrestati:

"La fanciulla sorride al tedesco,
Ha dimenticato la fanciulla i suoi amici.
Per i genitori è soltanto un dolore in più,
E piangono amaramente, miseri, senza gli amati figli
Che sono al fronte a combattere, coraggiosi,
A difendere la patria, a colpire forte il tedesco,
Mentre l'infame sorella al tedesco sorride.
Aspetta, svergognata, la tua condanna!"

Tutta la nostra scuola aveva preparato dei regalini per i bambini di Mozyr': penne, quaderni fatti a mano, matite».

«A Ul'janovsk vennero appesi nuovi manifesti: mostravano un soldato russo sorridente mentre infilava un paio di stivali nuovi dicendo "Andiamo a Berlino!". Questo stava a dire che Berlino sarebbe stata presa prima che gli stivali di quel soldato si fossero consumati.

E così avvenne. Vittoria!!! È impossibile dimenticare quel lieto giorno. Tutti erano in strada, si muovevano verso il centro della città,

compravano i biglietti per il cinema in cui si proiettavano film sulla guerra. Io e mia sorella non avevamo abbastanza soldi per i biglietti. Tuttavia, la felicità non abbandonava nessuno, c'era un entusiasmo generale. Il giorno era nuvoloso, cadeva una pioggerella di maggio fredda e fitta. Ma com'era radioso! La mia amica Ljudmila Ivanova, "artista del popolo", mi ha raccontato che quel giorno lei, ancora scolaretta, si trovava a casa della nonna sulla Losinoostrovskaja. In preda a una fortissima emozione, corse giù, salì sul filobus numero nove e, arrivata a casa della madre, trovò su uno scaffale una raccolta di canzoni, l'aprì alle pagine dove erano la musica e le parole delle canzoni di guerra, corse in strada e cominciò a cantarle ad alta voce».

«Finita la guerra, la gente cominciò a ritornare. Molti erano invalidi. Non c'erano medicine. Per la maggior parte dei nostri che avevano subito lesioni al fronte la situazione era molto difficile, non riuscivano a rimettersi in sesto. Non c'erano le medicine, ma mancava anche un'assistenza medica adeguata. Il Paese stesso era ferito.

Un giorno venne da mia madre una donna che non conoscevamo. Disse che veniva dall'Ucraina dove, durante la guerra, a rischio della propria vita, aveva nascosto un soldato dell'Armata Rossa che era rimasto ferito. I tedeschi l'avevano convocata nell'ufficio del comando militare e volevano che confessasse, le schiacciavano le dita tra lo stipite e una pesante porta, spezzandole le ossa, affinché rivelasse dove si trovava il soldato. Lei sopportò tutto, ripeteva "da me non c'è nessun soldato". Così lo salvò. Una volta guarito, dopo la vittoria lui era rimasto a vivere da lei, voleva sposarla, ma poi improvvisamente fu preso dalla nostalgia per la famiglia precedente ed era tornato a Ul'janovsk. Lei lo aveva seguito, ma lui non l'aveva più voluta. Così se ne dovette ripartire senza di lui. Succedevano anche di queste cose».

«Noi crescemmo, ma i ricordi della guerra e della vittoria non ci abbandonarono mai. Abbiamo sempre festeggiato quel giorno come giorno della liberazione».

(Traduzione di Antonella Bassi)

Osvaldo Sanguigni

DIARIO MOSCOVITA (3)

(Le precedenti puntate sono state pubblicate in Slavia, 2009, nn. 3 e 4. Il testo è frutto di un soggiorno che l'Autore ha compiuto a Mosca alla fine del 2007. N.d.R.)

Omicidi importanti. Da quando sono qui a Mosca vi sono stati alcuni omicidi importanti. Appena arrivato ho appreso dalla TV che un dirigente del Vneštorgbank è stato barbaramente ucciso, incaprettato alla mafiosa e buttato nella piscina della sua villa. C'è stata una messinscena macabra, quella di far passare l'assassinio per suicidio. L'altro ieri un altro alto funzionario della stessa banca è stato trovato nel bagno del suo appartamento con la testa fracassata. La versione ufficiale ha subito accreditato la tesi del suicidio che però viene contestata dagli stessi familiari del defunto.

Gli autori e i mandanti del primo omicidio sembra vadano ricercati nell'ambiente dell'industria del legname, dove opera una vera e propria mafia che con l'aiuto di funzionari statali corrotti vuole conservare ad ogni costo il proprio monopolio sul settore e contrasta risolutamente ogni tentativo di intrusione da parte di persone che considera estranee.

Krasnojarsk è stata teatro di un altro omicidio clamoroso. Il 22 dicembre l'ex maggiore della polizia Konstantin Leonenko è stato assassinato da due killer mascherati in pieno giorno. I due assassini armati di kalašnikov sono riusciti a fuggire. I mandanti dell'omicidio vengono cercati tra le persone operanti nelle cosiddette strutture criminali e anche tra gli ex colleghi di lavoro dell'ucciso.

Intanto si prepara il terreno per l'elezione di Medvedev alla presidenza. Ieri si è riunito il Consiglio per i programmi nazionali prioritari, presieduto dallo stesso Medvedev in qualità di primo vice premier. Per questo motivo Medvedev è stato presentato come "capo curatore". Si tratta di quattro programmi sociali (per la sanità, l'agricoltura, lo sviluppo regionale, l'istruzione). La loro realizzazione è iniziata 2 anni fa, durante i quali sarebbero stati spesi 400 miliardi di rubli (più di 10 miliardi di euro); altri 300 miliardi di rubli saranno spesi, si dice, nel 2008.

Per la prima volta il Consiglio si è riunito a porte aperte. Ai giornalisti è stato permesso di seguire in diretta TV quasi tutti i lavori del Consiglio.

A sentire i relatori, i programmi vengono tutti realizzati con grande successo, a beneficio del popolo. Nessuno di essi ha accennato a una timida autocritica. Questo eccessivo ottimismo ha dato fastidio persino a Medvedev che concludendo i lavori del consiglio ha mosso alcune critiche moderate ai quattro responsabili dei programmi dicendo chiaramente che non tutto sinora è andato liscio.

Una seconda capitale per la Russia. Alcuni cittadini di Pietroburgo hanno chiesto che nella loro città siano trasferiti alcuni importanti ministeri e organi istituzionali se non addirittura la sede dell'intero governo. Se le loro richieste fossero accolte interamente la Russia avrebbe due capitali: Mosca e Pietroburgo.

L'iniziativa di questi cittadini ha avuto un parziale successo grazie alla prevalenza di pietoborghesi nella cosiddetta squadra di Putin. Da alcuni giorni, senza alcuna pompa, sommessamente e quasi clandestinamente si è trasferita a San Pietroburgo la Corte costituzionale della FR. Così il governatore di San Pietroburgo ha potuto dichiarare che "ora, de jure e non solo de facto, Pietroburgo ha assunto lo status di seconda capitale, la capitale del Nord".

Sciopero. A Novosibirsk si è fermato il trasporto pubblico. Gli addetti non ricevono il salario da ottobre. Lo sciopero ha costretto il sindaco della città a soddisfare immediatamente la rivendicazione dei lavoratori. Nella stessa città, per protestare contro il continuo rialzo del prezzo dei carburanti, hanno scioperato automobilisti, conducenti di camion e autobus.

27 dicembre 2007. L'anatra zoppa. Potrebbe diventarlo Putin. E' quanto sostengono alcuni giornali russi esprimendo forse un proprio desiderio oppure seguendo un suggerimento venuto da qualche parte del "vertice" del potere. In particolare, da parte di coloro che considerano Medvedev più liberale di Putin. Perché Putin "anatra zoppa"? Per il semplice motivo che i mass media sembrano preferirgli Medvedev.

La Nezavisimaja gazeta dà a questa definizione di "anatra zoppa" una base concreta. Nel senso che esprimerebbe una tendenza già in atto nei mass media a distanza di pochi giorni dalla scelta di Putin di nominare suo successore Medvedev. Ciò starebbe già determinando uno smottamento di una parte dei sostenitori di Putin verso il suo "delfino". Il giornale scrive che Putin ancora domina nello spazio informativo ma starebbe arretrando notevolmente a favore del suo successore per quanto riguarda i

parametri qualitativi per cui viene menzionato. Negli ultimi 30 giorni il presidente in funzione è stato menzionato dai media più di 57.000 volte; Medvedev solo 15.300 volte. Ma nella televisione centrale il distacco tra i due è minore: 1643 contro 748 volte. Tuttavia, Medvedev è stato “lodato” 2000 volte e Putin solo 1300 volte. Il capo dello stato sarebbe stato criticato in questo periodo sei volte più di Medvedev.

Il livello di critica a Putin nei media rispetto all’analogo periodo è quasi raddoppiato. Dal 26 ottobre al 26 novembre i commenti negativi su Putin sono stati 260 e nei trenta giorni successivi sono saliti a 442. A cosa è dovuta la crescita delle critiche a Putin? Gli viene rimproverata soprattutto la scelta del modello applicato per assicurare la continuità del potere. Questa scelta viene considerata sbagliata. V’è da rilevare però che se le critiche a Medvedev sono minori, è per il fatto che egli verrebbe considerato semplicemente uno strumento di Putin e non un soggetto autonomo.

Boris Nemcov, già delfino di El’cin, ieri ha deciso di non presentare la propria candidatura alle elezioni presidenziali. Ha invitato per giunta Zjuganov e Kas’janov a fare altrettanto per togliere legittimità alle elezioni presidenziali. A suo avviso, la non presentazione delle candidature costituirebbe un modo classico per riportare la Russia nell’alveo della legalità. Egli sostiene che queste “elezioni non saranno riconosciute in nessun paese democratico.....il potere è già in una situazione di non legalità (nelegal’noe položenie)”.

Gli ha risposto Zjuganov dicendo di non escludere “nessuna scelta... se il potere continuerà a ricorrere a sporche tecnologie, il partito esaminerà la questione della mia ulteriore partecipazione”.

Kas’janov dichiara di non volersi sottrarre alle elezioni:” Non pianifico e non considero questa possibilità.....” Ma, precisa, “Se ci saranno le elezioni noi andremo fino in fondo. Se sarà una farsa non vi parteciperemo”.

Ritorno alla letteratura di partito? Sui temi che vi indico io avrete i soldi dallo stato. E’ quanto in sostanza ha detto Putin durante un incontro a Novo-Ogarëvo con giovani scrittori avvenuto a febbraio 2007. Da esso promana una visione del ruolo della letteratura simile a quella sovietica, secondo la quale gli scrittori erano “ingegneri delle anime”. La letteratura, ha detto Putin stilando una sua classifica, può essere elitaria, riservata a una ristretta cerchia di persone, può essere commerciale - ed è quella che inonda il mercato librario oggi, - può però anche essere sostenuta dagli ordinativi statali (*goszakaz*). Riceveranno finanziamenti statali gli scrittori che tratteranno temi quali la propaganda del modo di vita russo, i valori della famiglia, dell’esercito, la lotta contro la tossicodipendenza e i

narcotici. Saranno sovvenzionati dallo stato anche quei libri che parlano del gusto, che “insegnano a pensare e ad operare creativamente”.

Il regista Govoruchin è autore di un libretto intitolato “La rivoluzione criminale”, di forte denuncia e condanna delle privatizzazioni di El’cin, dello sfacelo morale e materiale in cui è caduta la Russia. Paradossalmente, almeno per me, egli è stato eletto deputato del partito Russia Unita nel quale sono presenti molti autori e protagonisti di quella “rivoluzione criminale”, un partito che è anche l’erede dei vari partiti del potere costituiti al tempo di El’cin. Ebbene, di fronte al commercio delle poltrone in corso nella Duma statale, all’inizio della legislatura, egli ha elevato la sua voce di protesta, rimasta purtroppo unica. In particolare ha protestato perchè alla testa del Comitato della cultura è stata messa una persona “non competente” al posto che sarebbe spettato a lui o a un noto cantante. A conclusione del suo intervento ha esclamato: “Russia Unita è peggio del PCUS”.

Alcuni dati sulla vita in Russia

- $\frac{3}{4}$ dei russi festeggiano in casa il nuovo anno,
- In sette seggi elettorali del distretto Nagatinskij di Mosca, il numero delle schede elettorali contenute nelle urne ha superato il numero degli elettori registrati. Di chi sono le schede in più? Chi ce le ha messe? Forse appartengono alle “anime morte”.
- Nel villaggio Jasnogorskoe (regione di Orenburg) un’intera sezione del partito agrario è passata al PCFR.
- Il professor Vladimir Filaretov su *Sovetskaja Rossija* invita i russi a non ammalarsi, a non perdere la salute nel fuoco del consumismo.
- Il movimento “Speranza della Russia-Unione femminile panrusa” ha dichiarato di sostenere la candidatura di Zjuganov alla presidenza della FR.
- L’Ufficio della statistica russo comunica che 22,3 milioni di russi vivono sotto la soglia della povertà, che sarebbe di 3809 rubli al mese, poco più di 100 euro. Ma se si utilizzano altri parametri di valutazione si sale a 1/3 della popolazione russa che vive in povertà. Si tratta di pensionati ma anche di impiegati statali, lavoratori agricoli, addetti alle imprese in crisi, ecc.
- Il 75% dei russi, il 56% degli imprenditori ritengono che tutti i grandi patrimoni in Russia siano il risultato di appropriazioni indebite (fonte: Central’nyj Institut Obščestvennogo Mnenija).
- Il pensionato Malajšenko della regione di Krasnodar in una lettera a *Sovetskaja Rossija* del 27 dicembre racconta di avere visto una donna di circa 60 anni rovistare tra i rifiuti, in una mano teneva un pezzo di pane

e con l'altra ripuliva un barattolo di burro, poi spalmava sul pane il burro raccolto. Egli inoltre denuncia che nella Russia profonda le pensioni di vecchiaia sono ferme a 1950 rubli al mese (60 euro circa).

Sulla *Pravda* del 27 dicembre Valerij Rakšin, della segreteria del PCFR, afferma: "da varie regioni giungono numerose notizie su repressioni, pestaggi, arresti di esponenti dell'opposizione, innanzi tutto di comunisti". Egli in particolare cita l'uccisione di un giovane "nazionalista-bolscevico" a Serpuchov vicino Mosca, il pestaggio in novembre di un attivista comunista.

Ciò che è accaduto e accade in Russia è semplice lotta di classe. Uomini, istituzioni e strutture materiali create in epoca sovietica sono state come triturate in un immenso e metaforico tritacarne nel corso di un quindicennio. Oggi sono sottoposti al trattamento del tritacarne anche i "nuovi" istituti democratici formati dopo il crollo dell'URSS, la libertà di voto, di riunione, il diritto degli operai a scioperare per difendere i propri interessi, i pochi giornali e mass media ancora indipendenti.

Ingiustizie. In un negozio alimentare si vendevano oggi cestini contenenti appena 100 grammi di lamponi coltivati. Senza pensarci su e senza badare al prezzo Nataša ha chiesto alla commessa di mettere insieme alle mele già comprate un cestino di lamponi. La commessa sorridendo soddisfatta l'ha subito accontentata. Chiedendo per il cestino 250 rubli, 10 dollari. Luogo di produzione dei lamponi: Messico. La globalizzazione arriva anche a questo. Lo Stato russo ha promesso a ogni bambino appartenente a una famiglia povera 75 rubli al mese di sussidio.

L'élite russa. La *Literaturnaja gazeta* del 26-31 dicembre si chiede se sia possibile definire efficiente l'élite russa d'oggi. Risponde negativamente. "La qualità e l'efficienza dell'amministrazione statale nella Russia contemporanea è sensibilmente inferiore a quella dell'Unione Sovietica e forse, secondo alcune valutazioni, non è superiore alla gestione el'ciniana".

Come esempio di inefficienza dell'élite il giornale indica sia l'incapacità di prevedere l'esplosione inflazionistica dell'inizio del 2007 che il tentativo di nascondere l'inflazione e l'assenza di volontà politica per combatterla. Il giornale scrive: "l'attuale élite statale ha successo solo su due punti: la repressione degli oppositori politici e l'utilizzo delle risorse e del patrimonio dello Stato a fini personali e di gruppo". E continua: "L'élite industrial-finanziaria russa può essere definita superefficiente per la parte che riguarda l'arricchimento personale e l'aggressività.... Essa è assai meno efficiente riguardo alla creazione di un settore e tecnologico avanzato e allo sfruttamento dell'eredità sovietica". Il tratto caratteristico della élite russa - scrive - è dato dalla stridente ingiustizia nei

rapporti con la società.

L'attore Aleksej Devočenko, che doveva interpretare la parte di Chlestakov nella commedia gogoliana "Il revisore", è stato sospeso dal ruolo ed anche dalla partecipazione ad altri spettacoli del teatro Aleksandrovskij di Pietroburgo. Sembra che sia stato punito perchè, insieme a altri tre colleghi, ha scritto una lettera in cui criticava aspramente Nikita Michalkov, noto attore e regista. Motivo della critica: la richiesta di Michalkov ed altri sei artisti a Putin di restare per un terzo mandato presidenziale. Devočenko ha anche la "colpa" di avere criticato aspramente la preparazione e lo svolgimento delle elezioni parlamentari del 2 dicembre scorso.

29 dicembre 2007

Un uomo è morto per assideramento questa notte. Sale così a 53 il numero dei deceduti nell'ultimo mese dell'anno a causa del freddo. Muoiono in prevalenza persone senza tetto, barboni ma anche ubriachi.

Il movimento giovanile putiniano "Naši" durante l'aspra contesa tra Mosca e Londra per il caso Litvinenko ha organizzato nella capitale russa un picchetto o meglio l'assedio all'ambasciata inglese e ha inseguito per strada l'ambasciatore inglese. Il governo russo ha deciso di inviare un folto gruppi di "naši" a studiare a Londra con una borsa di studio. Radio Echo di Mosca ha chiesto ai suoi ascoltatori se erano d'accordo con questa decisione del governo russo. Gli interventi degli ascoltatori sono stati in maggioranza di dissenso.

Homo sovieticus, homo ruscicum.

C'era un tempo la favola dell'uomo sovietico inteso come uomo nuovo dotato di grande cultura e alto grado di istruzione, ispirato da sentimenti di solidarietà e giustizia, teso con tutte le sue forze alla costruzione di una società nuova, comunista. Quest'uomo non egoista e non individualista, animato dallo spirito collettivistico, fedele all'ideologia comunista, nel giro di quasi un decennio si è dimostrato una costruzione artificiosa non rispondente alla realtà antropologica assai più complessa dell'URSS. Oggi è scomparso dalla scena e al suo posto è subentrato, nella Russia post-comunista, un altro tipo di uomo, la cui caratteristica fondamentale è l'assenza di ogni istinto sociale, a cui si accompagna un comportamento che di fatto nega l'umanità (*čelovečnost*). In lui, secondo certe analisi di studiosi, sarebbe prevalso l'istinto del rettile, limbico, che lo spingerebbe ad agire in modo da adattare la situazione ai propri bisogni, a costruire un mondo adatto agli animali rapaci.. Dall'aspetto questo tipo d'uomo è persona, ma quanto a comportamento sociale e a motivazioni che lo spingano ad agire ha cessato di essere uomo. E' un "uomo bestia", un selvaggio i cui valori sono sostanzialmente antidemocratici.

Ad esempio, gli uomini di questo tipo sono portati a cercare di ripristinare la servitù della gleba sui terreni di cui sono divenuti proprietari.

Conflitti di interesse. In Russia esistono giganteschi conflitti di interesse. L'origine di questi conflitti è nella politica di privatizzazione selvaggia iniziata da El'cin. Strana sorte quella della classe dirigente post-comunista russa. El'cin doveva la sua esplosiva carriera politica e il suo successo all'essersi proclamato alfiere della lotta contro i privilegi della nomenklatura sovietica. E' finito come sappiamo. Sommerso dagli scandali e dalle accuse di corruzione, si è dimesso. A condizione che prima venisse approvata una legge che lo tutelasse da eventuali processi giudiziari.

Uno dei cavalli di battaglia di Putin è stato invece quello della lotta alla corruzione ed è divenuto popolare per avere restaurato agli occhi di molti il perduto prestigio della Russia. Ma secondo il politologo russo Belkovskij (in una intervista al giornale inglese *The Guardian*, vedi *Sovetskaja Rossija* del 29 dicembre 2007), egli sarebbe anche proprietario di vari pacchetti di azioni. L'esistenza di conflitti di interesse è riconosciuta anche da dirigenti comunisti russi. Ma quando ho chiesto perchè non sollevano la questione nel dibattito politico e parlamentare hanno alzato le spalle in segno di impotenza.

Ded Moroz e i regali. Dice una leggenda russa che Ded Moroz sarebbe stato un tipo abbastanza cattivo. Per rabbonirlo i russi cominciarono a fargli regali. Le cose cambiarono quando venne adottato il calendario cristiano e si cominciò festeggiare d'inverno il nuovo anno. Anziché nel ricevere regali, egli provò grande soddisfazione nell'elargirli alla gente, soprattutto ai bambini. A quanto sembra, prima della conversione al cristianesimo, per la Russia il nuovo anno iniziava il 1° settembre. Con Pietro il Grande le cose cambiarono. Con un decreto l'imperatore impose di celebrare questa festa il 1° gennaio insieme a tutti i paesi occidentali.

Quella dei decreti in relazione alle feste è un'abitudine che esiste tuttora in Russia. Infatti, a metà dicembre 2007 il governo russo ha emanato un decreto che impegna le autorità locali a piazzare "ëlki" (alberi di natale) ovunque: nelle scuole, nelle caserme, negli uffici, nelle piazze, sui marciapiedi, ecc. Oggi Mosca, ad esempio, è piena di alberi di natale di ogni dimensione, artificiali e naturali, allestiti nei modi più strani e colorati. Alcuni sono delle vere e proprie costruzioni metalliche avvolte in materiali plastici, pieni di lampadine colorate, ecc.

La Ford russa. Gli operai della Ford Russa hanno reso pubblico un elenco dei "doveri" che essi dovrebbero, secondo la Direzione, osservare nei confronti della propria azienda. Eccolo:

- essere coscienti e laboriosi,
- manifestare spirito d'iniziativa, entro certi limiti,
- essere riconoscenti per tutto ciò che l'azienda dà ai dipendenti,
- non indulgere alla critica,
- essere leali,
- informare i superiori sul comportamento dei propri compagni di lavoro,
- essere fedeli alla linea generale dell'azienda,
- conoscere almeno un pò l'inglese,
- tenere la bocca chiusa e trattenere la lingua.

31 dicembre 2007

Neanche nell'ultimo giorno dell'anno lo strano clima moscovita accenna a cambiare. Siamo tra -3° e 0° . La neve tanto attesa non arriva. I moscoviti, chissà perché, si aspettavano che proprio in questo giorno sarebbe accaduto il "miracolo" della neve, come a Roma ogni anno il 4 di agosto la chiesa cattolica festeggia la caduta della neve avvenuta in tempi immemorabili là dove oggi sorge la basilica di S. Maria Maggiore. Dicono che a Mosca stiamo vivendo il periodo più caldo di quanti se ne ricordino: siamo 8° al di sopra della media stagionale. I moscoviti attendono la neve con la stessa ansia e pazienza con cui i contadini attendono la pioggia nei periodi di siccità. Però, a differenza di questi ultimi, non mostrano alcuna intenzione di pregare qualche santo o organizzare processioni religiose per chiedere che dio mandi la neve.

L'atmosfera è tranquilla. La gente affolla discretamente il mercato rionale e i negozi che vendono cibo e articoli da regalo. I prezzi lievitano in continuazione. E diventano proibitivi per alcuni prodotti: solo i ricchi possono comprarli. Una scatola dei famosi granchi reali della Kamciatka costa 1000 rubli (30 euro), il prezzo del caviale rosso è aumentato, anche perché il caviale nero è scomparso dalla circolazione. Ne è stata proibita la vendita dal mese di luglio. Una decisione drastica presa dal governo nel segno della lotta contro il contrabbando e i bracconieri, per le cui mani passa ormai quasi l'80% del caviale nero prodotto in Russia.

Favoritismi e trucchi televisivi. Vitalij Ostavnich, presidente della commissione per la tutela dei diritti civili nel campo della morale sociale e della vita spirituale della Camera sociale di Tula, in una lettera al direttore del 1° canale della televisione di stato ORT, K.L.Erst, denuncia il fatto che alla nota trasmissione televisiva "Un minuto di gloria", riservata alle esibizioni di soli dilettanti, partecipino persone che dilettanti non sono. Egli porta l'esempio di un tale Dmitrij Bulkin, vincitore di una gara, presentato come operaio meccanico di Kubinka, mentre in realtà sarebbe un artista del Cirque du Soleil, circo canadese tra i migliori nel

mondo, operante sulla piazza di Las Vegas. Nina Kazakova, che si è esibita insieme a Bulkin, è stata presentata come “fioraia”, ma in realtà avrebbe il titolo russo di “master sporta” di livello internazionale. Un altro partecipante al concorso, Michail Ivanov, ha dichiarato a un giornale che gli era stato proposto il ruolo di perdente, di persona sfortunata che aveva terminato gli studi alla nona classe e vendeva occhiali, mentre nella realtà avrebbe il diploma di operatore culturale. Gli organizzatori del concorso infine hanno convinto Rustem Vasil’ev, “artista del popolo” del Tatarstan, assai noto in patria, a farsi passare per un “guidatore di filobus”.

31 dicembre 2007

Ore 23,58. Mancano due minuti a mezzanotte. Sullo schermo del televisore compare Putin. Poche parole per dire che nel nuovo anno migliorerà la vita di tutti i russi. Allo scoccare delle 24 risuonano le note dell’inno russo, la cui musica è la stessa di quello sovietico, tra uno sventolio di bandiere tricolori sul Cremlino. L’obiettivo della telecamera mostra la Piazza Rossa, il Cremlino, la cattedrale di S.Basilio. Ma resta oscurato il mausoleo di Lenin. Le note dell’inno sovietico-russo prendono il cuore di molti, forse di decine di milioni di persone che non hanno mai compreso i veri motivi della scomparsa dell’URSS. Molti si mettono sull’attenti col boccale di champagne in mano pronti a brindare al nuovo anno.

Fuori, nel parco sotto casa, per le strade e le vie e le piazze rimbombano incessanti e assordanti i fuochi di artificio ordinati dal comune, esplodono i petardi lanciati da semplici cittadini. Mosca ora somiglia abbastanza a Napoli per il modo come festeggia l’arrivo del 2008. La differenza la fa il gelo che costringe a tenere chiuse le finestre e impedisce di osservare lo spettacolo di Capodanno cui partecipano migliaia di persone. Penso all’anno che è appena iniziato. Sarà diverso dal 2007? Forse sì, ma forse non sarà migliore. Cosa significa l’esplosione di un enorme “petardo” (stando alla versione ufficiale) che alcuni giorni fa ha mandato in frantumi un muro del centro commerciale sotterraneo che è stato costruito nella piazza del Maneggio presso il Cremlino? Potrebbe essere un ammonimento, che segnala la presenza del racket russo.

Prima di coricarmi, verso le due, mi torna in mente chissà perché l’immagine di mio figlio quando aveva tre anni. Poco dopo l’ingresso del nuovo anno 1974 lo portiamo a spasso per i viottoli del parco su uno slittino. Fa molto freddo, la neve continua a cadere abbondante. Siamo a -15°, ma lui è ben coperto, si vede solo il visino roseo con due occhi sorridenti. Trascino lo slittino con un pò di fatica. Lia viene dietro e segue attentamente i miei movimenti. Dodò è felice, un ciuffo di capelli biondi

gli copre in parte il volto roseo. Tocco le sue guance: sono fredde e dure come ghiaccioli.

1 gennaio 2008

Alle 10,30 del mattino Mosca è quasi deserta. Pochissime macchine, pochi pedoni girano per le vie del mio quartiere. L'82% dei russi ha festeggiato il nuovo anno entro le mura domestiche. Solo il 2% s'è recato nei ristoranti e l'1% nelle *dom otdycha* nei dintorni di Mosca. Sono dati trasmessi dalla radio Echo di Mosca. Mosca appare un pò diversa dagli altri giorni. Niente traffico caotico, niente intasamenti di autovetture, si gira liberamente. Qualcuno ne approfitta per farsi un bel giro in macchina fino a qualche località non lontana dal centro. Approfittando dello scarso traffico molti moscoviti amanti degli sci si sono recati a Volokolamsk, località dove la neve è caduta abbondante. Volokolamsk è stata resa famosa dal romanzo di guerra "La strada di Volokolamsk".

Il centro dei festeggiamenti di Capodanno è stata la Piazza Rossa. Ma a proposito della partecipazione popolare a questi festeggiamenti vi sono cifre discordanti. Le fonti ufficiali della polizia moscovita parlano di un milione di persone che nella notte di capodanno si sarebbero riversate sulla piazza Rossa e nelle vie adiacenti ad essa. Altre fonti parlano di appena 50.000 persone.

Dalla radio apprendo anche che molte persone sono state ricoverate in ospedali a causa di ferite riportate da scoppi di petardi, mortaretti, ecc.

Ottimismo, pessimismo.

Il FOM (Fondo dell'opinione pubblica) come ogni anno a dicembre ha svolto un sondaggio nel quale ha chiesto agli interpellati di esprimere il proprio giudizio sull'anno che sta per finire e formulare una previsione per l'anno prossimo. Dal sondaggio risulta che il 33% degli interpellati è soddisfatto dei risultati ottenuti nel 2007; il 16% circa ritiene che esso sia stato peggiore del 2006; il 50% ha dichiarato di non avere rilevato alcun miglioramento. In sostanza sembra di poter dire che solo un russo su tre ritiene che nel 2007 ha vissuto meglio che nell'anno precedente.

Riguardo al 2008 il numero di coloro che ritengono che le proprie condizioni di vita miglioreranno sale al 40%; 1/3 non vede alcun miglioramento mentre il 25% non formula alcuna previsione. A cosa è dovuto l'aumento degli ottimisti? Forse più che alla esistenza di una reale possibilità di miglioramento, alla fiducia che essi hanno verso Putin, il quale ha lanciato una vera e propria campagna a favore dell'ottimismo.

A sostegno della tesi che la crescita dell'ottimismo è dovuta alla campagna propagandistica di Putin è possibile portare questo fatto: lo scorso anno si è registrato un miglioramento complessivo che riguarde-

rebbe tutto il paese ma non le singole persone.

Un dato su cui riflettere: nel 2007 6 milioni di russi (il 5% della popolazione) sono stati al cinema solo una volta.

2 gennaio 2008

Stiamo a -9° . Cade una rada e leggera neve che svola nell'aria sospinta da un venticello gelido. Il vicino di casa Slavka è completamente prostrato da alcuni giorni di bevute di vodka. Non sta bene, gli diamo una pasticca di Cebion sciolta nell'acqua e bicchierini di vodka per rimetterlo in carreggiata. Non si è nemmeno accorto che siamo entrati nel nuovo anno. L'abbruttimento da alcolismo fa questi scherzi. Ti fa passare la notte di Capodanno addormentato su un letto e, quando questo non c'è e non c'è nemmeno una casa, se ti addormenti per strada o in un cortile la morte per assideramento è quasi certa. Slavka è un ex ballerino, amico di Maša, la defunta figlia di Nataša. Per questo Nataša nutre per lui una certa tenerezza. E' andato in pensione giovanissimo a causa della sua professione. Ora ha cinquant'anni circa, non lavora e per lui il giorno più importante è il 7 di ogni mese, quando riceve la pensione. Da questo momento è una bevuta ininterrotta di vodka fino a quando della somma ricevuta non gli rimane più nemmeno un kopeko. Passa i restanti giorni che lo separano dal prossimo sette del mese racimolando soldi come può. Trova sempre chi glieli dà per compassione, e appena raggiunge la somma necessaria per acquistare una bottiglia di vodka di cattiva qualità corre dal venditore più vicino. Alcuni giorni prima della fine dell'anno ha fatto ricoverare la madre in ospedale. Poi s'è dimenticato di lei a causa della continua sbornia. Ora a guardarlo bene ha il viso gonfio, i capelli ancora biondi e con un leggero accenno all'ondulazione, arruffati, l'occhio spento e le labbra secche dall'alcol. Cosa spinge un uomo di 50 anni non sposato a ridursi in queste condizioni? E' difficile capirlo e dividerne le ragioni, quando ci sono. Come è difficile capire quei milioni di russi come lui dediti all'alcolismo. La Russia per consumo pro-capite d'alcol è al primo posto tra i paesi sviluppati.

La consapevolezza delle gravi conseguenze dell'alcolismo e delle sue cause era invece presente nei governi sovietici. La campagna contro il consumo d'alcol era una costante dell'azione governativa per la tutela della salute dei cittadini. Nel 1987 fu decretato un mezzo proibizionismo. La campagna fallì e contribuì in buona misura a discreditarlo Gorbacëv e la sua perestrojka. In quel periodo mi trovavo a Mosca. Nei ristoranti solo gli stranieri potevano ordinare birra. I russi dovevano contentarsi di bere succhi di frutta. Ma bastava dare un dollaro al cameriere perchè ti portasse sottobanco una bottiglia di vodka Stoličnaja. Il proibizionismo non era totale. Durante certe ore era possibile acquistare alcolici nei negozi.

Davano una bottiglia a cliente. Lunghe file di persone arrabbiate e indignate si formavano dapprima davanti alla cassa per pagare e ricevere lo scontrino, poi davanti al bancone dove ti consegnavano la bottiglia di vodka acquistata. La campagna proibizionista era stata chiaramente organizzata in fretta. Non era nemmeno condivisa da molti di coloro che erano astemi. Infatti, la società degli astemi presieduta da Igor' Ligačëv, vice di Gorbačëv, si coprì di ridicolo.

La vodka nella vita dei russi. Per buona parte dei russi bere vodka e ubriacarsi di vodka fa parte della loro cultura. La vita in Russia senza vodka sarebbe forse assai diversa da quella che è. I russi considerano la vodka quasi come una compagna della loro vita. Essi credono che bere vodka aiuti ad affrontare meglio non solo i disagi climatici, ma anche quelli sociali e quelli causati da malattie. Ciò porta a comportamenti talvolta aberranti. Il massimo dell'aberrazione è ritenere che una persona affetta da cirrosi epatica sia morta perchè qualcuno non le ha dato in tempo un bicchierino di vodka! E per giunta, poi, si versa vodka sulla sua tomba.

La vita quotidiana in Russia è costellata da continue disgrazie individuali o di gruppo. Negli ultimi giorni 300 persone sono perite in incendi, sostiene radio Echo di Mosca. Si sono avute numerose esplosioni di gas negli appartamenti. La causa di queste esplosioni sarebbe l'insufficienza o la mancanza di riscaldamento, il che porta ad usare come stufa i forni delle cucine alimentati a gas. Si tratta di esplosioni che si sono verificate in varie parti della Russia, spesso assai lontane tra loro e che segnalano un problema di natura generale dovuto all'arretratezza degli impianti di riscaldamento. In Kamciatka 700 persone sono da alcuni giorni senza riscaldamento a causa di un guasto nel servizio di teleriscaldamento. La temperatura qui arriva a segnare -52° . A poco servono le stufe a carbone o a legna distribuite agli abitanti, che per sopravvivere si mettono addosso tutto il vestiario possibile.

Una disgrazia permanente che colpisce i russi è costituita dall'inflazione, che impedisce un miglioramento sostanziale del loro tenore di vita nonostante i miglioramenti salariali, che sono stati abbastanza elevati. In questi giorni sono stati annunciati aumenti del 20-25% dei prezzi dei biglietti ferroviari e aerei a partire dal 1 gennaio prossimo. La giustificazione di questi aumenti: il maggior costo dei carburanti. Il governo ha dichiarato di non essere in grado di impedirli, in nome del liberismo.

Un milione e duecentomila persone muoiono ogni anno in Russia per il consumo di stupefacenti e alcolici.

Radio Echo di Mosca pone questa domanda ai suoi ascoltatori: per

risolvere le questioni, a chi ritieni occorrerà rivolgersi? A Putin primo ministro oppure a Medvedev presidente? Le risposte degli ascoltatori sono ovviamente varie e discordanti. Un'ascoltatrice si dice stanca di sentir porre questa domanda. Le piacciono sia Putin che Medvedev. Se necessario si rivolgerà al primo oppure al secondo. Un certo Sergej dice che si rivolgerebbe a Medvedev perchè è il presidente della Russia. Un altro dice che si rivolgerà a Putin: lo sente più vicino al popolo. Le votazioni sulla domanda danno: il 75% si rivolgerebbe a Medvedev in quanto presidente, il 25% a Putin. Se questo sondaggio corrisponde alla realtà, ci si potrebbe chiedere che senso abbia avuto la decisione di Putin di capeggiare le liste di Russia Unita alle elezioni parlamentari, di indicare Medvedev come suo successore e di rifiutare il terzo mandato. Putin poteva non fare il capolista di Russia Unita, partito sul quale egli stesso ha dato un giudizio sprezzante (pieno di arruffoni e carrieristi). L'argomento che in tal modo egli si è assicurato una maggioranza costituzionale al parlamento e garantito il suo funzionamento insieme a un buon rapporto parlamento-governo è inconsistente e fuorviante. In effetti, Russia Unita aveva già la maggioranza costituzionale nella precedente legislatura. La decisione di Putin di capeggiare Russia Unita contrasterebbe inoltre con quello che sarebbe il suo progetto di dar vita in Russia a un bipartitismo particolare, formato da due partiti al potere: Russia Unita e Russia Giusta, in alternanza e competizione tra loro, con l'emarginazione di tutte le altre forze politiche.

Le elezioni alla Duma statale hanno determinato invece la nascita di un monopartitismo imperfetto, ossia hanno dato la prevalenza assoluta a Russia Unita mentre Russia Giusta è riuscita appena a superare la soglia del 7%, necessaria per essere presente in parlamento, mentre si è rafforzato il partito comunista che è all'opposizione.

Putin avrebbe potuto permettere la presenza di più candidati da lui stesso scelti. Ciò gli avrebbe permesso di fare da arbitro tra candidati deboli e più facilmente malleabili. Ha invece scelto di indicare un solo suo candidato. Col risultato di garantirgli in partenza la vittoria e quindi la presidenza del governo, rendendolo nel contempo più forte. La gente, sembra, considera vero centro del potere la presidenza della FR e non la presidenza del consiglio dei ministri. Oppure avrebbe potuto continuare ad essere presidente modificando la costituzione. Perchè non lo ha fatto? Ha detto che la costituzione non si tocca. Ma emendare la costituzione, qualsiasi costituzione, non rappresenta un grande problema in tutti i paesi occidentali. In particolare, in Italia modifiche alla costituzione sono state apportate più volte.

Mentre scrivo queste righe vengo interrotto da una telefonata. Una

voce di donna dal tono spiccio mi chiede se nell'appartamento c'è un televisore. "Naturalmente", rispondo seccato. "In questo momento state guardando un programma televisivo?", chiede la voce con insistenza. "No". "E' quello che volevo sapere", esclama dall'altra parte la voce mentre io calo la cornetta e chiudo la comunicazione.

Pettegolezzi e cronaca nera. I quotidiani non sono usciti. Per non annoiarmi sfoglio quelli dei giorni precedenti e rileggo alcune notizie interessanti. La prima riguarda l'orologio di Putin. Secondo *The Observer*, riportato da un quotidiano russo, l'orologio in questione sarebbe un Patek Philippe d'oro e costerebbe circa 43.000 sterline. La seconda notizia riguarda un omicidio illustre. Il banchiere Vladimir Chucišvili, vice-direttore di Rusbusinessbank, è stato condannato a vari anni di carcere per avere ucciso nel 1995 Ivan Kivelidi, direttore della stessa banca, e la segretaria di questi Zara Izmajlova. I tre sono di chiara origine georgiana. L'assassino, per compiere gli omicidi, avrebbe inserito nel telefono dell'ufficio del suo capo una sostanza velenosa: ogni volta che Kivelidi e la sua segretaria utilizzavano il telefono, aspiravano una dose mortale di veleno.

Si conoscono numerosi casi di cittadini che si sono appropriati di appartamenti altrui sfruttando l'ingenuità dei proprietari. Un mio conoscente mi ha detto che a una persona ubriaca è stato chiesto in modo esplicito e con documenti falsi in mano di sottoscrivere una dichiarazione di cessione del proprio appartamento.

Per molti russi Putin è il salvatore della patria. Il giudizio si basa su fatti concreti, ossia sui miglioramenti salariali e pensionistici, sul pagamento degli arretrati, sul miglioramento dei servizi comunali, ecc. Queste cose sono realmente accadute. Ci sono naturalmente anche aspetti negativi, come l'inflazione, l'aumento delle tariffe dei servizi comunali. Ma in generale si può dire che l'economia è in crescita. Si è però aggravata la disparità tra le varie regioni della Russia e si è approfondito il grado di disuguaglianza sociale, mentre la corruzione sta diventando un fattore crescente di freno allo sviluppo sia dell'economia che della società nel suo complesso.

Kak ubivajut Rossiju [Come uccidono la Russia] è il titolo di un libro di Aleksandr Kvinštejn, deputato di Russia Unita. A giudizio dell'autore chi ha ucciso e continua ad uccidere la Russia è l'America, è l'Occidente, sono gli oligarchi in fuga e quelli che non sono riusciti ad espatriare, i liberali di riserva e i radicali di ogni risma che si sarebbero uniti a loro. Anche i vicini paesi orientali tenderebbero ad ingrassare a spese delle terre russe, delle risorse naturali della Russia. Per dimostrare questa tesi, l'autore passa in rassegna i programmi globali antisovietici e

antirussi elaborati nel corso dei decenni, i piani tattici e strategici miranti a distruggere la grande potenza euro-asiatica russa. Egli scrive:

“Tutta la storia dello Stato russo è una guerra incessante coi vicini. L’Occidente e l’Oriente non vogliono una Russia potente e forte. Questa guerra non dichiarata dura da molti secoli, ma, chissà perché, da noi non si usa parlarne, sebbene l’anello della NATO cinga già i confini russi e la fiamma delle rivoluzioni “colorate”, accesa dai servizi speciali dei paesi occidentali, abbia già investito le repubbliche una volta nostre sorelle. Vi presento un libro terribile. In esso per la prima volta si racconta ciò che i nostri politici ed oligarchi preferirebbero dimenticare per sempre. Il piano di disfacimento della Russia non è un mito né una paranoia. Esso opera da tempo e per la prima volta le sue fasi si sono realizzate con successo. Solo da noi dipende se riusciremo a conservare la Russia per le generazioni future. Oppure se alla fine essa si restringerà fino a raggiungere le dimensioni del principato di Mosca”. In questa citazione ci sono a mio avviso tutte le idee e i risentimenti che animano oggi molti dei nazionalisti russi, giovani e anziani, che vedono in Putin il salvatore della patria e della sua potenza.

(continua)

Dino Bernardini

SCAMPOLI DI MEMORIA (11)

Era il 1960. La “rivoluzione culturale“ in Cina non era ancora iniziata, ma già in qualcuna delle tante fabbriche da noi visitate gli ingegneri e i tecnici sovietici erano in partenza o erano partiti, e non per decisione loro o del governo sovietico. Si trattava dei famosi *specialisty* che l'URSS aveva inviato in Cina nel quadro del grande programma di cooperazione industriale predisposto dai due governi. Presidente della Cina era allora Liu Sciao-ci, che aveva fama di moderato. Mao, ci avevano detto i nostri accompagnatori, uno dei quali era membro del Comitato Centrale della Federazione dei giovani comunisti, si era ritirato in disparte, quasi in isolamento, “a pensare”. E tanto pensò, si direbbe, che parlori l'idea del “Grande balzo in avanti“ in economia con l'obiettivo di superare la produzione d'acciaio degli Stati Uniti e dell'Unione Sovietica. In realtà, è opinione diffusa che lo scopo di Mao fosse quello di scalzare dal potere il gruppo dirigente del Partito Comunista Cinese, che lo aveva esautorato. Tant'è che uno degli slogan di maggior successo della successiva “rivoluzione culturale“ fu “Sparare sul Quartier generale”. Va detto comunque che il mito dell'acciaio era allora in auge, dal tempo dei primi piani quinquennali di Stalin, anche nell'URSS, dove ogni anno la produzione del settore siderurgico cresceva a ritmi più accelerati che negli USA. L'allora segretario generale del PCUS, Nikita Chruščëv, era convinto che quando la produzione sovietica dell'acciaio avesse superato quella statunitense - e non c'era dubbio che prima o poi, continuando a quei ritmi, la cosa sarebbe avvenuta, - anche il tenore di vita dei sovietici avrebbe superato quello degli americani. In effetti, per quanto riguarda la produzione dell'acciaio, l'obiettivo fu raggiunto, quando ormai in tutto il mondo occidentale l'acciaio era stato sostituito, in molti settori produttivi, dalla plastica. Quanto al tenore di vita, lasciamo stare.

Ma torniamo all'estate del 1960. Eravamo quindici giovani comunisti italiani invitati dal Partito Comunista Cinese. Il viaggio in treno da Mosca era stato a nostro carico fino alla frontiera cinese, poi eravamo ospiti del governo cinese. Ma del viaggio in treno sulla famosa Transiberiana ho già parlato in una precedente puntata di questi miei

scampoli di memoria. Tra una cosa e l'altra il nostro soggiorno in Cina durò più di un mese. Negli alberghi eravamo ospitati in due per stanza.

La prima forte impressione la ricevetti proprio il primo giorno. Il nostro treno aveva lasciato da qualche ora il posto di frontiera con l'URSS e noi stavamo affacciati ai finestrini ad ammirare il paesaggio della campagna cinese che scorreva davanti ai nostri occhi. Improvvisamente il treno si bloccò, senza un motivo apparente. Stavamo davanti a un passaggio a livello in piena campagna e c'era una piccola folla. Dopo un po' che stavamo fermi la gente cominciò a diradare e alla fine ci accorgemmo che per terra c'era un ferito, con un braccio spezzato, in una curiosa posizione. Non so dire se fosse stato investito dal nostro treno, o se stesse lì da prima che noi arrivassimo. L'uomo giaceva bocconi, in silenzio, ogni tanto girava il collo per guardare nella nostra direzione. La gente se ne era andata ed egli era rimasto solo. Altre persone passavano accanto a lui per attraversare il passaggio a livello, ma nessuna si fermava. Dopo un po', il nostro treno ripartì e il ferito rimase a terra. I nostri accompagnatori ci dissero che era in arrivo un'ambulanza. Ci augurammo che fosse vero.

