



RIZOMATICA

Collana del Dipartimento di Lingue,
Letterature e Culture Moderne

diretta da

Keir Elam e Giovanni Gentile G. Marchetti





Rizomatica

Il *rizoma*, dal greco *rhízōma*, “complesso di radici” (derivato da *rhiza*, “radice”), indica, in realtà, un fusto perenne, generalmente sotterraneo, che ha uno sviluppo orizzontale.

Nel pensiero di Deleuze e Guattari esso diviene un concetto cardine, in opposizione ad *albero* e a *radice*, che rappresentano la fissità, l'unicità e la verticalità (vocazione gerarchica) del potere.

Il *rizoma*, allora, rappresenta ogni sviluppo libero e imprevedibile, implica *molteplicità* – che si oppone a *unicità* –, *eterogeneità*, *congiunzione*. Può essere interrotto, o spezzato in un punto qualsiasi, ma, in questo caso, subito riprende a seguire qualcuna delle proprie linee, oppure si collega ad altre.

Édouard Glissant si serve della categoria definita da Deleuze e Guattari per sostanziare la sua idea di *creolization*. Risalendo all'etimologia della parola, la definisce come “radice che si estende verso l'incontro con altre radici”, in opposizione alla *radice unica*, “che uccide tutto intorno a sé”. La *creolizzazione*, processo necessario e inevitabile, si fonda, allora, su un *rizoma* di culture composte, base della sua “poetica della relazione”.

Rizomatica, dunque, intende annodare e promuovere le diverse linee di ricerca del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne in una libera molteplicità di creative intersezioni, in un incessante processo di scoperta.

Comitato Scientifico

Silvia Albertazzi, Antonella Ceccagno, Andrea Ceccherelli, Luigi Contadini, Carla Corradi, Lilla M. Crisafulli, Giulio Garuti Simone, Maria Chiara Gnocchi, Gabriella Elina Imposti, Rita Monticelli, Marco Presotto, Paola Puccini, Anna Paola Soncini

Referee Board

Fausta Antonucci, Università di Roma Tre
Michel Delon, Università di Parigi IV, Sorbona
Amedeo Di Francesco, Università di Napoli L'Orientale
Gillian Dow, Università di Southampton (UK)
Annick Farina, Università di Firenze
Marcello Garzaniti, Università di Firenze
Stefano Garzonio, Università di Pisa
Nicholas R. Havelly, Università di York
Michele Marrapodi, Università di Palermo
Joan Oleza, Università di Valencia (Spagna)
Eduardo Ramos Izquierdo, Università di Parigi IV, Sorbona
Roberto Ruspanti, Università di Udine
Srikant Sarangi, Università di Cardiff (UK)
Annamaria Sportelli, Università di Bari
Kamran Talattof, Università dell'Arizona (USA)
Geoff Thompson, Università di Liverpool
Francisco Tovar Blanco, Università di Lérida (Lleida, Spagna)
Carmen Valcárcel Rivera, Università Autonoma di Madrid (Spagna)

I volti della Rivoluzione d'ottobre

a cura di
Irina Marchesini

Bologna
University Press



Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne dell'Università di Bologna.



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE
E CULTURE MODERNE

Gli articoli contenuti nel presente volume sono stati sottoposti a un processo di doppio referaggio

Fondazione Bologna University Press
Via Saragozza 10, 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019

ISSN 2283-8902
ISBN 979-12-5477-138-9
ISBN online 979-12-5477-139-6
DOI 10.30682/979-12-5477-139-6

www.buonline.com
info@buonline.com

Trascorso un anno dalla prima edizione, quest'opera è pubblicata sotto licenza CC-BY 4.0

Impaginazione: Centro Stampa di Meucci Roberto

Prima edizione: ottobre 2022



Sommario

L'ombra pesante del Passato. A cent'anni dalla Rivoluzione <i>Irina Marchesini</i>	9
I socialisti russi non bolscevichi di fronte alla Rivoluzione <i>Guido Carpi</i>	19
1917. L'infanzia come territorio tra continuità e rottura <i>Giulia De Florio</i>	39
Poesia russa e Rivoluzione: osservazioni su tre prodotti dell'editoria italiana <i>Alessandro Niero</i>	59
Velimir Chlebnikov: i poemi della Rivoluzione <i>Gabriella Elina Imposti</i>	71
L'Ottobre delle arti dello spettacolo. Rivoluzione o evoluzione? <i>Donatella Gavrilovich</i>	89
«La più importante di tutte le arti». Il cinema russo prima e dopo la Rivoluzione <i>Davide Giurlando</i>	105
La musica della Rivoluzione in Russia <i>Elena Petrushanskaya-Averbakh</i>	123



La Russia come uno specchio <i>Andrea Tarabbia</i>	153
English Abstracts	165
Autrici e autori	169

Ad Avgusta Vasil'evna, "Veteran truda"



L'ombra pesante del Passato. A cent'anni dalla Rivoluzione

Irina Marchesini

Gli anniversari di eventi epocali, determinanti per la storia dell'umanità, come il centenario della Rivoluzione d'ottobre (1917-2017), costituiscono senza dubbio uno spazio di apertura per un'ampia riflessione sul passato, una pausa se si vuole necessaria per riconsiderare quei passaggi che per sempre hanno ridisegnato il profilo del mondo. Per effetto della Rivoluzione sono stati ridefiniti i destini di intere popolazioni che, generazione dopo generazione si trovano ancora oggi a dover confrontarsi, interagire, rinegoziare questa ponderosa eredità, la cui ingombrante impronta è ben visibile persino nel contesto attuale.¹

Il sentimento dei russi rispetto alla Rivoluzione e al suo centenario è oggettivamente registrato in diversi sondaggi realizzati tra il 2016 e il 2017. Da una ricerca condotta nel 2016 da Matthew Blackburn tra San Pietroburgo e Nižnyj Novgorod, ad esempio, emerge il ritratto di una Russia imperiale come età dell'oro, alla quale si contrappone l'immagine della Rivoluzione e dei successivi anni di guerra civile (1918-1922) come sciagura per la Storia della Russia, di cui questa parentesi ne costituisce il capitolo peggiore (2018: 106). In particolare, Blackburn si sofferma su tre linee interpretative tra loro interconnesse, secondo le quali la Rivoluzione ha significato: i) una tragedia umana; ii) una catastrofe per la nazione russa; iii) un disastro geopolitico per lo Stato russo (2018: 107-110).

¹ A questo proposito, si veda il Discorso alla Nazione del Presidente della Federazione russa Vladimir V. Putin datato 24 febbraio 2022.

Una fotografia non dissimile è stata scattata dal Levada Centr, un'organizzazione russa indipendente e non governativa che si occupa di ricerche a carattere sociologico. Mi riferisco qui a un sondaggio somministrato sotto forma di intervista tra il 2 e il 6 marzo 2017 su un campione rappresentativo a livello nazionale della popolazione rurale e di quella residente in città; nello specifico, sono state prese in considerazione le opinioni di 1.600 persone dai 18 anni in su in 137 località appartenenti a 48 regioni del Paese. Appare significativo il fatto che, in risposta alla prima domanda («Alcuni sostengono che la Russia deve andare avanti e non soffermarsi su ciò che è successo nel 1917. Altri dicono che bisogna sapere di più su questo periodo per non ripetere gli errori del passato. Quale delle seguenti affermazioni esprime più accuratamente il suo punto di vista?»), il 44% degli intervistati, ovvero la fetta più consistente, scelga l'opzione «[d]obbiamo sapere di più su questo periodo per non ripetere gli errori del passato» (Levada Centr 2017: online). Probabilmente a causa di questa concezione della Rivoluzione come un "errore del passato", all'ultima domanda il 38% risponde che non reputa possibile il ripetersi di un simile evento nelle circostanze attuali (ovvero nel 2017). Sempre a questo proposito, pare interessante il dato che emerge dalla seconda domanda, in cui vengono comparate le risposte date nell'aprile 2006 e nel marzo 2017: qui, la percentuale di coloro che ritengono la Rivoluzione fosse inevitabile si abbassa dal 53% al 48%, mentre aumenta il numero degli indecisi (dal 15% al 21%); rimane sostanzialmente invariata l'opinione di quel terzo di popolazione che la considera evitabile. Non sorprenderà, dunque, osservare il crollo della simpatia nutrita nei confronti della figura di Lenin, passata dal 67% nell'ottobre 1990 al 26% nel marzo 2017. Altrettanto prevedibile è l'opinione sulla legalità della presa di potere da parte dei bolscevichi, giudicata tale soltanto dal 9% dei rispondenti contro il 31% che invece la crede illegale (dati del marzo 2017). Alla luce di questi dati diventa meglio leggibile il fatto, peraltro commentato da numerosi studiosi a livello internazionale,² di una

² L'articolo di Jens Petter Nielsen *The Russian Revolution of 1917 and the Kremlin's Policy of Remembrance* (2020) offre un'interessante riflessione sulla posizione e interpre-

scarsa o ambivalente considerazione dedicata al centenario nella sua stessa patria.³

Diverso è, invece, il panorama delle vivaci discussioni accademiche che si sono svolte nel resto del mondo. Durante l'anno del centenario si sono susseguite innumerevoli conferenze, seminari, eventi per raffrontare e comprendere, a distanza appunto di un secolo, nuovi possibili questioni e approcci legati alla Rivoluzione d'ottobre. Altrettanto numerose sono state le ricerche pubblicate negli ultimi anni, e che ancora continuano a vedere la luce anche in tempi recentissimi, a dimostrazione della grande attualità del tema e della sua centralità per capire la Russia odierna. La letteratura critica sull'argomento può essere suddivisa in tre grandi filoni: la genesi e il contesto in cui è nata la Rivoluzione d'ottobre;⁴ i primi anni di sviluppo, l'instaurazione del nuovo ordine e le principali figure storiche coinvolte in questo percorso;⁵ l'impatto della Rivoluzione, le sue conseguenze e la sua eredità.⁶ Un articolato contributo che propone una rassegna ragionata degli studi redatti in lingua inglese dedicati a questi tre aspetti è apparso sulla rivista "Cahiers du monde russe" a firma dello storico Peter Holquist (2017).

Peraltro, proprio una felice formulazione dello stesso Holquist (2002), che considera il settennio 1914-1921 come un «continuum di crisi», è diventata il fulcro di una discussione sul problema della ricezione della Rivoluzione d'ottobre e la politica della memoria in Russia,⁷ i cui risultati sono stati pubblicati nell'autunno del 2015 in forma di

tazione ufficiale di Stato di questo evento storico. Sullo stesso argomento, si vedano anche Smith (2015); Fitzpatrick (2017); Rendle, Retish (2017); Rendle, Lively (2021).

³ Un esaustivo elenco delle iniziative organizzate in occasione del centenario può essere preso in visione sul canale ufficiale online della Associazione di Storia Russa (2022).

⁴ Si vedano, ad esempio, Marot (2012); Mullin (2015); Figs (2017); Medhurst (2017); Cigliano (2018).

⁵ Si vedano, ad esempio, Shandro (2014); Twiss (2014); Allen (2015); Corney (2015); Carpi (2017); Tarantino (2017).

⁶ Si vedano, ad esempio, Brandist (2015); Daly, Trofimov (2017); Di Maggio (2017); Adamski, Gajos (2019).

⁷ Sul trattamento e inclusione della Storia sovietica nella Nuova Russia, si vedano soprattutto Davies (1997); Tolz (2014); Buldakov, Leont'eva (2015); Kangaspuro (2015); Kolonitskii (2015); Lundby (2015).

forum sulla rivista “Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History”. A questo dibattito, intitolato *State of the Field: 1917 on the Eve of the Centenary*, hanno partecipato, tra gli altri, storici di rilievo, come Smith, Kolonitskii e Novikova. I contributi, con particolare riferimento a quello di Kolonitskii, scandagliano le implicazioni collegate a quella corrente storiografica prevalentemente occidentale, ma abbracciata anche da alcuni studiosi russi, che vede appunto nel periodo 1914-1921 una continuità di crisi. In maniera non dissimile, nel suo volume *A Short History of the Russian Revolution* (2017), Geoffrey Swain si interroga sull’adeguatezza – o meno – dell’impiego del termine “rivoluzione” per riferirsi a quel processo politico, storico e sociale che ha portato al rovesciamento del potere imperiale in favore della dittatura del proletariato.

Riflettendo sul titolo del testo di Swain verrebbe poi da chiedersi: è corretto parlare di una sola Rivoluzione, accompagnandola all’aggettivo “russa”? E, restando sempre sul dato dell’aggettivazione, quale legame intrattiene la Rivoluzione del 1917 con le rivoluzioni colorate, avvenute nello spazio post-sovietico a partire dal 2003? Quali le connessioni genetiche, le similarità, le profonde differenze e implicazioni nel modellare le società a livello di futuro globale? La grande complessità di questo evento storico, della sua trattazione e delle sue conseguenze è evidente, considerando non soltanto la serie di quesiti poc’anzi elencati, ma anche la somma delle discussioni svoltesi nelle sedi accademiche di tutto il mondo.

Per riflettere sulle ramificate espressioni della Rivoluzione d’ottobre a cent’anni dal suo avvento, il 16 novembre 2017 presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell’Università di Bologna si è riunito un gruppo di studiosi italiani e russi afferenti a diverse aree scientifico-disciplinari. Negli anni successivi, il confronto avviato in questa sede italiana si è esteso e ha coinvolto altri preziosi interlocutori; i risultati vengono qui presentati per la prima volta. Pertanto, riflessa nel presente volume è la volontà di indagare i vari “volti” della Rivoluzione in ottica comparata, nel tentativo di restituire al pubblico una visione eterogenea e ad ampio respiro su un tema comune che, come abbiamo visto, presenta un’estrema complessità e ancora oggi gioca un ruolo nel plasmare la società russa.



L'ombra pesante del Passato. A cent'anni dalla Rivoluzione

Aprire *I volti della Rivoluzione d'ottobre* un contributo di taglio storico a firma di Guido Carpi, uno dei maggiori studiosi di cose sovietiche in Italia; sua è, infatti, la fondamentale monografia *Russia 1917: un anno rivoluzionario*, edita da Carocci (2017). Qui Carpi ci offre un'erudita panoramica su un aspetto meno noto legato alla Rivoluzione d'ottobre, concentrandosi sui dibattiti e sulle posizioni presenti all'interno della frangia dei socialisti che si oppone ai bolscevichi durante l'arco temporale 1917-1921. Grazie alla sapiente ricostruzione dell'autore entriamo così nel cuore vivo delle discussioni di un gruppo straordinariamente variegato, in cui il contrappunto delle posizioni che danno voce a visioni inconciliabili diventa strumento di forte socializzazione, sintomo di quella effervescenza collettiva che si apre alle rigogliose possibilità che solo il tumultuoso caos di una rivoluzione può offrire.

Seguono l'articolo di Carpi tre studi ad argomento letterario. Adottando un approccio storico-letterario Giulia De Florio esplora il campo della letteratura per l'infanzia, intendendolo come territorio, ovvero un fertile *humus* in cui si intersecano, nutrendosi vicendevolmente, vari saperi. Fine conoscitrice e sicura esperta della materia, De Florio effettua un ricchissima analisi di questa specifica produzione letteraria nella sua doppia anima di testo scritto e illustrazione, situandosi a pieno nella discussione sulla Rivoluzione come punto "bifronte" in cui si incontrano continuità e rottura con il passato.

Passando poi alla poesia, Alessandro Niero mette a confronto tre antologie italiane dedicate ai versi in lingua russa sul tema della Rivoluzione; il risultato è una dotta lettura di queste raccolte che si muove non soltanto sull'asse temporale, e dunque prendendo in considerazione tre fondamentali momenti storici (1923, poco dopo la fine della guerra civile; 1971, data vicina al cinquantenario e 2017, il centenario), ma dando anche profondità alle differenti figure che hanno curato le edizioni e alle loro personalità (Ettore Lo Gatto, Bruno Carnevali, Davide Brullo).

Sempre in ambito poetico si colloca il contributo di Gabriella Elina Imposti, dedicato all'eccentrica figura di Velimir Chlebnikov e ai suoi poemi sulla Rivoluzione. Partendo da questo corpus, l'autrice non soltanto dà risalto alla freschezza e all'originalità della voce di Chlebnikov,

di cui peraltro quest'anno ricorre il centenario della morte, ma mette in evidenza con dovizia di dettagli il modo in cui la composita produzione poetica chlebnikoviana si intreccia con le robuste radici della tradizione letteraria russa. Eppure, questa minuziosa riflessione di tipo storico-letterario non guarda soltanto al passato, ma apre una finestra anche sull'eredità di queste opere, soprattutto nel contesto italiano, prendendo in esame la trasposizione teatrale del testo di *Perquisizione notturna*, messo in scena nel settembre 2018 dalla compagnia di Firenze Chille de la balanza.

La Rivoluzione a teatro è un tema che viene affrontato soprattutto nel primo dei tre articoli inclusi nel volume dedicati alla rappresentazione di questo evento storico nelle arti. Donatella Gavrilovich, infatti, illumina il lettore con la sua scrupolosa disamina delle sperimentazioni che investirono il campo dello spettacolo, luogo d'elezione per la tanto auspicata sintesi delle arti. Da questa competente indagine emerge un variopinto affresco di quelle vitali forze propulsive, autentiche motrici dell'innovazione che all'epoca caratterizzarono il teatro, senza però dimenticare il fondamentale legame con la sperimentazione modernista, vera e propria culla delle avanguardie russo-sovietiche.

Il tratto del dinamismo innescato dalla Rivoluzione è ben evidenziato anche da Davide Giurlando nella sua ricerca dedicata alle metamorfosi del cinema. Giurlando osserva da vicino non soltanto le trasformazioni provocate dall'interazione con le produzioni di altre aree geografiche, ma commenta soprattutto il modo in cui il cinema pre-rivoluzionario assorbì le energie e il vigore di questo titanico evento storico, che arriva persino a riscriverne la grammatica. Ne emerge un variegato mosaico in cui trovano posto non soltanto le pellicole più famose, ma anche il cinema d'animazione e altri formati ormai dimenticati, come gli *agitki*.

Infine, la Rivoluzione d'ottobre ha trovato un importantissimo riflesso anche nella musica, come dimostra il raffinato studio di Elena Petrushanskaya-Averbakh. Qui l'autrice propone un entusiasmante viaggio nella musica classica russo-sovietica, restituendo anche in questo caso il ritratto di una stagione all'insegna del rinnovamento e di costante dialogo con la società del presente e del passato, consapevole del



fatto che assieme al caos e agli sconvolgimenti portati da un evento tanto distruttivo è presente il seme di una nuova via.

Chiude il volume una riflessione personale dello scrittore italiano Andrea Tarabbia (Saronno, 28 maggio 1978), vincitore nel 2019 della 57^a edizione del Premio Campiello con il romanzo *Madrigale senza suono* (Torino, Bollati Boringhieri, 2019).

Ringraziamenti. Desidero ringraziare l'instancabile Jacopo Doti, elegante cultore della cultura russa e compagno di lunghe discussioni sul libro in lavorazione, per il fondamentale apporto che ha dato alla pubblicazione di questo volume. Ringrazio inoltre tutti gli autori per la pazienza in questa avventura editoriale. Si ringraziano, infine, i revisori esperti anonimi per il meticoloso lavoro.

Bibliografia

- Adamski, L., Gajos, B. (eds.) (2019), *Circles of the Russian Revolution: Internal and International Consequences of the Year 1917 in Russia*, London, Routledge.
- Allen, B.C. (2015), *Alexander Shlyapnikov, 1885–1937. Life of an Old Bolshevik*, Leiden, Brill.
- Blackburn, M. (2018), *National Identity, Nationalist Discourse and the Imagined Nation in Post-Soviet Russia*, Glasgow, tesi di dottorato University of Glasgow, <<http://theses.gla.ac.uk/30590/>> (ultimo accesso 01 maggio 2022).
- Brandist, C. (2015), *The Dimensions of Hegemony. Language, Culture and Politics in Revolutionary Russia*, Chicago, Haymarket books.
- Buldakov, V.P., Leont'eva, T.G. (eds.) (2015), *Vojna, porodivšaja revoljuciju: Rossija, 1914–1917 gg*, Moskva, Novyj chronograf.
- Carpi, G. (2017), *Russia 1917: un anno rivoluzionario*, Roma, Carocci.
- Cigliano, G. (2018), *Guerra, impero, rivoluzione: Russia, 1914-1917*, Napoli, Federico II University Press.
- Corney, F.C. (2015), *Trotsky's Challenge. The 'Literary Discussion' of 1924 and the Fight for the Bolshevik Revolution*, Leiden, Brill.

- Daly, J., Trofimov, L. (eds.) (2017), *The Russian Revolution and Its Global Impact: A Short History with Documents*, Cambridge, Hackett Publishing.
- Davies, R.W. (1997), *Soviet History in the Yeltsin Era*, London, Macmillan Press.
- Di Maggio, M. (ed.) (2017), *Sfumature di rosso. La Rivoluzione russa nella politica italiana del Novecento*, Torino, Accademia University Press.
- Figes, O. (2017), *A People's Tragedy: The Russian Revolution – Centenary Edition with New Introduction*, London, Random House.
- Fitzpatrick, S. (2017), *Celebrating (or Not) the Russian Revolution*, in “Journal of Contemporary History”, 52, 816-831.
- Holquist, P. (2002), *Making War, Forging Revolution: Russia's Continuum of Crisis, 1914-1921*, Cambridge, Harvard University Press.
- Holquist, P. (2017), *The Russian Revolution as Continuum and Context and Yes, — as Revolution*, in “Cahiers du monde russe”, 58.1-2, 79-94.
- Kangaspuro, M. (2015), *History Politics and the Changing Meaning of Victory Day in Contemporary Russia*, in M. Bragan, P. Tame (eds.), *The Long Aftermath: Cultural Legacies of Europe at War, 1936-2016*, Oxford, Berghahn Books, 333-343.
- Kolonitskii, B.I. (2015), *On Studying the 1917 Revolution: Autobiographical Confessions and Historiographical Predictions*, in “Kritika: Exploration in Russian and Eurasian History”, 16.4, 751-768.
- Lundby, G.K. (2015), *The Use of History in Russia 2000–2011: The Kremlin and the Search for Consensus*, in “East European Politics”, 31.2, 149-169.
- Marot, J.E. (2012), *The October Revolution in Prospect and Retrospect. Interventions in Russian and Soviet History*, Leiden, Brill.
- Medhurst, J. (2017), *No Less Than Mystic: A History of Lenin and the Russian Revolution for a 21st-Century Left*, London, Watkins Media Limited.
- Mullin, R. (2015), *The Russian Social-Democratic Labour Party, 1899-1904. Documents of the 'Economist' Opposition to Iskra and Early Menshevism*, Leiden, Brill.

- Nielsen, J.P. (2020), *The Russian Revolution of 1917 and the Kremlin's Policy of Remembrance*, in K.A. Myklebost, J.P. Nielsen, A. Rogatchevski (eds.), *The Russian Revolutions of 1917. The Northern Impact and Beyond*, Boston, Academic Studies Press, 188-205.
- Rendle, M. (ed.) (2017), *The Centenary of the Russian Revolution: New Directions in Research*, Special Issue of "Historical Research", 90.247.
- Rendle, M., Retish A.B. (2017), *Silences and Noises: Commemorating 1917*, in "Revolutionary Russia", 30.2, 151-157.
- Rendle, M., Lively A. (2021), *The Antirevolutionary Commemoration: The Centenary of 1917 in Russia*, in "History & Memory", 33.2, 3-45.
- Shandro, A. (2014), *Lenin and the Logic of Hegemony. Political Practice and Theory in the Class Struggle*, Leiden, Brill.
- Smith, S.A. (2015), *The Historiography of the Russian Revolution 100 Years On*, in "Kritika: Exploration in Russian and Eurasian History", 16.4, 733-749.
- Swain, G. (2017), *A Short History of the Russian Revolution*, New York, IB Tauris.
- Tarabbia, A. (2019), *Madrigale senza suono*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Tarantino, M. (2017), *Introduzione*, in M. Tarantino (ed.), *1917-2017. Una storia europea chiamata Rivoluzione*, Milano, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, 7-11.
- Tolz, V. (2014), *Modern Russian Memory of the Great War, 1914-1920*, in E. Lohr, V. Tolz, A. Semyonov, M. von Hagen (eds.), *The Empire and Nationalism at War*, Bloomington, Slavica, 257-285.
- Twiss, T.M. (2014), *Trotsky and the Problem of Soviet Bureaucracy*, Leiden, Brill.

Risorse online

- Levada Centr (2017), *Oktjabr'skaja revoljucija*, <<https://www.levada.ru/2017/04/05/oktyabrskaya-revoljuciya-2/>> (ultimo accesso 01 maggio 2022)
- Canale ufficiale online della Associazione di Storia Russa (2022), <https://historyrussia.org/images/documents/plan100letrevolution.pdf> (ultimo accesso 01 maggio 2022)

Irina Marchesini



O, sdelay statuej zvenjašcej (© Irina Marchesini)



V čreve mogily (© Irina Marchesini)

I socialisti russi non bolscevichi di fronte alla Rivoluzione

Guido Carpi

1.

Ampio e dotato di intelletti analitici non comuni, il fronte socialista che si oppone ai bolscevichi nel 1917-1921 è eccezionalmente frastagliato, schierato su un'infinità di posizioni inconciliabili: qui sta forse una delle cause della sua sconfitta. Ne sono un buon esempio i dibattiti che lacerano il partito menscevico, in cui militano la gran parte degli intellettuali marxisti antibolscevichi. Dominante nel Soviet di Pietrogrado fra il febbraio e il settembre 1917 come partito «formalmente unito», il menscevismo «in realtà rappresenta un conglomerato di parti non legate fra loro in modo organico»; le sue ali difensista e internazionalista «hanno raggiunto, si può dire, risultati sbalorditivi nella mutua neutralizzazione l'una dell'altra» (Potresov 1917b: 3). A notarlo con amara ironia è il leader dell'ala destra e difensista Aleksandr Potresov.¹ A dividere i menscevichi, oltre all'opzione sul proseguimento o meno della guerra, è soprattutto l'atteggiamento da tenere nei confronti della borghesia e dei partiti che la rappresentano: posto che, come vuole Marx, in un Paese dalle strutture ancora assolutistico-feudali la prima rivoluzione dev'essere – appunto – borghese, e solo in un secondo momento essa può evolvere in direzione socialista, quanto deve durare tale prima fase “borghese”? Per la sinistra del partito, guidata da Julij Martov, è già tem-

¹ Sull'evoluzione politica di Potresov, vedi Carpi (2015: 128-130, 140, 141). Sulle sue posizioni fra il febbraio e l'ottobre 1917, vedi Carpi (2016: 274-280).



Guido Carpi

po che i soviet a guida menscevica sottomettano «la massa piccoloborghese della democrazia» per completare insieme ad essa la trasformazione rivoluzionaria del Paese. Tale posizione costituisce per Potresov *Nedonosok bol'shevizma* [*Un aborto di bolscevismo*], come recita il titolo di un suo intervento in merito:

[i]l proletariato a cavalcioni della piccola borghesia, – Dio mio, che vecchia utopia, che utopia decrepita che è, e allo stesso tempo consunta dalla vita! È la vecchia idea del bolscevismo, o la formula di Trockij e Parvus del 1905 [...]. Il proletariato a cavallo della piccola borghesia! Ahimè, noi conosciamo l'opposto e solo l'opposto nella storia della società russa, nella storia delle sue idee, dei suoi partiti politici. Non è mai stato il proletariato a cavalcare la piccola borghesia, ma era la piccola borghesia – o meglio, l'essenza piccolo-borghese della vita russa – a cavalcare il proletariato e a combinare scherzi sorprendenti con l'ideologia del proletariato. (1917a: 3)

Nel congresso “unificante” di fine agosto, le diverse anime mensceviche si concretizzano in compiute analisi di come il processo rivoluzionario si era fin lì delineato: il centrista Iraklij Cereteli tende soprattutto a giustificare la linea seguita dalla maggioranza del partito, presentandola come l'unica possibile in una situazione in cui guerra e rivoluzione hanno coinciso e si deve evitare ad ogni costo l'isolamento della classe operaia. Martov nota che la borghesia russa ha esaurito il compito politico previsto da sempre dai menscevichi per essa – iniziare la rivoluzione – nel primo mese dopo febbraio, ma non si è mostrata interessata a un approfondimento delle conquiste sociali e civili che la rivoluzione stessa dettava: la partecipazione della socialdemocrazia a governi d'intesa coi partiti borghesi rende impossibile dare alla rivoluzione il suo sbocco naturale. Potresov afferma al contrario che la classe borghese russa non può essere controrivoluzionaria, dato che il passaggio al capitalismo non si è ancora compiuto, e che dunque il proletariato deve allearsi ancora più strettamente con la borghesia per edificare il Paese su basi nuove: «[n]on c'è dubbio che in questi 6 mesi noi si sia visto poco del volto progressista della borghesia, è vero, ma vi rispondo: non abbiamo visto

il volto progressista della borghesia perché non abbiamo visto il volto nazionale-statale del proletariato. Quanto più il proletariato avesse mostrato il proprio volto nazionale-statale, tanto più esso avrebbe costretto la borghesia a seguirlo e a compiere la propria missione storica». Secondo Potresov, a rendere impossibile una reale egemonia politica del proletariato sono l'arretratezza sociale e il carattere amorfo di buona parte di tale classe, che il partito non riesce a indirizzare sufficientemente:

[d]obbiamo riconoscere non solo che in teoria rappresentiamo un eccellente materiale per il meraviglioso motore della storia, ma anche che su di noi pende la maledizione di tutte le classi nella storia della Russia; tutte hanno subito tale maledizione: la borghesia è venuta fuori impotente, ma anche il proletariato nel XX secolo in molte sue caratteristiche ricorda i fuorilegge del XVII secolo, quelli che ancora nel XVII secolo furono gli 'eroi del tempo dei torbidi': ci manca l'addestramento europeo-occidentale, quella straordinaria capacità – elaborata nei secoli, ancor prima che iniziasse la storia dello sviluppo del proletariato – di agire in forma organizzata e di pensare all'immateriale totalità dello Stato. (Galili *et al.* 1995: 357)

In breve l'atmosfera del congresso si surriscalda alquanto: i difensisti chiamano gli internazionalisti "infanti politici", mentre questi accusano i primi di fornire un sostegno "criminale" alla borghesia e alla guerra. Qualsiasi velleità unitaria sembra compromessa fin da principio. Alla fine, in mancanza di alternative condivise, la politica delle larghe alleanze viene confermata: i delegati di provincia temono infatti che la più piccola concessione alle posizioni della sinistra comprometta le residue possibilità di collaborazione fra i soviet locali e l'*intelligencija* non socialista.

2.

In condizioni assai precarie (niente riscaldamento né luce elettrica, portinai in sciopero) si svolge il successivo congresso menscevico del dicembre 1917, ossia in pieno periodo "interlocutorio" dopo la presa del potere bolscevica in ottobre ma prima che lo scioglimento forzato

dell'Assemblea costituente tracci una linea di non ritorno e renda impossibile ogni tentativo di ricomposizione politica a sinistra. Nel corso del congresso, a livello di dirigenza prevalgono i massimalisti di Martov, ma le analisi dell'accaduto non potrebbero essere più divergenti, anche sull'onda di un pessimo risultato elettorale alla Costituente (3,15% contro il 39,5% dei socialisti rivoluzionari e il 22,5% dei bolscevichi): è il "canto del cigno" del menscevismo come forza politica reale.

La «fontana verbale» (espressione di un delegato) inizia a scorrere la mattina del 30 novembre col centrista Michail Liber, che «in scarse frasi ben scandite dette la stura ai molteplici sentimenti che lo ispiravano: il senso di impotenza, l'amarezza della disillusione e il disgusto per quello che stava succedendo tutt'intorno» (Nenarokov 2011: 291). Liber attribuisce le crisi di potere di febbraio e di ottobre ai «fallimenti militari» e analizza la «rivoluzione» in atto come effetto dell'involuzione economica: «[1]a rivoluzione è arrivata non come risultato dello sviluppo delle forze produttive, ma come risultato di un profondo degrado di tutte le forze del Paese. E questa manifestazione di degrado è stata presa come manifestazione di forza, ha fornito la possibilità di immaginarsi la Russia come un'avanguardia rivoluzionaria» (Galili *et al.* 1997: 377). Di qui il carattere illusorio delle potenzialità progressive dei processi in atto nel corso del 1917: «[s]i è creata l'illusione che la democrazia rivoluzionaria sia tutta la Russia, che tutta la Russia sia la nostra solida base. Il movimento per la pace è stato preso per una manifestazione di reali aspirazioni rivoluzionarie e democratiche, mentre in realtà alla base di tutto stava la sete di pace a tutti i costi. È questo che ha portato anche al rivolgimento del 25 ottobre» (Galili *et al.* 1997: 378).

Il vero motore dei processi in corso è in realtà l'*esercito*, un gruppo che non costituisce una classe sociale separata ma che agisce in questo momento sotto la spinta della massa dei contadini in armi: «coinvolta perché non venivano soddisfatti i suoi interessi specifici», la classe contadina, appena i suoi interessi verranno soddisfatti, abbandonerà ogni velleità di cambiamento, cessando subito di essere «non solo socialista, ma anche solo genericamente democratico-rivoluzionaria» (Galili *et al.*

1997: 379). L'inevitabile riflusso della rivoluzione che seguirà alla pace e alla distribuzione delle terre porterà con sé «la delusione per le forme stesse della democrazia, nei confronti della stessa necessità di istituzioni democratiche: il suffragio universale, le libertà, la repubblica democratica, l'Assemblea Costituente, etc.»: è dunque molto probabile che al riflusso segua un regime autoritario di destra. Per questo, ciò che sta avvenendo «non è una rivoluzione socialista fallita, è una controrivoluzione riuscita» (Galili *et al.* 1997: 383).

Segue l'intervento di Martov, per niente propenso a considerare l'Ottobre un evento casuale o un fenomeno involutivo rispetto a quella rivoluzione che – come i menscevichi asserivano – avrebbe dovuto avere un carattere democratico-borghese: i marxisti russi, compreso il loro patriarca Georgij Plechanov, avevano sempre ammesso che «nel corso della rivoluzione la borghesia può essere creativa, gettando le basi di uno Stato nuovo, ma la rivoluzione può crescere oltre le potenzialità creative della borghesia e, come in tutte le rivoluzioni occidentali, può giungere il momento in cui la rivoluzione inizia a svilupparsi contro la borghesia» (Galili *et al.* 1997: 386).

I bolscevichi – prosegue Martov – hanno acquisito la forza necessaria per il colpo di stato anche grazie all'erronea politica dei menscevichi: questi, invece di sottoscrivere un governo socialista capace di far fare alla rivoluzione il «salto di qualità», hanno perseverato nel sostenere un governo di coalizione coi partiti borghesi chiaramente incapace di risolvere i problemi legati alla pace e alla riforma agraria. Certo: «la forma della congiura è la tipica forma di una rivoluzione per niente socialista, ma anarchica», ma una volta che il colpo di stato è avvenuto negli interessi del proletariato, i menscevichi non possono tirarsi indietro: «[p]erciò alla base della nostra politica – la politica di un partito di classe – sta il principio: non tornare indietro rispetto al rivolgimento bolscevico, verso la coalizione [dei partiti socialisti con quelli borghesi, precedente all'Ottobre. – G. C.], ma andare avanti per realizzare i compiti prefissati ma finora irrealizzati, ricostruendo l'unità del movimento proletario e il coordinamento delle forze della democrazia proletaria e piccolo-borghese» (Galili *et al.* 1997: 388). Per “democrazia piccolo-borghese” il

marxista Martov intende – esattamente come Lenin – le masse contadine organizzate e guidate dal Partito dei socialisti-rivoluzionari (i cosiddetti *esery*).

Potresov interviene per ultimo, confutando gli oratori precedenti: Liber ha torto nel dire che i soldati hanno abbattuto lo zarismo perché sono stanchi della guerra e del suo andamento disastroso. Da buon “difensista” deciso a proseguire il conflitto bellico, Potresov ritiene che «nel rivolgimento politico attuale hanno giocato elementi che non hanno niente a che fare con una visione complessiva dello Stato. Il regime zarista è caduto a causa del sistema di rifornimento alimentare devastato, e non era la stanchezza a manifestarsi, bensì il timore di un tradimento che stava prendendo forma nel palazzo imperiale [attorno alla zarina “tedesca” Aleksandra Fedorovna. – G. C.], ma tutto ciò non si è sviluppato in un sentimento nazionale per la salvezza del Paese. E ciò ha giocato un ruolo fatale» (Galili *et al.* 1997: 390). Sbagliatissima, secondo Potresov, è anche l’interpretazione data da Martov all’Ottobre come “salto di qualità” rivoluzionario, deprecabile nella forma ma positivo nella sostanza:

[c]hiunque sia stato testimone sa che a Pietrogrado il proletariato è rimasto passivo. C’erano squadre della guardia rossa, ma nei quartieri operai l’atteggiamento era in parte attendista, in parte indifferente. Non si può parlare di un’ondata popolare che ha sollevato e rovesciato la coalizione [di governo]. Significherebbe prendere per i fondelli la gente sul vero carattere della rivoluzione: un’incredibile indifferenza delle masse che ha permesso a un gruppo di registi di fare un colpo di Stato basato sulle baionette. E in questo colpo di Stato c’è molta più Asia che Europa. In sostanza ciò dovrebbe ricordare il XVIII secolo, per quanto allora la guardia del corpo [dell’Imperatore] facesse rivolte di palazzo e non rivoluzioni socialiste. Perché fare una rivoluzione socialista a quattro settimane dall’Assemblea Costituente porta a una dittatura [del proletariato] un bel po’ strana, che inizia dalla negazione del suffragio universale. Qui non c’è nulla in comune col proletariato e con la rivoluzione socialista. Anche se di proletari ce n’era qualcuno, tuttavia la forza motrice è stata la guardia di palazzo. (Galili *et al.* 1997: 388)



L'ubriacatura bolscevica era dunque predeterminata dall'arretratezza sociale e dall'infantilismo politico russo, ed è tipologicamente affine ai rivolgimenti pretoriani di cui è tanto ricca la storia russa. Ma si tratta di una parentesi di breve durata: «[q]uesta fede nella possibilità di saltare oltre la cornice della rivoluzione borghese dev'essere smaltita, e noi viviamo proprio nel periodo del suo smaltimento [...]. Non si è realizzata l'idea che i bolscevichi avevano, di servirsi delle forze dell'*intelligencija*, e adesso assistiamo al crollo dell'idea della dittatura del proletariato». Nel prossimo futuro, Potresov vede un «rivolgimento catastrofico» e «convulsi conati anarchici, ma è inevitabile un cambio di orientamento di tutti gli strati coscienti, quando verrà riconosciuta la necessità non solo dell'autonomia di classe, ma dell'unità nazionale» (Galili *et al.* 1997: 388). Se i menscevichi vogliono essere in grado di giocare un ruolo nel futuro della Russia, «devono distanziarsi» dai bolscevichi nel modo più deciso possibile.

Nel pomeriggio interviene il centrista Fedor Dan, «la cui posizione aveva fino ad allora tutelato la fragile unità del partito» (Nenarokov 2011: 298); anche in questo caso, egli tenta di distillare una posizione accettabile da tutte le parti. Martov sbaglia perché fraintende il carattere dell'esercito, che secondo Dan sarebbe interclassista e tendenzialmente reazionario: «[l]a rivoluzione russa è stata fatta da una forza controrivoluzionaria. Di qui la sua ampiezza e la sua debolezza, dovuta all'assenza di un sano elemento di classe». Riguardo a ciò (ossia «riguardo al prevalere nella nostra rivoluzione di elementi declassati») secondo Dan ha ragione Liber, che però cade nell'eccesso opposto, ossia sottovaluta il fatto che «in questo movimento è stata coinvolta la stragrande maggioranza delle masse proletarie, soggiogate dall'illusione di compiere un rivolgimento sociale con l'aiuto delle baionette. Quest'illusione è penetrata nelle masse operaie tanto in profondità, che addirittura gli operai menscevichi di Pietrogrado a volte ci chiedono: “[e] perché non proviamo?”» (Nenarokov 2011: 395). Niente critiche a Potresov, col quale, evidentemente, Dan spera di coalizzarsi.

Dan tira le somme: «il nostro compito nel momento attuale è liquidare l'avventura bolscevica in modo tale che la classe operaia non



Guido Carpi

debba pagare un prezzo di sangue»; evitare, dunque, una «liquidazione catastrofica *manu militari*», ma cercare «la via perché le masse poco a poco abbandonino le posizioni anarco-sindacaliste e si riuniscano attorno a un programma di classe». Si tratta, dunque, di creare le condizioni per un «governo omogeneo socialista» (Nenarokov 2011: 395), circa la formazione del quale Dan sciorina un'assai machiavellica strategia: «[n]oi proponiamo di accordarci non con gli attuali leader del bolscevismo, ma con coloro che seguono gli slogan bolscevichi. Il distacco delle masse operaie dal bolscevismo non si manifesterà certo nel fatto che gli operai cesseranno di qualificarsi come bolscevichi. Ma in questo bolscevismo essi gradualmente riverseranno un contenuto nuovo. Ecco che sarà possibile mettersi d'accordo» (Nenarokov 2011: 395). Con ciò, si capisce, Dan esclude la possibilità di un ritorno alla vecchia coalizione coi partiti borghesi, ma cerca anche di evitare di mettersi al rimorchio della leadership bolscevica: una posizione di compromesso che al momento non può soddisfare né la destra né la sinistra mensceviche.

Nel corso del dibattito successivo, i toni si fanno più aspri, non senza interessanti spunti di analisi. Rafail Abramovič, della sinistra menscevica e redattore della rivista bundista “Di Arbeter Stimme”, accusa la destra del partito di “dottrinarismo”: «[c]he durante una rivoluzione borghese il proletariato non debba travalicare determinati confini – è vero, ma questo non può essere l'unico criterio delle azioni del partito. In nessuna rivoluzione nessuna classe si è comportata secondo uno schema. I bambini modello vivono nelle fiabe, non nella vita reale. Tutte le classi agiscono alla bolscevica, secondo l'istinto. Solo quando si sono rotte la testa, le classi hanno imparato ad autolimitarsi». Dunque: «il bolscevismo non è un movimento dei soldati. Il bolscevismo è espressione di inevitabili forze elementari, degli umori delle masse operaie» (Nenarokov 2011: 400). Nella sessione pomeridiana riprende la parola Potresov, niente affatto incline ai compromessi:

[u]n tempo lo slogan principale era: ‘Abbasso l'autocrazia!’ Così oggi ci dev'essere uno slogan centrale determinato dalla lotta per la democratizzazione della Russia, per l'Assemblea Costituente in pericolo. Purtroppo

po, li [*gesto in direzione degli internazionalisti*] se ne parla poco, e non so se questo compito loro lo vedono come momento centrale. Se così fosse, non avremmo sentito che ci si può mettere d'accordo coi bolscevichi secondo l'assurda formula 'dai socialisti popolari ai bolscevichi', mentre i socialisti popolari e i socialisti-rivoluzionari hanno a questo proposito una posizione assai più inflessibile della nostra. (Nenarokov 2011: 404)

«I cadetti sono ancora più inflessibili!», – ribatte sarcastico Martov dal fondo sala, alludendo alla prossimità ideologica dei “difensisti” coi partiti borghesi moderati. Potresov risponde a muso duro:

[c]erto! I cadetti sono più inflessibili nel difendere la democrazia! Quando il popolo viene corrotto da un partito che porta il nome di socialdemocratico, vuol dire che si sta uccidendo nel popolo il democratismo che aveva appena iniziato a svilupparsi. Quando si minaccia di disperdere l'Assemblea Costituente, quando la formula degli *juncker* prussiani 'il re è assoluto finché esegue la nostra volontà' – viene inoculata nel popolo, si uccide il democratismo in Russia. Sapete com'è che le masse vivono questo rivolgimento? L'ho sentito io stesso: 'Ci hanno sempre fottuto, ora fottiamo un po' noi!' Sarebbe democrazia, questa? No, è il piccolo traffichino! Il compagno Abramovič ha detto: 'Bisogna prendere la classe operaia per quello che è, la classe operaia non è matura per una politica di coalizione'. Io dico: essa non è matura nemmeno per la social-democrazia, ma solo per il bolscevismo, per questi conati anarchici e sovversivi! (Nenarokov 2011: 404)

Abramovič, comprensibilmente, si risente e grida dalla sala: «[e] allora mollala, la classe operaia!». Potresov ci va a nozze, probabilmente consapevole che questo intervento è il suo canto del cigno come leader politico nazionale: «[i]l compagno Abramovič mi suggerisce di mollare la classe operaia! No! Non la mollo! Solo che non ho la pretesa di rappresentare tutta la classe operaia in ogni momento, ma solo la sua avanguardia! In Austria, quando la maggioranza degli operai era a favore degli antisemiti, forse che i socialdemocratici avevano paura di mettersi contro?» (Nenarokov 2011: 404). Ce n'è anche per il povero Dan, che pure aveva risparmiato Potresov dalle critiche:



Guido Carpi

[i]l compagno Dan ci è venuto a dire che le svolte ideologiche si realizzano così: pettineremo per benino il bolscevismo, fino a che non ci rimarrà dentro niente di bolscevico. Quest'ideologia non ha niente in comune con la realtà. Nella realtà, le svolte nella coscienza di massa hanno un carattere catastrofico, e noi stiamo proprio di fronte a una simile catastrofe: essa avrà conseguenze catastrofiche sull'ideologia della classe operaia.

Siamo a un punto di rottura, quando il bolscevismo è al potere ed è costretto a combattere contro l'espressione suprema della volontà popolare del Paese. È con una chiara posizione di lotta antibolscevica che dobbiamo andare dai lavoratori. Dobbiamo dirlo, che non abbiamo niente a che fare col bolscevismo. Abbiamo più in comune con la democrazia borghese che con loro, così come in Europa i socialisti hanno più in comune coi liberali che col socialismo degli imbecilli [l'antisemitismo. – G. C.].

Il bolscevismo non si è mai lasciato pettinare. Esso è inflessibile. Si spezza ma non si piega. Siete ridicoli! Fate scompisciare dal ridere! (Nenarokov 2011: 404, 405)

Voglia di ridere che non contagia Martov, per il quale le posizioni di Potresov sono chiaramente a favore della controrivoluzione: «[l]a borghesia, se accetterà di stringerci la mano, sarà solo per stritolarla. La parte della socialdemocrazia che si dirige laggiù non tornerà più indietro, la via verso i lavoratori le sarà sbarrata» (Nenarokov 2011: 408). Contro Martov e la maggioranza di sinistra del partito, si ributta nella mischia anche Liber. Non ha senso, esclama, inseguire i bolscevichi sul loro terreno: «[q]uelli vanno dietro alle masse fino a strappar via gli stivali ai borghesi. In questo non potete star loro dietro. Anche a voi [internazionalisti], che ci avete sempre tanto tenuto a distanziarvi da noi, che avete creato un'atmosfera di evidente simpatia per i bolscevichi, ora io vi chiedo: dove sono i vostri successi? Il vostro premio dov'è? Ma che ci state a fare, voi, quando ci sono i bolscevichi di serie A!» (Nenarokov 2011: 410).

I menscevichi, si capisce, risultano spaccati in tre anche su tutte le altre questioni strategiche: l'atteggiamento nei confronti dell'armistizio con la Germania, l'opportunità di partecipare alle istituzioni sovietiche monopolizzate dai bolscevichi e agli organi di controllo operaio sulle fabbriche, il problema dell'assetto federale o meno che il Paese si sarebbe

dovuto dare. Non stupirà che dall'assise non sia stato emesso alcun documento unitario capace di conciliare le varie anime del partito.

3.

Aspettando l'Assemblea Costituente come una sorta di panacea democratica, i leader menscevichi si consolano scrivendo al vecchio patriarca marxista Pavel Aksel'rod – gravemente malato – le proprie impressioni. Così Martov si difendeva dall'accusa di tifare per i bolscevichi: «[i]l nostro 'bolscevismo', ovviamente, si limitava al fatto di non ritenere possibile – contro l'anarchia bolscevica – appellarci alla restaurazione dell'imbellè regime di coalizione, ma, se mai, a un blocco democratico. Sotto l'aspetto *lumpen*-pretoriano del bolscevismo, non possiamo ignorare le radici che esso ha nel proletariato russo» (Galili *et al.* 1997: 584). Sul regime «*lumpen*-pretoriano» dei bolscevichi la pensa diversamente Dan, sempre indirizzato al buon Aksel'rod: «[i]l colpo di stato di Lenin è un'enorme rivolta soldatesca, la rivolta di un esercito di 10 milioni di uomini che volevano la pace a qualsiasi costo. Non è un movimento di classe, ma un movimento di declassati. Non è socialismo, ma tipica anarchia» (Galili *et al.* 1997: 532); gli fa eco Vera Zasulič: «[e]ssi non trasformano in socialista il modo di produzione capitalista, ma distruggono i capitali, devastano la grande industria di trasformazione» (cit. in Nenarokov 2011: 329).

In seguito, ad Assemblea Costituente dispersa e guerra civile iniziata, le critiche di parte menscevica si faranno più distese e articolate, ma partiranno sempre dall'assunto ben formulato da Plechanov (cit. in Carpi 2015: 148), che il sottosviluppo tecnologico e la debolezza industriale abbiano reso l'Ottobre un'avventura velleitaria. Così già nel 1918 si esprime Petr Maslov, uno dei massimi esperti agrari della socialdemocrazia russa, che per decenni aveva duellato con Lenin sulle prospettive dello sviluppo economico del Paese:

[b]asta anche solo una conoscenza superficiale del tipo prevalente di impresa agricola e artigiana, ossia quello che occupa il maggior numero



Guido Carpi

di braccia, per giungere alla conclusione che la rivoluzione non è in grado di introdurre il sistema socialista fino a quando la produzione capitalista non abbia creato le basi materiali per esso. Nei primi anni, la grande rivoluzione russa svincolerà l'industria dall'agricoltura, la svincolerà coi mezzi del capitalismo, e il socialismo solo 'in un futuro più o meno lontano' le riunificherà nuovamente in un tutto armonico. Senza prima svincolarsi dall'agricoltura in piccole unità produttive, l'industria non può organizzarsi tecnicamente in un modello di produzione sociale, dato che la tecnica primitiva dell'artigiano non si può conservare, e dato che i mutamenti tecnologici frantumano l'economia semi-agricola. Neanche la rivoluzione è in grado di creare dal nulla nuove imprese su nuove basi tecnologiche, per quanto grande sia il potenziale creativo di cui essa dispone. (Maslov 1918: 151)

Si tratta, insomma, del problema dell'*accumulazione originaria del capitale* necessario per modificare profondamente l'assetto economico del Paese: secondo Maslov, tale accumulazione è possibile solo in regime capitalista, e ad esso la Russia dovrà tornare, pena il ristagno e la dissoluzione del tessuto economico esistente. La teoria leniniana del trapasso dalla guerra imperialista alla rivoluzione e di lì al socialismo è assurda, fra l'altro, perché proprio la guerra, con la parziale distruzione dell'infrastruttura produttiva europea e soprattutto russa, ha *allontanato* – non avvicinato – la possibilità di edificare un sistema di rapporti economici superiore; ciò che i bolscevichi prendono per transizione rivoluzionaria al socialismo, non è altro che "anarchia" ed entropia economica dovuta alla distruzione da parte della guerra di quel tanto di capitalismo industriale avanzato che c'era in Russia: «[f]in dai primi giorni della rivoluzione russa mi erano chiari i tratti della sua dissoluzione putrefattiva, causata dalla guerra, e i fuochi fatui che baluginavano qua e là non li ho mai presi per fari rivoluzionari» (Liber 1919: s. p.). Così nel 1919 scrive un altro menscevico di spicco.

A mancare, secondo gli analisti menscevichi, non è solo l'infrastruttura produttiva, ma anche una classe operaia che per peso numerico possa svolgere in Russia un ruolo politico egemone. È Plechanov, in una lettera aperta del 28 ottobre 1917 ai lavoratori di Pietrogrado, a dare il *la*: «[n]ella popolazione del nostro Paese, il proletariato costituisce non

la maggioranza, ma la minoranza. E invece esso potrebbe praticare con successo la dittatura solo nel caso che costituisse la maggioranza. Nessun socialista serio si metterebbe a discutere su questo» (1921, 2: 246). Perfettamente in linea è anche Maslov:

[i]n Russia, la classe operaia non può accollarsi l'organizzazione della produzione, dato che essa rappresenta una minoranza della popolazione del Paese. Le altre classi la sopravanzano di molto anche solo dal punto di vista numerico. La rivoluzione in corso – essendo una rivoluzione borghese, ossia conservando tutte le basi della struttura capitalista – può essere contemporaneamente (e sarà di sicuro) anche una rivoluzione sociale che si porterà dietro un notevole smottamento nei rapporti economici: non nella sfera dell'organizzazione produttiva, ma nella sfera della distribuzione del reddito nazionale fra le varie classi. (Maslov 1918: 142, 143)

Ossia: la rivoluzione finirà inevitabilmente per essere borghese, ma gli operai guadagneranno un po' di più e i contadini pagheranno un po' meno tasse. A proposito dei contadini, è evidente ai commentatori menscevichi che l'unico gruppo sociale a guadagnarci davvero dalla rivoluzione – e, in prospettiva, a trasformare pian piano il potere bolscevico in un proprio strumento – sono proprio loro: *la piccola borghesia agraria*. Vi accenna già Liber: «[p]er noi socialisti 'incorreggibili' è indubbio che il socialismo possa essere realizzato in primo luogo in quei Paesi che si trovano su un gradino superiore di sviluppo economico. E invece è da un po' che da noi si è sviluppata una teoria di carattere esattamente opposto. Tale teoria non costituisce per noi, vecchi social-democratici, qualcosa di nuovo: è la teoria che i populist russi sviluppavano contro i primi marxisti» (1919: 16). Contro ogni buon senso marxista, i bolscevichi promuovono a principale detonatore rivoluzionario i contadini, e oggettivamente spianano loro la strada per l'egemonia politica: non si tratta più di marxismo, ma di neo-populismo, o addirittura di neo-slavofilismo (Liber 1919: 17).

Almeno dal 1902 i menscevichi, vestendo i panni dei marxisti ortodossi e “secondo-internazionalisti”, andavano dicendo che il bolscevismo



Guido Carpi

era irrimediabilmente inquinato da scorie populiste: dall'anarchismo di Bakunin al "neo-giacobinismo" di Pëtr Tkačëv, dal culto degli "uomini nuovi" desunto da Nikolaj Černyševskij, al culto – appunto – del contadino russo come principale soggetto rivoluzionario (vedi: Carpi 2020: 185 e segg.; Carpi 2021: *passim*). Nel 1922, in piena Nep, il menscevico di rito martoviano Dalin definirà la questione in termini più espliciti: il potere sovietico e l'ideologia comunista sono una «mascherata storica», e «quella rivoluzione che la Russia esperisce già da cinque anni, fin dal principio è stata e rimane fino in fondo una rivoluzione borghese. Perché la rivoluzione comunista ha avuto un simile esito? Perché gli interessi dei contadini hanno determinato il destino della politica nel suo complesso» (Dalin 1922: 7, 10, 13). Nuovamente, fioccano le accuse di neopopulismo nei confronti dei bolscevichi.

4.

Diversa, ovviamente, è l'analisi sociale del bolscevismo al potere condotta dai veri populisti. Nel volume collettivo *Bolševiki u vlasti. Social'no-političeskie itogi oktjabr'skogo perevorota [I bolscevichi al potere. I risultati socio-politici del rivolgimento d'ottobre]*, messo insieme in gran fretta dai leader del partito social-rivoluzionario, Dmitrij Rozenbljum (rappresentante della destra del partito, delegato alla Costituente) attribuisce il rivolgimento bolscevico alla rivolta della massa di contadini declassati prodotta dalla guerra:

[1] L'enorme esigenza di braccia operaie espressa dall'economia di guerra (privata di parte dei propri operai stabili precettati nell'esercito), col miraggio di paghe alte ha attirato dalle campagne ampi strati di contadini lavoratori. È proprio questo afflusso di popolazione rurale che spiega, oltre all'ondata di profughi, *quella crescita delle città* osservato dalla statistica nei primi anni di guerra.

Ma questo aumento della classe di operai salariati ha avuto una peculiarità: quella di avere un carattere temporaneo, effimero. Non si trattava della solita crescita delle città a spese della campagna, tipica del sistema capitalistico. Suscitato esclusivamente dalle necessità del tempo di guerra,

il nuovo proletario non diviene uno stabile operaio di fabbrica che, ‘cuocendo nella pentola della fabbrica’, dà quello specifico tipo di lavoratore che è tanto sensibile alla dottrina del moderno socialismo proletario [...]. Così si è creato un operaio la cui psicologia è estranea alla struttura della grande fabbrica capitalistica, un operaio che non è ad essa legato dalle radici della propria esistenza. Occupato temporaneamente in un’industria che al terzo anno di guerra aveva già iniziato a contrarsi e che con la fine della guerra sarebbe stata liquidata, questo contadino declassato aveva solo due prospettive sociali nel proprio prossimo futuro: il destino di *pauper* privo della benché minima forma stabile d’impiego oppure, nel migliore dei casi, il ritorno all’attività agricola *là dove ci sia* questa possibilità dopo le perturbazioni del tempo di guerra.

Sia in un caso che nell’altro, l’ideologia di questi contadini *declassati*, ancora non coagulatisi nella classe del proletariato industriale, non tenda al socialismo moderno con la sua dottrina sulla socializzazione della *produzione* e sulla sua regolazione sociale pianificata. La morsa sociale del vicolo cieco economico in cui la guerra ha infilato i contadini che lei stessa ha strappato alle campagne, li fanno propendere per un primitivo socialismo del *consumo*, per un’appropriazione della ricchezza corrente del paese e una sua distribuzione fra tutti i lavoratori, che in tal modo non fanno che votare se stessi alla fame: un socialismo del consumo a spese dei futuri destini della produzione. (Rozenbljum 1918: 6-8)

Se i menscevichi, quindi, vedono nel rivolgimento bolscevico la vittoria della massa contadina arretrata su una classe operaia “cosciente” ancora fragile, i socialisti-rivoluzionari, al contrario, vedono il combustibile del bolscevismo nello sradicamento dei contadini dalla campagna e nella loro trasformazione in masse di *lumpen* senza più niente da perdere.

5.

E Aleksandr Bogdanov, massimo esponente del bolscevismo “eretico” anteguerra?² Il suo carteggio degli anni successivi all’Ottobre documenta una

² Su Bogdanov e la sua cerchia, in lingua italiana: Bogdanov (1982); Scherrer (1979; 2017); Strada *et al.* (1994); Carpi (2015: 117, 118, 132-136, 143, 144); Carpi (2021: 123-151).

tormentata evoluzione dell'atteggiamento del vecchio teorico marxista nei confronti della rivoluzione e del sistema scaturitone. Pur rifiutando la logica del boicottaggio al nuovo regime, quest'ultimo gli sembra un tipico prodotto del «comunismo di guerra»: il bolscevismo ha profondamente mutato la sua propria natura quando si è dedicato all'«organizzazione di masse di soldati pseudosocialisti (contadini strappati alla produzione e mantenuti a spese dello Stato nelle comuni delle caserme)»; secondo una legge della tectologia (la «scienza dell'organizzazione» elaborata dallo stesso Bogdanov), «se un sistema è composto da parti a un livello superiore e inferiore di organizzazione, il suo rapporto col contesto è determinato dallo stadio inferiore di organizzazione» (così come la resistenza di una catena è determinata dal suo anello più debole): così, inglobando le masse di semicontadini-semisoldati, il partito bolscevico ha «introiettato la logica della caserma, tutti i suoi metodi, la sua specifica cultura, il suo ideale»; Bogdanov è il primo a cogliere il carattere *polemologico* della nuova cultura politica originata dalla guerra: al contrario della logica di fabbrica, la logica di caserma «è caratterizzata da una comprensione di ogni compito come questione di forza d'assalto. Distruggiamo la borghesia, ed ecco il socialismo. Prendiamo il potere, ed ecco che possiamo tutto. Accordi? E perché? Dividersi il bottino? Ma figuriamoci; cosa? Non c'è altro modo? E va bene, dividiamo... Ah, aspetta! Siamo di nuovo i più forti! Macché dividere... etc.». Analogò è il clima intimidatorio all'interno del partito: «[f]orse che è questo il rispetto cameratesco fra proletari? No, è il rozzo soldato che si bacia col compagno di caserma finché bevono insieme il denaturato, ma se appena scocca un dissenso – turpiloquio e baionetta nello stomaco»; e non è un caso che questa «resa del socialismo allo spirito soldatesco sia realizzata dal rozzo scacchista Lenin e dal tronfio attore Trockij» (lettera ad Anatolij Lunačarskij del 19.11.1917, in Bordjugov 1995: 189-192).

Ancora a fine 1919, Bogdanov ribadisce che né in Occidente né tanto meno in Russia la classe operaia è pronta ad assumere il ruolo di «erede legittimo» della creatività espressa dall'uomo in tutta la sua storia; è «molto probabile una fase transitoria di dominio della social-burocrazia», in particolare dell'*intelligencija* ingegneristica, per quanto



I socialisti russi non bolscevichi di fronte alla Rivoluzione

il tipo sociale di quest'ultima non la renda adatta a realizzare «un'organizzazione sistematica della società: tale compito è realizzabile solo da parte di una classe collettivistica, mentre l'*intelligencija* per sua natura non è tale». Nondimeno, il giudizio politico si fa più sfumato:

[n]on sono comunista, dato che si tratta di un partito operaio e contadino, mentre io posso essere membro *solo* di un partito operaio; ma in Russia esso è attualmente impossibile, e perciò io sono fuori dalla politica. Ma ritengo che il crollo del partito comunista sarebbe una disgrazia per la Russia: solo esso ha saputo condurre alla bell'e meglio la rivoluzione, e solo esso è in grado di condurre un'accettabile contro-rivoluzione nel vero senso della parola, ossia di ristabilire l'ordine con la conservazione delle principali conquiste della rivoluzione, come ha fatto a suo tempo il bonapartismo per la Francia, che infatti era stato originato dalla democrazia [...]. Solo il feroce assedio in cui l'Intesa e la reazione stringono la Russia impedisce ai comunisti di mettersi apertamente sulla via dell'ordine, liquidando la fase rivoluzionaria, e anche la forma, ma tirando le somme reali della rivoluzione. (all'economista Dmitrij Oparin, 14.09.1919; vedi Bordjugov 1995: 197, 198)

Finita la guerra civile e dissoltosi il collante strettamente militare – preconizzata Bogdanov – l'aggregazione sociale che avrebbe guidato la transizione sarebbe stata composta da «1) l'*intelligencija* burocratica aspirante al lavoro pacifico [...] e l'a essa afferente unione dei tecnici e degli impiegati [...]; 2) la burocrazia militare, con la sua base – gli elementi piccolo-borghesi e contadini militarizzati»; scarsa influenza avrebbero esercitato la classe operaia (i cui elementi più attivi sarebbero stati cooptati nei gruppi 1) e 2) e la massa contadina. Eppure, la fase di «capitalismo burocratico di Stato» che si prepara «darà la possibilità al proletariato di prepararsi al ruolo di organizzatore universale, e non a quel ruolo di burocrazia di seconda sorta [...] che essa è ora costretta a svolgere in Russia. Il capitalismo finanziario è durato sì e no 20-25 anni, o anche meno: la fase del capitalismo burocratico di Stato può essere del medesimo ordine, e voi giovani probabilmente vedrete la rivoluzione socialista nella società come complesso; ma prima essa dovrà avvenire

seriamente nello stesso proletariato» (lettera a ignoto, 24.11.1920; vedi Bordjugov 1995: 199-202).

Com'è noto, la nottola di Minerva spicca il volo sul far della sera: di lì a poco sarebbe iniziata l'ascesa inarrestabile di un leader politico: egli avrebbe riforgiato da cima a fondo ciò che rimaneva dell'antico Impero russo, coniugando il «capitalismo burocratico di Stato» con una implacabile «ideologia della guerra civile permanente» che si rivolgerà via via contro l'*intelligencija* tecnico-manageriale, contro il ceto contadino, contro i vertici dell'esercito e infine contro gli stessi quadri del partito-stato (Dobrenko 2020, 1: 46). Nessuno dei marxisti *d'antan* avrebbe potuto prevedere Stalin.

Bibliografia

- Bogdanov, A. e al. (1982), *Fede e scienza: la polemica su «Materialismo ed empiriocriticismo» di Lenin*, trad. it. a cura di V. Strada, Torino, Einaudi.
- Bordjugov, G.A. (a cura di) (1995), *Neizvestnyj Bogdanov*, t. 1, Moskva, AIRO-XX.
- Carpi, G. (2015), *Il marxismo russo e sovietico fino a Stalin*, in S. Petruciani (a cura di), *Storia del marxismo: I. Socialdemocrazia, revisionismo, rivoluzione (1848-1945)*, Roma, Carocci, 111-162.
- Carpi, G. (2016), *I marxisti russi nel 1917 (dal Febbraio all'Ottobre)*, in "Annali della Fondazione Ugo La Malfa. Storia e Politica", XXXI, 274-285.
- Carpi, G. (2020), *Lenin. La formazione di un rivoluzionario (1870-1904)*, Bari, Stilo.
- Carpi, G. (2021), *Lenin. Verso la rivoluzione d'Ottobre (1905-1917)*, Bari, Stilo.
- Dalin, D. (1922), *Posle vojn i revoljucij*, Berlin, Grani.
- Dobrenko, E.A. (2020), *Pozdnij stalinizm: Estetika politiki*, 2 voll., Moskva, NLO.
- Galili, Z., Nenarokov, A., Chejmsen, L. (eds.) (1995), *Men'sheviki v 1917 godu*, t. 2. *Ot ijul'skich sobytij do kornilovskogo mjateža*, Moskva, ROSSPEN.

- Galili, Z., Nenarokov, A., Chejmsen, L. (eds.) (1997), *Men'sheviki v 1917 godu*, t. 3\2. *Ot Vremennogo Demokratičeskogo Soveta Rossijskoj Respubliki do konca dekabrya*, Moskva, ROSSPEN.
- Liber, M.I. (1919), *Social'naja revoljucija ili social'nyj raspad*, Char'kov, Trud.
- Maslov, P. (1918), *Itogi vojny i revoljucii*, Moskva, T-vo "Knigoizdatel'stvo pisatelej".
- Nenarokov, A.P. (2011), *Pravyj Men'shevizm: Prozrenija rossijskoj social-demokratii*, Moskva, Novyj chronograf.
- Plechanov, G.V. (1921), *God na rodine. Polnoe sobrane statej i rečej 1917-1918 gg.*, 2 tt., Pariž, Izd. Povolockogo.
- Potresov, A. (1917a), *Nedonosok bol'shevizma*, in "Den", 01.08.
- Potresov, A. (1917b), *Dnevnik publicista*, in "Den", 03.08.
- Rozenbljum, D.S. (1918), *Social'no-psichologičeskie osnovy bol'shevizma*, in *Bol'sheviki u vlasti. Social'no-političeskie itogi oktjabr'skogo perevorota*, Petrograd-Moskva, Izd-vo Revoljucionnaja mysl'.
- Scherrer, J. (1979), *Bogdanov e Lenin: il bolscevismo al bivio*, in E.J. Hobsbawm (a cura di), *Storia del marxismo. II: Il marxismo nell'Età della Seconda Internazionale*, Torino, Einaudi.
- Scherrer, J. (2017), *Ortodossia o eresia? Alla ricerca di una cultura politica del bolscevismo*, in J. Scherrer, D. Steila (a cura di), *Gor'kij-Bogdanov e la scuola di Capri: Una corrispondenza inedita (1908-1911)*, Roma, Carocci.
- Strada, V. et al. (1994), *L'altra rivoluzione. Gor'kij, Lunačarskij, Bogdanov. La 'scuola di Capri' e la 'costruzione di Dio'*, Capri, La Conchiglia.



1917. L'infanzia come territorio tra continuità e rottura

Giulia De Florio

Il presente contributo si muove entro un'ottica prettamente storico-letteraria, tralasciando i pur fondamentali studi sul significato simbolico del bambino inteso come mitologema e strettamente legato a categorie ontologiche, alla sfera dell'estetica e alla teoria jungiana del *puer aeternus* (Jung 2000); non vi rientrano nemmeno i lavori sull'immagine archetipica di Bambino nella cultura popolare per i quali «l'esistenza nella sfera dell'inconscio collettivo dell'archetipo del Bambino è un fattore fondamentale per la nascita di rappresentazioni letterarie del bambino e, dal punto di vista delle conseguenze, per la formazione di alcuni tratti dello stile che esprime l'insieme di tali rappresentazioni» (Arzamasceva 2003: 71).

L'immagine di infanzia è qui presentata come *territorio*, punto di intersezione tra vari campi del sapere in cui la letteratura e l'arte – in particolare l'illustrazione – sono spesso intrecciate alla psicologia, alla pedagogia, alla psicolinguistica e alla critica. Parimenti, il concetto stesso di infanzia si presenta di non facile definizione; per Irina Arzamasceva è più corretto parlare di “concezione” (“*koncept*”) dell'infanzia, nel senso di “concetto nello sviluppo”, secondo quanto teorizzato da Sergej Askol'dov: «[u]na costruzione mentale che nel processo del pensiero sostituisce una determinata molteplicità di oggetti dello stesso genere» (Arzamasceva 2003: 7). È a tale definizione, più estesa della definizione di “concetto” (“*ponjatje*”), che si fa quindi riferimento nella presente trattazione.¹

¹ Andrew Wachtel asserisce provocatoriamente che una specifica concezione russa dell'infanzia nasce nel settembre del 1852 con la pubblicazione, anonima, di *Infanzia* di Tolstoj in “*Russkij Sovremennik*” (Wachtel 1990: 1-5).

Per comprendere meglio il periodo cronologico prescelto e spiegare perché sia più corretto parlare di “continuità e rottura” quando ci riferiamo agli anni rivoluzionari, è necessario innanzitutto individuare alcuni momenti fondamentali nell’evoluzione di questa concezione, consapevoli che la *continuità* e la *rottura* sono sempre rispetto a un *prima* e si proiettano in un *dopo*. È quindi il continuum temporale che parte dalla seconda metà dell’Ottocento e arriva all’incirca al 1934 che viene qui posto sotto la lente di ingrandimento. Tre sono gli ambiti in cui verranno analizzati i movimenti nel territorio dell’infanzia: la critica, l’illustrazione e la letteratura.

In Russia per molti anni c’è stata una tendenza a individuare il 1917 come punto d’inizio della cosiddetta “epoca del bambino”. *The Century of the Child* [Il secolo del bambino] è il titolo di un libro della femminista svedese Ellen Key (1849-1926) che prende spunto da una pièce teatrale del 1896, *The Lion’s Whelp*, di Frida Stéénhoff. È questo un momento in cui, indubbiamente, il “koncept” di letteratura per l’infanzia acquista maggiore peso; le ragioni sono molteplici e traggono origine da più lontano. A livello socio-culturale, lo slancio verso la letteratura per l’infanzia prende piede già nel secondo Ottocento, grazie all’entusiasmo di moltissimi slavofili e populistici; si tratta di uno slancio prevalentemente pedagogico, lo stesso che anima gli intellettuali pronti ad “andare al popolo” per istruire le masse finalmente libere.

In un recente articolo Svetlana Maslinskaja si propone di dimostrare la seguente ipotesi: «[1]a concezione sovietica della ‘nuova’ letteratura per l’infanzia si riallaccia a grandi linee al modello della letteratura per l’infanzia formulato nei lavori dei critici pre-rivoluzionari e non si presenta come pionieristica» (Maslinskaja 2017: 240). Anche la critica della letteratura per l’infanzia si consolida a partire dalla seconda metà dell’Ottocento: i maggiori critici dell’epoca – Belinskij, Černyševskij e Pisarev – si occupano di letteratura per l’infanzia (soprattutto i primi due), ne individuano i tratti peculiari, passano in rassegna le opere che rientrano o possono rientrare in questa definizione. Le spinte populiste e le conseguenti riforme socio-politiche che intaccano un sistema feudale e arretrato provocano un grande fermento; sul fronte editoriale alcuni

imprenditori particolarmente intraprendenti scorgono la possibilità di allargare il proprio giro di affari e investono nella diffusione della letteratura per l'infanzia e nella creazione di una figura professionale specifica, interamente dedicata a questa produzione. In un primo tempo, infatti, erano stati soprattutto i grandi scrittori, impegnati in opere "adulte", a scrivere anche per bambini: basti pensare a Tolstoj e ai suoi *Russkie knigi dlja čtenija* [*Libri russi di lettura*, 1875], ma anche a *Kaštanka* (1887) di Čechov o, ancor prima, alle favole di Puškin, benché queste ultime si collochino in un territorio liminale tra la produzione per adulti e quella per bambini. L'obiettivo degli imprenditori – Mavrikij Vol'f e Ivan Sytin, per citare i più famosi – non è però né sociale né pedagogico, bensì economico: alla base di questa ondata di letteratura per l'infanzia c'è l'idea del profitto, perseguito con racconti e storie che devono principalmente incontrare il gusto del pubblico più che formarlo, che mirano a soddisfare la curiosità del lettore più che a stimolarlo a una riflessione profonda.

La critica si muove invece su binari diversi: le posizioni principali dei critici dell'epoca derivano dalle loro impostazioni pedagogiche che si rifanno, nella maggior parte dei casi, alla concezione populista dell'educazione e della formazione. Una strutturazione sistematica della critica si compie proprio a ridosso della Rivoluzione: nei primi anni del secondo decennio del Novecento (1911-1916) si sviluppa un impianto articolato di analisi critica dell'editoria per bambini e del processo letterario, ed è a ben vedere una critica molto lontana dalle istanze pedagogiche portate avanti nella letteratura per l'infanzia dei best-seller del momento. I propositi educativi di Lidija Čarskaja, Marija Požarova, Ol'ga Beljavskaja e dei loro epigoni non corrispondono ai valori educativi progressisti e liberali radicati nel sentimento populista di giustizia sociale e ai procedimenti tipici del realismo utilizzati per rappresentarla. Piuttosto, è un filone che viene ricondotto al sentimentalismo, anche se vi si ritrova alla base un sostrato mitologico e archetipico: «[i] miti eterni del ritorno al paradiso dell'infanzia, dell'ingresso nel mondo degli adulti trovarono, nell'opera di Čarskaja, la propria espressività, viralità e persuasività» (Abaševa 2014: 77). Si viene quindi a creare un forte iato tra quanto si

teorizza a livello pedagogico e didattico nella Russia di inizio Novecento e quanto è offerto dalle case editrici e dagli scrittori del settore.

È interessante notare come questi anni cruciali si prestino a interpretazioni molto differenti, per certi versi ambigue, anche agli occhi dei contemporanei: si possono portare a esempio le parole di Nikolaj Savvin, che nell'articolo *Detskaja literatura našich dnej* [*La letteratura per l'infanzia ai giorni nostri*] scrive: «[a]lla vigilia della guerra e dei rivolgimenti degli ultimi mesi la nostra letteratura per l'infanzia si era messa a camminare spedita sulle proprie gambe» (Savvin 1918: 26); parimenti il processo editoriale, la critica e la teoria stavano vivendo, secondo lui, un autentico momento magico, ma già all'inizio dell'agosto 1918, quando cioè il suo articolo viene pubblicato, la situazione della letteratura per l'infanzia gli appariva «autenticamente catastrofica» (Savvin 1918: 26).

Le parole di Savvin, seppur forti e forse esagerate, contengono un seme di verità: nel 1917 chiudono le sei principali riviste di pedagogia² e tra la seconda metà del 1917 e il 1919 crolla il numero di pubblicazioni che riguardano la letteratura per l'infanzia (Maslinskaja 2017: 243; Micheeva 2004). Accade però parallelamente un fatto importante: nel 1918 sulla "Pravda" appare un articolo di Lev Kormčij intitolato *Zabytoe oružie* [*L'arma dimenticata*]. L'articolo si propone di enunciare i nuovi principi della nuova letteratura per l'infanzia, anche se, a un occhio attento, questi ultimi si differenziano ben poco da quelli esposti negli articoli dei pedagoghi riformatori degli anni precedenti, quali Murzaev e Šochor-Trockaja. Ciò che è invece davvero innovativo è il giornale su cui l'articolo viene pubblicato: non più una rivista specializzata, ma l'organo ufficiale del Partito dominante appena salito al potere; sottolinea Arzamasceva: «[q]uesto è un fatto davvero inaspettato e nuovo. È realmente il segno che il nuovo potere rende esplicite le sue pretese di controllo e gestione della letteratura per l'infanzia» (Arzamasceva

² "Pedagogičeskij sbornik" ["Raccolta pedagogica"] (1864-1917), "Russkaja škola" ["La scuola russa"] (1890-1917), "Pedagogičeskij listok" ["Foglio pedagogico"] (1869-1917), "Vospitanie i obučenie" ["Educazione e insegnamento"] (1881-1917), "Škola i žizn'" ["Scuola e vita"] (1910-1917), "Dlja narodnogo učitelja" ["Per il maestro popolare"] (1907-1917).



2003: 243). Detto ciò, la risonanza dell'articolo all'epoca è pressoché nulla: nessuno ne parla, né contro né a favore. Al contrario, alcuni protagonisti della storia della letteratura e critica per l'infanzia postrivoluzionaria sembrano formulare negli stessi anni riflessioni molto diverse; un esempio su tutti, la vedova di Lenin, Nadežda Krupskaja, che in seguito sarebbe divenuta la maggiore oppositrice di Kornej Čukovskij e di molti scrittori per l'infanzia, ribadisce nell'articolo *Un timore infondato* [*Neosnovatel'noe opasenie*] ("Pravda", 1919, 6 novembre) l'importanza di ristampare i classici, in piena contraddizione con la volontà di fare *tabula rasa* dell'eredità del passato proclamata a gran voce dai bolscevichi.

Inoltre, nel segno di una continuità e apertura iniziata nel Novecento, nascono all'indomani della Rivoluzione importanti esperimenti di pedagogia innovativa: nel 1920 viene creato l'Istituto per le letture d'infanzia di Mosca sotto la guida di Anna Pokrovskaja e Nikolaj Čechov, due importanti critici che già a fine Ottocento avevano pubblicato i primi lavori seri sul tema. L'istituto stampa anche una rivista, "Novye detskie knigi" ["Nuovi libri per l'infanzia"] (1923-1928), che raccoglie i principali contributi di esperti e critici del settore. Speculare all'iniziativa moscovita è l'Istituto di Pedagogia di Pietrogrado per l'istruzione prescolare (1922-1925); al suo interno nasce la biblioteca che ospita il cosiddetto "circolo di Maršak" ["*kružok Maršaka*"], ovvero il primo collettivo di scrittori e artisti legati al libro per l'infanzia, in cui lo scrittore viene coinvolto come consulente sotto l'esperta supervisione di Ol'ga Kapica, importante studiosa di folklore russo. Perciò «l'idea che la letteratura per l'infanzia debba trasmettere gli ideali dell'epoca e di una generazione, relativi a una precisa concezione del mondo, perdura dall'inizio del XX secolo sino agli anni Trenta. A cambiare è soltanto la 'veste retorica'» (Maslinskaja 2017: 249). Vale a dire: prima e dopo il 1917 i critici attribuiscono un contenuto diverso a una medesima tensione, a un medesimo approccio teorico. Per i critici degli anni Dieci gli "alti ideali" sono di carattere liberale e populista o di natura religioso-misticheggiante – per esempio la fede nel Supremo, la tensione all'Altissimo – da cui deriva la critica alla produzione di massa di Čarskaja, Lukaševič e di tutte le altre scrittrici per ragazzi e ragazze di questo filone scola-



Giulia De Florio

stico-sentimentale. Gli enunciati post-rivoluzionari utilizzano le stesse formule, le stesse frasi, ma cambiando i fattori in gioco: non potendo più contemplare alcuna entità religiosa o trascendentale tutto è riportato sul piano del reale e dell'immanente. In altre parole, la pragmatica di un articolo di critica di un pedagogo liberale prima del 1917 e di uno specialista sovietico rimane inalterata e ha l'intento di « chiarire se la letteratura per l'infanzia coeva sia utile per educare l'uomo nuovo » (Maslinskaja 2017: 253). Cambia invece, e radicalmente, ciò che si intende per *uomo nuovo*: non più la persona buona, retta e giusta, ma il cittadino esemplare di una società utopica in via di realizzazione: « [1]e categorie principali di cui i critici si avvalevano erano la 'attendibilità' e la 'verosimiglianza' e scopo della critica era far emergere l'adesione degli obiettivi educativi, raggiunti in una precisa opera, alle rappresentazioni della morale del critico-pedagogo (a partire dai valori liberali fino alla morale comunista) » (Maslinskaja 2017: 255).

La stessa diversità di stimoli e giudizi si riscontra anche nel secondo campo d'indagine prescelto, quello dell'illustrazione. Fino alla fine dell'Ottocento la Russia si appropria della tradizione grafica straniera, in particolare tedesca. Per Jurij Molok l'inizio convenzionale dell'interesse verso l'estetica dell'infanzia può essere fissato dalla mostra "Iskusstvo v žizni rebenka" ["L'arte nella vita del bambino"], allestita nel 1908 a Pietroburgo e così commentata dal pittore modernista Aleksandr Benois: « [c]he simpatica iniziativa. E di quelle che servono a noi, che facciamo così poco caso all'infanzia » (Benois 1908: IV-V).

I primi ad appassionarsi all'illustrazione e alla grafica per l'infanzia sono i pittori modernisti, ma lo fanno partendo dalla propria concezione estetica, che trae spunto ed è in dialogo con il coevo simbolismo; il loro concetto di "infantile" ("*detskoe*") rientra nella visione romantica del simbolismo russo, non tanto legata ai bambini reali, ma come sfera in cui immergere ricordi e giochi semi-seri, trattati in uno stile onirico e visionario; soggetto preferito dei *miriskustniki* è infatti la favola, sia russa (Puškin e Tolstoj) sia straniera (Andersen, Hauff).

Accanto a questa corrente inizia a svilupparsi una nuova pittura, poi riunita sotto il grande ombrello dell'"Avanguardia" che, soprattutto

to all'inizio, nel primitivismo di Gončarova, Larionov e Popova, mette al centro la riscoperta dello spirito e dell'arte popolare; l'elemento barbarico e primitivo viene spesso paragonato al momento dell'infanzia dell'uomo, ponendo così il segno di uguaglianza tra il bambino e il selvaggio, tra il *puer* e l'uomo agli albori della civiltà, entrambi caratterizzati dall'incapacità di esprimersi attraverso una lingua condivisa (recuperando così l'etimologia latina di *in-fans*, ovvero "che non parla, privo di eloquenza").³

Un capitolo a sé, originale e interessante, è costituito dalla grafica dei bambini, registrabile a partire dall'inizio del secolo, con la nascita di riviste, cataloghi e mostre in cui, a fianco delle opere di grandi artisti, compaiono anche i disegni dei bambini, principalmente dei loro figli, come testimoniano quattro mostre di disegni di bambini allestite tra il 1908 e il 1913 a Mosca e San Pietroburgo (Tugenchol'd 1916). «I disegni dei bambini sono le vestigia delle epoche passate» (Pankenier Weld 2014: 22), afferma lo scienziato Nikolaj Morozov nel 1916; la frase sarebbe potuta diventare l'epigrafe del libro *Naš žurnal: Naša pervaja kniga* [La nostra rivista: il nostro primo libro] che include i disegni di bambini tra i 4 e i 12 anni e si conclude con un allegato, introdotto da Aleksandr Arnštam, a cui seguono i giudizi sul libro di moltissimi scrittori e studiosi (*Naš žurnal*, 1916).

L'infante/bambino viene preso a modello poiché sembra permettere il viaggio nel tempo auspicato dall'Avanguardia, per la quale punto cardine è re-inventare i rapporti di spazio-tempo, collassati nella loro accezione tradizionale anche, anzi, soprattutto a seguito delle scoperte scientifiche di Albert Einstein e di Max Planck. Nel campo delle arti visive si assiste, soprattutto nel campo dell'editoria per l'infanzia, a un rinnovato interesse per la grafica: il testo scritto non scompare a favore di quello iconico, ma non è più prevalente, anzi si contamina con le immagini, a loro volta poste al centro dell'attenzione (Piretto 2018: 57). Il libro per l'infanzia subisce quindi l'influenza di un nuovo linguaggio grafico in cui trovano spazio il disegno satirico da rivista, l'influsso del

³ Vc. dotta, lat. *infānte(m)*, che non (*in-*) può ancora parlare (*fānte(m)*), propr. part. pr. del v. *fāri*) (Cortelazzo, Zolli 2006).

rinato Primitivismo, le novità della tecnica nel campo della fotografia e della riproduzione dei caratteri tipografici, ma anche l'estetica del cinema e del manifesto, il cui successo si registra già prima del 1917. Nascono vere e proprie riflessioni sulla tipografia come materia di studio, sui caratteri da utilizzare per attirare l'attenzione del bambino; e anche se la maggior parte di questi esperimenti non ha poi avuto seguito è comunque sintomo di una nuova attenzione a determinati aspetti degli icono-testi (Fomin 2015).

Per Pankenier Weld il primo Novecento è perciò il momento in cui l'“estetica infantilista” – intesa come «la teoria e la prassi che affermano il valore indipendente della prospettiva infantile e la soggettività del bambino» (Pankenier Weld 2014: 4) – conquista il centro della scena:⁴ lo si vede con chiarezza nel poeta Aleksej Kručënych e nel pittore Michail Larionov, prima del 1917, e in Viktor Šklovskij e Daniil Charms dopo la Rivoluzione. La ricerca linguistica di Kručënych si propone di ripercorrere la strada che porta il bambino dal mutismo iniziale alla parola espressa, attraverso il passaggio della lallazione. Il Primitivismo per Larionov è un modo per scuotere le tradizioni e le convenzioni del recente passato, offrendo la propria, nuova, visione dell'arte. L'elaborazione del concetto di “straniamento”, cavallo di battaglia del formalista Viktor Šklovskij, risente molto delle teorie avanguardiste e degli studi sulla percezione infantile: «[1]o scopo della forma artistica non è trasmettere un significato, ma forzare lo spettatore a percepirlo come fosse per la prima volta» (Pankenier Weld 2014: 108). Infine in Daniil Charms il rapporto stesso tra poesia per bambini e poesia per adulti apre a una riflessione profonda, la percezione artistica si muove di continuo tra le due età dell'uomo, senza risolversi mai pienamente nell'una o nell'altra.

Nel campo dell'illustrazione per l'infanzia, diretta conseguenza di questa attenzione costante sono le riviste pensate specificamente per

⁴ In realtà per Pankenier-Weld l'idea di “infantilist aesthetic” non si ferma alla sola Russia o al solo periodo rivoluzionario, ma interseca fenomeni artistici che si sviluppano in tutta Europa nel macro-periodo del modernismo (come per esempio il dadaismo o la pittura di Klee).

bambini e realizzate attraverso una ricerca stilistica e concettuale innovativa e originale. Tra le più famose bisogna ricordare “Vorobej” [“Il passero”, 1923-1924], poi ribattezzata “Novyj Robinzon” [“Il nuovo Robinson”, 1924-1925] e soprattutto, a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, “Ež” [“Il riccio”, 1928-1935) e “Čiž” [“Il lucherino”, 1930-1941).

In questo movimento, sospeso tra vecchio e nuovo, due immagini esemplificano chiaramente la complessità e l'impossibilità di un'interpretazione unilaterale del momento rivoluzionario nell'evoluzione estetica e letteraria della Russia. Nella primavera del 1917 è in programma la pubblicazione, a cura di Kornej Čukovskij e Aleksandr Benois, del primo numero di un nuovo almanacco per bambini che raccoglie i testi e le immagini dei migliori scrittori e illustratori del periodo. In realtà ne esce soltanto il primo numero, e per giunta a fine gennaio del 1918. Altro fatto curioso è che avrebbe dovuto chiamarsi “Raduga” [“Arcobaleno”], una parola che, nelle intenzioni del suo ideatore Maksim Gor'kij, si associava all'ottimismo, al colore, all'allegria. Il titolo viene cambiato all'ultimo momento in “Ėlka” [“Abete”], inteso come albero di Natale, e l'almanacco, a causa dello slittamento cronologico, finisce per caricarsi di simbologie e valenze rivoluzionarie inizialmente non previste.



Fig. 1 Frontespizio di “Ėlka”



Fig. 2 Copertina di “Ėlka”

Ciò che colpisce della raccolta nella sua interezza, al di là dei singoli contributi che meriterebbero un'analisi a parte, è l'atmosfera di incertezza e ambiguità che trasmette, a partire dalla sua grafica.

Il frontespizio di Benois (Fig. 1) suggerisce il tema dell'albero natalizio, mostrando una scena con due bambini e un angelo in piedi davanti a un grande albero di Natale, ornato con giocattoli e cherubini alati. In cima, un Bambino Gesù è reso in modo naturalistico, circondato da una aureola a forma di stella intorno al capo (Hellman 2013: 293), ed è assiso su una nuvoletta, con le braccia aperte in segno di accoglienza; anche l'albero è poggiato su una base di nuvole su cui cammina un angelo che offre un vassoio ricco di cibo ai due bambini, un maschio e una femmina, che stanno guardando l'albero adornato. Completano la raffigurazione un cane e un gatto, i due animali domestici per eccellenza. La scena di abbondanza include anche giocattoli e un libro aperto su una pagina con una raffigurazione dell'albero di Natale che mette in scena una parziale *mise en abyme*.

Il contrasto con la copertina di Lebedev è evidente: colui che diventerà in seguito il «re dell'illustrazione per l'infanzia» (Fomin 2011: 4) rende omaggio alla natura elementare evocata dalla Rivoluzione; le forze bestiali e primitive dominano la scena con volumi ingombranti, toni forti, colori piatti, ombre e chiaroscuri. A sottolineare una continuità con la tradizione ci sono soltanto il personaggio del folklore Nonno Gelo (*Ded Moroz*) e l'albero sormontato dalla stella a sei punte. Sovrapponendo gli alberi di Lebedev e Benois non si può quindi non notare «un contrasto drammatico tra gli spiriti naturali pagani di una scena selvaggia esemplare della Rivoluzione e la raffigurazione tranquilla ed elitaria che Benois concepisce piena di associazioni religiose che verranno liquidate nel futuro sovietico» (Pankenier Weld 2017: 42).

Allo stesso modo l'almanacco riflette nel suo complesso stili artistici discordanti: troviamo accanto a un acquarello di Il'ja Repin, che ritrae Ivan lo sciocco (*Ivan durak*), alcune incisioni di Jurij Annenkov e le immagini stilizzate di Vladimir Lebedev, che già puntano in maniera inequivocabile al futuro. "Ėlka" rappresenta quindi una sorta di tregua, di patto estetico taciuto in cui tendenze e visioni artistiche diverse possono

ancora coesistere e generare significati contraddittori, ma di indubbio interesse e curiosità. L'almanacco del 1917-1918 da un lato rappresenta la fine della parabola modernista, in particolare di *Mir iskusstva*, dall'altro è la porta che apre all'era sovietica della letteratura per l'infanzia. L'ambivalenza di questa raccolta fissa così in parole e segni grafici le varie spinte che si agitano nel territorio dell'infanzia e che non scompaiono dall'oggi al domani con la svolta storica, politica e sociale in atto.

Il retaggio del passato si avverte nelle sperimentazioni indirizzate al nuovo che avanza anche nel campo della letteratura per l'infanzia – ultimo ambito preso in considerazione – e lo si vede bene in un poema per bambini, *Krokodil* [*Il cocodrillo*], di Kornej Ivanovič Čukovskij. Il poema doveva essere incluso nell'almanacco di Gor'kij, ma viene infine pubblicato a puntate con il titolo *Vanja i krokodil* [*Vanja e il cocodrillo*] sull'inserto "Dlja detej" ["Per i bambini"], in allegato alla rivista "Niva", di cui Čukovskij è redattore. Ogni mese del 1917 esce un episodio della storia dell'intrepido Vanja Vasil'čikov, in seguito ristampata come volume singolo nel 1919 dalla casa editrice del Petrosovet, con le illustrazioni di Re-mi (Nikolaj Remizov) (Petrovskij 2008: 65-81).