Di città in città, quasi ogni giorno venivamo portati a visitare fabbriche e impianti. In un paio di fabbriche ci capitò di trovare mozziconi di *papiroso* russe nei portacenere della sala riunioni, dove probabilmente poche ore prima di noi c'era stato un incontro di addio con gli *specialisty* russi. Ma ciò che più ci colpì fu il fatto che, dovunque andassimo, nei cortili di qualsiasi officina, impianto, scuola o caseggiato ci venisse mostrato con orgoglio un piccolissimo forno artigianale con cui due o tre cinesi producevano un acciaio, suppongo, di non eccelsa qualità. Finalmente, dopo qualche nostro mugugno perché eravamo stanchi di visitare sempre soltanto fabbriche e impianti di produzione, ci fecero visitare un conservatorio (non ricordo più in quale città) e una università (questa la ricordo: Nanchino). Nel conservatorio avemmo un interessantissimo incontro con un pianista. - Vedete le mie mani? - disse scrutandoci negli occhi. - Vedete che c'è persino qualche callo? E' il risultato del lavoro che ogni cittadino cinese deve svolgere nei campi per qualche settimana ogni anno. Secondo un pregiudizio borghese, chi suona il piano non dovrebbe svolgere lavori manuali pesanti, per esempio zappare o vangare. Ma il compagno Mao ci ha insegnato che così non è, - disse guardandoci fisso in faccia, quasi volesse vedere se credessimo veramente a ciò che ci stava dicendo, o facessimo soltanto finta, magari per gentilezza, o per non metterlo in imbarazzo davanti ai nostri accompagnatori, o addirittura per non creare rischi a lui o agli stessi nostri due accompagnatori, uno dei quali era l'interprete e l'altro un dirigente della gioventù

comunista cinese. - Infatti, - continuò, - io ho lavorato per un mese in campagna e vi posso assicurare che suono bene come prima. - Il suo sguardo, indimenticabile, esprimeva tutto e contemporaneamente il contrario di tutto, ora sembrava che ammiccasse, ora appariva ingenuo, ora sembrava voler richiedere la nostra solidarietà, la nostra complicità.

All'università di Nanchino, dopo due o tre settimane che giravamo per la Cina, potemmo vedere per la prima volta alcune bellissime ragazze cinesi. Venimmo accolti in un grande salone e fatti accomodare su un lato. Dall'altra parte, di fronte a noi, c'erano gli studenti dell'università, ragazzi e ragazze, ma per lo più ragazze, o almeno così parve a noi giovani italiani. Venne annunciato che dopo i discorsi ufficiali gli studenti italiani avrebbero potuto fraternizzare con gli studenti cinesi e anche ballare. Così, in attesa delle danze, durante i discorsi ufficiali, noi ragazzi guardavamo incantati alcune bellissime studentesse cinesi. Alcuni di noi erano impazienti di scattare per andare immediatamente a invitare le più belle non appena fosse finita la parte ufficiale dell'incontro. Per evitare una rissa, i più intraprendenti dei nostri si misero d'accordo in modo che ciascuno sapesse esattamente quale ragazza cinese invitare e dove correre. Insomma, si erano "spartite" le più belle.

Quando finalmente, finiti i discorsi, i nostri scattarono per raggiungere le loro prede, vennero intercettati a metà strada da altrettante studentesse cinesi bruttissime, con la treccia e con i denti sporgenti, a cui era stato assegnato un preciso "compito di Partito". Anche loro, durante i discorsi ufficiali, si erano "spartite" gli studenti italiani, ma proprio tutti, compreso me che non so ballare e che ero rimasto seduto. Adesso non ricordo se anche qualche studente cinese fosse corso a invitare qualcuna delle nostre ragazze, probabilmente sì. Ma ricordo benissimo che faticai molto a rifiutare l'invito di colei a cui ero destinato, anche lei "zannuta" e con una lunga treccia nera. Capii che era preoccupata perché poteva essere rimproverata per non avermi fatto ballare, ma fui irremovibile.

Finito il primo ballo, i nostri fecero un secondo tentativo di abborzare le belle, rimaste in piedi in fondo alla sala, ma furono di nuovo intercettati dalle brutte e alla fine si arresero. La nostra vendetta arrivò quando ci chiesero di cantare per la radio di Nanchino, in diretta, una canzone popolare italiana. Fu così che andò in onda quella trasgressiva canzonetta goliardica in cui, ad ogni strofa, si chiede alla ragazza di togliersi un capo di abbigliamento, cominciando dalle scarpe - "Te le levi le scarpette, te le levi sì o no, se non te le levi, io te le leverò!" - per finire con la biancheria intima. Cantammo tutti e quindici, consapevoli di violare le regole della buona educazione e di approfittare del fatto che nessuno li capiva l'italiano, o almeno così speravamo. Forse, proprio perché eravamo

coscienti di fare qualcosa di poco corretto, cantammo con molta foga per vincere il nostro imbarazzo, riuscendo simpatici e riscuotendo un successo strepitoso.

Tra le tante cose che adesso mi tornano in mente un po' alla rinfusa, in assenza del mio "diario cinese" che prima o poi spero di ritrovare nella mia cantina, ricordo una visita alle rive dello Yangtze kiang, il fiume Azzurro, nel luogo in cui Mao, già anziano, aveva fatto una grande nuotata. La sera, durante la cena ufficiale, a ciascuno di noi venne regalata una piccola ciotola di coccio contenente un po' di ghiaia prelevata dal fondo del fiume proprio nel punto in cui Mao si era esibito nella famosa nuotata. Naturalmente per cortesia accettammo il dono, ma, venendo da anni di soggiorno a Mosca, eravamo ormai vaccinati contro il culto della personalità e i commenti tra di noi furono quanto meno irriguardosi.

Ricordo anche una visita a Loyang, dove ci fecero visitare i famosi, giganteschi Budda di pietra scavati nella roccia, i più grandi, ci dissero, di tutta la Cina, o forse del mondo. Ci facemmo delle foto, dove noi, in posa ai piedi delle statue, sembravamo, e sembriamo, delle formiche.

C'era un caldo infernale, e in una riunione intorno a un tavolo, forse con le autorità locali, ma non so dire adesso se a Loyang o in un'altra città, ci venne offerto del tè bollente. Ci fu spiegato che quello era l'unico modo di combattere il caldo. Credo, oggi, che i compagni cinesi avessero ragione, ma noi non ci lasciammo convincere e chiedemmo qualcosa di freddo. La volta successiva ci offrirono mezzo cocomero fresco a testa. Scoprimmo che si poteva mangiare con il cucchiaino, come fanno i cinesi, senza che si sprechi neppure una goccia, utilizzando la buccia del mezzo cocomero come fosse una tazza.

Ma il caldo ci tormentò durante tutto il nostro soggiorno. In nessun albergo trovammo l'aria condizionata, neppure nel grande albergo di Shanghai. Una volta, dopo pranzo, mi pare a Pechino, io e il mio amico Piero Casi, che faceva coppia con me in albergo, collocammo un piccolo tavolino tra i nostri due letti e ci mettemmo a giocare a carte. Nella mia mente c'è una scena di quell'episodio che oggi mi sembra irreali, una allucinazione della memoria. A un certo punto ci accorgemmo - o almeno è così che io ricordo l'episodio - che, quando sollevavamo una mano per giocare una carta, dalle nostre dita cadevano gocce di sudore. Ma forse non è vero, forse è soltanto il ricordo del grande caldo e la lontananza nel tempo.

Una sera, mi pare a Pechino, ci capitò di vedere alcune famiglie stendere le loro stuoie in strada per passare la notte vicino a una stazione ferroviaria. Chissà se lo facevano per il caldo, o perché magari la mattina dopo, all'alba, dovevano prendere un treno, come ci spiegarono i nostri

accompagnatori, oppure perché non avevano una casa.

Un giorno riuscii a fare uno scherzo a uno dei nostri ragazzi, mio carissimo amico, parlando, si fa per dire, in cinese. Ma dapprima una premessa. Poche ore dopo la partenza, ancora in territorio sovietico, R. (lo chiamerò così) aveva incontrato sul treno un cinese suo compagno di corso all'università di Mosca, il quale gli aveva chiesto se, al ritorno in URSS, poteva portare un pacchetto a una sua amica. Naturalmente R. aveva accettato e avevano fissato un appuntamento a Pechino, ultima tappa del nostro soggiorno. Una decina di giorni dopo, la nostra delegazione era in visita non ricordo più in quale città. Avevamo appena pranzato quando, rientrati nella nostra camera d'albergo, io e Piero Casi scoprimmo che la nostra finestra sul cortile interno stava dirimpetto a quella di R. Lo vedemmo muoversi nella sua stanza. Decisi di chiamarlo al telefono, ma scoprii che bisognava passare attraverso il centralino. Il centralinista parlava soltanto cinese. Avevo con me un manualetto di conversazione russo-cinese e scandii al telefono, sicuramente in un cinese molto approssimativo, le tre cifre che costituivano il numero della stanza di R.: 2, 3, 4. Il centralinista rispose qualcosa che naturalmente non capii. Ripetei 2, 3, 4. Al terzo tentativo mi mise in comunicazione con R. Non so come mi venne in mente, ma cominciai a parlare con voce da donna in russo, sforzandomi di imitare i difetti di pronuncia di alcune cinesi nostre compagne di università. Pensavo che mi avrebbe subito scoperto e che la cosa sarebbe finita lì. Invece R. mi credette. Gli dissi che ero la sorella del suo compagno di corso e gli chiesi se alle 3 del pomeriggio potevamo vederci fuori dell'albergo. Era quella l'ora fissata per la nostra partenza in pullman per la solita visita a una fabbrica. R. accettò e quando fu il momento di salire sul pullman disse che non si sentiva bene e preferiva rimanere in albergo. A quel punto - dico con il senno di poi - avremmo dovuto far finire lo scherzo con una gran risata. Invece, tutti tacemmo e tutti fummo complici. Lo lasciammo solo in albergo. A distanza di quasi mezzo secolo oggi sento di dovergli chiedere scusa.

In Cina viaggiammo per lo più in treno, ma da Hangchow fino a Shanghai navigammo per un paio di giorni lungo lo Yangtze kiang su un grande battello. Salimmo a bordo di notte e mentre aspettavamo la partenza assistemmo alle operazioni di carico e scarico delle merci, eseguite interamente a mano, senza l'aiuto di una gru. Si trattava di grossi e pesantissimi sacchi che nel buio immaginai pieni di patate, ma poteva essere carbone o altro. Quel che è sicuro, è che sentivamo la voce strozzata che usciva dalla bocca di ogni facchino nel momento in cui gli mettevano sulle spalle uno di quei sacchi da portare su una passerella in salita fin sopra la nave. Quegli scaricatori erano magrissimi, apparentemente al

limite delle loro forze, e sembrava ogni volta che dovessero crollare sotto il peso dei sacchi.

Forse fu il giorno dopo, durante una lunga sosta in uno dei porti del fiume, o forse fu in un'altra occasione, ma una volta facemmo una breve escursione che mi ritorna sempre in mente. Eravamo saliti su una collina, dove vedemmo alcuni attivisti (non so se si chiamavano già guardie rosse) che stavano tenendo una specie di riunione o assemblea con un gruppo di contadini. Per illustrare meglio i loro discorsi gli attivisti si servivano di alcune litografie che stampavano lì per lì, passando con il pennello l'inchiostro su una lastra di pietra e stendendovi sopra una sottile carta di riso. Attraverso il nostro interprete chiesi se potevo acquistarne una copia. Gli attivisti rimasero stupiti, ma l'interprete riuscì a convincerli e per una somma irrisoria, l'equivalente di una decina di lire, entrai in possesso della grande litografia in bianco e nero che adesso è appesa in casa mia. Vi è raffigurato un bellissimo paesaggio, un grande fiume che scorre tra altissime montagne. Sulla volta del cielo sono impressi molti geroglifici, che un amico sinologo di Praga una volta ha decifrato con difficoltà. Sono slogan nello stile della rivoluzione culturale.

Un pomeriggio stavamo seduti in un giardino a goderci un po' di fresco all'ombra degli alberi. Davanti a noi c'era un andirivieni di persone che attraversavano il giardino dirette chissà dove. Stranamente, ognuno che passava davanti a noi batteva le mani, un solo colpo secco, senza interrompere il cammino. Ce l'avevano con noi? Ci fu spiegato che la nostra presenza non c'entrava per niente, la gente batteva le mani in direzione di ogni albero, più esattamente in direzione degli uccelli posati sui rami degli alberi. Era in corso una campagna contro gli uccelli perché mangiavano il grano nei campi. Nel silenzio afoso del giardino, ogni colpo battuto con le mani spaventava gli uccelli e li faceva levare in volo. E poiché l'andirivieni della gente era ininterrotto, e le mani venivano battute davanti a ogni albero in tutto il giardino, i poveri uccelli erano costretti a stare sempre in volo e non riuscivano più a posarsi e a riposare. Pare che in precedenza lo stesso sistema fosse stato usato con successo contro le mosche: ogni tanto qualcuna cadeva in terra sfinita. Chissà se con gli uccelli il risultato sia stato lo stesso. Già, ma non bisogna dimenticare che i cinesi sono tanti.

NOTA

* Le puntate precedenti sono state pubblicate in *Slavia*. 2005, n. 3; 2006, nn. 2, 3 e 4; 2007, nn. 1 e 3; 2008, nn. 1, 2 e 4; 2009, n. 1.

Evelin Grassi

PER UN PROFILO DI MIRZO FATH-ALI AKHUNDOV*

Il nome di Mīrẓā Fath-‘Alī Ākhūndzāda (Mirzo Fath-Ali Akhundov nell’uso sovietico) è certamente uno dei più noti nel quadro della vita sociale, culturale e letteraria dell’Azerbaigian del XIX secolo. In un periodo di profondi cambiamenti dovuti all’annessione, nel 1828, dell’Azerbaigian settentrionale alla Russia, la figura di questo personaggio si inserì nel panorama letterario con straordinario impeto ed eccezionale versatilità. Poeta, drammaturgo, prosatore, critico letterario, Akhundov è considerato il caposcuola del metodo realista nella letteratura azerbaigiana.

Nato nel 1812¹ a Nukha in una famiglia di piccoli commercianti, venne educato dallo zio della madre quando quest’ultima si separò dal marito. Sotto la guida del suo tutore, quello che Akhundov considerava il suo secondo padre, studiò il persiano, l’arabo, la teologia musulmana e le opere dei più grandi rappresentanti della letteratura classica orientale. Nel 1832 proseguì gli studi nella *madrassa*² di Ganġe, dove conobbe fra gli insegnanti il poeta e libero pensatore Mīrẓā Šeft’ Vāzeh (1792-1852), che diventò presto suo amico. Nel 1833 si iscrisse alla scuola russa di Nukha e nel giro di un anno arrivò a Tiflis, grande centro amministrativo e culturale di tutto il Caucaso. Grazie alla sua conoscenza dell’arabo, del persiano, del turco-azeri e del russo trovò presto impiego come interprete di lingue orientali presso l’amministrazione russa. Visse a Tiflis fino al 1878, anno della sua morte.

La poesia.

Akhundov iniziò la sua attività letteraria come poeta. La sua prima poesia, *Lamento per il tempo*, la scrisse in lingua persiana fra il 1832 e il 1833, rispettando i canoni della poesia classica orientale e proponendola in forma di *masnavī*³. Il carattere autobiografico di questi versi risulta evidente in alcune domande che si pone l’io lirico, il quale cerca faticosamente di individuare la meta della vita futura verso la quale concentrare i propri sforzi e il luogo ideale in cui poter dimostrare le proprie capacità.

Nell'analisi più volte riproposta, che concepisce la poesia convenzionalmente divisa in due parti, l'eroe lirico risulta nella prima succube del proprio destino e incapace di domarlo a proprio favore, vivendo così nello sconforto e in quello che lui stesso definisce "un nido desolato [...] una prigione"⁴. Né l'identità del protagonista né tanto meno la causa sociale di questa sua disperazione vengono rivelate; la società e i disagi morali ad essa annessi assumono un carattere astratto e rarefatto, reso da descrizioni sfuggenti. Nella seconda parte della poesia, invece, i toni sono più ottimistici: il protagonista elogia apertamente la città di Tiflis elevandola al rango di città ideale, luogo in cui ogni persona può dimostrare il proprio talento e applicare le proprie capacità⁵. L'atmosfera di alta moralità di questa città alla fine si impone, prevalendo su tutto.

Altro componimento molto noto è *Poema orientale in morte di Puškin*, sempre scritto in persiano e sempre rigidamente legato ai canoni classici orientali. La passione per Puškin era nata in Akhundov nel momento in cui Bestužev Marlinskij, decabrista esiliato prima in Siberia e poi a Tiflis, aveva cominciato a dargli lezioni di letteratura russa in cambio di lezioni di turco-azeri⁶. Le origini africane della madre di Akhundov, tra l'altro, lo avvicinavano, nei tratti fisici, al grande poeta russo suo contemporaneo. Puškin morì in duello nel gennaio del 1837 e Akhundov scrisse una elegia in suo onore in turco-azeri, traducendola poi anche in russo. A questa traduzione in prosa se ne affiancò, poi, un'altra in versi eseguita da Marlinskij; quest'ultima versione piacque molto a Kliment'ev, poeta russo che viveva in quegli anni a Tiflis, il quale, entusiasta, la spedì alla redazione della rivista *Moskovskij nabljudatel'*, "L'osservatore moscovita", che la pubblicò lo stesso anno.

Oltre a queste poesie così rigidamente legate ai canoni classici orientali, Akhundov ne scrisse molte altre affidandosi allo stile tradizionale della poesia popolare: le tematiche trattate riguardavano sentimenti terrestri quali l'amore, le gioie quotidiane e le angosce umane. La semplicità e la musicalità della lingua che caratterizzavano queste poesie testimoniano il loro essere strettamente legate alla vita reale, e sono altresì dimostrazione della capacità di Akhundov, capacità riconosciuta da tutta la critica, di elaborare con naturalezza e spontaneità un pensiero poetico che altri poeti, non ancora liberatisi non solo dai rigidi canoni metrici e prosodici classici, ma anche dal "tono" e dallo "spirito" poetico costantemente in linea con la tradizione, avrebbero certamente faticato a esprimere alla stessa maniera.

Il teatro e la prosa.

L'attività dell'Akhundov drammaturgo comprende sei commedie,

scritte fra il 1850 e il 1855. Nel teatro, così come nella prosa, l'autore dimostrò la sua autenticità di scrittore realista⁷.

La prima commedia, *Il Mullā Ibrāhīm Khalīl, l'alchimista* (1850)⁸, è il lavoro teatrale che dà inizio alla storia della drammaturgia azerbaigiana. Ridicolizzando la pratica dell'alchimia, l'autore denunciò gli impostori che la divulgavano, ma anche l'ignoranza di tutti coloro che ingenuamente credevano all'efficacia di tale scienza artefatta. Questo lavoro mostrò e definì chiaramente i principi artistici di Akhundov, gli stessi che si manifestarono poi in tutte le sue altre commedie, nelle quali la contrapposizione di impostori a personaggi positivi testimoniava l'intento sociale e didattico dell'autore (si pensi a *Monsieur Jordan il botanico* e *Mast'Alī Šāh, noto stregone; Il vizir di Lenkoran; Hāgī Kara; Gli avvocati di Tabriz*).

La struttura di queste commedie derivava chiaramente da modelli europei: Akhundov era a conoscenza dell'opera degli scrittori russi Griboedov e Gogol', nonché di quelle di Shakespeare e di Molière, che aveva letto in traduzione russa. L'influenza che le sue commedie esercitarono sullo sviluppo della lingua letteraria azerbaigiana fu di portata notevole⁹. Ispirandosi allo scrittore e pubblicista armeno Khačatur Abovyan¹⁰, il quale si era battuto per la semplificazione della lingua letteraria armena, Akhundov cercò di fare altrettanto, scrivendo le sue commedie in una lingua semplice e comprensibile a tutti.

La lingua letteraria azerbaigiana, influenzata sin dalle origini dall'arabo e dal persiano e utilizzata soprattutto nelle opere di carattere poetico, cominciò fra il XVII e il XVIII secolo a liberarsi da tali influenze e ad avvicinarsi alla lingua del popolo. Nello sviluppo di tale lingua letteraria ebbero un ruolo fondamentale poeti quali Mullā Penāh Vāghef (1717-1795) e Qāsimbek Zākir (1784-1857), che scrissero le loro opere poetiche in una lingua semplice e immediata, che tutti avrebbero certamente compreso.

Akhundov stesso, che la lingua l'aveva appresa proprio dal popolo, aveva scritto le sue commedie riproponendo quel linguaggio vivo e duttile che aveva sentito nei quartieri in cui aveva trascorso infanzia e adolescenza¹¹. Le sue commedie furono molto apprezzate anche nella loro traduzione persiana, ebbero enorme successo e tutt'oggi sono considerate la base del teatro iraniano moderno.

* * *

Per quanto concerne la posizione della prosa nella letteratura azerbaigiana, essa è totalmente diversa da quella occupata dalla poesia, che imperò quasi incontrastata fino al XIX secolo. La prosa non ebbe lo stesso sviluppo, e ne è una conferma il fatto che, quali passi rappresentativi

di questo genere, possano essere citati soltanto alcuni frammenti dell'opera di Khāqānī (1120-1192) e Fuzūlī (1498-1556)¹².

Nel 1857 Akhundov scrisse il racconto *Le stelle corrotte*, riproponendo lo stesso linguaggio immediato e ricco di idiomi popolari utilizzato nelle commedie. Si tratta di un racconto in cui l'eroe centrale, Re Abbās, non risulta essere il vero e proprio protagonista, ma unicamente l'espedito per sintetizzare le caratteristiche di tutti i sovrani dispotici. Così, la personalità del re è resa non prestando attenzione alcuna al suo comportamento e alle sue azioni, né svelando dettagli sulla sua psicologia, ma piuttosto descrivendo i suoi tratti caratteriali nel complesso (avarizia, crudeltà, avidità ecc.)¹³. Racconto assolutamente innovativo per quegli anni, sia per l'immediatezza della lingua che per il vivace taglio narrativo che l'autore gli diede, esso è solitamente indicato dalla critica quale primo esempio di prosa realistica azerbaigiana.

La critica letteraria.

Durante il lungo periodo di permanenza a Tiflis, Akhundov ebbe modo di conoscere le opere dei più grandi letterati russi ed europei, nonché le relative scuole di pensiero filosofico. Lesse le opere di Voltaire, Rousseau, Hume, Puškin, Lermontov e tanti altri¹⁴. Ciò diede impulso alla sua attività di critico, che inaugurò scrivendo diversi articoli aventi carattere sociale e didattico. Il suo trattato filosofico *Lettere al governo ideale*, ad esempio, fu una delle prime opere (non solo in Azerbaigian, ma in tutto il Vicino Oriente) a trattare argomenti sociali e politici.

Il 1863 fu l'anno del suo celebre trattato *L'alfabeto*. Fino al 1878, anno della sua morte, Akhundov si era impegnato attivamente in quella che lui ossessivamente riteneva fosse la riforma più importante per tutti i paesi musulmani: quella dell'alfabeto. Nel suo trattato indicò, quale principale causa dell'analfabetismo, proprio l'inadeguatezza dei caratteri arabi, per via di quel loro rendere così incerta la pronuncia della lingua azeri, non fissando essi le vocali¹⁵. Akhundov non si limitò semplicemente a denunciare tutto ciò, ma cercò di proporre nel suo trattato una soluzione per risolvere tali inconvenienti, tra cui l'adozione di lettere per segnare le vocali brevi. Nel luglio dello stesso anno fece anche un viaggio a Istanbul, per presentare il suo progetto ai due incontri organizzati dalla Società scientifica ottomana sotto la presidenza di Münif Paşa, anch'esso autore di un progetto analogo per il turco. Le sue proposte, tuttavia, non ebbero successo. Akhundov continuò a insistere e a lottare con tenacia per ottenere una riforma dell'alfabeto, tentando di proporre anche una sostituzione dei caratteri arabi con i cirillici, ma non riuscendo però nel

suo intento. Ciò che tanto auspicava si realizzò, poi, in epoca sovietica, con l'introduzione, a partire dal 1940, di una grafia cirillica con caratteri appositamente conati per esprimere le diverse caratteristiche fonetiche delle lingue turche d'Asia Centrale, nonché dell'azeri. Le parole di Akhundov, in anticipo sui tempi, trovarono piena attualità proprio in questi anni:

“La ferrovia è necessaria, ma riformare l'alfabeto è più necessario. Un codice giuridico secolare è necessario, ma riformare l'alfabeto è più necessario. Non sono contro la promulgazione di leggi secolari, ma è necessario dare priorità alla riforma dell'alfabeto, perché se non si educano le persone le leggi non porteranno alcun beneficio”¹⁶.

* * *

Si presenta, qui di seguito, il saggio *Sulla poesia e la prosa*, chiaro esempio dell'audacia critica di Akhundov. Si tratta di un articolo scritto agli inizi degli anni Cinquanta dell'Ottocento, e che l'autore intendeva pubblicare come prefazione a un volume che raccoglieva le poesie di due suoi predecessori, Mullā Penāh Vāghef e Qāsimbek Zākīr. Akhundov intitolò questo saggio *Sulla poesia e la prosa*, sebbene in esso l'unico argomento trattato sia la poesia¹⁷.

Un breve saggio, questo dell'autore azerbaigiano, le cui parole si concretizzano entro una struttura organica e mirata: Akhundov sottopone ad acuta critica la poesia volutamente rimata di alcuni autori che non osa definire poeti, in quanto privi di sincerità espressiva. L'accusa è, in particolare, contro quel loro essere così ostinatamente legati a certe esibizioni poetiche e a una forma stilistica volutamente cercata. Ciò che in essi mancherebbe, a dire di Akhundov, sarebbe la partecipazione emotiva alle parole da loro scritte e, soprattutto, la chiarezza d'esposizione; ciò non riguarderebbe, invece, quegli autentici talenti che Akhundov riconosce nelle figure dei poeti persiani Ferdousī, Giāmī, Sa'dī, Rūmī e Hāfez. Fra questi poeti persiani è citato anche Nezāmī, il quale, pur avendo scritto le sue opere in persiano, era un azerbaigiano, e quindi un turco. Così, il concatenarsi delle considerazioni che conducono Akhundov ad affermare che fra i turchi non ci sono mai stati poeti, e che Fuzūlī non è un poeta, appaiono forse eccessive: Nezāmī è citato solo in qualità di poeta persiano, nessuna menzione è fatta di Khāqānī (1121-1199), nativo della città azerbaigiana di Širvan, e di Sā'ib (1601-1677), uno dei principali rappresentanti della poesia persiana di stile indiano, che scrisse però *ghazal* anche in turco.

Forse un po' eccessive, dunque, le parole di Akhundov, ma comunque vivaci. La sua è un'intraprendenza positiva, volta al progresso, e risulta difficile, tutt'oggi, non apprezzare il suo spirito di modernità. Non

si è affatto perduta nel tempo la traccia capace di restituire alle sue parole l'audacia dell'intonazione, ma soprattutto la carica di espressione che all'epoca ebbero.

BIBLIOGRAFIA

Achundov [Akhundov], M. F., *Komedii, proza, poezija, literaturno-kritičeskie stat'i*, a cura di Nabir Mamedov, Baku, Azerbajdžanskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1987.

Algar, H., *Ākhūndzāda*, [voce in] *Encyclopaedia Iranica*, a cura di Ehsan Yarshater, London, Boston and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1985, vol. I, pp. 735-740.

Algar, H., *Malkum Khān, Ākhūndzāda and the proposed reform of the arabic alphabet*, "Middle Eastern Studies", 5, 1969, pp. 116-130.

Bombaci, A., *Storia della letteratura turca, dall'antico impero di Mongolia all'odierna Turchia*, Milano, Nuova Accademia, 1956.

Mamedov, N., *Realizm M. F. Achundova [Akhundova]*, Baku, Maarif, 1982.

Masroori, C., *European thought in nineteenth-century Iran: David Hume and Others*, "Journal of the history of ideas", vol. 61, n. 4 (October, 2000), pp. 657-674.

Poesia d'amore turca e persiana, a cura di Angelo Michele Piemontese e Gianroberto Scarcia, Novara, Edipem, 1973.

Scarcia, G., *Letterature turche*, in *Storia delle letterature d'oriente*, vol. II, a cura di Oscar Botto, Milano, Vallardi, 1969, pp. 455-579.

NOTE

* Per la pronuncia dei nomi turchi e persiani presenti in questo articolo si tenga presente quanto segue: (gh) - come la *r* «grasseyé» francese; (kh) - come *ch* nel tedesco *nacht*; (q) - *q* gutturale, non ha equivalenti in italiano; (h) - sempre aspirata; (ā) - una *o* aperta; (ī) - solo in fine di parola, equivale a una *i*; (ū) - simile alla *i* nell'inglese *first*; (‘) - oclusiva glottale (breve interruzione nell'emissione della voce). Si noti che l'accento cade, di norma, sull'ultima sillaba. Le consonanti con i segni diacritici sono già note ai lettori di "Slavia", essendo le stesse usate nella rivista per la traslitterazione dalle lingue slave. Per quanto riguarda l'autore cui è dedicato questo breve articolo, si farà ad esso riferimento con il nome di Akhundov, pur essendo questa la variante "sovietica" di Ākhūndzāda).

1) Giorno e mese sono sconosciuti, anche se in Azerbaigian, tradizionalmente, l'anniversario della sua nascita viene festeggiato alla fine di ottobre.

2) Scuola teologica.

3) Forma poetica caratterizzata dalla rima baciata, espressa non dai versi ma dagli emistichi (i due emistichi di ogni verso rimano assieme, ma ogni verso presenta una rima differente), e tradizionalmente usata nei poemi epici, romanzeschi e didattici.

4) Si veda N. Mamedov, *Realizm M. F. Achundova [Akhundova]*, Baku, Maarif, 1982, pp. 66-67.

5) *Ivi.*

6) Oltre che con Marlinskij, Akhundov ebbe contatti anche con altri decabristi, traducendo tra l'altro in turco-azeri parte del celebre libro di Nikolaj Černyševskij *Čto delat'?*, "Che fare?".

7) Si veda N. Mamedov, *Realizm M. F. Achundova [Akhundova]*, cit., pp. 73 sgg.

8) Di questa commedia esiste una traduzione italiana. Si veda *Poesia d'amore turca e persiana*, a cura di A. M. Piemontese e G. Scarcia, Novara, Edipem, 1973, pp. 269-281.

9) Si veda N. Mamedov, *Realizm M. F. Achundova [Akhundova]*, cit. pp. 197 sgg.

10) Abovyan era il preside del ginnasio di Tiflis nel quale Akhundov cominciò a insegnare il turco-azeri a partire dal 1836.

11) N. Mamedov, *Realizm M. F. Achundova [Akhundova]*, cit. p. 198.

12) *Ivi.*, p. 223.

13) *Ivi.*, p. 244.

14) Akhundov non conosceva l'inglese e il francese e lesse pertanto le opere in questione in traduzione russa. Il figlio Rašdid, che conosceva il francese, tradusse per il padre parte di alcune opere occidentali.

15) Nel trattato Akhundov citò in particolare l'ambiguità della pronuncia della lettera *kāf* e la scomodità di usare i puntini.

16) Citato in: C. Masroori, *European thought in nineteenth-century Iran: David Hume and Others*, "Journal of the history of ideas", vol. 61, n. 4 (October, 2000), p. 667.

17) Nel volume a cui si è fatto riferimento (M. F. Achundov [Akhundov], *Komedii, proza, poezija, literaturno-kritičeskie stat'i*, Baku, Azerbaidžanskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1987, pp. 208-209), che raccoglie le opere di Akhundov in traduzione russa, il curatore N. Mamedov indica come titolo del saggio solo *O poezii*, "Sulla poesia".

Mirzo Fath-Ali Akhundov

SULLA POESIA E LA PROSA*

Solitamente il linguaggio orale e scritto di ogni lingua si manifesta sotto forma di prosa. A volte, tuttavia, per amplificare l'effetto dell'opera artistica, sia il linguaggio orale che quello scritto sono espressi in forma poetica.

La poesia ha il compito di toccare la sensibilità estetica del lettore, e sia che esprima dolore o gioia, essa è comunque tenuta a lasciare un segno profondo e a eccitare i sentimenti. Se non è in grado di fare ciò, allora essa non è altro che grossolana poesiastra.

La poesia diventa emotiva, commovente, e colpisce i sensi estetici del lettore, quando è ben strutturata nelle parole e nelle espressioni, e quando esse risultano vicine alla natura del fenomeno descritto e alle leggi del linguaggio.

Da quanto appena detto, si può ben capire quale enorme significato rivestano l'eleganza della parola, del paragone, della similitudine, la chiarezza d'esposizione e altri pregi del linguaggio poetico. Se la poesia non soddisfa questi criteri, allora essa non esercita influenza alcuna sull'ascoltatore: è proprio per questo motivo che molti *ghazal*¹ non suscitano nelle persone nessuna emozione.

Risulta chiaro che, anche laddove la poesia esibisca delle rime, non è detto che ogni poesia rimata debba essere necessariamente considerata poesia. Succede che, affinché possa rimanere impressa più facilmente nella mente del lettore e riprodurre al meglio il pensiero dell'artista, essa venga talvolta espressa in forma poetica. Ma, certamente, chiamare tali opere "poesie" e il loro ideatore "poeta" sarebbe un grande errore.

Cominciando dall'era dell'egira e arrivando fino ai tempi odierni, nessuna delle religioni professate dall'Islam aveva tentato di chiarire le differenze fra la vera poesia e un testo semplicemente rimato, e per questo motivo, nonostante l'effettivo stato delle cose, a ogni verseggiatore spettava il titolo di "poeta". L'attitudine alla creazione poetica è un dono divino esclusivo, l'abilità poetica un innato talento. L'educazione, l'istruzione, l'erudizione sono soltanto mera decorazione del poeta e della sua opera.

I talenti autentici nascono raramente. Fra i poeti persiani con i

talenti più brillanti si possono nominare soltanto Ferdousī, Nezāmī, Giāmī, Sa'dī, Rūmī e Hāfez. Soltanto loro possono essere considerati poeti. Ad esser sinceri, però, anche nelle loro opere qualcosa mancava: essi, talvolta, per esibire la loro erudizione, ricorrevano infatti a espressioni ricercate, le quali non generavano vere e proprie poesie. In loro, e solo in loro, tuttavia, ciò può essere tollerato e considerato accettabile, in quanto le loro creazioni sono indubbiamente opera di veri maestri della parola artistica, cosa che non si riscontra affatto negli altri verseggiatori, non aventi alcun talento poetico. Questi ultimi sono soltanto artigiani, mestieranti. Maneggiando le parole, essi le fanno rimare volutamente, ma dalle rime non trapela un significato profondo, ed essi non trasmettono alcun piacere estetico. In molti di questi verseggiatori, addirittura, non è possibile nemmeno trovare un contenuto verosimile, e questa poesiastra da loro architettata è talmente elementare, che la maggior parte dei persiani che hanno terminato la scuola potrebbero essere in grado di fare altrettanto, con un po' di allenamento. Certamente, definire queste persone poeti, anche solo in minima parte, sarebbe un errore da non commettere. E fra i turchi, dai tempi antichi fino ai nostri giorni, in nessuna circostanza o avvenimento ci sono stati poeti. Fuzūlī² non è un poeta, e la sua opera non trasmette nessuna emozione.

Nel corso del mio viaggio nel Karabakh³ ho trovato una serie di opere di Mullā Penāh Vāghef⁴. Quelle che ho sopra segnalato quali esigenze poetiche indispensabili che ogni testo dovrebbe possedere, in qualche modo sono presenti nella sua opera. Ho conosciuto anche Qāsimbek Sāruḡalinsk Ğevanšīr⁵. Le sue poesie, scritte in lingua turca⁶, mi hanno davvero stupito ed entusiasmato, poiché tutti i requisiti poetici che io ritengo essere necessari sono presenti in lui a un livello sufficiente. A mio parere, dal giorno dell'egira fino ai tempi odierni, se è lecito parlare fra i turchi di poeti autentici, lo è se si tengono in considerazione solo questi due. Oltre a loro, c'era anche Māsīh⁷, ma della sua opera è molto poco ciò che ci è pervenuto intatto.

La differenza fra questi due poeti consiste in questo: sebbene Mullā Penāh Vāghef sia apparso sulla scena prima di Qāsimbek, e pertanto possa essere considerato in questo campo un precursore, le opere di Qāsimbek nondimeno esercitano grande influenza sui sensi estetici e possiedono una sublime bellezza poetica. Qāsimbek nelle sue poesie così divinamente, così spiritualmente parla della donna amata, così sinceramente conversa con lei, che il lettore non può far altro che meravigliarsi. Gli avvenimenti, i momenti, lo spirito della modernità, le sfumature della giovane sensibilità sono da lui trasmesse così vivacemente, così nitidamente e così espressivamente, che il lettore inconsciamente raggiunge

l'entusiasmo e l'estasi. La sua opera è incomparabile. Solo quando leggi le sue poesie ti convinci che la poesia può essere effettivamente oggetto di piacere spirituale.

Così, volendo io spiegare a chi professa l'Islam la differenza fra la poesia e la prosa, e informarli dell'esistenza di questi due poeti, ho raccolto le loro poesie, per quanto mi fosse possibile, e le ho pubblicate in un volume. Vorrei che questo libro servisse in futuro come manuale per poeti che abbiano vero talento e, dall'altra parte, per far conoscere le poesie dei due poeti sopraccitati a certi verseggiatori che credono d'esser poeti, affinché essi capiscano che non sono affatto veri poeti, e in questo modo non si scomodino inutilmente e non sprechino invano tempo nel comporre poesie artificialmente rimate e prive di contenuto.

(Traduzione dal russo di Evelin Grassi)

NOTE

* Tratto da: M. F. Achundov [Akhundov], *Komedii, proza, poezija, literaturno-kritičeskie stat'i*, a cura di N. Mamedov, Baku, Azerbaidžanskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1987, pp. 208-209.

1) Il *ghazal* è lo strumento per eccellenza della lirica persiana classica, caratterizzato da un numero di versi generalmente compreso fra cinque e dodici e la stessa rima in ogni verso.

2) Fuzūlī (1498-1556) è considerato in Turchia il massimo poeta turco-islamico. Nonostante la sua lingua madre fosse più vicina all'azeri che non all'ottomano, sembra che egli si esprimesse anche in quest'ultima dopo che Solimano conquistò la sua città nativa, Baghdad. Il noto turcologo italiano Alessio Bombaci lo definisce poeta brillante nelle descrizioni e "grande maestro del linguaggio fiorito", un poeta non originale a livello di temi trattati nelle liriche, ma straordinariamente elegante nelle forme e suggestivo nella musicalità del verso. Si veda A. Bombaci, *Storia della letteratura turca, dall'antico impero di Mongolia all'odierna Turchia*, Milano, Nuova Accademia, 1956, pp. 241-242.

3) Il Nagornyj Karabakh è una regione autonoma dell'Azerbaijan, situata nella zona sud-occidentale della repubblica.

4) Vāghef (1717-1795) è considerato l'iniziatore della poesia azeri moderna.

5) Akhundov si riferisce qui all'amico Qāsimbek Zākīr (1784-1857), poeta satirico di tendenze liberali.

6) In azeri.

7) Akhundov si riferisce al poeta azerbaijano del XVIII secolo Hāgī Māsīh Šīrvānī.

Claudia Lasorsa Siedina

LA CONFERENZA METODOLOGICA SULLA DIDATTICA DELLA LINGUA RUSSA

(Relazione, Milano, 16-18 settembre 2009)

L'autunno 2009 si presenta assai ricco di iniziative, conferenze, celebrazione di anniversari. Il 28 e 29 agosto l'Università degli Studi di Bergamo ha ricordato la quarantesima edizione del *Seminario internazionale di lingua e cultura russa*, la fondazione dell'Istituto di Slavistica e ha festeggiato i 90 anni della emerita ideatrice del Seminario, nonché ispiratrice della fondazione dell'Associazione Italiana Russisti, Nina Kaucisvili, con un convegno dal titolo *Letteratura, arte e lingua russa: intertestualità e dialogo*.

Gogol', di cui ricorre il bicentenario della nascita, è stato celebrato attraverso numerose iniziative, incontri, mostre: ricorderemo il convegno *Attualità degli studi in Italia su N.V. Gogol'*, che si è svolto il 18 settembre presso la Biblioteca Vallicelliana di Roma; e l'impegnativo convegno *Nel mondo di Gogol'. La vita, l'opera, la fortuna critica dello scrittore russo nel bicentenario della nascita*, tenutosi nei giorni 24-26 settembre 2009 all'Università di Roma "La Sapienza", Villa Mirafiori.

Ma con particolare attenzione vogliamo qui illustrare i lavori della *Conferenza metodologica sulla didattica della Lingua russa*, organizzata su iniziativa di Elda Garetto dall'Università degli Studi di Milano, in occasione dell'accordo con la Fondazione "Russkij mir", nei giorni 16-18 settembre 2009, Sala Napoleonica, Palazzo Greppi. La Conferenza intendeva fare il punto sulle varie forme dell'insegnamento e dell'apprendimento della lingua russa in Italia, mirando a collegare le varie istituzioni ufficiali della Federazione Russa (Fondazione "Russkij mir"; Fondazione "Dom Russkogo Zarubež'ja im. A.I. Solženicyna", Associazioni dei Connazionali russi in Italia; Case editrici "Zlatoust" e "Russkij jazyk. Kursy") e l'attività dei colleghi italiani (Associazione Italiana Russisti) in un'ottica di sinergia. Alla varietà degli interventi si è accompagnata pertanto una varietà di *master-class* che descriveremo analiticamente ripercorrendo il programma delle tre giornate di lavoro.

Il 16 settembre, dopo i saluti delle autorità accademiche, hanno

preso la parola il rappresentante del console generale della Federazione Russa a Milano A.V. Paramonov e il presidente dell'Associazione Nazionale degli Insegnanti di Lingue Straniere (ANILS), direttore responsabile della rivista mensile "Scuole e Lingue Moderne", prof. Gianfranco Porcelli. Il prof. Porcelli ha illustrato la situazione dell'insegnamento delle lingue straniere nella scuola secondaria italiana, di primo e di secondo grado, strettamente ancorata alla politica linguistica dell'UE. Per la quale la seconda lingua straniera deve essere necessariamente una delle lingue comunitarie, oltre l'inglese, naturalmente, che è praticamente quasi dovunque la prima lingua straniera, e che, se dovesse passare la possibilità dell'inglese come insegnamento "potenziato", porterebbe all'esclusione in determinati casi anche della seconda lingua comunitaria. Fatto questo che contrasta ulteriormente con l'auspicato plurilinguismo europeo. Il prof. Porcelli ha comunicato con piacere ai presenti che il collega Paolo Balboni di Venezia, già presidente nazionale dell'ANILS, sarà il vicepresidente mondiale della *Fédération Internationale des Professeurs de Langues Vivantes (FIPLV)* nel triennio 2010-2012.

A. A. Gromyko, direttore dei programmi europei della Fondazione "Russkij mir", ha illustrato la politica attuale della FR con riferimento alla diffusione della conoscenza della lingua russa in Germania, Belgio, Francia, Italia, Regno Unito, Lituania, Lettonia, attraverso l'istituzione dei Centri "Russkij mir". V.A. Moskvyn, direttore della Fondazione "Aleksandr Solženicyn" (denominata anche correntemente *Dom Russkogo Zarubež'ja*, ed equiparata a un museo di Stato), ha ripercorso le tappe dell'attività all'estero del grande scrittore russo e della sua convinta determinazione della necessità di creare un'istituzione che raccogliesse, studiasse e pubblicasse le testimonianze e l'intero retaggio dell'emigrazione russa: di qui il ruolo attivo e propositivo della Fondazione, che conta 35 collaboratori scientifici, tra filologi, storici, storici e critici dell'arte, nella diffusione della cultura russa attraverso il dono di pubblicazioni, di materiale multimediale, e l'attività di consulenza scientifica.

Nella successiva Tavola rotonda *Nuovi orientamenti metodologici nella didattica del russo come L2* le relatrici I.A. Stepanova del "Russkij mir", N.V. Kulibina dell'Istituto Statale di Lingua Russa "Puškin" e A.V. Golubeva della Casa editrice "Zlatoust" hanno illustrato i vari aspetti degli attuali orientamenti metodologici. La Stepanova ha presentato il corso *Vremja govorit' po-russki!*, prodotto dal Centro per l'Istruzione internazionale della MGU su commissione della Fondazione "Russkij mir": il corso è costituito da un corso fondamentale, un corso di fonetica,

una mediateca, una biblioteca, un prontuario grammaticale, dizionari, linguo-culturologia, ed altre appendici (http://www.speak-russian.info/time_new/rus/team). La Kulibina ha descritto il sistema unitario di aggiornamento professionale degli insegnanti stranieri di lingua e letteratura russa realizzato in molteplici forme e di varia durata (incluso il corso di insegnamento a distanza della durata di un anno) dall'Istituto di Lingua Russa "Puškin" (e-mail: fpk@pushkin.edu.ru, inbox@pushkin.edu.ru). La Golubeva si è soffermata sull'insegnamento dell'ascolto (*audirovanie*) e sul ruolo crescente del discorso orale, su appositi esercizi di ripetizione nelle pause, sull'allenamento alla memorizzazione selettiva dell'informazione, sulla necessità della ridondanza nella enunciazione di nomi propri e di elementi culturalmente connotati, sull'allenamento dell'orecchio dei discenti più che sulla pronuncia, sull'importanza e l'incidenza della competenza disciplinare, sull'addestramento degli studenti a riassumere l'argomento delle lezioni.

Nel pomeriggio la Tavola rotonda *L'insegnamento del russo nel sistema della scuola italiana* ha presentato un ampio spettro di esperienze. Nella relazione introduttiva Claudia Lasorsa Siedina ha illustrato le tradizioni della russistica italiana e l'attuale stato dell'insegnamento della lingua russa nella scuola secondaria sullo sfondo della politica linguistica dell'UE, che, come già detto sopra, prevede nelle scuole dell'UE l'insegnamento di due lingue straniere comunitarie. Il russo è perlopiù presente come terza lingua in alcuni licei linguistici, istituti tecnici per il turismo e in alcuni istituti tecnici per il commercio. Diversi Istituti partecipano al progetto ministeriale "Italia-Russia" e hanno scambi e gemellaggi in corso con scuole di Mosca, San Pietroburgo e altre città della Russia. E' stata istituita una rete nazionale "Istituzioni scolastiche di Italia e Russia", che intende potenziare i rapporti di scambio e gemellaggio già esistenti con scuole russe, ma mentre di solito gli studenti russi studiano la lingua italiana, non sempre gli studenti italiani seguono un corso, anche solo extracurricolare, di lingua russa. E questo benché le relazioni economiche, culturali e turistiche tra l'Italia e la FR siano oggi assai intense e proficue. Soprattutto nell'ambito alberghiero e della ristorazione la mancata conoscenza del russo indebolisce le capacità ricettive del turismo russo nel nostro Paese. E' soprattutto in questi ambiti che giovani laureati capaci e volitivi, didatticamente ben formati e desiderosi di cimentarsi nell'insegnamento del russo potrebbero proporre inizialmente corsi extracurricolari, suscettibili di trasformarsi nel tempo in cattedre (come ha illustrato la collega Pigozzo Bernardi, docente al Liceo linguistico "Duca degli Abruzzi" di Treviso). Condizioni indispensabili di successo sono: un lavoro di adeguata presentazione-propaganda preventiva della lingua

russa nelle scuole alla presenza di genitori e alunni al momento della scelta della lingua straniera (non si capisce, o meglio, si capisce benissimo, perché in più di un caso il russo sia stato soppiantato dallo spagnolo!); una forte motivazione e un'ottima preparazione didattico-pedagogica del docente, che deve essere pronto a lavorare forte; una programmazione solida e ponderata del corso che preveda anche degli scambi di studenti e gemellaggi ben curati e mirati.

Alla relazione introduttiva hanno fatto seguito gli interventi di Simona Berardi e Liudmila Buglakova (Università di Bologna, Centro Linguistico Interfacoltà, Forlì), le quali hanno presentato *Kraski, corso comunicativo multimediale per l'autoapprendimento della lingua russa di livello A1* (livello elementare) e *A2* (livello base). Il corso è perfettamente integrato all'attività accademica (in quanto contiene il lessico relativo all'ambito personale, all'ambito accademico, all'ambito socio-politico, all'ambito turistico-culturale), privilegia le attività di ascolto e di lettura e mira a potenziare la produzione orale. *A1* è articolato in *unità tematiche* per ognuna delle quali presenta *tre situazioni* realizzate in video, ciascuna delle quali è seguita da *sei esercizi* finalizzati a consolidare le competenze lessicali e le conoscenze morfosintattiche. *A2* è articolato in cinque moduli relativi alle funzioni e all'uso dei casi del sistema morfologico russo e contiene elementi interculturali che si prefiggono di sensibilizzare l'utente alla realtà sociale, culturale ed economica della Russia contemporanea. La presentazione pratico-applicativa delle due autrici ha suscitato vivo interesse soprattutto per la correzione e soluzione automatica degli esercizi, che consente l'autovalutazione. Un "laboratorio" di produzione orale *Parlando di...* consente di realizzare la dinamica della comunicazione.

Daniela Bonciani (Liceo linguistico "Giovanni da San Giovanni", San Giovanni Valdarno, Ar), che non ha potuto esser presente, ha inviato un'introduzione descrittiva e un accattivante campione di lezione (il Tema 4, *Priroda glazami russkich i ital'janskich chudožnikov*) del sussidio didattico *Rossija-Italija: dialog kul'tur*, di cui sta compilando insieme a Raffaella Romagnoli (Università degli Studi di Macerata), la prima parte (livelli A1 e A2); mentre la seconda parte (livelli B1 e B2) è curata da Julija Nikolaeva e Svetlana Nistratova. E' un testo prodotto con il sostegno di "Russkij mir", e guidato da S. Miloslavskaja e E. Rostova dell'Istituto "Puškin".

Vera Ierardi della Facoltà di Scienze politiche dell'Università "L'Orientale" di Napoli ha illustrato la prassi didattica del proprio lavoro sul testo "specialistico".

Gina Pigozzo Bernardi del Liceo Linguistico "Duca degli Abruzzi"

di Treviso, il cui Collegio dei docenti ha chiesto l'istituzione di una cattedra di Lingua russa, ha illustrato la sua attività di docente, nonché alcune iniziative della sua provincia che promettono ulteriori sviluppi, lamentando allo stesso tempo la relativa poca incisività dell'attività dell'A.I.R.

Monica Perotto, della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bologna, ha presentato la propria esperienza didattica di analisi di varie tipologie di testi, in particolare del testo giuridico, nel corso della laurea specialistica (corso annuale di 45 ore di lezioni "frontali", più 60 ore di esercitazioni) attraverso i parametri della macrostruttura e della microstruttura del testo, con una stimolante esemplificazione pratica.

La mattinata del 17 dicembre è stata dedicata a due *master-class*: rispettivamente alla dettagliata illustrazione multimediale del percorso didattico interattivo *E' ora di parlare il russo* della già menzionata I.A. Stepanova, corso assai vivace, presentato anche nella variante italiana, che corrisponde al livello elementare della competenza, con un minimum lessicale di circa 1000 unità; e a *L'utilizzo del testo letterario nell'apprendimento del russo. Predisposizione del testo e dell'apparato degli esercizi*, condotto da N.V. Kulibina. La Kulibina (come aveva già fatto al Convegno internazionale *L'insegnamento della lingua e della letteratura russa in Europa: nuove condizioni e prospettive del XXI secolo*, Verona 22-24 settembre 2005) ha mostrato sull'esempio dei versi di A. Achmatova "*Smuglyj otrok brodil po allejam...*" (*V Carskom Sele*, 3, 1911) come in un corso pratico di lingua russa, attraverso la congettura linguistica, sia possibile condurre gradualmente il discente alla comprensione del testo poetico originale e al vivo piacere estetico.

Il primo pomeriggio è stato dedicato alla presentazione multimediale di manuali e altri materiali didattici delle Case editrici "Zlatoust" e "Russkij jazyk. Kursy", le più attive nella produzione manualistica: moderatore L. Chapovalova (Università degli Studi di Milano, Associazione dei Connazionali russi in Italia "Vele scarlatte"). La "Zlatoust" (A. Golubeva) è apparsa proiettata verso le più avanzate soluzioni didattiche del mercato delle lingue straniere; la "Russkij jazyk. Kursy" (S. Remizova) è apparsa più pacata e ponderata nella produzione di sussidi che mirano a colmare precise lacune, come il testo di G. Aver'janova, *Istorija Rossii v zerkale russkogo jazyka*, il sussidio di A. Perevoznikova, *Lingvostranovedenie. Rossija: strana i ljudi*; e numerosi altri).

Dopo la *Pausa caffè* ha avuto luogo la presentazione di manuali e altri contributi didattici elaborati da docenti russisti italiani, moderatore Elda Garetto. Claudia Lasorsa Siedina (Università degli Studi "Roma

Tre”), ha presentato il volume *Il russo in movimento. Un’indagine socio-linguistica*, Roma 2004 (coautrice V. Benigni), che fa il punto dell’evoluzione morfosintattica e lessicale del russo di oggi; Valentina Benigni (Università degli Studi “Roma Tre”) ha illustrato il suo contributo *Il mutamento linguistico nel russo contemporaneo*, Roma 2007, che raccoglie quattro indagini specifiche, rispettivamente sul declino della cooccorrenza di genitivo e accusativo nell’espressione dell’oggetto diretto in russo; sugli aggettivi analitici; sulla produttività di alcuni modelli derivazionali nel russo non standard: apocope, retroformazione e univerbazione in *-ka*; sui prestiti angloamericani nel linguaggio giovanile russo. Julija Nikolaeva (Università degli Studi “Roma Tre”) ha illustrato i criteri delle sue edizioni di testi di lettura dei classici adattati (*Dama s sobačkoj, Pikovaja dama*, Ed. Zlatoust), nonché la seconda parte del succitato manuale *Rossija-Italia: dialog kul’tur* (coautrice Svetlana Nistratova, Università “Ca’ Foscari, Venezia). Stefania Cochetti, docente del Liceo linguistico internazionale “Grazia Deledda” di Genova, ha presentato il suo recente sussidio didattico *Pogovorim o Rossii. Introduzione alla cultura russa*, Milano 2009, strumento nuovo nella struttura, negli obiettivi e nei criteri, che fornisce nozioni di geografia, di storia della Russia e un percorso storico-antologico della letteratura russa, come occasione di didattica linguistica, colmando una indubbia lacuna nella manualistica italiana. Fabio Conti, dottorando in Slavistica e docente di lingua e cultura russa nell’Istituto di istruzione superiore “Gen. A. Cascino” (Liceo-Ginnasio “A. Cascino”, Liceo Scientifico “V. Romano”) di Piazza Armerina (Enna) a partire dall’anno scolastico 2002-2003, ha informato i presenti sulla sua felice esperienza di docente di lingua e letteratura russa (insegnamento extracurricolare) e degli scambi di classe con il Liceo-ginnasio Umanistico-Musicale N. 18 di Rybinsk (Jaroslavl’, Russia) che il suo Istituto persegue. Anjuta Gančikov (Università degli Studi di Pavia) ha proiettato il CD in Power point da lei prodotto, *Il russo per tutti*, sussidio introduttivo interattivo da utilizzare nella presentazione-proposta di un corso di lingua russa, che ha coinvolto attivamente i presenti, decisi a sfruttarlo nella propria esperienza didattica. Ha poi illustrato i principi ispiratori della sua *Grammatica russa facile*, Vallardi 2004, rapidamente esaurita e appena ristampata, che in forma piana e semplice fornisce allo studente italiano di oggi un’esposizione completa e organica della fonetica, morfologia, sintassi, ortografia e punteggiatura russa. Ad essa si accompagna il volume *Esercizi russi facili* (Vallardi 2006) da sfruttare didatticamente in parallelo. A. Gančikov ha poi presentato due volumi della serie *La lingua russa del 2000* di Francesca Fici, Ed. Le Lettere, Firenze. Il primo (coautrice Svetlana Fedotova), Firenze 2008, è destinato

a una prima annualità di studio (grammatica di base e informazioni di cultura linguistica), cui seguirà il secondo volume (coautrice Natalia Žukova), dal sottotitolo *Grammatica e comunicazione*, previsto appunto per l'autunno del 2009; il secondo volume presentato da A. Gančikov *La lingua russa del 2000. Le forme verbali dell'italiano e del russo. Problemi di interpretazione e di traduzione* (coautrice Anna Jampol'skaja), Firenze 2009, è destinato alle lauree magistrali, in quanto dedicato alle caratteristiche grammaticali, semantiche e stilistiche del verbo nel contesto della proposizione. Liudmila Koutchera Bosi ha descritto la sua ricca produzione di carattere didattico e linguo-culturologico, in cui si segnalano in particolare i due manuali *Il russo oggi. Corso avanzato*, LED, Milano 1992, e *Il russo oggi. Corso base di comunicazione e civiltà*, LED, Milano 1994, il *Dizionario attuale di lingua russa*, LED, Milano 2001.

I volumi dei colleghi italiani sono stati esposti accanto alla produzione delle due case editrici russe sopra nominate, hanno attratto la viva attenzione delle giovani insegnanti russe delle Associazioni dei connazionali russi, le quali si trovano a dover illustrare i fondamenti della morfologia e della fonologia russa ad alunni che frequentano la scuola italiana e hanno pertanto già introiettato i fondamenti della grammatica italiana: di qui l'esigenza di presentare i fatti linguistici a livello comparativo-contrastivo, già fatta propria, per così dire, dai docenti italiani. Della produzione italiana esposta alla fine della conferenza non è rimasto più niente perché, possiamo dire, è andata a ruba.

La giornata del 18 settembre si è caratterizzata per i quattro *master-class*, due nella mattinata e due nel pomeriggio, un vero *tour de force* programmato, a quanto ci è parso, principalmente per le insegnanti delle Associazioni dei Connazionali russi. A. Golubeva ha parlato della *Formazione delle competenze per la comprensione orale*; del *Ruolo del testing e della certificazione nell'organizzazione del processo didattico*. N. Kulibina ha presentato i programmi relativi alla *Formazione e aggiornamento degli insegnanti di lingua russa* (in cui rientrano sia gli insegnanti stranieri, sia gli insegnanti delle scuole secondarie nazionali, sia gli insegnanti russi delle scuole russe). Tali corsi dell'Istituto "Puškin" vanno da una durata minima di due settimane alla durata di un mese, per le cosiddette scuole estive, in cui gli insegnanti selezionati vengono inviati dai rispettivi ministeri nazionali; fino ai già citati corsi a distanza a pagamento della durata di un anno. I pilastri di tali corsi sono tre: il Modulo *Descrizione della lingua russa finalizzata al suo insegnamento agli stranieri e relativa metodologia* (che include diversi corsi monografici di carattere linguistico); il Modulo *Letteratura russa*, anch'esso articolato in diversi corsi monografici sui diversi aspetti cronologici della descrizione

e insegnamento della letteratura; il Modulo *Culturologia* con i diversi corsi monografici dedicati alla politica, alla cultura, al sistema dell'istruzione, alla religione e sim. Sulla base di piani didattici flessibili e programmi didattici variabili, il tutto è articolato in: lezioni frontali; seminari; *master-class* di profilo linguistico, forma sostitutiva del tirocinio pedagogico; esercitazioni pratiche; conferenze; tavole rotonde. L'ultimo *master-class*, *Lavorare con i bambini bilingui: il manuale "V cirk"*, condotto da Ekaterina Protasova ha riscosso molto successo presso l'uditorio. La Protasova collabora con la Sezione di slavistica e balcanistica dell'Università di Helsinki (prof. Arto Mustajoki) ed è specializzata nell'insegnamento della lingua russa nell'ambiente della diaspora. Nel suo vivace intervento ha mostrato la rilevanza del gioco linguistico con i personaggi degli animali, con i quali i bambini facilmente e quasi naturalmente si identificano.

La conferenza si è conclusa con notevole soddisfazione del pubblico presente. Va sottolineato tuttavia che massiccia è stata l'affuenza delle insegnanti russe della diaspora, meno numerosa la presenza dei docenti italiani della scuola secondaria, anche per la difficoltà di ottenere i permessi dai propri presidi. Alcune docenti infatti non hanno potuto partecipare perché impegnate nell'insegnamento, altre hanno potuto presenziare ai lavori per una sola giornata. E' stata "digerita" da entrambe le categorie dei partecipanti una notevole massa d'informazione. I docenti italiani che hanno esperienza didattica progressiva e sono laureati delle Facoltà filologiche italiane e autori accreditati di sussidi didattici, hanno percepito il lavoro e la tensione russa sottesa all'attuale promozione della lingua russa in ambito europeo, spesso contrassegnata dalla tendenza ad eccedere; le insegnanti russe, non di rado alle prime armi, hanno percepito la solidità di una tradizione filologica russistica italiana che a livello contrastivo italiano-russo può esser loro di grande aiuto nell'approccio didattico.

Del successo dell'iniziativa va dato atto all'intraprendenza organizzativa di Elda Garetto, alla collaborazione di Liudmila Chapovalova e di Raffaella Vassena, nonché di abili studentesse milanesi, ma soprattutto all'impegno vigile e fattivo di Anjuta Gančikov e Nadia Cigognini che si ringraziano cordialmente.

Gianluca Consoli

LA MENTE ALLE PRESE CON IL ROMANZO **Elementi cognitivi per la reinterpretazione del *Poema pedagogico*¹**

Il romanzo è una particolare tipologia del racconto di finzione che in generale, a differenza del racconto storico, non mira a costituirsi come una narrazione vera, conforme ai fatti (Ricoeur 1984). Sin da Platone è aperta la discussione intorno al valore conoscitivo dell'arte: se le opere d'arte sono finzioni, ossia sono il prodotto dell'immaginazione, mentre la conoscenza è relativa alla realtà, come può l'arte avere valore cognitivo, ossia come può generare conoscenza (Stolnitz 1992)? Lo scopo di questo scritto è rispondere alla domanda relativa al come e al perché impariamo dalla letteratura, in particolare dal romanzo. La risposta verrà articolata in tre passaggi. Nel primo, verranno descritti i processi cognitivi implicati nella comprensione del romanzo, in particolare l'immaginazione nella forma specifica del *make-believe*. Nel secondo, alla luce di tali processi, verrà analizzato il valore conoscitivo della forma-romanzo. Nel terzo, verrà dimostrato il potere esplicativo delle linee teoriche elaborate in virtù della loro applicazione al caso particolarmente perspicuo rappresentato dal *Poema pedagogico* di A.S. Makarenko.

1. Immaginazione e finzione

Le rappresentazioni possono essere collocate sia nel contesto di assunzione della realtà, sia in quello dell'immaginazione. Se collocate nel primo, e assunte con un alto grado di probabilità soggettiva relativa alla loro verità, si tratta di credenze, ossia di rappresentazioni adattate al mondo per come questo è. Se collocate nel secondo, si tratta di rappresentazioni che non sono credute come vere, ossia corrispondenti allo stato effettivo della realtà. Il romanzo come racconto di finzione chiama in causa il contesto di assunzione dell'immaginazione e le rappresentazioni del secondo tipo. Precisamente, la finzione presenta tre problemi fondamentali, relativi alla sua natura (quali meccanismi cognitivi sono richiesti?), alla verità finzionale (quando una rappresentazione finzionale è vera?), alla verità attraverso la finzione (impariamo qualcosa da una rappresentazione finzionale vera?). In questo paragrafo verrà chiarito il

primo problema, mentre gli altri due verranno esaminati nel paragrafo seguente.

La natura della finzione può essere determinata in relazione alla forma di immaginazione che essa richiede e che rappresenta uno sviluppo della *pretence* (far finta). Negli esperimenti condotti sui giochi simbolici, in cui si chiede a un bambino di fingere all'interno di un certo scenario descritto dallo sperimentatore (Leslie 1994), i bambini simulano ricorrendo a quelle che sono chiamate simil-credenze (*belief-like representations*). Queste ultime sono rappresentazioni disaccoppiate dallo stato effettivo della realtà, a cui possono corrispondere o meno. Per questo motivo vengono marcate dal soggetto in modo speciale, così da essere separate dalle credenze ordinarie. Tuttavia, in quanto le simil-credenze hanno lo stesso codice, formato, contenuto e logica delle credenze ordinarie, i diversi sistemi di elaborazione trattano le due tipologie di rappresentazione in maniera molto simile (Nichols 2004).

Quando il gioco termina, i bambini riprendono le attività precedenti senza credere che gli eventi relativi all'episodio del far finta siano effettivamente reali. In ogni caso, il gioco, quantomeno a lungo termine, non è del tutto privo di conseguenze. Proprio in virtù dei meccanismi cognitivi che rendono possibile il disaccoppiamento delle simil-credenze e la loro marcatura, il bambino può focalizzare la sua attenzione sui copioni attivati dallo sperimentatore, in modo da renderli più dettagliati e incrementare la capacità di padroneggiarli. La concentrazione dell'attenzione è favorita anche dal particolare funzionamento degli scopi. Nei giochi basati sul far finta non sono attivi scopi personali genuini e non è presente l'ordinario atteggiamento volto al loro conseguimento. Piuttosto, si è in presenza di una simulazione *on-line* di scopi coerente con le indicazioni fornite dallo sperimentatore: far finta che *p* implica comportarsi come se *p* fosse reale (Currie 1995).

L'immaginazione implicata nella comprensione del romanzo costituisce una intensificazione della *pretence* e coincide con il *make-believe* (far credere). Tale meccanismo, basato su simil-credenze e su scopi simulati *off-line*, ossia senza alcun esito comportamentale, non è attivo solo nel caso di entità fittizie, cioè integralmente inventate, ma trasfigura anche i personaggi storici, i luoghi reali, gli eventi accaduti che entrano a far parte della rappresentazione finzionale del romanzo. Allo stesso modo della *pretence* nel caso dei giochi simbolici dei bambini, la funzione del *make-believe* consente di focalizzare l'attenzione unicamente sul romanzo come tale, isolando il soggetto dalla cognizione ordinaria, lasciandolo assorbito nell'attività di esplorazione, che si realizza in base ai vincoli e alle indicazioni presenti esclusivamente nel testo (Dissanayake 2000).

Dunque, il romanzo come racconto di finzione ha la funzione di guida/opportunità che suggerisce, stimola, prescrive giochi basati sulla specifica forma dell'immaginazione costituita dal *make-believe* (Walton 1990).

2. Il valore conoscitivo del romanzo

Da quanto detto nel paragrafo precedente deriva un presupposto di fondo: la verità finzionale (sia nella prospettiva della verità della finzione, sia nella prospettiva della verità attraverso la finzione) non ha niente a che vedere con la correttezza, nel senso di credenze corrispondenti allo stato di cose effettivo della realtà. L'arte in generale e il romanzo in particolare non sono *truth telling*: le rappresentazioni finzionali sono disaccoppiate dallo stato di cose effettivo e come tali non sono credute come appartenenti al contesto di assunzione della realtà.

Per quanto concerne il problema della verità della finzione, tuttavia, questo presupposto non comporta affatto che le rappresentazioni finzionali interne al gioco del *make-believe* abbiano lo statuto di suggestioni private, di fantasie liberamente fluttuanti. Al contrario, le rappresentazioni finzionali sono vere se e solo se si dimostrano appropriate alle prescrizioni e ai vincoli del testo su cui si innesta il gioco del *make-believe*. In questo senso, per quanto basata sul lavoro produttivo dell'immaginazione, l'interpretazione non è mai semplice uso, né si riduce al principio anarchico per il quale *anything goes* (per quanto, ovviamente, i romanzi possano essere anche oggetto di procedure di tal genere). Se, alla luce della conflittualità e dell'interminabilità dell'interpretazione, è innegabile che i lettori abbiano significativi margini di libertà, tanto più nei testi aperti, nei quali le loro mosse non sono rigidamente strutturate, i processi coinvolti si ancorano nel testo e nei vincoli che questo prescrive (Eco 1990). In questa formulazione, inoltre, viene evitato il rischio della fallacia intenzionale (Wimsatt Beardsley 1946), nella quale la verità della finzione viene ancorata alle intenzioni, più o meno esplicite, dell'autore, inteso come individuo reale che ha materialmente prodotto il romanzo. Al contrario, opportunità e divieti, possibilità e interdizioni sono incorporate nel testo, nella sua coerenza, completezza e unità interne.

Anche nel caso della verità attraverso la finzione, il presupposto per cui il romanzo non dice la verità (nel senso della correttezza), non comporta che il racconto di finzione costituisca una forma di inganno. L'autore di un romanzo, infatti, non veicola conoscenze che sono false fingendo di fornire conoscenze vere e di credervi, cioè simulando al fine di ottenere il sovrascopo di ingannare (Castelfranchi Poggi 1998).

Nell'inganno, il sovrascopo di ingannare deve restare celato: rivelare un inganno lo rende inefficace. Nell'interpretazione di un romanzo, invece, autore e lettore sono legati insieme da un patto finzionale dichiarato: l'interprete riconosce e accetta l'intenzione dell'autore in base a cui quest'ultimo richiede al primo di assumere l'atteggiamento basato sul *make-believe* (Currie 1990). In questa ottica, vi sono convenzioni sociali specifiche che determinano le pratiche del *fiction-making*, in base a cui vengono sospesi gli standard implicati nei discorsi non finzionali. Tra queste convenzioni, due sono particolarmente rilevanti. Per la prima, a differenza di quanto accade per i testi non finzionali, i lettori sono tenuti a non presupporre il vincolo di fedeltà dell'autore, ossia non devono presumere che l'autore abbia incluso solo eventi che crede realmente accaduti nella sequenza che crede effettivamente verificatasi (Davies 1996). Per la seconda, i lettori sono tenuti a distinguere tra istanza autoriale, relativa all'autore come produttore effettivo del racconto, e istanza narrativa, relativa al narratore come produttore fittizio del racconto interno al gioco finzionale (Genette 1972).

Proprio grazie alla funzione del *make-believe* e ai meccanismi del disaccoppiamento e della simulazione di scopi, il gioco finzionale con i contenuti da decodificare secondo le indicazioni del testo è al centro della memoria di lavoro dell'interprete. Sullo sfondo, invece, vi è la conoscenza che le rappresentazioni finzionali sono distinte dalla realtà. Questa conoscenza è sì collocata nella periferia della coscienza, ma è costantemente attiva: solo se cosciente che le rappresentazioni elaborate sono finzioni l'interprete evita di scambiarle per rappresentazioni relative alla realtà effettiva. Proprio perché sempre disponibile, la conoscenza della realtà può essere costantemente richiamata quale banco di prova su cui testare la credibilità delle rappresentazioni finzionali nei termini della loro verosimiglianza, ossia della loro coerenza con le possibilità del mondo reale. In questo quadro prende forma la verità attraverso la finzione: l'arte non produce conoscenza fattuale, ossia non estende la conoscenza degli stati di cose effettivi del mondo reale, ma fornisce conoscenza modale, ossia estende la conoscenza delle possibilità (Stokes 2004). Il valore conoscitivo dell'arte, cioè, risiede nell'esplorazione dello spazio delle possibilità in base all'immaginazione, nell'aumento della conoscenza del mondo in virtù dell'incremento della conoscenza di ciò che è possibile in esso.

Resta da precisare un punto fondamentale. Come è noto sin da Platone, non vi è conoscenza senza giustificazione. Inoltre, a differenza della verità della finzione, in cui sono rilevanti la coerenza, la completezza e l'unità interne al testo, nel caso della verità attraverso la finzione una

giustificazione effettiva non può essere confinata nel gioco finzionale (Novitz 1987). Anche a questo proposito essenziale è la natura dell'immaginazione implicata nei racconti di finzione nella forma del *make-believe*, forma capace di garantire la possibilità di una piena giustificazione esterna. La verosimiglianza delle rappresentazioni finzionali, infatti, può essere stabilita in virtù dell'isomorfismo tra le simil-credenze e le credenze ordinarie, tipologie di rappresentazioni che, come si è detto, sono processate dai sistemi di elaborazione in modo molto simile. In questa ottica, le simil-credenze relative a un racconto di finzione possono essere giudicate ragionevoli e condivisibili in base agli stessi criteri che operano a proposito delle credenze ordinarie nei contesti non finzionali. Per esempio, i comportamenti dei personaggi di un romanzo sono interpretati in base agli stessi standard di razionalità applicati per comprendere le azioni di individui reali. Questo, però, non significa affatto che la verità attraverso la finzione sia giustificata solo se banalmente vera, solo se conferma in modo ripetitivo l'esperienza pregressa. Al contrario, un romanzo ha un autentico valore conoscitivo solo se il suo contenuto si dimostra verosimile pur producendo una profonda revisione delle credenze preesistenti.

3. *L'interpretazione del Poema pedagogico*

Nella storia del romanzo vi sono molti esempi che richiedono un'interpretazione che non si basi esclusivamente sul *make-believe*. Un caso esemplare è costituito dal *Poema pedagogico*. La forma autobiografica e la natura realista del romanzo lasciano ampio spazio per trattare il testo come un documento, relativo all'esperienza pedagogica e politica di Makarenko nella colonia Gor'kij. Le riflessioni teoriche distribuite nel romanzo, dalla critica all'Olimpo pedagogico alla scoperta delle tecniche di educazione socialista, lasciano ampio spazio per trattare il testo come un saggio. I cospicui segni della censura, diretta e indiretta, presenti nel romanzo, evidenti per esempio nella configurazione della fine del racconto, lasciano ampio spazio per trattare il testo come oggetto di indagine storica e filologica al fine di precisare il più possibile le circostanze di enunciazione. In ogni modo, le diverse prospettive menzionate si basano sulla comprensione del *Poema pedagogico* interpretato come racconto di finzione. Questo perché il *make-believe* resta comunque la funzione egemone, per quanto non abbia un ruolo esclusivo, ma si apra alla contaminazione delle letture di ordine politico-pedagogico e storico-critico.

Solo in questa ottica, infatti, è possibile cogliere in modo appropriato la verità attraverso la finzione fornita dal *Poema pedagogico*. Questa verità non si limita all'«accumulazione originaria della pedagogia

socialista» (Lukács 1952), ma più ampiamente riguarda la scoperta di una nuova possibilità di esistenza, l'esistenza che si costituisce nella prospettiva del collettivo, al tempo stesso fine-in-vista e mezzo procedurale per la realizzazione di un nuovo individuo. Si tratta per di più di una verità fortemente originale, tanto che il romanzo occidentale, prima e dopo Makarenko, non pare averla presa troppo sul serio, indagandola in tutta la sua profondità. È vero che nella polifonia di Dostoevskij, fuori dalla monologia dell'autore, i personaggi sono equipollenti, tuttavia restano individualità scisse e frammentate (Bachtin 1963). Allo stesso modo, nel romanzo corale compaiono solo personaggi-particella, ben lontani dall'individualità a tutto tondo (Debenedetti 1998). La configurazione di questa nuova possibilità dell'esistenza avviene all'interno del romanzo e la giustificazione della sua verità non va ricondotta alla conformità ai fatti effettivamente accaduti nella colonia, o peggio alla conformità alla situazione reale nell'URSS del tempo. Piuttosto, la giustificazione si basa sulla verosimiglianza della narrazione, ragionevole e condivisibile in quanto coerente con le credenze ordinarie del lettore relative alle possibilità che il mondo reale può offrire, o, al limite, potrebbe offrire quantomeno in linea di principio.

La migliore prova che il *make-believe* costituisce la funzione egemone nell'interpretazione del *Poema pedagogico*, e che quindi la giustificazione va concepita non nei termini della correttezza, ma della verosimiglianza, sta nel fatto che il contenuto che presenta la nuova possibilità di esistenza emerge solo in rapporto alla trasformazione delle strutture narrative tradizionali proprie della forma-romanzo. Per ricordare soltanto una delle principali trasformazioni, ci si può riferire a quella relativa alla ridefinizione del romanzo di formazione. Secondo la prospettiva di Bachtin (1975), questa tipologia di romanzo pone al centro dell'intreccio il divenire dell'eroe. Nella sua versione più elevata, quella realista, la formazione del singolo non è una questione privata, ma viene vista in relazione al divenire storico. Così accade anche nel *Poema pedagogico*, senza che però l'unità del racconto coincida con l'unità del singolo. Piuttosto, tra esplosioni e sviluppi a valanga, la formazione è quella del collettivo, che per natura non è mai una datità fissa prodotta da interazioni lineari, ma rappresenta sempre un organismo in costante sviluppo al pari dei membri che lo costituiscono.

Nel quadro concettuale che si è delineato è anche possibile chiarire il rapporto tra Makarenko come autore e come narratore. Certamente, dalla lettura del *Poema pedagogico* l'interprete sviluppa un'idea di «autore implicito» (Genette 1983). Inoltre, questa idea è sicuramente molto dettagliata: nella forma autobiografica l'extralocalità dell'autore rispetto

all'eroe è solo esteriore, cioè spaziale e temporale, ma non valoriale (Bachtin 1979). Ciononostante, il narratore del *Poema pedagogico*, inteso come costruito finzionale, non va ridotto all'autore, inteso come produttore materiale del romanzo. Solo su questa base è possibile cogliere la complessa dinamica finzionale che si sviluppa intorno alla figura del narratore all'interno del testo. All'inizio del racconto, così come nella sua conclusione, il narratore ha una forma tradizionale in quanto, nei termini della narratologia, la narrazione si dipana con focalizzazione zero. A questo narratore onnisciente corrisponde un protagonista della storia altrettanto tradizionale, un eroe che agisce come *solus ipse* e che, in virtù di una volontà incoercibile, resiste alle varie prove che è chiamato ad affrontare. Al contrario, laddove Makarenko come narratore e come eroe è in piena unità con il collettivo, la focalizzazione diviene interna (la prospettiva dell'io narrante è la stessa dei personaggi) e variabile (non tanto nel senso dell'alternarsi di più personaggi, quanto nel senso di una narrazione collettiva), così come il protagonista non ha più alcuno spazio autonomo rispetto alla pluralità dei personaggi.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin M. (1979), *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino, 1988.
- Id. (1975), *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1997.
- Id. (1963), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968.
- Castelfranchi C., Poggi I., 1998, *Bugie, finzioni, sotterfugi. Per una scienza dell'inganno*, Carocci, Roma.
- Currie G., 1995, *Imagination and Simulation: Aesthetics Meets Cognitive Science*, in A. Stone, M. Davies (Eds.), *Mental Simulation: Evaluations and Applications*, Basic Blackwell, Oxford.
- Id., 1990, *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Davies D., 1996, *Fictional Truth and Fictional Authors*, in *British Journal of Aesthetics*, 36.
- Debenedetti G., 1998, *Il personaggio*, Garzanti, Milano.
- Dissanayake E., 2000, *Art and Intimacy: How the Arts Began*, University of Washington Press, Seattle.
- Eco U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- Genette G. (1983), *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1987.
- Id. (1972), *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino,

1976.

Leslie A., 1994, *Pretending and Believing: Issues in the Theory of ToMM*, in *Cognition*, 1994, 50.

Nichols S., 2004, *Imagining and Believing: The Promise of a Single Code*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62.

Lukács G. (1952), *La letteratura sovietica*, Editori Riuniti, Roma, 1956.

Novitz D., 1987, *Knowledge, Fiction and Imagination*, Temple University Press, Philadelphia.

Ricoeur P. (1984), *Tempo e racconto*, vol. II, *La configurazione nel racconto di finzione*, Jaca Book, Milano, 1987.

Stokes D., 2004, *Art and Modal Knowledge*, in M. Kieran, D. McIver Lopes, *Knowing Art. Essays in Aesthetics and Epistemology*, Springer, Dordrecht.

Stolnitz J., 1992, *On the Cognitive Triviality of Art*, in *British Journal of Aesthetics*, 32.

Walton K., 1990, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge.

Wimsatt W.K., Beardsley M.C., 1946, *The Intentional Fallacy*, in *The Sewanee Review*, 54.

NOTE

1) Il giorno 5/5/2009, presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Roma "La Sapienza", nell'ambito del corso integrato di "Pedagogia generale", si è tenuta una lezione dedicata al ruolo del pregiudizio nella ricezione del *Poema pedagogico* di A.S. Makarenko. Nella discussione tra gli studenti presenti, il Prof. Nicola Siciliani de Cumis, la Prof.ssa Giordana Szpunar, Gianluca Consoli, autore del volume *Romanzo e rivoluzione. Il Poema pedagogico come nuovo paradigma del racconto* (Pisa, ETS, 2008), è emerso che la forma-romanzo costituisce uno degli elementi principali dei diversi pregiudizi che hanno alterato, e ancora alterano con forza, la comprensione del *Poema pedagogico*. Alla luce del dibattito che si è sviluppato nel corso della lezione, lo scritto che segue torna su questo punto per tentare di approfondirlo e chiarirlo, inserendo la problematica in un quadro teorico più ampio. Lo scopo di fondo è fornire ulteriore materiale per dialogare ancora, e da nuove prospettive, su Makarenko e sul suo *Poema pedagogico*, un classico capace di alimentare senza posa nuove domande, interpretazioni, discussioni (*Nota del redattore*).

DUE POETI SLOVACCHI*

Zlata Matláková (dalla raccolta *Kytica za dverami*, “Un mazzo di fiori dietro la porta”, traduzioni di Daniela Laudani):

intimamente

divaricare le gambe
sul dorso equino
aspettare i movimenti
in alto e in basso

semplice galoppo

non si vede la strada
e il dio dei cespugli
frusta con dolcezza la cavallerizza

i granelli della strada polverosa
rattristiscono davanti al recinto in legno
dove il rosso dal sangue caldo si gira
non salta
e non sfiora l'aria di esistenze volanti

nella cavallerizza fruscia la tristezza
la rigira in bocca
con morbide catene lega le parole
e in silenzio le dice alla bestia

Susanna sogna il vecchio

la ragazza penetra nell'acqua
sull'erba lascia le tracce
dei vestiti e della biancheria
nelle mani acquose è davvero sola
al centro della nudità con uno strano chiaroscuro

il vecchio entra nel giardino incendiato

e tutta la geometria del suo corpo
è diretta al punto G
lisce gengive sulla fossa in bocca
dicono alla nuda
avvicinati al mio corpo
sposto vertebre
mi inchino
attraverso la fessurina tra le labbra
respingo le pennellate di Rembrandt
verso la luce

ripete alla nuda – vieni
io appeso a un capello grigio
lo metterò presto nella terra
e con parole mie
non sarò capace di parlarti

la ragazza apre gli occhi
l'acqua è d'un tratto ruvida
forse per la ragnatela grigia sulla superficie
che somiglia al sogno

bellevue
ti preparo
per il folle viaggio verso una magnifica veduta
dimentica le scalinate affollate
e le scarpe non consumate

so trasformare la scala
in un tavolo per uno
preparo per te
vino nel vetro amaranto di Murano

strappo dalla gonna
e copro una frase sull'amore
dondolo con lei sulla sedia
la attacco ad una spilla

nelle vallate tra le dita
ti chiedo
se ti stai preparando

adesso - adesso

giri le prugne scure sul fuoco
la notte se le versa sulle cosce
e annerisce il buio dolce
la scala per due
comincia ad avere un'uscita
e le gambe un ritmo necessario

amarsi al plenilunio
sono una donna di mezzanotte
il nero si scioglie nei vestiti
dai polpacci nudi
graffi insanguinati
scorrono in memoria

notte – nella tua stanza
più di tutto preferisco
la lanterna

nel suo plenilunio
mi faccio strada
fino al polso dell'uomo

all'alba
quando segano il buio
il suo corpo pesante
si spegne lento

il sonno non è necessario
solo quelle mani
spalancate mute

creami applaudendo
sorprendo con la danza
sono piena di spostamenti millimetrici
flessibili scintille
tramuto le correnti aeree
i procedimenti e i modi

la tua mano zoppicante

comincia a vagare
per sentieri non indicati
in ogni angolo degli abiti blu

me li tolgo - una punta delicata
dal lago dei cigni -
e tu ti arrampichi con le mani
sulla fune
sul cordoncino
sul filo del baco
per diventare in me seta

possibilità
il mio velo lo hanno scucito
buttato via i fili – le ragnatele
non ho fatto in tempo a contarle
ancora oggi le cerco una ad una

immagino un telaio
con un tavolo rialzato
tesso
come suonassi un organo
composizione simile a una fuga
unisco in essa due avambracci melodici
unisco i fili del velo
li tocco amorevolmente
e con movimenti leggeri
traduco nella lingua dei gesti
perchè tu comprenda

vagante
quando pernotto nel paese della donna triste
con gli occhi sospesi alla finestra
dietro il vetro finisce la pittura con il fuoco

il resto della brace rimane nel focolare
la cenere è tua
Cenerentola
anche le nocciole sui noccioli ti appartengono

con le mani indichi

il confine tra i due tempi

nel primo
vai via con un piede scalzo
e nell'altro
dell'erbaccia d'oro ti porgono
la scarpetta mancante

Miroslav Danaj (dalla raccolta *Roztratená nahota*, "Nudità dispersa", traduzioni di Pavol Štubňa):

fino a quando non si separeranno
nessuno ha contato
gli immortali
dall'inizio del mondo
prima di arrivare anch'io
al termine del cammino a senso unico
aiuto
i mortali
ricompongo i loro corpi
fino a quando non si separeranno
nell'anima immortale
di per sé
e fino a quando non dimenticheranno
gli uomini
la parola
era

anche in questo momento
anche in questo momento farei
una preghiera
congiungerei le mani
e alzerei lo sguardo verso il cielo
per cercarvi aiuto
quando si sta male
anche in questo momento mi metterei
in ginocchio
pregherei fervidamente
aiuta

se ogni volta
le Sue mani non mi sollevassero
dicendo
alzati
non guardare su
non pregare ora
dimostra la tua fede
sono lì nelle dita
nella testa
in essi prega per me
la tua preghiera

cose incomprensibili
il medico viennese Sigmund Freud
avrebbe fatto meglio
se fosse rimasto nella neurologia
e non avesse cominciato con l'inconscio
con la libido
per farne cosa
nessuno ha chiesto al cane di Pavlov
se aveva voglia di salivare in una provetta
alla vista del cibo con il campanello
e dopo che qualcuno lo suonava
doveva ignorare il riflesso condizionato
fuggire e lasciare il barbuto a giocare
a gorodky
neanche tu saresti andata alla mostra
e non ti saresti innamorata del pittore
che non era ancora uomo
e aveva già realizzato
una valle fuori del tempo
in essa ti ha imprigionata
e lui ora sta forse vagando
per i sobborghi
ha giocato al traghettatore
ha proposto
e tu hai
cercato la strada
e te stessa
il tassista ti ha portata
a casa

senza anima
una volta forse tornerai originaria
forse
nelle metafore
che l'uomo non potrà mai capire
ha problemi
con se stesso quando
sbava
con la libido
per il riflesso condizionato

li ha capito di avere il cuore
in cima alla cattedrale di San Pietro
salgo le scale
come nessuno
su due piani
sulle impronte di illustri
e in quello
che riesco
senza sosta
a salire
li
dove ho lasciato l'ombrello
sta in piedi raggomitato
un uomo
cerca di riprendere fiato
però
ha capito
di avere il cuore
si tiene il petto
un sorriso ansimante
rifiuta la solidarietà
tutto in blu
come il cielo

erba ardente
siamo erba ardente
ci stiamo avvicinando
avvicinandoci siamo
e inevitabilmente
condannati i propositi

versano lacrime nel fumo

ti raggiungo in volo
sale
troppo veloce
è già
troppo in alto
dove non arrivo più con lo sguardo
bruciano gli occhi
so qualcosa della Fenice
si vuole troppo bene
per capire
cosa è il sole
e quanto vani sono i tentativi
della gente uccellaia
scrive un sms
tutti mi hanno abbandonata
rispondo
e dispongo le piume
dalle ali dei cigni
aspetto l'eclissi
quando ti basta
una vita comune di stella
ti raggiungo in volo
e poi vediamo

so che ti sforzi di ridere
solo un po' per non farti troppo del male
solo un po' toccali
girati
fuggi
in uno sfavillare sfrenato di chitarre
quanto vogliono
fino alla distruzione
i tacchi sollevano la gonna

ma le piovre
che ti fanno passare
da un tentacolo all'altro
la più bella fra tutte
a distanza

bruciano

gli occhi delle seppie ti
hanno bevuta quasi tutta ormai
ma tu ridi
ti sforzi di sicuro

eppure non riesci ad essere
felice
senza di me

NOTA

* I due autori ci hanno gentilmente inviato i testi nella traduzione italiana.

Franco Mimmi

IL GIORNALISMO NELLA LETTERATURA ITALIANA MODERNA E CONTEMPORANEA

Giornalismo e letteratura non possono fare a meno di incontrarsi, e a volte di scontrarsi. Gertrude Stein disse a Ernest Hemingway che doveva scegliere: o giornalista o scrittore, perché entrambe le cose insieme non si può essere, ma Hemingway le diede retta solo fino a un certo punto e alla guerra di Spagna riprese il suo antico mestiere di corrispondente dal fronte per poi trasformare la sua esperienza anche in un romanzo, *Per chi suona la campana*. Questo non significa che la Stein avesse torto, ma solo che aveva torto nel caso di Hemingway. Lo avesse detto a Stephen Crane, per esempio, avrebbe avuto ragione. Senza avere mai visto neppure una scaramuccia, Crane scrisse *Il segno rosso del coraggio*, uno dei migliori romanzi di guerra. Ricevette allora numerosi incarichi di corrispondente dai campi di battaglia, in Messico, in Grecia, a Cuba, ma i suoi reportage dalla realtà non si avvicinarono mai al livello del romanzo: i colleghi in redazione dicevano che parlava molto di sé e poco della guerra. Insomma, come quasi sempre, regole vere non ce ne sono: giornalismo e letteratura possono incontrarsi o scontrarsi, tutto dipende dalle qualità letterarie del giornalista e dalla sua capacità di passare dal fatto alla categoria, tutto dipende dalla capacità dello scrittore di aderire alla realtà. Ma si può dire, sulla via tracciata dalla Stein, che è meglio non essere giornalista e scrittore nello stesso momento.

Certo è che giornalismo e letteratura vivono assai vicino da sempre, addirittura da quando i giornali ancora non esistevano, basti pensare a quegli stupendi reportages che sono le *Storie* di Erodoto. Però, di questo passo, per arrivare al tema di questo intervento* impiegheremmo non ore ma settimane, perciò facciamo un bel salto e atterriamo in Italia nella nostra epoca per una panoramica sui rapporti tra il giornalismo e la letteratura italiana moderna e contemporanea che sarà, necessariamente, rapida e incompleta. Non stupitevi, perciò, se ascolterete nomi inattesi e non ascolterete nomi che invece eravate sicuri di udire: è chiaro che quando si devono fare scelte tanto drastiche molto dipende dai gusti e dalle valutazioni personali.

Dunque, giornalismo e letteratura. Si vede innanzitutto che, da quando ci sono i giornali, quasi non c'è scrittore che non vi collabori, e questo perché può capitare, come fu nel caso di Italo Svevo, che a volte i giornali lo trattino meglio che non le case editrici, ma anche perché, per la maggior parte degli autori, i diritti sulle copie vendute non consentirebbero di sopravvivere. Sull'altro versante, non c'è giornalista, o quasi, che non si lanci nell'avventura di scrivere un libro.

Nei casi peggiori quel libro non sarà altro che una raccolta di articoli, che purtroppo quasi mai hanno le qualità necessarie per sopravvivere alla periodicità del giornale su cui sono apparsi. Ma finiscono rilegati dalla presunzione opposta, che consiste – come si legge in uno di quei libri, di cui ometterò l'autore - nel pensare di “offrire una serie di modelli empirici interpretativi della fenomenologia sociale, attraverso la descrizione di avvenimenti e di situazioni che, all'interno di tale struttura logica, finiscono col diventare pretesto per una riflessione di carattere più generale e non affatto congiunturale”.

In altri casi, i giornalisti scrivono sul giornalismo. A volte si tratta di libri didattici, ovvero su come diventare giornalisti, come deve scrivere il giornalista, e così via. Oppure sono libri sulla storia del giornalismo, tra cui quella famosa di Paolo Murialdi, o libri sul rapporto tra il giornalismo e alcuni aspetti della società, come possono essere la religione o la mafia, oppure libri in cui i giornali servono a rileggere la storia. In questo settore bisogna assolutamente citare il libro di un grande giornalista che la serietà e la modestia tennero sempre lontano dai riflettori: Franco Nasi, che nel suo *Il peso della carta* ripercorse in modo illuminante, attraverso gli articoli di giornale, la storia di Milano dall'unità d'Italia al fascismo. Ripercorre la storia, ma in uno scenario più vasto, anche Enzo Bettiza con il suo *La cavalcata del secolo*, che infatti reca come sottotitolo *Dall'attentato di Sarajevo alla caduta del muro*. Di Berlino, ovviamente.

Vi sono poi i libri che raccontano le figure epiche del giornalismo. Alcuni anni fa ne è uscito uno, di Luciano Simonelli, che si chiamava *Dieci giornalisti e un editore* e raccontava la vita di Gaetano Baldacci, di Luigi Barzini, di Arrigo Benedetti e così via. Più recente è invece un libro di Mimmo Candito, inviato della Stampa, che si intitola *Professione: reporter di guerra*, storia di un giornalismo difficile da Hemingway a Internet.

Ultima categoria, quella di giornalisti che parlano di se stessi. Io, per famoso che sia il collega, li evito accuratamente, sicché non sto a citarne nessuno.