Jurij Tynjanov afferma a proposito di *Krokodil*: «[è] comparsa la poesia per l'infanzia ed è stato un vero e proprio evento» (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 66). Samuil Maršak, l'altro protagonista della letteratura per l'infanzia del Novecento, definisce *Krokodil* le prime *nursery rhymes* in lingua russa, volendo in questo modo sottolinearne l'elemento popolare che ne costituisce la base e la sua accessibilità al pubblico dei bambini. Molti studiosi⁵ si sono dedicati all'analisi della prima favola in versi di Čukovskij; dalla prospettiva della continuità e rottura che abbiamo adottato, ci limitiamo a segnalare alcuni elementi: innanzitutto, la dedica – *ai miei rispettabilissimi bambini Bob, Lidja e Kolja*⁶ – diventa parte integrante del senso dell'opera. Con queste parole si passa dall'idea di bambino come oggetto passi-

⁵ Cfr. Gasparov, Paperno (1975); Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja (1977); Petrovskij (1962; 2008); Gus'kov (2018).

⁶ K.I. Čukovskij, *Priključenija Krokodila Krokodiloviča*, Petrograd, Petrogradskij Sovet rabočich i krest'janskich deputatov, 1919, s.i.p.



Giulia De Florio

vo, destinatario immobile di immagini e testi, a soggetto attivo e agente, persona nella sua interezza a cui rivolgersi direttamente e dedicare un'opera. Miron Petrovskij arriva persino a definire la dedica di Čukovskij su *Krokodil* «il primo manifesto riconosciuto della nuova letteratura per l'infanzia, una dichiarazione del diritto del bambino al rispetto» (Petrovskij 2008: 81). In secondo luogo, salta subito all'occhio l'incredibile lavoro che Čukovskij attua sulla lingua: «[m]entre / Studiavo il problema della lingua / Voi lo risolvevate / Con 'Krokodil'» dice ancora, fra il serio e il faceto, Tynjanov (Čukovskij 1979: 344). Čukovskij però non si inventa dal nulla una lingua infantile, piuttosto raccoglie ed elabora secondo il proprio genio e intuito le esperienze poetiche pregresse, gli esperimenti delle varie correnti letterarie pre-rivoluzionarie e anche i linguaggi altri – del cinema e della canzone popolare in primo luogo.⁷ Egli è il primo a fondere in maniera organica l'alta letteratura e i fenomeni della letteratura di massa emersi a cavallo tra i due secoli e da lui stesso analizzati dal punto di vista teorico e critico (Čukovskij 2012: 27-64).

Ciò che fa però Čukovskij è trasformare ogni possibile fonte ritmico-linguistica – che sia romanza, manifesto, insegna, canzone, *častuška*, poema, ode o *bylina* – in una polifonia sintetica con un chiaro intento culturale e pedagogico, quello cioè di parlare realmente *con* i bambini e non più *di* loro. È infine importante sottolineare il dialogo che il poeta instaura con la tradizione popolare, nazionale e straniera. Čukovskij e Maršak sono due autori nati negli anni Ottanta dell'Ottocento

⁷ D'altronde anche in questo caso bisogna fare un passo indietro e risalire ai primi quindici anni del Novecento; il discorso del linguaggio infantile si era infatti imposto già all'inizio del Novecento e ne sono prova la poesia futurista (intendendo con questo termine le varie correnti dell'Ego-Futurismo, della Centrifuga, del Mezzanino della poesia), il Simbolismo, le sperimentazioni di Aleksej Kručenyč e di Velimir Chlebnikov, l'arte di Elena Guro, spesso sottovalutata, che fa da ponte tra la letteratura per l'infanzia precedente e quella nuova, la fusione tra l'indirizzo sentimentale (secondo la classificazione di Nikolaj Čechov) e l'arte naïf attraverso l'elemento primigenio della letteratura – la *parola*. Il linguista Lev Vygotskij indaga a fondo il linguaggio infantile, il pedagogo Aleksandr Ostrogorskij (1868-1908) scrive l'antologia per ragazzi *Živoje slovo* [*Parola viva*] che nel 1915 viene ripubblicata 11 volte. C'è quindi in tutto il primissimo Novecento un forte ripensamento della parola, della sua natura grafica e sonora, in relazione alla parola infantile.

(rispettivamente nel 1882 e nel 1887), la loro formazione letteraria e artistica, seppur molto diversa, è ben lontana dalla Rivoluzione e ha un punto in comune fondamentale, ovvero la conoscenza dell'inglese e i viaggi in Inghilterra e Irlanda intrapresi prima del 1917. Entrambi si appropriano dell'enorme patrimonio popolare inglese, condensato nelle *nursery rhymes*, ma anche nei *nonsense* di Edward Lear, nelle *Songs of Innocence* di William Blake e nella prosa di Lewis Carroll. Da qui traggono la linfa per unire la linea della letteratura alta a quella della letteratura popolare, del "lubok", e per immerterla nel patrimonio folcloristico russo che, proprio a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, viene portato all'attenzione dell'*intelligencija* cittadina moscovita e pietroburghese.

Il panorama per l'infanzia all'indomani della Rivoluzione è quindi composito, ambiguo, eterogeneo. Non tutto il vecchio viene di colpo spazzato via, tanto è vero che i libri di Aleksandr Altaev (pseudonimo di Margarita Jamščikova),⁸ Vasilij Avenarius⁹ e Lidija Čarskaja¹⁰ continuano a essere ristampati nel biennio 1918-1919 per inerzia editoriale; parimenti, non tutto il nuovo si impone nello spazio di un mattino né sorge spontaneamente senza avere radici ben salde nella tradizione.

Da quanto sopra descritto sembrerebbe che la Rivoluzione non abbia per niente influito sui processi evolutivi dell'epoca, che non ci sia stato un *prima* e un *dopo*, una forte rottura. In realtà essa ci fu,

⁸ Margarita Jamščikova (1872-1959), prolifica scrittrice per bambini, autrice di molte favole e racconti, ma nota soprattutto per i suoi romanzi storici e le biografie romanzate, molto diffuse sia prima sia dopo la Rivoluzione.

⁹ Vasilij (Vil'gel'm) Avenarius (1839-1923), scrittore non professionista, autore di molte biografie romanzate per bambini e ragazzi dedicate alla vita di uomini straordinari. Scrisse anche molte favole di stampo scientifico-divulgativo per fornire ai bambini, in una forma divertente e interessante, conoscenze e informazioni sul mondo circostante.

¹⁰ Lidija Čarskaja (1875-1937), attrice, prima della Rivoluzione tra le più popolari scrittrici per ragazze, celebre per i suoi romanzi ambientati negli istituti scolastici femminili pre-rivoluzionari (lei stessa dal 1886 al 1893 aveva frequentato l'istituto femminile Pavlovskij). Dopo il 1917 i suoi libri vennero sottoposti a una severa critica e tolti dal mercato. Čarskaja, sfruttata dal proprio editore anche durante il periodo di massimo successo, riuscì a sopravvivere, benché in povertà, grazie a una piccola pensione da attrice. Nel 1924 le offrì aiuto Kornej Čukovskij, uno dei massimi detrattori dei suoi romanzi, ma ciò nondimeno contrario al divieto assoluto imposto alle opere e al nome della scrittrice.

come gran parte degli studi hanno sempre sottolineato, ma occorre specificarne i tratti: dopo la Rivoluzione l'infanzia subisce, come tutti i campi del sapere, una forte ri-organizzazione e ri-strutturazione legata a motivazioni di ordine politico, cioè alle direttive imposte dal governo centrale. Per di più il Partito scorge nelle masse di ragazzi e ragazze un potenziale educativo fortissimo e vuole sfruttarlo al meglio. Nascono il movimento dei pionieri e l'organizzazione giovanile del Komsomol, si fondano istituti dedicati, circoli di lettura e club di ogni genere. Un dato positivo, a prescindere da ogni connotazione e coloritura ideologica, è la lotta al randagismo e all'analfabetismo che il governo persegue con costanza e impiegando molte risorse economiche (Zenzinov 1929).

Per identificare meglio la rottura o quantomeno tentare un'ipotesi più veritiera del continuum letterario possiamo avvalerci delle ipotesi di Marietta Čudakova, secondo la quale il processo letterario dell'epoca sovietica avviene come risultato del movimento di due vettori: quello dell'evoluzione letteraria, nel senso tynjanoviano del termine (Tynjanov 1968; 1973),¹¹ incrociato con il vettore sociale (nel senso di “mandato sociale”, “*social'nyj zakaz*”) che dà la direzione a una pressione sulla letteratura storicamente senza precedenti, guidata in maniera consapevole e scrupolosa dallo Stato (Čudakova 2001: 404). Come si accennava in precedenza, nei primissimi anni post-rivoluzionari la rottura non sta tanto nel *cosa* e nemmeno nel *come* (per riprendere il linguaggio formalista), ma nel *dove* (cfr. *supra* l'articolo di Kormčij sulla “Pravda”). Dalla fine degli anni Venti invece il processo letterario resta ingabbiato dalla censura e irreggimentato dagli organi pedagogici-scientifici e politico-governativi: il GUS, il Consiglio scientifico di Stato [*Gosudarstvennyj učenyj komitet*], elabora *I requisiti principali del libro per l'infanzia*, la rivista “Il libro ai bambini” [“*Kniga detjam*”] sorveglia tutte le uscite. La casa

¹¹ Tynjanov intende la letteratura come una serie, come un sistema messo in correlazione con altre serie e sistemi e condizionato da essi. La nozione fondamentale dell'evoluzione letteraria è la sostituzione dei sistemi: l'evoluzione è un cambiamento di rapporto dei termini del sistema, cioè un cambiamento delle funzioni e degli elementi formali. Lo studio dell'evoluzione letteraria, sempre secondo Tynjanov e in seguito Marietta Čudakova, deve chiarire l'interazione evolutiva delle funzioni e delle forme.

editrice Detgiz, fondata nel 1931, elimina le concorrenti. I critici della letteratura per l'infanzia si trasformano in zelanti funzionari, incompetenti ed estranei alla letteratura per l'infanzia e alla pedagogia, ciechi e ligi servitori dell'ideologia.

In questo nuovo contesto si impongono due ordini di questioni: a) come ciascun autore fa i conti con lo stato di cose, quali strategie attua per inserirsi (o rifiutare di inserirsi) nel nuovo contesto storico e politico, ancor prima che letterario; b) in quali modi la letteratura per l'infanzia diventa, da un lato, terreno fertile, sfruttato dalla politica per perseguire la propria pedagogia e intenti didattici di costruzione dell'uomo nuovo e, dall'altro, il rifugio per quei letterati che non possono o sanno di non potere pubblicare nessuna opera per adulti.

Emerge così fin da subito l'"ambivalenza ideologica" [*ideologičeskaja dvuplanovost*"] (Nečæva 2014: 273) delle opere per bambini: il livello di comprensione indirizzato ai bambini funge da sipario per il significato autentico, nascosto nel livello pensato per il lettore smalizzato o mascherato da allegoria che rimanda a un contesto preciso e condiviso. Non a caso negli anni Trenta il linguaggio esopico¹² (Losev 1984) diventa la tendenza stilistica dominante della letteratura per l'infanzia.

Conclusioni

Nell'ottica di recupero di una visione più a tutto tondo del 1917 possiamo trarre alcune conclusioni preliminari: nella critica, nell'illustrazione e nella letteratura, accanto alle evidenti rotture rispetto alla tradizione, si osservano molti punti di contatto, un'autentica continuità di impostazione e strategie spesso sottaciuta negli studi di settore influenzati dalla retorica ideologicamente connotata del periodo sovietico. A ben vedere, infatti,

¹² È una lingua ricca di allusioni, rimandi, citazioni interne e memorie verbali che presuppone un lettore attento e creativo capace di riconoscere i percorsi nascosti nel testo per risalire all'origine dei significati di chi scrive.

in relazione al concetto di infanzia l'inizio del secolo e i primi decenni si presentano come uno spazio culturale organico, nonostante le fratture comparse a seguito della Prima guerra mondiale e della rivoluzione. La comparsa di una nuova letteratura per l'infanzia non dipendeva soltanto dagli eventi politici, ma anche dal salto, preparato nella fase precedente, nel campo della pedagogia, della filologia, delle scienze naturali, della letteratura e dell'editoria. (Arzamasceva 2003: 383)

La Rivoluzione, l'*annus mirabilis* 1917, imprime alle arti una forte coloritura ideologica, ma senza formulare un linguaggio vero e proprio, che è ciò che definisce un cambio di paradigma nell'evoluzione dell'arte russa o russo-sovietica del Novecento: «[n]ella pratica l'Ottobre ha dato [alla letteratura per l'infanzia] una coloritura ideologica. Essa ha ricevuto un linguaggio proprio, che è ciò che conta nell'arte, qualche tempo prima» (Arzamasceva 2003: 112).

Se si ragiona quindi in termini di scansione cronologica è più corretto indicare, per quanto riguarda il territorio dell'infanzia, il biennio 1923-1924 come momento di rottura reale: nel 1923 inizia la campagna contro la favola (Chersonskaja 1923; 1924), cambia totalmente la fisionomia dei critici, emerge e inizia ad avere voce una nutrita schiera di sostenitori della Krupskaja e delle sue teorie di letteratura per l'infanzia: Esfira Janovskaja, Evgenija Flerina, Dmitrij Kal'm intervengono dalle tribune delle maggiori riviste per dettare le regole del gioco, all'interno di una concezione pedagogica fortemente ideologizzata. Nelle sedute importanti del Partito emergono questioni che riguardano la letteratura per l'infanzia e, dietro le quinte, circolano i primi dossier segreti, in particolare su Maršak e Čukovskij, che porteranno a rovinose conseguenze nel 1928-1929, con l'acuirsi della čukovščina,¹³ e negli anni Trenta, in particolare nel 1936-1937.

¹³ Con questo termine dispregiativo si intende la campagna denigratoria contro lo scrittore Kornej Čukovskij, particolarmente violenta negli anni 1928-1929 a seguito dell'articolo di Nadežda Krupskaja *A proposito di Krokodil di Čukovskij* [*O Krokodile Čukovskogo*], apparso sulla "Pravda" del 1 febbraio 1928. Cfr. <<http://www.chukfamily.ru/kornei/proet-contra/borba-za-skazku>> (ultimo accesso maggio 2022).

Bibliografia

- Abaševa, M.P. (2014), *Semiotika devič'ej iniciacii: ot institutskoj povesti k sovetskoj detskoj proze*, in M.R. Balina, V.Ju. V'jugin (eds.), «Ubit' Čarskuju...»: *paradoksy sovetskoj literatury dlja detej (1920-e – 1930-e gg.): sbornik statej*, Sankt-Peterburg, Aletejja.
- Arzamasceva, I.N. (2003), *Vek rebënka v russkoj literature. 1900-1930 godov*, Moskva, Prometej.
- Askol'dov, S.A. (1997), *Koncept i slovo*, in V.P. Neroznak (ed.), *Russkaja slovesnost'. Ot teorii slovesnosti k strukture teksta. Antologija*, Moskva, RGB, 267-279.
- Balina, M. (2015), *Detstvo kak priëm. Strategii i praktiki avto/biografičeskogo pis'ma (na materiale russkoj literatury 20-go i 21-go veka)*, in "Avtobiografija", 4, 23-28.
- Benois, A. (1908), *Vystavka "Iskusstvo v žizni rebenka"*, in "Reč", 26 novembre 1908, 4-5.
- Chersonskaja, N.K. (1923), *O skazkach*, in "Krasnyj bibliotekar", 2-3, 145-148.
- Chersonskaja, N.K. (1924), *O skazkach*, in "Krasnyj bibliotekar", 4, 122-124.
- Cortelazzo, M.A., Zolli, P. (2006), *DELI. Il nuovo etimologico*, Bologna, Zanichelli.
- Čudakova, M.O. (2001), *Literatura sovetskogo prošlogo*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury.
- Čukovskij, K.I. (1917), *Krokodil. Dlja detej*, in "Niva", 1-12, Petrograd, Artističnoe zavedenie T-va A.F. Marksa.
- Čukovskij, K.I. (1919), *Krokodil*, Petrograd, Izd. Petrosoveta.
- Čukovskij, K.I. (1979), *Čukokkala*, Moskva, Iskusstvo.
- Čukovskij, K.I. (2012), *Sobranie sočinenij v 15-i tomach*, t. 2, Moskva, Agenstvo FTM.
- De Florio, G. (2018), *Il libro illustrato per l'infanzia nella Russia degli anni Venti e Trenta: un nuovo paradigma*, in "Temi e Variazioni", II, 123-136.
- Fomin, D.V. (2011), *Korol' detskoj knigi (120 let so dnja roždenija V.V. Lebedeva)*, in "CHiP: chudožnik i pisatel' v detskoj knige", 5, 4-9.



Giulia De Florio

- Fomin, D.V. (2015), *Iskusstvo knigi v kontekste kul'tury 1920-ch godov*, Moskva, Paškov dom.
- Galanov, B., Maršak, I., Papernyj, Z. (eds.) (1988), *Ja dumal, čuvstvoval, ja žil. Vospominanija o S.Ja. Maršake*, Moskva, Sovetskij pisatel'.
- Gasparov, B., Paperno, I. (1975), *Krokodil K.I. Čukovskogo: k rekonstrukcii ritmiko-semantičeskich alluzij*, in *Tezisy I Vsesojuznoj konferencii "Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka"*, Tartu, Tartusskij gosudarstvennyj universitet, 165-170.
- Gus'kov, N. (2018), *Topos "zveri v gorode": k probleme kommentirovanija skazki K.I. Čukovskogo "Krokodil"*, in "Detskie Čtenija", 14.2, 23-43.
- Hellman, B. (2013), *Fairy Tales and True Stories. The History of Russian Literature for Children and Young People (1574-2010)*, Boston, Brill.
- Jung, C.G. (2000), *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, in C.G. Jung, *Opere di Carl Gustav Jung*, vol. 9/1, Milano, Bollati Boringhieri.
- Losev, L. (1984), *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*, München, Verlag Otto Sagner.
- Lozovskaja, K.I., Papernyj, Z.S., Čukovskaja, E.C. (eds.) (1977), *Vospominanija o Kornee Čukovskom*, Moskva, Sovetskij pisatel'.
- Maslinskaja, S.G. (2017), *Nasledstvo i nasledstvennost'. Evolucija kritiki russkoj detskoj literatury 1910-1920-ch godov*, in "Revue des Études Slaves", 88.1-2, 237-255.
- Micheeva, G.V. (2004), *Istorija bibliografii detskoj literatury v 1917-1921 gg.*, in "Vestnik SPBGUKI", dekabr', 82-101.
- Molok, Ju. (ed.) (1997), *Staraja detskaja kniga 1900-1930-e gody iz sobranija professora Marka Raca*, Moskva, AIB.
- Murina, E.B., Chebanova, D.D. (eds.) (1988), *V.A. Favorskij. Literaturno-teoritičeskoe nasledie*, Moskva, Sovetskij chudožnik.
- Nečaeva, M.N. (2014), «*Gde goly koroli – opasny deti*», ili v čem vinovat *Charms?*, in M.R. Balina, V.Ju. V'jugin (eds.), «*Ubit' Charskuju...*». *Paradoksy sovetskoj literatury dlja detej, 1920-e – 1930-e gg.*, Sankt-Peterburg, Aleteija, 272-287.
- Pankenier Weld, S. (2014), *Voiceless Vanguard. The infantalist aesthetic of the Russian Avant-Garde*, Illinois, Northwestern University Press.

- Pankenier Weld, S. (2017), *Ėlki i samovary. Literatura dlja detej v 1918 g.*, in "Detskie čtenija", 2.12, 39-56.
- Petrov, V.N. (1972), *Vladimir Vasil'evič Lebedev*, Leningrad, Chudožnik RSFSR.
- Petrovskij, M. (1962), *Kniga o Kornee Čukovskom*, Moskva, Detgiz.
- Petrovskij, M. (2008), *Knigi našego detstva*, Sankt-Peterburg, izd. Ivana Limbacha.
- Savvin, N.A. (1918), *Detskaja literatura našich dnejj*, in "Vneškol'noe obrazovanie", 1, 26-27.
- Tugenchol'd, Ja. (1916), *O detskich risunkach i ich vzaimodejstvii so vzroslym iskusstvom (Po povodu moskovskoj vystavki)*, in "Severnyje zapiski", april'-maj, 124-133.
- Tynjanov, Ju. (1968), *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo Libri.
- Tynjanov, Ju. (1973), *Formalismo e storia letteraria*, Torino, Einaudi.
- Wachtel, A.B. (1990), *The Battle for Childhood: Creation of a Russian Myth*, Stanford, Stanford University Press.
- Zenzinov, V. (1929), *Besprizornye*, Pariž, Sovremennye zapiski.
- Zenzinov, V. (1930), *Infanzia randagia nella Russia bolscevica*, Milano, Bietti.



Poesia russa e Rivoluzione: osservazioni su tre prodotti dell'editoria italiana

Alessandro Niero

In una ideale – auspicabile – storia della poesia russa tradotta in Italia, un breve percorso potrebbe essere tracciato fra tre pubblicazioni che, con scansione quasi sincronica (1923, 1971, 2017) rispetto alle date fatali di inizio, cinquantenario e centenario, hanno accompagnato il fenomeno della poesia legata alla Rivoluzione d'ottobre. Sono “prodotti” piuttosto differenti tra loro, nati in circostanze diverse e curati da figure altrettanto diverse.

1.

Il primo dei tre è opera di Ettore Lo Gatto. Il volume ha il titolo accattivante di *Poesia russa della rivoluzione* e si configura come una narrazione talmente inframezzata da testi tradotti da potersi trattare quasi alla stregua di un'antologia e, quindi, ricollegabile non troppo abusivamente agli altri due volumi di cui si parlerà oltre. Le qualità del libro logattiano sono così sintetizzate da Antonella D'Amelia:

[n]el 1923 Lo Gatto pubblica un volume anticipatore *Poesia russa della rivoluzione* [...], in cui affronta, per nulla intimidito, quella ricca stagione poetica che sono i primi anni Venti in Russia. Un volume che per la scelta degli autori (da Blok a Belyj, ai poeti contadini Esenin e Kljuev, a Majakovskij) e per l'interpretazione critica delinea un quadro documentato del periodo, individuandovi le figure più rappresenta-

tive. ‘L’infaticabile divulgatore’ – come l’aveva definito Raissa Naldi Olkienickaja in una nota all’ *Antologia dei poeti russi del XX secolo* [...] – colpisce ancora una volta nel segno: comprende le principali linee di sviluppo della poesia di quegli anni e ne anticipa le future. (D’Amelia 1987: 339-340)

Pensando alla data di pubblicazione – ma il volume è stato steso nel 1922, come si evince dalla *Nota* allo stesso (1923: 5) – non si può non cogliere l’eco del rivolgimento politico da poco trascorso e in fase di assestamento (l’URSS, si noti, nasce proprio nel dicembre del 1922). Sorprende, pertanto, come effettivamente Lo Gatto riesca ad acclarare, in una cornice ancora mobile, i valori poetici principali. È *Dvenadcat’* [*I dodici*] di Blok a egemonizzare il primo vero capitolo che tocca la letteratura “nata” dalla Rivoluzione. Lo Gatto si mostra al corrente di non poche voci del dibattito intorno al poemetto blokiano, cui dedica più di una pagina (1923: 23-31), e ha perfetta contezza della sua centralità in una prospettiva di letteratura russo-sovietica. Lo studioso ha anche, tuttavia, la lucidità di concludere: «egli [Blok] fu soltanto inconsciamente il poeta della rivoluzione, e in ogni modo non il suo celebratore» (1923: 39). Spostata, poi, brevemente l’attenzione sull’altro corifeo della stagione teurgica del simbolismo, Andrej Belyj (1923: 43-48), con qualche riferimento a *Christos voskres* [*Cristo è risorto*] e a *Rodina* [*Patria*], Lo Gatto riserva un intero capitoletto alla (nuova) poesia contadina¹ che, in questa fase aurorale della canonizzazione delle etichette critiche, denomina «poesia dei cosiddetti poeti di campagna» (1923: 49). I nomi che vengono fatti sono quelli (ora come ora prevedibili – meno allora) di Sergej Esenin e Nikolaj Kljuev. Ma mentre il primo avrà un’eco costante e massiccia in Italia, per avere un’antologia – non foltissima – del secondo bisognerà attendere la fine del secolo scorso (Kljuev 1998) e le cure dell’inesauribile ed encomiabile Paolo Galvagni. La parte della fatica logattiana più, diciamo

¹ Sfolgiando i principali strumenti di consultazione degli ultimi trent’anni, si nota peraltro che l’oscillazione terminologica non è del tutto cessata: «poeti neocontadini» (Azadovskij 1990: 343), «nuovi poeti contadini» (Samonà 1997: 345), «poeti contadini» (Carpi 2016, I: 691).

così, transitoria, ma, proprio per ciò, più intrigante, è l'attenzione dedicata ai poeti proletari.² Nelle non poche pagine dedicate loro (1923: 59-76), sfilano nomi quali Michail Gerasimov (1889-1939), Vladimir Kirillov (1890-1943?), Il'ja Sadof'ev (1889-1965), Vasilij Aleksandrovskij (1897-1934), Samobytnik (pseud. di Aleksandr Maširov, 1884-1943), Aleksandr Jaroslavskij (1896-1930), autori che le nostre storie della letteratura russa più recenti hanno quasi dimenticato (qualcosa in Steffenson 1990: 57-59; Etkind 1990: 251-266; Colucci 1997: 359-360; Carpi 2016, II: 43-48). Come ammette lo stesso studioso (1923: 5), peraltro, le fonti prime per allestire una rassegna, per quanto provvisoria, dei *proletarskie poetry* provengono dalla biblioteca di Olga Signorelli, figura di non trascurabile importanza all'epoca.³ Tra i poeti presentati manca, però, curiosamente, proprio quell'Aleksej Gastev (1882-1941) che si è conquistato addirittura un capitolo intero nella einaudiana *Storia della letteratura russa* (Steffenson 1990). Che si tratti di personaggi a rischio di rapida storicizzazione, Lo Gatto ne è persuaso fin da subito, infatti dice che i poeti in questione «sono privi di arte e non hanno grande talento, ma [...] rappresentano un fenomeno nuovo, abbastanza caratteristico» (1923: 59). Ciò nonostante ci offre un interessante spaccato, in tempo pressoché reale, di alcune delle forze in campo che, in lavori successivi (e più impegnativi), provvederà, da un lato, a infoltire, dall'altro a ridimensionare alla luce dei valori attestatisi nei decenni.⁴ Non poco spazio Lo Gatto dedica anche a Majakovskij (in compagnia degli immaginisti, 1923: 77-93), di cui, forse comprensibilmente, ancora non sembra avvertire le reali proporzioni e di cui, ovviamente, ancora non può conoscere il dramma a venire:

² Non a caso ci fu chi, in una rassegna della letteratura russa tradotta in Italia nel periodo 1920-43, disse che «dei poeti proletari si ebbe una conoscenza adeguata» (Messina 1949: 699).

³ Si veda, in proposito, Rizzi (2010).

⁴ Si veda l'ultima edizione della nota *Storia della letteratura russa*, dove vengono appunto ristabiliti i valori: due paginette ai poeti proletari nel loro complesso (Lo Gatto 1979: 689-691) e, per esempio, cinque al solo Blok (Lo Gatto 1979: 623-638), tre a Majakovskij (Lo Gatto 1979: 684-687), ecc.

[i]l *gigante* del bolscevismo, Majakovskij, ci appare, nonostante le esaltazioni ufficiali e semi-ufficiali dei seguaci ed i tentativi di giustificazione e spiegazione dei critici, un tardivo frutto occidentale per il quale la rivoluzione non è che un pretesto. Ora, una rivoluzione può, magari, anche essere un pretesto di composizione letteraria, non può essere pretesto di poesia: se la rivoluzione può generare immediatamente poesie, dal suo grembo, questa non può essere che una cosa sola con essa. A meno che i bolscevichi, ignari essi stessi della tragedia profonda della Russia, non vogliano davvero identificare la rivoluzione con la poesia di Majakovskij. (1923: 122-123, corsivo dell'autore)

Lo Gatto non ha, invece, dubbi sulla statura di Nikolaj Gumilëv (1923: 111-120), il quale, incluso in un capitolo che contempla i nomi di Valerij Brjusov, Vjačeslav Ivanov, Anna Achmatova, Maksimilian Vološin, Vasilij Kamenskij e Il'ja Erenburg, viene, appunto, elogiato come «più potente poeta certo dell'Erenburg e della Achmatova ed anche d'Ivanov e di Briusov, sebbene non ancora in pieno possesso delle sue indiscutibili possibilità quando la morte l'ha colpito per mano dei bolscevichi» (1923: 111), e ritenuto «vero poeta che, accanto a Blok, resterà nella storia dello spirito russo durante la rivoluzione» (1923: 111). Non solo: Lo Gatto è anche incline a salutare positivamente in Gumilëv la vena “bellica” («egli poté essere il poeta della guerra, e nella guerra poté sentirsi come nel proprio elemento» 1923: 115), cosa che, invece, non lo favorì affatto in termini di ricezione.⁵ Assieme alla breve panoramica sui poeti proletari, è la valutazione molto alta di colui che molto spesso resterà all'ombra della moglie (Anna Achmatova) a colpire in questa precoce fatica di Lo Gatto (che, per contro, ignora totalmente Osip Mandel'stam); anche perché, in seguito, coloro che si incaricheranno di immettere il retaggio poetico di Gumilëv nel nostro Paese agiranno non solo in modo tardivo, ma anche senza mai riuscire ad approdare a case editrici che potessero dare il dovuto rilievo al poeta.⁶ Sono, si può dire, recentissime (Gumilëv 2020a, 2020b) le prime

⁵ Mi permetto di rimandare, in proposito, a un mio piccolo intervento: Niero (2014-15).

⁶ Stando a quanto riporta Carla Piermarini, un serio interesse per Gumilëv e un possibile sbocco editoriale era nei progetti di Michele Colucci prima della sua scomparsa prematura (Piermarini 2009: 123).

due (non impeccabili) antologie gumilëviane che non si limitano, come le precedenti, a soffermarsi sulle predilezioni geografiche del poeta, ora privilegiando l'Africa (Gumilëv 1996), ora la Cina (Gumilëv 2005), ora l'Italia (Gumilëv 2009).

2.

Se Lo Gatto non ha certo bisogno di presentazioni in ambito slavistico e si è guadagnato amplissimamente anche una voce di Wikipedia, meno agevole è rintracciare informazioni biografiche su Bruno Carnevali (1924-1990), curatore del secondo volume in oggetto, *Poeti russi nella rivoluzione*, antologia con testo a fronte. La breve notizia biobibliografica che correda un suo libro di poesie uscito *post mortem* (Carnevali 1995) certifica il suo non trascurabile ruolo di divulgatore della letteratura russa nonché, in chiave (anche quantitativamente) minore, di poeta⁷ (ma, a oggi, Carnevali non è adeguatamente registrato nel web). Sua, in ogni caso, è un'ospicua antologia achmatoviana, nonché scelte da Esenin, Blok e Pasternak (Achmatova 1962; Esenin 1968, 1975; Blok 1977; Pasternak 1978) e la partecipazione, in qualità di traduttore, alle opere majakovskiane in otto volumi (Majakovskij 1972), dai quali, qualche tempo dopo, le versioni di Carnevali sono state prelevate per dar vita a due scelte, una di poesie riferite all'arco temporale 1912-1916 (Majakovskij 1999), l'altra all'arco 1917-1923 (Majakovskij 2012).

Non è un caso che proprio quattro dei cinque autori menzionati vengano intesi dal curatore come rappresentativi del fenomeno "rivoluzione". Queste le parole che aprono lo scritto introduttivo di Carnevali:

[q]uattro poeti, Blok, Majakovskij, Esenin, Pasternak, il cui destino umano e il cui significato nella poesia è indissolubilmente legato alla rivoluzione russa. Da essa traggono vita e morte, chiarezza e oscurità, la sostanza ambigua per un destino fortunatamente risolto appena nella loro poesia,

⁷ Si apprende di sue pubblicazioni sulla rivista "Galleria" e "Letteratura". L'OPAC registra – come si diceva – anche una sua *plaquette* di poesia (Carnevali 1995).



Alessandro Niero

ma lasciato in eredità a noi, che a stento possiamo leggervi le premonizioni minacciose e irrisolte del nostro presente. (Carnevali 1971b: 7)

Più avanti Carnevali parla anche di «esaurirsi di quel momento storico» e di «esaurirsi del mito di quella rivoluzione» (Carnevali 1971b: 15). Sembrano, pertanto, tracciate con nettezza le premesse: i quattro poeti in questione sono valori assodati, l'argomento a cui viene collegata la loro produzione si è – nel bene e nel male – storicizzato. Sfogliando il volume, tuttavia, emerge come, rispetto al lavoro di Lo Gatto, il fenomeno “rivoluzione” risulti espanso, abbracciando non soltanto il portato dell'ottobre 1917, ma anche quello di febbraio 1917 e, più addietro ancora, del 1905.

Blok figura, oltre che con i “soliti” *Dodici* (1971a: 42-67), anche con una poesia, *Roždennye v goda gluchie...* [*Quelli che sono nati in giorni oscuri*, 8 settembre 1914] (1971a: 40-41), riconducibile in modo palese al clima legato al 1905, e perfino con poesie che registrano i suoi turbamenti nell'atto di decifrare la supposta veniente *Prekrasnaja Dama* (1971a: 30-33).

Di Esenin, per esempio, sfilano piccoli poemi considerati in qualche modo intrecciati alla rivoluzione,⁸ quali *Pevuščij zov* [*Il cantante appello*] (1971a: 90-95, che però precede l'Ottobre, essendo scritto nell'aprile del 1917), *Kobyl'i korabli* [*Le navi di cavalle*, settembre 1919] (1971a: 100-107) e *Sorokoust* [*Requiem*, agosto 1920] (1971a: 108-113). Sfilano, altresì, testi contenenti “marche” del rivolgimento politico or ora occorso come *Snova p'jut zdes', derutsja i plačut...* [*Qui bevono ancora, si azzuffano e piangono...*, (1922)] (1971a: 130-133, dove vengono menzionati la Čeka e l'Ottobre medesimo), *Vozvraščenie na rodinu* [*Ritorno al luogo natale*, 1 giugno 1924] (1971a: 134-143, con tanto di «Komsomolke» e calendario di Lenin sulla parete), *Rus' sovetskaja* [*La Rus' sovietica*, 1924] (1971a: 142-149, dove figurano gli *agitki* di Dem'jan Bednyj). Sfilano, però, anche testi dello Esenin poeta pienamente contadino (come *Mikola*, 1915, 1971a: 72-79) e anteriore al 1917, e di quello “sca-

⁸ Così, per esempio, anche in una scelta di Serena Vitale risalente al periodo tardosovietico: si veda Esenin (1988).



pigliato” (per esempio la celeberrima *Ispoved' chuligana* [*Confessione di un teppista*, novembre 1920], 1971a: 116-123).

Il punto di maggior contatto tra ottobre 1917 e poesia nell'antologia di Carnevali è rappresentato da Majakovskij con *Oda revoljucii* [*Ode alla rivoluzione*, fine 1917] (1971a: 174-177), *Prikaz n. 2 armii iskusstv* [*Ordinanza n. 2 all'esercito delle arti*, 1921] (1971a: 176-181) e *Razgovor s tovariščem Leninym* [*Conversazione col compagno Lenin*, 1929] (1971a: 192-199), testi che, però, nel prelievo dal lascito majakovskiano eseguito dal curatore, rappresentano, almeno quantitativamente, una porzione non così vasta (la parte del leone la svolge *Flejta pozvoničnika* [*Il flauto di vertebre*, 1915], tradotto integralmente, 1971a: 154-173). Per cui è, semmai, l'onda lunga delle conseguenze della Rivoluzione a fare gioco perché siano attratti nella logica del volume testi quali *Sergeju Esenin* [*A Sergej Esenin*, 1926] (1971a: 182-193) e *Vo ves' golos* [*A piena voce*, dicembre 1929 - gennaio 1930] (1971a: 200-213).

Pasternak, infine: una parte consistente del poemetto dal titolo autoesplicativo *Devjat'sot pjat' god* [*L'anno millenovecentocinque*, luglio 1925 - febbraio 1926] (1971a: 234-263) basta ad annoverare il poeta tra quelli “nella rivoluzione”? O dobbiamo attrarre nel giro – complice il sottotitolo “Leto 1917 goda” [“Estate 1917”] – anche le tre poesie tolte da *Moja sestra – žizn'* [*Mia sorella la vita*] (1971a: 218-225)? Ma, anche così facendo, come collocare *Ivaka* [1916] (1971a: 218-219), che risale addirittura alla raccolta *Poverch bar'erov* [*Oltre le barriere*, 1914-16] e, al polo opposto, testi in qualche modo popolari – ma slegati dalla Rivoluzione – come *Ljubit' inych – tjaželyj krest* [*Amare gli altri è una pesante croce...*, 1931]⁹ (1971a: 230-233), *Nikogo ne budet v dome...* [*Non ci sarà nessuno in casa...*, 1931]¹⁰ (1971a: 232-235) e *Byt' znamenitym nekrasivo...* [*Esser famoso non è bello...*, 1956]¹¹ (1971a: 264-265)?

⁹ Inizia a recitare la poesia l'attore Andrej Mjagkov in una commedia romantica cult di epoca sovietica, *Služebnyj roman* (1977), regista El'dar Rjazanov.

¹⁰ Sempre Mjagkov (vedi nota precedente) recita musicato questo testo in un'altra commedia romantica molto nota, *Ironija sud'by* (1975), regista sempre Rjazanov.

¹¹ Ne fornisce una gustosa variazione il poeta concettualista Dmitrij Aleksandrovič Prigov: si veda, in merito, Niero (2019: 290-299).



Alessandro Niero

Nonostante il beneficio del tempo (e la possibilità di attingere a fonti sempre più raffinate), quest'antologia si limita a intercettare qualche testo che si inquadra senza sforzo nella categoria "rivoluzione", sempre se – come si diceva – la si intende ampliata (1905, 1917), ma lascia, comunque, l'impressione di una complessiva sfocatura che, più che precisare i contorni del fenomeno in oggetto, fa trapelare le predilezioni del curatore e il tentativo di offrire, pur in uno spazio risicato, una selezione rappresentativa dell'arte dei poeti coinvolti.

3.

Una cosa analoga va detta, e addirittura sottolineata con forza, per il volume *1917. I poeti che fecero la rivoluzione*, il quale, rispetto alle due opere viste, esce in perfetta sincronia con il centenario dalla Rivoluzione d'ottobre. Come autore/curatore del libro – privo di testo a fronte – figura Davide Brullo, poeta e scrittore contemporaneo, classe 1979, grande appassionato di letteratura russa, ma, professionalmente parlando, non russista. Mi sembra, pertanto, superfluo insistere sulle prevedibili imperfezioni del libro e, semmai, corre l'obbligo ribadire come sia difficile mantenere la concentrazione sul binomio "poesia e rivoluzione", ossia proporre testi che davvero siano intimamente legati all'Ottobre.

Non molte poesie, non molti brani di prosa (e ci sono anche frammenti di saggi) si lasciano ricondurre nell'alveo dell'evento, vuoi per motivi cronologici (sono stati scritti prima del 1917) vuoi per motivi tematici (i contenuti sono palesemente svincolati dal dato politico). Anche qui trovano posto *I dodici*, con il loro maestoso finale (2017a: 56-58); in *Azija [Asia, 1931]* di Chlebnikov è menzionata la fine brutale dei Romanov («la fucilazione degli zar fu un rabbioso segno esclamativo»; 2017a: 76); Maksim Gor'kij racconta elogiativamente di Lenin (2017a: 117-118); Majakovskij compare con un estratto da *A voce piena* (*sic*, 2017a: 138-143); una quartina celebre di Mandel'stam (*Lišiv menja morej, razbega i razlëta...* [Togliendomi i mari, la corsa e il volo..., maggio 1935], 2017a: 150) fotografa le conseguenze della *longa manus* dell'Ottobre. Non c'è molto altro, però, a meno che non si voglia agganciare al tema anche la

66

serie di autori che parlano in versi o prosa di (o dedicano poesie ad) altri autori, ossia, nella fattispecie: Achmatova dedica una poesia a Pasternak (2017a: 27) e Mandel'stam (2017a: 28), e scrive una poesia su Majakovskij (2017a: 29); Cvetaeva dedica versi a Majakovskij (2017a: 94) e verga lettere a Pasternak (2017a: 97-98); Pasternak, a sua volta, scrive in prosa su Cvetaeva (2017a: 163) e in morte di Majakovskij (2017a: 159-160), del quale racconta anche Šklovskij (2017a: 168-169).

È da supporre, pertanto, nelle intenzioni dell'Autore – che, tra l'altro, dichiara: «[q]uesta non è un'antologia di poeti russi del Novecento. Non è neppure [...] un libro sulla Rivoluzione russa» (Brullo 2017b: 20) – un allargamento a dismisura (o addirittura risemantizzazione) del concetto di rivoluzione: tanto per fare un esempio, l'iperantologizzata *Bobèobi pelis' guby...* [*Bobèobi cantavano le labbra...*, sic!] (2017a: 72) di Chlebnikov è più, magari, un esito di “poesia rivoluzionaria” che di “poesia della rivoluzione”. O, forse, il volume in oggetto è, più semplicemente, il fervido omaggio di un cultore e ne riflette le preferenze e i gusti e, *last but not least*, l'attenzione verso quanto viene pubblicato in materia. Un'attenzione più che solerte – va riconosciuto – se è vero che, per restare in tema Gumilëv (e ricollegarmi alla già vista valutazione di Lo Gatto), il cultore suddetto mostra di conoscere non soltanto le poesie “ovviamente” prelevabili dallo storico volume *Poesia russa del Novecento* (da dove Brullo prende *La Parola* e *Il Mar Rosso*: 2017a: 127-129), ma anche quelle di un'edizione davvero poco reperibile quale *Il diario africano e altri scritti* (Gumilëv 1996). Sono, però, estratte dal Web (Gumilëv [2020c] e [2020d]) due poesie come *Florencija* [*Firenze*] (2017a: 131) e, soprattutto, quel piccolo capolavoro (quasi occhieggiante alla poesia per bambini) che è *Žiraf* [*Giraffa*] (2017a: 130).

A voler, infine, elencare gli attori/autori di questa cernita di Brullo – Anna Achmatova, Isaak Babel', Andrej Belyj, Aleksandr Blok, Valerij Brjusov, Velimir Chlebnikov, Vladislav Chodasevič, Marina Cvetaeva, Sergej Esenin, Maksim Gor'kij, Nikolaj Gumilëv, Vladimir Majakovskij, Osip Mandel'stam, Boris Pasternak, Viktor Šklovskij, Nicholaj Tichonov – credo che si possa dire spiccante proprio l'ultimo della lista. L'autore/curatore include il tichonoviano *Orda* [*L'orda*, 1922] tra i vo-

lumi determinanti del secolo scorso (Brullo 2017b: 10), indovinandone lo spessore grazie – e temo esclusivamente – alle diciassette versioni di Ripellino (Tichonov 1954). Folgorazione o brillante intuizione che sia, anche Tichonov, peraltro, attende il suo paziente antologizzatore.

Si lasciano raccordare le tre esperienze editoriali qui presentate? Con qualche fatica.

Innanzitutto il tema dichiarato, così apparentemente limpido, viene avvicinato per vie sintatticamente sempre più indirette fin dal titolo stesso: si passa dallo schietto (ma non privo di potenziale ambiguità) “poeti *della* rivoluzione” a “poeti *nella* rivoluzione”, per giungere infine a “poeti *che fecero* la rivoluzione”.

A ciò sembra quasi corrispondere un progressivo sgranarsi dell’idea stessa di rapporto tra poesia e rivoluzione, con – come già detto – testi nient’affatto o solo indirettamente intrecciati a essa.

Ed è, a ben pensarci, un paradosso: con il passare del tempo il senso della parola “rivoluzione” si espande sempre più, quasi esce dal suo stesso campo semantico, lasciando in primo piano i curatori, con il loro indubbio amore per la letteratura russa, ma anche le loro idiosincrasie.

Bibliografia

- Achmatova, A. (1962), *Poesie*, intr. e trad. di B. Carnevali, Parma, Guanda.
- Azadovskij, K. (1990), *La letteratura neocontadina*, in E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada (direttori), *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento. 2. La rivoluzione e gli anni Venti*, Torino, Einaudi, 343-365.
- Blok, A. (1977), *Poesie*, a cura di B. Carnevali, Roma, Newton Compton Editori.
- Brullo, D. (2017a), *1917: i poeti che fecero la Rivoluzione*, Firenze, Edizioni Interno 4.
- Brullo, D. (2017b), *Parole che finirono nel fuoco*, in D. Brullo (a cura di), *1917: i poeti che fecero la Rivoluzione*, Firenze, Edizioni Interno 4, 7-20.
- Carnevali, B. (a cura di) (1971a), *Poeti russi nella rivoluzione*, Roma, Newton Compton Editori.
- Carnevali, B. (1971b), *Introduzione*, in B. Carnevali (a cura di), *Poeti russi nella rivoluzione*, Roma, Newton Compton Editori, 7-25.