Naturalmente il più alto punto d'incontro del giornalista con la letteratura è il reportage. I moderni epigoni di Erodoto sono bizzefze, e le

citazioni d'obbligo vanno a Henry Stanley, che percorse mezza Africa per andare a ritrovare l'esploratore David Livingstone, *I presume*, e a John Reed, fantastico spettatore di due avvenimenti come la rivoluzione messicana e quella russa con i due libri *Messico insorto* e *Dieci giorni che sconvolsero il mondo*. Ma anche il reportage italiano può vantare alcuni grossi calibri, e di livello letterario anche superiore. Incominciamo con Edmondo De Amicis, conosciuto come scrittore ma che fu anche giornalista (tra l'altro, per *La Nazione* di Firenze), e che ottenne i primi grandi successi, negli anni Settanta del secolo scorso, proprio con reportages di viaggi: in Spagna, in Olanda, in Inghilterra, in Marocco, in Turchia, in Francia. Poi sarebbe venuto *Cuore* a rovinare tutto, ma anche lì De Amicis inserì un piccolo reportage di viaggio che è *Dagli Appennini alle Ande*.

In quegli stessi anni, un altro interessante giornalista e romanziere fu Paolo Valera, un comasco che frequentò a Milano gli ambienti della scapigliatura, con le sue nuove formule narrative, e di cui rappresentò la seconda generazione, indirizzata ai temi di denuncia sociale: nel 1879, sulla rivista "Plebe", pubblicò una serie di articoli intitolati *Milano sconosciuta*, di fatto un reportage sulle miserie del sottoproletariato. Autore di romanzi ovviamente naturalistici come *Alla conquista del pane* e *La folla*, per nulla disprezzabili, tanto che riscosero le lodi di Emile Zola, Valera pubblicò anche, nel 1924, un libro intitolato *Mussolini* in cui invitava l'omonimo personaggio a tornare al socialismo. Naturalmente il libro fu subito sequestrato.

Ma non dimentichiamo, tra gli scrittori-giornalisti o giornalisti-scrittori di quell'epoca, quello che è certamente il più famoso di tutti in tutto il mondo: Carlo Lorenzini, in arte Carlo Collodi, ovvero il creatore di Pinocchio. Le prime cose che Collodi firmò con questo pseudonimo, il nome del paese toscano in cui era nata sua madre, furono proprio degli articoli giornalistici sulla rivista satirica "Il Lampione", che lui stesso aveva fondato nel 1848 negli stessi giorni in cui, poco più che ventenne, partecipava con l'esercito piemontese alla seconda guerra per l'indipendenza italiana. Intervenne la censura, a spegnere il lampione, ma pochi anni dopo Collodi fondò "La scaramuccia". Continuò a dedicarsi al giornalismo fino al 1859, quando si unì all'esercito di Giuseppe Garibaldi. Di ritorno a Firenze dovette accettare, per vivere, un impiego amministrativo, e per una sorta di curiosa nemesi fu nell'ufficio della censura teatrale, proprio lui che la censura l'aveva sempre sofferta, ma poi passò alla Prefettura. Naturalmente non abbandonò mai la letteratura, ma senza brillare, fino a che trovò la strada della letteratura per l'infanzia, prima con Giannettino e poi con il burattino più famoso del mondo, che

poi non era un burattino ma una marionetta..

Ma torniamo al reportage. Nonostante De Amicis, nonostante Valera, molti considerano, come primo grande reportage nella storia del giornalismo italiano, il famoso *La metà del mondo vista da un'automobile*, da Pechino a Parigi in sessanta giorni, in cui Luigi Barzini, giovane giornalista del “Corriere della Sera”, descrisse il raid compiuto nel 1907 a bordo dell'automobile Itala. Quando uscì sotto forma di libro, il reportage si trasformò in un vero e proprio best seller dell'epoca, con molteplici riedizioni e traduzione in 11 lingue. Come mai tanto successo? Se date un'occhiata al *Dizionario Enciclopedico Treccani* troverete anche la voce barzinismo, nella quale si spiega: “Al tempo della gran voga di Luigi Barzini, si indicò con questo termine quel genere suo di corrispondenza, vivace, fantasioso, ricco di aggettivi e di colore”. E qui, il *Dizionario* continua: “Un genere divenuto ben presto, nei molti imitatori, stucchevole maniera. Certe derivazioni di esso durano tuttora”. La voce è stata compilata parecchio tempo fa ma resta valida.

Tra le molte avventure che Barzini corse nella sua vita ce ne fu una più stanziale del raid automobilistico ma non meno pericolosa: fondare un giornale. E per distinguersi ancora una volta non lo fece in Italia ma a New York, con il “Corriere d'America”, che aprì nel '23 e che diresse fino al 1931. Ma in questo campo prima e più di lui, viste le difficoltà inerenti al sesso, si era distinta una signora che davvero rappresenta l'incontro più significativo tra letteratura e giornalismo: Matilde Serao. A Napoli, mentre scriveva racconti e romanzi, lavorò nella redazione del “Corriere del mattino”, poi si trasferì a Roma e con suo marito Edoardo Scarfoglio, un altro giornalista-scrittore, fondò prima il “Corriere di Roma” e poi il “Corriere di Napoli”, nel quale pubblicava una rubrica mondana che divenne famosa: Api, mosconi e vespe. Sempre con Scarfoglio la Serao fondò poi “Il Mattino”, che condirebbe fino al 1904, data della loro separazione. Ma Donna Matilde poteva fare da sé, e lo dimostrò fondando subito un altro quotidiano, il “Giorno”, che diresse per 23 anni, fino alla morte. Il mondo politico-giornalistico nel quale visse entrò anche nei suoi romanzi, come *Fantasia*, *La virtù di Cecchina*, *La conquista di Roma*. Se volete saperne di più, lo troverete nel libro intitolato *Donna Matilde. La Serao, 'a signora di Napoli*. Di un altro giornalista-scrittore, ovviamente: Antonio Ghirelli.

E vorrei ricordare anche quel discusso scrittore che, secondo Umberto Eco, “faceva arrossire la mamma”. Pitigrilli, che era poi lo pseudonimo di Dino Segre. Oltre a scrivere romanzi come *Mammiferi di lusso*, *Dolicocefala bionda*, *La vergine a 18 carati*, Pitigrilli svolse anche una intensissima attività giornalistica che a un certo punto, visto che in

Italia per lui tirava aria cattiva perché accusato di avere collaborato a reprimere gli antifascisti, lo porto' anche in America Latina: il quotidiano "La Razón", di Buenos Aires, grazie alla rubrica di Pitigrilli intitolata *Peperoni dolci*, raddoppiò le vendite. Ma quell'uomo così disincantato non aveva una grande opinione del suo mestiere: "La servitù del giornalismo – scrisse una volta – consiste nell'arrivare alle nove del mattino in un paese sconosciuto, e a mezzogiorno spedire il primo articolo, dopo avere scambiato quattro parole col primo venuto e avere visto della città il tratto che va dalla stazione all'albergo".

È un giornalista, corrispondente da Parigi, anche Tito Arnaudi, il protagonista del primo e più famoso romanzo di Pitigrilli: *Cocaina*. E dal romanzo il giornalismo viene fatto beffardamente a pezzi, tanto che a un certo punto si legge: "Quanti servi che non parlano ci sono nel giornalismo! Noi non siamo esseri che vivono nella vita. Noi siamo sul margine della vita; dobbiamo sostenere un'opinione che non abbiamo, e imporla al pubblico; trattare questioni che non conosciamo, e volgarizzarle per la platea; noi non possiamo avere un'idea nostra; dobbiamo avere quella del direttore del giornale; ma neppure il direttore del massimo giornale ha il diritto di pensare col suo cervello, perché quando è chiamato dal consiglio d'amministrazione deve soffocare la sua opinione, quando ce l'ha, e sostenere quella degli azionisti."

Ma non c'è dubbio che, si dovesse attribuire a qualcuno la definizione di scrittore e giornalista maledetto, questo qualcuno sarebbe Curzio Suckert, che già lasciava intendere che tipo fosse nella scelta dello pseudonimo: Malaparte. Siamo, naturalmente, a livelli ben più alti che nel caso di Pitigrilli, sia sul piano del vissuto sia su quello giornalistico e narrativo. Diresse la "Fiera Letteraria" e "La Stampa", collaborò al "Corriere della Sera", e l'estremismo del suo carattere e dei suoi atteggiamenti non impediva che i suoi scritti fossero pieni di cinismo filosofico e d'acume. Per questo il suo *Tecnica del colpo di Stato* gli procurò la cacciata dal partito fascista e il confino. Quell'acume lo si ritrova nel realismo quasi documentario di *Kaputt*, che è più un reportage che un romanzo sulla seconda guerra mondiale, e lo stesso si può dire a proposito di *La pelle* e del periodo finale della guerra.

Va da sé che il reportage di guerra è un pezzo forte dell'incontro tra giornalismo e letteratura, e a volte esso può elevarsi a capo d'accusa nei confronti del giornalismo stesso. È il caso di un libro di Marco Guidi, intitolato *La sconfitta dei media*. Ruolo, responsabilità ed effetti dei media nella guerra della ex Jugoslavia.

Nei giornali, il punto di incontro classico tra giornalismo e letteratura è stata la terza pagina, divenuta tanto emblematica che adesso la si

trova a volte con quel titolo, terza pagina, anche se non è più a pagina tre. Un critico letterario, Claudio Marabini, ha dedicato tutto un libro a una indagine su giornalismo, narrativa e terza pagina, quella che lui chiama “Letteratura bastarda”. A loro volta, poiché pubblicano le loro recensioni sui giornali, i critici sono un altro elemento di contatto tra letteratura e giornalismo, e bisogna aggiungere che assai spesso, dopo tanto criticare, cedono alla tentazione di gettarsi anch’essi nell’avventura e pubblicano un romanzo. Fanno bene: infatti, a differenza dei poveri scrittori, i critici non hanno difficoltà a incontrare un editore, e i loro romanzi sono sempre apprezzati dalla critica.

Poi ci sono quei giornalisti che stanno in un giornale ma in realtà sono eminentemente scrittori, come è stato il caso di Dino Buzzati, che lavorava al “Corriere”, e di Giovanni Arpino, che lavorava alla “Stampa”. Tuttavia le loro opere più importanti, come *Il deserto dei tartari* e *Il buio e il miele*, non prendevano spunti dall’ambiente di lavoro. Ha lavorato nei giornali tutta la vita un autore, Achille Campanile, il cui umorismo paradossale dovrebbe essere rivalutato. In genere di lui si ricorda *Il povero Piero*, ma io vorrei invece citare *Battista al Giro d’Italia*, la raccolta delle spassose cronache dal giro che Campanile scrisse nel ’32 per la “Gazzetta del popolo”. E non bisogna dimenticare che fu anche l’unico uomo al mondo a intervistare, sempre per la “Gazzetta”, il mostro di Lochness.

Per decenni, nel secolo scorso, l’elemento più caratteristico della terza pagina fu un articolo che andava in apertura e che si chiamava “elzeviro”. Il nome gli veniva dal carattere tipografico usato, che era appunto quello creato nel Rinascimento dagli Elzevier, la famosa famiglia olandese di librai, editori e tipografi. Negli anni Venti e Trenta l’elzeviro era per lo più la recensione di un libro, talvolta addirittura un raccontino, ma con l’andare del tempo arrivò spesso a trattare argomenti d’arte e di letteratura o anche di politica, poi sparì – almeno nella sua forma grafica tradizionale - da quasi tutti i quotidiani. Sopravvive invece, anche se episodico, il cosiddetto corsivo, che il dizionario descrive come “una breve nota, spesso di carattere polemico, tradizionalmente composta in corsivo”. Non ha mai avuto le pretese artistiche dell’elzeviro, ma lo cito ugualmente perché talvolta ha raggiunto livelli di acume e perfezione letteraria. Fu il caso, per esempio, di Mario Melloni, che per anni firmò il corsivo di prima pagina su “l’Unità”, il quotidiano dell’allora Partito comunista italiano. Coltissimo, elegante, eppure semplice e limpidissimo, Melloni usava lo pseudonimo di Fortebraccio, il personaggio dell’Amleto che entra in scena quando tutti i protagonisti sono morti, a raccogliere le testimonianze del dramma e a ordinare che venga reso onore al principe danese. I bersagli della sua satira erano i protagonisti della politica italia-

na, e il suo corsivo era la prima lettura quotidiana anche per molti di idee politiche diverse o addirittura opposte. Credo valga la pena di darvene un esempio. Ecco un corsivo che fu pubblicato nel 1973, intitolato “Da laggiù”:

«Le cronache del primo incontro tra il nostro presidente del Consiglio on. Andreotti e il presidente Nixon alla Casa Bianca, quali si potevano leggere sui giornali di ieri, erano unanimi nel registrare un particolare clima di simpatia e di cordialità. I due uomini non si conoscevano – notava il *Corriere della Sera* – ma “hanno subito sintonizzato”. Ora, può ben darsi che l'on. Andreotti sia compiaciuto per questa “sintonizzazione”, ma noi personalmente, se per caso “sintonizzassimo” con uno come Nixon, preferiremmo non farlo sapere.

L'arrivo del nostro presidente del Consiglio “da Williamsburg, dove aveva trascorso la notte con il suo seguito” (Dio mio, che confusione) è stato un po' misterioso. Ha scritto infatti *Il Popolo*: “Dalla ellipse dove atterrano gli elicotteri che non trasportino il presidente, l'on. Andreotti si è trasferito in automobile”. Quel “non trasportino” è oscuro. Quando gli elicotteri, negli Usa, trasportano il presidente, dove lo depositano? Sugli alberi? Sia come si voglia, l'ospite italiano è felicemente arrivato col suo seguito davanti a Nixon che lo attendeva sulla scalinata come Wanda Osiris e qui (è sempre *Il Popolo* che riferisce) “la banda dei marines ha eseguito alla perfezione l'Inno di Mameli”. Siamo contenti, perché non potete immaginare come ci dia fastidio l'Inno di Mameli eseguito senza l'impegno che richiede, e sbrigativamente. È una musica difficile, ricca di chiaroscuri e, se ci capite, di perplessità, che vanno rese con affettuosa ispirazione. A un certo punto, quando finisce la strofa d'apertura e prima di passare a ripeterla con ritmo più svelto e più disinvolto, c'è un *parapum, parapum, parapum pum pum pum pum* affidato ai soli strumenti, che poche bande al mondo sanno eseguire col sentimento e col vigore richiesti. Ci piace sapere che i marines, così animosi e soavi, sono stati all'altezza della situazione.

Come sempre succede in queste cerimonie, non sono mancate le manifestazioni inutili. Mentre la banda dei marines eseguiva “alla perfezione”, dopo infinite prove, l'Inno di Mameli, “una batteria piazzata sull'ellipse sparava 17 colpi di cannone”. Ecco un omaggio gentile ma superfluo, perché quando il presidente Nixon vuole accogliere un ospite col saluto delle armi, basta che lo preghi di porgere l'orecchio: dalla Cambogia e dal Laos si sente benissimo il fragore delle bombe dei B52 che sterminano le popolazioni inerme».

Mi rendo conto che molti, nel pubblico, si stupirebbero se non facessi i nomi di Indro Montanelli e di Oriana Fallaci, che sono certo tra i

giornalisti italiani più noti in ambito internazionale e autori entrambi di molti libri. Dunque, li nomino, ma solo per dire che Montanelli, seppure in possesso di un bellissimo italiano – asciutto, assai efficace, e che si potrebbe quasi avvicinare a quello di Leonardo Sciascia –, non ha scritto libri rilevanti, meritando forse una eccezione *Il generale della Rovere*. È la storia di un enigma che Montanelli visse personalmente: se il suo compagno di cella a San Vittore, nel 1944, fosse il generale Francesco Della Rovere, poi fucilato dai tedeschi, o il pregiudicato Giovanni Bertone. Ma la storia resiste al tempo piuttosto per il bel film di Roberto Rossellini con la splendida interpretazione di Vittorio De Sica. Quanto alla Fallaci, non l'ho mai ritenuta una buona giornalista sicché non mi prenderò il disturbo di spendere su di lei altre parole.

Invece ho sempre ritenuto un grande giornalista, il migliore degli ultimi cinquant'anni, Alberto Cavallari. Inviato speciale, corrispondente dall'estero, chiamato a dirigere il “Corriere della Sera” negli anni tristi della loggia massonica segreta P2, quando solo una figura integerrima e di grande spicco professionale avrebbe potuto restituire al maggiore quotidiano italiano il perduto prestigio, Cavallari era un uomo di grande cultura politica e letteraria, dotato di una finezza di scrittura nella quale si calava spesso una ironia sorniona. Di lui, oltre agli articoli e ai reportages, bisogna ricordare un delizioso libretto intitolato *La Fuga di Tolstoj*, dove si narra di come il conte Tolstoj, spinto dalla necessità ineludibile e finale della solitudine, alla bella età di 82 anni abbandonò una mattina all'alba la sua casa di Jasnaja Poljana e la numerosa famiglia portando con sé appena la piccola somma di 38 rubli, il suo pastrano e il suo cappello.

Fin qui abbiamo parlato di giornalisti-scrittori e di scrittori-giornalisti, però nella letteratura italiana non ci sono, che io ricordi, grandi romanzi in cui sia protagonista il giornalismo stesso, che troviamo invece in primissimo piano in opere straniere come le *Illusioni perdute* di Balzac, o il *Paese di cuccagna* di Heinrich Mann, e naturalmente il *Bel Ami* di Maupassant (en passant: vi prego di notare che in tutti questi casi giornalisti e giornalismo sono la feccia della società. Come si dice in spagnolo: *por algo será*).

Giornali e giornalisti sono spesso protagonisti anche nel mondo anglosassone: ricordo un *Tommy e Compagni* di Jerome Klapka Jerome, l'autore di *Tre uomini in barca*, e un libro americano che mi prestarono alcuni decenni fa e di cui non sono più riuscito a ricordare l'autore: si intitola *Tutti i giorni e di domenica*, e racconta ovviamente le vicissitudini di un quotidiano. Mi permetto di citare il mio primo romanzo, *Rivoluzione*, che pure si svolgeva nel mondo dei giornali, e dove era protagonista un giornalista ma non il giornalismo.

In realtà, se non il giornalismo, in letteratura il giornalista come protagonista abbonda, e soprattutto nel romanzo poliziesco. È una cosa ovvia: in qualche modo un giornalista è anche un investigatore, sicché, nella letteratura di genere, può essere un valido sostituto dei più consueti poliziotti e detectives privati, avvocati e medici legali. Tra gli scrittori di genere che vanno oggi per la maggiore ce n'è uno, non italiano, che ama particolarmente i giornalisti e gli scrittori e nei suoi romanzi ne mette un bel po'. Uno dei suoi personaggi, per esempio, è la giovane Olga Lavanderos, che lavora come praticante in una agenzia di stampa internazionale. Lo scrittore in questione è Paco Ignacio Taibo II, nato in Spagna, nell'asturiana Gijón, ma la cui famiglia si trapiantò in Messico quando lui neppure aveva dieci anni. Taibo incominciò a lavorare come giornalista prima di conoscere il successo come narratore in genere e giallista in particolare, e ha ricucito i suoi legami con la terra d'origine fondando una manifestazione ormai famosissima, la "Semana negra di Gijón".

Io credo che il primo, in Italia, ad affidare a un giornalista il compito che di solito è del poliziotto o del detective privato sia stato Sergio Donati nel suo *L'altra faccia della luna*, negli anni Cinquanta. È giusto ricordarlo anche perché Donati fu uno dei pochi, insieme con Franco Enna, ad avere sufficiente coscienza delle proprie qualità per presentarsi al pubblico con il proprio nome e cognome e non con uno pseudonimo anglosassone. Ma poi scelse la strada del cinema, come sceneggiatore, e i suoi eroi, invece dei giornalisti, furono i pistoleros di Sergio Leone.

Ma indubbiamente i giornalisti più famosi della letteratura italiana recentissima sono quelli di Antonio Tabucchi: innanzitutto quello che dà il titolo al romanzo *Sostiene Pereira*, e poi Firmino, giornalista-investigatore in *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. I critici sono stati concordi nell'attribuire una maggiore qualità letteraria al primo che al secondo romanzo, ma dal punto di vista della verosimiglianza giornalistica bisogna dire che entrambi i protagonisti non appaiono molto plausibili.

Non perché Pereira, contro lo stereotipo, non beve whisky ma limonate un po' disgustose, con tutto quello zucchero che ci mette, ma perché è ben strano quel quotidiano della sera in cui lavora, il "Lisboa", che tiene il suo redattore culturale non in redazione ma in una stanzetta affittata in un edificio lontano. Questo redattore incarica un giovanotto di scrivere necrologi anticipati di scrittori famosi per averli pronti quando quelli muoiano, quelli che in gergo si chiamano coccodrilli, e non sembra tanto logico, visto che la pagina culturale del "Lisboa" parte da zero, sicché avere proprio la biografia del morto sarebbe come azzeccare una cinquina al lotto. E ancora: Pereira vorrebbe il coccodrillo di scrittori mica tanto anziani e per giunta in buona salute, come François Mauriac, che

all'epoca in cui si ambienta il romanzo aveva 53 anni e sarebbe arrivato a 85, o Georges Bernanos, che pure in quel momento aveva solo 53 anni e sarebbe campato per altri dieci. In realtà la scelta di quei necrologi è solo funzionale alla tesi del romanzo, e lo stesso vale per la redazione distaccata: indispensabile all'autore, perché sennò nulla di ciò che accade nel libro potrebbe avere luogo, ma poco verosimile: qualsiasi amministratore di giornale saprebbe come trovare un angolo in cui ficcare una scrivania pur di risparmiarsi l'affitto di un ufficio esterno.

E anche Firmino, che vive la sua avventura una cinquantina d'anni dopo Pereira, poco ricorda la realtà giornalistica. Inviato speciale a 27 anni? Molto difficile, persino in un quotidiano piccolo come il suo "O acontecimiento", a meno che non si goda di potenti amicizie che lui non sembra proprio avere. E la notizia su cui poggia il libro, un fatto di cronaca poco meno che banale, non sembra sufficiente a risvegliare le frenesie di un direttore.

Un altro particolare, minimo ma significativo. Diceva Ruggero Orlando, certamente uno dei migliori giornalisti italiani del secolo scorso e certamente il miglior giornalista televisivo, che gli inviati speciali sono dei poveri che vivono negli alberghi dei ricchi. Forse non è così al cento per cento, ma neppure è probabile che un giornalista approdi, anziché in un albergo di almeno tre o quattro stelle, in una pensioncina con tanto di pasti in comune come succede a Firmino.

Purtroppo la cosa più plausibile, nella figura giornalistica di Firmino, è che lui, in realtà, non scopre mai niente: tutto gli arriva per iniziativa altrui, e scrive quasi sotto dettatura. Ma ci si ritrova di nuovo, ahimè, nel campo dell'inverosimile, quando si pensa che le persone che lo chiamano, lo informano e lo guidano appartengono alla categoria degli onesti e dei benintenzionati. Questa sì, non c'è dubbio, è pura letteratura.

Perché, quando si tratta di grandi scoop, è meglio andarci cauti: spesso chi racconta le sue verità ai giornalisti ha scopi personali non sempre confessabili. Pensate al famosissimo scandalo Watergate, con il quale i giornalisti Woodward e Bernstein costrinsero il presidente Nixon alle dimissioni. Ancora oggi i motivi che indussero a parlare il loro informatore, la famosa "Gola profonda", restano alquanto misteriosi, mentre, a pensarci bene, il peccato che costò la carica a Nixon era meno che rubare la marmellata, in confronto a quello che ha fatto in Iraq il presidente George W. Bush.

NOTA

* Università di Salamanca, convegno sul giornalismo.

Cristina Contri

FONDOVALLE

In un punto preciso del tempo compare l'arco della mia vita, che potrebbe essere raccontata da un luogo immobile e circoscritto: la maniglia della porta di casa, un grande noce piantato nel cortile davanti alla falegnameria di mio nonno, oppure una strada....

Ripercorrere la mia vita a partire da una strada?

Ci sono strade tracciate da lampioni. Strade che sembrano viali per la presenza di alti pioppi, o tigli, a destra e a sinistra. Strade fatte apposta per camminarci sopra con passo svelto. Ma questa strada? Questa strada niente di tutto ciò. Niente luci la sera, niente negozi con le vetrine da guardare. Solo un percorso di asfalto grigio che corre di fianco al fiume scavato in una valle dalle pareti grigie. È una strada grigia. Nonostante il succedersi delle stagioni un certo grigiore la Fondovalle non lo perde mai. Solo un anno, che è piovuto da matti, aveva preso un verde che non era suo, e sembrava di andare per l'Irlanda. Stagioni. Cieli differenti e altrettanti umori. Il ricordo affiora, ingannevole e insieme confortante.

Stavo con il naso appiccicato al vetro del sedile posteriore, erano gli anni settanta e viaggiavo sulla Fiat 128 rossa, l'automobile di mio padre. Guardavo i calanchi grigi e argillosi, terra tutta graffiata, e dicevo ah sono quelli i calanchi? E mi incantavo a guardare il fiume. Ma chi va più forte? Noi o il fiume? Il fiume è fermo, è l'acqua che va; ma l'acqua è il fiume. Il Panaro è un fiume importante perché è un affluente del Po, che è poi il fiume più lungo d'Italia. Perché si chiama Fondovalle? Perché è stata costruita nel fondo della valle scavata dal fiume. Accidenti che forza 'sto fiume, e quanti anni ci avrà messo? Non lo so, basta! È troppo curiosa questa bambina. È intelligente. Sì ma vuole sapere tutto. Guarda che bei fiori, diceva mia madre, guarda, sono i fiori viola, i fiori della Fondovalle, una mia amica ci ha decorato tutta la chiesa quando si è sposata, era venuta una meraviglia.

Se stavo da mia zia per un po' di tempo, un mese intero senza la montagna, quando arrivavo nella Fondovalle, passato Marano, cominciavo a sentirmi a casa, e allora la strada era quella per tornare. Perché non so dire quale sia la direzione giusta della Fondovalle. Da che parte si va e

da che parte si viene? È una strada per andare o per tornare?

Tante volte è stata una strada per tornare, come al sabato, quando studiavo a Modena, e vivevo in collegio. Tornavo con la corriera. A Marano scendevano quasi tutti gli studenti, e dopo si rimaneva noi della montagna, di Sestola e Fanano. Me li ricordo ancora i miei compagni di viaggio, adesso uno fa il sindaco, una si è sposata e ha due figli, o tre, uno ha aperto un negozio, tanti viaggi, avanti e indietro, per chiudersi dentro un negozio, ma la vita, se non la prendi tu, ti prende lei, e allora è finita! Certi sabati di primavera uscivamo prima da scuola, io e due mie amiche, e facevamo l'autostop, allora si usava fare l'autostop. Fino a Vignola era facilissimo, mettevi fuori il dito e subito qualcuno si fermava. Ma l'ultimo tratto era una vera scommessa. Se trovavi qualcuno che andava a Zocca ti scaricava al bivio per Samone, e restavi lì anche mezz'ora ad aspettare. A volte si fermava qualcuno che andava a Montese e ti lasciava a Ponte Docciola, mica da Martino, che potevi sempre fermarti al bar, no, proprio al ponte, che praticamente si era in mezzo alla strada, con la borsa dei libri e i vestiti sporchi di una settimana. Al lunedì mattina però la strada era per andare; ti portava via, via dalla casa, dagli odori familiari, dalla domenica, dalle lenzuola di flanella e dalla marmellata di more della nonna. Via, con gli occhi pieni di sonno e la malinconia che ti prende lo stomaco. C'era sempre qualcuno che studiava per una interrogazione in quelle albe d'inverno che ora mi appaiono così lontane.

Quando prendevo la patente, la fondovalle era una pista per provare a guidare. È allora che l'ho conosciuta davvero: freno, frizione, terza, acceleratore, frizione, quarta. Partivamo da Fanano con la macchina della scuola guida, sopra c'eravamo in tre più l'istruttore, guidavamo un po' per uno, per la strada non passava neanche un cane e guidare sembrava facile e per niente pericoloso. È stato lì che ho cominciato a pensare che la Fondovalle fosse una strada sicura, una strada dove non muore mai nessuno. Ma i suoi morti ce li ha anche lei, ci sono, qua e là, mazzetti di fiori finti a presidiare l'ultimo respiro di qualcuno che ci ha lasciato la vita. Una volta ci ha fatto un incidente anche mio padre, mi sembra impossibile perché il ricordo è sfuocato, eppure so che è successo. Più che la morte, in verità, è l'amore che si incontra nella Fondovalle. Se la percorri di sabato o di domenica incontri di sicuro una festa di matrimonio. Spesso ce ne sono due, una "al Boschetto" e una "da Martino". Delle volte, fuori dal ristorante, capita di vedere la sposa, quasi sempre vestita di bianco, che si fa fotografare con i suoi parenti, oppure in mezzo a due o tre margherite sbucate su tra l'erba primaverile. Allora non posso esimersi dal fare un paragone tra le vite, la mia e quella della sposa, per chiedermi chi è la più coraggiosa tra noi, e perché poi mi viene in mente

il coraggio?

Da quando guido la macchina l'avrò fatta 3000 volte, è un conto così, a occhio e croce. Senza benzina però non ci sono mai rimasta, questo è sicuro. Mentre guidi senti la strada sotto le ruote che dolcemente curva, e dopo anni che la percorri sai esattamente in quali curve devi frenare e quando è necessario scalare una marcia; in verità poche volte ti costringe a scalare una marcia, perché non è egocentrica, è garbata; è una strada che ti lascia il tempo per pensare ai fatti tuoi. Ci sono stati dei viaggi che li ho fatti tutti cantando, talvolta canticchiando tra me e me, altre volte a squarciagola, e non l'ho degnata di uno sguardo, ma lei ti permette anche questo. Ricordo viaggi fatti tutti piangendo, e potevo fare anche questo, con le lacrime la strada diventava sfuocata, proprio come la vita in quel momento di tristezza, però non era necessario fermarsi, si poteva continuare anche con la vista tutta annebbiata dalle lacrime. Spesso ci ho incontrato qualcuno. Una volta "da Martino" ho incontrato mio zio che veniva dalla Romagna. Tutte le volte si fermava "da Martino" a prendere qualcosa, un caffè. Quel giorno ci siamo fermati lì per salutarci e dirci che era un caso essersi incontrati. Mio zio mi disse che andavo troppo forte, che non riusciva a starmi dietro. Agli ottanta si deve andare, ma lui faceva i sessanta. Ce l'ho nella memoria questo incontro con mio zio, perché quella è stata l'ultima volta che l'ho visto, è morto poco dopo in un incidente in bicicletta, su una strada diversa. Un'altra volta, era inverno e nevicava forte, andavo verso Modena con mia sorella quando davanti a noi vediamo una macchina che esce di strada, una paura. Mia sorella, che è infermiera, aveva più paura di me, cosa hai fatto l'infermiera a fare se ti fa paura soccorrere uno? Ma non lavoro mica al pronto soccorso io! Infatti lavorava con i neonati e non c'entrava proprio niente con gli incidenti. Comunque ci siamo fermate. Il ragazzo che era andato fuori strada era di Fanano, non si era fatto neanche un graffio, ma la sua macchina era in mezzo ad un campo tutto bianco di neve. È salito con noi e lo abbiamo portato fino al bar di ponte Samone, e poi avrà telefonato a casa per farsi venire a prendere. In primavera, verso l'estate, ci ho sempre incontrato qualcuno di Montese che vendeva le patate, perché a Montese hanno delle patate speciali, a dire il vero io non ho mai capito se è una leggenda o se sono speciali sul serio, e adesso che ci ripenso vorrei sapere la verità. I venditori di patate ora si contendono lo spazio della vendita con i russi, o forse sono polacchi, che stendono a terra canocchiali e macchine fotografiche, le vecchie Zenit, proprio come quelle che usava Che Guevara.

Nella Fondovalle, come dappertutto, c'è passata anche la Storia. Per alcuni anni ho abitato nella stessa casa di Loris, uno che era stato partigiano, e mi ha raccontato la storia di quel cippo che è sul ponte della

confluenza, dove si uniscono i torrenti Leo e Scoltenna. Fu una rappresaglia, i tedeschi ammazzarono otto o nove partigiani. Quel giorno, era l'agosto del 1944, c'era anche Loris al fiume, e si è salvato per uno di quei casi che poi per tutta la vita ci ripensi, e ti dici che si vede che dovevi fare delle cose al mondo se non sei morto quel giorno là. Loris e sua moglie, Maria, ci vanno tutti gli anni a portare i fiori al cippo, almeno due volte, il 25 aprile e per l'anniversario della rappresaglia, in agosto. Un anno ci sono andata anche io, c'erano i sindaci dei comuni che facevano i discorsi, e sulla Fondovalle passavano macchine di continuo, avanti e indietro, gli autisti rallentavano e guardavano verso il cippo, si saranno chiesti che cosa ci facevamo lì. A Loris gli venivano giù per le guance due grandi goccioloni.

Quando sono diventata una maestra, sulla Fondovalle ci ho portato in gita i miei alunni. Siamo andati a vedere la confluenza dei fiumi e a raccogliere delle rocce, per studiarle; abbiamo camminato sopra i sassi del fiume, attenti a non bagnarci i piedi. Ma qualcuno dei bambini sarà senz'altro scivolato dentro l'acqua: nella storia di tutti c'è una volta in cui ci siamo bagnati e non dovevamo farlo.

(Si pubblica per gentile concessione dell'autrice).

Daniele Coffaro

UNA GRANDE AMICIZIA

Di un caldo abbraccio, ho bisogno,
che nel contatto dei petti mi faccia assaporare
come vivi i tuoi sentimenti e le tue emozioni
che le braccia contengono non per limitarli ma per farne buon uso;
di una stretta di mano, ho bisogno,
salda e sicura
ma da me percepita con l'eleganza di chi afferra per non deprecare,
semmai per dare;
di uno sguardo intenso, ho bisogno,
che mi dica che non sono un ectoplasma
ma un essere umano pieno di incertezze e desideri
in cerca di una meta e di uno, cento, mille appoggi
veri, sinceri e gratuiti solo come un amico li può dare;
non so chi tu sia
da quale parte della Terra tu venga
se la tua pelle si confonde con la mia,
ma se guardandoti negli occhi mi sentirò uomo fra gli uomini
se stringendoti la mano mi sentirò arricchito
se abbracciandoti troverò un motivo di compagnia
e se io sarò per te la stessa cosa
potremo chiamarci amici;
e quando chiacchierando confronteremo i nostri intelletti e le nostre parole
a comunicare non saremo più soltanto noi due,
ma saranno le nostre terre e i nostri popoli.

Gianfranco Abenante

UN RISTORANTE A LA PLATA

Grassi avventori si gettano
su cornucopie di carni e ortaggi.
Erotica passione esala
da un tavolo prossimo al mio,
ove un uomo tenta col cibo
la sua tizianesca compagna
(occhi lucenti, intese, presagi
di post prandium roventi
dietro persiane chiuse).
Così l'incrocio di vie
e di casuali esistenze
nel centro nevralgico della città
trasuda l'umano nel suo versante
di sazietà dei sensi.
Il pomeriggio s'approssima lento
su marciapiedi di urbana mestizia.
Cammino per strade borghesi
di familiari piccole vite:
un uscio, un portico, un'inferriata
a difesa dell'intimo nulla.
La città raccolta nel fondo
dell'immensa pianura non sembra
avere alcuna speranza né futuro
e si arrabatta dolente nel consueto
sforzo di giungere a sera.

Nicola Siciliani de Cumis

UNA NUOVA EDIZIONE DEL POEMA PEDAGOGICO 1992-2009¹

A Duccio che, come Ženia Žurbina, vedrà per la prima volta la neve, spalancherà gli occhietti sul cortile tutto bianco e si stupirà:
– *Chi ha messo il sale in terra? ... Mamma! ... Saranno stati i ragazzi! ...*
A Eva che, giocando sulla neve con Duccio, gli dirà:
– *Ma il sale non è la neve... La neve è la neve, il sale è il sale!*

Rileggere, ritradurre Makarenko “scrittore di infanzie”

«[...] Soltanto in questi giorni ho finito la terza parte [del *Poema pedagogico*] e l’ho inviata a Gor’kij². Sto ancora lavorando alla ribattitura per l’edizione del singolo volume. Se sia ben riuscito... lo sa il diavolo! Mi vengono fatti elogi, ma la mia impressione è certamente diversa. Vi sono brani che fanno pietà; e poi il problema del finale, che tu ben conosci, non mi pare proprio felicemente risolto [...].

Ancora non so come andrà a finire con la terza parte: vi sono molte puntatine maligne sia contro il Commissariato del popolo per l’istruzione, sia contro la sezione fiscale, che viene da me soprannominata Kaščej l’Immortale³. Ad ogni modo, ho deposto il fardello del *Poema*. Ora sento un certo vuoto, e non so proprio cosa scriverò in avvenire.

Galja⁴ insiste perché io scriva un “Libro sui ragazzi”, dove, a sua opinione, bisognerebbe inserire tutta la mia filosofia pedagogica, però in forma senz’altro artistica e accompagnando il tutto con paragoni, massime, digressioni liriche, ecc. Io non ho ancora valutato con attenzione questa proposta e non so nemmeno immaginare cosa potrebbe venirne fuori. Forse è una buona cosa, eppure vorrei cimentarmi nell’invenzione artistica. Sono sicuro che come scrittore di fantasia troverei per me uno spazio da me stesso insospettato. Non puoi immaginare quanto mi abbia impacciato questa stessa “verità artistica”: i migliori passi del *Poema*, però, sono proprio quelli inventati di sana pianta» [...]⁵

Così Anton Semënovič Makarenko, in una lettera da Kiev del 3 ottobre 1935 all’amico Konstantin Semënovič Kononenko⁶, ormai alla

vigilia della pubblicazione della prima edizione del *Poema pedagogico* in volume unico (1937). Una lettera importante, densa di spunti di ricerca, emotivamente intensa, non priva di inquietudini e perfino un tantino contraddittoria; ma che, sia pure per accenni, la dice lunga attorno a una vasta gamma di temi e problemi dell'officina letteraria e della bottega pedagogica "Makarenko": e l'una e l'altra, attivissimi laboratori della "poematicità" del *racconto di formazione* e, al tempo stesso, della *formazione del racconto*, nel segno dell'*antilettatura* e dell'*antipedagogia*⁷.

Eppure gli undici anni che, dal 1925 al 1935, c'erano voluti per mettere a punto materialmente e a produrre letterariamente l'opera, parlano chiaro dell'enorme impegno del Makarenko narratore e del duplice suo senso di responsabilità: responsabilità, cioè, tanto nell'esercizio della propria ardua funzione di educatore di "uomini nuovi", quanto nel farsi progressivo del suo stesso faticoso mestiere di scrittore. Le due facce intrinseche, diresti, di un'identica moneta "in corso", che sarebbe impossibile far valere l'una separatamente dall'altra: facce indivisibili, invece, come gli inscindibili volti di un "Giano bifronte", nel rischioso procedere della medesima, ipercomplessa esperienza pedagogica e conforme rappresentazione letteraria.

Ed è ciò che in Italia, quasi sessant'anni fa, ebbe modo significativamente di rilevare Lucio Lombardo Radice, nell'*Introduzione* alla prima traduzione italiana del *Poema*:

«Il *Poema pedagogico* è uno di quei rari libri che sembrano scritti di getto, in un unico, ininterrotto periodo di ispirazione. In realtà invece il libro richiese all'autore un lunghissimo periodo di preparazione, di raccolta paziente di materiali. Nel 1925 nella mente di Makarenko si delineò la prima parte del libro. Ma egli non volle passare subito alla sua stesura. La critica di Gorki [sic] al suo primo tentativo letterario, il suo forte spirito autocritico, il suo acuto senso della società e della responsabilità nel lavoro letterario, portarono Makarenko a un grande lavoro preparatorio. Da una parte, raccolta di materiali: quaderni e libretti di appunti, nei quali Anton Siemionovic [sic] annotava gli episodi salienti, trascriveva le battute più significative dei dialoghi. Dall'altra, una serie di schizzi preparatori, simili a quelli del pittore che prepara un grande affresco, e una costante esercitazione letteraria e stilistica»⁸.

Temi e problemi di ricerca – dicevo – sul modo di Makarenko di essere nello stesso tempo e col medesimo impegno, creativamente, *educatore* e *scrittore*, tra finzione e verità⁹. Situazioni euristiche che, in forme e con esiti diversi, hanno avuto per ciò stesso un impatto squisitamente *letterario* e *didattico*, sia per milioni di lettori nell'Unione Sovietica e fuori, nel corso degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta del

Novecento; sia successivamente, in altre situazioni formative: quando per esempio – ed è proprio ciò che è accaduto dal 1992 ad oggi nell’Università “La Sapienza” di Roma – si è inteso affrontare sistematicamente il nodo della pedagogia e dell’antipedagogia (della letteratura e dell’antiletteratura) makarenkiane, che fanno del *Poema pedagogico* un inconsumabile classico sia dell’educazione individuale e sociale, sia del racconto di formazione paradigmaticamente “altro”¹⁰.

Un’opera che, probabilmente, trova solo nell’*Emilio* di Jean Jacques Rousseau il suo epocale *pendant* “dialettico”: anche e non solo nel senso di una pedagogia makarenkianamente intesa come «la più dialettica di tutte le scienze»¹¹. Ma che, per l’appunto come tale, ha finito col porsi quasi naturalmente al centro delle organiche dimensioni didattiche e di ricerca di tutto un insegnamento universitario: a lezione, nei colloqui individualizzati e negli incontri collettivi tra il professore e gli studenti, nella preparazione e nella definizione degli esami, negli elaborati scritti e nelle tesi di laurea, in sede di dottorato di ricerca e altrimenti; e a partire, nelle varie situazioni di apprendimento, dalla lettura e rilettura del *Poema*, come base di successivi approfondimenti su Makarenko e la sua opera¹².

Letture e riletture del *Poema pedagogico*, quindi, che per noi pedagogisti romani è avvenuta e continua ad avvenire nella misura del possibile ad alta voce, docente e studenti insieme, sulle pagine delle traduzioni esistenti, ma revisionando e integrando le dette traduzioni con ulteriori esperienze traduttive del testo russo della *Pedagogičeskaja poema*. Un libro, pertanto, riprodotto centinaia di volte in fotocopia ovvero con la tecnologia del *print on demand* per le nostre esigenze didattiche, giacché da molti anni fuori commercio e reperibile spesso con difficoltà in biblioteca; e, quasi esclusivamente, letta nella sua traduzione più invecchiata del ‘52¹³.

Di qui il passaggio didatticamente obbligato, nei primi anni del nostro impatto con il testo makarenkiano, di un confronto della su menzionata traduzione di Laghezza con la successiva, di gran lunga preferibile, traduzione di Saverio Reggio¹⁴. Una traduzione, quest’ultima, da noi quasi sempre condivisa e recepita positivamente – ed è ciò di cui è prova evidente anche questa nuova edizione –, a mo’ di “punto fermo” da cui prendere le mosse, per una sorta di mobilitazione critico-linguistica e pedagogico-didattica ulteriore, fatta per così dire metodologicamente di “puntini sospensivi”, “punti esclamativi”, “due punti” e soprattutto... “punti interrogativi”¹⁵.

Non a caso del resto, tutto è iniziato per noi, didatticamente, proprio con la ricezione e con la correzione materiale del testo¹⁶ delle cin-

quecentosessanta pagine «arcobalenanti» e «iridescenti» (come ci esprimevamo, con riferimento al termine russo *raduga* delle Edizioni Raduga, che vuol dire appunto «arcobaleno» e «iride»). Ed è proseguito con osservazioni e confronti sulla punteggiatura adoperata nell'originale da Makarenko e consapevolmente stravolta dai traduttori italiani, per non stravolgere il russo.

A mano a mano che l'interesse per i problemi di traduzione veniva crescendo¹⁷, ci è quindi venuto spontaneo rivolgere l'attenzione ai significanti e ai significati dei termini; e, dunque, alle proposizioni, ai periodi, ai capoversi, ai capitoli, nel farsi del trasferimento del *Poema pedagogico* dal russo-ucraino all'italiano... Ed è ciò che è accaduto anzitutto con la parola *pedagog*, che il Makarenko scrittore adopera per il Makarenko personaggio: un termine da noi tradotto sempre con *educatore* (non *insegnante* o *pedagogo*), tranne che nei casi di una voluta sottolineatura tecnica, oppure ironica o autoironica.

Abbiamo così incominciato a tradurre in proprio, talvolta divergendo da Reggio ma il più delle volte confermandone le soluzioni: sui *besprizorniki* ovvero *besprizornye* (letteralmente «senza tutela», «quindi colonisti»¹⁸, «ragazzi abbandonati», ecc.), sui «moralmente deficienti» («moral'no defektivnyj»), sulle «operazioni di carattere interno» («operacii vnutrennego charaktera»); e, via via, sulla traduzione a nostro avviso variamente più idonea nei diversi contesti, di «rebënok», «mal'čik», «paren'», «devuška», «rebjata», «chroncy», «molodoj čelovek», «syn», «podrostok», ecc. (bambino, ragazzino, ragazzo, ragazza, ragazzi, giovanotto, figlio, adolescente, ecc.)... Aspetti lessicali, questi, che andavano ben al di là della lettera del testo; e che sono risultati essere, invece, all'origine della complessiva nostra approssimazione didattica e scientifica al *Poema pedagogico*, come *romanzo d'infanzia*¹⁹.

Vocabolario russo a portata di mano²⁰ e consulenze ucraine a nostra disposizione, abbiamo pertanto continuato a lavorare con crescente interesse e sistematicità, su questo o quell'altro problema lessicale, linguistico, espressivo...²¹. E siamo divenuti sempre più consapevoli del fatto che, così procedendo, di ritraduzione in ritraduzione, noi non facevamo altro che prendere a nostro modo sul serio il franco e incoraggiante invito delle stesse Edizioni Raduga «Ai nostri lettori», a metterci in gioco come revisori, traduttori, correttori, interpreti della grande opera che avevamo di fronte:

Le Edizioni Raduga saranno molto
riconoscenti a quanti vorranno comunicare
la loro opinione sul contenuto, la traduzione
e la presentazione di questo libro²².

Makarenko negli anni Venti.

Un Makarenko, tra didattica e ricerca, ricerca e didattica

Ecco perché, a venticinque anni dalla pubblicazione di quell'importante risultato di traduzione, si fa ora avanti la presente nuova proposta editoriale²³. Una proposta, che è a sua volta riconoscente alle Edizioni Raduga e al loro traduttore per l'innovativo e stimolante contributo offerto, allora, alla conoscenza del *Poema pedagogico*, nella prospettiva di un proficuo, continuativo uso didattico dell'opera in lingua italiana; e, dunque, per la possibilità che quel momentaneo "punto di arrivo" consentiva di fare avanzare didatticamente la ricerca su Makarenko e il *Poema*²⁴.