- Carnevali, B. (1995), *L'uso felice*, Città della Pieve, Tipografia Pievana.
- Carpi, G. (2016), *Storia della letteratura russa*, 2 voll., Roma, Carocci.
- Colucci, M. (1997), *I poeti proletari*, in M. Colucci, R. Picchio (direttori), *Storia della civiltà letteraria russa*, 3 voll. [2 voll. + *Dizionario Cronologia*], Torino, UTET, II, 369-360.
- D'Amelia, A. (1987), *Un maestro della slavistica italiana: Ettore Lo Gatto*, in "Europa Orientalis", VI, 329-382.
- Esenin, S. (1968), *Poesie e poemetti*, a cura di B. Carnevali, Roma, Avanzini e Torraca.
- Esenin, S. (1975), *Poesie*, a cura di B. Carnevali, Roma, Newton Compton Editori.
- Esenin, S. (1988), *Poemi rivoluzionari*, a cura di S. Vitale, Parma, Guanda.
- Etkind, E. (1990), *La poesia degli anni Venti*, in E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada (direttori), *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento. 2. La rivoluzione e gli anni Venti*, Torino, Einaudi, 251-266.
- Gumilëv, N. (1954), [Poesie], in A.M. Ripellino (a cura di), *Poesia russa del Novecento*, Parma, Guanda, 155-170.
- Gumilëv, N. (1996), *Il diario africano e altri scritti*, a cura di A. Carpitella, Siracusa, Ed. Istinà.
- Gumilëv, N. (2005), *Il padiglione di porcellana: versi cinesi*, a cura di P. Galvagni, Genova, San Marco dei Giustiniani.
- Gumilëv, N. (2009), [Liriche italiane], in C. Piermarini, *Nikolaj Gumilëv. Le liriche italiane*, Trento, Uniservice, 56-82.
- Gumilëv, N. (2020a), *Nel giorno in cui il mondo fu creato*, a cura di A. Anelli, Roma, Avagliano Editore.
- Gumilëv, N. (2020b), *Poesie scelte*, trad. di Fab Ka, Bratislava, Kamera Obskura Publisher.
- Gumilëv, N. ([2020c]), *Giraffa*, trad. di M. Vittorelli, in N. Gumilëv, *Elektronnoe sobranie sočinenij*, <<https://gumilev.ru/languages/691/>> (ultimo accesso 19 settembre 2020).
- Gumilëv, N. ([2020d]), *Firenze*, trad. di O. Žuravlëva, in N. Gumilëv, *Elektronnoe sobranie sočinenij*, <<https://gumilev.ru/languages/802/>> (ultimo accesso 19 settembre 2020).
- Kljuev, N. (1998), *Il bianco delle margherite*, trad. e prefaz. di P. Galvagni, Genova, San Marco dei Giustiniani.



Alessandro Niero

- Lo Gatto, E. (1923), *Poesia russa della rivoluzione*, Roma, Alberto Stock Editore.
- Lo Gatto, E. (1979), *Storia della letteratura russa*, Firenze, Sansoni.
- Majakovskij, V. (1972), *Opere*, 8 voll., a cura di I. Ambrogio, tradd. di I. Ambrogio, B. Carnevali, G. Crino, M. Socrate, P. Zveteremich, Roma, Editori Riuniti.
- Majakovskij, V. (1999), *Il flauto di vertebre. Prime poesie 1912-1916*, a cura di B. Carnevali, Firenze, Passigli.
- Majakovskij, V. (2012), *Ode alla Rivoluzione. Poesie 1917-1923*, a cura di B. Carnevali, Firenze, Passigli.
- Messina, G.L. (1949), *Le traduzioni dal russo nel 1920-43*, in "Belfagor", 4.6, 693-703.
- Niero, A. (2014-15), *Nikolaj Gumilëv, poeta di guerra*, in "Comunicare Letteratura", 7/8, 325-335.
- Niero, A. (2019), *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*, Macerata, Quodlibet.
- Pasternak, B. (1978), *Poesie*, a cura di B. Carnevali, Roma, Newton Compton Editori.
- Piermarini, C. (2009), *Nikolaj Gumilëv. Le liriche italiane*, Trento, Uniservice.
- Rizzi, D. (2010), *Olga Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del novecento*, in E. Garetto, D. Rizzi (a cura di), *Archivio russo-italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, Salerno, "Europa Orientalis", 9-110.
- Samonà, G.P. (1997), *Kljuev i nuovi poeti contadini*, in M. Colucci, R. Picchio (direttori), *Storia della civiltà letteraria russa*, 3 voll. [2 voll. + *Dizionario Cronologia*], Torino, UTET, II, 345-349.
- Steffensen, E. (1990), *Aleksej Gastej (1882-1941)*, in E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada (direttori), *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento. 2. La rivoluzione e gli anni Venti*, Torino, Einaudi, 49-59.
- Tichonov, N. (1954), [Poesie], in A.M. Ripellino (a cura di), *Poesia russa del Novecento*, Parma, Guanda, 433-447.



Velimir Chlebnikov: i poemi della Rivoluzione

Gabriella Elina Imposti

Nell'autunno del 1921 la guerra civile che aveva dilaniato la Russia stava volgendo al suo epilogo, erano trascorsi ormai quattro anni dalla presa del potere da parte dei bolscevichi, anni che Velimir Chlebnikov aveva passato in incessanti peregrinazioni. Era a Pietrogrado nei giorni della Rivoluzione e all'inizio del 1918 aveva raggiunto la famiglia ad Astrachan' dove aveva assistito alle prime avvisaglie della guerra civile. Tornato a Mosca per un breve periodo, era partito di nuovo alla volta di Char'kov, dove dal giugno al dicembre 1919 si trovò bloccato dell'occupazione delle truppe di Denikin¹ e fu costretto al ricovero in un ospedale psichiatrico per evitare l'arruolamento (SS 6-2: 264). Nonostante ciò, il soggiorno a Char'kov era stato fruttuoso dal punto di vista letterario, qui infatti Velimir scrisse *Naša Osnova* [Il nostro fondamento] (SS 6-2: 167-180) – il fondamentale saggio sulla sua concezione della poesia, del linguaggio e dei ritmi della storia – i poemi *Ladomir* (SS 3: 234-250) e *Razin* – quest'ultimo composto da oltre 400 versi palindromici (SS 3: 251-265) – e il racconto *Malinovaja šaška* [La sciabola vermiglia] (SS 5: 206-220) sulle vicende della guerra civile di cui era stato testimone. Da Char'kov, nel 1920, Chlebnikov approda a Baku dove mette a punto i suoi calcoli sulle “leggi del tempo” enunciate nelle *Doski sud'by* [Le tavole del fato], in cui si prefigge di dimostrare

¹ Anton Ivanovič Denikin (1872-1947) era un generale dell'Esercito imperiale russo e dopo la Rivoluzione d'ottobre uno dei principali capi militari delle armate bianche, occupò Char'kov da giugno a dicembre 1919, venne sconfitto dall'Armata rossa a circa 400 chilometri a sud di Mosca. Nella primavera del 1920 passando dalla Crimea abbandonò la Russia stabilendosi a Parigi. Trasferitosi negli Stati Uniti nel 1945, morì ad Ann Arbor (Michigan).



la regolarità del succedersi degli eventi della storia umana secondo un andamento ad intervalli di anni riducibili al numero 3, per gli eventi di segno opposto, e al 2, per quelli simili, elevati a potenza.² Nella primavera del 1921 il poeta parte alla volta della Persia al seguito dell'Armata rossa come corrispondente del giornale "Krasnyj Iran" ["Iran rosso"]; il sogno di liberare l'Asia dal colonialismo britannico tuttavia non si realizza e al termine dell'estate Velimir rientra a Baku da dove raggiunge fortunatamente dapprima Železnovodsk e in seguito Pjatigorsk nel Caucaso settentrionale, dove compone in poco tempo una tetralogia di poemi dedicati all'epoca presente, ovvero alla Rivoluzione: *Noč' pered Sovetami* [*La notte prima dei Soviet*] (SS 3: 338-355), *Pračka* [*La lavandaia*] (SS 4: 305-329), *Nastojaščee* [*Il presente*] (SS 4: 103-119), e *Nočnoj obysk* [*Perquisizione notturna*] (SS 4: 82-101), che secondo i suoi progetti avrebbero dovuto costituire i tasselli di un imponente *sverchpovest'*, ovvero "super-poema" o "super-racconto" «epico» (SS 4: 359). Progetto che tuttavia non viene realizzato, mentre invece, tra la fine del 1921 e i primi del 1922, Chlebnikov assembla *Zangezi*,³ che costituisce in certo senso la sintesi dell'opera e del pensiero del poeta e il suo testamento.

La notte prima dei Soviet (SS 3: 338-355)⁴ è un poema suddiviso in sei parti,⁵ nella prima e nella quarta troviamo due anziane donne,

² La ricerca sulle regolarità della storia era iniziata da diversi anni, ma tra la primavera del 1920 e il maggio 1922 Chlebnikov giunse ad una svolta decisiva, con la scoperta delle cosiddette "leggi del tempo" e iniziò a compilare le *Tavole del fato* di cui riuscì a pubblicare un primo frammento nel maggio 1922 mentre altri due "fogli" (*listy*) uscirono poco dopo la sua morte (Cfr. SS 6-2: 280-284).

³ (SS 5: 306-353). Chlebnikov ricorreva regolarmente alla tecnica del "montaggio" di poesie e brani autonomi per creare opere più complesse e dalle dimensioni più monumentali che egli definiva come "*sverchpovesti*", dove di solito generi e modalità compositive eterogenee erano combinate in un tutto unico.

⁴ Il titolo iniziale del poema, scritto i primi del novembre 1921, era *Noč' pered Roždestvom* [*La notte prima di Natale*] (SS 3: 488); secondo Rudol'f Duganov (1990: 31, 233), prendeva spunto dagli eventi svoltisi ad Astrachan' alla vigilia del Natale 1917 (25 dicembre del calendario vecchio stile, 7 gennaio del nuovo stile), quando ci si aspettava da un momento all'altro l'intervento dei Soviet degli operai e dei soldati. Tuttavia, il potere dei Soviet fu instaurato solo un mese più tardi, dopo scontri sanguinosi con i cosacchi. Non è escluso, tuttavia, che il titolo iniziale si richiamasse al celebre racconto omonimo del ciclo "ucraino" di Nikolaj Gogol' (cfr. Mondry 2017: 19).

⁵ Il poema, restato inedito quando il poeta era in vita, fu pubblicato parzialmente sulla rivista "Novaja derevnja" nel 1925 e nella sua interezza solo nella raccolta *Stichotvorenija* di

una è una “signora”, l’altra una serva che una sera appare nella camera da letto della signora per minacciarla: «Барыня, а барыня!» – / «Ну что тебе?» – / «Вас завтра повесят! / Повисишь ты, белая!» (SS 3: 340),⁶ un avvertimento che ripeterà più volte a mo’ di ritornello nel corso del poema. Le due donne, seppur contrapposte anche dal punto di vista sociale e cromatico – la vecchia serva è grigia e scura, e la padrona bianca –, come le due facce di una medesima medaglia, sono accomunate dal loro appartenere a un’epoca ormai al tramonto. Nella seconda parte, il racconto si concentra sulla padrona che da giovane era stata infermiera volontaria durante la guerra russo turca del 1877-78, aveva simpatizzato per il movimento rivoluzionario *Narodnaja Volja* [La volontà del popolo],⁷ infine si era sposata e aveva «messo radici in famiglia» (Chlebnikov 2007: 19).⁸ Dagli abbozzi del poema scopriamo che Chlebnikov trae questi particolari dalla biografia della madre, Ekaterina Nikolaevna Verbickaja (1849-1936), che seguì un percorso di vita simile;⁹ in questi stessi appunti si menziona anche una vecchia serva che sembrava nutrire particolare rancore per la padrona mentre aveva una vera

Chlebnikov nella “Malaja serija” della “Biblioteka poeta” del 1940. Nelle altre edizioni da lui curate Nikolaj Stepanov escluse le ultime due parti del poema in quanto ne riteneva il testo «ни сюжетно, ни композиционно не связан с поэмой» («non collegato al poema né dal punto di vista della trama, né da quello della composizione») (Chlebnikov 1936: 495). Duganov invece non accetta questo criterio richiamandosi alla pratica, essenziale per la poetica di Chlebnikov, di “diluire” componimenti di piccole dimensioni all’interno di altri, più corposi (Duganov 1990: 227) e viceversa.

⁶ «Signora, o signora! / [...] Domani sarete impiccata! / Penzolerai anche tu, che sei una bianca!». Si cita dalla traduzione italiana di Sebastiano Blancato (Chlebnikov 2007: 15).

⁷ Movimento rivoluzionario nato nel 1879 insieme a *Černyj peredel* [Ripartizione nera] dalla dissoluzione del movimento populista *Zemlja i volja* [Terra e libertà], si poneva l’obiettivo del rovesciamento del regime zarista attraverso una serie di azioni terroristiche che culminarono nell’uccisione dell’imperatore Alessandro II nel 1881. La mancata rivolta popolare e la dura repressione poliziesca portarono al declino e alla scomparsa del movimento nel 1886. I suoi ideali furono ripresi dal Partito dei Socialisti Rivoluzionari.

⁸ «После ушла корнями в семью» (SS 3: 342).

⁹ Ekaterina Verbickaja era cugina di un esponente di *Narodnaja volja*, Aleksandr Dmitrievič Michajlov (1855-1884), il quale fu arrestato per attività terroristica nel 1880 e morì in una cella di isolamento nella fortezza di Pietro e Paolo per edema polmonare acuto (Duganov 1990: 231). A quanto pare, la giovane Ekaterina lo aveva visitato in carcere portando alcune sue lettere a Vera Figner (Starkina 2007: 180), contribuendo a suo modo alla causa (futura) della Rivoluzione.



e propria venerazione per il padre del poeta, Vladimir Alekseevič, il cui nome è qui citato come pure quello di alcuni servi e di uno dei fratelli del poeta (SS 3: 488; Duganov 1990: 232; Starkina 2007: 183). Da questo excursus sulla biografia della vecchia padrona possiamo dedurre che essa è una rappresentante di quella “intelligencija” a cui Blok, in suo celebre saggio, contrappone il popolo.¹⁰ L’odio della vecchia serve nel poema non è tuttavia diretto verso la padrona in quanto individuo, ma in quanto rappresentante della classe dominante che deve pagare «pei padri, pei loro peccati!» (Chlebnikov 2007: 43).¹¹ Non a caso, infatti, nella terza parte del poema appare un’altra vecchia (SS 3: 342; Chlebnikov 2007: 21), che introduce un secondo piano, “immaginario”¹² del racconto, contrapposto al primo che è “reale”. L’«altra vecchia» racconta una vicenda svoltasi poco prima dell’abolizione della servitù della gleba, quando sua nonna, che era allora una bella e giovane contadina, fu costretta dal padrone ad allattare un cucciolo di cane assieme al proprio figlio. Quasi parafrasando il celebre quadro di Nikolaj Kasatkin *Krepostnaja aktrisa v opale, soslannaja na konjušnju kormit’ svoej grud’ju brošennych ščenjat* [*Un’attrice serva della gleba in disgrazia mandata nella scuderia ad allattare dei cuccioli di cane abbandonati*, 1910], il racconto si sofferma con insistenza sul corpo della donna e il suo seno, inizialmente sensuale e bellissimo, sottoposto all’onta di allattare un cucciolo di cane assieme al proprio figlio. La sventurata gradualmente sfiorisce e rinsecchisce, perdendo oltre alla bellezza anche la dignità: «Рябиною стала она вянуть и сохнуть! / Первая красавица, а теперь собачиха. [...] И стала тянуть стаканами водку, / Распухшее рыло» (SS 3: 352).¹³ Una volta

¹⁰ *Narod i intelligencija*, letto per la prima volta nel novembre del 1908 alla Società religiosa filosofica di Pietroburgo e pubblicato in “Zolotoe runo” 1909, n. 1 con il titolo *Rossija i intelligencija* e in seguito nel 1919 in un volume dallo stesso titolo (Blok 1962, V: 318-328).

¹¹ «За отцов за грехи!» (SS 3: 353).

¹² In russo “*mimij*”, lo stesso termine usato per indicare i “numeri immaginari”, ovvero $i = \sqrt{-1}$, un concetto molto importante nelle teorie di Chlebnikov sui ritmi della storia. Cfr. Duganov (1990: 238-4) che cita la concezione di Florenskij in merito ai numeri immaginari, che non doveva essere ignota a Chlebnikov, il quale aveva incontrato il matematico nel febbraio del 1916.

¹³ «Divenne una schiava appassita, sfiorita! / La più bella, ora cagna, un rifiuto [...] E giù a ingollare vodka alla brocca, / il grugno gonfiato» (Chlebnikov 2007: 41). Noteremo

cresciuto, il figlio si vendica dell'affronto impiccando¹⁴ il “fratello di latte” davanti alla casa del padrone che lo fa fustigare a sangue riducendolo ad un relitto umano condannato a morire di tisi. La madre, ormai vecchia e alcolizzata viene soprannominata “Sobakevna” (da “sobaka”, cane) e condannata al disprezzo degli abitanti del villaggio. Questa storia si richiama a molteplici fonti letterarie che al lettore dell'epoca dovevano essere abbastanza note: innanzi tutto il racconto, allora piuttosto popolare, di Vladimir Korolenko (1853-1921) *V oblačnyj den'* [Una giornata nuvolosa, 1896] in cui si racconta di un proprietario terriero che costringeva le sue contadine ad allattare i cuccioli dei suoi cani.¹⁵ Ad esso vanno aggiunti anche il racconto *Krov' za krv'* [Sangue per sangue, 1825] di Aleksandr Bestužev-Marlinskij (1797-1837), il primo ad introdurre questo motivo nella letteratura russa;¹⁶ il poemetto di Nikolaj Nekrasov (1821-1877) *Psovaja ochota* [Caccia coi cani, 1847] e il già menzionato quadro di Nikolaj Kasatkin. Il motivo della serva costretta ad allattare al seno i cani del padrone compare anche in un poemetto propagandistico di Vladimir Majakovskij (1893-1930) *Skazka o dezertire* [Favola del disertore], pubblicato nel giugno del 1921: «а жена его / на дворе / у господ / грудью / кормит / барскую суку» (Majakovskij 1955-1961, II: 61).¹⁷

per inciso che nel primo verso citato il traduttore equivoca tra “*rjabina*” [l'albero del sorbo] e “*rabynja*” [schiava], la traduzione letterale del verso è «Come un sorbo ella cominciò ad appassire e seccare».

¹⁴ La modalità con cui il figlio uccide il cane riprende il motivo dell'impiccagione, in cui consiste la minaccia della vecchia serva alla padrona sul piano “reale” del poema e ritorna anche nella descrizione del cucciolo di cane e del bambino che «pendono tutti e due come impiccati» (Chlebnikov 2007: 35) («оба висят как повешенные») (SS 3: 349) dal seno della povera donna.

¹⁵ Cfr. In proposito Mondry (2017).

¹⁶ Il racconto di Bestužev-Marlinskij era ambientato in terra di Livonia in epoca medioevale, ma il riferimento alla terribile condizione della servitù della gleba nella Russia dell'Ottocento è evidente, come testimonia, peraltro, anche una lettera scritta da Bestužev all'Imperatore Nicola I dalla Fortezza di Pietro e Paolo dov'era recluso, in cui si porta come esempio dell'iniquità della servitù proprio il caso di padroni che obbligano le serve ad allattare i loro cani da caccia (Duganov 1990: 235; Orlov 1951: 511).

¹⁷ «E sua moglie / nel cortile / dei padroni / al seno / allatta / la cagna del signore». In assenza di riferimenti bibliografici specifici, le traduzioni sono da intendersi come mie.



Questo secondo piano immaginario del poema di Chlebnikov – forse una visione onirica della vecchia padrona – rimanda dunque ad una ricca tradizione letteraria e prende le mosse direttamente dal racconto di Korolenko sopra citato, sviluppando insistentemente, con una sorta di «realismo mitologico» (Duganov 1990: 246), l'immagine della povera fanciulla che allatta il cucciolo di cane – considerato dal padrone alla stregua di un «bambino» –,¹⁸ assieme al proprio figlio, che al contrario nel poema viene più volte descritto come un «animaletto».¹⁹ Mediante la figura tragica della giovane donna, che letteralmente sfiorisce, prosciugata di latte e di vita trasformandosi in una povera reietta, il poema esplicita le profonde ragioni storiche della rivoluzione odierna: «[в]от как оно, барыня, было! / Чорта ли? / Женскую грудь собачонкою портили! / Бабам давали псов в сыновья, / Чтобы кумились с собаками. / Мы от господ не знали житья!»²⁰ (SS 3: 352; Duganov 1990: 238-239).

Nella parte finale de *La notte prima dei Soviet* compare un'altra figura, quella della vecchia Lavandaia [*pračka*] (SS 3: 353-355), che ha passato la vita a lavare i panni dei signori e confronta ironicamente le proprie miserevoli condizioni di vita con quelle dei padroni «[в]от я и мучаюсь, / Стирать нанята, / Чтобы снежной мглюю / Зацвели / Подштанники» (SS 3: 355).²¹ Tuttavia, la figura della Lavandaia trascende ogni interpretazione realistica: non è un semplice doppione della figura della vecchia serva, anzi forma, assieme alla serva e alla signora, una sorta di «triade» (Duganov 1990: 256), ed è soprattutto la perso-

¹⁸ «На, воспитай! / Славный мальчик, крови хорошей, / А имя - Летай!» (SS 3: 346). «[...] Crescilo! Dai! / È proprio un bel bambino, di buon sangue, / Il suo nome è Letaj!» (Chlebnikov 2007: 27).

¹⁹ «А там мой отец ровно скотец / На материнскую грудь / Разевает свой ртец,» (SS 3: 374-348). «E lì tal quale a una bestia, mio padre / Anche lui sul seno della madre / La sua bocca va a spalancare» (Chlebnikov 2007: 32).

²⁰ «Ecco, signora, come fu! / Che diamine ho detto? / Rovinar per un cane a una donna il suo petto! / Per figli davano alle serve cani, / Ché fossero parenti degli umani. / Sotto padrone vita non si aveva! / Dico la verità: / ai tempi dei padroni - / Eravamo animali, non persone!» (Chlebnikov 2007: 42).

²¹ «Ecco che anch'io patisco, / Assunta a lavare, / Perché come neve offuscante / Fioriscan le loro mutande» (Chlebnikov 2007: 47).

nificazione della tenebra in cui è immerso il poema (che non a caso ha il titolo di *Notte prima dei Soviet*), costituendo in tal modo l'ipostasi della morte. Il lavoro di lavandaia, che si svolge anch'esso nelle tenebre durante la notte, assurge dunque a dimensioni mitologiche di lavacro cosmico, di annichilimento e morte forieri di una vita rinnovata (Duganov 1990: 250, 257, 278).

La figura della Lavandaia può essere infine considerata una traccia di un possibile dialogo a distanza tra Chlebnikov e Majakovskij, il quale, in occasione del primo anniversario della Rivoluzione, pubblicò assieme ad altri artisti *Geroi i žertvy revoljucii* [*Gli eroi e le vittime della rivoluzione*] (Majakovskij et alii 1918),²² un album con le illustrazioni dei tipi sociali protagonisti della Rivoluzione, tra di essi troviamo proprio le figure della Lavandaia e della Signora. Lo slogan della Lavandaia diceva: «[п]рачка! Буржуа иди прополаскивать! / Чтоб был белее в Неве промой-ка».²³ Inoltre, quello stesso anno Majakovskij aveva scritto e recitato *Misterija-buff* [*Mistero buffo*]²⁴ in cui compare la figura della Lavandaia: «Революция, / прачка святая, / с мылом / всю грязь лица земного смысла»²⁵ (Majakovskij 1955-1961, II: 237).

Un altro poema incompiuto di Chlebnikov e in parte confluito in *Nastoljaščee* [*Il presente*], riprende nel titolo proprio la figura della Lavandaia: *Pračka. Gorjaščee pole* [*La Lavandaia. Il Campo ardente*]; fu pubblicato per la prima volta con questo titolo sulla base di un manoscritto molto lacunoso e danneggiato nel terzo volume di *Sobranie proizvedenij* [*Raccolta delle opere*] di Chlebnikov curata da Stepanov e Gric.²⁶ Il titolo *Pračka*,

²² Il libro si componeva di diciotto illustrazioni, opera di diversi artisti: Ksenija Boguslavskaja, Sergej Maklecov e Ivan Puni, mentre i versi propagandistici erano di Majakovskij. Opera visionabile all'indirizzo <<https://www.prlib.ru/item/406260>> (ultimo accesso aprile 2022).

²³ «Lavandaia! Vai a risciacquare il borghese! / E perché diventi ancor più bianco, lavalo nella Neva!» (Majakovskij et alii 1918: 19).

²⁴ Con la regia di Vsevolod Mejerchol'd (1874-1940) e le scenografie di Kazimir Maivič (1879-1935).

²⁵ «La Rivoluzione, / santa lavandaia, / col sapone / ha lavato tutto lo sporco dalla faccia del mondo».

²⁶ Come si legge nel commento, nonostante il poema attestato nei manoscritti in brutta copia appaia non compiuto e non rifinito e in parte sia confluito nel poema *Nastoljaščee*, la

come pure il sottotitolo *Gorjačee pole*, secondo Starkina (2007: 185) sono in certa misura arbitrari: nel primo caso si tratterebbe della indicazione del personaggio che parla all'inizio del poema e che non pare ritornare in altri passi. La locuzione *Gorjačee pole* è invece usata nel progetto di Chlebnikov per il super racconto epico a cui si è accennato sopra (SS 4: 359) ed è più volte ripetuta anche nel corso del poema (SS 4: 306, 315, 322, 325), che è incentrato sulla contrapposizione, come se fossero due città distinte, tra due quartieri della capitale, quello fastoso del centro monumentale di Pietroburgo e quello miserevole del Campo ardente, una località periferica usata come discarica di tutti i rifiuti della capitale, dove i più poveri tra i poveri trovano rifugio in tuguri ricavati in cumuli di sterco equino:

[д]ва города, два выстрела, два глаза -
Они друг друга стерегут,
В окопах скрыты до отказа [...]
Нищие мы.
Спим в снежных норах на морозе.
Мы ночные цари на обозе
Дворцовых нечистот.
Наш город - вторая столица - в навозе,
Наши дворцы <живьем нарастали>
И мы с нашими девушками,
Матерями, отцами и детьми
Спим в столетнем конском кале.²⁷
(SS 4: 315, 327)

redazione di SP decise di pubblicarlo come testo a sé stante. Stepanov ripubblicò il poema, contaminando diverse varianti, in Chlebnikov (1936: 268 e sgg.). Per un'analisi dettagliata degli aspetti filologici e testuali, oltre alle note in (SS 3: 487) e (SS 4: 359), rimando a un ampio articolo di Sofija Starkina (2007: 175-246).

²⁷ «Due città, due spari, due occhi / si sorvegliano a vicenda / nascosti nelle trincee piene zeppa. [...] Noi siamo miseri / Dormiamo in tane di neve all'agghiaccio. / Siamo gli zar notturni sui carri / del pattume dei palazzi. / La nostra città – la seconda capitale – sta nel letame, / sono sorti i nostri palazzi alla bell'e meglio / e noi, le nostre ragazze, / madri, padri e figli / dormiamo nel centenario sterco equino».

Il poema consiste di una trentina di capitoletti nei quali, oltre a descrivere le miserevoli condizioni di vita della «seconda capitale», si incita alla ribellione e a far piazza pulita dei padroni, come ad esempio all'inizio dove a parlare è proprio la Lavandaia:

[н]ате!
Наш нож,
Гож нож!
Он красавец, длинный нож,
В сердце барина хорош.
Я простая девка,
Прачка чернорабочая,
Ножом вас потчюю.
Ай хорош, ай хорош
Нож.²⁸
(SS 4: 306)

Il poema drammatico *Nastojaščee* [*Il presente*] è diviso in due parti. La prima consiste nel monologo del granduca che osserva l'inizio dell'insurrezione e, come la signora de *La notte prima dei Soviet*, ricorda la vita passata in angosciosa attesa della violenta vendetta del popolo. La seconda parte è articolata in dodici capitoletti che rappresentano una vera e propria «liturgia dell'insurrezione» (Gerver 2001: 134)²⁹ celebrata dai canti della strada («pesni ulicy») e dalle voci delle masse – tra cui compare anche quella della Lavandaia (SS 4: 115-116) – assetate di sangue e vendetta contro i nobili e i ricchi e a tratti alternate a brevi repliche del granduca. Questa seconda parte ha un chiaro impianto musicale che

²⁸ «Toh! / Il nostro coltello, / Va bene il coltello! / È proprio bello e lungo il coltello, / Adatto al cuore del signore. / Io sono una ragazza semplice, / Una comune lavandaia, / Vi offrirò il coltello. / Ah com'è bello, com'è bello / Il coltello».

²⁹ Nel suo saggio, Gerver prende in esame uno schema del poema disegnato da Chlebnikov (RGALI. F. 527. Op. 1. Ed. Chr. 125. L. 28) che conferma come il poeta avesse concepito questo componimento come una partitura per cori. Nello schema sono riportate infatti le diciture «chor bogatych» [coro dei ricchi], «chor bednych» [coro dei poveri], «chor plennyh» [coro dei prigionieri] con la notazione «vmeste i solo», ovvero ensemble e solo (Gerver 2001: 133-135 e ill. 16).



Gabriella Elina Imposti

richiama quello della polifonia (Grigor'ev 2000: 151; Gerver 2001: 132) e in particolare della *Passione secondo Matteo* di Bach. Nel monologo del granduca individuiamo infatti delle repliche – «[ч]то ждет меня - какая чаша? [...] полетят в меня плевки»³⁰ (SS 4: 104) – che parafrasano il testo del Vangelo di Matteo in cui si narra la Passione: «[д]а минует меня чаша сия»³¹ «И плевали на Него»,³² mentre nel primo capitoletto della seconda parte che segue immediatamente dopo, grazie alla ripetizione di una medesima sequenza di parole o parti di esse – «[н]а о, / На обух / Господ, / На о, / На обух / Господ, / На о, / На обух / Царей»³³ – la voce delle folle presenta analogie con la rappresentazione delle *turbae passionis* nella *Passione secondo Matteo* di Bach «[I]aß ihn kreuzigen!» (Gerver 2001: 135, 226-227). La sequenza «[н]а о, / На обух / Господ,», che peraltro ricorda dal punto di vista strutturale l'incipit della celebre canzone popolare «[v]o ku, vo kuznice» [*Nella fucina*], viene ripetuta più volte come a indicare il successivo aggiungersi di nuove voci al coro secondo la forma del canone musicale (Gerver 2001: 140-144). Altrove, nel capitoletto 3, la scena della rivolta è presentata attraverso le battute dei diversi protagonisti che possiamo approssimativamente identificare con il capo che dà gli ordini, un secondo insorto che avverte gli altri sulle mosse del nemico che si avvicina, un terzo che commenta con filastrocche scherzose ogni sparo e un quarto che osserva gli eventi (Gerver 2001: 137).

Questa ultima caratteristica di drammaturgia per voci sole accomuna il poema drammatico *Il presente* con l'ultimo poema della serie, ovvero *Nočn-*

³⁰ «Cosa mi aspetta? Quale calice? [...] Voleranno su di me gli sputi».

³¹ «passi da me questo calice!» (Mt 26,39).

³² «E gli sputavano addosso» (Mt 27,30).

³³ Tutta la sequenza, se privata dalle ripetizioni suonerebbe così: «[н]а обух господ, на обух царей. Царя, народ -- кузнец, молотобоец -- народ берет господ. Берет, кладет на обух. Пусть успокоятся в сибирских сугробах белых. Господ кладет народ, кладет белого царя!» («Sotto la scure i signori, sotto la scure gli zar. Lo zar, il popolo – fabbro, martellatore – il popolo prende i signori, gli zar. Li prende e li mette sotto la scure. Che si calmino nelle bianche nevi siberiane. I signori mette il popolo, mette il popolo lo zar bianco [sotto la scure]»). «*Obuch*» indica la parte non affilata della scure e in genere delle armi bianche; significa anche “mazza” e altre armi di forma simile all'ascia usate nel medioevo. In *Delitto e castigo*, Raskol'nikov uccide la vecchia usuraia colpendola con questa parte della scure. In assenza di un vocabolo analogo in italiano, uso l'iperonimo.

oj obysk [Perquisizione notturna],³⁴ composto, come riportato nell'autografo, il 7-XI-1921, evidentemente in occasione del quarto anniversario della Rivoluzione d'ottobre.³⁵ Nel manoscritto, accanto al titolo e alla data troviamo una notazione enigmatica: « 3^6+3^6 » che è stata interpretata alla luce delle teorie sulle leggi del tempo che all'epoca Chlebnikov stava formulando nelle cosiddette *Tavole del fato* di cui abbiamo parlato più sopra: la formula starebbe a indicare infatti il numero di giorni trascorsi dal 7 novembre 1917 al giorno della composizione del poema, e cioè 1458 giorni. Siccome però secondo le teorie di Chlebnikov il numero 3 elevato a potenza sta a indicare eventi di segno opposto, i critici si sono chiesti quali fossero gli eventi che il poeta metteva qui a confronto. Una notazione di Chlebnikov nel primo foglio delle *Tavole del fato* in cui dà esempi della diversa valenza degli intervalli a base 3 e 2 sembra indicare che si trattasse del riconoscimento dei debiti di guerra da parte del governo sovietico nel novembre 1921, decisione opposta a quella presa all'indomani della Rivoluzione: «7/XI. 1917 Начало Советской России 7/XI. 1921 Сдвиг вправо, переговоры о признании долгов России» (SS 1968, III: 483).³⁶

Secondo Francis Poulin (1990: 515), tuttavia, gli eventi contrapposti dalla formula « 3^6+3^6 » sarebbero stati altri: da un lato la rivoluzione bolscevica, nella quale la rivolta dei marinai di Kronštadt del 1917 svolse un ruolo cruciale, e dall'altro una rivolta di segno opposto sempre dei marinai di Kronštadt nel febbraio-marzo 1921, questa volta contro lo stato bolscevico, che fu repressa nel sangue dall'Armata rossa. Vroon e

³⁴ Secondo Stepanov (SP I: 325), negli appunti del diario il poema aveva il titolo di *Perevorot sovjetov* [La rivolta dei soviet]. Tuttavia Vroon e Hacker (2001: 41-42) contestano questa affermazione, ipotizzando che invece questo titolo sia da attribuire alla *sverchpovest'* sulla Rivoluzione, a cui abbiamo accennato sopra, che Chlebnikov nell'autunno del 1921 aveva progettato, ma non realizzato. Vedi la traduzione italiana di Paolo Statuti, pubblicata su "Rassegna Sovietica" nel 1990 e su "Poesia" nel 2014. Il testo, che si cita come Chlebnikov 1990, è disponibile anche all'indirizzo: <<https://musashop.wordpress.com/tag/la-perquisizione-notturna-di-v-chlebnikov-tradotto-da-paolo-statuti/>> (ultimo accesso aprile 2022).

³⁵ Fino alla Rivoluzione la Russia adottava il calendario giuliano che ha una differenza di circa 15 giorni in meno rispetto a quello gregoriano; la Rivoluzione ebbe luogo la notte tra il 24 e il 25 ottobre 1917, cioè tra il 6 e il 7 novembre secondo il calendario gregoriano.

³⁶ «7/XI.1917 Inizio della Russia Sovietica. 7/XI.1921 Slittamenti a destra, negoziati per il riconoscimento dei debiti della Russia».

Hacker (2001: 42) ritengono invece che Chlebnikov alla vittoriosa Rivoluzione bolscevica opponesse l'occupazione di Vladivostok da parte dei Bianchi e dei giapponesi nell'autunno del 1921.

Infine, una interpretazione completamente diversa è quella che in *Sobranie sočinenij* riporta Nikolaj Stepanov sulla base di una testimonianza di Pëtr Miturič (1887-1956), secondo la quale la formula starebbe a significare il numero dei battiti del cuore, e cioè 18 minuti, se si considerano 81 battiti al minuto, il tempo necessario cioè per leggere tutto il poema (SP I: 325).

Perquisizione notturna presenta un andamento molto più dinamico e una struttura narrativa più serrata e compiuta degli altri testi della tetralogia. La vicenda può essere riassunta come segue: un drappello di marinai perquisisce un'abitazione signorile alla ricerca di ufficiali bianchi e ne scova uno, Vladimir, il figlio della vecchia padrona di casa, che spara su di loro, ma li manca. Il giovane affronta con coraggio e persino spavalderia il suo destino e viene giustiziato sul posto, un altro nemico viene scovato e annientato in soffitta. Poco dopo viene trovata anche la sorella di Vladimir. Dopo tutto ciò i marinai ordinano alla padrona di casa di allestire un banchetto e gozzovigliano ubriacandosi. Il capo del drappello è però tormentato dal pensiero del giovane ufficiale bianco e ripete ossessivamente nella memoria la scena. Vede poi un'icona con un'immagine di un «Cristo femminile» al quale si rivolge con parole di sfida e scherno. Alla fine, la vecchia madre dell'ufficiale bianco dopo aver bloccato la porta d'ingresso appicca il fuoco bruciando vivi i marinai.

Nel poemetto troviamo una vera e propria “polifonia” di voci che si alternano senza alcuna indicazione esplicita di chi stia parlando; solo ad una lettura ripetuta e attenta, meglio se ad alta voce, si riescono a individuare le diverse “parti”, per questo motivo a proposito di questo poema Duganov (1990: 184) ha parlato di «radiodramma ante litteram». Il linguaggio è molto simile ad una registrazione dal vivo, con tutti gli accenti dialettali, gergali, il turpiloquio e gli slogan ideologici che caratterizzavano linguaggi dell'epoca. Il verso, che presenta rime di diverso tipo, è duttile e segue il ritmo delle battute che si susseguono incessanti e rapide. Il tema del componimento impone un parallelo con *I dodici* di Aleksandr Blok (1999, V: 7-20): entrambi i poemi ricorrono alle *častuški*, brevi canzoncine popolari di quattro versi rimati dal ritmo incalzante e variegato; entrambi presentano un linguaggio molto vicino a quello parlato, con presenza di elementi vicini

al gergo della mala e al turpiloquio; in entrambi i poemi troviamo un drappello di soldati / marinai che si aggirano per la città in cerca di prede compiendo atti cruenti guidati dalla sete di vendetta contro il nemico di classe; in entrambi la Rivoluzione è rappresentata come lo scatenarsi delle masse viste come forze della natura; in entrambi i poemi troviamo un atteggiamento di sfida nei confronti della divinità, e una sua rappresentazione androgina:

A. Блок, *Двенадцать*

... Так идут державным шагом –
Позади - голодный пес,
Впереди - с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз –
Впереди - Исус Христос.
(Blok 1999, V: 20)

A. Blok, *I dodici*

(traduzione di R. Poggioli)
... Così vanno nella sera,
ormai laggiù,
ma davanti alla bandiera,
camminando lieve
vortice di neve,
inghirlandato
in un lembo imperlato,
avanti marci tu,
non veduto, o Gesù!
(Blok 1965: 57)

В. Хлебников, *Ночной обыск*

И девушек лицо у Бога,
Но только бородатое. [...]
Глаза передраcсветной синевы
И вещи и тихие,
И строги и прекрасны,
И нежные несказанной речью,
И тихо смотрят вниз
Укорной тайной,
На нас, на всю ватагу
Убийц святых,
На нашу пьянку
Убийц святых.
(SS 4: 96-97)

V. Chlebnikov, *Perquisizione notturna*

E di fanciulla dio ha il volto,
Solo che è barbuto. [...]
Occhi come prealba cèruli,
Profetici e sereni,
Severi e bellissimi,
Teneri come parole inespresse,
E serenamente rivolti
Con segreto rimprovero,
A noi, all'intero stuolo
Di santi assassini,
Alla nostra gozzoviglia
Di santi assassini.
(Chlebnikov 1990)



Scrivendo Blok nel suo diario il 10 marzo 1918 a proposito de *I dodici*: «[...] Cristo è con le guardie rosse [...] se si fissano le colonne della bufera di neve su *questo cammino*, si vede “Gesù Cristo”. Ma io a volte odio profondamente questo femminile spettro»³⁷ (Blok 1963, VII: 330).

Come ebbe a dire Jurij Tynjanov nel saggio introduttivo alla prima raccolta delle opere di Chlebnikov, i poemi che abbiamo qui sommariamente presentati «sono probabilmente tra le cose più significative che sono state create in versi a proposito della Rivoluzione»³⁸ (Tynjanov 1928: 28) e meritano di essere letti, studiati, tradotti e portati al pubblico italiano.

Appunto questo ha fatto la compagnia teatrale di Firenze Chille de la balanza,³⁹ che ha la sua base in un padiglione dell'ex manicomio San Salvi, nel settembre 2018, quando, continuando le iniziative per il centenario della Rivoluzione d'ottobre, ha messo in scena come atto unico il testo di *Perquisizione notturna*, interpretato da Matteo Pecorini.⁴⁰ La polifonia delle voci iscritte in questo poema ha così preso vita ed espressione nell'appassionata interpretazione del giovane attore, che peraltro l'anno prima si era dedicato alla figura di Majakovskij per una trilogia di spettacoli organizzati dalla stessa compagnia.⁴¹ Non era questo il primo incontro con Velimir Chlebnikov di Claudio Ascoli, il fondatore dei Chille: già nel 2004 aveva messo in scena uno spettacolo molto più complesso, dedicato al “Presidente del Globo Terrestre” (cfr. Imposti 2010). Nel settembre 2020 la stessa compagnia ha proposto una nuova messa in scena del poema drammatico con due attori: il medesimo

³⁷ « “Христос с красногвардейцами” [...], если взглядеться в столбы метели *на этом пути*, то увидишь “Иисуса Христа”. Но я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный призрак».

³⁸ «[...] может быть наиболее значительное, что создано в наших стихах о революции».

³⁹ <<https://www.chille.it/>> (ultimo accesso maggio 2022). La compagnia fu fondata nel 1970 dall'attore napoletano Claudio Ascoli, il nome deriva da un'espressione napoletana che significa “quelli della bilancia”. Nel 1984 Claudio Ascoli si trasferì a Pontassieve e in seguito, nel 1998, in un padiglione dell'ex manicomio di San Salvi a Firenze dove continua a lavorare assieme alla sua compagnia.

⁴⁰ <<https://www.chille.it/evento/corpo/>> (ultimo accesso maggio 2022).

⁴¹ <<https://www.chille.it/produzioni-e-progetti/majakovskij/lamore-e-il-cuore-di-tutte-le-cose/>> (ultimo accesso maggio 2022).

Matteo Pecorini, che ha interpretato la parte del “Vecchio” (Staršoj), ed Eleonora Angioletti, che si è assunta l’arduo compito di interpretare tutte le altre voci del dramma sia maschili che femminili: i marinai, che fungono da coro, la vecchia madre, Vladimir, la figlia Nataša.⁴² Alla staticità del capo del drappello di marinai si contrappone la dinamicità di Eleonora Angioletti che subisce continue metamorfosi interpretando i diversi personaggi della *pièce*. Grazie poi alla scenografia ideata da Sissi Abbondanza, che racchiude i due personaggi in un’angusta stanza dalle pareti di pesante tessuto e ad un abile gioco di luci ed ombre proiettate su di esse, il testo acquista concretezza e chiarezza drammatiche inaspettate. La scelta interpretativa adottata è felice e giustificata anche alla luce della struttura di *Nastoljaščee*, dove alla voce solista del granduca si oppone la polifonia delle voci della folla (cfr. Gerver 2001: 135). Si tratta di un esperimento, senza precedenti in Italia, di messa in scena di questo complesso e affascinante testo di Chlebnikov.⁴³ Non resta da augurarsi che l’autore continui a trovare anche sulle scene teatrali italiane altri interpreti appassionati ed entusiasti.

Abbreviazioni

SP = Chlebnikov (1928-1933).

SS 1968 = Chlebnikov (1968-1971).

SS = Chlebnikov (2000-2006).

⁴² Cfr. <<https://www.chille.it/eventi/la-perquisizione-notturnaprima-assoluta/>> e anche <<https://portalegiovani.comune.fi.it/urlnews/webzine/37369.html>> (ultimo accesso maggio 2022).

⁴³ Nel 1986 e 1989 in URSS per il teatro “Čët i nečet” (“Pari e dispari”) Aleksandr Ponomarev mise in scena uno spettacolo dal titolo *Nastoljaščee*, basato sul poema omonimo e su *Nočnoj obysk*. <http://www.alexanderponomarev.com/plays_theatre_1989_nastoyashee.html>. Nel 1998 il musicista, attore e regista Aleksej Kolomijcev compose l’opera “futurista” *Nočnoj obysk* basata sul poema di Chlebnikov che mise poi in scena a Char’kov nel 2008 e nel 2009. In seguito ha riproposto lo spettacolo con il titolo “*Futurističeskaja opera*”-2014 con una regia completamente rivista che intende collegare polemicamente gli eventi rivoluzionari all’annessione della Crimea del 2014 da parte della Federazione Russa. La prima ha avuto luogo nel teatro “TeatRok” di Odessa diretto da Kolomijcev stesso. <<https://daryamelkina.wixsite.com/teatrok/2014>> (ultimo accesso maggio 2022).