Di modo che ciò che ora ne consegue vuole essere, anzitutto, una prima risposta positiva al coinvolgente, complice invito alla critica che dal 1985 ne è derivato per il lettore italiano: e, dunque, l'ulteriore documento della rinnovata possibilità dell'inserimento dell'opera di Makarenko nella nostra cultura, a partire dagli insegnamenti e dagli apprendimenti scaturiti dalle attività di revisione e di traduzione, individuali e collettive effettuate alla "Sapienza" dal 1992 in avanti. Attività di revisione e di traduzione, intese soprattutto a proiettare nelle nostre ricezioni makarenkiane – e ovviamente cambiando tutto ciò che c'è da cambiare da situazione a situazione – una qualche idea del laboratorio letterario e pedagogico di Makarenko²⁵, attingendovi apertamente e provando a tradurle nel nostro mondo universitario le complesse dimensioni metodologiche e di contenuto, nonché le vitali caratteristiche e feconde contraddizioni²⁶.

Il *Poema pedagogico* nella sua "dialettica" interna... Il *Poema pedagogico* e il suo dialogo con l'esterno... Un'opera intrigante, che diresti addirittura collosa, prensile: che, se ti acchiappa, non ti molla più; un'opera che, mentre la pratichi, ti modifica, ti plasma; ti *forma* e *trasforma* decisamente in meglio; e che pertanto, in presenza dei progressivi arricchimenti filologici del testo, oggettivamente importanti in se stessi e nondimeno alla luce dei diversi contesti mondiali²⁷, non ti riesce mai di "bloccare" nella sua ipotetica stabilità e definitività.

E basti a tale proposito notare, da un lato, alcuni "crucchi" testuali, individuati qua e là nella messa a punto del testo russo più recente²⁸; da un altro lato, l'intrinseca mobilità del genere "romanzo di formazione" come *work in progress* e "opera aperta", *progressivamente* e *prospettivamente* disponibile al dubbio e all'interlocuzione. E questo, ben oltre i suoi stessi interlocutori, dubbiosi e interrogativi punti d'arrivo: tra storia rac-

contata e progettualità rappresentata e rappresentabile, tra interazione retrospettiva e transattività *in fieri* del nesso presente-passato-futuro.

Di qui la gran matassa dei problemi, delle domande, delle ricerche, dei confronti, dei controlli testuali e contestuali, dei propositi e dei tentativi di traduzione e di ritraduzione del *Poema pedagogico*, solo in minima parte recepiti nella presente edizione. La quale è ancora l'incompiuta restituzione di uno "stato dell'arte": un primo approccio quasi "danzerino"²⁹ e "drammaturgico"³⁰, con intenti soprattutto didattici e autodidattici, alle parole, alle frasi, ai brani, alle pagine, ai capitoli del *Poema*, sulla base dell'edizione tedesca-russa del 1982, e quindi delle più recenti proposte di revisione e integrazione, offerte dall'edizione moscovita del 2003.

A proposito della quale ultima, formulerei in particolare le seguenti richieste, come prova dell'opportunità o, meglio, della necessità di ulteriori controlli sui manoscritti e sui dattiloscritti sui quali l'edizione si fonda. E dunque:

1. Una maggiore cura del testo, relativamente all'uso delle lettere maiuscole e/o minuscole, all'uso della punteggiatura e dei capoversi, nella trascrizione di alcune parole. Valgano infatti, per esempio, i seguenti errori: alle pp. 257 (al 10° rigo: «Kozyr'», invece di «kozyr'»), 273 (al 2° rigo: il punto esclamativo al posto del punto interrogativo), 291 (al 16° rigo, non capoverso, ma continuando), 293 (al 4° rigo dal basso: «čert», invece di «čret»), 306 (al 5° rigo d. b., ci vuole il plurale «mečtali» al posto del singolare «mečtal»), 313 (al 3° rigo dal basso, ci va «Blagodarja», invece di «Bdagodarja»), 317 (al 6° rigo, non deve esserci il punto tra «po» e «rel'sam»), 350 (alla fine del 9° rigo d. b. va chiuso il trattino aperto all'inizio del rigo), 507 (al rigo 11° dal basso, dopo il verbo «pristavajte», con cui finisce il discorso diretto, occorre ridare la parola al narratore Makarenko), 529 (all'inizio del rigo 21° d. b., bisogna inserire il trattino del discorso diretto), 545 (al 13° rigo d. b., va controllato e eventualmente corretto il termine «vverch», che non sembra esatto), 574 (all'11° rigo, non «devat'», ma «devit'»), 581 (all'inizio del 22° rigo d.b., va soppresso il trattino, perché non si tratta di un discorso diretto).

2. Un controllo ulteriore dei documenti-base, manoscritti e dattiloscritti, relativamente ai seguenti luoghi: alla p. 344, dove, al 7° rigo dal basso, sembra esserci un errore di trascrizione, nel passaggio tra la parola «Beluchin», il punto fermo seguente e la parola successiva «Raz» (che sembra vada preceduta da un trattino). La p. 376 va ricontrollata tutta, perché non convincono alcuni passaggi, trattini, termini. Alla p. 469, il 13° e il 14° rigo sono una reiterazione di un luogo della p. 468, ai rigi, anche qui, 13° e 14°. Alle pp. 476 e 479 si verificano alcune ripetizioni di

frasi, già presenti alle pp. 60, 63 e 68, e che non si spiegano: si tratta pertanto di controllare sui testi manoscritti e dattiloscritti originali tutte e cinque le pagine, per capire come possano stare più esattamente le cose (vedi in particolare, a p. 479 i righi 13°-17°). Lo stesso si deve dire per la p. 487, all'inizio. Situazione analoga alle pp. 568 e 569, dove vengono stampate a breve distanza le identiche cinque righe: dalle parole «kogdanibud'» alla parola «razuma» (righe dal 10° al 14° d. b., a p. 568; e dal 1° al 5°, a p. 569). Egualmente, alle pp. 609-611, ci sono delle ripetizioni di righe che esigono nuove verifiche e correzioni del testo (soprattutto a proposito di Kaščej l'Immortale).

Di prospettiva in prospettiva

Esperienze di recensione, queste cui faccio riferimento, che per riuscire ad essere tali si sono tuttavia avvalse di più competenze³¹, di sistematici coinvolgimenti del professore e degli studenti nelle comuni esperienze di traduzione; e dell'aiuto di traduttori di lingua madre russa e ucraina, talvolta anch'essi studenti di Pedagogia generale e laureati in Pedagogia generale, su temi e problemi relativi al *Poema pedagogico* e a Makarenko³². Studenti, laureati, esperti, con i quali si è proceduto alle revisioni del testo e a controlli terminologici ulteriori dell'italiano, pagina per pagina, frase per frase, parola per parola, di entrambe le due precedenti traduzioni italiane del *Poema*; aggiungendosi puntuali confronti con le traduzioni dell'opera in altre lingue, soprattutto con quella in lingua inglese degli anni Trenta del secolo scorso, *The Road to Life*³³; e specifiche esperienze di raffronto delle diverse traduzioni e talvolta di ri-traduzione di interi capitoli, ovvero di brani del *Poema pedagogico*, su mia richiesta a miei studenti di lingua russa, ucraina, tedesca, inglese, francese, spagnola, greca, ungherese, bulgara...

D'onde la predisposizione funzionale, tra didattica e ricerca (pedagogica e antipedagogica), anno accademico dopo anno accademico, di aggiornati *dossier monografici* per gli studenti frequentanti e non frequentanti le lezioni, allo scopo di far progredire via via i livelli di approssimazione testuale al *Poema* makarenkiano come duplice strumento di studio³⁴, dall'originale russo alla traduzione italiana; e viceversa. E ben sapendo che, per una conoscenza più completa ed esatta, occorrerà procedere ai necessari confronti sui manoscritti, sulle loro successive stratificazioni e sulle eventuali manipolazioni e soppressioni censorie, autocensorie o semplicemente compositive a cura dello stesso Makarenko *autore* (individuale-collettivo), nel corso della lunga e faticosa elaborazione del romanzo dell'*eroe* (collettivo-individuale) Makarenko³⁵.

Di qui, anche, il motivo del *tempo individuale e collegiale* che, come docente, collaboratori e studenti, abbiamo inteso dedicare al *Poema pedagogico*. E il senso complessivo, per quanto ancora provvisorio, della presente proposta di traduzione nella quale convergono insieme, tra didattica e ricerca, diversi piani dell'esperienza accademica.

E dunque:

1. una ventina di corsi monografici, del vecchio e del nuovo ordinamento universitario su Makarenko e il *Poema pedagogico*;

2. diverse centinaia (forse un migliaio) di esami di Pedagogia, Pedagogia generale, Terminologia e scienze della formazione e dell'educazione;

3. numerosi seminari con esperti e laboratori autogestiti dagli studenti, in stretto rapporto con il docente e alcuni collaboratori alla Prima Cattedra di Pedagogia generale dell'Università di Roma "La Sapienza";

4. corsi coordinati di lezioni, esperienze seminariali, collegialità e incontri tecnici di diverso tipo, relativi ad altri insegnamenti variamente ricollegabili alla Pedagogia generale e alla materia makarenkiana specifica: così, soprattutto, Metodologia della ricerca pedagogica (Giuseppe Boncori), Psicologia generale, Psicologia dello sviluppo, Psicologia dell'apprendimento (Maria Serena Veggetti), Educazione e cooperativismo (Agostino Bagnato³⁶), Educazione e cultura dell'infanzia (Rosella Frasca), Cinema e educazione (Domenico Scalzo), Neopragmatismo e educazione (Giordana Szpunar);

5. produzioni editoriali di vario genere in volume e in rivista, nei tipi di diversi editori, sia in cartaceo, sia in internet (Quaderni di Slavia, ETS, La Nuova Italia, Guerini e Associati, Le Lettere, Aracne, Nuova Cultura, l'albatros, ecc.);

6. una cinquantina tra elaborati scritti e tesi di laurea, di vecchio e di nuovo ordinamento universitario (alcune diventate libro)³⁷;

7. partecipazione individuale e collettiva a convegni, conferenze, interventi in gruppi di ricerca, lezioni accademiche, in diverse sedi in Italia e all'estero (oltre che a Roma, a Catanzaro, Pavia, L'Aquila, Lecce, Messina, Arcavacata di Rende e Cosenza, Mosca, Poltava, Artek);

8. la ricezione di Makarenko e del *Poema pedagogico* in alcuni siti internet, quali per es. <http://www.makarenko.it>, <http://www.slavia.it>, <http://www.cultureducazione.it>, ecc.: e tutto ciò – sempre che abbiamo potuto e nei limiti in cui siamo riusciti a farlo – privilegiando il testo del *Poema pedagogico*, in rapporto sia alle sue proprie problematiche compositive interne, sia alle sue estensioni tematiche da Makarenko a noi, sull'infanzia abbandonata in Russia e in URSS (quindi nei paesi dell'ex Unione Sovietica), sul collettivo makarenkiano sull'insegnamento coope-

rativo³⁸, sui nessi (per analogia e più per differenza) tra Makarenko e Jean-Jacques Rousseau³⁹, tra Makarenko e Tolstoj⁴⁰, tra Makarenko e Antonio Labriola⁴¹ e, *mutatis mutandis*, in rapporto a Charles Dickens⁴², a Lev Semenovič Vygotskij⁴³, a Maksim Gor'kij⁴⁴, a John Dewey⁴⁵, a Maria Montessori⁴⁶, ai “maestri frenetici” di Cooperazione educativa⁴⁷, ai Pionieri in URSS⁴⁸, a Don Lorenzo Milani e a Muhammad Yunus⁴⁹, a Miloud Oukili, a Giorgio Spaziani e Emanuela Giovannini⁵⁰, ecc.; e, da ultimo, all'Ego “prospettico” e “didattico” di *Ratatouille*:

Dopo aver letto tante sviolate a proposito del vostro nuovo cuoco,
lo sa che cosa vorrei tanto? Un po' di prospettiva...

ecco, gradirei della prospettiva... fresca, chiara e ben condita.

Mi può consigliare un buon vino da poterci abbinare?

[...] Prospettiva... ne siete forse sprovvisti?

Molto bene... visto che siete a corto di prospettiva
e nessun altro sembra averne in questa balorda città,
propongo un accordo:

voi provvedete al cibo... io provvederò alla prospettiva.

[...] Ci sono occasioni in cui un critico rischia davvero:

ad esempio, nello scoprire e difendere il nuovo.

Il mondo è spesso avverso

ai nuovi talenti e alle nuove creazioni.

Al nuovo servono sostenitori.

Ieri sera mi sono imbattuto in qualcosa di nuovo:

un pasto straordinario, di provenienza assolutamente imprevedibile.

Affermare che sia la cena sia il suo artefice

abbiano messo in crisi le mie convinzioni sull'alta cucina

è, a dir poco, riduttivo: hanno scosso le fondamenta stesse del mio essere.

In passato non ho fatto mistero del mio sdegno

per il famoso motto dello chef Gusteau:

«chiunque può cucinare».

Ma ora, soltanto ora, comprendo appieno ciò che egli intendesse dire:

non tutti possono diventare dei grandi artisti:

ma un grande artista può celarsi in chiunque⁵¹.

Traduzione, romanzo di formazione, educazione e autoeducazione

Deriva pertanto da qui la relazione di riconoscibile vitalità formativa che, nei molti anni di letture makarenkiane, s'è venuta a stabilire tra la poetica del “poematico” e la “poematicità” della poetica (se così si può dire), indotta dal Makarenko “autore” ed “eroe”, “scrittore” e “riscritto-

re”, “educatore e rieducatore”, “pedagogo” e “antipedagogo”, tante volte in scena come “attore agito” e “attore agente” del *Poema pedagogico*, e l’attività didattica della Cattedra pedagogica romana con le sue molte generazioni di studenti e collaboratori, dal 1992 al 2009. La relazione cioè, tecnicamente riconoscibile e pedagogicamente incisiva, tra le moltissime occasioni di insegnamento-apprendimento “individualizzato” a partire dal *Poema pedagogico* e dalle molteplici possibilità di una “traduzione” dell’esperienza makarenkiana nel vissuto didattico di ciascuno di noi (professore e studenti); la relazione, infine, tra le innumerevoli recensioni, delle quali resta larga traccia in un mastodontico dossier di proposte lessicali e interpretative a moltissime voci: voci espresse nel tempo e che sono ora oggetto di uno studio a parte⁵², e la presente riproposta editoriale del *Poema pedagogico*.

La quale è, insomma, un atto, molti atti interlocutori, dialogici, didattici e autodidattici, di corso universitario in corso universitario, di generazione in generazione di studenti... Ecco perché, in queste pagine, ho voluto incominciare a documentare non solo i *risultati positivi*, ma anche e soprattutto i *limiti evidenti* di un processo di traduzione (formazione); così come, nei paralleli svolgimenti didattici (corsi monografici di lezioni, elaborati di esami, tesine e tesi di laurea, ecc.), avrei inteso non cancellare, ma piuttosto esaltare la problematicità dei momenti della costruzione e della crescita delle competenze universitarie individuali e collettive; e, al tempo stesso, dichiarare per esplicito le linee di uno sviluppo formativo non avvenuto ma in corso: e questo, proprio perché all’incremento della traduzione del testo makarenkiano (il *Poema pedagogico* come *work in progress*), è sembrato variamente corrispondere un altrettale incremento di valori universitari e umani.

Crescita del testo, contestuale con-crescita della traduzione e sviluppi complessivi delle personalità: e l’una e l’altra e gli altri ancora, cioè, tendenzialmente a capo di procedure scientifiche e didattiche tali da rendere individualmente e cooperativamente non solo possibile ma anche necessaria la acquisizione di competenze critiche, di abiti morali e di professionalità pedagogiche e scientifico-educative via via adeguate al compito universitario prefigurato come realizzabile, sia nell’immediato sia in prospettiva. D’onde l’invito, che vorrei rivolgere, anche e soprattutto in relazione a questa stessa edizione del *Poema pedagogico*, ad intervenire recensivamente.

Risolutivo a tale scopo, tuttavia, potrà e dovrà essere il controllo sistematico dei manoscritti e dei dattiloscritti relativi alle varie stesure del *Poema*, conservati a Mosca; e la rinnovata messa a punto delle loro stratificazioni e articolazioni testuali nel corso del tempo (dal 1925 al 1937,

dal 1937 ad oggi). Quali i tagli, quali le aggregazioni, quali le aggiunte di pagine e appunti? quali le eventuali “ragioni” di Makarenko, quali i “motivi” di quanti, studiosi ed editori, sono intervenuti nelle Carte-Makarenko, a più riprese, nel corso del tempo?

In un certo senso, nella sua intrinseca inquietudine filologica e formativa, il testo del *Poema* si fa esso stesso *prospettiva* intertestuale e motivo ulteriore di *traduzione*. E mentre sembra quasi possibile cogliere una sorta di “astuzia pedagogica” dell’antipedagogismo di Makarenko, che poematicamente “vuol” intervenire nel testo e agire oltre il testo (diresti quasi per “cause seconde”), mi piace pensare che la pre-definita *povertà* della scrittura letteraria makarenkiana non è che “l’altra faccia” della *attuale ricchezza* didattica delle esperienze di lettura di traduzione e di scrittura, che in definitiva dal *Poema* possono infinitamente derivare.

Se il *Poema pedagogico*, romanzo di formazione *in progress* – come acutamente ha sostenuto a suo tempo Gyorgy Lukács⁵³ –, è tra l’altro il racconto dell’«accumulazione originaria» della pedagogia socialista (realizzatasi pionieristicamente in quel luogo e in quel tempo della storia), anche la sua traduzione (qualunque sua traduzione), non solo non può non risentirne, ma è essa stessa parte viva e operante del suddetto processo di *accumulazione originaria*. Tra la “pedagogia bambina” dell’educatore Makarenko e la “letteratura bambina” dello scrittore Makarenko, non c’è sostanziale soluzione di continuità: e l’una finisce col dimensionarsi sperimentalmente sull’altra; e viceversa, con tutte le conseguenze “comunicative” del caso, sul terreno della interdisciplinarietà e della multimedialità.

L’una e l’altra (la pedagogia e la letteratura makarenkiane) mai costruite a priori, ma solo in via di ipotesi “costruibili” e “in corso d’opera” al prezzo di una esperienza flessibile e disciplinata, per prove ed errori, nel “gioco” dei rapporti tra l’educatore Makarenko, *teorico della tecnica pedagogica che non c’è* e (diciamo pure) l’educando Makarenko, *tecnico della teoria pedagogica che manca*; tra il Makarenko, storico di se stesso e il personaggio d’invenzione Makarenko, nella molteplicità dei suoi virtuali profili dialogici... Un punto di vista, quest’ultimo, che invita a rileggere, proprio in funzione della stessa comprensione del *Poema pedagogico* e dell’operazione tentata dal suo “autore” ed “eroe”, certe pagine (anch’esse tutt’altro che de-finite) di Michail Michajlovič Bachtin: e, innanzitutto, il celebre frammento sul *Romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*⁵⁴.

Perché, in effetti, è da qui che occorre senz’altro prendere le mosse per comprendere tanto l’ibridazione letterario-pedagogica (antiletteraria e antipedagogica), tentata da Makarenko con il *Poema*; quanto le ragioni e

gli esiti, per così dire “in differita”, di tale operazione dal 1992 in avanti, nella chiave didattica illustrata. Scrive difatti Bachtin, quasi a voler orientare *in absentia* la lettura di un romanzo di formazione, per l'appunto del tipo del *Poema pedagogico*:

«Ma in romanzi come *Gargantua e Pantagruete*, *Simplicissimus* e *Wilhelm Meister* il divenire dell'uomo ha un altro carattere. Non si tratta più di un suo affare privato. L'uomo diviene *insieme col mondo*, riflette in sé il divenire storico dello stesso mondo. Egli non è più all'interno di un'epoca, ma al confine di due epoche, nel punto di passaggio dall'una all'altra. Questo passaggio si compie nell'uomo e per il suo tramite. Egli è costretto a diventare un nuovo, mai visto tipo d'uomo. Si tratta appunto del divenire di un uomo nuovo; la forza organizzatrice del futuro qui è quindi estremamente grande, e, naturalmente, si tratta di un futuro storico, non biografico-privato. A mutare sono appunto i *capisaldi* del mondo, e l'uomo deve mutare con essi. È comprensibile che in questo romanzo di divenire si levino in tutta la loro statura i problemi della realtà e della possibilità dell'uomo, della libertà e della necessità e il problema dell'iniziativa creativa. L'immagine dell'uomo in divenire comincia a superare qui il suo carattere privato (s'intende, entro certi limiti) ed entra nella sfera *spaziosa*, totalmente diversa, della realtà storica. È questo l'ultimo tipo, quello realistico, del romanzo di divenire»⁵⁵.

Temi e problemi indubbiamente costitutivi della materia specifica del *Poema pedagogico*: sia nell'ottica dell'immediatezza del profilo biografico-intellettuale dell'autore, sia in rapporto alla funzione letteraria dell'opera. La quale finisce quindi con l'imporsi, ben al di là della dichiarata scontentezza dell'autore del risultato artistico finalmente raggiunto, come “anti-stasi” e “scoppio” di “novità”, come “consolidarsi di una tradizione” e “formazione di uno stile”, come “riqualificazione del presente” e “gioia del futuro”, come *accordo*, in ultima analisi, della peculiare filosofia makarenkiana con gli obiettivi politico-educativi della “prospettiva della prospettiva” indotta dai contenuti e dalle forme letterarie “in divenire” (secondo il non confondibile lessico di Bachtin) dell'attuale racconto di formazione.

NOTE

1) A. S. Makarenko, *Poema pedagogico*. A cura di N. Siciliani de Cumis. Con la collaborazione di F. Craba, A. Hupalo, E. Konovalenko, O. Leskova, E. Mattia, B. Paternò, A. Ribčenko, M. Ugarova e degli studenti dei corsi di Pedagogia generale I nell'Università di Roma “La Sapienza” 1992-2009. Presentazioni di T. F. Korableva e

E. Mettini, A. Bagnato, F. Ferrarotti, V. Orsomaso, M. Rossi Doria, A. Santoni Rugiu. Con un'appendice di Lucio Lombardo Radice. Introduzione di N. Siciliani de Cumis, Roma, l'albatros, 2009, pp. LXVI-564, con 78 fotografie in bianco e nero. Opera realizzata a fini didattici e senza scopo di lucro, con il contributo della Prima Cattedra di Pedagogia generale e del Dipartimento di Ricerche storico-filosofiche e pedagogiche dell'Università di Roma "La Sapienza". Costo dell'opera in libreria: € 20,00. Gli eventuali proventi della vendita di questo libro saranno destinati ad una borsa di studio per l'approfondimento e la diffusione delle opere di Anton Semënovič Makarenko.

2) Maksim Gor'kij, cioè *l'amaro* (pseudonimo di Aleksej Maksimovič Peškov, 1868-1936).

3) Kaščej, «secco, magro, maligno e, anche e soprattutto immortale...»: celebre personaggio di molte fiabe russe. Cfr. quindi, nella presente edizione del *Poema pedagogico*, le prime pagine del dodicesimo capitolo della Parte terza.

4) Galina Stachievna, moglie di Makarenko.

5) A. S. MAKARENKO, in *Lettere inedite di Makarenko*, in «Rassegna Sovietica», luglio-agosto 1976, p. 62. La lettera era stata pubblicata sulla «Literaturnaja gazeta», Mosca, n. 14, 7 aprile e quindi tradotta, in parte, da Tilde Bonavoglia. Il testo che se ne dà ora, con alcune modifiche, è stato rivisto sull'originale russo e in parte integrato: cfr. quindi A. S. MAKARENKO, *Sočinenija*, vol. 8, Mosca, Pedagogika, 1986, pp. 54-55.

6) Cfr. G. HILLIG, *Verblasste Geisichter, vergessene Menschen... 28 Porträts von «Freunden» und «Feinden» A. S. Makarenkos*. Mit 47 Abbildungen, Brema, Temmen, 1999, p. 186.

7) Com'è noto, è lo stesso Makarenko, *antiletterario* finissimo scrittore, a dare la definizione di «antipedagogico» al *Poema pedagogico*. Su che cosa egli intenda, quindi, per «poema», sia alla luce della etimologia del termine dal greco, sia in presenza del particolare uso di esso nella cultura russa e ucraina del proprio tempo, cfr. E. MATTIA, «*Poema*» come romanzo di formazione. Indagini su Makarenko e la sua opera, Tesi di laurea in Pedagogia generale (Relatore: N. Siciliani de Cumis – Correlatore: A. M. Cirio), Facoltà di Scienze Umanistiche – Corso di laurea in Lettere, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma, A. A. 2004-2005. Cfr. E. Mattia, «*Poema*» come romanzo di formazione, in «Slavia», luglio-settembre 2008, pp. 192-218.

8) L. LOMBARDO RADICE, in A. S. MAKARENKO, *Poema pedagogico*. Introduzione di Lucio Lombardo Radice, Roma, Edizioni Rinascita, 1952, p. XX. La traduzione dal russo era di Leonardo Laghezza, sulla base – si precisava – del testo russo della *Pedagogičeskaja poema*, nelle edizioni Sovetskij Pisatel', Mosca, 1947. L'edizione italiana (variamente a stampa nei tipi delle Edizioni Rinascita, poi Editori Riuniti, Roma) ebbe, a un certo punto, una sovracoperta con un'illustrazione a colori di Ennio Calabria: che qui si ringrazia per aver accettato di rinnovare l'incontro con il Makarenko autore e eroe del *Poema pedagogico*, con una nuova opera su Makarenko

per la copertina della presente edizione del *Poema*.

9) Un tema, questo della realtà e dell'immaginazione di Makarenko nel *Poema pedagogico*, che col passare del tempo è risultato sempre più al centro dei numerosi corsi annuali (del vecchio ordinamento universitario) e semestrali (del nuovo ordinamento) sull'opera makarenkiana. Quanto al problema della *Wahreit und Dichtung* nel *Poema pedagogico*, rinvio intanto al saggio di B. BELLERATE, *Problemi della pedagogia makarenkiana – Novità, precisazioni, discussioni*, in «Orientamenti pedagogici», 1966, 4, pp. 719-723. Sul tema, ho in preparazione un'ampia e articolata monografia, anche alla luce delle revisioni e integrazioni accolte nella presente edizione del *Poema*.

10) Cfr. in proposito G. CONSOLI, *Romanzo e rivoluzione. Il Poema pedagogico di A. S. Makarenko come nuovo paradigma del racconto*. Con una nota di N. SICILIANI DE CUMIS, *L'esperienza e la forma*, Pisa, ETS, 2008.

11) Così, nel *Poema pedagogico*, il capitolo tredicesimo, *Le strade accidentate della pedagogia*: che con il capitolo undicesimo (*Battaglia al lago Rakitno*), nella presente edizione del *Poema*, è uno dei due capitoli tradotti per la prima volta in italiano. E si tratta di testi molto importanti, sia per la delicatezza dello specifico momento narrativo che concerne puntualmente la genesi del collettivo; sia nell'economia generale del racconto di formazione, dal punto di vista dei suoi sviluppi interni e in relazione alla crescita dei "valori" pedagogici e letterari propri e nuovi del *Poema*. Cfr. quindi simmetricamente, nel farsi della storia, il consolidarsi e l'arricchimento dei suddetti valori pedagogico-letterari, da un capo all'altro dell'esperienza formativa della narrazione makarenkiana; e soprattutto il capitolo *Ai piedi dell'Olimpo*, che non a caso, risulta essere tra i più "arricchiti" di brani inediti nell'edizione russa più recente del *Poema* e, dunque, nella presente traduzione.

12) Sul tema dello "sperimentalismo" makarenkiano, cfr. J. BOWEN, *Anton S. Makarenko e lo sperimentalismo sovietico*. Presentazione di B. M. BELLERATE, Firenze, La Nuova Italia, 1973; e, con specifico riferimento alla specificità del lessico di Makarenko nel *Poema pedagogico* e a qualche problema di traduzione di tale lessico, cfr. N. SICILIANI DE CUMIS, *I bambini di Makarenko. Il Poema pedagogico come "romanzo d'infanzia"*, Pisa, ETS, 2002, pp. 11, 59, 65 sgg., 71 sgg., 102 sgg., 170 sgg., 180 sgg. Un libro, quest'ultimo, che nasce proprio da una discussione nella sede del Dottorato di ricerca in pedagogia sperimentale dell'Università "La Sapienza" di Roma; e che ora viene messo tecnicamente alla prova nel suo elaborato di laurea, con l'apporto di Giuseppe Boncori e mia, da Federica Saraceni. Mi sia quindi consentito di rinviare, al consistente numero di pubblicazioni, su Makarenko e dintorni, comparse a mia firma sulle riviste «Scuola e Città», «Slavia», «Adulità», «Studi sulla formazione», «I problemi della pedagogia», «Pedagogia e vita», «Giornale di storia contemporanea», «l'albatros», ecc.; e, da ultimo, a *Il Makarenko "didattico" 2002-2009. Tra pedagogia e antipedagogia*, a cura di N. SICILIANI DE CUMIS. Con la collaborazione di C. COPPETO, Roma, Nuova Cultura, 2009. Alla quale Chiara Coppeto rinvio in particolare, per la tesi di laurea in Pedagogia generale (vecchio ordinamento) su *Educare l'"uomo nuovo" tra*

Gramsci e Makarenko (Relatore: N. Siciliani de Cumis – Correlatore: F. Pesci e A. Sanzo), Università di Roma “La Sapienza” – Facoltà di filosofia), A. A. 2005-2006. (In attesa che la tesi sia pubblicata in volume nei tipi di Data News, può essere letta integralmente nel sito dell’Associazione Italiana Makarenko, <http://www.makarenko.it>).

13) Ricordo a questo riguardo una dettagliata indagine di Domenico Scalzo sulle biblioteche del Lazio e della provincia e della città di Roma in specie: dalla quale indagine risultava per l’appunto una limitatissima presenza in biblioteca dell’edizione ’85 del *Poema*.

14) Mosca, nei tipi delle Edizioni Raduga, 1985. Impostazione grafica di Salomon Telingator. Non viene specificato sulla base di quale testo la traduzione sia stata condotta; ma risulta evidente il debito verso l’edizione della *Pedaogičeskaja poema*, recepito in A. S. MAKARENKO, *Sočinenija*. Tom pervyj, Mosca, Izdatel’stvo Akademii pedagogičeskich nauk, RSFSR, 1950.

15) Cfr. a questo proposito la tesi di laurea in Pedagogia generale (vecchio ordinamento) di MARINA ITELSON, sulla *Teoria della traduzione nella ex URSS* (Relatore: N. Siciliani de Cumis – Correlatore: D. Bernardini), Università degli Studi di Roma “La Sapienza” (Facoltà di Lettere e Filosofia – Corso di Laurea in Lingue moderne), A.A. 1993-1994; e quindi, della stessa ITELSON, *Alcune note sulla teoria della traduzione nella ex URSS*, in «Slavia», ottobre-dicembre 1994, pp. 162-180; e EAD., *Tradurre in URSS*, in *L’Università, la didattica, la ricerca. Primi studi in onore di Maria Corda Costa*, a cura di N. SICILIANI DE CUMIS, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2001, pp. 99-104 (che ripropone alcune pagine dello scritto apparso su «Slavia»). Ma è da tenere anche presente l’altra tesi di laurea in Pedagogia generale di DANIELA FICINI, su *Etica e pedagogia della traduzione* (Relatore: N. Siciliani de Cumis – Correlatore: M. S. Veggetti), Università degli Studi di Roma La Sapienza” (Facoltà di Lettere e Filosofia – Corso di Laurea in Filosofia), A. A. 1996-1997; e della stessa Ficini, *Etica e pedagogia del tradurre. Osservazioni preliminari*, in «Slavia», ottobre-dicembre 1997, pp. 32-43.

16) Sì, *correzione materiale del testo*, quasi fosse stato una vera e propria bozza di stampa, giacché quell’edizione del 1985 era ahimè zeppa di decine e decine, forse centinaia, di errori tipografici.

17) Ne sono prova, per l’appunto sotto la spinta del *Poema pedagogico*, i dieci e passa corsi di lingua russa da me seguiti presso l’Associazione Italia-URSS e l’Istituto di Cultura Russa, a Roma, Castiglioncello, e a San Pietroburgo; e il coinvolgimento, anche linguistico-lessicale, che il rapporto con il *Poema* ha prodotto tra gli studenti: alcuni dei quali hanno incominciato anche loro a studiare il russo, per entrare più direttamente in contatto con «il mondo di Makarenko»; e dunque, in qualche caso, a produrre essi stessi traduzioni e ricerche in proprio, sul *Poema pedagogico* e dintorni... Ricordo soltanto a questo proposito, e in vario modo, i contributi di PIER PAOLO FARNÉ sul *Diario di Kostja Rjabčev* di NIKOLAJ OGNĖV (Michail Grigor’evič Rozanov) e di TANIA TOMASSETTI... Quest’ultima, redattrice della rivista «Slavia», si laureò con una tesi in Pedagogia (di vecchio ordinamento), su *L’interesse di Luigi Volpicelli per la*

scuola, la pedagogia, la didattica in URSS dagli anni Trenta agli anni Sessanta (Relatore: N. Siciliani de Cumis – Correlatore: F. Pesci), Roma “La Sapienza” – Facoltà di Filosofia/Corso di laurea in Filosofia, A. A. 1997-1998; ed è autrice di un importante volume, *Indici di Rassegna della stampa sovietica” 1946-1949. Indici di Rassegna Sovietica” 1950-1991*. Prefazione di Giuseppina Monaco. Postfazione di Nicola Siciliani de Cumis, Roma, Quaderni di Slavia/3, 2003. Cfr. anche, T. TOMASSETTI, *Gli “illegittimi” di Luigi Volpicelli*, in N. Siciliani de Cumis, *I bambini di Makarenko. Il Poema pedagogico come “romanzo d’infanzia”*, cit., pp. 216-221.

18) Di norma, si è preferito adoperare il termine «colonista», rispettando l’uso che fa Makarenko di «kolonist». Lo si è variato talvolta con «ragazzi», in presenza di precise proposte dell’autore.

19) Cfr. quindi il già ricordato *I bambini di Makarenko. Il Poema pedagogico come “romanzo d’infanzia”* (un libro al quale hanno collaborato non pochi studenti, laureandi e laureati nella mia materia d’insegnamento).

20) Cfr. N. SICILIANI DE CUMIS, *Il nuovo dizionario russo-italiano/italiano-russo Zanichelli (materiali per una recensione)*, in «Slavia», ottobre-dicembre 1996, pp. 18-24. (Tra parentesi, nel tradurre il *Poema pedagogico* si è però fatto uso di diversi dizionari e vocabolari: e anzitutto del vecchio *Dizionario russo-italiano* compilato da S. GHERE e N. SKVORZOVA, 2 voll., Roma, Editori Riuniti, 1952 e del più recente *Slovar’ russogo jazyka* in quattro tomi, dell’Istituto della lingua russa dell’Accademia delle Scienze dell’URSS, a cura di A. P. EVGEN’EVA in collaborazione con altri, Mosca, Russkij jazyk, 1981; ecc.).

21) Per esempio a proposito di quel «– Ot uskočiv, tak uskočiv» del dodicesimo capoverso nel terzo capitolo della Parte prima: tradotto da Laghezza con: «– Dalla brace nella padella!»; da Reggio con: «– O mangiare questa minestra o saltare dalla finestra...»; quindi da noi ritradotto, via via, come: «Stiamo freschi, freschi davvero»; oppure: «Ecco che mi sono incasinato incasinato»; e finalmente, con molti dubbi, con l’attuale: «A volte il rimedio è peggiore del male».

22) Lo stesso invito, che si ritrova nella contemporanea traduzione in lingua francese del *Poema* (A. MAKARENKO, *Poème pédagogique*. Traduit du russe par Jean Champenois. Présentation de Youri Korylov, sesta edizione, 1984, con poche note puramente informative e qualche ragguaglio in più sulle edizioni Raduga, ma senza la pur preannunziata presentazione di Korylov).

23) Cfr. N. SICILIANI DE CUMIS, *Questo Makarenko*, in «Slavia», luglio-dicembre 1995, pp. 3-16, con il contributo di BEATRICE PATERNÒ per la traduzione dal tedesco dei due capitoli 11° e 13° della Parte prima (quindi rivisti parola per parola sul russo: e, rispettivamente, *Battaglia al lago Rakiino* e *Sulle strade accidentate della pedagogia*), ora accolti in questa traduzione del *Poema*; ID., *Per una nuova edizione del Poema pedagogico di A. S. Makarenko*, in «Scuola e Città», aprile 1997, pp. 157-161; ID., i *dossier didattici* e i circa cinquecento elaborati scritti d’esame degli studenti di Pedagogia generale I, relativi ai quindici anni di corsi sul *Poema pedagogico*; e ID.,

Lettere dall'Università. Proposta di una nova edizione italiana del Poema pedagogico di A. S. Makarenko, in «l'albatros», luglio-settembre 2009, pp. 106-111. Cui segue, D. PIANTA, *La fotografia di Makarenko*, ivi, pp., 112-117.

24) Il che è avvenuto a più livelli e su diversi contenuti, tenuto conto dei tradizionali interessi culturali della Prima Cattedra di Pedagogia generale: del titolare, degli studenti e degli studiosi che ad essa facevano riferimento. A parte ciò che ne risulta dai due volumi su *I bambini di Makarenko. Il Poema pedagogico come "romanzo d'infanzia"*, cit. e *Il Makarenko "didattico" 2002-2009. Tra pedagogia e antipedagogia*, cit., cfr. sul *Poema pedagogico*, tra l'altro, G. ARISTARCO – N. SICILIANI DE CUMIS, *Due colloqui su cinema ed educazione*, in «Slavia», luglio-settembre 1997, pp. 50-61; S. CICATELLI, *Teoria e pratica di una pedagogia "makarenkiana"*, in «Slavia» luglio-settembre 1999, pp. 181-185; T. PANGRAZI, *L' "udibilità" nel Poema di Makarenko*, in *L'università, la didattica, la ricerca. Primi studi in onore di Maria Corda Costa*, cit., pp. 229-235; R. RUGGIERO, *Il "Poema pedagogico" di Makarenko, come "romanzo d'infanzia"*, in «Slavia», gennaio-marzo 2004, pp. 100-114; N. SICILIANI DE CUMIS, *Un esame di Pedagogia generale, secondo il "nuovo ordinamento" universitario*, in «Slavia», aprile-giugno 2004, pp. 114-117; L. RALLO, *Il gioco come strumento educativo*, in «Slavia», aprile-giugno 2004, pp. 118-138; R. TORO, *La dimensione non verbale nella pedagogia di Anton S. Makarenko*, in «Slavia», luglio-settembre 2004, pp. 178-194; F. R. NOCCHI, *Il concetto di cura nel "Poema pedagogico" di Makarenko*, in «Slavia», luglio-settembre 2004, pp. 178-194; N. SICILIANI DE CUMIS, *Appunti per un sabato mattina*, luglio-settembre 2004, pp. 219-232; ID., *Tesi di laurea e dintorni pedagogici (Altre due tesi di laurea di vecchio ordinamento, tra URSS e Italia. Sull'idea di famiglia secondo Makarenko)*, in «Slavia», ottobre-dicembre 2005, pp. 188-189 e 190-191; ID., *Una lettera, un'intervista*, in «Slavia», gennaio-marzo 2006, pp. 192-208; ID., *Per il "nuovo ordinamento" universitario*, ottobre-dicembre 2006, pp. 108-110; ID., *Premessa per una nuova edizione del "Poema pedagogico" di A. S. Makarenko*, in «Slavia», gennaio-marzo 2008, pp. 189-195.

25) Un laboratorio letterario e pedagogico di Makarenko, che si è prolungato di recente, per alcuni anni, nel "Laboratorio autogestito" di scrittura su Makarenko, voluto e messo in pratica da decine e decine di studenti di Pedagogia generale della "Sapienza" romana, e coordinato, in un primo tempo, da Valentina Carissimi e Alessia Cittarelli; e poi, dalla stessa Cittarelli e da Chiara Coppeto, Francesca Craba, Emanuela Mattia. Cfr. quindi i risultati a stampa di un siffatto "Laboratorio autogestito", nella rubrica *Didattica* di «Slavia», per mia cura, dal 2004 in avanti (ma vedi anche il CD Rom allegato in N. Siciliani de Cumis, *Cari studenti faccio blog... magari insegno*, Roma, Nuova Cultura, 2006: un libro, che vuol essere anzitutto nella chiave anti-didattica makarenkiana, una guida all'esame di Pedagogia generale e alla lettura del *Poema pedagogico*).

26) Non a caso, nel corso dei diciassette anni di letture makarenkiane, si è molto insistito sulla funzione svolta, nell'economia generale del racconto e per effetto

della “forza” pedagogica del *Poema*, dai termini russi e dai concetti storicamente determinati di *contraddizione*, *dialettica*, *vita*. E, a questo proposito, sono in corso specifiche ricerche sia lessicali, sia ermeneutiche.

27) Per un’informazione d’insieme sull’attuale stato degli studi su Makarenko nei paesi dell’ex Unione Sovietica, in Russia e nel mondo (con riferimenti anche all’Italia e al volume *I bambini di Makarenko. Il Poema pedagogico come “romanzo d’infanzia”*, cit.), cfr. F. A. FROLOV, *A. S. Makarenko v CCCP, Rossii i mire: istoriografija osvoenija i razrabotki ego nasledija (1939-2005 gg., kritičeskij analiz)*, Nižnij Novgorod, Izd.vo Volgo-Vjatskoj akademii gosudarstvennoj služby, 2006. E, altrimenti, gli atti dei convegni più recenti su Makarenko e la sua opera, in URSS, Russia, Ucraina, Belorussia, Europa, Asia, America, Africa, Australia; ed è ciò di cui lo stesso Frolov dà conto (cfr., quindi, per la partecipazione dell’Italia a taluno di questi convegni, a Poltava e a Mosca, N. SICILIANI DE CUMIS, *I bambini di Makarenko, l’Infanzia di Gor’kij, in I bambini di Makarenko. Il Poema pedagogico come “romanzo d’infanzia”*, cit., pp. 285-294; e *Il Makarenko “didattico” 2002-2009. Tra pedagogia e antipedagogia*, cit., pp. XV-XXIII).

28) Cfr. A. S. MAKARENKO, *Pedagogičeskaja poema*, a cura di SVETLANA SERGEEVNA NEVSKAJA (Sostavitel’, avtor vstupitel’noj ctat’i, primečanij i kommentariev), Mosca, ITRK, 2003. Edizione di ventun anni successiva – e con assai maggiori integrazioni del testo, rispetto alla precedente edizione dell’Accademia delle scienze pedagogiche dell’URSS – a quella bilingue A. S. MAKARENKO, *Pedagogičeskaja poema/Ein pädagogisches Poem*, Tom 1, 2 e 3, a cura di Leonhard Froese, Götz Hillig, Siegfried Weitz, Irene Wiehl e del Makarenko-Referat der Forschungsstelle für Vergleichende Erziehungswissenschaft, Philipps-Universität Marburg, Stoccarda, Klett-Kotta, 1982.

29) Cfr. su Makarenko e la danza, dopo l’elaborato per la laurea triennale di EMANUELA MAIORE (vedi il *Makarenko “didattico” 2003-2009. Tra pedagogia e antipedagogia*, cit., pp. 176 sgg.; e quindi la mia Prefazione al volume a cura di MONICA VANNUCCHI), *La danza va a scuola*, Roma, Maltemi, 2006), la tesi di laurea in Pedagogia generale (vecchio ordinamento) di ALESSANDRA PROIETTI, *Il corpo di Makarenko. Danza è educazione* (Relatore: N. Siciliani de Cumis – Correlatore: S. Fuciarelli), Università di Roma “La Sapienza” – Facoltà di Scienze Umanistiche/Corso di laurea in Lettere, A. A. 200-2008.

30) Da tenere presente al riguardo la notevole fortuna del *Poema pedagogico*, soprattutto per il posto che vi ha il teatro, come strumento di lavoro didattico: e ricordo qui, in particolare, oltre che la testimonianza di Antonio Santoni Rugiu (vedila *infra*, tra le presentazioni di questa edizione del *Poema*), i non pochi anni del mio insegnamento di Pedagogia generale nell’Accademia d’Arte Drammatica “S. D’Amico” (nel corso degli anni Duemila); e i risultati didattici e di ricerca, ottenuti parallelamente all’università con gli studenti, sul tema del teatro e dei suoni, dei movimenti e delle visioni, della danza e della fotografia, dell’onirico e dell’immaginario, nel *Poema peda-*

gogico (cfr. in specie *Il Makarenko "didattico" 2002-2009. Tra pedagogia e antipedagogia*, cit., soprattutto le pp. 45 sgg., 101 sgg., 169 sgg. e *passim*).

31) Ringrazio in particolare l'amico Dino Bernardini, per avere soddisfatto con competenza le mie richieste di controllo, di chiarimento e di traduzione di particolari luoghi makarenkiani.

32) Ricordo, in specie, il contributo di Halina Hupalo, Olena Konovalenko, Olga Liskova, Anna Rybčenko, Masha Ugarova. Cfr. quindi, sul piano dell'attività universitaria, tra didattica e ricerca: O. LSKOVA, *Il traduttore come mediatore fra le culture. A proposito del Poema pedagogico di A. S. Makarenko*. Tesi di laurea in Pedagogia generale (vecchio ordinamento), Facoltà di Lettere e Filosofia-Corso di laurea in Lingue e letterature straniere (Relatore: N. Siciliani de Cumis – Correlatori: Paola Ferretti e Maria Serena Veggetti), Università degli Studi di Roma "La Sapienza", A. A. 2003-2004; e O. Konovalenko, *L'altro Makarenko. Poema pedagogico e dintorni 1925-1935*. Tesi di laurea in Pedagogia generale (vecchio ordinamento), Facoltà di Lettere e Filosofia-Corso di laurea in Lingue e letterature straniere (Relatore: N. Siciliani de Cumis – Correlatori: Natalie Malinin e Maria Serena Veggetti), Università degli Studi di Roma "La Sapienza", A. A. 2003-2004.

33) Cfr. quindi A. S. MAKARENKO, *The Road to Life*, in due tomi, traduzione a cura delle ucraine IVY e TATIANA LITVINOV, Mosca, Foreign Languages Publishing House, 1955. E cfr. S. PELLEGRINI, *Makarenko in inglese e in italiano*, in «Slavia», aprile-giugno 2004, pp. 140-188; e, allo stesso riguardo (ma già con interessanti risultati, gli studi avviati da Francesca Craba e Irene Vaccaro. Su un altro piano, poi, per un confronto dei linguaggi letterario e cinematografico di *Put'evka v žizn'* di N. V. Ekk e di *The Road to Life* del Makarenko anglicizzato e americanizzato, è da tenere presente D. SCALZO, "Verso la vita", *Makarenko*, in *L'università, la didattica, la ricerca. Primi studi in onore di Maria Corda Costa*, cit., pp. 243-247 e ID. *Il "Poema pedagogico" di Makarenko e "Verso la vita" di Ekk*, in «Slavia», luglio-settembre 2006, pp. 5-88.

34) Cfr. da ultimo A. S. MAKARENKO, *Poema pedagogico. Materiali didattici 1992-2008*. A cura di NICOLA SICILIANI DE CUMIS. Con la collaborazione di FRANCESCA CRABA, HALINA HUPALO, OLENA KONOVALENKO, OLGA LSKOVA, EMANUELA MATTIA, BEATRICE PATERNÒ, ANNA RYBČENKO e degli studenti dei corsi di Pedagogia generale I nell'Università di Roma "La Sapienza" 1992-2008, Roma, Nuova Cultura, 2007.

35) Nella quale interferiscono evidentemente diverse componenti: ora di ordine politico, morale e religioso (vedi per esempio, in questa edizione, le aggiunte sulla prostituta (educatrice per errore), su talune delle componenti dell'Olimpo pedagogico, sulla passione di Cristo, sul formalismo religioso, sul burocraticismo pedagogico, ecc.); ora di carattere poetico-estetico (da tenere presenti in tal senso la sostituzione di certe parole e frasi con altre frasi e parole più crude, la scelta di talune espressioni anziché di altre ben più forti, l'uso "mirato" della lingua ucraina, determinate variazioni gergali, l'invenzione addirittura di termini di una lingua inesistente, ecc.).

36) Autore, in particolare, del volume *Educazione e cooperativismo*. Prefazione

di F. FERRAROTTI. Presentazioni di G. POLETTI e N. SICILIANI DE CUMIS, Roma, l'albatros, 2005; quindi del saggio *Makarenko oggi. Educazione e lavoro tra collettivo pedagogico comunità e cooperative sociali*. Prefazione di NICOLA SICILIANI DE CUMIS. Postfazione di EMILIANO METTINI. Intervista a Ennio Calabria, Roma, l'albatros, 2006 (seconda edizione, notevolmente accresciuta di un precedente volume *Lezioni su Makarenko*, prefazione di NICOLA SICILIANI DE CUMIS, Roma, l'albatros, 2004). Sul rapporto di Bagnato con Makarenko (non solo con questo Makarenko del *Poema pedagogico*), nella chiave letteraria, cooperativistica, pedagogica, didattica nell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", negli ultimi cinque anni istituzionalmente, ma anche prima (dal 1994 in avanti), ecc. converrà ritornare: cfr. intanto N. SICILIANI DE CUMIS, *Makarenko, albatros uno e bino*, in «Slavia», aprile-giugno 2004, pp. 189-194; ID., *Makarenko oggi*, in «Slavia», luglio-settembre 2007, pp. 176-179; e, da ultimo, A. BAGNATO, *Makarenko e Bandiere sulle torri*, in «l'albatros», gennaio-marzo 2009, pp. 88-97.

37) Cfr. di F. C. FLORIS, *La pedagogia familiare nell'opera di Anton Semënovič Makarenko*. Presentazione di L. PATI. Postfazione di B. A. BELLERATE, Roma, Aracne, 2005 (nella Collana *Diritto di stampa*, diretta da G. BONCORI, N. SICILIANI DE CUMIS, A. S. VEGGETTI: una collana che, per la filosofia che l'ispira e per la decina di titoli fin qui pubblicati, deve non poco alla contemporanea frequentazione dell'opera makarenkiana e del *Poema pedagogico* in specie). Cfr. poi le tesi di laurea su Makarenko, anch'esse in forma di pubblicazioni a stampa, con o senza ISBN, di E. CERAVOLO, C. COPPETO, E. MATTIA, F. CRABA, M. DE LUCA, ecc., variamente menzionate nella presente introduzione, *passim*. Infine, per un'informazione abbastanza completa, sui prodotti didattici e scientifici a stampa, a cura della Cattedra pedagogica romana negli ultimi ventisette anni, cfr. ora l'antologia *Makarenko "didattico" 2002-2009. Tra pedagogia e antipedagogia*, cit. Un libro, che è una selezione e una rassegna per temi e problemi di trenta elaborati scritti della laurea triennale, tutti su Makarenko; e che, nelle sue parti introduttive, esplicative e bibliografiche, offre ampio conto, tanto delle tesi della laurea quadriennale del vecchio ordinamento, quanto delle tesi della laurea specialistica (ora laurea magistrale), ancora su Makarenko e sul *Poema pedagogico*.

38) Cfr. E. CERAVOLO, *Il collettivo in A. S. Makarenko*. Tesi di laurea di vecchio ordinamento in Pedagogia generale, Facoltà di Lettere e Filosofia – Corso di Laurea in Filosofia (Relatore: N. Siciliani de Cumis – Correlatore: G. Boncori), Università di Roma "La Sapienza", A. A. 2005-2006.

39) Cfr. M. C. DE LUCA, *Makarenko versus Rousseau. Testi e ragionamenti per un confronto* (tesi di laurea di Pedagogia generale, vecchio ordinamento: Relatore, N. Siciliani de Cumis – Correlatore, G. Rubino), Roma, "La Sapienza" – Facoltà di Scienze umanistiche/Corso di laurea in Lingue e letterature straniere, a. a. 2007-2008.

40) Cfr. E. MEDOLLA, *Punti di contatto tra Tolstoj e Makarenko*, in N. SICILIANI DE CUMIS, *I bambini di Makarenko. Il Poema pedagogico come "romanzo d'infanzia"*, cit., pp. 190-193.

41) Su Labriola e Makarenko, tra analogie e differenze, in concomitanza con le celebrazioni per il primo centenario della morte di Labriola 2004-2005, sono stati svolti quattro corsi monografici (semestrali); e ne restano centinaia di documenti, tra elaborati scritti d'esame e di laurea (triennale e specialistica). Cfr. quindi C. PINCI, *Le parole di Labriola e quelle di Makarenko*, in «Slavia», ottobre-dicembre 2006, pp. 114-145 e ID., in *Antonio Labriola e «La Sapienza». Tra testi, contesti, pretesti 2005-2006*. A cura di N. SICILIANI DE CUMIS. Con la collaborazione di A. SANZO e D. SCALZO, Roma, Nuova Cultura, 2007, pp. 173-199. Ma cfr., prima, *Antonio Labriola e la sua Università. Mostra documentaria per i settecento anni della "Sapienza" (1303-2003). A cento anni dalla morte di Antonio Labriola (1904-2004)*, a cura di N. SICILIANI DE CUMIS, Roma, Aracne, 2006 (seconda edizione), in particolare il pannello su *Labriola e la Russia* e il fotomontaggio su Labriola, Gramsci e Makarenko ad Artek (Ucraina), nell'ultima delle foto del catalogo... Da menzionare, a quest'ultimo proposito, l'indagine intrapresa da Francesco Tamburino, su Makarenko a Artek, tra esperienze e immagini (nella chiave di un'educazione alla pace).

42) Cfr. E. MARIANI, *Gli autori e gli eroi: Makarenko e Dickens*, nel mio *I bambini di Makarenko. Il Poema pedagogico come "romanzo d'infanzia"*, cit., pp. 187-190 (cfr. anche <http://www.cultureducazione.it>); e F. CRABA, *Charles Dickens e Anton S. Makarenko fra pedagogia, letteratura e impegno sociale* (Relatore: C. Gabrielli – Correlatore: N. Siciliani de Cumis), Università degli Studi di Roma, "La Sapienza", A. A. 2005-2006.

43) Numerose sono le tesi di laurea su Makarenko (e non solo) che toccano l'argomento. Il quale, però, andrà studiato con tutta la cura che merita. E mi corre l'obbligo di ringraziare qui la collega Maria Serena Veggetti, per il contributo che in numerose occasioni ha dato ai miei corsi su Makarenko e il *Poema pedagogico*. Lo stesso devo dire per il collega Giuseppe Boncori: anche perché Boncori, Veggetti ed io veniamo in vario modo contribuendo alla creazione di rapporti interculturali e interuniversitari della "Sapienza" con la Russia, la Bielorussia, l'Ucraina (cfr. a riguardo *Makarenko "didattico" 2002-2009. Tra pedagogia e antipedagogia*, cit., pp. 193-209).

44) Cfr. E. CICCETTI, una tesi di laurea di vecchio ordinamento in Pedagogia generale, Università di Roma "La Sapienza" – Facoltà di Filosofia/Corso di laurea in Filosofia, primi anni 2000, su *Gor'kij a Capri* (Relatore: N. Siciliani de Cumis – Correlatore: M. Fattori); e, della stessa CICCETTI, *Makarenko, "l'ingegnere di anime" della Colonia Gor'kij*, in N. SICILIANI DE CUMIS, *I bambini di Makarenko*, cit., pp. 193-199.

45) Cfr. G. SZPUNAR, *I bambini di Yunus, Dewey, Makarenko*, nel mio *I bambini di Makarenko. Il Poema pedagogico come "romanzo d'infanzia"*, cit., pp. 202-216; diversi contributi in rivista e, da ultimo, EAD., *Dewey e la Russia sovietica. Prospettive educative per una società democratica*. Presentazione di N. SICILIANI DE CUMIS, Roma, Homologens, 2009.

46) Cfr. *Makarenko "didattico" 2002-2009. Tra pedagogia e antipedagogia*,

cit., *passim*, un considerevole numero di elaborati scritti per la laurea triennale, ivi antologizzati. E, a parte, gli studi per le loro tesi di laurea di vecchio ordinamento e in successivi di Germana Recchia e Anna Matellicani.

47) Cfr. R. SANDRUCCI, *Le sassate e le ali. Il "Poema pedagogico" letto da un maestro elementare*, in N. SICILIANI DE CUMIS, *I bambini di Makarenko. Il Poema pedagogico come "romanzo di formazione*, cit., pp. 221-223; e la mia Prefazione, in *"Ciascuno cresce solo se sognato"*. *La formazione dei valori tra pedagogia e letteratura*, a cura di ELISA MEDOLLA e ROBERTO SANDRUCCI, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2003, pp. 7-16.

48) Cfr. in proposito D. CAROLI, *Ideali, ideologie e modelli formativi. Il movimento dei Pionieri in Urss (1922-1939)*. Prefazione di N. SICILIANI DE CUMIS, Milano, Unicopli, 2006.

49) Diverse le tesi di laurea che, *mutatis mutandis*, affrontano il problema (vedi quella, in particolare, di vecchio ordinamento, di CHIARA LUDOVISI su Muhammad Yunus e Don Milani). Da tenere anche presenti, in questo stesso ordine di idee, una serie di confronti, per analogia e differenza, con altre situazioni pedagogiche: a proposito, per esempio, di Don Bosco e Don Guanella (le disabilità che si fanno risorsa), dello scoutismo di Baden Powel, della Città dei ragazzi e della Città delle ragazze, della Grameen Bank e del cinema di Gianni Amelio, ecc.

50) Cfr. N. SICILIANI DE CUMIS, *Un Makarenko a Casal del Marmo*, in ID., *I bambini di Makarenko. Il Poema pedagogico come "romanzo d'infanzia"*, cit. pp. 179-185; e ID., *Lettere dall'Università. Lo muto, l'albatro, la sirena e il Mare di Ulisse*, in "l'albatro", gennaio-marzo 2009, pp. 98-105 (a proposito di E. GIOVANNINI, *...E lo muto disse...*, Perugia, Edizioni Corsare, 2008).

51) Da *Ratatouille*, Disney-Pixar, 2007. Cfr. N. SICILIANI DE CUMIS, *Lettere dall'Università. Un albatro di Natale*, in «l'albatros», aprile-giugno 2008, pp. 125-138.

52) Cfr. intanto l'elaborato di laurea triennale di ELISA CONDÒ, *Il "Makarenko didattico" in «Slavia» 1995-2006* (laurea in Pedagogia generale, nuovo ordinamento. Relatore: N. Siciliani de Cumis – Correlatore: A. Sanzo), Roma, "La Sapienza"/Facoltà di Filosofia – Corso di laurea in Scienze dell'educazione e della formazione, A. A. 2005-2006. Da tenere anche presenti, in questo quadro, i miei due volumi, in uscita per il 2010, *Labriola dopo Labriola e I figli del Papuano*: volumi che, con riferimento a Makarenko e al *Poema pedagogico* negli anni dal 1992 in poi, si spiegano anche alla luce di alcune significative esperienze didattiche nella stessa Università di Roma "La Sapienza", condotte assieme ad alcuni colleghi (in particolare con Aldo Visalberghi, Maria Corda Costa, Mario Alighiero Manacorda, Agostino Bagnato, Bruno M. Bellerate, Maria Serena Veggetti); con l'Archivio Zavattini di Roma (con Cesare Zavattini); con la rivista «Cinema Nuovo» (con Guido e Teresa Aristarco); con il Provveditorato agli Studi di Terni (con gli stessi Aristarco, Lina Sergi, Simonetta Bevilacqua, Paolo Finn); con l'Accademia d'Arte drammatica "S. D'Amico" di Roma (con Salvatore Cardona, Corrado Veneziano, Paolo Terni, Monica Vannucchi); con il

Liceo “P. Gallupi” di Catanzaro (con Dino Vitale e Achille Rossi); con la Lega delle Cooperative di Roma (con lo stesso Bagnato e con Franco Ferrarotti, Emiliano Mettini); con l’Università di Castel Sant’Angelo di Roma (con la stessa Sergi e Saverio Avveduto), ecc.

53) Cfr. a questo riguardo la significativa traduzione di questa posizione nella tesi di laurea in Pedagogia generale di ELEONORA PEZZOLA, *I bambini di Makarenko nelle strade del 2000* (Relatore: N. Siciliani de Cumis – Correlatore: F. Pesci), Università degli Studi di Roma “La Sapienza” – Facoltà di Filosofia, A. A. 2000-2001; e cfr., della stessa Pezzola, il contributo al cit. *I bambini di Makarenko. Il Poema pedagogico come “romanzo d’infanzia”*, pp. 125-130 e 257-284. E sono anche da tenere presenti, in questo stesso ordine di idee, accanto al su citato contributo di GIANLUCA CONSOLI, gli interventi di MARZIA D’ALESSANDRO, FEDERICO FELICIANI, PAOLO FRANZÒ, CHIARA LUDOVISI, ROSETTA MAIURI (ivi, pp. 225-254), sul tema del “microcredito”, di Yunus e della Grameen Bank.

54) Cfr. quindi G. CONSOLI, *op cit.*, pp. 63 sgg. e *passim*.

55) M. BACHTIN, *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. A cura di C. STRADA JANOVIČ, Torino, Einaudi, 1988, p. 210.

LETTURE

Boris Nemtsov, *L'inafferrabile Russia. Confessione di un ribelle*, Spirali, Milano 2008, pp. 235, € 20,00. Traduzione di Elena Gori Corti.

Nella quarta pagina di copertina Boris Nemtsov (Nemcov secondo la traslitterazione scientifica internazionale) viene presentato così: “fisi-co, politico di orientamento democratico, scrittore. Nel 1988 ha creato il movimento Rossija Molodaja (Russia Giovane), confluito nel 1999 nel blocco Sojuz Pravych Sil (Unione delle Forze liberali)”. Ora, è possibile che Nemcov sia un sincero democratico e un liberale, ma la traduzione corretta del partito in cui è confluito, Sojuz Pravych Sil, non è Unione delle Forze liberali, come è scritto nel libro, bensì Unione delle Forze di Destra. Escludendo un improbabile errore della traduttrice, suppongo che ci sia stato un intervento della casa editrice, magari con il consenso dell’Autore. Certo, si può ritenere che Sojuz Pravych Sil sia in realtà un partito di orientamento liberale, ma allora perché chiamarsi di destra? Quanto meno ci sarebbero volute due righe di spiegazione. A completamento della biografia dell’Autore, aggiungo che recentemente Nemcov si è candidato a sindaco della sua città natale, Soči, ma non è stato eletto.

E veniamo al libro che, a quanto sembra, dovrebbe essere stato dato alle stampe in pieno boom dei prezzi del petrolio, visto che l’Autore fa continuamente riferimento all’enorme ricchezza che stava affluendo nelle casse della Russia. Tuttavia, mentre nei primi capitoli la sua critica a Putin è abbastanza moderata, attenuata dall’apprezzamento per l’opera svolta dall’ex presidente e attuale capo del governo per riportare ordine nella società e nell’economia russa dopo il disastro dell’era El’cin, negli ultimi capitoli la sua prosa si fa veemente nel muovere a Putin tutta una serie di accuse, alcune delle quali non sembrano essere proprio di orientamento liberale. Per esempio, Nemcov rimprovera a Putin di aver ridotto gli stanziamenti in favore delle forze armate e di aver abbreviato a un solo anno la durata del servizio di leva. Altre critiche riguardano la mancata riforma della giustizia e della macchina statale russa, la diffusione della corruzione a tutti i livelli, l’eccessivo peso della Gazprom nella politica russa, ecc.

Per il lettore che voglia approfondire la conoscenza della Russia postsovietica il libro di Nemcov è imprescindibile per la quantità di infor-

mazioni e dati che contiene. Economia, politica, nuova nomenclatura, il fenomeno degli oligarchi (per numero di miliardari, ovviamente in dollari, la Russia sarebbe ormai seconda soltanto agli Stati Uniti), i nuovi partiti politici, i servizi segreti, il ruolo del primo Putin, giudicato positivamente, e quello di Medvedev, da valutare con il beneficio dell'inventario, tutta la storia russa degli ultimi decenni viene rievocata e analizzata dall'Autore, che, ricordiamolo, di questa storia è stato un protagonista. Ma oltre alle riforme mancate Nemcov rimprovera a Putin anche una riforma fatta, quella della cosiddetta Camera Alta, spesso chiamata impropriamente Senato e che ufficialmente si chiama Consiglio della Federazione, i cui membri, praticamente, non sono più eletti dal popolo, ma nominati dal presidente.

Infine, va sottolineata la grande lealtà, l'affetto e il rimpianto che Nemcov ha conservato verso l'ex presidente El'cin. Certamente va riconosciuto a El'cin il coraggio con cui, di fronte alla folla sgomenta, sfidò i golpisti arrampicandosi su un carro armato e chiamando tutti i presenti, civili e militari, alla lotta in difesa delle istituzioni. Si deve a lui se il golpe fallì. Ma detto questo, non si può dimenticare lo stato comatoso a cui il suo governo aveva ridotto la Russia prima dell'avvento di Putin né che El'cin arrivò a far prendere a cannonate il parlamento russo, senza poi trascurare alcune decisioni assurde prese nei primi giorni convulsi successivi al golpe, decisioni che poi si sono ritorte contro la Russia.

Come si sa, l'URSS era costituita da quindici repubbliche federate [sojuznye], alcune delle quali avevano al loro interno regioni e repubbliche autonome [avtonomnye]. Al momento del golpe El'cin era il presidente della Russia, una - la più grande e la più importante, ma pur sempre una - delle quindici repubbliche federate, mentre Gorbačëv era il presidente di tutta l'Unione Sovietica. Ebbene, nella sua lotta per il potere con Gorbačëv, El'cin proclamò l'indipendenza della Russia dall'Unione Sovietica (come se, tanto per fare un paragone, la provincia di Roma - non quella di Milano o di Venezia - si proclamasse indipendente dall'Italia), dimenticando che la Russia era a sua volta una repubblica federata, popolata da decine e decine di etnie. Come non prevedere che, se la Russia rivendicava il diritto di uscire dall'Unione Sovietica, anche qualcuna delle repubbliche o regioni autonome della Russia - per esempio la Cecenia, come poi è stato, - poteva rivendicare un analogo diritto ad uscire dalla Russia? Di El'cin, inoltre, vanno ricordati anche gli ultimi anni da presidente alcolizzato, quasi sempre ubriaco, che a Clinton capitò di vedere in strada, a Washington, con addosso la sola biancheria intima (la "ropa interior", riferisce in spagnolo il giornale *La Nacion* di Buenos Aires, 23 settembre 2009, p. 5).

Infine, nel suo libro Nemcov sostiene che la rivoluzione d'ottobre sarebbe stata un golpe e non una rivoluzione. Non è il solo a pensarlo, anzi, devo riconoscere che negli ultimi tempi coloro che la pensano così si vanno facendo sempre più numerosi. Ma non sono d'accordo. Ricordo quel che ha scritto a proposito di golpe e di rivoluzioni lo scrittore inglese Ken Follett, che certo non può essere considerato un bolscevico: "Il passaggio di potere da un gruppo a un altro all'interno della stessa classe si chiama colpo di Stato, ma non produce alcun cambiamento. Il passaggio di potere da una classe all'altra si chiama rivoluzione, e cambia invece le cose" (da *L'uomo di Pietroburgo*, Oscar Mondadori, Milano 1984, p. 189).

Dino Bernardini

Ukraïna v mižnarodnich vidnosinach. Enciklopedičnij slovník-dovidnik [L'Ucraina nelle relazioni internazionali. Dizionario-notiziario enciclopedico], vipusk 1 [fascicolo 1], *Predmetno-tematična častina: A-G* [Parte materie e temi: A-G], Kiïv, 2009, pp. 180.

Si tratta di un'opera collettiva di tutto rilievo per l'ampiezza degli scopi che si prefigge: dare conto, cioè, in forma di dizionario, delle relazioni internazionali dell'Ucraina nei secoli, includendovi i rapporti politici, economici, culturali che ebbero luogo sin dall'antichità e fino all'inizio del presente secolo. Il collegio redazionale comprende M. M. Varvarcev, uno specialista negli studi del genere, come redattore-capo, coadiuvato da S. V. Vidnjans'kij, O. A. Ivanenko, A. Ju. Martinov e I. M. Mel'nikova. Mentre il collettivo degli autori delle "voci" è assai numeroso e annovera specialisti locali. Per ora il Dizionario comprende testi che vanno dalla A alla G; per citarne qualcuno, a mo' d'esempio, sono ricordati gli Ucraini in Australia, la Monarchia austro-ungarica, il Trattato di pace di Adrianopoli (1713), la Spedizione contro Azov (1695-1696), il primo giornale degli emigrati ucraini in America (1886-1890), il primo Comitato anglo-ucraino (1913), gli Ucraini in Argentina, la guerra in Afghanistan (1979-1989). Ai Balcani è pure dato spazio, nella loro storia e cultura, all'Operazione "Barbarossa" (1941), alla Confederazione di Bar (1768), all'Ordine dei Benedettini in Ucraina, alla famosa *Unija* del 1596, al Congresso di Berlino (1878), al Protocollo della Bessarabia (1920), alla Repubblica Bielorussa, a quella Bulgara, all'Università di Bologna, al Trattato di pace di Brest-Litovsk (1918). Mentre anche agli antichi Varjagi è dedicato spazio e alla Repubblica di Weimar (1919-1933), così come, ampiamente, alla storia della Gran Bretagna e Irlanda del Nord, a

una ambasceria veneziana in Ucraina del 1650, all'Impero bizantino e alla sua capitale, alla Campagna di Russia del 1812, alla "Voce dell'Ucraina", che uscì a Roma nel 1919-1920. Infine, della battaglia in Galizia del 1914, dell'Hansa, della Conferenza di Genova del 1922, dell'elemento greco in Ucraina, della Repubblica georgiana è ancora detto ampiamente. Va da sé che ogni "voce" è integrata da un'ampia bibliografia, ciò che rende l'opera, nel suo genere, preziosa e non c'è che augurarne la continuazione.

Piero Cazzola

A.F. Egorova, *Trudnye slučai russkoj grammatiki*, Zlatoust, Sankt-Peterburg 2009, pp. 100.

Come indica il sottotitolo, *Sbornik upražnenij po ruskomu jazyku kak inostrannomu*, si tratta di un manuale la cui finalità è essenzialmente pratica e che presenta una serie di esercizi destinati allo studente straniero di livello avanzato (B2-C1), con una competenza linguistica pari al II livello di Certificazione.

L'autrice dopo una sintetica prefazione e l'elenco delle abbreviazioni (p. 3) tratta, una dopo l'altra, alcune questioni relative all'espressione di tempo (pp. 4-33), causa (pp. 34-49), fine (pp. 50-57), condizione (pp. 58-65) e concessione (pp. 66-73) nella frase semplice e nel periodo, agli aggettivi lunghi e brevi (pp. 74-84), ai pronomi e avverbi negativi (pp. 85-91) e indefiniti (pp. 92-97) che secondo il suo parere presentano maggiori difficoltà nell'apprendimento del russo.

Per quel che riguarda il tempo, cui viene dedicato un terzo del compendio, l'autrice si occupa sia di tematiche che vengono trattate anche in altri manuali, quali l'uso dell'aspetto verbale e delle congiunzioni nella subordinata temporale, sia di quelle che, pur essendo ostiche per l'apprendente straniero, altrove occupano minor spazio e vengono presentate in modo meno felice, quali, ad esempio, l'uso delle preposizioni.

L'autrice si sofferma anche sui mezzi per esprimere la causa, descrivendo in modo sintetico ma esauriente le differenze d'uso delle varie preposizioni che sono impiegate in russo, come quando elenca, ad esempio, i sostantivi che più frequentemente si utilizzano con la preposizione *iz* (p. 41, esercizio 22). L'elenco è utile dato che la difficoltà maggiore per il discente risulta il corretto uso delle preposizioni, al cui riguardo le spiegazioni, per quanto chiare (p. 38), non possono comunque essere esaustive e necessitano di approfondimenti da parte del docente.

Un'altra questione che viene trattata riguarda l'uso dell'aggettivo

lungo e breve. Nel prendere in esame aspetti relativi all'uso dell'aggettivo lungo e breve, l'autrice fornisce una lista di aggettivi brevi di uso frequente (si veda il commento a p. 76) e pone l'accento sul fatto che sono aggettivi brevi. La precisazione è importante vista la diversa classificazione morfologica tra il russo e l'italiano, come nel caso di *dolžen* (che in italiano si rende con il verbo dovere) e di *nameren* e *vynužden* (che in italiano si rendono con il participio). Chiara e sintetica la parte riguardante le differenze d'uso delle parole *takoj, takaja, takoe, takie* con gli aggettivi lunghi (p. 83) e di *tak* con quelli brevi (p. 83).

Utile anche la parte dedicata all'uso dei pronomi e degli avverbi negativi e indefiniti dato che - come rivela la pratica didattica - spesso per il discente non è immediato comprendere l'uso corretto e le norme ortografiche della particella *ne* e della particella *ni* nelle proposizioni (p. 85).

Tra i pregi del sussidio va segnalato che ogni sezione presenta un'ampia scelta di esercizi, vari per tipologia (esercizi di riempimento, di sostituzione, di trasformazione, ecc.) e con consegne molto chiare. In particolare, gli esercizi presentano un numero adeguato di frasi, non troppo lunghe, e adatte a esemplificare la questione grammaticale di volta in volta affrontata. Il lessico presente è piuttosto semplice in modo che il discente possa concentrarsi direttamente sulle questioni sintattiche.

Come precisa l'autrice, questo compendio va usato sotto la guida dell'insegnante; infatti se prendiamo in esame la tabella che illustra l'uso di *v* e di *na* nelle espressioni di tempo (pp. 4-5), notiamo che questa necessita sicuramente di alcune spiegazioni in merito ai criteri in base ai quali è stato classificato il materiale. E ancora, per quel che riguarda il commento (p. 51) relativo all'uso dell'infinito per indicare scopo/fine dopo i verbi che esprimono un cambiamento della posizione nello spazio andrebbero precisati i contesti in cui questi ultimi si usano.

Si tratta comunque di un buon compendio che può essere utilizzato in aula nell'ambito di corsi universitari di Lingua russa, sia al secondo sia al terzo anno dei corsi di laurea triennali, come supporto e integrazione, per consolidare le strutture sintattiche sia a livello della frase semplice che del periodo.

Claudio Macagno

Daniel Girardin, *Précepteur des Romanov. Le destin russe de Pierre Gilliard*, Actes Sud, Lausanne 2005, pp. 159 ill.

L'A., che è il depositario degli archivi fotografici di Pierre Gilliard, svizzero del Vaud, ricostruisce in questo volume il contesto storico nel

quale si svolsero gli avvenimenti che portarono al tramonto dello zarismo. A tal fine egli si vale di varia documentazione, richiamata nelle *Note* al testo, tra cui un *Diario* del Gilliard tenuto in Russia a partire dal 1905 e la corrispondenza coi suoi parenti in Svizzera.

Il volume consta di sette capitoli, in cui si procede a ritroso nel tempo: dal fortunato arrivo (*Vladivostok, enfin*) alla fine del viaggio siberiano, proprio in quell'anno 1919 in cui si scatenò la selvaggia guerra tra Bianchi e Rossi ed ebbe luogo il massacro della famiglia imperiale a Ekaterinburg, alla quale il Gilliard sfuggì quasi miracolosamente; all'impostazione storica del quesito (*Et le Suisse qui porte à tous la lumière*), in cui non manca un po' di chauvinismo nella narrazione di quanti *Vaudois* emigrassero in Russia per fare da precettori nelle famiglie aristocratiche e dell'alta borghesia. Segue poi da vicino la carriera del Gilliard dal 1905, sempre apprezzato come istitutore delle quattro figlie dello zar e poi anche del piccolo Aleksej, emofiliaco (*L'héritier sans futur*), quando passavano dalle residenze private sul Baltico, nei pressi della capitale, a quelle estive sul Mar Nero, a Levadia. Avvicinandosi gli anni della Grande Guerra, dopo quella disastrosa russo-giapponese e la prima rivoluzione mancata del 1905, è detto di Rasputin "*âme damnée des Romanov*", poi dell'abdicazione (*Le crépuscule des tsars*) e infine della loro peregrinazione in prigionia prima in Russia e poi in Siberia, sino a *Les fantômes de la maison Ipatiev*.

Nell'*Epilogue* si sente la voce di un testimone neutrale che, ritornato infine in Svizzera, pubblicò negli anni Venti un libro di ricordi che fu un *bestseller* mondiale, anche per la dovizia di ritratti informali che, da fotografo dilettante, il Gilliard aveva scattato ai ragazzi Romanov, visti nella loro vita quotidiana, nei momenti di studio e di giochi, nelle escursioni, nelle riunioni di famiglia e sin nei primi mesi di prigionia.

Piero Cazzola

Anna Negri, *Con un piede impigliato nella storia*, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 269, € 17,00

In questo libro Anna Negri racconta la sua vita dal 1968 al 1983; è la vita di una bambina prima, e di un'adolescente poi, rimasta impigliata nella Storia per il fatto di essere, prima ancora che Anna, la figlia di Toni Negri, cattivo maestro. Vengono raccontati gli anni della famiglia Negri a Padova fino al 1972, dove "*la casa era un'isola incasinata e felice*", sempre al centro di un andirivieni di compagni, giorno e notte, mentre fuori c'era un mondo pieno di cose ingiuste, un mondo che i genitori di

Anna, insieme con i loro compagni, avrebbero messo a posto. Dal 1972 la famiglia si trasferisce a Milano, in un grande appartamento di 12 stanze, anche qui si respira la stessa atmosfera: i compagni, le manifestazioni, e la Storia che entra e non si può lasciare fuori dalla porta. *Il privato è politico*, si diceva in quegli anni, e così anche l'infanzia di Anna e quella del fratello vengono sottratte all'intimità della vita familiare. Per i bambini non ci sono che brevi parentesi, periodi di vacanza a Venezia, dai nonni, nei quali si inventano una vita normale. Dai nonni Anna finge di essere come tutti gli altri, quelli che hanno una famiglia normale, e nasconde la sua vera identità; poi, quando si ritrova a casa, *con Toni e la Paola*, ritorna ad essere quella di prima, modellando così il suo comportamento a seconda degli adulti che ha intorno. I genitori a volte sono degli eroi che metteranno a posto tutte le ingiustizie del mondo e faranno la rivoluzione, anche se Anna non comprende tanto cosa facciano sua madre e suo padre *"per arrivare a fare questa famosa rivoluzione"*; quegli stessi genitori però, a volte, si comportano come degli adolescenti da compatire, si ubriacano e gridano e litigano tra loro, e *"sembrava un mondo all'incontrario"* nel quale i grandi fanno i bambini e i bambini si devono occupare di loro.

I compagni, le discussioni, le vacanze alternative non impediscono ad Anna di sentirsi sola e di continuare a fantasticare quella vita normale, quella famiglia normale che mai avrà. Ad Anna non resta che tentare di capire: c'è il Pci, il movimento, ci sono gli autonomi e Lotta Continua, c'è l'austerità, ma Anna è solo una bambina, e colleziona slogan politici come se fossero figurine di un cartone animato. Poi si comincia a morire, e muoiono tutti, *"non solo quelli di sinistra, morivano anche quelli di destra, e i poliziotti"*, e intorno ad Anna c'è un mondo dove convivono gioia e violenza, e lei si chiede, sempre più disorientata, come sia possibile tutto questo. Quando arriva la latitanza di Toni e il rapimento e poi l'uccisione di Aldo Moro, Anna si sente sempre più confusa, il padre comincia ad essere molto noto, i giornali parlano di lui, e lei non sa bene chi è lei, oltre ad essere la figlia di Toni. Una persona può scegliere i propri pensieri? Le proprie idee? Anna sente che i pensieri e le idee li ha ereditati dai genitori, sente che non si ribella al mondo degli adulti.

Poi il padre torna a casa, la famiglia è di nuovo riunita, alla scuola superiore Anna comincia a fare politica, cerca a fatica il suo modo di stare dentro la Storia, fino al *"7 aprile"*, quando Toni Negri viene arrestato con accuse gravissime, e cominciano 4 anni terribili, gli anni della detenzione preventiva. È tutto un avanti e indietro per l'Italia, con i treni, nella varie carceri in cui spostano il padre, ore di viaggio per un'ora di colloquio, l'attesa di un processo che non arriva mai, e, nello stesso

tempo, la paura di una condanna pesante. Anna e Francesco si ritrovano praticamente a vivere da soli, a Milano, perché Paola, la madre, si dedica completamente alla causa del padre. Nei 4 anni di carcere Anna si sente molto sola, mangia e ingrassa, si vede brutta, a volte si ubriaca e prova varie droghe, come si usava fare allora, e cerca costantemente di liberarsi dalla Storia che, come un gigante invisibile, si porta via i piccoli uomini. In quegli anni, paradossalmente, Anna ha un rapporto stretto con il padre, si scrivono molte lettere e nei colloqui è la figlia che cerca di tirargli su il morale e non racconta mai a lui i suoi problemi, le sue paure, che pure sono tantissime. La liberazione, breve prima della nuova latitanza, non restituirà mai più un padre ad Anna, Toni è un uomo diverso

È un libro di parole che sembrano urgenti, come se avessero la voglia di uscire, come se fossero rimaste chiuse dentro ad aspettare troppo tempo e poi, liberate, scorrono come un fiume in piena che inonda chi legge, ed è impossibile fermarsi. La vita che viene narrata è una vita di figlia, ma tutto ruota attorno all'identità del padre e al fervore di quegli anni; essere figli non poteva rappresentare un motivo valido per fermare gli eventi e interrompere la Storia che, frenetica, bussava e inebriava. Anna e il fratello sono bambini che cercano di sopportare quella storia, che per loro non è solo il sottofondo di un telegiornale, è dentro la loro casa, nella loro vita, e da lei non ci si può più liberare. E succede che i ruoli tra adulti e bambini si confondono e si ribaltano, perché gli adulti che fanno la storia non sono altrettanto capaci di fare i genitori, e ai figli tocca pure il compito di capire i grandi, di consolarli, di decifrare le loro parole difficili.

Questo libro non può che stare accanto a quello, uscito due anni fa, di Mario Calabresi, (*Spingendo la notte più in là*, Mondadori), dove il figlio del commissario Calabresi, come Anna, racconta la sua storia di figlio. Sono storie private che però molto ci appartengono, perché raccontano del nostro paese con i suoi morti e la sua memoria divisa, raccontano di un periodo ancora oggi difficile da comprendere fino in fondo, periodo al quale non riusciamo a guardare con animo sgombro. Forse anche perché *“ci sono ferite che non si rimarginano perché è morta tanta gente, sono morti i ragazzi in manifestazione, sono morte le vittime del terrorismo, quelle delle bombe, ma sono morti anche tanti poliziotti e sono morti tanti operai, come quelli che lavoravano alla Montedison, stroncati dal cancro, e ognuno di loro aveva figli o parenti, che li hanno pianti, e per ognuno di loro è stato ingiusto, e so come si sono sentiti tutti quei figli che non c'entravano niente. E ho capito che ogni morto è importante, da qualunque parte sia. (...) E allora ti accorgi che quando si tratta di figli non ci sono vittime o carnefici, siamo stati tutti bambini traumatiz-*

zati da una Storia che non ci apparteneva e non abbiamo scelto. E ho scoperto una cosa crudele: che i figli portano sulle spalle le colpe dei genitori, e prima o poi con queste colpe devono confrontarsi. (pp. 266-267).

Cristina Contri

Sergej Tchakhotine, *Sotto le macerie di Messina. Racconto di un sopravvissuto al terremoto del 1908*. - Id. Id., *Pod razvalinami Messiny. Rasskaz zaživo pogrebennogo v zemletrjasenii 1908 goda*, a cura di Giuseppe Iannello, Michele Intilla editore, Messina 2008, pp. 153 ill.

Questo racconto autobiografico, rimasto inedito per 80 anni, è l'allucinante esperienza di un noto studioso russo che in gioventù, insieme ad altri connazionali, frequentava Messina, detta "il paradiso dei biologi", negli anni precedenti il disastroso sisma del 1908. Nato nel 1883, dopo un'infanzia trascorsa tra Costantinopoli e Odessa (era figlio di un diplomatico), aveva compiuto studi di medicina, laureandosi all'università di Heidelberg in zoologia nel 1907. Invitato a Messina quale assistente dal professor Alberico Benedicenti, direttore del locale Laboratorio di ricerca di biologia marina, col quale stringerà una duratura amicizia, sarà appunto sullo Stretto che lo sorprenderà il sisma, dal quale fortunatamente scamperà.

Il racconto, scevro d'ogni retorica, di come l'A. riesce a salvarsi, è avvincente e tiene il lettore col fiato sospeso. Sepolto sotto le macerie della sua casetta sulle colline di Messina, ma vivo e cosciente dei pericoli incombenti, egli riesce con enormi sforzi, pur ferito e col rischio di perdere una gamba, a emergere infine da sotto le rovine e a indicare ai soccorritori dove si trovano la moglie Emma e il piccolo figlio Serëža, che vengono pure salvati. E' un testo che merita di essere letto come esempio di grande forza d'animo nella vita di un uomo, che anche nel resto della sua esistenza dovrà affrontare, lui e la sua famiglia, non poche prove in emigrazioni forzate da paesi dittatoriali dell'Europa del XX secolo. Il racconto dell'A. era stato preparato per la stampa nel 1928, nel ventennale del sisma, e doveva essere illustrato con disegni realizzati dal fratello dell'A., Stepan, in arte Pierre Zimoff, poeta e pittore, che verrà fucilato a Odessa nel 1931 durante il regime sovietico. Riesumato in occasione del centenario del terremoto, il manoscritto, che era nelle mani del figlio Pierre, è stato ottimamente tradotto da Giuseppe Iannello e costituisce la prima parte del volume, preceduto da una breve *Introduzione* del Curatore e da Note biografiche dell'A., spentosi novantenne a Mosca nel 1974, dove

era apprezzato dagli istituti e laboratori di ricerca per i tanti suoi lavori scientifici. Segue il testo italiano quello originale russo, indi si possono vedere, in Appendice, delle immagini di Messina nel 1908 e altre dell'Album di famiglia dei Tchakhotine [Čachotin], nonché i disegni realizzati dal fratello Stepan, di cui si è già detto. Si tratta, insomma, di una testimonianza inedita di quel terribile evento, che mise in ginocchio una città: una tragedia nazionale che vide all'opera di salvataggio, com'è noto, fra gli altri, degli ardimentosi marinai russi di due navi che si precipitarono al soccorso.

Piero Cazzola

Jules Verne, *Un dramma in Livonia*, a cura di Giuseppe Panella e Massimo Sestili, Matera, Altrimedia edizioni, 2009, pp. 230, € 16,00.

Ci è capitato, per puro caso, di leggere a distanza di tempo ravvicinata questo testo della tarda produzione verniana (1904) e rileggere uno dei primi romanzi salgariani, *Duemila leghe sotto l'America* (1888): il raffronto, inevitabile, ha confermato semmai ce ne fosse stato bisogno il rapporto fra i due scrittori. Se il celebre e ormai anziano Verne è ben presente nel testo del giovane (li divideva una generazione) Salgari sia nel titolo, ovviamente esemplato su *Ventimila leghe sotto i mari* (1869), che nell'ambientazione, non sottomarina ma sotterranea come nel verniano *Viaggio al centro della Terra* (1864), è evidente che al vecchio Verne non era ignoto quanto scriveva il suo cosiddetto emulo italiano: i primi due capitoli del *Dramma in Livonia*, in cui si "vive" la fuga avventurosa dell'ingiustamente proscritto Wladimir Yanof dalle miniere di salgemma di Minnsinsk nella Siberia Orientale, paiono davvero scritti dal nostro Emilio.

Ma, a prescindere dall'inizio salgariano, l'intero *Dramma* si discosta dall'opera "classica" del Verne, quella per la quale è universalmente noto, essendo questo sostanzialmente un libro giallo che ruota attorno a un omicidio misteriosamente compiuto, si sviluppa con alterne vicende e colpi di scena nella ricerca dell'assassino e si conclude amaramente con il trionfo – ahimè tardivo – della giustizia. A differenza però dei libri gialli che appartengono abitualmente a un genere di evasione, questo si innalza a un altro livello non soltanto per la denuncia di un drammatico errore giudiziario (non per niente nel titolo si trova la parola "dramma") ma per i connotati storico-politici che reggono come un'impalcatura la scrittura romanzesca.

All'epoca dell'azione (gli anni Settanta dell'Ottocento) il governo,

secondo un'idea che era già di Caterina II, si adoperava per la russificazione delle Province Baltiche cercando di allontanare le corporazioni tedesche dalle amministrazioni civiche; il professor Dimitri Nicoléf – l'infelice protagonista dell'*affaire* – fervido panslavista, sarebbe desideroso di portare al governo della nazione il popolo della sua Livonia oppressa nella legittima aspirazione di emancipazione da una ristretta *élite* di etnia tedesca, ma, mentre la “popolazione slava di Riga guardava a lui come al suo futuro rappresentante a capo della nuova municipalità” (p. 36), alcune avverse circostanze, invidiose – si direbbe – della sua nobiltà d'animo, lo incastreranno in un diabolico ingranaggio che finirà per stritolarlo: ucciso prima moralmente e poi anche materialmente, soltanto dopo la morte Dimitri Nicoléf avrà piena riabilitazione.

L'attuale edizione di Altrimedia, che si giova della bella introduzione dal francese dei menzionati curatori, viene a colmare un vuoto: nel 1978 la casa editrice Mursia pubblicò un'edizione del *Dramma* (tradotto da Giuseppe Mina) comprensiva anche dell'altro romanzo verniano, *Padrone del mondo*, uscito nel medesimo 1904; l'edizione, limitatamente al *Dramma in Livonia*, fu ripresa da Hachette nel 2004 ma si trattava sempre della proposta del puro e semplice testo; in questo caso invece gli studi critici dei due curatori e la postfazione di Nunzio Festa sostengono opportunamente la pubblicazione del testo in questione, definito ben a ragione dal Festa “un dramma per ogni tempo, un romanzo di tutti i tempi” (p. 227): se oggi il giro del mondo lo si compie in tempi brevi e sulla luna qualcuno è già andato, sicché certi romanzi di Verne possono apparire “superati”, il *Dramma* consumato in Livonia appare – amarissima constatazione – di scottante attualità, poiché “i nostri giorni sono consumati dai soprusi” (p. 227).

Simonetta Satragni Petrucci

Franco Mimmi, *Oracoli & miracoli*, Lampi di stampa, Milano 2009, pp. 220, € 16,00.

L'Autore, giornalista autorevole, collaboratore di prestigiose testate della carta stampata, è anche uno scrittore affermato nella narrativa italiana sin dal 1979, quando con *Rivoluzione* ottenne il Premio Scanno Opera Prima. *Oracoli & miracoli* può essere letto in più chiavi. E' un romanzo politico sugli ultimi decenni di storia italiana. E' senz'altro un classico romanzo poliziesco con la soluzione nelle ultime pagine. E' la storia di due grandi amori, quello del Senatore e Regina e quello del Giudice e sua moglie, morta da anni ma ossessivamente presente nella mente del

Giudice. E' un romanzo polifonico, perché non c'è un unico protagonista. E' un'opera di *fiction*, ma la si può anche leggere in chiave saggistica, perché tanti sono i riferimenti e i commenti a fatti e personaggi delle nostre cosiddette prima, seconda e terza repubblica. Infine, è un'opera che fa parte della grande letteratura di viaggio, perché ci fa conoscere un Brasile dai paesaggi incantevoli, corrotto, dove le banche la fanno da padrone e i *fazendeiros* si comportano come feudatari, o peggio, come schiavisti, dove i poveri sono sempre più poveri e i ricchi sempre più ricchi, un "Brasile che è l'Italia del futuro".

All'inizio, la prosa di Mimmi può apparire difficile e il lettore può non raccapezzarsi subito. Ma è un'impressione che svanisce dopo un paio di pagine, il tempo di fare l'abitudine allo stile personale dell'Autore: da quel momento il racconto fila che è una meraviglia. Ci si ritrova subito immersi in una avvincente indagine di polizia su una serie di omicidi apparentemente inspiegabili, senza una connessione tra loro, incomprendibili persino per un poliziotto esperto come il commissario che collabora con il Giudice nelle indagini. Il Giudice, chiamato sempre così, è uno dei protagonisti di questa storia che si snoda tra Roma e Salvador de Bahia in Brasile, dove un altro protagonista, il Senatore, anche lui chiamato sempre così, si è autoesiliato dopo la vicenda di Mani Pulite. Quanto al Giudice, da quando la moglie è morta trascorre la maggior parte del tempo nel suo ufficio. D'altronde, "che fare a casa, nel vuoto di affetti, di scopi, persino di suoni?". Quando a tarda sera rientra, avrebbe voglia di starsene "seduto in poltrona, immobile, lo sguardo sbarrato, il braccio calato, due dita infilate nella presa di corrente per passare così la notte e alzarsi la mattina dopo ricaricato, apparentemente vivo".