Bibliografia

- Blok, A. (1962), *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, V, Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury.
- Blok, A. (1963), *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, VII, Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury.
- Blok, A. (1965), *I dodici*, trad. it. R. Poggioli, Torino, Einaudi.
- Blok, A. (1999), *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach*, V, Moskva, Nauka, 1999.
- Chlebnikov, V. (1928-1933), *Sobranie proizvedenij*, eds. Ju. Tynjanov, N. Stepanov, 5 voll., Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade.
- Chlebnikov, V. (1936), *Izbrannye stichotvorenija*, ed. N. Stepanov, Moskva, Sovetskij pisatel'.
- Chlebnikov, V. (1968-1971), *Sobranie sočinenij*, ed. V. Markov, 4 voll., Munich, Wilhelm Fink Verlag [copia anastatica di SP con aggiunta di altri materiali nell'ultimo volume].
- Chlebnikov, V. (1990) *Perquisizione notturna*, trad. it. P. Statuti, in "Rassegna Sovietica" [ripubblicata su "Poesia" nel 2014]. Il testo è disponibile anche all'indirizzo web <<https://musashop.wordpress.com/tag/la-perquisizione-notturna-di-v-chlebnikov-tradotto-da-paolo-statuti/>> (ultimo accesso aprile 2022).
- Chlebnikov, V. (2000-2006), *Sobranie sočinenij v 6-ti tomach*, Moskva, IMLI-RAN & Nasledie.
- Chlebnikov, V. (2007), *La notte prima dei Soviet*, trad. it. S. Blancato, in "In forma di parole", XXVII, 4, 11-47.
- Duganov, R. (1990), *Velimir Chlebnikov. Priroda tvorčestva*, Moskva, Sovetskij pisatel'.
- Gerver, L. (2001), *Muzyka i muzykal'naja mifologija v tvorčestve russkich poetov: pervye desjatiletija 20 veka*, Moskva, Indrik.
- Grigor'ev, V. (2000), *Grammatika idiositilija. V. Chlebnikov*, (ed. orig. 1983), in V. Grigor'ev, *Budetljanin*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 55-205.
- Imposti, G. (2010), *Velimir President of the World in Florence: Claudio Ascoli's production in 2004*, in Z. Petrova, N. Fateeva, L. Šestakova (eds.), *Poetika i estetika slova: Sbornik naučnych statej pamjati Viktora*

- Petroviča Grigor'eva* (Honour of Professor V.P. Grigoriev), Moskva, LENAND (RAN), 140-149.
- Majakovskij, V. (1955-1961), *Polnoe sobranie sočinenij v 13 t-ch*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Majakovskij, V. *et alii* (1918), *Geroi i žertvy revoljucii*, Petrograd, izd. Odtela izobrazitel'nych iskusstv Narkomprosa, <<https://www.prlib.ru/item/406260>> (ultimo accesso aprile 2022).
- Mondry, H. (2017), *Puppy Politics and Milk Brotherhood in Chlebnikov's 'The Night before the Soviets'*, in "Russian Literature", 87-89, 17-32.
- Orlov, V. (a cura di) (1951), *Dekabristy: poezija, dramaturgija, proza, publicistika, literaturnaja kritika*, Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Chudožestvennaja literatura".
- Poulin, F. (1990), *Velimir Chlebnikov's Nočnoj Obysk, 3⁶+3⁶, and the Kronstadt Revolts*, in "The Slavic and East European Journal", XXXIV, 4 (Winter), 511-519.
- Starkina, S. (2007), *Zamysel Velimira Chlebnikova "1905-1917 gody": osuščestvennoe i neosuščestvennoe (ot "Noči pered Sovetami" k "Nočnomu obysku")*, in E.R. Arenzon (ed.), *Arabist Chlebnikoved Čelovek: M.S. Kiktev (1943-2005)*, Moskva, Gumanitarnyj, 175-246.
- Tynjanov, Ju. (1928), *Velimir Chlebnikov*, in Ju. Tynjanov, N. Stepanov (eds.), *Sobranie proizvedenij*, vol. I, Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, 1928, 19-30.
- Vroon, R., Hacker, A. (2001), *Velimir Chlebnikov's "Perevorot v Vladivostoke": History and Historiography*, in "The Russian Review", 60, 36-55.



L'Ottobre delle arti dello spettacolo. Rivoluzione o evoluzione?

Donatella Gavrilovich

La Rivoluzione d'ottobre è stata considerata, per lungo tempo, in ogni sfera culturale e artistica come un vero e proprio spartiacque tra tradizione e innovazione, tra riforma e avanguardia. In realtà, così non è stato. Le avanguardie russo-sovietiche nacquero nell'*humus* della sperimentazione modernista, che si concretizzò in quella "sintesi delle arti" che nel teatro trovò il luogo ideale per la sua attuazione. Questa sperimentazione ebbe il merito, da un lato, di avviare lo studio analitico dei diversi codici linguistici "non verbali", enucleandone gli elementi primari che contribuirono a creare nuove forme compositive; dall'altro, di rivendicare l'autonomia nella creazione dello spettacolo dalla sudditanza al testo letterario e alla partitura musicale, affermando la dignità espressiva dell'arte teatrale, coreutica e scenografica con la conseguente nascita della regia, della coreografia e della moderna concezione dello spazio scenico.

Dagli anni Trenta fino alla fine degli anni Settanta del XX secolo, questa consequenzialità storico-artistica tra la sperimentazione modernista e quella dell'avanguardia storica è stata non solo negata, ma fortemente ostracizzata. Le motivazioni che produssero nel corso del Novecento la condanna unilaterale di questo movimento internazionale di riforma delle arti furono sostanzialmente di natura ideologica, sociale e politica. Il Modernismo fu definito in senso dispregiativo in URSS come "arte piccolo borghese" o "formalista"; in Europa e negli USA come arte "decadente", "degenerata", "arte per l'arte" o "stile". Nel 1944

l'appello dell'architetto statunitense William Adams Delano risuonava paradossalmente come una sorta di *rappel à l'ordre* di stampo sovietico-produttivista: «[m]a basta con gli stili, amici: e basta con lo STILE! Noi non vogliamo più uno stile; l'unico nostro stile deve essere libero, lo stile più adatto alla crescita, allo sviluppo, il più adatto ad incoraggiare e a concedere crescita e sviluppo alla vita» (Brandi 1956: 111). Delano attribuiva alla parola "stile" lo stesso significato dell'antico termine "maniera", dandone un'interpretazione negativa, quale virtuosismo artistico fine a se stesso e, dunque, privo di qualsiasi utilità e funzione sociale. I temi erotici, esoterici e fatalisti, presenti nelle opere letterarie e artistiche moderniste, attrassero gli studiosi invischiandoli in elaborate dissertazioni a discapito dell'analisi di quella forma su cui, al contrario, gli artisti avevano fondato la loro ricerca sinestetica. La critica incentrò i suoi strali sulla vacuità dei contenuti della produzione modernista, specchio delle contraddizioni e dei turbamenti della rampante società borghese della *Belle Époque*. «Presi nel vischio del manierismo, essi [gli artisti] annaspiano, come api dentro un barattolo, fra le lustre e gli inganni di epoche favoleggiate, di splendidezze illusorie, che vorrebbero assumere ad esempio. Li atterrisce la brutalità del presente» (Ripellino 1965: 159).

Contro la svalutazione del Modernismo si alzarono in difesa voci autorevoli come quella di Nikolaus Pevsner (1936), cui si deve il merito di aver per primo sostenuto la validità di questo stile considerandolo come uno dei principali presupposti della forma espressiva contemporanea. A lui seguirono Stephan Madsen Tschudi (1956), che pose le basi per i futuri studi grazie alla raccolta di nuovi dati e alla ricca bibliografia presenti nel volume del 1962 di Robert Schmutzler (1966), la cui monografia suscitò l'interesse degli storici avviando il lento processo di rivalutazione del Modernismo.

Il nostro secolo è, fra quelli che s'iniziano, per così dire, con un "fortissimo" anzi, fra polemiche, rivoluzioni, violenze, che tutte, solidamente, ebbero un solo fine: quello di annientare la tradizione ufficiale del secolo precedente. In realtà, ci accorgiamo, con l'esperienza del poi, che in questo non lontano "crepuscolo degli dei", si è bruciata anche tutta la tradizione occidentale. Ora, in un certo senso, la situazione va ristabiliz-

zandosi [...] l'ondata di disprezzo così caratteristica contro l'Ottocento e contro l'Art Nouveau si è andata, poco per volta, estinguendo. (Battisti 2009: 185-186)

Il cambiamento di tendenza, che il visionario Eugenio Battisti preconizzava già nel 1960, era ancora ben lontano dall'attuarsi. Soprattutto in Italia, dove l'allineamento di molti intellettuali "di sinistra" ai principi del comunismo sovietico causò la condanna ideologica del Modernismo, ben sintetizzata da Giulio Carlo Argan (1975: 244), che lo stigmatizzò come: «una moda della borghesia moderna [...] che provoca l'interesse per un nuovo tipo di prodotto e la scadenza del vecchio. [...] Lo *Art Nouveau*, come stile 'moderno', corrisponde a quello che, nella storia dello sviluppo industriale, si chiama 'il feticismo della merce'».

Il fronte "antimodernista", ben più folto e compatto di quello dei suoi sostenitori, a lungo andare riuscì a imporre la propria visione e interpretazione di questo fenomeno stilistico sovranazionale. Dopo aver depauperato e svuotato il Modernismo della sua carica innovativa e sperimentale, per contrapposizione, esaltò i raggiungimenti delle avanguardie storiche negando e recidendo ogni possibile nesso e/o continuità tra i due movimenti artistici. L'Avanguardia russa fu oggetto di particolare attenzione e attrazione da parte di questi studiosi proprio perché, essendo nata in concomitanza con lo scoppio della Rivoluzione d'ottobre, avallava la loro interpretazione fondata su una concezione di frattura netta con la cultura e le tradizioni letterarie, artistiche e musicali di fine Ottocento. I protagonisti dell'Avanguardia russa, in particolare, furono considerati dei padri innovatori, fondatori di un linguaggio del tutto nuovo, creatori geniali di forme espressive e performative, autogeneratesi dalla febbrile eccitazione e sentita partecipazione al cambiamento epocale attuato con la rivoluzione bolscevica. In tal modo si creò un "salto" nell'evoluzione delle arti, che isolò le avanguardie russe mitizzandole. Ma, parafrasando Leibniz,¹ la storia delle arti come *Natura non facit saltus*.

¹ In *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* [*Nuovi Saggi sull'intelletto umano*, IV, 16], edito nel 1705, Gottfried Leibniz scrisse: «[n]ulla avviene d'un tratto, ed è una delle

Per ironia della sorte proprio quando in Occidente si andavano moltiplicando pubblicazioni, convegni e mostre sull'Avanguardia russa e sovietica, esaltata nel suo fulgido isolamento, al contrario in URSS, dopo l'inversione di "rotta" nella politica sovietica,² furono avviati per la prima volta degli studi e delle ricerche sul Simbolismo e sul Modernismo russo che dimostravano come futuristi, costruttivisti, suprematisti fossero tutti usciti dal "cappotto" della sperimentazione di fine Ottocento. Grazie all'enorme lavoro di ricerca negli archivi, condotto dagli storici dell'arte e di teatro sovietici, furono rinvenuti manoscritti, lettere, documenti di artisti, registi, attori, coreografi che, pubblicati tra gli anni Sessanta e Settanta del XX secolo, fornirono una diversa chiave di lettura aprendo nuove interpretazioni degli avvenimenti. Per quanto riguarda la rivalutazione del Modernismo sono importanti ai fini della nostra trattazione, oltre alla copiosa messe di monografie dedicate a personalità sottratte alla condanna della *damnatio memoriae* stalinista, i lavori di grande respiro su vita, cultura, arte e teatro in Russia tra la fine del XIX e il primo ventennio del XX secolo (Sternin 1970; 1976; Požarskaja 1970; Boricova-Každan 1971; Sarab'janov 1971; 1973; 1989; Syrkina-Kostina 1978; Lapšina 1977). Questi studi evidenziano il ruolo centrale svolto dal circolo artistico fondato a Mosca da Savva Mamontov³ e noto anche come "Colonia di Abramcevo", che

mie grandi massime, e delle più verificate, che la natura non fa mai salti: questa io la chiamai legge di continuità, quando ne parlai in altra occasione nelle *Nouvelles de la République des Lettres*».

² L'inversione di rotta nella politica sovietica, avviata alla morte di Stalin e poi sancita ufficialmente dal XX (1956) e dal XXII (1961) Congresso del PCUS, portò alla riscoperta del "Secolo d'Argento" (*Серебряный век*, fine XIX-primi decenni del XX secolo) e alla riabilitazione di illustri personalità del passato quali vittime della repressione stalinista.

³ Savva Mamontov (Yalotorovosk 1841-Mosca 1918) fu il primo regista russo, maestro del nipote Konstantin Stanislavskij, nonché mecenate, cantante, drammaturgo, compositore e scultore dilettante. Promotore dell'industrializzazione del proprio Paese, fu il maggiore azionista della compagnia a partecipazione statale della linea ferrata transiberiana. Giunto a Mosca nel 1848, dove si trasferì con la sua famiglia di commercianti dalla Siberia, nel 1859 si iscrisse alla Facoltà di Giurisprudenza. Nel 1873 fondò il Circolo artistico che ebbe sede presso la sua casa di Mosca e poi presso la tenuta di Abramcevo. Dal 1878 furono allestite le prime rappresentazioni domestiche sperimentali, per alcune delle quali Mamontov compose testi drammatici e tragici come *Kamorra* [*Camorra*, 1881], *Alaja Roza* [*Rosa Scarlatta*,

fu il motore propulsore della rinascita di tutte le arti in Russia (Kogan 1970; Kopšcer 1975; Pachomov 1969; Beloglazova 1981; Arezon 1989; Rossichina 1985; Bachrevskij 2000). Mamontov, conosciuto in Occidente come mecenate delle arti (Gray 1962: 9-36), in realtà fu l'artefice di grandi rivoluzioni nel campo teatrale e pittorico che solo studi recenti gli riconoscono, sottraendone la personalità dall'oblio (Gavrilovich 1983; 1985; 1993a: 78-125; 2011: 30-40, 55-67; 2017; Haldey 2010; Melani 2013: 575-577). La comunità mamontoviana, attiva dal 1878 al 1904, si differenziò da sperimentazioni analoghe in patria, quali la "Colonia di Talaškino" (1893-1914) e il movimento del *Mir iskusstva* [Mondo dell'Arte, 1898-1904] o da quelle sorte in Occidente, per aver scelto il teatro come luogo ideale d'incontro multidisciplinare e di sperimentazione sinestetica, al fine di individuare le "unità linguistiche di base" che avrebbero rigenerato i "codici" delle arti visive, musicali, letterarie e performative creando nuove forme espressive. Per quanto riguarda le arti visive, gli esperimenti sinestetici sulle corrispondenze tra tono e timbro sonoro e cromatico, avviate dagli artisti mamontoviani, in particolare, Michail Vrubel' e Aleksandr Golovin furono declinate in funzione scenografica. Per accompagnare visivamente la musica nelle rappresentazioni liriche, i pittori dovettero ricorrere a una semplificazione dei propri mezzi espressivi partendo dagli elementi primari della costruzione di una forma: punto, linea e superficie. Utilizzando queste "unità di base" del linguaggio pittorico, essi riuscirono a visualizzare il ritmo della partitura musicale sviluppandolo, necessariamente, su superficie con l'effetto di ridurre al piano le forme volumetriche. Esse furono disegnate secondo l'andamento fluido, dinamico e/o ritmico-spezzato

1883], *Zora* [Alba, s.d.]. Alcuni di questi drammi furono trasformati in opere liriche. Egli stesso redasse il libretto e coadiuvò il musicista nella stesura della partitura. Nel 1885 fondò l'Opera Privata Russa. La sua presenza nella vita teatrale e artistica russa fu richiesta da Stanislavskij costantemente. Lo volle accanto a sé alla nascita del Teatro d'Arte di Mosca nel 1898 e, in modo particolare, tra il 1904 e il 1908, nel periodo di sperimentazione simbolista. Il primo gruppo di pittori simbolisti russi, formatosi a Saratov nel 1904, scelse di chiamarsi "Rosa scarlatta" in onore di Mamontov. Nel 1907 Albert Carré, direttore dell'Opéra Comique di Parigi chiese il suo aiuto per mettere in scena l'opera *Sneguročka* di N. Rimskij-Korsakov (cfr. Kopšcer 1975; Arezon 1995; Bachrevskij 2000).

della linea modernista che arginava l'esuberanza espressiva del colore entro campiture piatte. La sperimentazione sinestetica modernista permise di svincolare la pittura dalla sottomissione a un soggetto prestabilito che acquisì in questo modo una sua autonomia espressiva. Mamontov commissionò agli artisti del suo circolo, pittori e compositori (per esempio, Nikolaj Rimskij-Korsakov), dipinti, illustrazioni per libri e composizioni musicali suggerendo loro di prendere spunto dalle fiabe, dai miti dell'epopea e dal folklore patri. Il mito veicolò la ricerca formale fuori dai confini della riproduzione realistica e dal contenuto sociale, che aveva caratterizzato i dipinti realisti dei *Peredvižniki* [Ambulanti] mamontoviani conducendoli alla riconquista di una dimensione alta, propria dell'arte e dell'animo russo: la dimensione del sacro che attraverso la stilizzazione delle forme naturali aprì nuovi orizzonti d'indagine e fu culla dell'arte astratta. Nacque così la pittura di paesaggio lirico ed eroico (Bespalova 1950: 48-49; Nekljudovaja 1980: 73-82, 125-130), che ebbe tra i suoi maestri anche Polenov. Tra gli anni Ottanta-Novanta egli avviò ad Abramcevo delle esercitazioni su uno stesso tema, cui parteciparono Isaak Levitan, Valentin Serov e Apollinarij Vasnecov, incentrate sullo studio di elementi naturali quale spunto per indagare forma, luce e colore. Nello stesso periodo anche il pittore Archip Kuindži, che aveva acquistato in Crimea la tenuta Sara-Kikeneiz, vi riuniva i suoi allievi per condurre una ricerca simile. Tra costoro figuravano Nikolaj Roerich e Arkadij Rylov, che a tale proposito scrisse:

[n]oi dovevamo rendere esattamente la forma dell'oggetto, il colore e i suoi rapporti, tutto, come in natura. Ma quando giungeva il momento della composizione del lavoro, egli consigliava di mettere via gli schizzi, perché essi non disturbassero la libertà dell'attività creativa, e affermava che bisognava dipingere il quadro *da sé*. (AA.VV. 1980: 56)

Kuindži guidò i suoi studenti nel processo di trasformazione delle forme naturali verso la stilizzazione modernista e alla conquista della *composizione* basata, da un lato, sul ritmico accordo degli elementi strutturali e sul contrasto cromatico di masse scure e luminose; dall'altro, sul processo di interiorizzazione del dato reale e della sua resa pittorica emo-

zionale. Su questo percorso di ricerca, che portò all'arte non figurativa, Kuindži si trovò a camminare a fianco degli artisti mamontoviani. Uno dei temi di studio, che agganciarono la sperimentazione dell'uno con quella degli altri, fu quello della "nuvola". Essa è una macchia cromatica informe, mobile e luminosa nel cielo, caratterizzata dalla costante trasformazione del suo aspetto formale e cromatico. Proprio l'assenza di una forma precisa e duratura della nuvola suscitò l'interesse degli artisti, perché nell'osservare le sue rapide e continue metamorfosi essi furono indotti a sovrapporre a quella visione concreta le immagini fantastiche ed emozionanti che la loro immaginazione creava.

Tra la fine degli anni Settanta e il primo decennio del Novecento, oltre a Kuindži, si interessarono allo studio delle nuvole Apollinarij Vasnecov, Levitan e Vasilij Kandinskij,⁴ che negli anni della sua formazione in Russia ebbe modo di entrare a contatto con i mamontoviani e, probabilmente, con lo stesso Kuindži e di partecipare a questa comune ricerca. Tra il 1903 e il 1909 Kandinskij eseguì tutta una serie di dipinti: *Nuvola bianca* (1903), *Nuvola gialla su bianco* (1907?), *Cielo con nuvole gialle*, *Cielo con nuvole verdi e rosse*, *Nuvole rosse* (1907). Anche in molti paesaggi, litografie (ad es. quella per la ditta degli Abrikosov, suoi parenti, eseguita tra il 1896 e il 1897), xilografie (ad es. la copertina per la sua raccolta *Poesie senza parole*, 1903 ca.) o in dipinti di stile Biedermeier l'artista giocava ironizzando con le forme delle nuvole; soggetto che egli riprese anche più tardi, intorno al 1918, nei dipinti su vetro *Nuvola dorata* e *Nuvola bianca*. Anche nel bozzetto di scena *Quadro I*, dipinto da Kandinskij per il suo dramma teatrale *Nero e Bianco* nel 1909, nuvole stilizzate, ovoidali, si accampano incombenti su tutta la metà del dipin-

⁴ Da ragazzo Vasilij Kandinskij, la cui famiglia di origine siberiana ebbe legami «strettissimi e perduranti» con la Savva Mamontov (Hahl-Koch 1993: 20), trascorse ogni estate le sue vacanze nella tenuta degli zii Abrikosov presso il villaggio di Achtyrka, dove avevano una dacia i fratelli Vasnecov, che era sito nelle vicinanze di Abramcevo. Sulla formazione artistica di Kandinskij in Russia tra il 1885 e il 1895 e sull'influenza esercitata dai mamontoviani sul giovane artista si rimanda al catalogo della mostra retrospettiva di Mosca (Avtonomova, Gusarova 1989), al volume sulla grafica (Sidorov 1969: 103), ai miei studi: 1993b; 1995; 2012; 2013. Tra gli autori russi interessati alla sua giovanile formazione in patria si segnalano Turčín (1989; 1993; 2005) Kruglov (2016).

to. In seguito, la nuvola stilizzata si trasformò nella sua pittura in ovale e in cerchio, mutando il dato reale in dato astratto o, meglio, in dato concreto. Rimaneva aperta la ricerca, avviata dagli artisti modernisti, relativa alla rappresentazione figurativa del movimento di una forma sulla superficie dipinta. Essi avevano cercato di evocare nell'immaginazione dello spettatore la sensazione del moto mediante l'andamento ritmico e melodico della linea. Per visualizzare efficacemente il movimento c'era bisogno di andare oltre trovando una soluzione soddisfacente: fu per tale motivo che la sperimentazione fu trasposta sulla scena teatrale.

Nel dicembre 1897 fu messa in scena a San Pietroburgo l'opera-*bylina Sadko* di Rimskij-Korsakov, con la quale Mamontov introdusse delle coraggiose innovazioni registiche e scenografiche che ebbero particolare rilevanza nella scena delle nozze di Sadko e Volchova nel regno sottomarino. Mamontov cercò di rendere l'illusione della profondità oscillante del mare servendosi di vari espedienti. Il fondale marino fu articolato su diversi livelli in modo da distribuire efficacemente il coro e le interpreti dando al corpo di ballo, che egli aveva introdotto con pulito procedimento registico in quest'opera lirica, la possibilità sia di muoversi simultaneamente agli elementi del coro sia di essere visibili al pubblico. Le ballerine indossavano, come la danzatrice americana Loïe Fuller, lunghi abiti di seta leggera le cui pieghe, mosse dal vento prodotto dai loro movimenti, s'illuminavano con effetto sotto la luce colorata di diversi proiettori creando immagini cromatiche fantastiche. L'idea di utilizzare delle danzatrici nella messinscena di *Sadko*, applicando le soluzioni tecnico-luministiche inventate da Loïe Fuller nella cosiddetta *Danse Serpentine*,⁵ fu geniale. La musica legava i movimenti dei danzatori a quelli recitativi del coro, creando con gli effetti luminosi una composizione scenica unitaria: una sorta di spazio ritmico *sui generis*.

Ad affiancarlo in questa impresa registico-scenografica furono due giovani pittori, Konstantin Korovin e Valentin Serov, mentre l'idea-

⁵ Loïe Fuller giunse a Parigi nel 1892 e si esibì con successo presso il famoso locale Follies Bergère. Questa danza moderna combinava il dinamismo del corpo e delle braccia, che sostenevano lunghe pertiche, avvolti in teli di seta, con l'orchestrazione di luci colorate, da lei progettate, e la musica sinfonica.

zione dei costumi fu affidata a Michail Vrubel', che ebbe la possibilità di sviluppare la sua ricerca sulle corrispondenze sinestetiche tra il tono cromatico pittorico e quello sonoro. Fu in quest'occasione che Vrubel' affermò di aver trovato «il suo tono madreperlaceo»⁶ nei quadri musicali del mare di Rimskij-Korsakov (Onufrieva 1977: 50). La ricerca stilistica di Vrubel' fu il punto di partenza per tutti gli studi pittorici successivi (da Léon Bakst a Marc Chagall); mentre l'uso della luce elettrica, ideato da Mamontov per creare uno spazio scenico sensibile mettendo "in moto" il colore, così come l'utilizzo di piani sfalsati per esaltare i movimenti delle danzatrici e delle vesti, rivoluzionò la ricerca della regia teatrale e coreografica del Novecento. Esempi di ripresa e sviluppo di queste soluzioni registico-scenografiche furono, ad esempio, la messinscena di *Salomé* di Richard Strauss al Teatro da Camera con regia di Aleksandr Tairov nel 1922 e il balletto *Giuseppe il bello* di Sergei Vasilenko presso il teatro Bol'soj di Mosca nel 1925 con la coreografia di Kas'jan Golejzovskij (Egidio 2018: 49).

Per quanto riguarda l'uso della luce per animare e "muovere" la decorazione scenica, gli esperimenti più importanti furono condotti, tra il 1900 e il 1917, dal mamontoviano Aleksandr Golovin, che ideò e realizzò nei Teatri Imperiali di San Pietroburgo il primo rudimentale quadro di comando delle luci, posto in fondo alla platea e collegato con cavi al palcoscenico, in modo da proiettare fasci cromatici sulla scena durante l'esecuzione operistica, dirigendo così la sua originale composizione musicale-cromatica (Onufrieva 1977: 128). L'interesse per l'illuminotecnica portò Golovin a un importante raggiungimento con la creazione del primo fondale panoramico semicircolare della storia del teatro, da lui realizzato nel 1905 al teatro Michajlovskij di San Pietroburgo in occasione della messinscena del dramma *La donna del mare* di Ibsen. Cercando di riprodurre i mutamenti della luce diurna, dall'alba al tramonto, e l'illusione del cielo infinito, il regista-scenografo eliminò le quinte e i fondali dipinti sostituendoli con un quarto di sfera di tela grezza, posto a ricoprire l'intero palcoscenico. Per mezzo di riflettori posti sul retro, l'intensità luminosa dei quali era regolabile, e di gelatine

⁶ «свои перламутровые тона».

colorate con tutte le gradazioni di tinte, calde e fredde, egli riuscì dare l'illusione del passaggio dal giorno alla notte. Questa invenzione fu decisiva per lo sviluppo dell'illuminotecnica poiché finalmente aboliva il vecchio sistema delle luci della ribalta e apriva al teatro moderno infinite possibilità espressive. L'idea probabilmente era stata suggerita a Golovin dal modellino della "Cupola Fortuny", che egli deve aver visto a Parigi nel 1902⁷ quando il suo ideatore, Mariano Fortuny, l'espose al pubblico riuscendo a montarlo al Théâtre de l'Avenue Bosquet a Parigi⁸ solo nel 1906: un anno dopo che il regista-scenografo russo l'aveva sperimentato con successo a San Pietroburgo.

Il fondale panoramico fu conservato al teatro Michajlovskij per tredici anni senza essere utilizzato; solo nel 1918 fu nuovamente rimontato per la messinscena dello stesso dramma dal regista I.A. Stravinskij con la supervisione di Vsevolod Mejerchol'd. La ricostruzione del fondale panoramico diede al regista dell'"Ottobre teatrale" lo spunto per l'ideazione nel 1924 della sua innovativa scenografia costruttivista: la scena fu messa a nudo e le sorgenti di luce, con le quali il regista creava complesse partiture luminose, furono posizionate in vista.

Tutti questi esperimenti illuminotecnici rimanevano comunque di supporto per la creazione di una messinscena in cui i veri protagonisti erano gli attori o i ballerini. L'intento di imprimere il movimento a una forma dipinta, così come avevano ipotizzato e cercato di sperimentare i pittori modernisti, anche incrementandone le potenzialità espressive mediante l'uso della luce elettrica nel tentativo di renderla viva e autonoma all'interno dello spazio scenico moderno, non aveva prodotto anco-

⁷ Nel 1902 Golovin è a Parigi «per questioni, legate al teatro» (Golovin 1940: 39) ed è impensabile ritenere che non sia stato a conoscenza dell'invenzione della cupola di Mariano Fortuny, così fortemente connessa alla sua stessa area di ricerca: la luce e la scena volumetrica. Soprattutto perché egli e Teljakovskij vi si recarono per conoscere le eventuali novità in ambito teatrale. Vi è da aggiungere poi la grande stima, più volte esternata da Golovin nelle memorie, nei confronti del padre di Fortuny, il pittore catalano Marià Fortuny i Marsal. Pertanto, vista la notorietà acquisita dal figlio a Parigi, è possibile che essi si siano conosciuti o che egli sia stato presente alla prima presentazione della cupola.

⁸ La "Cupola Fortuny" non fu più montata in Occidente fino agli anni Venti, quando fu perfezionata e messa in scena da Paul Wiecke, direttore dello Staatstheater Schauspielhaus di Dresda.



ra il risultato desiderato. La soluzione fu trovata molto tempo dopo, nel 1928, quando Vasilij Kandinskij mise in scena *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij al teatro di Dessau.

La famosa *suite* per pianoforte fu ispirata nel 1874 al compositore dalla visita alla mostra retrospettiva di dipinti, disegni architettonici e bozzetti teatrali del suo amico Viktor Hartmann, scomparso prematuramente l'anno prima. Entrambi condividevano il desiderio di creare un'arte legata alle radici culturali e alle tradizioni dell'antica Russia, rifiutando le influenze occidentali. Mamontov commissionò a Hartmann la progettazione del laboratorio artistico che fu realizzato ad Abramcevo nel 1872 in quello stile neorusso di cui il giovane artista fu uno degli ideatori.

La scelta di mettere in scena *Quadri di un'esposizione* non fu casuale. Con essa Kandinskij fece una sorta di “quadratura del cerchio” tornando ad Abramcevo, dove il processo di rinascita delle arti in Russia aveva avuto inizio. Il componimento musicale fu ispirato a Musorgskij dalla mostra dei dipinti di Hartmann, così come la *suite* per pianoforte aveva evocato al pittore le forme pure, geometriche, illuminate dalla luce emozionale e animate secondo la dimensione temporale che la musica dettava. Il teatro per Kandinskij era il luogo magico e sacro, dove il concetto di composizione scenica e arte totale, desunte dalla sperimentazione dello spettacolo della sintesi delle arti, creato dai mamontoviani, trovava la sua attuazione. L'artista era ben consapevole di ciò tanto da citare, per primo, in un articolo del 1916 proprio Savva Mamontov e la sua sperimentazione sinestetica teatrale, che era da lui considerata alla base del processo di trasformazione futura delle arti dell'Avanguardia:

[a]nche nel nostro tempo, che è l'inizio e la continuazione di una delle più importanti e grandi epoche spirituali, vi sono, a questo riguardo, segni di rinnovamento. Il teatro russo, per esempio, s'è reso conto ben presto di dare attività stabile a questi virtuosi della pittura. In seguito all'iniziativa presa da un teatro di Mosca, i teatri imperiali delle due città residenziali hanno sostituito i loro banali “decoratori” con veri artisti. È nata così la decorazione artistica che è entrata nel teatro non meccanicamente, ma come parte organica viva, creando in tal modo una

nuova entità scenica – un fatto, questo, di notevole importanza, poiché sarà la base della futura composizione di scena. (Kandinskij 1916: 9)

Nella prima nota del suo articolo Kandinskij specificò, inoltre, riferendosi al sopra citato teatro privato di Mosca che esso: «[è] stata opera del mecenate S.I. Mamontov, persona di cultura enciclopedica e artisticamente dotato. Più tardi il suo esempio è stato seguito dal famoso Djaghilev» (Kandinskij 1916: 9).

La continuità tra Modernismo e Avanguardia, che con grande difficoltà si cerca oggi di recuperare, era ben evidente a un artista e teorico come Kandinskij, che fu il depositario e l'erede di quella sperimentazione sinestetica cui, da giovane, aveva partecipato collaborando con Golovin, Korovin e Vrubel' (Avtonomova, Gusarova 1989: 24). La sua ricerca pittorica, come anche quella di tanti altri pittori dell'Avanguardia russa, fu indissolubilmente legata al teatro. Il merito di Kandinskij fu di essere riuscito a teorizzare le idee che avevano mosso e sostenuto lo sforzo investigativo e creativo di due generazioni di artisti russi. I suoi scritti teorici sono oggi la testimonianza della continuità della ricerca e della sperimentazione nell'arte e nel teatro russo-sovietici e rappresentano il punto di partenza per ogni successiva indagine su questo complesso periodo storico-artistico.

Bibliografia

- AA.VV. (1980), *Istorija russkogo iskusstva*, II, Moskva, Iskusstvo.
- Arenzon, E.R. (1989), *'Abramcevo' v Moskve. K istorii chudožestvenno-keramičeskogo predprijatija S.I. Mamontova*, in "Muzej: chudož. Sobr. SSSR: sbornik", 10, Moskva, Sovetskij chudožnik.
- Argan, G.C. (1975), *L'arte moderna*, Firenze, Sansoni.
- Avtonomova N., Gusarova A. (eds.) (1989), *Vasilij Vasil'evič Kandinskij*, catalogo della mostra, Galleria Tret'jakov, Moskva, Iskusstvo.
- Bachrevskij, V. (2000), *Savva Mamontov*, Moskva, Molodaja Gvardija.
- Battisti, E. (2009), *Gusto e architettura in Italia (1960)*, in E. Battisti, M. Séstito (a cura di), *Intorno all'architettura. Scritti dal 1958 al 1989*, Milano, Jaca Book.

- Beloglazova, N. (1981), *Abramcevo*, Moskva, Iskusstvo.
- Bespalova, L. (1950), *Apollinarij Michajlovič Vasnecov*, Moskva, Iskusstvo.
- Boricova, E., Každan, T. (1971), *Russkaja arhitektura konca XIX načala XX veka*, Moskva, Iskusstvo.
- Brandi, C. (1956), *Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, Torino, Einaudi.
- Egidio, A. (2018), *Danza e movimento al Kamernyj Teatr di Mosca*, in "Arti dello Spettacolo/Performing Arts", IV, 42-53.
- Gavrilovich, D. (1983), *Dall'Opera privata di Mamontov al Teatro Convenzionale di Mejerchol'd. L'attività di un regista scenografo: Aleksandr Jakovlevič Golovin*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 19, 99-108.
- Gavrilovich, D. (1985), *Un caleidoscopio sonoro, ovvero la sintesi delle arti in Russia*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 25, 17-28.
- Gavrilovich, D. (1993a), *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici 1860-1920*, Roma, Bulzoni.
- Gavrilovich, D. (1993b), *Astrazione, romanticismo del colore. Kandinskij e il suo rapporto con l'arte e il teatro soprattutto nell'area della cultura realista e simbolista russa*, in J. Nigro Covre (a cura di), *Verso 'La sintesi delle Arti'*, Roma, Il Bagatto, 46-76.
- Gavrilovich, D. (1995), *Kuindži, Vacnecov, Kandinskij e le nuvole*, in "TerzoOcchio", 4(77), 24-27.
- Gavrilovich, D. (2011), *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin. Sperimentazione e riforma nella scena russa dal 1878 al 1917*, Roma, Universitalia.
- Gavrilovich, D. (2012), *Affinità elettive: Michail Čechov e Vasilij Kandinskij. Il concetto d'immaginazione e di necessità interiore nella cultura figurativa e teatrale russa dei primi del Novecento*, in D. Gavrilovich, G.E. Imposti (a cura di), *Sentieri Interrotti/Holzwege. Miscelanea di studi interdisciplinari*, Roma, Universitalia, I, 97-118.
- Gavrilovich, D. (2013), *I maestri russi del giovane Vasilij Kandinskij: un percorso di ricerca*, in I. Schiaffini, C. Zambianchi (a cura di), *Contemporanea. Scritti di Storia dell'Arte per Jolanda Nigro Covre*, Roma, Campisano Editore, 99-104.
- Gavrilovich, D. (2017), *L'eredità teatrale e artistica di Savva Mamontov: un ponte tra Oriente e Occidente*, in C. Pieralli, C. Delaunay, E.

Donatella Gavrilovich

- Priadko Russia (a cura di), *Oriente slavo e Occidente europeo Fratture e integrazioni nella storia e nella civiltà letteraria*, Firenze, Firenze University Press, 193-210.
- Golovin, A.Ja. (1940), *Vstreči i vpečatlenija. Vospominanija chudožnika*, ed. E. Gollerbach, Leningrad-Moskva, Iskusstvo.
- Gray, C. (1962), *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, London, Thames & Hudson.
- Hahl-Koch, J. (1993), *Kandinsky*, Milano, Fabbri.
- Haldey, O. (2010), *Mamontov's Private Opera. The search for Modernism in Russian Theater*, Bloomington, Indiana University Press.
- Kandinsky, W. (1916), *Om Konstnären*, in "Tidskriften Konst", 1-2, 9 (tr. it. *Dell'artista*, in Ph. Sers (1989) (a cura di), *Tutti gli scritti*, II, Feltrinelli, Milano, 1989, 219).
- Kogan, D. (1970), *Mamontovskij kružok*, Moskva, Iskusstvo.
- Kopšcer, M. (1975), *Savva Mamontov*, Moskva, Iskusstvo.
- Kruglov, V. (2016), *Vasilij Kandinskij i Rossija*, St. Petersburg, Palace Editions.
- Lapšina, N. (1977), *Mir Iskusstva*, Moskva, Iskusstvo.
- Madsen Tschudi, S. (1956), *Sources of Art Nouveau*, New York, George Wittenborn.
- Mejerchol'd, V. (1968), *Stat'i. Pism'a. Reči. Besedy (1891-1917)*, eds. A. Fevral'skij, B. Rostockij, 1, Moskva, Iskusstvo.
- Melani, P. (2013), *L'Opéra privé de Moscou et l'avènement du spectacle d'opéra moderne en Russie*, in "Revue des études slaves", 84.3/4, 575-577.
- Nekljudovaja, M. (ed.) (1980), *Istorija russkogo iskusstva*, I-II, Moskva, Iskusstvo.
- Onufrieva, S. (1977), *Golovin*, Leningrad, Iskusstvo.
- Pachomov, N. (1969), *Abramcevo*, Moskva, Iskusstvo.
- Pevsner, N. (1936), *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, London, Faber & Faber.
- Požarskaja, M. (1970), *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo*, Moskva, Iskusstvo.

- Ripellino, A.M. (1965), *Il trucco e l'anima. I maestri della regia del teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi.
- Rossichina, V. (1985), *Opernyj teatr S.I. Mamontova*, Moskva, Muzyka.
- Sarab'janov, D. (1971), *Russkaja živopis' kon. 1900-ch – nač. 1910-ch gg.: očerki*, Moskva, Iskusstvo.
- Sarab'janov, D. (1973), *Russkie živopiscy nač. XX v.: novye napravlenija*, Leningrad, Iskusstvo.
- Sarab'janov, D. (1989), *Stil' modern: istoki, istorija, problemi*, Moskva, Iskusstvo.
- Schmutzler, R. (1966), *Art Nouveau*, Milano, Il Saggiatore.
- Sidorov, A. (1969), *Russkaja grafika načala XX veka*, Moskva, Iskusstvo.
- Sternin, G.Ju. (ed.) (1984), *Russkaja chudožestvennaja kul'tura vtoroj poloviny XIX načala XX veka*, Moskva, Iskusstvo.
- Syrkina F., Kostina, E. (1978), *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo*, Moskva, Iskusstvo.
- Turčın, V. (1989), *V. Kandinskij: duch, stil', romantika*, in "Iskusstvo", 2, 44-50.
- Turčın, V. (1993), *V.V. Kandinskij v Moskovskom Universitete*, in "Voprosy iskusstvoznanija", 2-3, 194-212.
- Turčın, V. (2005), *V. Kandinskij*, Moskva, Chudožnik i kniga.



«La più importante di tutte le arti». Il cinema russo prima e dopo la Rivoluzione

Davide Giurlando

25-e, pervyj den' [25 ottobre – Il primo giorno, 1968],¹ cortometraggio d'animazione realizzato per commemorare il cinquantenario della Rivoluzione d'ottobre, costituisce l'esordio da regista di Jurij Borisovič Norštejn, qui coadiuvato da Arkadij Georgievič Tjurin. Il film, accompagnato dalla musica di Šostakovič (la Sinfonia n. 12 in Re minore, Op. 112, *L'anno 1917*, composta nel 1961 e dedicata a Lenin), è un omaggio alla pittura avanguardista: nell'inquadratura, immagini tratte da opere di Rodčenko, Malevič e altri autori si sovrappongono e scontrano tra loro, in una rievocazione della rivolta visivamente debitrice del Futurismo e del Cubismo.

Si tratta di un'opera rilevante perché, nonostante la nascita del principale studio d'animazione sovietico, la *Sojuzmul'tfil'm*,² risalga al 1936, fino agli anni Sessanta i cortometraggi animati realizzati in Unione Sovietica si adagiano spesso sull'estetica disneyana (Bendazzi 2016, 2: 301), una tendenza che quasi suggerisce il compimento nell'ambito dell'animazione della temuta *inostranščina* (Youngblood 1992: 50),³

¹ All'interno del presente articolo saranno forniti i titoli italiani dei film ufficialmente distribuiti in Italia; laddove sussistano dubbi sull'effettiva distribuzione e non sia stato possibile reperire informazioni al riguardo, si è optato per una traduzione letterale.

² Inizialmente nota come *Sojuzdetmul'tfil'm*.

³ Il termine è stato coniato nel 1922 dal regista Lev Kulešov per ironizzare sulla tendenza da parte di vari critici sovietici a stigmatizzare la popolarità dei film stranieri, in particolare statunitensi (da cui anche il neologismo *amerikanščina*). Cfr. anche Youngblood (1991: 113).

la dominazione da parte di fattori culturali provenienti dall'estero. *25 ottobre – Il primo giorno*, insieme a opere coeve o precedenti come *Žil-byl Kozjavin* [*C'era una volta Kozjavin*, 1966] di Andrej Jur'evič Chržanovskij, infrange lo schema disneyano, raggiungendo un'astrattezza e di forme e di contenuti che da quel momento avrebbe caratterizzato gran parte delle opere animate russo-sovietiche.

Questa rievocazione animata della Rivoluzione, forse persino senza una reale volontà da parte degli autori, può anche essere considerata una cronaca delle metamorfosi subite dal cinema sovietico negli anni successivi all'evento del 1917. Fino alla nascita del "cinema dei Soviet" nel 1918 (Buttafava 2000: 36), la maggior parte delle opere realizzate nella Russia imperiale sono melodrammi, talvolta quasi comicamente lacrimosi, con un numero di sperimentazioni relativamente scarso. La nascita di una nuova realtà sovietica, "esplosa" con la Rivoluzione, impone anche l'utilizzo di un linguaggio nuovo, non interamente codificato; e nessun linguaggio è più adeguato di quello, recentissimo, del cinema. Non è quindi casuale l'interesse dei formalisti russi per il nuovo mezzo (alcuni, come Viktor Borisovič Šklovskij, realizzano soggetti e sceneggiature),⁴ o anche da parte di artisti come Majakovskij. L'autore de *La nuvola in calzoni* è infatti a sua volta attivo come sceneggiatore e attore, per esempio nel film perduto *Drama v kabare futuristov* [*Dramma nel cabaret dei futuristi*, 1914] di Vladimir Pavlovič Kas'janov, o *Baryšnja i chuligan* [*La signorina e il teppista*, 1918], di Majakovskij stesso ed Evgenij Iosifovič Slavinskij, tratto da *La maestrina degli operai* di Edmondo De Amicis, film sopravvissuto pur se privo delle didascalie originali.

Poeti, scenografi, artisti: la Rivoluzione procura al cinema nuova linfa creativa e scompagina gli schemi preesistenti. Le parole con cui Majakovskij delinea le tendenze della prima arte sovietica (Buttafava 2000: 37), sono anche adeguate a tratteggiare il cinema degli anni Venti, descrivibile come il linguaggio più adatto a compilare un'epica che mostri il cammino verso una realtà tanto utopistica quanto inevitabile, e non si limiti a tracciare, registrandolo, il mondo che già esiste. Nelle pagine che

⁴ Kraiski (1971: 7).

seguono si offrirà un'analisi delle principali tendenze del cinema russo negli anni precedenti e immediatamente successivi alla Rivoluzione.

La prima proiezione cinematografica in Russia ha luogo il 4 maggio 1896 presso il Teatro Akvarium di San Pietroburgo, futura sede della Lenfil'm; si svolge, quindi, quasi all'indomani della nascita del cinema (la prima proiezione dei Lumière è del 28 dicembre 1895). Tra il 14 e il 17 maggio 1896 viene inoltre realizzato da Francis Doublier e Charles Moisson⁵ un ciclo di brevi film a scopo documentaristico, incentrati sull'incoronazione dello zar Nicola II (Leyda 2010: 18-19); per consentire l'uso della macchina da presa – strumento nuovo, sconosciuto e sospetto agli occhi delle autorità – si rende necessario persino l'intervento dell'ambasciata francese. Gran parte del cinema russo degli inizi, come anche nel resto del mondo, è costituito da registrazioni cronachistiche di eventi o personaggi famosi; il fondatore del primo studio cinematografico interamente russo, nell'autunno del 1907, è del resto Aleksandr Osipovič Drankov (Leyda 2010: 31),⁶ già inviato fotografico per riviste europee come "L'Illustration" e "London Illustrated News", oltre che fotografo ufficiale della Duma. Naturalmente, essendo il cinema un'arte adatta alla fruizione di massa (tale elemento risulta particolarmente rilevante dopo la nascita dell'Unione Sovietica, con l'utilizzo del cinema come macchina di propaganda), i primi film russi divulgano nel Paese immagini di luoghi celebri e personaggi leggendari, dando loro presenza e fisicità; è il caso di Lev Tolstoj, ripreso nella sua tenuta di Jasnaja Poljana proprio da Drankov nell'autunno del 1909.⁷

Diversi imprenditori affiancano presto Drankov nel neonato *business* del cinema (Youngblood 1999: 27):⁸ fondamentale è il contributo di Aleksandr Alekseevič Chanžonkov, principale produttore cinematografico nella Russia prerivoluzionaria e co-realizzatore con Vasilij Mi-

⁵ Rispettivamente operatore e capo ingegnere al servizio dei fratelli Lumière.

⁶ Cfr. anche Roberts (1999: 10-11).

⁷ Non si tratta comunque del primo contatto di Tolstoj con il cinema; l'operatore della Pathé Joseph Mundiviller detto Georges Meyer (AA.VV. 1995: 75) riesce a riprendere alcune immagini dello scrittore a settembre 1909, pur senza il suo consenso (Leyda 2010: 41-42).

⁸ Cfr. anche Tsivian, Cherchi Usai, Codelli, Montanaro, Robinson (1989: 137).

chajlovič Gončarov del primo “kolossal” realizzato entro i confini russi, il lungometraggio *Oborona Sevastopolja* [*La difesa di Sebastopoli*, 1911]. Altra figura rilevante è quella di Pavel Gustavovič Thiemann, di discendenza germanica, la cui reputazione e fama sono irrimediabilmente compromesse dall’insorgere di tendenze germanofobe con l’avvicinarsi della Prima guerra mondiale. Va infine menzionato Iosif Nikolaevič Ermol’ev, responsabile del “lancio” dell’attore teatrale Ivan Il’ič Mozzuchin come interprete cinematografico di prestigio. Ermol’ev è inoltre produttore di due tra le principali trasposizioni cinematografiche dell’epoca, *Pikovaja dama* (*La donna di picche*, 1916, da Puškin) e *Otec Sergij* (*Padre Sergio*, 1918, da Tolstoj), entrambe con Mozzuchin e dirette da Jakov Aleksandrovič Protazanov. Il primo film in assoluto a giovare di una produzione interamente russa è comunque *Sten’ka Razin* (1908)⁹ di Vladimir Romaškov, incentrato sull’omonimo rivoluzionario cosacco del XVII secolo, e per cui Drankov, in veste di produttore, commissiona una colonna sonora originale a Michail Michajlovič Ippolitov-Ivanov, da eseguirsi durante la proiezione.

Tuttavia, i film russi girati negli anni pre-rivoluzionari risultano spesso esteticamente e narrativamente elementari, se paragonati a quanto prodotto nel resto del mondo. Negli anni in cui David Wark Griffith realizza un’opera complessa e innovativa come *Birth of a Nation* [*Nascita di una nazione*, 1915], i film più riusciti e interessanti dei registi russi non escono dall’ambito delle trasposizioni letterarie,¹⁰ ovvero, come già menzionato, del melodramma. È del 1914 l’emblematico *Ditja bol’šogo goroda* [*I figli della grande città*] di Evgenij Francevič Bauer, cupa vicenda incentrata su un’orfanella sedotta da un suo ricco ammiratore; i ruoli si invertono quando la ragazza, ormai completamente corrotta, abbandona l’amante dopo averlo gettato sul lastrico e lo induce al suicidio. Il

⁹ Noto anche come *Ponizovaja vol’nica*, tradotto come *I briganti delle terre a valle del fiume* in Tsivian, Cherchi Usai, Codelli, Montanaro, Robinson (1989: 55); è ivi attestato anche che il film è un adattamento della canzone *Iz-za ostrova, na strežen’* [*Dall’isola alle correnti*].

¹⁰ Un caso singolare è quello di *Doč’ Anny Kareninoj* [*La figlia di Anna Karenina*, 1916], *sequel* del romanzo di Tolstoj diretto da Aleksandr Arkad’evič Arkatov e giunto a noi in forma incompleta. Cfr. Tsivian, Cherchi Usai, Codelli, Montanaro, Robinson (1989: 323).

tutto è influenzato da una visione pessimistica delle dinamiche tra i sessi, qui descritte come distruttive e quasi cannibalistiche. Simile, anche se più complesso, *Žizn' za žizn'* [*La vita per la vita*, 1916], sempre di Bauer, tratto da *Serge Panine* (1881) di Georges Ohnet, incentrato a sua volta su amori infelici destinati a finire tragicamente, ma leggibile anche come un saggio sulle difficoltà da parte di uomini e donne nell'adattarsi ai propri ruoli sociali con l'avvento della modernità (Morley in Beumers 2007: 22). Esistono in questo panorama brevi, sporadici, ma talvolta originalissimi episodi creativi: tra il 1906 e il 1909 Aleksandr Viktorovič Širjaev, ballerino di punta del Teatro Mariinskij di Pietroburgo, realizza, senza che godano mai di una proiezione pubblica,¹¹ diversi film in stop-motion (probabilmente i primi mai girati in Russia) incentrati su balletti e situazioni da Commedia dell'Arte. Sempre di Širjaev sono i "film di carta", strisce disegnate su cui sono riprodotti i movimenti del corpo di ballerini in costume e che ricordano le illustrazioni animate del prassinoscopio di Reynaud. Emulo (inconsapevole) di Širjaev è Vladislav Aleksandrovič Starevič,¹² futuro maestro dell'animazione, che trasforma un insuccesso – il tentativo di realizzare un documentario sugli insetti, vanificato dalla resistenza degli scarabei a muoversi in maniera naturale sotto i riflettori – in un traguardo creativo: l'autore decide infatti di creare un film in stop-motion, l'oggi perduto *Žuk-olen'* [*Lucanus Cervus*, 1910], di cui sono protagonisti degli insetti-marionetta con fili di ferro al posto delle zampette. Tali esperimenti raggiungono il loro apice in uno dei successivi film di Starevič, *Mest' kinematografičeskogo operatora* [*La vendetta del cineoperatore*, 1911], con protagonista uno scarafaggio-cameraman che si vendica del proprio rivale in amore filmandolo nell'intimità con l'amante (una libellula) e poi facendo in modo che la moglie ne scopra il tradimento.

Com'è intuibile, l'avvento del cinema in Russia si scontra con le concezioni culturali preesistenti, in particolare quelle legate al teatro e alla letteratura (Youngblood 1999: 64). Il problema della dubbia rispettabilità del cinema (troppo semplicistico, manifestazione di una

¹¹ Un documentario su Širjaev del 2004 si intitola, significativamente, *A Belated Premiere*.

¹² Il nome, di discendenza polacca, è talvolta riportato come Władysław Starewicz.

cultura “bassa”), visione del resto non condivisa da tutti gli intellettuali dell’epoca (Tolstoj e Leonid Andreev sono sostenitori della nuova arte), si somma ad altri fattori; per esempio, la sospetta “internazionalità”, e quindi non sufficiente affermazione, dei valori nazionali russi, che caratterizza il cinematografo. Divi stranieri come Charlie Chaplin sono assai popolari in Russia e lo rimarranno anche nei decenni successivi, persino nei periodi più bui del regime staliniano: anche Grigorij Vasil’evič Aleksandrov,¹³ negli anni del boom del musical sovietico, parodia e al contempo omaggia esplicitamente il *tramp* chapliniano in *Vesëlye rebjata* [*Tutto il mondo ride*, 1934] e *Cirk* [*Il circo*, 1936]. Il vigore nazionalista cresce con la Prima guerra mondiale e l’istituzione del comitato Skobelev, finalizzato alla realizzazione di film di propaganda. Di conseguenza, il cinema postrivoluzionario è caratterizzato da una rinnovata energia che si pone come obiettivo la creazione di una cinematografia più strettamente “russa”.

In tale contesto, un film apparentemente minore come *Neobyčajnye priključenija mistera Vesta v strane bol’shevikov* [*Le straordinarie avventure di Mister West nel paese dei bolscevichi*, 1924] di Lev Vladimirovič Kulešov assume particolare rilevanza. Kulešov, già protetto di Bauer, aveva diretto nel 1920 *Na krasnom fronte* [*Sul fronte rosso*], film d’agitazione politica che combina scene recitate con sequenze documentaristiche. Tale genere è del resto piuttosto comune negli anni della guerra civile: gli *agitki* sono spesso pellicole brevi e schematiche, perlopiù incentrate su un’esaltazione semplicistica dell’insurrezione proletaria (Youngblood 2007: 16).¹⁴ Per risparmiare sui tempi di lavorazione, il girato è frettolosamente montato a bordo di un apposito *agitpoezd*, un “treno d’agitazione politica” attrezzato per diffondere il messaggio propagandistico. *Mister West* è però una pellicola più complessa e compatta, che riassume molte tendenze dell’epoca rilanciandole in uno schema di commedia. Il film racconta la rocambolesca vicenda di West, ingenuo miliardario americano che, accompagnato da una guardia del corpo vestita da cowboy, visita l’Unione Sovietica e finisce per accoglierne gli

¹³ Nome d’arte di Grigorij Mormonenko.

¹⁴ Cfr. Iezumov (1940: 47).



«La più importante di tutte le arti». Il cinema russo prima e dopo la Rivoluzione

ideali dopo mille peripezie. Nella pellicola si ritrovano quindi sia un omaggio al cinema statunitense (gli inseguimenti, l'estetica delle comiche negli occhiali alla Harold Lloyd indossati da West), sia una bonaria satira dell'*amerikanščina* (Beumers 2009: 40) (lo spericolato *bodyguard*, interpretato dal futuro regista Boris Vasil'evič Barnet), sia un'esaltazione, seppur naïf, del “nuovo mondo” sovietico.

Il regista, oltre a *Mister West*, è negli stessi anni l'ideatore dell'omonimo effetto Kulešov, che individua una delle basi del montaggio moderno. L'effetto è rilevato tramite un esperimento:¹⁵ sottoponendo a un pubblico una fotografia del volto privo di espressione di Mozzuchin in successione ad altre immagini (un piatto di minestra, un corpo in una bara), il cineasta riesce a far “leggere” agli spettatori sul viso dell'attore una sensazione di fame o tristezza, di fatto dotando l'immagine di nuovi significati. Tale intuizione è alla base di molte sperimentazioni degli anni successivi, a cominciare da quelle di Ejzenštejn e Vertov.

Sergej Michajlovič Ejzenštejn e Denis Arkad'evič Kaufman,¹⁶ successivamente noto come Dziga Vertov, sono probabilmente i registi più noti e influenti del primo cinema sovietico. Non si intende dare qui un resoconto completo della loro vastissima opera, quanto piuttosto evidenziare alcuni punti di contatto e di discordanza tra i due. L'esordio di Ejzenštejn come regista, il cortometraggio *Dnevnik Glumova* [*Il diario di Glumov*, 1923], è una surreale riduzione della commedia *Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty* [*Anche il più furbo ci può cascare*] di Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij, concepita come parte integrante di una sua versione teatrale organizzata dal Proletkul't di Mosca (Cavendish 2013: online). Il film, solo vagamente comprensibile (l'ordine in cui dovrebbero essere proiettate le varie sequenze è tuttora oggetto di dibattito) utilizza diversi trucchi di montaggio: un clown diventa un castello di carte gigante, un cannone, una svastica, un neonato. Inoltre, l'opera contiene riferimenti alla commedia dell'arte e al *feuilleton* popolare:

¹⁵ Non esistono tuttavia prove concrete di come l'esperimento si sia effettivamente svolto. I filmati originali sono andati perduti, e dell'evento sono a noi giunte solo alcune testimonianze talvolta contraddittorie (Prince, Hensley 1992: 59).

¹⁶ Così riportato in Tsivian (2004: 22); altre fonti riportano nomi differenti.

in una sequenza, si vede un personaggio mascherato, simile al supercriminale Fantômas,¹⁷ scalare un palazzo. *Il diario di Glumov* può essere considerato il frutto di una collaborazione tra Vertov ed Ejzenštejn: è il direttore del Goskino¹⁸ Boris Aleksandrovič Michin a metterli in contatto in un primo momento. In seguito, il Goskino impone la supervisione di Vertov, attivo come regista in ambito cinegiornalistico già dal 1918, all'ancora inesperto Ejzenštejn. Il futuro realizzatore di *Čelovek s kinoapparatom* [*L'uomo con la macchina da presa*, 1929] si allontana dal progetto quasi subito; tuttavia, è grazie all'inclusione di alcuni frammenti de *Il diario di Glumov* nella sedicesima uscita del cinegiornale *Kino-pravda* [*Cine-verità*] del 21 maggio 1923, curato da Vertov, che il film è potuto sopravvivere.

Negli anni successivi, Vertov ed Ejzenštejn sono divisi e spesso in aperta polemica tra loro. Quando esce *Stačka* [*Sciopero*, 1924] di Ejzenštejn, primo film programmaticamente militante, "epico" del regista, Vertov ne critica aspramente la "teatralità" e gli elementi "da circo" (Vertov in Tsivian 2004: 125). L'opera è chiaramente in contrasto con la visione di Vertov, che almeno dal 1922 caldeggia la nascita di un approccio filmico lontano dal «cinedramma russo-tedesco» (Vertov in Montani 1975: 27). Il film, del resto, è un lavoro di enorme forza espressiva, che fa propria la lezione sul montaggio di Kulešov, di cui Ejzenštejn è discepolo, e riprende gli esperimenti de *Il diario di Glumov*, oltre a concretizzare le teorie del regista sul "montaggio delle attrazioni": tutta la pellicola è infatti caratterizzata da fortissime metafore visive. In una sequenza, ai volti di una banda di spie, foraggiate dai padroni di una fabbrica per osservare e tradire gli operai in sciopero, si sovrappongono grottescamente musi di animali. Inoltre, nel finale, alle immagini della violenta repressione degli scioperanti si alternano alcune sequenze all'interno di un mattatoio. *Sciopero* è uno dei film emblematici degli anni successivi

¹⁷ Protagonista di un lungo ciclo di romanzi e racconti iniziato con *Fantômas* (1911) di Pierre Souvestre e Marcel Allain.

¹⁸ *Gosudarstvennyj komitet po kinematografii SSSR*, Commissione di stato sovietica per il cinema, istituita nel 1922 e successivamente sostituita dal Sovkino (*Vserossijskoe fotokino-promyšlennoe akcionernoje obščestvo "Sovetskoe kino"*).



«La più importante di tutte le arti». Il cinema russo prima e dopo la Rivoluzione

alla Rivoluzione e Ejzenštejn sviluppa ulteriormente le stesse tematiche ne *Bronenosec Potëmkin* [*La corazzata Potëmkin*, 1925] e in *Oktjabr'* [*Ottobre*], cronaca della Rivoluzione realizzata per il suo ventennale, girata nel 1927, ma uscita nelle sale nel 1928 (Beumers 2009: 59).

Ejzenštejn si dimostra a sua volta fortemente critico nei confronti dei film dei *kinoki* (cineocchi), il gruppo di artisti e montatori coordinato da Vertov, di cui ammira la perfezione formale, ma che considera realizzatori di film “ornamentali” (Tsivian 2004: 8), non ancora padroni della complessità artistica e metaforica della macchina cinematografica (Ejzenštejn in Tsivian 2004: 142). Nei suoi scritti Vertov propugna un uso del cinema come mezzo per cogliere la vita “all'improvviso”,¹⁹ che adoperi per esplorare la realtà l'occhio meccanico della macchina da presa, portatore di una visione del mondo “completa”: il *kinoglaz* (*cineocchio*), appunto. Il regista utilizza nei suoi lavori molteplici trucchi visivi (split-screen, slow motion, primissimi piani), creando immagini influenzate visivamente dall'estetica futurista e costruttivista.²⁰ Un esempio è il documentario *Šestaja čast' mira* [*La sesta parte del mondo*, 1926], poema visivo che mette a confronto la supposta decadenza del mondo occidentale con l'intenso incremento delle attività commerciali e industriali in ogni zona dell'Unione Sovietica. Vertov è inoltre uno dei pochi registi sovietici che in questi anni si cimenta con l'animazione: suo è il cortometraggio, oggi perduto, *Segodnja* [*Oggi*, 1923], probabilmente il primo disegno animato realizzato in Russia, e soprattutto *Sovietskie igruški* [*Giocattoli sovietici*, 1924]. Quest'ultimo film, che si giova dei disegni di Aleksandr Vasil'evič Ivanov e Aleksandr Ivanovič Buškin (Bendazzi 2016, 1: 75), è una satira della NEP, la *Novaja Ekonomičeskaja Politika* istituita da Lenin nel 1921. Nel film un borghese, arricchitosi proprio grazie alla Nuova Politica Economica (lo si vede ingozzarsi di cibo), viene costretto da un operaio e da un contadino a versare i propri soldi a una banca popolare; nel finale, tutti i personaggi del film divengono dei ninnoli appesi a un albero di Natale. Le conce-

¹⁹ *Žizn' vrasploch* è del resto il sottotitolo del documentario a episodi *Kino-glaz* [*Cineocchio*], diretto da Vertov nel 1924, e manifesto della sua poetica.

²⁰ È Rodčenko in persona a realizzare le didascalie per la *Kino-Pravda* (Tsivian 2004: 3).

zioni di Vertov maturano e trovano una forma compiuta ne *L'uomo con la macchina da presa*, in cui il regista utilizza, oltre ai consueti trucchi fotografici, anche la stop-motion.

Rari sono gli autori che riprendono le sperimentazioni estreme di Vertov; lo studioso Buttafava (2000: 53) cita al riguardo solamente i lavori di Aleksej Michajlovič Glan e *Stekljannyj glaz* [*L'occhio di vetro*, 1928] di Lilja Jur'evna Brik, all'epoca compagna di Majakovskij. Al contrario, l'epica ejzenštejniana ha influenzato un gran numero di artisti. Vsevolod Illarionovič Pudovkin, anch'egli attore ne *Le straordinarie avventure di Mister West*, gira nel 1926 *Mat'* [*La madre*], un adattamento dell'omonimo romanzo di Maksim Gor'kij del 1906. Il film è con ogni evidenza debitore dei lavori di Ejzenštejn: nel finale l'anziana proletaria, che nel corso della storia ha gradualmente sposato gli ideali socialisti del figlio, si trasforma in un'incarnazione rivoluzionaria della *Bogomater'*, assai simile nell'estetica al soggetto del poster "Rodina-mat' zovët!" ("La Madre Patria chiama!") che quasi vent'anni dopo avrebbe incitato l'Unione Sovietica a combattere contro gli invasori nazisti. Tuttavia, se nei film di Ejzenštejn di questi anni l'eroe è rappresentato da una "masa" senza nome, in Pudovkin la vicenda vede al centro un singolo individuo, dotato di una sua riconoscibile personalità. Inoltre, la madre non accoglie da subito le istanze rivoluzionarie, ma se ne convince solo dopo numerosi errori e titubanze: è quindi presente un approfondimento psicologico che testimonia la raggiunta maturità del cinema sovietico degli anni successivi alla Rivoluzione.

L'ultimo tra i principali maestri di questo periodo è l'ucraino Aleksandr Petrovič Dovženko. Dopo una breve serie di commedie leggere e un giallo spionistico, *Sumka dipkur'era* oppure *Sumka dypkur'jera* (Liber 2002: 275)²¹ secondo la traslitterazione dall'ucraino [*La borsa del corriere diplomatico*, 1927], l'autore realizza *Zvenigora* ovvero *Zvenyhora* [*La montagna incantata*, 1928], un poema visivo che è contemporaneamente fiaba, film d'avventura, cronaca dell'antica Ucraina e canto rivoluzionario. L'originalissimo approccio di Dovženko si sviluppa ulteriormente nel successivo *Arsenal* [*Arsenale*, 1928], con prota-

²¹ Il titolo è riportato anche come *Portfel' dypkuriera*.



«La più importante di tutte le arti». *Il cinema russo prima e dopo la Rivoluzione*

gonista un personaggio minore de *La montagna incantata*; la pellicola è incentrata sullo sciopero indetto nel 1918 da parte degli operai della fabbrica di armi di Kiev contro l'amministrazione della Repubblica Popolare Ucraina. A differenza di altri autori di questi anni, la militanza rivoluzionaria di Dovženko non è mai strettamente legata all'adesione cieca a un movimento politico: uno dei temi di *Arsenale* è proprio la difficoltà nella definizione di un nemico (Liber 2002: 98-99) attraverso criteri legati alla classe o alla storia nazionale, e nel corso del film viene anche sollevata la questione della dominazione dell'Ucraina da parte dell'Impero Russo. Dovženko riesce inoltre a riassorbire il tema della lotta sociale, e quindi della Rivoluzione, all'interno di sofisticati episodi visivi. Per esempio, a inizio film, la vicenda di una madre che perde tre figli in guerra è raccontata tramite una serie di sequenze statiche, più simili a dipinti che a brani di pellicola. Le sequenze mostrano i figli, dormienti, trasportati al fronte; la madre nella desolazione della casa; un campo coltivato su cui la donna si accascia.

Dovženko, come del resto anche Ejzenštejn, Vertov e Pudovkin, appartiene al gruppo di registi, nati creativamente dopo il 1917, la cui poetica risulta fortemente legata agli ideali rivoluzionari. Per completezza, va comunque notato che non tutti gli autori attivi in questi anni realizzano opere caratterizzate da complesse sperimentazioni di montaggio, ovvero da istanze rivoluzionarie esplicite e riconoscibili. Fino all'uscita di *Čapaev* (1934) dei fratelli Vasil'ev,²² massimo esempio dei dogmi di quel Realismo socialista che successivamente avrebbe dominato anche l'industria filmica, i cineasti sovietici sono relativamente liberi, anche se soggetti a crescenti difficoltà nei rapporti con la censura. Il già citato Boris Barnet è forse il più significativo tra gli autori i cui film non sono riconducibili a una linea ideologica rigida, e forse è questa la ragione del ritardo con cui è stato riscoperto, ovvero decenni dopo la sua morte per suicidio nel 1965. Va altresì notato che i suoi film, ironici e delicati, forti di una narrazione lineare che pone Barnet agli antipodi di Ejzenštejn e Vertov, risultano oggi meno datati di molte sperimentazioni fini a se

²² Sergej Dmitrievič Vasil'ev e Georgij Nikolaevič Vasil'ev, in realtà privi di ogni legame di sangue.

stesse. L'esordio registico di Barnet, *Miss Mend* (1926), co-realizzato con Fëdor Aleksandrovič Ocep (già sceneggiatore de *La donna di picche*), è un allora popolarissimo *feuilleton* spionistico in tre parti: i protagonisti, un gruppo di statunitensi (inclusa l'eroina del titolo), salpano alla volta dell'Unione Sovietica per sabotare un diabolico intrigo messo in atto da un gruppo di capitalisti americani senza scrupoli. *Miss Mend* è prodotto dallo studio Mežrabpom-Rus', nato dalla fusione nel 1924 tra l'organizzazione Mežrabpom²³ e il collettivo artistico Rus'. Si tratta di un'entità unica nell'Unione Sovietica degli anni Venti: una casa di produzione caratterizzata da forti legami con l'Europa occidentale e impegnata nella distribuzione di film sovietici all'estero, in particolare in Germania.²⁴ Forse anche grazie alla natura dello studio, relativamente aperto all'internazionalità e anche al sostegno economico da parte di imprenditori privati, i film prodotti da Mežrabpom-Rus' risultano talvolta meno retorici nella loro adesione ideologica rispetto ad altre opere sovietiche realizzate in questi anni. Si tratta inoltre di film meno sperimentali dal punto di vista tecnico, in particolare per quanto concerne il montaggio; risultano in compenso focalizzati su solide narrazioni filmiche, oltre che su un adeguato sviluppo psicologico dei personaggi. È a Mežrabpom-Rus' che si devono lavori innovativi come *Aelita* (1924) di Protazanov, *La madre* (e altri film di Pudovkin) e quasi tutti i lungometraggi più riusciti di Barnet, compresa la commedia *Devuška s korobkoj* [*La ragazza con la cappelliera*, 1927] e soprattutto *Dom na Trubnoj* [*La casa sulla piazza Trubnaja*, 1928]. Benché il film sia sopravvissuto solo in parte, risulta ancora oggi coeso nella sua struttura di commedia satirica: la protagonista, una sprovveduta contadina che si ritrova in città per la prima volta, per un equivoco è creduta eletta presso il Soviet locale, con

²³ Per esteso: *Meždunarodnaja rabočaja pomošč'* (Soccorso internazionale ai lavoratori). Fondata nel 1921 a Berlino come *Internationale Arbeiter-Hilfe*, tale organizzazione era nata con lo scopo di supportare finanziariamente la popolazione del Volga colpita da carestia. Ideologicamente vicino alla causa sovietica – prima presidente è Clara Zetkin, rappresentante di punta del Partito Comunista Tedesco (Cfr. Rollberg 2009: 448) –, l'ente inizia successivamente a sostenere l'industria cinematografica dell'Unione.

²⁴ Lo studio, successivamente rinominato Mežrabpomfil'm, chiude definitivamente nel 1933 in concomitanza dell'ascesa della Germania nazista.



«La più importante di tutte le arti». Il cinema russo prima e dopo la Rivoluzione

tutti i cambiamenti di status che ciò comporta. Il film è quasi čechoviano nella sua ironica, talvolta malinconica descrizione della gente comune: persino l'antagonista principale è solo un meschino e sfortunato piccolo borghese, assai diverso dagli spietati capitalisti di altri film degli anni Venti. *La casa sulla piazza Trubnaja* rigetta inoltre le vedute grandiose e imponenti delle opere di Ejzenštejn per concentrarsi sulla descrizione di interni urbani “a misura d'uomo”: le case del film sono disordinate e sporche, ma traboccanti di persone e di vita. Tra gli sceneggiatori è inoltre presente Viktor Šklovskij, che l'anno prima aveva collaborato alla sceneggiatura di un'altra “vicenda urbana” dolcemente, il film di Abram Matvevič Room *Tret'ja Meščanskaja*²⁵ [*Letto e divano*, 1927], incentrato su un *ménage a trois* che forse ironizza sul triangolo amoroso tra Majakovskij, Lilja Brik e Osip Brik.

All'opposto delle piccole storie di umanità di Barnet e Room si colloca *Aelita*. Di tutti gli autori attivi durante la Russia imperiale, Protazanov è quello che con maggior successo riesce a inserirsi nel nuovo panorama politico: dopo i melodrammi e gli adattamenti letterari degli anni Dieci il regista evolve infatti in una direzione esteticamente più sperimentale e ideologicamente posizionata. Alla vigilia della Rivoluzione Protazanov dirige *Satana likujuščij* [*Satana esultante*, 1917], su un ipocrita sacerdote condotto alla perdizione dal diavolo. Quindi, successivamente a una parentesi in Francia e in Germania, realizza *Aelita*, tratto dall'omonimo romanzo (1923) di Aleksej Nikolaevič Tolstoj:²⁶ si tratta di uno dei primissimi esempi di film russo a sfondo fantascientifico. Il film bilancia una trama piuttosto confusa (un ingegnere sovietico, dopo aver ucciso la moglie per gelosia, fugge sul pianeta Marte, dove si innamora della regina Aelita ed è coinvolto in un'insurrezione; ma in realtà è tutto un

²⁵ Riportato in Buttafava (2000: 69) come *La terza Meščanskaja*; noto anche col titolo *L'amore a tre*.

²⁶ In contemporanea con la produzione del film di Protazanov, l'animatore Nikolaj Petrovič Chodataev ne realizza una sorta di parodia, *Mežplanetnaja revolucija* [*Rivoluzione interplanetaria*, 1924], in collaborazione con Jurij Aleksandrovič Merkulov e Zenon Petrovič Komissarenko (cfr. Bendazzi 2016, 1: 76-77). Il film è girato in *cutout animation* e, secondo lo storico Sergej Vladimirovič Asenin, presenta delle analogie con *Mistero buffo* (*Misterija-buff*, prima stesura 1918) di Majakovskij (cfr. Asenin 1986: 43; anche Bendazzi 2016, 1: 76).

sogno) con le originalissime scenografie e i visionari costumi disegnati dall'artista Aleksandra Aleksandrovna Ekster: un'estetica che anticipa quella di *Metropolis* (1927) di Fritz Lang.²⁷

La struttura del film riprende quella tradizionale del melodramma; si può d'altronde notare che negli anni successivi alla Rivoluzione questo genere non muore, ma sopravvive in una nuova versione conforme all'attuale linea politica. *Novyj Vavilon* [*La nuova Babilonia*, 1929], di Grigorij Michajlovič Kozincev e Leonid Zacharovič Trauberg²⁸ è, in questo contesto, uno degli esempi più sontuosi di melodramma a sfondo storico. Il film, che vanta una colonna sonora composta da Šostakovič, rievoca le vicende della Comune di Parigi del 1871 attraverso gli occhi di Louise, una commessa dei grandi magazzini "La nouvelle Babylone", e del suo innamorato Jean, un soldato che si unisce all'esercito governativo. Anche se il film si conclude tragicamente, la vicenda offre un chiaro parallelismo con le istanze ideologiche dell'epoca, in particolare la possibilità di organizzare una rivoluzione internazionale di lavoratori (Beumers 2009: 73). Il fascino della pellicola è comunque soprattutto visivo, grazie alla descrizione dell'umanità grottesca e mostruosa che popola i grandi magazzini, ritratta con toni espressionistici.

Lavori altrettanto ricchi e liberi sotto il profilo estetico diventano sempre più rari negli anni successivi. L'unico esempio paragonabile a *La Nuova Babilonia*, e l'ultimo prima della rigida imposizione del Realismo socialista, è *Ščast'e* (*La felicità*, 1934, distribuito nel 1935), noto anche come *Stjažateli* [*Gli accaparratori*], di Aleksandr Ivanovič Medvedkin (Rollberg 2009: 440). Il film è il prodotto di un autore dall'eccentrico e originale talento, coltivato attraverso una formazione artistica non usuale: dal 1932 al 1934 Medvedkin gestisce infatti un *kinopoezd*, ovvero un cine-treno analogo all'*agitpoezd*, con il quale filma in giro per

²⁷ Il film si rivela in anticipo sui tempi anche per il modo in cui è promosso: nelle settimane antecedenti l'uscita, sui quotidiani appare, senza riferimento specifico al titolo, la frase "in marziano" Anta-odeli-uta, in quella che sembra quasi un'anticipazione del moderno marketing virale.

²⁸ I due registi nel 1921 sono i fondatori della Feks, *Fabrika ekscentričeskogo aktëra* (Fabbrica dell'attore eccentrico), un'associazione artistica con sede a Pietrogrado, che vede tra i suoi scopi un rinnovamento del teatro tramite l'estetica del Carnevale e del circo.



«La più importante di tutte le arti». *Il cinema russo prima e dopo la Rivoluzione*

l'Unione Sovietica alcuni siti industriali, montando poi il materiale durante i viaggi e proiettandolo nei *kolchoz*. *La felicità* sembra un apologo gogoliano: il contadino Chmyr attraversa la Russia imperiale alla ricerca perennemente frustrata della felicità, e il mondo in cui si muove appare uscito da un *lubok*, popolato com'è da cavalli a pallini, eserciti che indossano maschere grottesche e pietanze che si infilano da sole, volando, nella bocca dei commensali. La stessa promozione del film, all'epoca, lo presenta esplicitamente come una fiaba (Leyda 2010: 326-327), e nelle intenzioni di Medvedkin era prevista anche una sequenza a colori (la prima realizzata dallo studio Mosfil'm, anche se apparentemente il materiale realizzato è andato perduto).²⁹

Dopo *La felicità* sarà necessario attendere la morte di Stalin nel 1953 e l'inizio del Disgelo perché il cinema sovietico recuperi slancio e conosca una nuova primavera creativa. Se fino agli anni del Realismo socialista sono permesse, pur tra censure e polemiche, sperimentazioni e innovazioni di montaggio, e se persino l'*inostranščina* è un fenomeno relativamente tollerato,³⁰ da Čapaev le pellicole si appiattiscono quasi senza eccezione sulla esaltazione retorica e conformistica degli eroi del socialismo. Tuttavia, se si prende in considerazione la vasta eredità artistica dei film sovietici degli anni Venti, si può senz'altro condividere lo spesso citato, e probabilmente mai realmente pronunciato, commento di Lenin sul cinema come «la più importante di tutte le arti» (Boltjanskij 1925: 19),³¹ o quantomeno considerare tali opere, se non le più importanti in assoluto, almeno tra le maggiori della storia del cinema.

²⁹ Cfr. Widdis (2005: 49).

³⁰ Significativa, a tal riguardo, l'uscita nel 1927 di *Poceluj Meri Pickford* [*Il bacio di Mary Pickford*] di Sergej Petrovič Komarov, altra produzione Mežrabpom-Rus'. Il film, una commedia, gode di una particolarità unica nella storia del cinema sovietico degli anni Venti: il coinvolgimento quasi incidentale dei divi americani Mary Pickford e Douglas Fairbanks, nel 1926 in visita in Russia e qui impegnati nel ruolo di se stessi.

³¹ La frase contenente il commento, che sarebbe stata pronunciata da Lenin nel febbraio 1922, è riportata da Anatolij Vasil'evič Lunačarskij, all'epoca alla guida del Narkompros (*Narodnyj komissariat prosvěščenija* RSFSR, Commissariato del popolo per l'istruzione della Repubblica Socialista Federativa Sovietica). Il primo a pubblicarla è lo studioso Grigorij Moiseevič Boltjanskij, che in *Lenin i kino* (Boltjanskij 1925, 19) include un'intera lettera di Lunačarskij nella quale egli rievoca una conversazione con Lenin, comprendente appunto la frase in questione.

Bibliografia

- AA.VV. (1995), *Catalogo de "Il cinema ritrovato" – Nona edizione*, Bologna, <<http://www.cinetecadibologna.it/files/festival/CinemaRitrovato/archivio/fcr1995.pdf>> (ultimo accesso giugno 2022).
- Asenin, S. V. (1986), *Mir mul'tfil'ma*, Moskva, Iskusstvo.
- Bendazzi, G. (2016), *Animation. A World History*, 3 voll., Boca Raton (Florida), CRC Press-Taylor & Francis Group.
- Beumers, B. (2009), *A History of Russian Cinema*, Oxford-New York, Berg.
- Beumers, B., Bocharov, V., Robinson, D. (eds.) (2009), *Alexander Shiryayev. Master of Movement*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto.
- Boltjanskij, G.M. (1925), *Lenin i kino*, Moskva-Leningrad.
- Buttafava, G. (2000), *Il cinema russo e sovietico*, Venezia, Ubulibri.
- Cavendish, P. (2013), *From "Lost" to "Found": The "Rediscovery" of Sergei Eisenstein's Glumov's Diary and its avant-garde context*, in "KinoKultura", 41, <<http://www.kinokultura.com/2013/41-cavendish.shtml#7>> (ultimo accesso giugno 2022).
- Iezumov, N. (1940), *Agitki epochi graždanskoj vojny*, in "Iskusstvo kino", 5, 47-51.
- Kherroubi, A. (ed.) (1996), *Le studio Mejrabpom ou l'aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks*, Paris, La Documentation française.
- Klejman, N. (ed.) (2004), *Formula finala*, Moskva, Ejzenštejn-centr.
- Kraiski, G. (a cura di) (1971), *I formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti.
- Leyda, J. (2010), *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.
- Liber, G.O. (2002), *Alexander Dovzhenko. A Life in Soviet Film*, London, British Film Institute.
- Montani, P., Vertov, D. (a cura di) (1975), *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, Milano, Gabriele Mazzotta editore.
- Morley, R. (2007), *Zhizn' za zhizn'*, in B. Beumers (ed.), *The Cinema of Russia and the Former Soviet Union*, London-New York, Wallflower Press, 13-22.
- Prince, S., Hensley, W.E. (1992), *The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment*, in "Cinema Journal", 31.2, 59.
- Roberts, G. (1999), *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*, London-New York, I.B. Tauris.
- Rollberg, P. (2009), *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, Lanham (Maryland), Toronto, Plymouth, The Scarecrow Press Inc.

«La più importante di tutte le arti». *Il cinema russo prima e dopo la Rivoluzione*

- Solnceva, Iu. I., Pažitnova, A.I. (eds.) (1977), *Arsenal*, Moskva, Iskusstvo.
- Tsivian, Y. (ed.) (2004), *Dziga Vertov and the Twenties. Lines of Resistance*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto.
- Tsivian, Y., Cherchi Usai, P., Codelli, L., Montanaro, C., Robinson, D. (eds.) (1989), *Silent Witnesses. Russian Films 1908-1919*, Pordenone, British Film Institute, Biblioteca dell'Immagine.
- Widdis, E. (2005), *Alexander Medvedkin*, London-New York, I.B. Tauris.
- Youngblood, D.J. (1991), *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*, Austin (Texas), University of Texas Press.
- Youngblood, D.J. (1992), *Movies for the Masses. Popular Cinema and the Soviet Society in the 1920s*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Youngblood, D.J. (1999), *The Magic Mirror. Moviemaking in Russia, 1908-1918*, Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press.
- Youngblood, D.J. (2007), *Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005*, Lawrence (Kansas), University Press of Kansas.





La musica della Rivoluzione in Russia*

Elena Petrushanskaya-Averbakh

Ech, jabločko [Ehi, mia bella melina]...
*non trovate strano che questa canzone libertina da marinai abbia
 accompagnato la nostra peccaminosa discesa agli Inferi durante l'Ottobre?*
 (Juz Aleškovskij, *Persten' v futljare* [L'anello nell'astuccio], 1992)¹

Che cos'è la "Rivoluzione" in musica? All'inizio del 1918 il poeta Aleksandr Blok (1880-1921) lanciò questo appello: «[c]ompito dell'artista, *dovere* dell'artista è vedere ciò che fu ideato, ascoltare quella musica di cui risuona l'aria dilaniata dal vento»² [...] Con tutto il corpo, con tutto il cuore, con tutta la coscienza, ascoltate la Rivoluzione»³ (Blok 1978, *passim*). Qui la parola "musica" è da intendersi come espressione poetica, metaforica, ma anche – in un senso più ampio – come incarnazione dello spirito, dell'atmosfera dell'epoca. Tuttavia non è solo quest'ultima metafora atmosferica a essere di particolare interesse, lo sono anche i termini propriamente musicali utilizzati dal poeta quando descrive il fiume carsico della protesta montante:

[...] il torrente penetrato sotto terra, scorrendo silenziosamente nel profondo e nell'oscurità, ora rumoreggia di nuovo; e in quel rumore c'è una nuova musica. Noi amammo quelle dissonanze, quei mugghi, quei suoni, quei passaggi improvvisi... nell'orchestra. Ma se li abbiamo amati veramente e non sono serviti soltanto a solleticare i nostri nervi in una

* Traduzione italiana del contributo originale russo a cura di Jacopo Doti.

¹ Qualora non diversamente indicato, tutte le traduzioni italiane sono di Jacopo Doti.

² Cit. da *Le Anime morte* di Nikolaj Gogol' (Parte I, capitolo XI).

³ Citazione dall'articolo *L'intelligencija e la Rivoluzione* (1918) «[А]ело художника, *обязанность* художника — видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит 'разорванный ветром воздух'. [...] Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» (Blok 1962, VI: 12, 20).



Elena Petrushanskaya-Averbakh

sala di teatro alla moda, dopo pranzo, allora dobbiamo ascoltare e amare quegli stessi suoni ora, quando scaturiscono dall'orchestra mondiale, e, ascoltando, capire che ci parlano sempre della stessa cosa, sempre della stessa cosa.⁴ (Blok 1978: 60-61)

Ritroviamo la stessa metaforica blokiana nelle dichiarazioni del compositore Arthur Lourié, il quale definiva la Rivoluzione una “musica nuova”:

[t]he revolutionary explosion of 1918 hurled us definitely and with terrible force into the twentieth century, into a world with new standards of measurement, into a new order of things. [...] You see, this historical process in its entirety was ‘music’. It was the agitated element, dark and turbid, which cast up on the shores of life that which was hidden in the abyss of its chaos let loose. (Lourié 1931: 73-74)

Di fatto, le rivoluzioni russe – prima quella del 1905, poi quella febbraio 1917, e infine il colpo di Stato dell’ottobre del 1917 – avevano determinato una svolta decisiva nella vita sociale, nell’arte e nella cultura. Come scrisse acutamente Nabokov: «era opinione diffusa che [la Rivoluzione] si fosse ripercossa sulla vita di ogni russo; un autore non poteva farci passare in mezzo il suo eroe senza che quello ne restasse scottato, e schivarla era impossibile» (Nabokov 2001: 75).⁵

Se Gabriele D’Annunzio, nei suoi progetti di cambiamento radicale della realtà, considerava la musica uno dei pilastri della società, per gli artisti-rivoluzionari la rivoluzione civile e quella artistica erano tutt’uno, vuoi in senso estetico vuoi in senso spirituale.

⁴ «[...] а поток, ушедший в землю, протекавший бесшумно в глубине и тьме, — вот он опять шумит; и в шуме его — новая музыка. Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы... в оркестре. Но, если мы их действительно любили, а не только щекотали свои нервы в модном театральном зале после обеда, — мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра; и, слушая, понимать, что это — о том же, все о том же» (Blok 1962: 11).

⁵ «По общему мнению, она [т.е. революция] повлияла на ход жизни всякого русского; через нее нельзя было пропустить героя, не обжигая его, избежать ее было невозможно» (Nabokov 2009: 77).

Nel mio intervento mi concentrerò sostanzialmente sui fenomeni musicali che hanno accompagnato l'avvento della Rivoluzione o che da essa sono stati generati. Si ha infatti l'impressione che la musica scritta durante la stagione rivoluzionaria, o negli anni immediatamente precedenti, sia in grado di offrirci un'immagine plastica di alcuni concetti difficilmente verbalizzabili, eppure essenziali per la comprensione di ciò che di peculiare stava avvenendo in quel periodo all'interno della società.

A mio avviso, i criteri per una definizione del rapporto fra lo spirito rivoluzionario e la musica sono i seguenti:

1. fattore storico: la simultaneità dell'opera con i processi rivoluzionari; le dichiarazioni rilasciate dai compositori.
2. fattore tematico: la Rivoluzione e lo spirito rivoluzionario sono parte integrante dell'opera (trama, testo verbale, programma).
3. ribellione estetica: spirito innovatore di stampo radicale, avanguardismo nella sfera del linguaggio, dei mezzi espressivi e della poetica.

Per quel che riguarda il primo fattore si può notare una costante: nel suo insieme, la musica tende a fare propri gli orientamenti artistici generali con un certo ritardo rispetto alle altre arti. Per esempio, le opere scritte durante gli anni rivoluzionari da un musicista del calibro di Sergej Prokof'ev, che pure aveva un'acuta percezione del proprio tempo – penso alle *Mimolėtnosti* [*Visions fugitives*, 1915-17], al *Primo concerto per violino e orchestra* (1917) e alla cantata *Semero ich* [*Sono in sette*, 1917] –, risultano essere un naturale sviluppo della sua opera creativa e sono innovative nella stessa misura in cui lo erano anche quelle scritte prima della Rivoluzione e come lo saranno anche quelle composte a diversi anni di distanza dal 1917.

Passando al secondo fattore, possiamo prendere come esempio l'intonazione musicale della celebre poesia rivoluzionaria di Vladimir Majakovskij, *Naš marš* [*La nostra marcia*, 1917] messa in musica da Arthur Lourié nel 1918: la passione sincera per le idee e le tematiche rivoluzionarie che animava il compositore non si tradusse tuttavia in un'opera realmente innovativa dal punto di vista musicale, come vedremo meglio in seguito. Del pari, le musiche di Dmitrij Šostakovič per il film *Ovod* [*Il*



Elena Petrushanskaya-Averbakh

tafano, 1955], tratto da un noto romanzo sui carbonari della scrittrice irlandese Ethel Lilian Voynich,⁶ e dei suoi *Desjat' chorvych poem* [Dieci poemi per coro, 1951] su versi di poeti della Rivoluzione sono dal punto di vista stilistico più conservatrici di altre sue composizioni.

Di contro, una delle opere più radicali, tuttora insuperata per l'audacia dei mezzi espressivi – mi riferisco alla *Vesna svjaščennaja* [Le sacre du printemps] di Igor' Stravinskij – fu scritta nel 1913, quattro anni prima della Rivoluzione d'ottobre, e non è in alcun modo legata ai fenomeni di protesta che già all'epoca agitavano la società russa.

Mi soffermerò ora su alcune premesse necessarie per comprendere la cultura sonora russa e i suoi legami con l'epoca rivoluzionaria e i relativi processi sociali.

1. I precursori

Nella neonata Repubblica sovietica, negli anni immediatamente successivi ai rivolgimenti del 1917, nell'ambito della musica colta venivano considerate "rivoluzionarie" le composizioni di Beethoven, Musorgskij e Skrjabin.

Le opere di Aleksandr Skrjabin in particolare, nato nel 1872 e morto prematuramente nel 1915, erano percepite come antesignane della Rivoluzione. In esse trova riflesso la variante russa del concetto nietzschiano di Superuomo. L'intensità delle ricerche spirituali, l'idea schlegeliana della libera attività del soggetto, l'aspirazione alla sintesi delle arti ereditata dal *Mir iskusstva* [Mondo dell'arte], la concezione simbolista della musica come mistero capace di trasformare il mondo, il rifiuto delle forme chiuse, la fusione di attanti e spettatori in un'unica comunità, il pathos della celebrazione universale, lo spirito della teurgia, il satanismo e la simbologia luciferina, tutti questi elementi si sostanziano vigorosamente nell'originale mitologia concepita da Skrjabin (Cfr. Levaja 1997; 2017). Non stupisce che nella Russia post-rivoluzionaria del misticismo musical-religioso skrjabiniano sia stata data un'interpre-

⁶ *The Gadfly*, 1897. Meglio noto in Italia con il titolo *Il figlio del cardinale* [n.d.t.].

tazione *sui generis*. Nell'Unione Sovietica la musica di Skrjabin venne fatta addirittura oggetto di propaganda anticristiana, e si pensava che potesse unire insieme tutti coloro che protestavano. In realtà, il processo di elevazione mistica di Skrjabin seguiva un peculiare schema filosofico: dalla presa di coscienza di essere uomo a quella di essere Dio, dalla dimensione temporale a quella extratemporale, dalla propensione erotica all'estasi. Questi stati d'animo, che nella visione del compositore si susseguivano l'un l'altro (languore – gioco divino – creazione del mondo – volo – estasi), trovano riflesso nel lungo testo poetico d'ascendenza simbolista (quasi dieci pagine!) che funge da “programma” al *Poème de l'extase* (1905-1908):

[I]o spirito alato
Desideroso di vita
Si erge in volo
Verso vette di negazione [...]
Ma improvvisamente...
Ritmi allarmanti
Di oscuri presentimenti
Irrompono minacciosi
Su un mondo incantato [...]
Con sforzo lieve
Di volontà divina
Esso annienta
Le minacciose illusioni.⁷
(trad. it. di A. Collisani in Verdi 1991: 63-72)

La grandezza della visione skrjabiniana, tuttavia, non aveva nulla a che fare con la rivoluzione sociale; eppure, la sua musica in Russia, dopo il 1917, venne piegata dalle autorità sovietiche a scopi propagandistici,

⁷ «Дух, / Жаждой жизни окрыленный, / Увлекается в полет / На высоты отрицанья / [...] Предчувствия мрачного / Ритмы тревожные / В мир очарованный / Грубо врываются, / Но лишь на миг. / [...] Легким усилием / Воли Божественной / Он изгоняет / Призраки страшные». Il testo completo in lingua russa si trova su <https://www.belcanto.ru/scriabin_extase.html> (ultimo accesso giugno 2022).

proprio come accadde con Beethoven e Musorgskij. Addirittura furono loro innalzati dei monumenti poiché venivano visti come profeti della lotta di classe.