Oracoli & miracoli è ufficialmente una agenzia di consulenze che all'origine operava in Italia, "aiutando gli imputati a sfuggire alla giustizia", ma poi si è trasferita in Brasile al seguito del suo fondatore, il Senatore, conosciuto come *o Senador* a Salvador de Bahia, dove tutti i ricchi che hanno problemi con la giustizia si rivolgono a lui appunto per riceverne "oracoli e miracoli" dietro pagamento di grosse somme. Anche il nostro Giudice, accusato di essere "rosso", "comunista", suo avversario di un tempo, ma che ha conservato un sentimento di stima verso il Senatore, si rivolge a lui e si reca in Brasile per una consulenza, o forse, come insinua il Senatore, per prendersi una vacanza dopo anni, dalla morte della sua adorata moglie, che non prende le ferie.

Al suo arrivo il Giudice scopre che al Senatore, malato di cancro, è ormai rimasto poco da vivere, ma anche che sta vivendo una grande storia d'amore con la bellissima Regina. E che i due hanno deciso, quando giungerà il momento, di suicidarsi insieme, perché Regina non vuole soprav-

vivere al Senatore. A sua volta il Giudice, dopo tanti anni di astinenza, avrà una breve storia d'amore con una bella brasiliana prima di ripartire per Roma, dando così finalmente ascolto a ciò che la moglie gli aveva detto prima di morire: "Làsciatvi vivere, amore mio".

Interessantissime sono le conversazioni tra il Giudice e il Senatore, durante le quali il vecchio marpione della sinistra democristiana distilla le sue "pillole di saggezza", e caustici sono i giudizi sull'Italia, sparsi un po' in tutto il libro, espressi dall'Autore direttamente o per bocca di qualche personaggio: "Un cielo così sporco [l'Italia] non si pulisce senza una tempesta, ma [Mani Pulite] è stato solo un acquazzone; [...] il cielo sozzo di un paese malato in cui metà dei cittadini trova normale e anzi desiderabile essere guidata dai malfattori, dai fascisti"; "Ma voi [democristiani], dice [il Giudice], voi che ho sempre disprezzato, in confronto a questa gentaglia eravate dei giganti di intelligenza, di cultura, di buon gusto e, se non di onestà, almeno di discrezione". Ecco la parola chiave, discrezione. Insomma, sembra voler dire il Giudice, la corruzione c'era ai tempi della DC e c'è adesso, ma allora le cose si facevano con discrezione, non con arroganza, come si è cominciato a fare con Craxi. E la discrezione era già qualcosa.

"Da un certo punto in avanti, spiega il Senatore, [il tempo] è un problema di quantità. Lei può vivere intensamente la sua vita fino all'ultimo giorno, non c'è dubbio, ma viene un momento – lo spartiacque del tempo, lo chiamo io, lo spartitempo – a partire dal quale lei può cercare di portare a termine i suoi programmi, se già li aveva messi in moto, ma programmi nuovi no, non ne può fare. Manca la distanza che dà il senso della prospettiva, manca la speranza di arrivare alla meta"; "Strano paese il nostro, dice [sempre il Senatore], forse per la brasilianizzazione gli manca meno di quanto pensassi". A p. 36 c'è persino una citazione da Armando Diaz, leggermente modificata: "Risale con la mente in disordine la valle che tante volte aveva disceso con orgogliosa sicurezza".

Poco dopo il ritorno a Roma, il Giudice riceve la notizia della morte per suicidio del Senatore e di Regina. Ormai non gli resta che tornare a vivere come ha sempre fatto, in ufficio o nel "vuoto di affetti" della sua casa. Ma i delitti continuano. Una vittima è stata uccisa a letto mentre leggeva un libro, ma, quando scopre che si trattava di *Va dove ti porta il cuore*, il Giudice pensa: "Se lo merita". Riprende le indagini sui delitti e finalmente scopre il nesso che li lega. Ma qui ci fermiamo perché non vogliamo togliere ai lettori il piacere di scoprire il colpevole alla fine del libro.

Dino Bernardini

Gustaw Herling, *Il pellegrino della libertà*, Edizioni L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2006.

Di Gustaw Herling (Kielce, Polonia, 1919 – Napoli 2000) si ricorda oggi principalmente il suo famoso libro autobiografico “Un mondo a parte”, in cui lo scrittore parla della sua esperienza di detenuto nel GULAG stalinista per circa 2 anni, tra il 1940 e il 1942. Libro notevole, non solo per i suoi contenuti, ma anche per l’interessante e controversa storia editoriale che ebbe in Francia e soprattutto in Italia. Il libro fu infatti scritto e pubblicato a Londra nel 1951, suscitando l’interesse sia di Bertrand Russell (che ne scrisse l’introduzione) sia di Albert Camus, all’epoca impegnato nella nota querelle con Sartre sull’esistenza o meno dei campi di prigionia sovietici. Il libro precedeva di cinque anni il famoso discorso di Chruščëv al XX Congresso del PCUS, che gettò nell’imbarazzo schiere di intellettuali europei di sinistra, e risultò essere una delle primissime testimonianze letterarie sulla repressione stalinista, se non la prima di tipo puramente autobiografico, dopo i pur notevoli romanzi (non autobiografici), già pubblicati, di Victor Serge (*L'affaire Tulaev*) e di Arthur Koestler (*Buio a mezzogiorno*).

Spiegabilissimo, dati i contenuti, è il fatto che solo nel 1988 questo libro sia stato pubblicato ufficialmente in lingua polacca. Un po’ meno spiegabile, nonché interessante innesco per riflessioni storico-politiche, è l’anno di pubblicazione del libro in italiano presso Feltrinelli, che è il 1994, cioè ben quarantatre anni dopo la sua originaria pubblicazione in inglese, cinque anni dopo la caduta del muro di Berlino e molti anni dopo che lo scrittore si era visto ufficialmente additato da “Paese Sera” quale anticomunista. In effetti Herling, pur avendo scritto su varie riviste e giornali di vario orientamento, tra cui la rivista “Tempo Presente” di Ignazio Silone, fu un democratico e non fu mai chiaramente anticomunista, anche se, per ragioni fin troppo ovvie, rimase per tutta la vita fermamente e chiaramente antistalinista e antisovietico. Insomma, Herling non ebbe vita facile in Italia, probabilmente perché sfuggiva a certe classificazioni, a certi schieramenti netti che in questo paese erano richiesti, quasi obbligatoriamente, per poter avere una vita tranquilla in campo letterario. La sua posizione in campo politico spiega anche perché, a differenza di Solženicyyn o di Koestler, non fu pubblicato né da editori di destra né da editori di sinistra, e anzi ci fu un caso abbastanza clamoroso in cui si vide rifiutare dalla Einaudi il suo prologo ai “Racconti di Kolyma” di Varlam Šalamov. Quel rifiuto dovette addolorarlo non poco, anche perché egli stimava moltissimo Šalamov e riteneva che questo pur monotematico scrittore avesse scritto in assoluto la migliore opera letteraria sul GULAG.

Ben altra fortuna ebbe Herling nella sua patria d'origine, la Polonia, dove i suoi libri incontrarono sempre il giusto successo, pur circolando clandestinamente negli anni dal dopoguerra al 1989.

L'occasione per parlare di Herling è però un piccolo libro postumo, *Il pellegrino della libertà*, che è stato pubblicato nel 2006 da una piccola casa editrice napoletana, "L'Ancora del Mediterraneo". Il libro contiene una raccolta di nove testi, tra cui due racconti, curata dalla figlia dello scrittore, Marta, con una breve introduzione della vedova, Lidia Herling Croce. Un libro piccolo ma denso che riassume, in una pregevole sintesi, le principali tappe storiche, letterarie e umane della vita dello scrittore che fu fortemente condizionata dagli eventi più tragici della storia del secolo scorso. Herling aveva infatti venti anni, ed era già un promettente intellettuale di orientamento socialista, che si era già fatto notare per i suoi primi scritti, quando i nazisti tedeschi invasero il suo paese, spingendolo ad associarsi alla lotta clandestina prima e a tentare poi la fuga verso l'Inghilterra, dove si stava ricostituendo l'esercito polacco. Il suo tentativo di fuga nella primavera del 1940 si concluse con l'arresto da parte dei sovietici, all'epoca alleati dei nazisti, cui fece seguito una condanna a 8 anni di carcere per "attività antisovietiche" (cioè per aver avuto intenzione di lottare contro un alleato dell'Unione Sovietica). Finito in un campo di lavoro nel Nord della Russia, nei pressi di Arcangelo, vi rimase fino ai primi del 1942, quando fu salvato dalla sicura morte per sfinimento grazie alla casualità della storia, questa volta grazie all'invasione dell'URSS da parte degli ex alleati nazisti. Fu così che Herling fu liberato e poté unirsi all'armata del generale Anders presso gli Urali e da lì spostarsi poi attraverso Russia, Kazachstan e Iraq fino all'Italia e infine prendere parte alla sanguinosissima battaglia di Montecassino. Ma in Italia, oltre a combattere, ebbe anche occasione, grazie ad un periodo di convalescenza, di conoscere e frequentare Benedetto Croce, all'epoca residente a Sorrento insieme alla sua famiglia, le cui opere egli già conosceva nella traduzione polacca.

Finita la guerra, e giudicando che quanto aveva sperimentato di persona fosse qualcosa di connaturato, di strutturale al sistema stalinista, si guardò bene dal rientrare nella Polonia oramai sovietizzata, e dopo qualche tappa a Parigi e Londra e un matrimonio conclusosi con la dolorosa morte della sua prima moglie polacca, nel '55 sposò Lidia Croce, una delle due figlie del filosofo, e si stabilì definitivamente a Napoli, che non abbandonò più fino alla morte.

Nonostante tutte le apparenze, il suo non fu un esilio né dorato né spensierato. Ne dà prova il racconto *Il principe costante*, che fa anche da fulcro a tutto il libro, dove, attraverso due personaggi immaginari in forte

contrasto intellettuale tra di loro (un liberale - Croce? - e un socialista), vengono rappresentati due modi fundamentalmente distinti in cui l'intellettuale può opporsi alla dittatura: l'esilio, che ha come archetipo moderno Dante Alighieri, che descrisse già in modo irripetibile tutto il groppo di tristezze e di umiliazioni che l'esule si porta appresso, oppure il silenzio in patria, il chiudersi in casa recidendo tutti i rapporti sociali e professionali, cioè l'esilio "interno"; certo più nobile, ma sicuramente più elitario e forse meno produttivo sul piano storico e politico.

Si intuisce tra le righe l'interesse appassionato dello scrittore per la disputa su quale sia la scelta migliore, dato che anche lui una scelta l'aveva fatta ed era quella dell'esilio volontario.

Ma nel libro i temi e le questioni legate all'esilio non si fermano al piano politico e storico bensì ascendono al piano letterario e linguistico, con le due "Lectio magistralis" date in occasione delle lauree "honoris causa" che la sua patria d'origine gli concesse dopo il 1988 e nelle quali lo scrittore si pone, e pone, questioni fondamentali relative al valore di una letteratura dell'esilio, o dell'emigrazione. Herling difende anche qui con passione le sue scelte, negando con forza che l'esilio, forzato o volontario che sia, possa comportare una "diminutio capitis", una perdita di valore dello scrittore e della sua opera. Salvifico in tal senso è, secondo Herling, proprio il rapporto tra lo scrittore esiliato, che sfrutta il bagaglio linguistico che si è portato in esilio (e che rischia di cristallizzarsi con il tempo), e i lettori (clandestini che leggevano rischiando in proprio, in epoca sovietica), rapporto in cui si riannodano anche in senso dinamico tutti i legami linguistici, storici e culturali che sono alla base di una letteratura.

Anche dopo la caduta dei regimi comunisti in Europa dell'Est, Herling non ritornò in Polonia, se non per brevi soggiorni e per ricevere le onorificenze che giustamente venivano attribuite ad uno dei più importanti scrittori polacchi del '900. La sua vita, la sua patria, oramai era Napoli, città a cui rimase legato e dalla quale non riuscì più a staccarsi. Come lui stesso dice nel libro, la storia aveva di nuovo sostanzialmente cambiato la sua vita, in quanto egli, dopo il 1989 e fino alla sua dipartita nel 2000, non fu più uno scrittore polacco in esilio bensì uno scrittore polacco che viveva a Napoli.

Gianfranco Abenante

Giovanna Siedina, *L'aspetto verbale e la formazione delle parole nella lingua russa. Aspetti cognitivi e applicativi*, Roma, Aracne, 2007,

pp. 124.

L'autrice presenta dei *Materiali per esercitazioni* che prendono in parte lo spunto e si collegano al *Tipovoj test po ruskomu jazyku kak inostrannomu. Vtoroj certifikacionnyj uroven' (TRKI2)*.

Il *TRKI2* è il livello di competenza generale che dovrebbe raggiungere lo studente italiano che consegue la laurea triennale, scegliendo il russo come prima (o seconda) lingua straniera.

Il sussidio, la cui finalità è didattico-pratica, contiene una parte teorica, collocata nei primi due capitoli, che riguarda l'aspetto verbale e la formazione delle parole in russo e in italiano, e testi con i relativi test di comprensione, contenuti nel terzo capitolo.

L'argomento principale è l'aspetto verbale di cui l'autrice offre una corretta concettualizzazione, una sicura interpretazione semantico-lessicale e ne sottolinea la funzione nella comunicazione.

Uno dei pregi del sussidio è il fatto di essere rivolto all'auditorio italiano (e non a un generico studente straniero), inoltre, anche nella scelta del materiale (soprattutto quello che riguarda l'aspetto verbale) l'autrice tiene conto delle maggiori difficoltà che lo studente di madre lingua italiana incontra nello studio del russo e che sono dovute proprio alle differenze tra le due lingue. A questo proposito va rilevato che l'autrice presenta i contesti aspettuali-temporali "classici", ovvero l'uso dell'aspetto verbale al passato. Inoltre vengono accennati i cosiddetti "modi dell'azione" (*Aktionsart*) che si sovrappongono a entrambi gli aspetti.

Per quel che riguarda la formazione delle parole l'autrice si sofferma a considerare il lessico internazionale su base greco-latina, che può servire ad accrescere il lessico del discente e, quindi, indurlo a riflettere sui meccanismi di formazione delle parole. In particolare l'autrice prende in esame la suffissazione, la questione del Paradigma derivativo e della Catena derivativa.

Si tratta di materiale utile, adatto sia per approfondimenti teorici nell'ambito di corsi universitari, sia per coloro che si accingono a sostenere l'esame per il conseguimento della Certificazione.

Claudio Macagno

Orlando Figes, *The Whisperers - Private life in Stalin's Russia*, Edizioni Picador; Londra 2007.

Non è facile sintetizzare in poche righe la presentazione dell'ultimo monumentale lavoro di Orlando Figes, lo storico inglese che

va oramai qualificandosi come uno dei principali esperti europei di storia russa moderna. Di lui sono già note in Italia due precedenti opere: “La tragedia di un popolo” (Corbaccio Editore) e “La danza di Natascia” (Einaudi). La prima è una storia della rivoluzione sovietica e dei primi anni del potere sovietico, di cui per altro si è già parlato in un precedente numero di questa stessa rivista; la seconda è una storia della cultura russa moderna.

Adesso, in questo libro uscito due anni fa in Inghilterra e di prossima pubblicazione in Italia, il multiforme ingegno di questo storico ci offre una storia orale del periodo stalinista e in particolare delle terribili repressioni interne, note anche come “purghe”, che caratterizzarono quel periodo coinvolgendo milioni di cittadini, una storia cioè che nasce e viene vista non dal lato ufficiale, archivistico e diplomatico, bensì dal lato delle vittime, dirette e indirette, delle repressioni staliniste, che espongono in prima persona le sofferenze psichiche e fisiche che patirono e palesano, in qualche caso per la prima volta, i segni indelebili che tali eventi hanno lasciato nelle loro vite.

Bisogna arrivare fino alle pagine conclusive per scoprire che il libro, già concepito quando l'autore era un giovane ricercatore di una università inglese nell'Unione Sovietica degli anni '80, prese finalmente forma circa vent'anni dopo, quando quest'idea primigenia si poté concretizzare in un grande e importante progetto cui hanno partecipato almeno tre gruppi di studiosi, in tre diverse città, coordinati dallo stesso Figes. Il progetto ha permesso la raccolta di una mole notevole di materiali e documenti privati e la registrazione di centinaia di interviste con sopravvissuti o con parenti di vittime dei campi di prigionia principalmente a Mosca, Leningrado e Omsk. Si è raccolta così e si è catalogata e sistematizzata una memoria collettiva che rischiava di perdersi. Tutto il materiale da cui nasce il libro, foto, diari, lettere, certificati, è anche disponibile sul sito internet personale dell'autore: www.orlandofiges.com, sito di cui tra l'altro si consiglia la visita soprattutto ai cultori della lingua russa.

Il libro, che pur essendo ponderoso ha un carattere divulgativo ed è di facile lettura, non è quindi la storia del GULAG e non è la storia della politica interna dell'URSS degli anni di Stalin, cioè dalla fine degli anni '20 alla metà degli anni '50, bensì è la collezione di centinaia di storie personali e familiari, la raccolta di testimonianze che rischiavano oramai di svanire a causa del trascorrere del tempo e della inevitabile scomparsa anagrafica dei testimoni diretti.

La cronologia del terrore stalinista, il cui inizio tutti fissano all'anno 1929 e che durò fino a poco oltre la morte del dittatore nel 1953, in qualche modo coincide con la cronologia del potere stalinista, anzi la

ricalca, fino a costituirne quasi una quintessenza o una linea guida che oramai comincia ad essere ben nota anche al grande pubblico.

All'inizio, i primi a cadere sotto i colpi del terrore furono i commercianti "sfruttatori del popolo" arricchitisi con la NEP, seguiti subito a ruota dai "kulak", nome sotto il quale venivano raggruppati tutti coloro che si opponevano alla collettivizzazione forzata delle terre, o che semplicemente erano riusciti a diventare proprietari di un po' di bestiame, di una piccola fattoria, di un'officina artigianale. Senza dimenticare il substrato, lo "zoccolo duro" degli esponenti sopravvissuti del vecchio regime zarista e della chiesa ortodossa, che furono sempre perseguitati in un modo o nell'altro.

Si andò avanti così ad un ritmo sostenuto e costante fino al biennio 1937-38, che è stato ribattezzato, non senza ragione, come quello del "grande terrore", quando le purghe, che videro l'arresto e la condanna di circa 1.300.000 "nemici del popolo", colpirono duramente anche gli esponenti di vario livello dello stesso partito bolscevico, oltre agli esponenti di alcune caste professionali, tra cui i militari e i tecnici dell'industria civile. Sembra per altro tramontata l'ipotesi storica di un nesso di causalità tra l'esplosione del grande terrore e l'assassinio di Kirov, il responsabile del Partito di Leningrado, che in effetti era avvenuto nel 1934, quindi ben tre anni prima dell'ondata terrore e, lascia intendere Figes, non senza il sospetto di complicità nel crimine proprio dello stesso Stalin, che non si fidava dei dirigenti bolscevichi di Leningrado. Resta perciò ancora aperta la questione dell'origine, della causa scatenante del grande terrore, alla quale lo stesso Figes tenta di abbozzare una risposta, che in verità neanche pretende di essere completa.

Poi ci fu la guerra, che sul fronte orientale, più che in altri teatri, si trasformò in un'orgia di sangue, anche se dal punto di vista del terrore essa coincise con un periodo di relativa bonaccia, in quanto la più decisiva risorsa sulla quale il potere poté contare fu proprio il patriottismo del popolo russo, sentimento che non conveniva certo disturbare o addirittura distruggere con il terrore.

Ma questa fu solo una pausa, perché dopo la guerra gli arresti ricominciarono massicci e con motivazioni anche più ampie: per esempio furono arrestati in massa, come sospetti collaborazionisti o disfattisti o codardi, i soldati russi che erano sopravvissuti alla prigionia dei tedeschi e che rientravano in patria. Più in generale, il terrore continuò come prima della guerra, con purghe che si succedettero abbattendosi come ondate ora su un gruppo sociale ora sull'altro, non risparmiando alla fine gli ebrei, che furono addirittura oggetto di una campagna di chiara connotazione antisemitica dopo la nascita, nel 1948, dello stato di Israele, che invece di

allinearsi con i paesi socialisti decise di allinearsi con l'Occidente.

Insomma, la guerra fredda, paradossalmente, reclamò le sue vittime più numerose proprio tra le file dei sovietici, ad opera degli stessi sovietici. E questo, mentre tutto il sistema repressivo già mostrava chiari segni di stanchezza. Già alla fine degli anni '40, ad esempio, lo stesso GULAG, l'immensa rete dei campi di lavoro che al prezzo di sofferenze inenarrabili per le disumane condizioni di prigionia e di un numero enorme di morti per sfinitimento e malattie varie aveva portato a termine opere monumentali, come il canale Mar Bianco-Mar Baltico, e aveva contribuito non poco allo sforzo bellico complessivo fornendo materie prime da regioni inospitali, era considerato troppo costoso a fronte dei livelli di produttività che oramai riusciva a dimostrare e dei segni di insofferenza sempre più forti, per non parlare delle prime vere e proprie rivolte, da parte dei prigionieri.

Ma la fine del terrore non fu un processo né rapido né lineare. Gli ultimi capitoli del libro parlano delle oscillazioni e delle resistenze che si manifestarono nel sistema sovietico, che vedeva con una certa preoccupazione il processo di rinnovamento politico e sociale avviato con il famoso rapporto di Chruščëv al XX congresso del PCUS del 1956. Al disgelo chrusceviano non corrispose affatto l'immediata revisione dei cosiddetti "processi" o delle posizioni penali dei prigionieri. Del resto, fa notare Figes, lo stesso Chruščëv aveva fatto parte della nomenklatura stalinista ed aveva avuto un rango molto elevato già durante la guerra, per cui anche il suo famoso discorso, la denuncia del cosiddetto culto della personalità, va visto forse in un'ottica storica e politica più articolata o, perlomeno, anche nell'ambito della lotta per la successione a Stalin. Inoltre il disgelo veniva fortemente condizionato dall'ovvia esigenza che la critica non si estendesse dagli eccessi staliniani al sistema politico sovietico nel suo complesso. Le pratiche di revisione dei processi promosse dai prigionieri durarono spesso anni, pur a fronte di accuse chiaramente infondate o addirittura inconsistenti, e la situazione peggiorò quando a Chruščëv successe Brežnev, cambio che portò ad un nuovo irrigidimento delle regole e ad un nuovo silenzio su tutta la questione, anche se, per fortuna, non portò a un ritorno agli antichi metodi terroristici. Gli ultimi prigionieri alla fine abbandonarono i campi e il GULAG venne definitivamente chiuso solo negli anni '60, a circa 10 anni dalla morte di Stalin.

Oggi, a circa vent'anni dalla fine del potere sovietico, grazie all'apertura di molti archivi storici, la storia dell'URSS in tutti i suoi aspetti e risvolti è stata ed è sempre più oggetto di nuovi studi e approfondimenti, per cui le storie del GULAG anche tradotte in italiano non mancano e, per chi volesse approfondire l'argomento, ricorderemo solo la

recente (2006) pubblicazione presso Einaudi del libro “Storia del GULAG – dalla collettivizzazione al grande terrore” di Oleg V. Chlevnjuk, un libro di storia di tipo classico, che ha cioè l’aspetto e i contenuti di un serio studio, arricchito con dati e con analisi storiche.

Il libro di Figes si pone all’estremo opposto di tale impostazione storiografica classica, pur dando spazio, all’inizio di ogni capitolo importante della politica repressiva stalinista, ad interessanti excursus storici di tipo classico, i quali però hanno solo lo scopo di inquadrare e di spiegare lo scenario generale, lo sfondo storico e sociale in cui si svolgono le storie personali che poi vengono esposte in dettaglio. Lo scopo dichiarato del libro, e coerentemente perseguito dall’autore, è quello di studiare le conseguenze personali, se non addirittura psicologiche e comportamentali, che le repressioni hanno prodotto nelle vittime e come queste ultime, quando sono sopravvissute, abbiano reagito, adattandosi e ritrovando in sé stesse meccanismi di difesa e di rimozione del dolore oppure soccombendo e perdendosi definitivamente. In poche parole, il soggetto del libro sono le vite distrutte o addirittura annientate delle vittime del terrore e dei loro parenti più stretti.

Come in un mosaico, che si compone di tante tessere, ciascuna delle quali di scarso significato individuale, alla fine dall’insieme delle storie individuali appare un quadro preciso e impressionante, cioè una vera e propria “storia”, oltre che una vera e propria “narrazione”. Il libro, ben scritto al pari degli altri libri dell’autore, si legge infatti quasi come un romanzo oltre che come saggio, e provoca nel lettore la stessa sensazione, le stesse emozioni provocate ad esempio dalla lettura di storie della Shoah o delle selvagge repressioni dei regimi sudamericani: ci si sente cioè coinvolti, dispiaciuti, impotenti e sconsolati di fronte a tanta indifferente brutalità, a tanto terrore che non risparmiò niente e nessuno. Terrore la cui valutazione ovviamente prescinde, almeno in prima battuta, dalla colpa attribuita alle vittime, nel senso che suscita indignazione anche la sproporzione disumana tra il preteso “delitto” e la pena comminata. Valga per tutte, a tale proposito, la storia di Osip Pjatnickij, bolscevico della prima ora che era stato anche stretto collaboratore di Lenin ed era tra l’altro cassiere del Komintern e membro del Comitato Centrale del PCUS. Proprio nel corso di una riunione del CC, nel giugno del 1937, all’inizio del grande terrore, osò criticare Stalin e la NKVD, protestando per le indiscriminate e spietate repressioni in corso che colpivano oramai anche i membri del partito e che nella quasi totalità dei casi erano basate su prove false. Pjatnickij forse sapeva che quel discorso, di cui non è rimasta traccia nei verbali del CC, gli sarebbe costato non solo la carriera ma anche la vita, ma affermò che aveva voluto farlo, perché riteneva che

fosse suo dovere di bolscevico. Quello che forse non sapeva, né forse poteva immaginare, era che, ancor prima di fucilare lui dopo il solito processo-farsa, in cui fu classificato come “nemico del popolo”, arrestassero quasi subito anche il suo figlio primogenito, sedicenne, che finì in un campo di lavoro per molti anni, e successivamente internassero nel GULAG anche la sua vedova Julija, che secondo una testimonianza diretta morì di una morte terribile, sfinita e adagiata sulla terra ghiacciata in un recinto di pecore nel campo di Karaganda, e che infine il suo figlio minore, dopo varie peripezie, finisse in uno degli orfanotrofi per i figli dei “nemici del popolo”.

Moltissimi altri bambini, figli di “nemici del popolo”, in quel periodo si trasformarono in “besprizornye”, cioè ragazzi senza fissa dimora, che vagavano per le strade vivendo di espedienti, dopo che i loro genitori erano stati arrestati e inviati ai campi di lavoro o fucilati.

Non mancano nel libro esempi e dimostrazioni degli effetti che il terrore riverberava anche sui rapporti interpersonali, in quanto trasformava repentinamente in nemici degli arrestati le persone a loro vicine che non erano state toccate, e che speravano di non essere mai toccate dalla stessa sventura. Del resto questo è un meccanismo universale, che si è riscontrato anche in altri casi analoghi, quali il famoso “... por algo será” (“.. un motivo ci sarà”) dei benpensanti argentini al tempo delle terribili repressioni dei militari. Accanto a casi piuttosto rari e da considerare eroici, vista la pressione a cui bisognava resistere per affermare la propria dignità morale o forse solo il proprio senso della decenza, la quasi totalità delle storie offre casi di voltafaccia verso parenti e amici accusati quasi sempre ingiustamente, casi di allontanamento e di abbandono anche dei figli di amici o di parenti per non essere toccati dal sospetto, quando non addirittura casi di delazioni non solo di vicini o di colleghi di lavoro di cui ci si voleva liberare, ma a volte anche di parenti e addirittura di genitori o di fratelli. Certo, vale anche qui il concetto che non si possono giudicare con un metro etico normale le azioni di un uomo che si trovi in condizioni di estrema tensione o di estrema sofferenza, dal momento che in tali condizioni, il più delle volte, si cerca solo di sopravvivere. Resta però al lettore la riflessione sul chi, sul perché e sul come tale stato di terrore è stato reso possibile.

Delle centinaia di storie che il libro colleziona, ce ne sono alcune più importanti delle altre, che come fili guida della trama del libro appaiono, scompaiono e riappaiono di nuovo a più riprese, fino ad assumere quasi la consistenza di biografie o di saghe familiari. Brilla tra queste la storia di Konstantin Simonov (Kirill Michajlovič Simonov), il famoso poeta e scrittore di epoca stalinista che fu anche direttore della

rivista *Novyj mir* e della *Literaturnaja gazeta*, nonché un esponente importante della Unione degli Scrittori Sovietici. Parallelamente, quasi come logica conseguenza, viene sviluppata anche la storia della famiglia Laskin, alla quale apparteneva Yenia, che fu una delle mogli dello scrittore, nonché madre di Aleksej Simonov, oggi regista cinematografico e intellettuale impegnato nella difesa dei diritti umani in Russia. Come è noto, Simonov padre non fu vittima del terrore stalinista, anche se più di una volta corse qualche serio pericolo in tal senso. Nella prima parte della sua vita, da giovane, Simonov riuscì non solo a trasformarsi, prima di tutto esteriormente ma poi anche e soprattutto interiormente, da figlio di una principessa di stirpe reale (della famiglia Obolenskij) e di un ex ufficiale zarista, in un *uomo nuovo* sovietico, entusiasta sostenitore, quasi adoratore, di Stalin, e tale rimase fino addirittura a qualche anno dopo la morte di quest'ultimo, quando oramai l'aria era decisamente cambiata. E riuscì talmente bene in questa metamorfosi personale che ascese ad un elevatissimo rango sociale e politico, fino a far parte del CC del PCUS. Già sulla base di questi pochi elementi, non sorprendono certe ambiguità di cui soprattutto la sua vita privata era piena né sorprende quello che Figes rivela in chiusura del libro a proposito dell'archivio privato dello scrittore, al quale egli aveva avuto accesso e che per la prima volta veniva aperto alle ricerche di uno studioso. Essendo infatti venuti alla luce chiari segni e indizi delle ambiguità del carattere e del comportamento di Simonov, soprattutto nel campo dei rapporti familiari e amicali, la responsabile dell'archivio (una delle figlie del poeta) ha deciso di richiudere l'archivio privato almeno fino al 2025, anno che bisognerà attendere per una completa analisi della biografia del personaggio in tutti i suoi aspetti. Non che Figes abbia una posizione preconcepita o parziale verso lo scrittore e poeta sovietico, anzi, chi non si scoraggerà di fronte alla mole del libro, scoprirà negli ultimi capitoli che la conclusione della parabola esistenziale di Simonov in epoca brežneviana fu ancora più sorprendente che non le fasi iniziali. Alla fine, raccogliendo i tasselli del mosaico sparsi in tutto il libro, ne viene fuori una biografia interessante e per certi versi stupefacente per la drammaticità di certi passaggi. Questo, a dispetto del fatto che Simonov a 64 anni morì di morte naturale, probabilmente di un comune attacco cardiaco, a differenza di tanti altri intellettuali i cui destini a lungo o per breve tempo si erano incrociati con il suo, tra i quali spicca ad esempio la tragica figura di Fadeev, che morì suicida e che era stato addirittura segretario dell'Unione Scrittori e, a quanto sembra, in tale veste aveva contribuito alle repressioni che avevano colpito proprio alcuni membri di tale istituzione.

Un'altra storia, un'altra diaspora familiare importante del libro è ad

esempio quella dei Golovin, semplici e industriosi piccoli agricoltori e conciatori di pelle al tempo della NEP, che nella fase di collettivizzazione delle terre furono classificati come “kulak” e in quanto tali imboccarono un lunghissimo e dolorosissimo tunnel di deportazioni, carceri e campi di lavoro, tunnel lungo il quale molti esponenti della famiglia caddero e scomparvero definitivamente. Sopravvisse una figlia, Antonina Golovina, la quale per diventare medico e fare carriera dovette cancellare e tenere poi strettamente segrete, addirittura al suo stesso marito, le sue origini di figlia di un kulak. Fu solo nel 1986, quando oramai si poteva parlare, che si decise a svelare, dopo 20 anni di matrimonio, tutta la verità a suo marito, il quale però confessò che anche lui aveva tenuto segreta a lei la sua gioventù costellata di arresti e di campi di lavoro!

Il libro ha una struttura espositiva alquanto complessa, in quanto ad una base di tipo cronologico si sovrappongono continui rimandi alle testimonianze raccolte nel tempo presente ed è pieno di curiosità, di storie e di aneddoti spesso sorprendenti o almeno inaspettati, ma degni di profonda riflessione da parte del lettore. Una curiosità per esempio è il fatto che, contrariamente a quanto si potrebbe credere, non tutte le vittime sopravvissute al terrore nutrivano un odio viscerale e smisurato verso Stalin, bensì era possibile, e in qualche caso lo è ancora oggi, scoprire tutto un ventaglio di posizioni personali e di giustificazioni diverse della dittatura e delle sue malefatte anche da parte di chi fu vittima diretta del terrore. Strano, ma non incomprensibile, se si considera che tante vittime del terrore erano bolscevichi convinti, ingiustamente accusati e condannati, che continuarono a credere nella giustezza delle proprie idee anche di fronte a fatti così drammatici vissuti in prima persona.

L'altra curiosità, forse un po' meno strana in quanto riscontrabile anche in altre situazioni analoghe (per esempio di ex nazisti) è la posizione dei complici del terrore, dei delatori professionali o occasionali, delle guardie e dei responsabili dei campi, dei funzionari di vario livello del GULAG e della NKVD, anche se ovviamente sono pochissimi i casi di cui si è potuto tracciare il loro percorso esistenziale nella Russia post-stalinista. Anche qui, pur nella esiguità dei casi raccolti, si possono rilevare posizioni personali e psicologiche notevolmente diverse da caso a caso, che vanno dal suicidio generato dai sensi di colpa alla riaffermazione cocciuta e illogica della fondatezza delle ragioni del terrore fino al tentativo di costruzione di storie personali chiaramente false e artefatte, intrise di buonismo e di spirito di comprensione, ma completamente avulse dalla realtà dei fatti così come è stata riportata da schiere di testimoni diretti.

Tra gli episodi e le centinaia di storie secondarie, tutte tristissime, ci limiteremo infine a segnalare quella, in realtà già nota da altre fonti, di

Nikolaj Kondrat'ev, ex socialista rivoluzionario, ex sostenitore della NEP e perciò, per almeno due motivi, destinato alla condanna più severa, diventato famoso nel mondo come teorico dell'economia, che aveva studiato e sistematizzato il fenomeno degli alti e bassi periodici nell'economia, fenomeno noto oggi appunto con il nome di "Onde di Kondrat'ev". Fu arrestato nel 1930 su ordine diretto di Stalin, condannato a otto anni che scontò a partire dal 1932 a Suzdal', tra carcere e ospedale in quanto la sua salute si deteriorò rapidamente e drammaticamente. Venne infine fucilato nel 1938, quando sicuramente era già un relitto umano, durante il grande terrore, non si sa con quale motivazione. Di quegli anni restano alcuni suoi studi e ricerche sulle onde economiche, tema che continuò a investigare e sviluppare anche quando divenne praticamente cieco, e restano soprattutto le bellissime lettere alla moglie Evgenija e alla amatissima figlia Elena (Alëna), per la quale durante la prigionia scrisse anche una fiaba illustrandola con disegni. Tutto questo materiale è stato di recente (2006) pubblicato in Russia sotto il titolo "Le lettere da Suzdal'".

Per concludere, la lettura di quest'ultimo libro di Orlando Figes è consigliabile, se non indispensabile, a tutti coloro che siano interessati a comprendere più a fondo uno dei periodi più oscuri della storia del secolo scorso.

Gianfranco Abenante

Kazimiers Moczarski, *Conversazioni con il boia*, edit. Bollati Boringhieri, 2008, pp. 440, € 20,00.

L'autore di *Conversazioni con il boia*, Kazimiers Moczarski, militante nella resistenza polacca durante la seconda guerra mondiale, condannato dal regime comunista della Polonia e successivamente riabilitato dopo anni trascorsi in carcere, ha vissuto la singolare esperienza di condividere per 255 giorni la cella con il generale delle SS Jürgen Stroop, già condannato a morte per crimini di guerra e in attesa di un secondo processo a Varsavia. Stroop era stato corresponsabile di numerosi eccidi e, in particolare, era stato l'artefice della definitiva liquidazione del ghetto di Varsavia. Trovatosi in questa situazione, che non era avvenuta casualmente ma che aveva l'obiettivo di rendere più penosa la sua prigionia, Moczarski non tradisce i suoi sentimenti nei confronti di colui che era stato un nemico spietato del suo Paese e che egli aveva combattuto negli anni della lotta clandestina, ma freddamente, razionalmente, si fa raccontare da Stroop le vicende della sua vita, che si intrecciano con quelle della

storia della Germania e dell'Europa: dagli anni di crisi dopo la sconfitta nella prima guerra mondiale alla nascita del partito nazionalsocialista e all'ascesa al potere di Hitler, dalla politica espansionistica e di aggressione del III Reich alla guerra.

L'autore cerca di penetrare nella personalità di Stroop e di cogliere le motivazioni, anche lontane nel tempo, che l'avevano spinto ad abbracciare l'ideologia del nazismo, il mito della razza ariana, il culto della guerra come mezzo di conquista, la legittimità dell'eliminazione dei dissidenti, degli Ebrei, delle popolazioni appartenenti alle razze considerate inferiori. Egli rinviene queste motivazioni nell'ambiente in cui il generale era cresciuto: il piccolo principato di Lippe, dove vigeva un governo autoritario ed esisteva una forte tradizione militare, da cui derivavano il suo culto dell'obbedienza ai superiori, dell'ordine, delle regole, e dove la famiglia di ascendenza piccolo-borghese motivava la sua ansia di ascesa sociale, l'ambizione di raggiungere i privilegi dell'alta gerarchia militare. Pur dopo la sconfitta della Germania e la sua sconfitta personale, Stroop appare sempre fermo nella sue convinzioni, nessuna traccia di pentimento, nessun senso di disagio morale affiorano dal racconto degli eccidi commessi contro oppositori e popoli vinti. Anche quando si sofferma sui particolari più crudeli, appaiono ancora intatte la sua fede in Hitler, la sua fedeltà ai capi del regime nazista.

Più umano si mostra l'altro compagno di cella, Schielke, un semplice ufficiale delle SS, che, talvolta intervenendo, prende le distanze dal racconto del generale e anche lo contesta. Questo suo atteggiamento forse deriva dal fatto che egli non apparteneva agli alti ranghi militari, o forse affiora alla sua coscienza il ricordo della sua adesione negli anni della giovinezza alla socialdemocrazia.

Moczarski ha avuto la straordinaria capacità, anche grazie alla sua professione di giornalista, di memorizzare quanto ascoltava dalla viva voce del generale, sicché dopo la sua scarcerazione ha potuto controllare la veridicità del racconto di Stroop tramite ricerche di archivio. Il risultato di questo suo lavoro è stato questo libro che, pubblicato postumo in Polonia nel 1977 in edizione ridotta per l'intervento della censura, è stato ripubblicato in edizione integrale nel 1992. Già tradotto in molte lingue, è stato per la prima volta edito in Italia dalla casa editrice Bollati Boringhieri nel 2008.

L'opera è un interessante documento umano, ma soprattutto un documento storico di grande rilievo, anche perché presenta episodi e particolari non conosciuti, ed è una ulteriore e viva testimonianza dell'immane tragedia che si è consumata in Europa nel secolo scorso. Episodi quali la strage di cittadini polacchi nella Poznan, l'eliminazione

degli Ebrei della Galizia, le deportazioni nei campi di lavoro di prigionieri e di Ebrei, la distruzione del ghetto di Varsavia, il cui racconto si dispiega per ben quattro capitoli, costituiscono pagine indimenticabili che non possono non suscitare indignazione e sgomento nel lettore.

Bianca Calì

ZIBALDONE

Dagestan. La *Rossijskaja gazeta* (on line) del 13 maggio 2009 riferisce che nel Dagestan “è stato introdotto il regime per operazioni contro il terrorismo” (letteralmente, per una operazione contro il terrorismo: “režim kontrterrorističeskoj operacii”).

Russia. Sicurezza nazionale. Il presidente Medvedev ha firmato il decreto sulla “Strategia nazionale per la sicurezza nella Federazione Russa fino al 2020”. Da *Rossijskaja gazeta* (on line), 13 maggio 2009.

Slavistica. Roma, 22 maggio 2009. Giornata di studi cirillicometodiani sul tema “*Questione di lingua, questione di alfabeto - questione di identità*”, organizzata dal Dipartimento di letterature comparate dell’Università degli studi di *Roma Tre* in collaborazione con il Pontificio Istituto Orientale e con il patrocinio dell’Associazione Italiana degli Slavisti.

Italia-Russia. ENI, ENEL e Gazprom hanno firmato a Soči un accordo in presenza di Putin e di Berlusconi. In base all’accordo, la società SeverEnergia diverrà la prima società italo-russa a operare nei giacimenti di gas della regione Jamal Nenec. Da *E Polis*, 16 maggio 2009, p. 16.

Italia-Russia. Nel corso dell’incontro con Silvio Berlusconi, Vladimir Putin avrebbe dichiarato, a riprova dei buoni rapporti tra Italia e Russia: “Magari avessimo con l’UE i rapporti che abbiamo con l’Italia”. Da *E Polis*, 16 maggio 2009, p. 7.

Cecenia. In un attentato a Groznyj sono morte cinque persone: i due kamikaze, due poliziotti e un passante. Altre cinque persone sono rimaste ferite. Da *l’Unità*, 16 maggio 2009, p. 27.

Università Roma Tre. Roma, 15 e 21 maggio 2009. Nell’ambito dell’insegnamento di Lingua Russa della professoressa Claudia Lasorsa (Accordo Erasmus), due presentazioni multimediali del professor Grzegorz Zietala (Università di Rzeszow, Polonia) sulla geografia economica della Federazione Russa (Regione Caucasica ed Estremo Oriente).

Mostre. Museo dell’Ermitage, Pietroburgo. Da maggio fino al 20 settembre 2009. Prima esposizione antologica di Afro in Russia (50 opere, Anni 30-70). Da *Il Corriere della Sera*, 24 maggio 2009, p. 27.

Associazione Culturale Russkij Mir. Via Cernaia 30, Torino. Tel.

011-547190. russkij.mir@tiscali.it russkij@arpnet.it infocorsi.russkij@tiscali.it

L'Estate russa 2009 di Russkij Mir: 1. "Mosaico russo", incontri per conoscere la cultura della Grande Russia (in italiano); 2. Corso per aspiranti guide turistiche e non; 3. "I tesori di Mosca e San Pietroburgo", breve excursus in lingua russa.

15 e 26 settembre 2009. Porte aperte alla lingua e alla cultura russe: presentazione dei corsi.

5 ottobre 2009. Inizio corsi di russo e lingue delle ex repubbliche sovietiche e paesi dell'Est. Corso di italiano per russofoni.

18 ottobre 2009. Cena tradizionale uzbeka presso il Kirkuk Kaffè in collaborazione con il Centro di Lingua e Cultura Italiana di Samarcanda.

17 novembre 2009. Proiezione del film di Sergej Ejzenštejn "La corazzata Potëmkin".

12 dicembre 2009. Mercatino natalizio e conferenza "gogoliana" del professor Piero Cazzola nel bicentenario della nascita di Nikolaj Gogol'.

Majakovskij. Il 15 maggio 2009 ha avuto luogo a Torino, nella Biblioteca Luigi Carluccio della Circoscrizione 3, la cerimonia di inaugurazione di un busto in bronzo dedicato a Vladimir Majakovskij. Erano presenti, con l'anziana, ma vivace ed energica scultrice del busto, giunta da Mosca per l'occasione, Lena Aleksandrovna Kosova, dell'Unione degli Artisti di Russia, le autorità cittadine e della Circoscrizione – il presidente della Circoscrizione 3, Michele Paolino, e il presidente del Consiglio comunale di Torino, Beppe Castronovo, - nonché il direttore dell'Associazione Culturale "Russkij Mir" di Torino, Anna Roberti. Essi hanno messo in rilievo come del ricordo del grande poeta e drammaturgo dell'epoca russo-sovietica sarà ora partecipe anche la Torino degli storici quartieri operai San Paolo-Cenisio-Pozzo Strada-Cit Turin, riuniti nella Circoscrizione 3, mentre nel giardinetto antistante la Biblioteca un toccante monumento già ricorda i caduti sul lavoro. Prima dello scoprimento del busto da parte della stessa scultrice Lena Kosova sono state lette, in russo e in italiano, delle significative liriche di Majakovskij. Il pubblico presente ha dimostrato di molto apprezzare il significato della cerimonia e il pregio dell'opera dell'artista, in cui si legge il dramma umano e sociale del geniale Majakovskij. Nel pomeriggio, proiezione del film *La signorina e il teppista* [Baryšnja i chuligan], regia di Evgenij Slavinskij, in cui Majakovskij interpreta il ruolo del Teppista. Il film (1918) si basa su un racconto di Edmondo De Amicis.

(Piero Cazzola)

Interviste. Un'intervista di Silvio Berlusconi alla CNN è stata ritrasmessa dal TG1 e dal TG3. Ma i due telegiornali italiani hanno aggiunto sullo sfondo il simbolo elettorale del Pdl, che nell'intervista con la CNN non appariva. Da *l'Unità* (on line), 26 maggio 2009.

Mosca. La *Rossijskaja gazeta* (on line) del 26 maggio 2009 annuncia che a Mosca sarà di nuovo possibile vedere in TV, su grande schermo, le partite di calcio. Perché, finora non era possibile?

Russia. Frontiere. Tra la Russia e il Kazakistan è stato installato il primo cartello di demarcazione del confine, un confine che si stende per più di 7.000 km. Ai tempi dell'Unione Sovietica il confine tra le due repubbliche esisteva soltanto sulla carta. Le autorità dei due paesi hanno adesso concordato il superamento di quella che finora era stata considerata una frontiera "trasparente" [prozračnaja granica]. Da *Rossijskaja gazeta* (on line), 28 maggio 2009.

Irkutsk. L'assemblea regionale aveva presentato al presidente Medvedev due candidati alla carica di governatore della regione. Il presidente ne ha scelto un terzo, Dmitrij Mezencev, che ora dovrà ottenere l'approvazione dell'assemblea regionale. Da *Rossijskaja gazeta* on line, 28 maggio 2009. I rappresentanti delle regioni sono membri di diritto del Consiglio della Federazione Russa, abitualmente (ma non ufficialmente) chiamato "Senato" per brevità.