Ma quale legame poteva mai esserci fra la Rivoluzione e la musica di Modest Musorgskij (1839-1881), che era morto trentacinque anni prima del suo scoppio? Le autorità, fra le cui fila andavano annoverati membri dell'*intelligencija* comunista quali Lunačarskij, Lourié e Avraamov, non a torto percepivano nell'opera del compositore una certa sensibilità sociale e, in particolare, una spiccata intolleranza nei confronti della spietata crudeltà esercitata su chi era vittima di un'ingiustizia. Per questo gli ideologi della giovane Repubblica sovietica rimarcavano anche il più piccolo accenno di protesta da parte di Musorgskij nei confronti della diseguaglianza sociale. Eppure, i ritratti musicali ferocemente realistici che ritroviamo nelle sue opere vocali – per esempio in *Kalistrat* (1864), *Gopak* (1866) e *Savišna* (1866) – o la scena della rivolta di Kromy nell'opera *Boris Godunov* (1869/1872), non sono in realtà proteste di natura sociale affini allo spirito rivoluzionario, secondo la nota chiave interpretativa sovietica, ma si iscrivono, di contro, nel filone dell'autentica tradizione artistica russa della compassione nei confronti di chi soffre, una tradizione in cui tuttavia non si manca di mostrare, anche in modo intransigente, le contraddizioni etiche che animano il popolo russo, la sua predisposizione – come scriveva Puškin – alla rivolta «irragionevole e spietata».⁸

Anche Beethoven, sulla base di un'interpretazione tendenziosa di alcune frasi estrapolate dal contesto e dal quadro generale della sua poetica, veniva presentato dai nuovi ideologi come un impavido esponente della «lotta di classe per la liberazione del proletariato», «il tipo sociale – a noi affine – del lottatore e organizzatore» (Lunačarskij 1927: 28). I processi di sviluppo tematico e ritmico caratteristici del suo linguaggio musicale venivano messi in relazione coi processi sociali e, più precisamente, con la lotta del proletariato per la conquista dei propri diritti in una società controllata dagli sfruttatori borghesi. Le caratteristiche pre-

⁸ A.S. Puškin, *La figlia del capitano* (1836), cap. XIII: «Dio ci risparmi di vedere una rivolta russa, irragionevole e spietata» (Puškin 1995: 377).

cipue del disegno melodico, del tematismo, dei modelli ritmici e delle specificità timbriche si ricollegavano alla musica in auge all'epoca della Rivoluzione francese. In particolare, all'epoca ebbero ampia diffusione canti e marce che avevano accompagnato gli eventi del 1793; e questo, di fatto, poteva essere letto come un processo di democratizzazione, in cui alla semplificazione del disegno musicale si affiancava la ricerca di sonorità concepite per le masse. La significativa semplificazione e la radicale iniezione di pura energia melodica e ritmica che caratterizzava queste musiche in tutte le sue componenti venne subito percepita dall'ideologia sovietica come affine alle proprie "esigenze estetiche".

Ora rimane da chiedersi quale fosse nello specifico, in Russia, il referente sonoro che fece da precursore alla nascente "musica della Rivoluzione". Per esempio, è interessante notare che le celebri melodie con cui in Europa venivano intonati i canti di protesta – l'*Internazionale*, la *Marsigliese*, la *Warszawianka* (*La Varsoviense*, in italiano *La canzone di Varsavia*) – in Russia si cantavano su testi differenti, in cui risultava rafforzato l'intento sovversivo («distruggeremo il vecchio mondo dalle fondamenta e poi costruiremo noi il nostro nuovo mondo»). Vi erano inoltre canti politici e canzoni di galera, al confine fra la propaganda e il folklore. Le raccolte di canti legati ai movimenti rivoluzionari e ai luoghi di deportazione forzata, come per esempio *Pesni bor'by. Revolucionnye pesni* [*Canti di lotta. Canti rivoluzionari*, 1902] e *Novye pesni katoržan* [*Nuovi canti degli ergastolani*, 1914],⁹ erano ampiamente diffuse. Molti di questi canti, anche quelli di galera, si basavano su melodie autenticamente popolari (per esempio, la base melodica dei canti rivoluzionari derivava da canti folklorici quali *Brodžaga* [*Il vagabondo*], *Po dikim stepjam Zabajkal'ja* [*Per le steppe selvagge del Transbajkal*], ecc.) (Cfr. Lourié 2009: 335-342).

Peraltro queste raccolte, in cui venivano stampati testi fino ad allora banditi, non furono oggetto di studio dei soli musicologi, ma suscitavano interesse anche nei circoli, che all'epoca spuntavano un po' ovunque. Erano luoghi in cui si dibatteva delle attività anarchiche, antizariste e

⁹ Si vedano, per esempio, Adon'eva, Gerasimova (1911); Aristov (1904).

antigovernative, si studiava la letteratura marxista e anarchica, si pensava a come avvicinare le giovani generazioni e i proletari ai principi antiautoritarii, si progettavano addirittura dei veri e propri atti terroristici. In quel contesto lo studio e il canto corale delle canzoni, che erano di facile intonazione anche per chi non avesse una formazione musicale professionale, fungeva da “copertura” alle attività sovversive del circolo. La storia di questi testi proibiti affondava peraltro le proprie radici nell’opera dei poeti decabristi.

La genesi della loro componente musicale risulta di particolare interesse poiché si tratta di una combinazione alquanto paradossale di fonti diverse. Illustrerò ora gli esempi più flagranti di questa sintesi peculiare.

Una delle fonti dirette fu senz’altro il folklore urbano, che iniziò a fiorire più o meno agli inizi del XIX secolo: mi riferisco alle canzoni proletarie d’ambiente operaio e alle romanze urbane, per lo più d’ascendenza piccolo-borghese ma diffuse anche fra le prostitute nelle case di tolleranza. I canti che accompagnavano gli eventi rivoluzionari, o che erano nati in reazione a essi, spesso finirono per mutuare la base melodica da canzoni preesistenti, utilizzandola tuttavia per intonare un nuovo testo verbale.

Un esempio particolarmente significativo è la canzone *Vot Peterburg zabastoval’sja* [*Ecco, Pietroburgo ha incrociato le braccia*], scritta ai tempi della rivoluzione del 1905. Come tante altre, essa viene intonata su un motivo di ascendenza popolare, *Ne slyšno šumu gorodskogo* [*S’è chetato il fragore cittadino*], su parole di F.N. Glinka. In questo caso è di particolare interesse il confronto dei due differenti testi che venivano intonati sulla medesima melodia, assai diffusa e molto amata all’epoca:

(1)

Ecco, Pietroburgo ha incrociato le braccia,
nelle fabbriche tutto tace,
niente chiasso, tutto è fermo,
nessun operaio alle macchine.

[...]

Dove sono diretti in massa
dalle loro cupe case di pietra?

Sono andati dal loro signore con una supplica.
Davanti a tutti stava Gapon,
la sua arma era una croce, con sopra una preghiera;
conduceva il suo gregge come un pastore. [...] ¹⁰

(2)
S' è chetato il fragore cittadino,
sui bastioni d'Oltrenea ¹¹ tutto tace,
sulle baionette della guardia
si riverbera il chiarore della luna.

Giovane meschino! Hai tu l'età
degli alberi in fiore,
e nella sorda cella intoni un canto,
affidi all'onda il tuo tormento! [...] ¹²

Un ulteriore esempio di melodia popolare, divenuta simbolo della Rivoluzione per la sua capacità di catalizzare se non addirittura innescare delle rivolte contro le autorità costituite, fu senz'altro la canzone *Dubinuška* [*Manganello*], celebre in tutto il mondo. Essa è ascrivibile al genere dei canti di lavoro, con cui ci si aiutava a mantenere il tempo e la coordinazione negli sforzi più gravosi. Questi canti accompagnavano con le loro spiccate qualità ritmiche e melodiche il lavoro dei contadini, dei tagliaboschi e degli alatori, che in questo modo si incitavano a compiere congiuntamente dei grandi sforzi. I tratti caratteristici del linguaggio musicale di *Dubinuška* sarebbero poi risultati di importanza fondamentale per la successiva "produzione musicale rivoluzionaria".

¹⁰ «Вот Петербург забастовался, / По всем заводам тишина, / Не слышно шума, стоп машина, / И нет рабочих у станка. // [...] Куда они толпой спешили / Из мрачных каменных домов? / Шли к государю с челобитной, / Вперёд же всех Гапон их шёл, / Его оружие – крест с молитвой, / Как пастырь, стадо свое вёл [...]» (AA.VV. 2002).

¹¹ Si tratta dei bastioni della Fortezza di Pietro e Paolo [n.d.t.].

¹² «Не слышно шуму городского, / В заневских башнях тишина, / И на штыке у часового / Горит полночная луна. // А бедный юноша! ровесник / Младым цветущим деревьям, / В глухой тюрьме заводит песни / И отдаёт тоску волнам [...]» (Rejser 1975: 150).



Elena Petrushanskaya-Averbakh

La canzone, basata su una melodia popolare, assunse una veste autoriale a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento, quando V.I. Bogdanov compose un testo poetico suppletivo intorno al celebre ritornello («Ej, dubinuška, uchnem» / «Su, manganello, colpiamo!»). Il testo fu poi rielaborato negli anni Ottanta da A.A. Ol'chin e, fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, la canzone divenne un simbolo rivoluzionario della rivolta del popolo:

[h]o ascoltato molti canti nella mia terra natia,
 erano tristi però, non felici.
 Di tutti solo uno in mente mi è rimasto:
 è il canto dei lavoratori.
 Su, manganello, colpiamo!
 Su, mio bel bastone,
 ancor più forte!¹³

Varrebbe la pena di prestare ascolto all'ardente desiderio delle cooperative operaie di distruggere con un colpo il "vecchio mondo". Ed è proprio di questo sentimento che si permea il significato di una canzone diffusissima quale era *Dubinuška*. Come scrisse G.P. Fedorov nel 1945, «da allora il movimento studentesco non ha mai smesso di intonare i canti briganteschi e *Dubinuška* è assurto quasi a un inno nazionale» (Fedorov 1945). Ne esiste un numero cospicuo di varianti, il che la dice lunga sulla enorme diffusione e attualità della canzone. Alla fine del XIX secolo, per esempio, venne rielaborata e iniziò a circolare col titolo di *Mašinuška* [*La macchina*] – il testo forse fu scritto da Lev Trockij – divenendo il canto più popolare della rivoluzione del 1905. Inoltre, non di rado la si trova citata nei testi letterari; per esempio, in *V bor'be surovoj s žizn'ju dušnoj* [*Nella dura lotta con la vita soffocante*] di Koz'ma Prutkov e nelle strofe di *Lico klassogo vraga* [*Il volto del nemico di classe*] di Majakovskij. E fu anche grazie alla nascente industria

¹³ «Много песен слышал я в родной стороне, / <Там> про радость и горе в них пели; / Из всех песен одна в память врезалась мне, / Это песня рабочей артели: / Ой, дубинушка, ухнем! / Ой, зеленая сама пойдет! (два раза). / Подернем! (два раза) Ух!» (Rejser 1975: 485).

discografica che la canzone si diffuse nella famosa interpretazione che ne diede il celebre basso russo Fëdor Šaljapin.

Va detto inoltre che in Russia sin dall'inizio del XX secolo molti artisti, letterati e musicisti, anche quando non erano direttamente coinvolti nella protesta, simpatizzavano con i movimenti rivoluzionari. Gli eventi del 1905, per esempio, furono d'ispirazione per due fantasie basate proprio sulla melodia di *Dubinuška*: quella di Aleksandr Glazunov e, un anno più tardi, nel 1906, quella di Nikolaj Rimskij-Korsakov. Igor' Stravinskij, che invece viveva già da tempo in Occidente, nel marzo del 1917 si trovava in Italia. Djagilev stava per inaugurare la nuova stagione dei *Ballets russes*. Di solito i concerti si aprivano con l'inno russo *Bože, carja chrani* [*Dio, proteggi lo zar!*], che però dopo l'abdicazione al trono di Nicola II era diventato anacronistico. Djagilev propose allora a Stravinskij di realizzare in breve tempo una propria strumentazione di *Dubinuška*. La miniatura *Ej, uchnem* [*Su, colpiamo*] suona ora alle nostre orecchie come una profezia di quanto sarebbe accaduto in Russia. La strumentazione per ottoni e percussioni richiama il grido delle trombe di Gerico, la visione apocalittica della distruzione del mondo, a cui viene inframmezzata la commemorazione funebre delle vittime.

In realtà, i problemi che si ponevano per la musica russa nel 1917 sono stati bene espressi dal critico musicale Pëtr Suvčinskij quando si domandava: «[è] possibile trovare una via d'uscita rispetto all'*impasse* tipicamente russa fra i due estremi del 'conservatorismo senza innovazione' e della 'rivoluzione senza tradizione'?» (cfr. Bulyčëva 2010: 148).

Di richiami alla rivolta sociale in epoca pre-rivoluzionaria se ne trovano parecchi, tanto in letteratura quanto in musica. In essi prevale un generico appello a un futuro radioso per la Russia, alla necessità di dissipare le tenebre del presente, percepito come l'oscuro regno del male di Kaščej. Non è certo un caso se due creazioni artistiche così importanti come *Žar-ptica* [*L'uccello di fuoco*, 1910] di Stravinskij e la *Skifskaja sijuta* [*Suite scita*, 1915] di Prokof'ev si concludevano entrambe con l'immagine del sorgere del sole.

Fra questi due lavori pionieristici vide la luce *Pobeda nad solncem* [*Vittoria sul sole*, 1913], un'opera futurista autenticamente rivoluzio-

naria e avanguardista, che di operistico in realtà – nel senso proprio del termine – aveva ben poco. Il libretto fu scritto da Aleksej Kručënych (1886-1968); le scene e i costumi, a opera di Kazimir Malevič (1879-1935), furono senz'altro l'elemento più interessante (e riuscito) dell'intera messa in scena. La musica invece, composta da Michail Matjušin (1861-1934), nonostante gli sforzi compiuti dagli studiosi per rintracciare in essa i segni delle nuove tendenze riscontrabili nei compositori futuristi coevi, in particolar modo in quelli italiani, non è ardita, radicale e all'avanguardia come lo erano invece le scelte pittoriche di Malevič e, in generale, non è in linea con l'idea che stava alla base dell'opera: respingere l'arte del passato, far capitolare il «baluardo della ragionevolezza accademica», superare grazie alla tecnica il lavoro manuale, negando i principi di bellezza e armonia del passato, in una parola «il sole della poesia russa», Puškin. Le rappresentazioni dell'opera al teatro Budetljanin erano concepite come uno schiaffo al gusto corrente, il cui scopo era quello di creare un'allegoria dell'indipendenza da tutte le leggi precedenti («Abbiamo fatto fuoco sul passato!»), dove la “Caduta del Sole” diventava il simbolo dell'emancipazione dalle leggi della gravitazione universale (cfr. Levaja 2017: 210-211).

A differenza del primitivismo cromatico e dissonante di Matjušin, gli altri compositori russi d'avanguardia “di sinistra”, i cui nomi sono stati a lungo dimenticati, aprivano con le loro ricerche pionieristiche nuovi orizzonti sonori, prendendo le mosse dallo stile dell'ultimo Skrjabin. Per esempio, furono davvero rivoluzionari gli esperimenti, poco noti, di Efim Golyšev (1895-1971) nell'ambito della dodecafonia e dell'affrancamento dalla tensione tonale, così come nell'uso di nuovi mezzi per la disposizione del tessuto sonoro. Nikolaj Obuchov (1892-1954), invece, affiancava alla progettazione di pionieristici strumenti musicali l'attività compositiva, con delle incursioni nel campo del puntinismo e dello stile aforistico, creando così nuove strutture musicali (si vedano, per esempio, le *Desjat' psichologičeskich tabl'ic* [Dieci tavole psicologiche, 1915]). Infine, Arthur Lourié (1892-1966) ebbe l'ardire di infrangere la linearità spazio-temporale del decorso

musicale: e così, egli poté “sbandierare” i suoi pezzi-frammenti come *Formy v vozduche* [*Forme nell'aria*, 1915].

È evidente quindi che questi furono anni complessi, ricchi di scoperte e caratterizzati nell'ambito artistico da vere e proprie fratture di carattere rivoluzionario. Tuttavia gli anni della Rivoluzione e della guerra civile non furono in realtà un flusso di luce, ma un periodo di tenebre oscure.

2. Plasmati dalla Rivoluzione

Velimir Chlebnikov (1885-1922), nell'ottica del suo futurismo *à la russe*, aveva nominato Lourié “presidente del globo terrestre” in ambito musicale. Questi era amico di Anna Achmatova ed era un musicista davvero poliedrico. In questi anni sono state riscoperte molte delle sue opere, sebbene un numero cospicuo di esse sia andato perduto. Di particolare interesse per il tema di cui ci occupiamo è la raccolta, testé citata, *Forme nell'aria*, in cui il compositore ha cercato di incarnare musicalmente l'idea dell'uguaglianza universale. L'opera di fatto è senza un inizio e senza una vera e propria conclusione.

Meraviglia che un tale compositore, con alle spalle un brillante percorso creativo (una serie di opere che tanto per l'ispirazione quanto per lo stile ricercato della scrittura potremmo definire acmeiste, a cui si aggiungono musiche da camera squisitamente raffinate, un numero cospicuo di romanze, di composizioni vocali su versi di Anna Achmatova e Aleksandr Blok e di balletti) sia potuto diventare per qualche anno, dopo il 1917, il responsabile del Narkompros [Commissariato del popolo per l'istruzione] per le questioni inerenti la musica, il che equivale a dire che aveva sotto il suo controllo la vita musicale del Paese. Egli scrisse, tra l'altro, a scopo propagandistico, un vero e proprio manifesto sonoro della Rivoluzione, sui versi del suo tribuno ufficiale, Vladimir Majakovskij.

Mi riferisco alla succitata poesia *La nostra marcia*, che fu scritta da Majakovskij all'indomani degli eventi dell'Ottobre, ed è di notevole importanza sia dal punto di vista della poetica dell'epoca sia da quello della propaganda rivoluzionaria:

[b]atti in piazza il passo dell'odio,
in alto la testa superba!
Con l'acqua di un nuovo diluvio
laviamo le vie della terra!

Gaio è il pelo dei giorni,
lento è degli anni il tratturo.
Dio è una cosa senza ritorno,
il nostro cuore è un tamburo.

Non v'ha ori dei nostri più santi.
Non ci punge la vespa-fucile.
Armi a noi sono i canti,
oro, la voce virile.

Verdeggia l'erba nei paschi,
il fondo del tempo s'avvala.
Arcobaleno, da' l'arco
al volo dei fieri cavalli.

Degli astri il cielo s'annoia.
Senza Dio urliamo noi i carmi!
Orsa Maggiore, tu noi
inciela in un corpo di carne!

Bevi, canta ed esulta
Nelle vene aprile si fonde.
O cuore, rulla all'assalto!
Il nostro cuore è di bronzo.¹⁴
(trad. it. di R. Poggioli, in Poggioli 1998: 468)

¹⁴ «Бейте в площади бунтов топот! / Выше, гордых голов грядя! / Мы разливом
второго потопа / перемоем миров города. // Дней бык пег. / Медленна лет арба. / Наш
бог бег. / Сердце наш барабан. // Есть ли наших золот небесней? // Нас ли сжалит пули
оса? / Наше оружие — наши песни. / Наше золото — звенящие голоса. // Зеленью ляг,
луг, / выстели дно дням. / Радуга, дай дуг / лет быстролётным коньям. // Видите, скушно
звезд небу! / Без него наши песни вьем. / Эй, Большая Медведица! требуй, / чтоб на
небо нас взяли живьем. // Радости пей! Пой! / В жилах весна разлита. / Сердце, бей
бой! / Грудь наша — медь литавр» (Маяковский 2013, I: 115).

L'intonazione musicale che ne diede Lourié nel 1918 prevedeva la declamazione del testo su un accompagnamento pianistico e veniva eseguita spesso nelle cerimonie ufficiali dell'apparato sovietico. Qualche tempo prima il compositore aveva messo in musica anche il terzo capitolo dei *Dodici* di Blok, scegliendo scientemente le strofe che più rimandavano al modello ritmico-melodico della poesia folklorica, inserendo come citazione l'inizio del canto popolare «Kak pošli naši rebjata / Vdol' po ulice guljat'» [«Come andarono i nostri ragazzi / lungo la strada a passeggiare»].

Un'altra personalità di rilievo fu a quei tempi Arsenij Avraamov (1886-1944). Gli articoli da lui scritti nel periodo pre-rivoluzionario colpirono per il loro contenuto radicale:

[è] necessario innanzitutto stare al passo con le tendenze della vita urbana contemporanea, [...] puntando verso la produzione meccanizzata di massa dei beni musicali. [...] La tecnologizzazione del processo produttivo per quel che concerne la diffusione dell'arte dovrà portare al superamento del dislivello [...] fra le "vette" delle conquiste artistiche e la "vallata" in cui si trova l'utente di massa dell'arte musicale. (Avraamov 1916: 84-85)

In pieno spirito futurista, Avraamov proclamava una nuova estetica del suono: bisognava rinnegare l'espressione artistica «alta» del «vecchio mondo», «dare libero accesso» alla macchina e all'energia elettrica nel processo di creazione artistica nonché nella sua riproduzione e diffusione (Avraamov 1917). Avraamov in realtà era un sognatore e, una volta diventato membro della *Rossijskaja Associacija Proletarskijch Muzykantov* (RAPM) [Associazione russa dei musicisti proletari], si lasciò trasportare dai suoi entusiastici progetti velleitari sulla musica rivoluzionaria del futuro, osannando l'aspetto meccanico e industriale dell'attività creativa e cercando di «concepire una musica che potesse essere scritta per una grandiosa orchestra elettromeccanica, in cui non vi sarebbe stato alcun limite alla tecnica virtuosistica, né ai sistemi modali complessi, né ai contrasti dinamici. Dell'odierno problema della 'riproduzione' [sarebbe rimasta] solo la seducente possibilità di ascoltare gli straordinari virtuosi del passato di qualsiasi epoca» (Avraamov 1925: 67).

Le sue parole, d'altronde, erano in linea con le tendenze popolari dell'epoca. Con lo sviluppo della cultura di massa e la crescita dell'industria legata alla registrazione sonora, in Russia infatti mano a mano presero piede generi leggeri, d'intrattenimento.

La "rivoluzionarizzazione" della musica per Avraamov in realtà non si limitava alla negazione dell'eredità dei classici, ma si estendeva al rifiuto del sistema temperato e della tonalità, vale a dire dell'organizzazione della scala dei suoni secondo stretti criteri di tensione e risoluzione. In linea con lo spirito del tempo, Avraamov concepì un sistema di microintervalli, in cui dividere l'ottava, e sulla base di esso progettò uno strumento pionieristico, il policordo. Avraamov, inoltre, pretendeva da Anatolij Lunačarskij (1875-1933), commissario preposto alla cultura, alle arti e all'istruzione, che fosse dato fuoco a tutti i pianoforti. Il pianoforte infatti incarnava ai suoi occhi lo spirito borghese ed era – così come lo si denominava in russo, *rojal'* (dal francese, "royale"), – il "re" degli strumenti, simbolo di una bellezza che, in epoca rivoluzionaria, era diventata superflua.

Se è indubbio che parte dell'opera creativa di Avraamov non brilla per originalità né maestria, vale la pena di ricordare che egli si fece promotore di un impressionante evento musicale, un vero e proprio *happening* ante litteram. L'imponente *Simfonija gudkov* [*Sinfonia delle sirene*, 1922] che venne eseguita a Baku e a Mosca in occasione delle celebrazioni della Rivoluzione, aveva come obiettivo quello di fondere i suoni dell'orchestra, sulla piazza, con quelli delle sirene di fabbriche e manifatture e, insieme ad essi, il canto di svariati cori dislocati in punti diversi della città. A tutto questo Avraamov sognava di aggiungere «le sonorità del theremin, che sarebbero giunte da un aeroplano in volo» (Avraamov 1925: 29).

In realtà, il theremin ha un suono piuttosto debole e all'epoca non esistevano ancora gli amplificatori. Bisogna ricordare tuttavia che questo strumento sarebbe divenuto per la giovane Russia sovietica un simbolo della nuova epoca, del portato della musica rivoluzionaria. Il theremin viene infatti considerato il primo sintetizzatore musicale al mondo che non prevede un contatto fisico con lo strumento. L'apparecchiatura,

che si basa su emissioni elettromagnetiche, fu creata fra il 1919 e il 1921. Lo strumento prende il nome dal suo audace inventore, il fisico pietroburghese – nonché violoncellista amatoriale – Lev Termen (Léon Theremin, 1896-1993). Egli lo presentò a Lenin per mostrare l'effetto delle emissioni elettromagnetiche su cui si basava il sistema di sicurezza del Cremlino. Termen nel 1928 si recò poi all'Esposizione internazionale di Francoforte per far conoscere il suo strumento. In seguito, lo brevettò e commercializzò negli Stati Uniti, dove era stato inviato come agente segreto per lo spionaggio industriale.

Ora dobbiamo chiederci cosa facevano in quegli anni i grandi compositori russi del Novecento. Dmitrij Šostakovič (1906-1975) nel 1917 aveva undici anni. Viveva a Pietrogrado, il centro di tutti gli avvenimenti, e aveva composto un *Traurnyj marš pamjati žertv Revoljuicii* [*Marcia funebre in memoria delle vittime della Rivoluzione*], la cui musica purtroppo è andata perduta. Ai tempi dell'Unione Sovietica veniva comunemente citata come un monumento alla memoria dei bolscevichi. Tuttavia, a giudicare dal contesto in cui era cresciuto Šostakovič, e, in modo particolare, se si guarda alla sua produzione musicale posteriore, possiamo immaginare che in quella composizione del 1917, scritta quando era ancora bambino, si riflettesse un sentimento di compassione per le vittime di entrambi i fronti.

Nikolaj Roslavec (1881-1944) fu una delle voci più interessanti del panorama musicale dell'epoca ma finì anch'egli per cadere vittima della Rivoluzione. Nel dicembre del 1917 fu eletto primo presidente del Soviet dei deputati della città di Elec. Divenne direttore e insegnante della scuola musicale locale. In seguito promosse l'impegno sociale e civile della figura del compositore. Assieme a Leonid Sabaneev (1881-1968), Roslavec fu infatti uno dei principali esponenti dell'*Associacija sovremennoj muzyki* (ASM) [Associazione di musica contemporanea], la quale portava avanti e sviluppava i principi pre-rivoluzionari dell'arte contemporanea, diffondendone le scoperte più ragguardevoli in ambito musicale, e teneva vivi i contatti con l'Occidente. Roslavec inoltre fu tra i promotori dell'Associazione professionale dei compositori e divenne anche redattore responsabile della rivista "Muzykal'naja kul'tura"

[“Cultura musicale”]. Negli anni Venti, tuttavia, fu oggetto di un attacco accanito da parte dei cosiddetti musicisti proletari, in particolar modo da parte dei rappresentanti della RAPM e del Collettivo di produzione degli studenti del Conservatorio di Mosca. Negli articoli di Viktor Belyj (1904-1983), Lev Kaltat (1900-1946) e Lev Lebedinskij (1904-1992) veniva additato come rappresentante della “decadenza borghese”, un compositore “estraneo” quando non addirittura “ostile al proletariato”, e per questo “formalista”. I suoi manoscritti furono confiscati ed è per questo che oggi è difficile raccogliarli insieme. In seguito a questi eventi, il compositore fu emarginato e non scrisse alcuna opera legata al tema della Rivoluzione.

Nikolaj Mjaskovskij (1881-1950) all’inizio della Prima guerra mondiale serviva nell’Arma del genio e rimase ferito; dopo la Rivoluzione di febbraio, essendosi guadagnato la fiducia dei suoi commilitoni, divenne loro rappresentante e delegato nel Comitato del reggimento. Le condizioni famigliari lo obbligarono a lavorare per il nuovo regime: il compositore doveva provvedere infatti al mantenimento delle sue sette sorelle, che avevano rischiato di morire di fame, mentre il padre era rimasto ucciso all’inizio della guerra civile. In un primo tempo non fu entusiasta del regime sovietico e prestava servizio nello Stato maggiore della Marina militare. A partire dal 1918 iniziò a prendere parte alla vita musicale moscovita. Fu uno dei componenti della commissione che si occupava delle Edizioni musicali di Stato, divenne poi membro direttivo del Collettivo dei compositori moscoviti, e infine lavorò nella sezione musicale del Narkompros della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa. In questi anni compose due sinfonie straordinarie: la *Quinta* (radiosa e splendente) e la *Sesta* (con un finale tragico, che commemora le vittime della Rivoluzione).

Nel 1917, Sergej Prokof’ev (1891-1953), che Mjaskovskij considerava il vero “presidente del globo terrestre” in ambito musicale, completò una fra le sue opere più luminose e solari: il *Koncert dlja skripki s orkestrom №1* [*Primo concerto per violino e orchestra*]. La rappresentazione del male, dell’ottusa cocciutaggine delle masse, è affidata a un passaggio in cui il violino produce un suono primitivo e aggressivo, imitando

la balalajka, ed è in netto contrasto con le altre parti del concerto, in cui il compositore innalza un canto alla luce e alle speranze giovanili.

Infine, non bisogna dimenticare che molti musicisti dal talento straordinario abbandonarono la Russia all'epoca della Rivoluzione. Sergej Rachmaninov (1873-1943) e Nikolaj Medtner (1880-1951) sono fra i nomi più illustri; e furono Stravinskij (1882-1971) e Prokof'ev a "esportare" dalla Russia l'autentico spirito rivoluzionario della loro musica.

3. Genesi e caratteristiche dei suoni della Rivoluzione

Le masse in rivolta intonavano sia canti mutuati dal repertorio rivoluzionario occidentale sia canti autoctoni. Questi ultimi a volte si basavano sullo stile liturgico, ma anche su canzoni di ergastolani e deportati d'epoca zarista. Poteva capitare persino che i Bianchi e i Rossi intonassero il medesimo canto con parole differenti. È il caso della canzone *Slušaj, tovarišč* [*Ascolta, compagno*]. Riporto di seguito entrambi i testi di ciascuna fazione:

(1)

Ascolta, compagno,
la guerra è iniziata.
Lascia tutto,
mettiti in marcia.

Arditi andiamo a combattere
per il potere dei Soviet.
Uniti morremo
lottando nell'impresa.

Esplodono le granate,
le mitraglie crepitano,
ma le compagnie rosse
non le temono.

Ecco, si vedono
le file dei Bianchi,

con essi ci batteremo
sino alla morte.¹⁵

(2)
Avete sentito, fratelli?
La guerra è iniziata.
Lascia tutto,
mettiti in marcia.

Arditi andiamo a combattere
per la Santa Rus'.
Uniti versiamo
il nostro giovane sangue.

I vecchi han sospirato,
in alto han levato le mani.
Questo è il volere di Dio:
salva la Patria!

Dal placido Don,
dal lontano Kuban',
tutti sono accorsi
a salvare la Russia.

Di lontano si vedono
le compagnie rosse.
Fucili in posizione d'attacco!
Avanti le mitraglie!¹⁶

¹⁵ «Слушай, товарищ (рабочий), / война началась, / бросай свое дело, / в поход собирайся. // Смело мы в бой пойдем / за власть Советов / и, как один, / умрем в борьбе за это. // [...] Рвутся снаряды, / трещат пулеметы, / но их не боятся / красные роты. // [...] Вот показались / белые цепи, / с ними мы будем / биться до смерти». Il testo (e le sue varianti) si trovano su <<http://a-pesni.org/grvojna/kr/smelomy.php>> (ultimo accesso giugno 2022). A riguardo si legga Lipatov (2007: 186-187).

¹⁶ «Слышали братья, / Война началась! / Бросай своё дело, / В поход снаряжайся. // Смело мы в бой пойдём / За Русь Святую / И, как один, прольём / Кровь молодую! // Деды вздохнули, / Руками всплеснули, – / Божья, знать, воля, / Отчизну спасай! // С тихого Дона, / С далёкой Кубани – / Все собирались / Россию спасать. // Вдали

La storia della canzone *Poljuško-Pole* [*Mio bel campo, mio caro campo*] e del suo autore, Lev Knipper (1898-1974), è parimenti contraddittoria. Sull'origine della melodia il compositore non fu mai molto chiaro: era forse nata per l'Armata a cavallo? Ma quale? Nel 1919 infatti Knipper militava nell'Armata Bianca, poi passò all'Armata Rossa. Nel 1934 Knipper utilizzò lo stesso tema per un'opera che aveva per protagonista un *komsomolec* [giovane comunista]. La melodia è caratterizzata da ritmi incalzanti, che ricordano l'avanzata dell'Armata a cavallo nella guerra civile, e dall'uso di una scala inconsueta, la cosiddetta scala spagnola; tuttavia, la melodia è simile anche ai melanconici canti popolari dei musulmani della Volga, di chiaro sapore orientale.

Riporto di seguito il testo nelle sue due versioni:

(1)

Mio bel campo, mio caro campo, che lungo ti stendi.

Su di te calcano il piede gli eroi, gli eroi dell'Armata Rossa!¹⁷

(2)

Mio bel campo, mio caro campo, che lungo ti stendi.

Su di te calcano il piede i guerriglieri e combattono contro i banditi Rossi.¹⁸

L'interesse pre-rivoluzionario nei confronti dei canti popolari aveva in Russia origine lontane. Già ai tempi di Nikolaj Nekrasov (1821-1878) i testi dei canti popolari avevano fatto il loro ingresso nella poesia "alta". Anche Blok, come abbiamo visto, nel suo poema *I dodici*, citava le parole del canto popolare *Ne slyšno šumu gorodskogo*. Dal punto di vista musicale ci sono due diversi prototipi mitologici nel poema. Se da un

показались / Красные роты... / Ружья в атаку! / Вперёд пулемёты!». Il testo integrale (e le sue varianti) si trovano su <<http://a-pesni.org/grvojna/bel/slychalidedy.php>> (ultimo accesso giugno 2022). A riguardo si veda sempre Lipatov (2007: 187-188).

¹⁷ «Полюшко-поле, / полюшко, широко поле. / Едут по полю герои, / Эх, да Красной Армии герои!». Il testo integrale della versione dei Rossi si trova su <<http://a-pesni.org/grvojna/oficial/poluchkopole.php>> (ultimo accesso giugno 2022).

¹⁸ «Полюшко-поле, / полюшко широко поле. / Едут по полю партизаны / С красными бандитами сражаться». Il testo integrale della versione dei Bianchi si trova su <<http://a-pesni.org/grvojna/bel/pchkuro.php>> (ultimo accesso giugno 2022).



Elena Petrushanskaya-Averbakh

lato abbiamo la nota analogia con i dodici apostoli, dall'altro intuiamo che gli eroi di Blok condividono un passato oscuro. In essi vi è un «odio fiero», un «odio santo»:

[τ]enete il passo rivoluzionario!
 Non sonnacchia, no, l'avversario!
 [...]
 Per la rabbia del borghese
 bruceremo ogni paese
 ed in fiamme andrà la terra [...].¹⁹
 (trad. it di R. Poggioli, in Poggioli 1998: 288)

Nel poema si allude chiaramente al fatto che alcuni di loro erano dei criminali. Ecco dunque l'altra fonte mitologica: il racconto dei dodici banditi a cui era dedicata una canzone che Fëdor Šaljapin (1873-1938) portava in giro per tutta la Russia (su parole di Nekrasov, tratte dal poema *Komu na Rusi žit' chorošo* [*Chi vive bene in Russia?*, 1873-74]).

Nella musica colta dell'inizio degli anni Venti non veniva data voce solo al pathos rivoluzionario, con la sua aggressività distruttiva, l'affermazione violenta di nuovi valori, ma anche alla tragedia delle centinaia di migliaia di caduti durante la Rivoluzione.

La presa di coscienza del numero incalcolabile delle vittime del Terrore Rosso è tangibile nella succitata *Sesta sinfonia* (1923) di Nikolaj Mjaskovskij. Il finale fu soppresso – non senza ragione – dalla censura sovietica. Al bacchanale di canti rivoluzionari fa seguito – per così dire – lo smaltimento della sbornia, risuonano dei “lamenti”. Il coro intona le parole e il motivo di un *duchovnyj stich* [verso spirituale] di carattere funebre dei *raskol'niki* [scismatici], *O rasstavanii duši s telom* [*Sulla separazione dell'anima dal corpo*]:

[c]osa abbiamo visto?
 Un portento portentoso,

¹⁹ «Революционный держите шаг! / Неугомонный не дремлет враг! [...] Мы на горе всем буржум / Мировой пожар раздуем / Мировой пожар в крови [...]» (Blok 1960: 350-351).

un portento portentoso,
un corpo morto.
E poi l'anima si è separata
dal corpo;
si è separata
e se n'è andata
Anima, abbiamo visto
che andavi al Giudizio di Dio,
mentre il tuo corpo
rimaneva nell'umida Madre Terra.²⁰

Infine, vorrei ricordare che le canzoni diffuse all'epoca divennero materiale per la creazione di nuovi generi all'interno della musica colta sovietica: la *Pesennaja opera* e la *Pesennaja simfonija*, i cui modelli internazionali erano proprio le canzoni. In questi lavori lo stile alto entra in cortocircuito con la semantica del *bytovoj žanr* [musica della quotidianità], caratterizzato per sua natura dalla medietà stilistica.

Un esempio eloquente è senz'altro la rapsodia *Oktjabr'* [Ottobre, 1927] di Iosif Šillinger (Joseph Schillinger 1895-1943). L'autore è la dimostrazione vivente di come una persona potesse fare buon uso del proprio talento negli anni post-rivoluzionari.²¹ Nel 1917, dopo aver terminato gli studi al Conservatorio di San Pietroburgo, Šillinger fondò un'orchestra che gli intenditori considerano il primo modello al mondo di sinfo-jazz. Fra il 1921 e il 1922 venne invitato prima a Mosca poi a Pietrogrado come consulente del Narkompros. Prima di emigrare, insegnò teoria della musica e composizione, collaborò con le riviste "Žizn' iskusstva" ["La vita dell'arte"], "Vestnik zarubežnoj literatury" ["L'araldo della letteratura straniera"]. Fece carriera e divenne vicepresidente dell'Associazione di musica contemporanea di Leningrado; fu promo-

²⁰ «Что мы видели? / Диву дивную, Диву дивную / Телу мёртвую. / Как душа-то с телом / Расставалася, / Расставалася / Да прощалася. / Как тебе-то, душа, / На суд Божий идить / А тебе-то, тело, / Во сыру мать землю». Viene qui riprodotto il testo così come appare in partitura; Mjaskovskij trasse i versi dalla *Golubinaja kniga* [Il libro della colomba], silloge di versi spirituali di fine XV - inizio XVI secolo. Si veda, a riguardo, Urjupin (2006: 138-141).

²¹ Su Šillinger si veda Bretanickaja (2015).

tore dell'organizzazione del lavoro in ambito musicale, sostenitore della musica jazz, che a suo dire non solo aumentava la produttività del 30-40% ma era anche un mezzo per "svecchiare" l'Europa. Nel 1928 si recò insieme a Termen all'Esposizione internazionale di Francoforte. Durante gli anni dell'emigrazione elaborò un proprio sistema di composizione e aiutò molti artisti, fra cui Gershwin.

La rapsodia *Ottobre* fu scritta nel 1927 e spicca fra le composizioni post-rivoluzionarie come esempio preclaro di sinfonismo sovietico; affonda le proprie radici nelle canzoni popolari e suona all'orecchio come una polifonia di "spazzatura sonora" delle masse rivoluzionarie, simile in questo alla poetica di Charles Ives e alla cosiddetta musica spaziale. La misticeggiante cadenza del pianoforte, nello spirito del *Prometeo* di Skrjabin, ci dà l'impressione di essere di fronte all'agonia di un mondo ormai prossimo alla fine. La canzone della malavita *Cyplënok žarenyj* [*Pollastro arrosto*]²² si fonde con la canzone rivoluzionaria *Vy žertvoju pali v bor'be rokovoj* [*Siete caduti vittime della lotta fatale*]; una *lezginka* (danza georgiana) si fonde invece con la canzone *My kuznecy, i duch naš molod* [*Noi siamo fabbri e il nostro spirito è giovane*] e con canti dell'Armata a cavallo. Su tutto però domina l'*Internazionale*: «My naš, my novyj mir postroim!» [«Noi ci costruiremo il nostro nuovo mondo»].

4. Canzoni della malavita

Ora dobbiamo chiederci perché una canzonetta della malavita come *Pollastro arrosto* sia finita nell'universo sonoro rivoluzionario. Le canzoni dei criminali e, più in generale, quelle della malavita venivano considerate socialmente vicine al proletariato. Gli studiosi che si sono occupati dei legami fra la Čeka²³ e il mondo criminale ritengono che negli anni

²² «Un pollastro arrosto, / un pollastro tosto / in corso Nevskij andava a spasso, / anche il galletto vuole vivere! / Lo pigliarono, lo arrestarono, / volevano vedere il suo passaporto» (Koutchera Bosi 2004: 246-247).

²³ *Vsesojuznaja črezvyščajnaja komissija po bor'be s kontrrevoljucej i sabotadžem* (Commissione straordinaria per la lotta con la controrivoluzione e il sabotaggio), creata nel 1917 e sostituita nel 1922 dalla GPU [n.d.t.].

Venti vi fosse fra i due una tacita alleanza, senza un confine netto fra l'una e l'altra. Già prima della Rivoluzione d'ottobre erano stati liberati trentacinquemila criminali. Persino i membri della famiglia imperiale amavano ascoltare la canzone *Murka*:

[g]iunse a Odessa la Banda dell'Amur.
Nella Banda vi erano criminali e truffatori.
Trafficcavano in loschi affari,
li teneva d'occhio la Čeka locale.
Nella banda vi era una donna, Murka la chiamavano.
Era forte e astuta.
Persino i criminali più feroci ne avevano paura;
menava vita da malavitosa.²⁴

Questa canzone – così come l'altrettanto nota *Bublički* [Tarallini] – fu scritta da un ex-agente del *Moskovskij ugovolnyj rozysk* (MUR) [Dipartimento Investigativo della Polizia distrettuale di Mosca], Jakov Jadov. Bisogna ricordare che a Odessa vi era infatti uno Stato criminale all'interno dello Stato, con la propria lingua (la si ritrova anche nella letteratura) e le proprie leggi, dedito al contrabbando e alla contraffazione di denaro. Fu in questo modo che riuscirono a emergere quelle persone ignoranti e volgari che Majakovskij avrebbe poi rappresentato nelle sue opere teatrali. Šostakovič ne tracciò un ritratto caustico nel tango del balletto *Bolt* [Il bullone, 1931], basandosi proprio sulla musica della malavita.

5. Su ciò che di nuovo è stato “generato dalla Rivoluzione” nella vita culturale russa e nelle sue istituzioni

Una volta che l'esaltazione e il caos dei primi anni post-rivoluzionari si furono quietati, l'*intelligencija*, ivi compresi i musicologi e i sociologi,

²⁴ «Прибыла в Одессу Банда из Амура / В банде были урки, шулера. / Банда занималась черными делами, / И за ней следила Губ.ЧеКа // В банде была баба, звали ее Мурка. / Сильная и ловкая была! / Даже злые урки, вес боялись Мурки, / – воровскую жизнь она вела» Il testo e le molteplici varianti di questa canzone si trovano su <<http://a-pesni.org/dvor/murka.php>> (ultimo accesso giugno 2022).

iniziò a riflettere sui cambiamenti innescati dalla crisi sociale. Il tema è molto vasto; qui mi limiterò ad alcune riflessioni che sono frutto della lettura di materiali apparsi sulla nota rivista “Musica e rivoluzione”, pubblicata in Unione Sovietica a partire dal 1926. Essa vide la luce fra il 1926 e il 1929 come organo dell’*Ob’edinenie revoljucionnykh kompozitorov i muzykal’nykh dejatelej* [Unione dei compositori e delle personalità musicali rivoluzionarie], donde l’accento sui principi comunitari della musica. Uno dei compiti principali della rivista consisteva nella diffusione del repertorio rivoluzionario; in allegato venivano stampate le nuove opere dei compositori sovietici, e in particolar modo le canzoni di propaganda. La redazione teneva i contatti con i circoli, le associazioni corali, i collettivi dilettantistici e pubblicava notizie sulle loro attività e sul repertorio da esse eseguito. I grandi cambiamenti avvenuti nei dieci anni successivi alla Rivoluzione sono ben descritti nel passo che ho scelto di riportare. Va da sé che il tono è quello tipico di quegli anni, schierato e in continua oscillazione fra alti ideali morali e ostentata demagogia:

[i]l modo di vivere era cambiato radicalmente, ed era cambiato anche il Conservatorio, che era molto diverso da come era ai tempi della sua fondazione. Da piccola istituzione scolastica di carattere patriarcale, chiusa in se stessa, senza alcun interesse a rendere pubblici i risultati delle proprie conquiste, si era trasformato in un moderno VUZ (*Vysšee učebnoe zavedenie* [Istituto di Studi Superiori]), con tre distinte facoltà e una marcata propensione per l’applicazione pratica dello studio; esso si poneva come obiettivo il dialogo con la realtà circostante, la condivisione del proprio sapere con fasce più ampie della popolazione, creando un collettivo di produzione formato da studenti-operai, una scuola sperimentale, ecc. E mutò anche la composizione del corpo studentesco. Dopo la Rivoluzione d’ottobre l’afflusso di nuove leve dalle masse proletarie determinò un cambio di direzione nella vita del Conservatorio e lo pose di fronte a nuove sfide. In esso si riversò una marea di studenti che volevano fare propria la cultura musicale per poi diffonderla e promuoverla fra le masse popolari. Bisognava permettere ai nuovi arrivati di assimilare le conquiste della cultura musicale passata, ma su un piano diverso, che tenesse conto dei nuovi obiettivi e al contempo non abbassasse il livello artistico a cui era giunto nel tempo il Conservatorio. Puntare al futuro, passando attraverso il passato: era questa



l'unica strada percorribile. Ed è questo il motivo per cui a volte venivano indirizzati nei confronti del Conservatorio delle accuse profondamente ingiuste di arretratezza e passatismo. (Igumnov 1927: 4)

6. Idolatria e Rivoluzione

Spesso le grandi sventure che colpiscono un popolo finiscono per risvegliarne i valori più alti. Al contrario, i periodi di stagnazione fanno del passato un oggetto di strumentalizzazione. Fu così che, dopo la guerra, nella musica trovarono riflesso tanto la sacralizzazione delle immagini della Rivoluzione quanto i culti paganeggianti di Stalin e Lenin. Ne è un esempio preclaro la canzone *Lenin vseгда živoj* [*Lenin è sempre vivo*]:

[n]ell'ora lontana, nell'ombra più cupa
all'alba del potere dei Soviet
egli disse che avremmo costruito per la gente
la felicità sulla Terra.