Repubblica Ceca. A causa della difficoltà di reclutare infermiere, una clinica privata di Praga ha offerto un contratto di tre anni con il benefit di un'operazione di plastica al seno, o cosce e/o pancia. Se la dipendente vuole andarsene prima della scadenza del contratto dovrà rimborsare i costi dell'intervento. Da *Il Corriere della Sera*, 6 maggio 2009, p. 21.

Petizioni. Il 14 ottobre 2009 abbiamo ricevuto dalla associazione Libero Pensiero (www.periodicoliberopensiero.it) una petizione affinché il film *Agorà* sia proiettato anche in Italia. Nella petizione si dice che il film racconta "la storia di Ipazia, la filosofa alessandrina fatta fare a pezzi dai fanatici monaci al servizio di Cirillo, vescovo di Alessandria".

Premi. Demetrio Volcic con *Il piccolo zar* (Laterza) ha vinto il Premio "Cesco Tomaselli". Da *Il Corriere della Sera*, 30 maggio 2009, p. 27.

Associazione Massimo Gorki. info@associazionegorki.it
www.associazionegorki.it Via Nardones 17, 80132 Napoli. Tel. 081413564:

30 maggio 2009. Luigi Marino presenta il libro di Valentina Vinogradova *Po rimskim adresam Gogolja*.

31 maggio 2009. Concerto di solidarietà con i terremotati dell'Abruzzo, organizzato dalla comunità slava delle ex repubbliche

dell'Unione Sovietica.

2-10 settembre 2009. Mostra del pittore Jurij Spiridonov, presidente dell'Unione degli artisti della Jakuzia.

24 settembre 2009. Biagio de Giovanni, Eugenio Donise, Sergio Lambiasi e Luigi Marino presentano il libro di Ettore Combattente *Rosso Antico, Memorie di vita di sezione e di sindacato*. Ed. Liberetà.

5 ottobre 2009. Luigi Marino, Claudio Belliazzi e Aleksandr Urusov presentano il libro *Vedere l'Italia* di Anatolij Chajkind.

12 ottobre 2009. Seminario "La Russia post-sovietica nell'attuale contesto internazionale". Introduce il senatore Luigi Marino, conclude Tat'jana V. Alent'eva, docente di storia dell'Europa Orientale presso l'Università Statale Pedagogica di Kursk. In collaborazione con l'Osservatorio sul Sistema Politico-Costituzionale della Federazione Russa www.osservatoriorussia.it

23 ottobre-6 novembre 2009. "La forma del tacere", mostra fotografica di Paola De Pascale.

30 ottobre 2009. Tavola Rotonda "La questione palestinese oggi" con la partecipazione di Sirio Conte, Tiberio Graziani, Shafik Kotram e Luigi Marino.

5 novembre 2009. In occasione dell'82° anniversario della rivoluzione socialista d'ottobre proiezione in lingua russa del film *La battaglia di Stalingrado* del regista Vladimir Petrov.

6 novembre 2009. Nel 50° anniversario della rivoluzione cubana conferenza della professoressa Alessandra Riccio (Università L'Orientale" di Napoli, condirettore della rivista *Latinoamerica*) sul tema "Cuba nell'attuale contesto internazionale". Introduzione del senatore Luigi Marino.

26 novembre 2009. In occasione del 60° della Repubblica Popolare Cinese conferenza della professoressa Marisa Siddivò dell'Università L'Orientale di Napoli sul tema "La strategia di uscita: un confronto fra la Russia e la Cina". Introduzione del senatore Luigi Marino.

Chodorkovskij. *Il Corriere della Sera* del 23 maggio 2009, p. 14 dell'edizione per il Sud-America, ha pubblicato una lettera del leader dell'UDC Pier Ferdinando Casini, che chiede al governo italiano e a Silvio Berlusconi, amico personale di Vladimir Putin, di intercedere presso le autorità russe per l'ex oligarca russo Michail Chodorkovskij che rischia una nuova condanna.

Premi. Gorizia. Assegnato a Luciano Canfora il Premio "Il romanzo della storia". Da *Il Corriere della Sera*, 21 maggio 2009, p. 25.

Sport. 31 maggio 2009. Il ciclista russo Denis Menchov [non avendo appreso la notizia da un giornale russo, non sappiamo se quel

“ch” di Menchov corrisponda alla trascrizione dal russo alla francese (š), oppure all’inglese (č)] ha vinto il Giro d’Italia ed è stato premiato a Roma dal Presidente Giorgio Napolitano.

Comunismo ereditario. Il presidente della Corea del Nord e segretario generale del Partito comunista nordcoreano Kim Jong Il ha designato come proprio erede alla testa del paese il proprio terzogenito Kim Jong Un. Anche Kim Jong Il aveva ereditato la carica di presidente nel 1994 alla morte del padre Kim Il Sung. Da *Le Monde* (on line), 2 giugno 2009.

Premi. Cassino, 18 ottobre 2009. Il Premio Letteratura dal Fronte, la cui quarta edizione (2009) era dedicata alla letteratura croata, è stato assegnato allo scrittore croato Miljenko Jergovic per il suo libro *Le Marlboro di Sarajevo*.

Putin. Nella “città-fabbrica” di Pikalevo 400 operai prendono d’assalto il municipio perché il sindaco vuole tagliare la luce. Putin interviene contro gli oligarchi locali: “Entro oggi pagate gli stipendi arretrati”. Da *la Repubblica* (on line), 5 giugno 2009.

Al’ferov. Roma, 5 giugno 2009. Conferenza stampa di Žores Al’ferov, premio Nobel per la fisica.

Mostre. Milano, 5-15 giugno 2009. Rassegna internazionale di arte contemporanea presso la Galleria Il Borgo.

Mostre. Spotorno, 11-18 giugno 2009. Prima edizione della Mostra internazionale di arte contemporanea “Arte d’Autore: la società come valore”.

Associazione Culturale Rus’. Via Dante 28/5, 39100 Bolzano. Tel./fax 0471 979328 info@rus-bz.it www.rus-bz.it Presso la Camera di Commercio di Bolzano è stato presentato il Programma “Russo 2009”: corsi, conferenze e certificazioni internazionali della lingua russa.

Premi. Assegnato allo scrittore e giornalista serbo Dušan Veličković il VII Premio Internazionale alla Libertà, Sezione Giornalismo. Napoli, 9 luglio 2009. Da *Il Corriere della Sera* (ed. Argentina), 12 luglio 2009, p. 18.

Russia. Dal 1994 il 12 giugno nella Federazione Russa si celebra la Giornata della Russia [Den’ Rossii]. Ma comunemente, informa la *Rossijskaja gazeta* (on line) del 12 giugno 2009, la giornata viene chiamata “Den’ Nezavisimosti”, Giorno dell’Indipendenza.

Černomyrdin. Il presidente russo Medvedev ha esonerato l’ex premier Viktor Černomyrdin dall’incarico di ambasciatore in Ucraina e lo ha nominato proprio consigliere. Da *Rossijskaja gazeta* (on line), 12 giugno 2009.

Mostre. Guido Strazza, Opere 1958-2008, Museo della Grafica,

Pisa, Palazzo Lanfranchi, 16 giugno - 16 ottobre 2009.

Russia. La banca russa VEB ha acquistato una quota del capitale di Lukoil, il primo gruppo petrolifero privato russo (73 miliardi di dollari di capitalizzazione). Secondo indiscrezioni tale quota sarebbe pari al 5%. Da *Il Corriere della Sera*, edizione per l'Argentina, 16 giugno 2009, p. 24.

Russia. Demografia. Secondo *Rossijskaja gazeta* (on line), 19 giugno 2009, dall'inizio dell'anno 2009 la popolazione russa sarebbe diminuita di 50.000 unità.

Ungheria. A causa della crisi dell'economia il governo ungherese ha deciso di chiudere quattro ambasciate (Lussemburgo, Cile, Venezuela e Malesia) e otto consolati. Si prevede un risparmio di sette milioni di euro l'anno. Da *Il Corriere della Sera* (edizione per l'Argentina).

Gazprom. Viktor Zubkov è stato rieletto a capo [vnov' vozglavil] del Consiglio dei Direttori della Gazprom [Sovet Direktorov Gazproma]. Dalla *Rossijskaja gazeta* (on line), 27 giugno 2009.

Russia-Ucraina. Il 27 giugno di 300 anni fa, a Poltava, l'esercito russo di Pietro I, nel quale sembra militassero anche numerosi cosacchi, sconfisse l'esercito del re di Svezia Carlo XII e i suoi alleati cosacchi dell'hetman Mazepa. Una cinquantina di anni prima, invece, una coalizione di polacchi, cosacchi dello Zaporoz'ž'e e tartari di Crimea aveva sbaragliato i russi presso Konotop. Questi i fatti storici. Il 27 giugno 2009 una delegazione russa guidata dal capo dell'amministrazione del presidente Medvedev, Sergej Naryškin, si è recata a Poltava, in Ucraina, per celebrare l'evento di 300 anni fa. Ma il presidente ucraino Juščenko, riferiscono i giornali russi *Pravda* (on line), 27 giugno 2009, e *Rossijskaja gazeta* (on line), 29 giugno 2009, ha cercato di trasformare l'anniversario della battaglia di Poltava nella celebrazione dell'alleanza tra Ucraina e Svezia. Il re di Svezia Karl XVI Gustav, invitato, ha declinato l'invito. Allora il presidente ucraino ha stabilito che il 27 giugno sarà celebrato come festa nazionale, ma non per la ricorrenza della battaglia di Poltava, bensì per quella del 1659 di Konotop.

Russia. Cinema. La giuria del 31° Festival cinematografico internazionale di Mosca ha assegnato il premio principale, lo Svjatoj Georgij [San Giorgio] d'oro, al film "Petja po doroge v carstvie nebesnoe" [Petja sulla strada del regno dei cieli] del regista Nikolaj Dostal'. Da *Rossijskaja gazeta* (on line), 28 giugno 2009.

Tennis. La tennista russa Svetlana Kuznecova, recente vincitrice del "Roland Garros", è stata eliminata nei sedicesimi di finale del torneo di Wimbledon. Dalla *Rossijskaja gazeta* (on line), 28 giugno 2009.

Il ritorno dei Romanov. «La casa imperiale [Imperatorskij dom]

dei Romanov vuole tornare in Russia per favorire la crescita della società civile e lo sviluppo delle istituzioni giuridiche”, ha dichiarato Aleksandr Zakatov, direttore della cancelleria del capo della casa imperiale russa». I Romanov vogliono “tornare a vivere in Russia e siamo fiduciosi che questo avverrà, analogamente a come è avvenuto in molti paesi”, ha detto ancora Aleksandr Zakatov durante una conferenza stampa a Mosca il 27 giugno 2009. *La Rossijskaja gazeta* (on line) del 29 giugno 2009 ha pubblicato questa notizia con il titolo in grassetto **Imperatorskij dom Romanovych predložil Rossii svoju pomošč'** [La casa imperiale dei Romanov ha offerto alla Russia il proprio aiuto].

Zykina. La grande interprete di canzoni popolari russe Ljudmila Zykina è morta per arresto cardiaco. Da *Rossijskaja gazeta* (on line), 1 luglio 2009.

Emigrazione. Belo Horizonte, 3 luglio 2009. Convegno sull'emigrazione emiliano-romagnola nelle miniere d'oro di Minas Gerais in Brasile, a cura dell'Associazione degli Emiliano-Romagnoli e dell'Associazione Culturale Italo-Brasiliana del Minas Gerais.

Lettonia. A Riga è stato eletto il nuovo sindaco. Appartiene alla minoranza russa ed è il leader del movimento Centro Concordia. Da *Pravda.Ru* (on line), 1 luglio 2009.

Russia-Giappone. Dopo che le autorità giapponesi hanno dichiarato che le isole Kurili fanno parte del territorio nazionale del Giappone, il Consiglio della Federazione Russa, comunemente chiamato “Senato”, ha chiesto al presidente Medvedev di abrogare il regime di libera circolazione attualmente in vigore tra Russia e Giappone per gli abitanti delle Kurili meridionali. Da *Rossijskaja gazeta* (on line), 7 luglio 2009. In effetti, storicamente le Kurili meridionali sono state giapponesi fino al 1945, quando i russi le conquistarono nella seconda guerra mondiale. Va anche detto che con la guerra russo-giapponese del 1905, vinta dal Giappone, quest'ultimo si era appropriato di metà della grande isola russa di Sachalin fino al 1945.

Bulgaria. L'ex re Simeone di Bulgaria, dopo la recente sconfitta elettorale, ha deciso di abbandonare l'attività politica. Da *El Pais* (on line), 7 luglio 2009.

Russia-USA. In un incontro ufficiale a Mosca con Vladimir Putin, Barack Obama ha dichiarato che “è possibile migliorare i rapporti tra Russia e Stati Uniti”. Da *Il Corriere della Sera* (on line), 7 luglio 2009.

Ucraina. Testuale dal *Corriere della Sera* (ed. Argentina), 12 luglio 2009, p. 24: “Kiev. Il wc è stato eletto da alcuni artisti ucraini come luogo per riflettere sulla crisi economica che sta devastando l'Europa. Così, nella piazza principale, sono in mostra dei coloratissimi wc, con

l'invito a sedersi sull'asse per riflettere appunto sulla crisi economica. Ma più che economica l'unica crisi che salta agli occhi è quella artistica... (firma: Aristarco Scannabue)".

Mostre. "A Est niente di nuovo", Arte contemporanea dall'Asia centrale postsovietica: un centinaio di lavori di 30 autori. Torino, Fondazione 107, sino al 27 settembre 2009. Tel. 011/4544474. Da *Il Corriere della Sera* (ed. Argentina), 12 luglio 2009, p. 24.

Teatro Bol'šoj. Il direttore musicale Aleksandr Vedernikov si è dimesso dichiarando: "Il Teatro ha messo gli interessi burocratici davanti a quelli artistici". Il direttore generale Anatolij Oksanov avrebbe definito le dimissioni "non inaspettate". Da *Il Corriere della Sera* (ed. Argentina), 14 luglio 2009, p. 29.

Ekaterinburg. L'italiano Fabio Mastrangelo è il nuovo direttore musicale e principale del locale Teatro dell'Opera e del Balletto, uno dei quattro teatri federali russi. Da *Il Corriere della Sera* (ed. Argentina), 12 luglio 2009, p. 27.

Medvedev. Il presidente russo Dmitrij Medvedev, in visita in Olanda, ha proposto agli USA una drastica riduzione dei rispettivi arsenali nucleari. Da *La Nacion* (Buenos Aires), 21 giugno 2009, p. 4.

Russia-Cina. La *Rossijskaja gazeta* (on line), 22 luglio 2009, annuncia l'inizio delle manovre militari congiunte russo-cinesi, "le più grandi degli ultimi anni", nella regione russa di Chabarovsk e nel Nord-Est della Cina.

Russia. Religione. Nelle forze armate russe verrebbe istituito il ruolo di "sacerdote militare", l'equivalente del cappellano militare degli eserciti NATO. I soldati potranno scegliere di seguire con loro i corsi di "Fondamenti della religione" oppure di "Etica laica". Secondo quanto riferisce la *Rossijskaja gazeta* (on line), 23 luglio 2009, il presidente Medvedev appoggia questo provvedimento.

Tagikistan. Il presidente Emomali Rachmon ha sollecitato il parlamento ad approvare quanto prima possibile la "legge sulla lingua", che obbligherà i cittadini tagichi ad avere rapporti con le autorità soltanto in lingua tagica, mentre finora le lingue ufficiali nel paese sono state due, il tagico e il russo, come in epoca sovietica. Da *Pravda-Ru* (on line), 25 luglio 2009. Si consideri che dopo più di 70 anni di appartenenza all'URSS in Tagikistan esistono varie minoranze ex sovietiche che hanno in comune la conoscenza del russo e non parlano il tagico, e che i testi universitari sono per lo più in russo.

Russia-Ucraina. Il patriarca della Chiesa ortodossa russa, Kirill, visita a Kiev il monumento a san Vladimir, il principe di Kiev che convertì l'antica Rus' al cristianesimo. "Sono venuto qui come pellegrino,

per toccare questa terra santa. Kiev per noi è la nostra comune Gerusalemme”, ha detto il patriarca rivolgendosi ad alcuni manifestanti ucraini che innalzavano cartelli di protesta. Da *Rossijskaja gazeta* (on line), 27 luglio 2009.

Russia-Ucraina. In un servizio sulla visita ancora in corso del patriarca Kirill in Ucraina, la *Rossijskaja gazeta* (on line) del 5 agosto 2009 parla di “visita pastorale” nella “capitale meridionale dell’ortodossia russa”.

Mostre. Firenze, Museo Alinari, fino al 2 agosto 2009. “René & Radka”, Sogni e ombre, immagini di due giovani fotografi (tedesco il primo, ceco il secondo). Da *Il Corriere della Sera*, edizione argentina, 26 luglio 2009, p. 22.

Mostre. Forte dei Marmi (Lucca), Villa Bertelli, fino al 27 settembre 2009. “Verso Occidente”, Artisti russi del Pecci di Prato. Da *Il Corriere della Sera*, edizione argentina, 26 luglio 2009, p. 22.

Concerti. Cortina d’Ampezzo, luglio 2009, Festival Ciani. Sei bis e applausi per il pianista russo Grigorij Sokolov. Da *Il Corriere della Sera*, 31 luglio 2009, p. 29.

Russia. Il presidente Medvedev ha nominato Jurij Kalinin viceministro della giustizia, esonerandolo dall’incarico di direttore del Servizio Federale per l’attuazione delle pene [polizia carceraria], il cui nuovo direttore sarà Aleksandr Rejmer, che era a capo della Direzione generale degli affari interni della regione di Samara. Da *Rossijskaja gazeta* (on line), 4 agosto 2009.

Romania. Radu Mazare, sindaco di Costanza in Romania, si è presentato a un incontro pubblico vestito con l’uniforme nazista e con accanto il figlio sedicenne in divisa hitleriana. Da *l’Unità* (on line), 5 agosto 2009.

USA-Russia. “Il Pentagono è preoccupato per la presenza di sottomarini russi vicino alle coste degli USA”. Da *El Pais* (on line), 5 agosto 2009.

Ossetia del Sud. «L’Ossetia del Sud denuncia “provocazioni” georgiane alla vigilia dell’anniversario della guerra». Da *Rossijskaja gazeta* (on line), 5 agosto 2009.

Il mestiere del traduttore. Da *Rossijskaja gazeta* (on line), 18 agosto 2009: «Quando il significato di una parola è strettamente legato alle tradizioni politiche e intellettuali di questo o quel paese, l’interprete si trova in difficoltà. Naturalmente, ci sono termini politici, per esempio “conservatore” [konservator], che vengono intesi pressappoco con lo stesso significato da un russo, un americano o un egiziano. Però ce ne sono altri, per esempio “liberale” [liberal], che è meglio non usare senza esser-

si messi preventivamente d'accordo sul loro significato».

Georgia. Il 12 agosto 2009 il presidente georgiano Michail Saakašvili ha dichiarato che il 18 agosto 2009 la Georgia uscirà dalla Comunità degli Stati Indipendenti, di cui fanno parte molte delle ex repubbliche sovietiche. Da *Pravda.RU*, 18 agosto 2009.

Russia. Esplose la grande centrale idroelettrica Sajano-Šušenskaja sullo Enisej, una delle maggiori nel mondo. Da *Il Corriere della Sera*, 18 agosto 2009, p. 14 dell'edizione argentina. Su un loro sito internet i terroristi islamici ceceni hanno rivendicato l'esplosione, che ha causato 26 morti e 49 dispersi. Da *El Pais* (on line), 21 agosto 2009.

Russia. La nave Artic Sea con 15 uomini di equipaggio russi, è stata ritrovata al largo di Capo Verde. Resta il mistero della sua scomparsa. Da *Il Corriere della Sera*, 18 agosto 2009, p. 11.

Bulgaria. Il metropolita ortodosso di Plovdiv ha invitato i fedeli a boicottare il concerto di Madonna a Sofia. L'accusa è "diffamazione dei valori cristiani" perché il 29 agosto, data del concerto, è anche la data della decapitazione di San Giovanni Battista. Da *Il Corriere della Sera*, 22 agosto 2009, p. 25 (edizione Argentina).

Italia Russia Bergamo. 28-29 agosto 2009, Seminario di russo organizzato dal Dipartimento di Lingue, letterature e culture comparate dell'Università degli Studi di Bergamo.

Premi. Margaret Mazzantini ha vinto il premio "Alassio 100 libri. Un autore per l'Europa" con il romanzo *Venuto al mondo*, ed. Mondadori. Da *Il Corriere della Sera*, 22 agosto 2009, p. 25 dell'edizione per l'Argentina. Successivamente il libro della Mazzantini ha vinto anche il Premio Campiello.

Mostre. Beirut-Sarajevo, la speranza di vivere. Ancona, 30 agosto 2009. La mostra ospita alcuni tra gli artisti (pittori, disegnatori e fotografi) più interessanti del Libano e della Bosnia-Erzegovina.

Russia. E' deceduto a Mosca Sergej Michalkov, poeta e popolare autore di opere per l'infanzia, padre dei registi Andrej Končalovskij e Nikita Michalkov. Sergej Michalkov è stato anche l'autore delle parole dell'inno nazionale sovietico e poi di quello russo, la musica del quale è rimasta la stessa di quello sovietico. La tiratura complessiva delle sue opere ammonta a 250 milioni di copie. Il presidente Medvedev e il capo del governo Putin hanno espresso alla famiglia le loro sincere condoglianze. Alla cerimonia funebre è intervenuto il Patriarca Kirill. Da *Rossijskaja gazeta* (on line), 27 e 29 agosto 2009.

Mosca. 2-6 dicembre 2009. Casa Centrale dell'Artista, Krymskij val 10, Sala n. 18. Quinta Fiera-mercato internazionale del "Libro d'Artista". A cura di Michail Pogarskij.

Russia-Italia. La Ferrero vince a Mosca la causa con la russa Landrin per i cioccolatini copiati. Da *Il Corriere della Sera*, 1 settembre 2009, p. 22.

Giappone. Miyuki Hatoyama, 66 anni, ex attrice e futura first lady in quanto moglie di Yukio Hatoyama, vincitore delle recenti elezioni politiche giapponesi, ha rilasciato in televisione alcune dichiarazioni estemporanee, che riprendiamo dal quotidiano di Buenos Aires *La Nacion/Espectaculos*, 4 settembre 2009, p. 10. “Ho fatto un sogno, che credo diventerà realtà, nel quale recitavo in un film a Hollywood in cui l’attore principale era Tom Cruise. Perché lui? Perché so che in una vita precedente era giapponese... A quell’epoca stavo con lui, quindi mi riconoscerà quando lo vedrò”. La signora ha anche assicurato che la sua anima ha viaggiato fino a Venere su un disco volante.

Lituania. “La Lituania offre agli USA le proprie prigionie. A pagamento”. Da *Pravda.Ru*, 8 settembre 2009.

Ossetia del Sud e Abchasia. Il presidente venezuelano Hugo Chavez in visita a Mosca ha dichiarato che il suo paese riconosce ufficialmente due repubbliche recentemente separatasi dalla Georgia. Da *Rossijskaja gazeta* (on line), 10 settembre 2009.

Spagna. Il quotidiano *El Pais* nella sua versione *on line* del 10 settembre 2009 riporta in traduzione spagnola questa frase che sarebbe stata pronunciata da Berlusconi: “Soy el mejor primer ministro de Italia en sus 150 años de historia”.

Stati Uniti. *Il Corriere della Sera* in versione *on line* (*Corriere.it*), 10 settembre 2009, cita una frase del presidente USA, Obama: “Via alla riforma della sanità. Costa meno delle guerre di Bush”.

Ucraina. *Rossijskaja gazeta* (on line) del 14 settembre 2009 riferisce che nell’Oceano Indiano è affondata una nave con una decina di Ucraini a bordo.

Russia-Spagna. Il capo del governo spagnolo Zapatero e il presidente russo Medvedev hanno promesso di impegnarsi per migliorare le relazioni tra la Russia e l’Unione Europea. Da *El Pais* (on line), 14 settembre 2009.

Slovenia-Croazia. I due paesi sono giunti a un accordo sul loro contenzioso frontaliero. Da *El Pais* (on line), 14 settembre 2009.

Russia. A Jaroslavl’ si è svolta una conferenza internazionale sul tema “Stato moderno e sicurezza globale. Nel suo intervento il presidente russo Medvedev ha detto che “i progetti utopistici di dominio del mondo, comunque si chiamino, sono la giustificazione retorica delle avventure belliche, della repressione dei diritti e delle libertà [...]. Il futuro appartiene alla politica intelligente [...]. Lo Stato è innanzi tutto democrazia”. Da

Rossijskaja gazeta (on line), 15 settembre 2009.

Russia-Abchasia. La *Rossijskaja gazeta* (on line) del 15 settembre 2009 informa che il Servizio Federale di Sicurezza (FSB) arresterà chi violi le acque territoriali dell'Abchasia.

Repubblica Ceca. Il quotidiano *Le Monde* (on line) del 15 settembre 2009 riferisce che al Consiglio d'Europa è stata denunciata una crescita dei sentimenti antiRom nella Repubblica Ceca. Rileviamo che mentre in Italia si usa la denominazione Repubblica Ceca, i francesi abbreviano tranquillamente in *Tchéquie*, come del resto fanno a volte i Russi che, sia pure non ufficialmente, usano spesso il termine *Čechija*.

Russia. Onomastica. Dopo le proteste di un gruppo di cittadini definiti “a rischio burocratico”, la Corte Suprema della Federazione Russa ha emesso una sentenza sui nomi russi contenenti la lettera “ë”, che abitualmente viene spesso scritta “e” senza i due puntini. Infatti, al momento di formalizzare la loro andata in pensione, a questi cittadini veniva richiesto finora un documento (spravka) con cui l'Istituto accademico della lingua russa doveva certificare che per esempio i cognomi Solov'ev e Solov'ëv erano equivalenti, come adesso ha stabilito la sentenza della Corte Suprema.

Russia-USA. Il presidente Obama silura lo “Scudo” antimissile voluto da Bush in Polonia e Repubblica Ceca. La Russia cancella i piani per posizionare nuove basi di lancio nell'enclave di Kaliningrad. Forte delusione in Polonia, nella Repubblica Ceca e nei Paesi baltici Da *Il Corriere della Sera*, 18 e 19 settembre 2009, pp. 14 e 14. Invece il giornale di destra *La Nacion* di Buenos Aires (19 settembre 2009, p. 2) titola: “Allegrìa nel comune di Redsikowo in Polonia, dove doveva essere istallato lo Scudo antimissili degli USA”.

Seminario Masaryk. 1 ottobre 2009. Tavola rotonda sul tema “Alle origini dell'89. Cultura e politica nella Primavera di Praga”, con la partecipazione di Giuseppe Dierna, Giuseppe Goisis, Francesco Leoncini, Marina Rossi.

Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Mostra “Santuario di Ercole Vincitore”, Tivoli, ottobre 2009-febbraio 2010. Visite guidate e gratuite su prenotazione (Tel. 0774 330329) nei giorni 26 e 27 settembre 2009 in occasione delle Giornate Europee del Patrimonio.

Russia. III Biennale moscovita di arte moderna. Presentazione del progetto “Contro le esclusioni”, a cura di Jean-Hubert Martin, ex direttore del Centro Pompidou. Opere di 78 artisti di ogni continente. Da *Rossijskaja gazeta* (on line), 25 settembre 2009.

Russia. Il magnate russo Michail Prochorov ha raggiunto l'accordo per l'acquisto della squadra dei New Jersey Nets (NBA). L'operazione

costerà 200 milioni di dollari. Da *Deportiva/La Nacion*, Buenos Aires, 25 settembre 2009, p. 2.

Il lavoro degli interpreti. *Il Corriere della Sera* del 26 settembre 2009, p. 5, riporta una notizia pubblicata dal *New York Post* secondo cui l'interprete che traduceva il discorso-fiume di Gheddafi all'ONU sarebbe riuscito a resistere i primi 75 minuti, poi si sarebbe sentito male e avrebbe detto: "Non ne posso più!".

Russia Cristiana. 17-18 ottobre 2009, Villa Ambiveri, Via Tasca 36, Seriate (BG). Convegno internazionale sul tema "Cercatori dell'eterno, creatori di civiltà. Il monachesimo tra Oriente e Occidente".

Mostre. Il 2 ottobre 2009 abbiamo ricevuto dall'Ufficio Stampa studiobegnini@gmail.com l'annuncio di una mostra sul tema "Scienza e arti all'ombra del Vulcano", Catania, Monastero dei Benedettini, dal 2 novembre al 16 dicembre 2009. Volentieri ne diamo notizia, sia pure inevitabilmente in ritardo a causa della nostra periodicità trimestrale. Ci ha però incuriosito leggere che l'ente promotore è la Provincia Regionale di Catania. Perché "Regionale"? Si tratta di un nuovo tipo di provincia? Che cosa comporta questo titolo per i consiglieri provinciali?

Chagall. Pisa, Palazzo d'arte e cultura, fino al 17 gennaio 2010. Mostra "Chagall e il Mediterraneo", circa 150 fra dipinti, sculture, ceramiche, collage e grafiche. Da *Il Corriere della Sera*, 11 ottobre, 2009, p. 26.

Pietroburgo. Tremila persone in piazza per protestare contro la Gazprom che vorrebbe costruire nella città un grattacielodi 403 metri. Da *Il Corriere della Sera*, 11 ottobre 2009, p. 21.

Mostre. Mostra "Schiavoni e Dagnini. Un pittore e un architetto alla corte degli zar", Mantova, Palazzo Te, fino al 10 gennaio 2010. Da *Il Corriere della Sera*, 11 ottobre 2009, p. 26.

Russia-Cina. Firmate intese commerciali per 3 miliardi e mezzo di dollari. Pechino ha un'enorme liquidità, Mosca grande disponibilità di risorse energetiche. I russi forniranno 70 miliardi di metri cubi di gas all'anno. Da *Il Corriere della Sera*, 14 ottobre 2009, p. 1.

m. b.

POSTA

05/10/2009

Ho scritto un libro che narra un evento riguardante San Nicola, Patrono della Russia, e mi riempirebbe di orgoglio se il mio libro venisse pubblicato in Russia. Potreste indirizzarmi verso chi rivolgermi?

Grazie e saluti

Francesco Paolo Percoco

[<f.percoco@libero.it>](mailto:f.percoco@libero.it)

Bari, Via Fanelli, 224

tel 3332903274

Gentile Francesco Paolo Percoco,
la religione non rientra nella sfera dei miei interessi, ma se lei è d'accordo potremmo pubblicare in Slavia il suo messaggio: forse qualcuno le scriverà.

Cordiali saluti

Bernardino Bernardini

Gentilissimo Dott Bernardini,
ma certo che sono d'accordo. Speriamo che qualcuno mi scriva.
La ringrazio e resto in attesa.
Francesco Paolo Percoco

CRONACA*
(A cura di Tania Tomassetti)

Omaggio ad Amerigo Tot. La Mostra a cura di Márta Kovalovszky e Pál Németh è stata inaugurata martedì 14 ottobre 2008 alle ore 20.00 presso L'Accademia d'Ungheria a Roma, organizzata dalla Società "La Fonderia", e presentata contemporaneamente nella città ungherese di Pécs. E' un omaggio allo scultore ungherese Amerigo Tot in occasione del centenario della sua nascita (27 settembre 2009).

Varsavia saluta Roma. Fino al 23 dicembre 2008 presso la Galleria Nazionale d'Arte Zacheta nell'ambito del progetto Transfert Gallerie Polacche a Roma "Varsavia saluta Roma" è stata presentata una serie di progetti della Galleria Kodergarda, sede distaccata della Galleria Nazionale d'Arte Zacheta, a cura di Magda KARDASZ, tra cui *Artibus*, i nuovi acquisti della collezione della Galleria Nazionale d'Arte Zacheta a cura di Hanna WROBLEWSKA

Teatro dei Burattini "Pleciuga". Al Teatro San Carlino, Roma, Viale dei Bambini, Villa Borghese, Pincio, il 6-7-8 dicembre, presentazione di "Gli 8 giorni della genesi", sceneggiatura e regia di Krzysztof Rau, collaborazione artistica di Malgorzata Mac, musica di Piotr Klimek, interpreti: Katarzyna Gromotowicz, Danuta Kaminska, Marta Lagiewka, Grazyna Nieciecka-Puchalik, Edyta Niewinska-Van der Moeren, Dariusz Kaminski, Janusz Slominski, Krzysztof Tarasiuk, Przemek Zychowski; voce di Dio: Zbigniew Niecikowski. Krzysztof Rau (uno dei più grandi registi del teatro polacco dei burattini) e i suoi attori mettono in scena il racconto biblico in modo scherzoso ed allegro, utilizzando oggetti comuni (ad esempio la camera d'aria di una ruota) e semplici strumenti musicali. Prima che la luce prevalga sul buio, nasce a Stettino il Teatro dei Burattini "Pleciuga", poi viene creata l'aria, l'acqua, gli animali acquatici, le piante e la terra con i suoi abitanti, tra questi Adamo ed Eva. Il tutto è accompagnato da ironici commenti di Dio che l'ottavo giorno, stanco del lavoro compiuto, si concede il meritato riposo. Gli spettatori vengono incoraggiati a partecipare al gioco. La rappresentazione diventa così anche un invito alla riflessione sul ruolo e sul significato del teatro. [Comunicato a cura dell'Istituto polacco di Roma]

MEMORIE DEL '68 "Budapest-Praga-Roma". Il 4 dicembre,

presso la sala conferenze del Palazzo Falconieri dell'Accademia d'Ungheria in Roma, *“La scatola nera di Miklós Erdély”*. Interventi di Gianlorenzo Pacini e Imre Barna. La mostra intende presentare un artista ungherese dal talento poliedrico di pittore, architetto, scrittore e filmmaker sperimentatore. [Comunicato a cura dell'accademia d'Ungheria di Roma]

Letture musicali. 200° anniversario della nascita di Gogol'. In occasione del duecentesimo anniversario della nascita di Nikolaj Vasil'evič Gogol' (20 marzo 1809–20 marzo 2009) la Fondazione “Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia” ha organizzato (20 marzo 2009, via Silvio Pellico 8, Milano) una conversazione divulgativa con letture estratte dalla vasta opera di Gogol'. L'evento, curato da Fausto Malcovati e preparato in collaborazione con l'Associazione Italia-Russia Lombardia e con Le Voci della Città, è stato inserito nell'ambito del Festival Le Cinque Giornate di Milano, che prevede concerti, conferenze e percorsi d'arte dedicati all'Ottocento in Europa.

“Dicembre Russo a Bari”, 5-21 dicembre 2008, Bari. L'Asso Apulian, il Comune di Bari e la Fondazione Russa della Cultura hanno indetto una serie di pregevoli manifestazioni dedicate alla cultura, all'arte, alla musica ed al cinema russo, alle quali la Fondazione “Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia” ha concesso il proprio patrocinio. In occasione della Festa Liturgica, cattolica ed ortodossa, del Santo Patrono della Città, una fitta serie di iniziative culturali con la presenza di concertisti russi, di giovani cineasti, una Mostra di icone sacre realizzate in preziosa ambra ed una Esposizione di fotografie sugli splendori delle residenze degli zar. Molte, inoltre, le occasioni di approfondimento culturale con la presentazione di libri dedicati al culto di San Nicola, alla storia della Chiesa Russa di Bari ed al “Codice di Procedura Civile della Federazione Russa”, per la prima volta tradotto in italiano ed inglese.

Programma:

•Venerdì 5 Dicembre 2008, ore 10.00: Inaugurazione della Mostra di Fotografie ed oggettistica preziosa in ambra: “Un Italiano russo: Francesco Bartolomeo Rastrelli e Carskoe Selo” (la Mostra resterà aperta dal 5 al 21/12), presso il Portico dei Pellegrini;

•Venerdì 5 Dicembre 2008, ore 16.00: Conferenza Stampa di presentazione di “Sportello Russia”, presso la Camera di Commercio di Bari, dedicato alle piccole e medie imprese che intendano operare nel mercato russo;

•Giovedì 11 Dicembre 2008, ore 10.00: Presentazione del “Codice di Procedura Civile della Federazione Russa”, presso la Sala del Consiglio Comunale di Bari;

•Venerdì 12 Dicembre 2008, ore 18.00: Incontro con Mariagraziella Belloli, autrice del libro “Il Pellegrino di Rostov. La Chiesa Russa in Bari”, presso la Sala Consiliare della VI Circoscrizione Carrassi-San Pasquale – Chiesa Russa;

•Sabato 13 Dicembre 2008, ore 20.00: “Bajan, la voce dell’anima”, concerto del fisarmonicista russo Oleg Vereščagin, presso la Basilica di San Nicola;

•Lunedì 15 Dicembre 2008, ore 10.00: Incontro con Giuseppe Lobaccaro, autore del libro “San Nicola, Agiografia immaginaria (dieci racconti di scrittori migranti)” e Reading musicale, presso la Sala Consiliare della VI Circoscrizione Carrassi-San Pasquale – Chiesa Russa;

•Mercoledì 17 Dicembre 2008, ore 15.00: Presentazione del Volume “La Russia delle Regioni. Guida alla conoscenza del mercato russo”, presso la Sala Verde della Camera di Commercio di Bari;

•Mercoledì 17 Dicembre 2008, ore 19.00: Inaugurazione de “Il Giardino Invernale delle Arti” – Sezione dedicata al Cinema ed alla Musica Russa, organizzata in stretta collaborazione con la Fondazione Russa della Cultura e così articolata:

•Mercoledì 17 Dicembre 2008, ore 19.30: Concerto del Quartetto d’Archi “Capriccio”, presso il Centro Interculturale Abusuan;

•Mercoledì 17 Dicembre 2008, ore 20.30: Proiezione e incontro con il regista del Film “Niente di Personale”, di L. Sadilova, presso il Centro Interculturale Abusuan;

•Giovedì 18 Dicembre 2008, ore 20.30: Proiezione e incontro con il regista del Film “Sirena”, di A. Melikjan, presso il Centro Interculturale Abusuan;

•Venerdì 19 Dicembre 2008, ore 20.30: Proiezione e incontro con il regista del Film “FM San Pietroburgo”, di O. Byčkova, presso il Centro Interculturale Abusuan;

•Sabato 20 Dicembre 2008, ore 19.30: Concerto del Quartetto d’Archi “Capriccio”, presso l’Auditorium Vallisa

•Sabato 20 Dicembre 2008, ore 20.30: Proiezione e incontro con il regista del Film “Più uno”, di O. Byčkova, presso l’Auditorium Vallisa;

•Domenica 21 Dicembre 2008, ore 20.30: Proiezione e incontro con il regista del Film “Il secolo d’oro” di I. Chotinenko, presso il Centro Interculturale Abusuan.

Tavola rotonda “Dalla formazione al lavoro – collaborare con il mondo del lavoro e delle professioni nel campo della comunicazione interlinguistica”. Alla Tavola rotonda, svoltasi mercoledì 16 aprile 2008 presso il Dipartimento di Lingue – Fondazione Scuole Civiche di Milano, ha preso parte, in qualità di relatore, Rosario Alessandrello, presidente

della Camera di Commercio Italo-Russa e della Fondazione “Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia”. Nel corso dell’incontro sono stati illustrati i percorsi formativi della politica degli stages e lo sviluppo del piano di collaborazione con il mondo del lavoro e delle professioni. Il Dipartimento di Lingue della Fondazione Scuole Civiche di Milano è la naturale evoluzione della Civica Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori, fondata dal Comune di Milano nel 1980. A partire da quest’anno accademico sono stati attivati gli insegnamenti relativi alla lingua russa curricolare tramite il corso di diploma in Mediazione linguistica. Tra i partecipanti alla Tavola rotonda: Stefano Mazzocchi, presidente della Fondazione Scuole Civiche di Milano; Pietro Schenone, direttore del Dipartimento di Lingue; Andrea Mascaretti, assessore alle Politiche del Lavoro e dell’Occupazione; Maria Grazia Cavenaghi-Smith, direttrice dell’Ufficio di Milano del Parlamento Europeo; Emilio Gramegna, responsabile per l’Innovazione e lo sviluppo della didattica, Dipartimento di Lingue; alcuni rappresentanti delle Camere di Commercio Italo-Estere ed Estere di Milano [Associazione Italia-Russia Lombardia].

Visita arcipastorale di Sua Beatitudine Vladimir, Metropolita di Kiev e di tutta l’Ucraina. In occasione della visita arcipastorale in Italia di Sua Beatitudine Vladimir, Metropolita di Kiev e di tutta l’Ucraina, dal 13 al 16 dicembre 2008, la Fondazione “Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia” ha organizzato un incontro di benvenuto nella città meneghina (domenica 14 dicembre 2008, Milano). Nel corso della visita pastorale ai fedeli ortodossi di Milano e della Lombardia e nel successivo incontro con i rappresentanti della Fondazione Italia Russia, sono state discusse tematiche religiose e laiche nel contesto delle relazioni tra l’Italia e gli Stati della CSI e dei rapporti tra la Chiesa Cattolica e quella Ortodossa. Oltre alla delegazione degli ospiti, all’incontro hanno presenziato Rosario Alessandrello, presidente della Fondazione “Centro per lo sviluppo dei rapporti Italia Russia”, e l’Arciprete Mykola Makar, rettore della parrocchia di Sant’Ambrogio di Milano [Associazione Italia-Russia Lombardia].

NOTA

* Avvertiamo i lettori che alcuni degli avvenimenti di cui diamo notizia, pur programmati e annunciati dagli organizzatori, possono essere stati rinviati o annullati.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Dizionario Italiano-Português/Português-Italiano, Porto Editora, pp. 496.

Gianfranco Zavalloni, *La pedagogia della lumaca*, Collana Mondialità, Editrice Missionaria Italiana, Città di Castello 2009, pp. 153, € 12,00.

Guida turistico de Belo Horizonte, Giugno 2009, pp. 128.

Onda tonda/Onda rotonda, parole di Fabio Molari, disegni di Gianfranco Zavalloni, I microlibri di Fabio e Gianfranco, Sorrivoli di Roncofreddo (FC).

Paroli ad guaza/Parole di rugiada, Parole di Fabio Molari, disegni di Gianfranco Zavalloni, I microlibri di Fabio e Gianfranco, Cesena (FC).

Gianfranco Zavalloni y Flavio Tontini, *Señoras y señores: ¡Los Títeres!*, ARCI Solidarietà Cesenate, Martorano di Cesena (FC) 2004, pp. 80.

Daniele Coffaro, *Adombro*, Istituto Italiano di Cultura di Napoli, pp. 20, € 15,00.

Franco Mimmi, *Oracoli & miracoli*, Ed. Lampi di Stampa, Milano 2009, pp. 220, € 16,00.

Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de America Latina*, ed. Catálogos, Ciudadela 2008, pp. 380.

Diccionario Español-italiano/Italiano-español, Centro Editor de Cultura, Lanús (Buenos Aires) 2007, pp. 320.

José Luis Romero, *Breve historia de la Argentina*, Fondo de Cultura Economica, Buenos Aires 2005, pp. 210.

Gustaw Herling, *Il Pellegrino della libertà*, a cura di Marta Herling, ed. L'ancora del Mediterraneo, pp. 142, Napoli 2006.

Vasilij Aksënov, *I piani alti di Mosca*, traduzione di Emanuela Guercetti, Baldini Castoldi Dalai editore, Milano 2009, pp. 360.

Hinde Pomeranic, *Rusos. Postales de la era Putin*, Tusquets Editores, Buenos Aires 2009, pp. 203.

Giovanni Jannuzzi, *Breve storia d'Italia*, Letemendia, Buenos Aires 2006, pp. 112.

Katrin Boeckh e Ekkehard Völkle, *Ucraina. Dalla rivoluzione rossa alla rivoluzione arancione*, Casa editrice Beit, Trieste 2009.

Abel Posse, *Il viaggiatore di Agartha*, I Tre Editori, 2009.
Traduzione di Chiara Tana.

Ana Cecilia Prenz, *Incontri disincontri*, Edulp, LaPlata 2008, pp.
155.

Ai collaboratori

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 del materiale per la pubblicazione nella nostra rivista comporta automaticamente l'accettazione di questa norma.

Articoli e traduzioni possono essere inviati, in esclusiva per *Slavia*, in formato Word per Windows, all'indirizzo di posta elettronica info@slavia.it oppure dino.bernardini@gmail.com

Le schede di recensione per la rubrica *Letture* non devono superare le cinquanta righe.

E' possibile anche inviare il materiale (testo cartaceo e *floppy disk* o *CD*, oppure il solo *floppy disk* o il solo *CD*) per posta normale o posta prioritaria (ma non per raccomandata) all'indirizzo: *Slavia* (Bernardini), Via Corfinio 23, 00183 Roma, oppure a Bernardino Bernardini (*Slavia*), Casella Postale 4049, Roma Appio, 00182 Roma.

La rivista accoglie volentieri traduzioni, memorie, resoconti e atti di convegni e dibattiti, recensioni, saggi, articoli e anche tesi di laurea. I testi inviati verranno esaminati dalla Redazione e i loro autori riceveranno una proposta editoriale per l'eventuale pubblicazione in *Slavia* o nella collana *I Quaderni di Slavia*, i cui volumi - finora ne sono usciti cinque - sono a carattere monografico o monotematico e non hanno periodicità fissa. Un ulteriore strumento a disposizione dei collaboratori di *Slavia* è il sito internet www.slavia.it. La pubblicazione sul sito è gratuita per gli abbonati. Chi desidera pubblicare i propri elaborati sul sito di *Slavia* è pregato di contattare la Redazione della rivista.

Avvertiamo i collaboratori che la rivista non riesce a pubblicare in un tempo ragionevolmente breve i numerosi testi che riceve. Per riuscirci, *Slavia* dovrebbe passare a una periodicità bimestrale, se non mensile. Questo però non è possibile perché non abbiamo le risorse finanziarie necessarie. La rivista esce da diciannove anni senza sponsor e senza pubblicità. E senza modificare il prezzo dell'abbonamento da quando esiste l'euro. Ciò è stato finora possibile grazie anche al fatto che nessuno della Redazione o dei collaboratori viene retribuito, neppure con estratti o copie della rivista. A questo proposito chiediamo ai lettori di volerci aiutare con idee o proposte. Saremo grati per qualsiasi suggerimento. Nel caso qualcuno degli autori abbia una particolare urgenza di veder pubblicata la sua opera entro una certa data, è pregato di rivolgersi per posta elettronica alla Redazione.

Fotocomposizione e stampa:

“System Graphic” s.r.l. - Via di Torre S. Anastasia 61, 00134 Roma

Tel. 06710561

Stampato: gennaio 2010

Associazione Culturale “Slavia”
Via Corfinio, 23 - 00183 Roma

€ 15,00

SLAVIA

1 - 2010