Seguiamo il partito,
portando gloria alla patria con ciò che facciamo.
E sul nostro immenso cammino,
in ogni nostra azione Lenin è con noi.

Lenin vive ancora,
è sempre al tuo fianco.
Nel dolore, nella speranza e nella gioia.
È nella tua primavera,
in ogni tuo giorno felice.
Lenin è in te e in me!²⁵

²⁵ «В давний час, в суровой мгле, / На заре советской власти, / Он сказал, что на земле / Мы построим людям счастье. // Мы за партией идем, / Славя Родину делами, / И на всем пути большом / В каждом деле Ленин с нами. // Ленин всегда живой, / Ленин всегда с тобой. / В горе, в надежде и в радости. / Ленин в твоей весне, / в каждом счастливом дне. / Ленин в тебе и во мне!». Il testo completo si trova su <<http://www.norma40.ru/chd/lenin-vsegda-s-toboy.htm>> (ultimo accesso giugno 2022).

Verso la metà del XX secolo, negli ultimi anni di vita di Stalin, la corruzione morale e il pervertimento degli ideali astratti di “liberazione dell’umanità” parvero rendere la vita e la creazione artistica prive di significato. Tuttavia le aspirazioni degli uomini non possono essere del tutto soffocate, come recita Bulat Okudžava nel verso iniziale di una sua canzone: «mne nado na kogo-nibud’ molit’sja» [«devo pur rivolgere la mia preghiera a qualcuno»]. Di particolare rilievo sono in questo senso i traguardi raggiunti dall’arte russa nella sua annosa contrapposizione al potere sovietico: mi riferisco al cosiddetto *voprekizm* socialista (neologismo gergale dalla preposizione *vopreki*: letteralmente “nonostantismo”) e ai significati reconditi dei testi che aderivano solo in superficie all’ideologia ufficiale. Ne è un chiaro esempio la canzone che Dmitrij Šostakovič scrisse nel 1951 sulle parole di Evgenij Dolmatovskij, *Rodina slyšit, Rodina znaet* [La Patria sente, la Patria sa]. È una preghiera occulta all’immagine pura, ideale e irraggiungibile della madrepatria, che ama tutti i suoi figli. Tuttavia la veglia ininterrotta appare oggi ai nostri occhi un’allusione alla stretta sorveglianza cui venivano sottoposti dalla “madre” i suoi “pargoli”:

[1]a Patria sente, la Patria sa
dove vola in cielo fra le nuvole il figlio suo.
Con amichevole dolcezza, tenero amore,
con le stelle scarlatte delle torri di Mosca,
delle torri del Cremlino
ella veglia su te, ella veglia su te. [...] ²⁶

Concludo il mio intervento con le parole pronunciate dal direttore d’orchestra Vladimir Jurovskij prima del concerto tenutosi a Mosca in occasione del centenario della Rivoluzione:

²⁶ «Родина слышит, / Родина знает, / где в облаках ее сын пролетает. / С дружеской лаской, / нежной любовью / Алыми звездами / башен московских, / башен кремлевских / Смотрит она за тобою, / смотрит она за тобою». Il testo completo si trova su <<http://sovmusic.ru/text.php?fname=rodinas2>> (ultimo accesso giugno 2022).

[I]a musica non ha il potere di cambiare la società, ma può spingere le persone che la ascoltano a un mutamento interiore. Ed è già sufficiente. L'unica vera rivoluzione che può aver senso è la Rivoluzione che porta alla consapevolezza. Prima dobbiamo cambiare noi stessi, poi possiamo cambiare anche il mondo.

Bibliografia

- AA.VV. (2002), *Pesni revoljucii i graždanskoj vojny. Pesennik*, vyp. IV, Moskva, Izd. I.D. Katanskogo.
- Adon'eva S., Gerasimova N. (1911), *“Ach ty dolja, moja dolja”*. *Pesni katoržnika*, Moskva-Sankt-Peterburg, Maksimov.
- Aristov, A.P. (1904), *Pesni kazanskich studentov 1840-1860 gg.*, Sankt-Peterburg, Na sredstva Imp. Kazan. Un-ta.
- Avraamov, A. (1916), *Grjaduščaja muzykal'naja nauka i novaja era istorii muzyki*, in “Muzykal'nyj sovremennik”, 6, 84-85.
- Avraamov, A. (1917), *Iskusstvo v svete revoljucii. Mašine dorogu*, in “Delo naroda”, 22 ottobre.
- Avraamov, A. (1925), *Novaja era muzyki*, in “Sovetskoe iskusstvo”, III.
- Blok, A.A. (1960), *Sobranie sočinenij*, III (*Stichotvorenija i poemny, 1907-1921*), Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury.
- Blok, A.A. (1962), *Sobranie sočinenij*, VI (*Proza, 1918-1921*), Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury.
- Blok, A.A. (1978), *L'intelligencija e la Rivoluzione*, trad. it. di M. Olsufieva e O. Michaelles, Milano, Adelphi.
- Bretanickaja, A.L. (ed.) (2015), *Dve žizni Iosifa Šillingera*, Moskva, Moskovskaja konservatorija.
- Bulyčeva, A. (2010), *Krugosvetnoe putešestvie skifa*, in “Novyj mir”, X, <http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2010_7/Content/Publication6_73/Default.aspx> (ultimo accesso giugno 2022).
- Fedorov, G.P. (1945), *Rossija i svoboda*, in “Novyj žurnal” (New York), X, 189-213.
- Igumnov, K.K. (1927), *K 60-letiju Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii*, in “Muzyka i Revoljucija”, IV.16, 3-4.



Elena Petrushanskaya-Averbakh

- Koutchera Bosi, L. (2004), *La Chanson russa. Canzoni di delitto e castigo*, Polimetrica, Milano.
- Levaja, T.N. (1997), *Aleksandr Skrjabin*, in E.M. Levaševa (ed.), *Istorija ruskoj muzyki v 10-i tomach*, X(a) (1890-1917), Moskva, Muzyka, 5-68.
- Levaja, T.N. (2017), *Dvadcatyj vek v zerkale ruskoj muzyki*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo im. I.N. Novikova.
- Lipatov, V. (2007), *Narodnoe pesnetvorčestvo graždanskoj vojny kak voploščenie obščestvennyh nastroenij*, in "Izvestija Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta" (Serija 2, Gumanitarne nauki), XIV, 53, 183-194.
- Lourié, A. (1931), *Sergei Koussevitzky and His Epoch*, New York, Alfred. A. Knopf.
- Lourié, A. (2009), *Pesennyj fol'klor kak zerkalo ruskoj oppozicii*, in "Antropologičeskij forum", X, 335-42.
- Lunačarskij, A.V. (1927), *Iz vystuplenija na koncerte Persimfansa (Bol'šoj zal MKG, 14 marta 1927)*, in "Muzya i Revoljucija", IV.16, 28.
- Majakovskij, V.V. (2013), *Polnoe sobranie sočinenij v 22-i tomach*, t. I (*Stichotvorenija 1912-1923*), Moskva, Nauka.
- Nabokov, V. (2001), *La difesa di Lužin*, trad. it di G. Scarcia e U. Tessitore, Milano, Adelphi.
- Nabokov V. (2009), *Zaščita Lužina*, SPb, Izdatel'skaja gruppa "Azbuka-klassika".
- Poggioli, R. (a cura di) (1998), *Il fiore del verso russo*, Passigli, Firenze.
- Puškin, A.S. (1995), *Romanzi e racconti*, trad. it. a cura di A. Alleva, Milano, Garzanti.
- Rejser, S.A. (ed.) (1975), *Vol'naja russkaja poezija XVIII-XIX vekov. Sbornik stichotvorenij*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Urjupin, I.A. (2006), *Semantika chora v finale "Šestoj simfonii Mjaskovskogo"*, in E.B. Dolinskaja (ed.), *Neizvestnyj Nikolaj Mjaskovskij. Vgljad iz XXI veka*, Moskva, Izd. dom "Kompozitor", 138-141.
- Verdi, L. (1991), *Aleksandr Skrjabin, tra musica e filosofia*, Firenze, Passigli.

La Russia come uno specchio

Andrea Tarabbia

Nel settembre del 2017, grazie all'invito di una fondazione bancaria che, una volta all'anno, ospita in Russia per alcuni giorni una delegazione di scrittori italiani, sono tornato a Pietroburgo. Mancavo da sette anni – un periodo lunghissimo: non si può stare così a lungo lontano da un posto che ci riguarda, soprattutto se questo posto è la Russia.

Ho i miei luoghi, a Pietroburgo, posti in cui torno ogni volta per vedere se e come sono cambiati, cercando di scorgervi tracce di quello che la Russia è per me. Ebbene, questi luoghi mi tradiscono quasi sempre, si modificano e si allontanano dalla mia idea, fanno a pugni con il mio immaginario e la mia memoria. Su tutti, piazza Sennaja.

Alla fine degli anni Novanta (il mio primo soggiorno pietroburghese fu nel febbraio 1998), piazza Sennaja era un posto lugubre, trafitto dai binari di un tram che non passava mai e puntellato di piccole bancarelle di lamiera gialla dove si vendevano musicassette, compact-disc piratati, cetrioli, vodka, biscotti, bibite, *kvas*; per andare da una bancarella all'altra si camminava letteralmente nel fango, perché nei mesi di febbraio e marzo l'acqua e la neve non hanno pietà di Pietroburgo; una lunga fila di signore, vecchie *babuški* con la pelle rovinata e i foulard sulla testa, restava in piedi e in silenzio per ore, in attesa che qualcuno si avvicinasse e offrisse qualche rublo per comprare delle ciabatte di plastica, o dei sacchetti: le uniche cose che erano rimaste loro da vendere per poter vivere; su un lato della piazza, vicino a un cantiere, persone senza casa bivaccavano attorno a un fuoco acceso dentro un enorme bidone di latta



Andrea Tarabbia

che buttava il suo calore fino a noi, che passavamo lì vicino. Andavamo a piazza Sennaja perché ci sembrava che quel posto, più di ogni altro, ci dicesse in quale Paese eravamo capitati: a pochi passi da lì, superavamo il ponte di K. e andavamo dritti fino alla casa di Raskol'nikov. Era un palazzo ad angolo che forse, in altri tempi, era stato bello, ma che adesso, dopo le *babuški* e gli umiliati della piazza, ci appariva lugubre. Trovavamo il cancello sempre aperto e ci infilavamo nel cortile, correndo su per le scale sulle cui pareti, in un certo anno, qualcuno aveva cominciato a tracciare disegni, parole in tutte le lingue del mondo, frasi in cui veniva dichiarato un amore infinito e fuori dal tempo per Rodion Romanovič. Poi arrivavamo al solaio, aprivamo la porta su cui non c'era serratura ed entravamo nel sottotetto: non c'erano più i tramezzi, i mini appartamenti, e soprattutto il pavimento, chissà perché, era ricoperto di sassi. Camminavamo per il solaio vuoto come si cammina su una spiaggia nera ma senza mare, ci sporcavamo le scarpe ma ecco, eravamo lì, dove qualcuno un secolo e mezzo prima aveva immaginato un giovane e le sue febbri. Poi scendevamo di corsa, perché sempre qualche inquilino usciva sulle scale e ci urlava dietro qualcosa, e tornavamo sulla Sennaja, e poi a casa lungo il Griboedov.

Oggi la Sennaja è una qualunque piazza europea, anonima e borghese, con le panchine, i centri commerciali che si affacciano sui suoi lati, e la stazione della metropolitana dove nel mese di aprile del 2017 qualcuno ha fatto esplodere una bomba dentro un vagone. Ci torno ogni volta e ogni volta l'amore che provo per questo luogo un poco si rompe, ma non perché ho nostalgia di una piazza povera, o del dolore che da essa traspirava: perché ho nostalgia di me che in quel posto cercavo Dostoevskij e lo trovo in un bidone incendiato e nelle ciabatte di plastica messe in vendita da una vecchina a cui, spero, i suoi ultimi anni abbiano riservato almeno un momento sereno.

La Russia, per me, è un'enorme piazza Sennaja, un luogo dove cerco qualcosa di me e immancabilmente non lo trovo. Ma so che in passato l'ho trovato, e per questo ogni volta che posso ci torno, mi immergo nel suo odore, nel cigolio dei suoi pavimenti di legno, nelle tubature verniciate dei caloriferi, nei corridoi infiniti, schermati da porte pesan-

ti mentre fuori, all'improvviso, si è fatto freddo, e buio, e infuria una tempesta. Funziona così: amo i luoghi dove, in passato, è stato prodotto qualcosa che mi riguarda, e questo qualcosa ha quasi sempre a che fare con i libri che mi hanno formato. Così, se durante l'adolescenza non avessi letto le *Memorie dal sottosuolo* o le poesie del primo Majakovskij, con ogni probabilità non avrei studiato russo e non avrei pensato che, in quel pezzo di mondo, si celasse uno specchio consistente del mio immaginario. È per questo che torno sempre nei posti, a Pietroburgo come a Mosca, che hanno a che vedere con i romanzi che mi hanno insegnato a leggere: lì, nelle piazze e nelle strade battute dal vento, io ho costruito la mia biografia di lettore. Ed è per questo che, ogni volta che le vedo cambiate, ogni volta che Pietroburgo mi pare un po' più simile a una qualunque città europea, ci rimango male. Ho studiato la Russia e la sua cultura perché mi ci riconoscevo: erano uno specchio dentro cui vedevo *me*. Mentre produceva la più strabiliante letteratura della modernità, la Russia produceva anche l'orrore dello zarismo, e poi, in seguito, mettendo in atto quell'immane esperimento fallito che è stata la Rivoluzione, coltivava un sogno e lo mandava a morte. C'erano, in Russia, il massimo della bellezza e il massimo dell'orrore, ed erano lì nello stesso momento, si guardavano, si compenetravano: Tolstoj predicava la sua morale mentre i contadini erano ridotti in schiavitù, Majakovskij si mandava a morte perché il *byt* che aveva cantato aveva finito per soffocarlo.

Io sono nato mentre l'Esperimento cominciava a morire, ho letto i primi russi dopo che El'cin aveva già ballato sui carri armati e il sogno era finito. Oggi so molte cose del bolscevismo, e sono quasi tutte atroci: eppure, nonostante non abbia vissuto nemmeno un momento di quei settant'anni, ne subisco ancora il fascino, e lo cerco quando vado in Russia. Ma non c'è. Il centenario della Rivoluzione non è passato sotto silenzio, in Russia, ma senza dubbio qui in occidente si è parlato molto di più del 1917 rispetto a quanto si è fatto laggiù. Nel settembre del 2017, mentre giravo per le vie di Pietroburgo, ho cercato dei segni che mi dicessero che anche la Russia stesse facendo i conti con quell'anniversario, e non ne ho quasi trovati. Leningrado non c'è, a Pietroburgo. Non più. Se ne trovano tracce dalle parti della stazione di Finlandia e dell'Aurora, così come sul

Moskovskij prospekt, con il monumento all'assedio e la sede del soviet, o in certe fermate della metropolitana, dove sono rimasti i bassorilievi del regime o, ancora, nei nomi delle vie, che a volte non sono cambiati. Ma tutto ciò sembra, ormai, qualcosa che viene mantenuto in vita per certi turisti. Tutto ciò che ho visto a Pietroburgo durante il mio ultimo viaggio sembra cospirare contro il Novecento. È una sensazione strana: si gira per la città, è l'anno in cui cade il centenario della Rivoluzione, e non un segno di questa ricorrenza compare a ricordarla. Sembra una rimozione consapevole, e credo lo sia. Pietroburgo vuol dare di sé un'immagine antica, imperiale, fastosa, che ha a che vedere con un'epoca che è stata a lungo censurata e che adesso torna sotto forma di categoria estetica: lungo la prospettiva Nevskij ci sono pubblicità di vestiti e prodotti che promettono alle donne russe di diventare belle come zarine. Ma le zarine, per lo più, non erano belle: basta osservarle nei ritratti appesi ai muri del Museo russo. L'idea della rimozione della memoria della dittatura accomuna l'Italia alla Russia; ma non ho avvertito soltanto la rimozione, girando per Pietroburgo: ho avuto la sensazione di un salto di secolo. C'è stato l'Ottocento, poi un lungo periodo nero che non si deve nominare, e c'è il Duemila. Si trovano tracce del Novecento solo se le si va a cercare con attenzione: la casa di Anna Achmatova, per esempio, o il monumento alle vittime della repressione politica sul lungofiume Voskresenskij, proprio di fronte alle carceri di Kresty, dove Anna Andreevna sostò per anni in attesa di notizie sul figlio, e dove è ambientato quel poema del dolore che è *Requiem*. Nel 2015, quando venne aperta, sul Litejnyj prospekt, la casa museo di Iosif Brodskij, si formò una fila lunga ore per poterla visitare: i pietroburghesi volevano vedere il posto dove uno dei loro massimi poeti aveva vissuto prima dell'esilio. I pietroburghesi dunque sanno che c'è stato il Novecento, lo ricordano, accettano di fare la fila per guardarlo un'altra volta negli occhi. Pietroburgo, però, non è come i pietroburghesi: si nasconde dietro troni e sale d'ambra, dietro arazzi e stucchi restaurati, e non vuole mostrare ciò che ha sofferto nell'ultimo secolo. Si vergogna forse, o vuole dimenticare. Invece mi aspettavo che questo popolo fiero, che ha guardato nell'abisso e nell'abisso ha comunque saputo creare della bellezza, cogliesse l'occasione per fare i conti con l'Ottobre e il suo retaggio. Non l'ha fatto, o almeno non me l'ha fatto vedere.

Un altro esempio (lo racconto al presente per vendicarmi almeno un po' di questa Russia che si dimentica un pezzo del suo passato e, facendolo, dimentica anche un pezzo di me). A Carskoe Selo ci portano a visitare una piccola chiesa, eretta in nome di Sergij Radonežskij. Nel giardino all'ingresso, subito oltre la cancellata, ridipinto e messo a nuovo ci attende un cannone, costruito nell'anno 1909. È un primo segnale, che cogliamo con un sorriso perplesso, prima che ci portino a mangiare nel piccolo ristorante che sta su un lato della chiesa. Questo è il secondo segnale: è la prima volta che mi capita di entrare in un ristorante che sta dentro una chiesa. Ma poi, di segnali, ce n'è un terzo, e un quarto: dal ristorante, se si vuole raggiungere la chiesa, si percorre un corridoio breve, su cui si aprono alcune botteghe di souvenir, e le foto della cerimonia d'inaugurazione dell'edificio – chiuso e abbandonato durante l'epoca sovietica – stanno appese a una parete e raffigurano, tra gli altri, anche alcuni membri dell'*entourage* putiniano, che ha favorito la ricostruzione della chiesa. Ci accompagna una signora dalla voce sottile: le ridono gli occhi mentre racconta dell'inaugurazione della chiesa e ci mostra l'iconostasi, le volte del soffitto dipinte con colori e motivi simili a quelli di San Salvatore sul sangue. Ma poi dice che il nostro giro non è finito, e ci porta al primo piano: lì c'è un museo, dedicato a Nicola II e ad alcune campagne che la Russia ha condotto in nome dell'ortodossia, come la guerra di Crimea di metà XIX secolo. Era bello, Nicola II, aveva una faccia da attore, due occhi furbi e fieri. Sembra che sia stato, a vedere come Pietroburgo lo celebra oggi, la figura politica più importante della storia russa. La città parla più di lui che di Pietro I, o di Lenin, o di Caterina II, o di Stalin. Nel piccolo museo ci sono fucili, bandiere, equipaggiamenti, binocoli: davanti a ogni teca, la signora con la voce sottile pulisce il vetro con la manica e osserva con lo sguardo dolce gli oggetti esposti prima di raccontarcene la storia. Su un manichino, circondata dalle foto della famiglia Romanov, c'è la divisa militare indossata da Nicola II. La signora bacia il vetro che la custodisce, negli occhi le brilla una luce che è la luce dell'amore mentre racconta dell'eroico Nicola e della brutale fine che gli han fatto fare a Ekaterinburg. Ci racconta di come perfino i bambini abbiano collaborato attivamente nella guerra contro gli infedeli, e sembra



Andrea Tarabbia

felice mentre rievoca massacri che non ha vissuto ma che le procurano un'estasi che è un orgasmo e una gioia che ci strazia, e ci lascia sospesi tra il riso e la voglia di fuggire. È matta, ci diciamo, è innamorata di Nicola II, e la sua fede assoluta l'ottunde, la fa scema. È felice per le migliaia di morti che le sue guerre sante hanno prodotto, e questa felicità la vive dentro un luogo sacro, dentro una chiesa che però è circondata di cannoni e zeppa di armi, di medaglie, di bisacce, di gavette e di morte.

Ecco, nell'anno del centenario, chi ha organizzato il viaggio per la delegazione italiana di scrittori ha pensato che no, il Novecento non ci doveva essere, non ci dovevano essere i Lenin e i Kirov, ma nemmeno i Blok e gli Esenin: vediamo praticamente soltanto ciò che lo zarismo ha lasciato, ci vengono raccontati fatti e personaggi del XVIII e XIX secolo, ci vengono mostrati luoghi dove nel XX secolo non è accaduto niente di significativo.

Al Puškinskij Dom (che ha collaborato all'organizzazione del viaggio insieme alla fondazione bancaria) lavora lo scrittore Evgenij Vodolazkin. In italiano è stato tradotto un suo romanzo, *Lauro*, ma in modo sciatto, senza rispettare l'alternanza di russo contemporaneo e antico che fa l'impasto linguistico del libro. Vodolazkin sembra un ultraortodosso, ci dice con orgoglio che lo chiamano l'«Umberto Eco russo», ma la sua è una letteratura anticheggiante, conservatrice, lontanissima da quella dell'italiano – che senza il Novecento e i suoi modernismi non sarebbe esistita. Evgenij ci racconta il suo mondo, le sue ricerche, e io penso, nonostante tutto, che forse il lavoro giusto per uno scrittore sia proprio il suo: guadagnarsi da vivere in un posto che scricchiola di legno e carta, studiando manoscritti, attraversando corridoi dove si aprono porte con la scritta Centro studi su Dostoevskij, Centro studi su Puškin, Centro studi su Nekrasov. Ci dice anche che Vladimir Makanin è molto malato: e dal tono della sua voce si capisce che questo scrittore straordinario sta per morire. Così, in un pub, dopo l'incontro, compro online il suo *Underground* – un libro verso il quale da sempre sento una vicinanza, un'affinità, ma che non ho mai letto. Io e *Underground* arriviamo a casa, in Italia, nello stesso momento e, cosa curiosa ma non del tutto inattesa, mentre lo sto leggendo Vladimir Makanin muore. Ecco, forse è giusto

chiudere parlando di questo gigante e di quel romanzo mastodontico che fa meglio di ogni altro i conti con quell'Esperimento di cui Pietroburgo sembra volersi dimenticare.

Makanin underground

Non si può, credo, capire gran parte della letteratura russa del XX secolo se non si conosce almeno superficialmente uno dei grandi motivi della vita sociale novecentesca di quel Paese: il problema degli alloggi. Le case comuni, condivise (le *kommunalki*), gli enormi *obščezitija* – le residenze, spesso con cucine e addirittura bagni al piano, per lavoratori, studenti, nei casi più nobili per intellettuali e membri del Partito, che raggruppavano persone e famiglie dello stesso ambiente professionale o ceti – attraversano la narrativa russa e sovietica e le danno una forma, un paesaggio dentro cui i personaggi si muovono e su cui gli autori (che spesso, nella realtà, le abitavano) continuamente riflettono. Qualcuno ha addirittura dedicato intere opere a questo motivo e a questi spazi: si veda per esempio il bellissimo *La casa sul lungofiume* di Jurij Trifonov (1976, in Italia è introvabile da un secolo). Platonov, uno dei quattro-cinque titani del Novecento russo, ci abitò a lungo, anzi: invisato al regime, finì i propri giorni, nel 1951, proprio in un *obščezitie* dove, senza poter pubblicare, si mantenne lavorando come custode. Ma ancora: tutto *Il Maestro e Margherita*, capolavoro di cui si parla per via del diavolo, di Pilato e dei manoscritti che non bruciano, ruota intorno al problema degli alloggi. Qual è il primo scandalo di Voland, non appena arriva a Mosca? È questo: egli occupa, con il suo codazzo, un enorme appartamento sulla Sadovaja, cacciando le famiglie che lo dividevano; verso la fine della terza, quarta lettura, poi, si fa una scoperta sensazionale: la storia del Maestro è raccontata, dal manicomio, dal poeta Ponyrëv. Sì, il romanzo ha un narratore interno, nascosto, che diventa di pagina in pagina sempre più presente man mano che si trasforma in un discepolo del Maestro, ma che il lettore incontra fin dal primo capitolo sotto lo pseudonimo di Ivan Bezdomnyj. Che cosa significa Bezdomnyj? Significa, letteralmente, “senza casa”. Chi comprende che la questione della casa



Andrea Tarabbia

è l'epicentro attorno al quale ruotano i pensieri dei cittadini sovietici possiede una chiave per entrare in quella letteratura.

Il primo di novembre del 2017 è morto, all'età di ottant'anni, l'ultimo gigante della letteratura russa e sovietica: Vladimir Makanin era malato da tempo, si era ritirato al sud, a Novošachtinsk, a qualche decina di chilometri da Rostov. Matematico, scacchista, esperto di cinematografia, Makanin ha scritto un pugno di opere fondamentali il cui apice è rappresentato da un romanzo mastodontico chiamato *Underground*. *Un eroe del nostro tempo* (lo pubblicò in italiano nel 2012 Jaca Book, con traduzione e cura di Sergio Rapetti). *Underground*, insieme al *Maestro*, al *Dono*, a *Vita e destino*, a *Džann*, a *Mosca-Petuški*, a *Živago* e a pochi altri è senza dubbio uno dei momenti irripetibili dell'arte romanzesca russa del XX secolo.

Underground appartiene a quel novero di opere scritte a ridosso del cambiamento e che fanno i conti con esso: un altro esempio, altrettanto mastodontico ma meno riuscito, è *Vite nuove* del tedesco Ingo Schulze, dove al centro della vicenda c'è il crollo del Muro, l'unificazione delle Germanie e, in definitiva, quel passaggio epocale da cui noi siamo stati soltanto sfiorati.

Underground è la storia, raccontata in prima persona, di Petrovič, non-scrittore nato tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta (dunque, grossomodo, coetaneo di Makanin, che era del 1937): di lui conosciamo soltanto il patronimico, non il cognome né il nome proprio – questo particolare non è indifferente, ma ci arriviamo tra poco. Perché Petrovič è un non-scrittore? Perché, semplicemente, non scrive: vaga per Mosca portandosi dietro una macchina da scrivere su cui, per tutto il romanzo, che copre circa tre anni durante i quali avviene il crollo dell'Urss, non pigia mai un tasto – ma l'ha fatto!, ha scritto, in passato, numerose opere che, nella cerchia del *samizdat* moscovita, sono parecchio apprezzate: non hanno però mai visto la luce e non la vedono nemmeno ora che il regime, al quale i suoi libri erano invisibili, sta crollando. Vagabondo, mezzo alcolista, *bomž* (un equivalente slang di *bezdomnyj*), vitalista, Petrovič definisce se stesso, a più riprese e con orgoglio, *aghé* (da *agenščik*, neologismo che viene dritto da *anderground*), ossia l'ulti-

160

mo interprete di tutta quella tradizione, letteraria e non, di poeti dispersi, di figli del sottosuolo che vagolano per la Mosca comunista senza un mestiere, senza un vero credo politico, senza la voglia di essere parte di qualcosa e per questo vivono da esclusi, da marginali. Per sfangarla lavora, ma lavora per così dire, come custode in un enorme *obščezitie*. Non ne è il portiere e nemmeno il guardiano ufficiale: egli vive nei lunghissimi corridoi, nei disimpegni dei piani e nelle zone comuni in attesa che qualcuno degli inquilini – egli li conosce tutti, e sono centinaia – debba, per qualche motivo, partire per un po' di tempo; allora Petrovič si propone come custode dell'appartamento, vi si installa (a volte custodisce più appartamenti contemporaneamente), vi trascorre, spesso senza ricevere un compenso, delle settimane in cui ha almeno a disposizione un letto e un fornello. La sua è la fama di un uomo tutto sommato onesto: gli abitanti della grande casa comune si fidano di lui per via del fatto che, benché non sia pubblicato, è uno scrittore; soprattutto, a ispirare fiducia negli altri è la sua totale e professata aderenza all'*underground*: egli non vuole un appartamento per sé, vuole vivere ai margini, continuando ad essere una sorta di *clochard* filosofo al quale basta poter gravitare attorno all'*obščezitie*, bevendo vodka quando qualcuno gliela offre, installandosi a casa di vedove o zitelle compiacenti per certi periodi, scroccando piaceri, cure mediche e un pasto caldo ogni volta che la situazione lo consente.

Makanin segue Petrovič accompagnando il lettore, dicevo, dentro l'epoca del cambiamento, che nel romanzo ha un volto preciso: quello della privatizzazione degli appartamenti della casa comune. Compagno affaristi (spesso loschi) che approfittano dell'incertezza dell'epoca El'cin per occupare case, buttare giù muri di appartamenti disabitati e annettersi nuove stanze, oppure acquistare per pochi spiccioli quei *metri quadri* che sono stati per settant'anni l'autentica ossessione del popolo sovietico. Petrovič si muove dunque dentro questa trasformazione da pubblico a privato, che è priva di regole e spesso di scrupoli, ma in qualche modo l'attraversa rimanendo indenne, perché lui *non vuole partecipare*. Cammina sul filo che separa due epoche, vede la Rivoluzione morire, ne coglie i rantoli e intanto cerca di sopravvivere dentro il mon-

do nuovo che nasce e che è anarchico e incontrollabile. È una sorta di osservatore (naturalmente interessato, perché un letto fa comodo anche a lui), coerente soltanto con la propria filosofia di vita: egli del resto non vuole una casa *privata*, gli basta quella *collettiva*.

E qui, su questo aggettivo, è giusto spiegare la seconda parte del titolo: *Un eroe del nostro tempo* è, naturalmente, il titolo dell'opera in prosa che Michail Lermontov pubblicò tra il 1839 e il 1840. Pochi libri hanno avuto un'eco così duratura nella letteratura russa, e quest'eco è figlia anche del titolo, che è diventato nel corso degli anni una sorta di insegna, come l'*Uomo ridicolo* di Dostoevskij, i *Padri e figli* di Turgenev, le *Anime morte* di Gogol' e così via – titoli che esprimono in modo tanto eloquente un *tipo* di essere vivente da diventare paradigmi, perfino modi di dire. Che cos'è, l'eroe del nostro tempo, per Lermontov? Lo dice l'autore stesso, in una frase che Makanin usa come esergo di *Underground*: «[l']eroe... è bensì un ritratto, ma non di un'unica persona: è il ritratto che compendia i difetti di tutta la nostra generazione, nel loro pieno sviluppo». L'eroe di Makanin, dunque, diventa una *persona collettiva*, l'emblema di un'epoca e di una generazione, quella dell'autore: Petrovič è tutti i cinquantenni artistoidi rifiutati dal loro mondo (dalle Unioni degli scrittori, dai sindacati, dalle fabbriche) e che si sono ritrovati all'improvviso a dover vivere dentro un mondo che non era più quello che conoscevano. È dunque, *Underground*, un'epopea nazionale, una grandiosa metafora di una condizione e di un Paese colto nel momento in cui tremano le sue fondamenta, ed è anche per questo che Petrovič non possiede un nome e un cognome: perché egli è tutti. Uomo superfluo, ridicolo e tragico insieme, egli è capace di grande empatia con le disgrazie altrui, di esagerato altruismo (esagerato perché spesso, nel corso del romanzo, egli si priva del niente che ha per andare incontro a qualcuno che poi, magari, gli volterà le spalle), ma ha sviluppato, in questa sua solitudine cagnesca e in questa continua lotta per sopravvivere che è la sua esistenza, anche un io sovrabbondante, che bussa alla sua porta quando percepisce il pericolo o quando, per esempio, gli ultimi rimasugli del vecchio sistema – gli informatori del KGB – lo vengono a importunare. Permeato di vodka, di filosofia (cita spesso Sartre e Hei-

degger) e di letteratura, Petrovič attraversa le pagine della propria vita come un personaggio di romanzo, e osserva le cose che gli capitano sentendosi ora un uomo del sottosuolo, ora un Puškin incompreso: compie due omicidi, il primo perché si sente umiliato da un caucasico – che “minaccia il suo io”, quell’io che egli non ha mai smarrito anche quando il Partito voleva che tutti si sentissero “noi” –, il secondo nei confronti di un uomo, poeta dell’*underground* come lui ma vendutosi al Sistema e informatore dei servizi segreti. Uccidendolo, egli vendica tutti gli *aghé* vittime nel tempo delle sue delazioni: in questo modo, piccolo Mitja Karamazov, Petrovič si fa carico del dolore di tutti, e della loro vendetta. Vive però questi due eventi tragici senza sensi di colpa, e con una scarsa paura di venire acciuffato: dopotutto, questi sono i vantaggi di chi vive fuori dal patto sociale, di qualunque natura esso sia. Così, Petrovič può addirittura permettersi di immaginarsi come un eroe romantico, investendo di un alone mitico i suoi omicidi: non sono assassinii a sangue freddo, ma duelli puškiniani che egli, semplicemente, ha vinto perché allenato da anni di controverta.

Due secoli di letteratura russa riecheggiano dentro le pagine di *Underground* fin dai titoli dei capitoli: il dostoevskiano *Il sosia*, dove in scena c’è Zykov, compagno di bevute e di scorribande letterarie di Petrovič, al quale però il caso ha fornito pubblicazioni (in Russia e all’estero) e fama – anche se Zykov porta una tara, quella di aver dato, una volta, confidenza a quelli del KGB – e che contiene una delle scene più potenti di tutto il romanzo: la riunione di vecchi ruderi del *samizdat* in un magazzino accanto a una casa editrice cui fanno la posta, in mezzo a vecchie piastrelle per bagni abbandonate che, guarda un po’, una volta parevano impossibili da trovare: questo capitolo, chissà perché, mi ha fatto e mi fa pensare alla rovina di piazza Sennaja fine anni Novanta; *Terra vergine*, che viene da Turgenev; *Scherzo di cane*, bulgakoviano; *Reparto numero Uno*, dal Čechov di *Reparto numero Sei*; *Una giornata di Venedikt Petrovič*, da Solženycyn. E così via: il testo è tanto infarcito di citazioni, rimandi, calchi di duecento anni di letteratura che, per certi versi, *Underground* ne può essere considerato un compendio postmoderno. Mi fermo sugli ultimi due titoli, quello čechoviano e *Una giornata di Vē-*

nedikt Petrovič, perché c'è un'altra grande casa comune, nel romanzo, che è speculare all'*obščezitje* e in cui, in uno dei capitoli più drammatici, Petrovič si troverà a vivere dopo una violentissima crisi di nervi: il manicomio. In esso vive Venedikt, Venja, fratello minore di Petrovič: lui un nome ce l'ha, e ha anche un talento, per la pittura, che il regime una ventina d'anni prima ha deciso di soffocare a colpi di iniezioni e vesti di contenzione. La colpa di Venja non è il talento, ma l'insolenza nei confronti dei funzionari di regime che, lavorando su certa arte "corrotta" e proveniente dall'*underground*, a un certo punto sono venuti a contatto con lui. Venja, che adesso è quasi un idiota e si muove spento per i corridoi del manicomio come un erede del Maestro, è un puro, qualcuno che, da giovane, pur di non soffocare né svendere la propria arte ha corso il rischio di venire rinchiuso. Non ricorda quasi più chi era (ma tutta la comunità di artisti moscoviti, e perfino qualcuno all'estero, lo venera come un genio), parla pochissimo e a volte a sproposito, ed è lui il vero *agbé*: quello che non ha accettato nemmeno gli espedienti, ma si è annullato pur di non prendere parte. Si chiama, e non sarà un caso, come quel Venička che, in un romanzo di Venedikt (di nuovo) Erofeev, faceva un viaggio su un trenino suburbano da Mosca a Petuški, dando ricette per prepararsi l'alcol con il profumo, citando tutta la cultura occidentale (anche quella vietata) e finendo per travolgere il lettore dentro un delirio alcolico che era un compendio di *tutto* quello che era la società sovietica dei primi anni Settanta. Petrovič ama Venja di un amore che è un misto di ammirazione e invidia (per via della purezza e del talento); lo venera come si venera un simbolo prima che un fratello, lo accudisce quando e come può, ma si fa anche bello di fronte a lui.

Comico, tragico, picaresco, antieroico, mitico, metaletterario, tutto: questo è *Underground*, l'ha scritto vent'anni fa Vladimir Makanin che oggi non c'è più ma che, erede di una tradizione che è così grande che a volte può far paura, non ci si è perduto, anzi, vi si è specchiato e, facendolo, ha trovato la sua grande casa comune.



English Abstracts

The Heavy Shadow of the Past. Hundred Years After the Revolution

Irina Marchesini

The first part of the article presents the state of the art on the October Revolution, highlighting the relevance of this historical event in nowadays Russian society. In addition to this, the second part of the article describes the contents and the scopes of this volume.

Russian, Non-Bolshevik Socialists and the Revolution

Guido Carpi

The socialist front that opposed the Bolsheviks during the 1917-1921 was large, complex and included numerous valued theoreticians. But the front was, at the same time, uneven, as it showed a wide range of irreconcilable positions: perhaps this was one of the causes of the front's defeat. A good example of that internal discrepancy was the debates that tore apart the Menshevik Party, in the analyses of the *esery* – who saw the Bolshevik's success as rooted in the social displacement of the farmers from the countryside and in their transformation in degraded masses, and, finally, in Aleksandr Bogdanov's theories. Bogdanov labelled the new political culture as a “barracks socialism” that originated in the First World War and that was characterized by a substantially predatory character.

1917. Childhood as a Territory Between Continuity and Rupture

Giulia De Florio

The article aims at exploring the concept of childhood during the Revolutionary period, with particular reference to critique, illustration

and literature for children and young people. The brief description of key events and works of art of such period confirms that the year 1917 was only partially a turning point in the history of Russian culture; in fact, many characteristics of the previous decade, which were inspired by the democratic wave of the Russian Populism, have been kept and developed until at least 1924-1925. Therefore, the alleged “complete rupture” with the past was mostly an imaginary conjecture of Soviet writers and artists that wanted to mark the difference between the new Soviet era and the bourgeois past in order to acquire credibility and defend themselves from severe criticism by the Party and the censorship. The developments in the pedagogical field, the graphic innovation in children’s publishing houses and the new language of children’s literature were inspired by the research carried out between XIX and XX centuries.

Russian Poetry and the Revolution. Notes on three Italian Published Anthologies

Alessandro Niero

This short paper deals with three Italian anthologies focusing on the connection between Russian poetry and the Russian Revolution: *Poesia russa della rivoluzione* (1923, edited by Ettore Lo Gatto), *Poesia russa della rivoluzione* (1923, ed. by Bruno Carnevali), and *1917: i poeti che fecero la Rivoluzione* (2017, ed. by Davide Brullo). Judging by the titles of the volumes, the common reader is led to assume that he will find a direct link between the lives of the poets, whose works are included in these anthologies, and the political circumstances connected to the February and October Revolution of 1917 (or, at least, to the 1905 one). In fact, after reading through the anthologies’ selections (especially, the ones assembled by Carnevali and Brullo), the reader realizes that the poems included in the collection are not always strictly connected to politics, both for mere chronological reasons (some texts were written before 1905) and because of the personal attitudes of the editors towards the authors. As a result, the concept of “revolution” itself gets progressively broadened and even diluted,

and, at the same time, more and more room is left to the tastes and preferences of the editors.

Velimir Khlebnikov: the Poems of the Revolution

Gabriella Imposti

During the autumn of 1921, after returning from Iran, Khlebnikov spent some time in Pyatigorsk in Northern Caucasus. Here he wrote four poems connected with the October Revolution. These poems, or fragments of poems, are *Noch pered Sovetami* [*The Night before the Soviets*], *Prachka* [*The Washerwoman*], *Nastoiashchee* [*The Present Time*], e *Nochnoi obysk* [*The Night Raid*]. Tynyanov defined them as «probably the most significant things that have been created in verse about the Revolution». In this article I analyze the polyphonic structure of these poems, their connections with the literary tradition concerning the condition of the serfs, and the representation of the Revolution by contemporary poets like Maiakovskii and Blok. In the final part of the article I describe two very recent theatre productions of the poem *The Night Raid* by the experimental theatre company *Chille de la balanza* from Florence.

The October of Performing Arts. Revolution or Evolution?

Donatella Gavrilovich

The October Revolution has been considered for a long time in every cultural and artistic sphere as a real watershed between tradition and innovation, between reform and avant-garde. Indeed, the Russian-Soviet avant-gardes were born in the humus of modernist experimentation, which generated the “synthesis of the arts” and the theatre was the ideal place for its implementation. The article focuses on the continuity of this modernist research, which the painters and scenographers of the Moscow artistic circle of Savva Mamontov began at the end of the 19th century. Their synaesthetic experimentation was transmitted to the directors, choreographers and artists of the Russian avant-garde. Wassily Kandinsky had the merit of developing it in his pictorial, theatrical and theoretical works and of spreading it in the West.

“The Most Important of All Arts”: Russian Cinema Before and After the Revolution

Davide Giurlando

The purpose of this study is to analyze the most relevant developments of Russian cinematic arts during the Russian Empire and in the first decades after the 1917 Revolution. Some of the most influential works of directors such as Protazanov, Vertov, Eisenstein, Dovzhenko, Barnet, Medvedkin, and more, are taken into account and historically contextualized.

The Music of Revolution in Russia

Elena Petrushanskaya-Averbakh

The article provides an overview of some of the most characteristic and artistically valuable musical artifacts written in Russia at the time of the October Revolution or afterwards, in order to celebrate it. A selection of the lyrics from the most popular songs of the 1905 and 1917 Revolution is provided. The article also focuses on the Civil war, when the supporters of the Red and White Armies sang songs based on the same melody, but with different lyrics. Moreover, the article aims at pointing out paradoxes and discrepancies between the revolution in musical language carried out by some of the most notable composers of the time and the revolution as a mere subject matter and program of music.

Russia as a Mirror

Andrea Tarabbia

Through the prism of my personal recollections, in the first part of the contribution I describe the deep changes that have affected Russia during the last couple of decades. Here I focus specifically on the year 2017, that is both the year when I visited Saint Petersburg and when the Russian writer Vladimir Makanin died. The second part of the contribution is devoted to Makanin's *Underground* (1998), a novel that perfectly mirrors the great Russian literary tradition.

Autrici e autori

Guido Carpi (1968) è professore ordinario di Letteratura russa presso l'Università di Napoli "L'Orientale". È autore di numerosi saggi su Dostoevskij e, fra l'altro, di una *Storia della letteratura russa* in due volumi (Roma, 2010 e 2016), della monografia *Russia 1917: Un anno rivoluzionario* (Roma 2017), di una *Storia del marxismo russo* (Mosca 2016, in lingua russa) e di una biografia in due volumi di Vladimir Il'ič Lenin (Bari 2020, 2021).

Giulia De Florio, dottore di ricerca in Scienze del testo presso l'Università "Sapienza" di Roma e ricercatrice presso l'Università di Modena e Reggio Emilia, è stata docente di Lingua e Letteratura russa in vari atenei italiani (Viterbo, Parma, Macerata, Milano, Firenze). È membro del comitato editoriale delle riviste scientifiche "Detskie čtenija", "Avtobiografija", "Accents & Paradoxes". I suoi principali ambiti di ricerca sono: la letteratura russa per bambini e ragazzi del Novecento; i cantautori e la poesia-canzone russa del secondo Novecento; la traduzione, in particolare di poesia e teatro. È autrice della monografia *Bulat Okudžava. Vita e destino di un poeta con la chitarra* (Squilibri 2018). Ha tradotto libri per ragazzi, una raccolta di poesie del poeta bielorusso Dmitrij Stroccev (*Terra sorella*, Valigie Rosse 2020) e l'epistolario di F.M. Dostoevskij (*Lettere*, Il Saggiatore, insieme a Elena Freda Piredda e Alice Farina). È in preparazione presso la Firenze University Press la sua monografia sulla letteratura russa per l'infanzia in Italia dal 1945 al 1991. Collabora

attualmente con varie case editrici italiane in qualità di consulente e traduttrice ed è membro di Memorial Italia.

Jacopo Doti, laureato in Letterature comparate presso la Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Bologna, consegue il Dottorato di ricerca in Cinema, Musica e Teatro presso il Dipartimento delle Arti del medesimo Ateneo con una tesi sulle opere di Sergej Rachmaninov. Tra il 2017 e il 2020 è assegnista di ricerca presso il LILEC (Università di Bologna), dove ha lavorato a un progetto sul *lišnij čelovek*. Ha partecipato a numerosi convegni a livello nazionale e internazionale: Colloqui del "Saggiatore musicale", 1st Transnational Opera Studies Conference, IRMS Annual Conferences (2019: "Junior Scholar Award"). Ha all'attivo diversi contributi scientifici dedicati al mito di Demetrio e alle sue trasposizioni teatrali ("Studi slavistici"), al poema di Puškin *Gli zingari* e alla ricezione russa del *roman personnel* ("Europa Orientalis").

Donatella Gavrilovich è professore associato di Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". I suoi studi sono focalizzati sul teatro, la scenografia, le arti visive e la danza in Russia tra i secoli XIX e XX, sugli archivi digitali, su problemi di catalogazione ed esposizione dei beni culturali delle arti dello spettacolo. Nel 2012 ha fondato e dirige la collana scientifica, intitolata "Arti dello Spettacolo / Performing Arts" e dal 2015 l'omonima rivista online <http://www.artidellospettacolo-performingarts.com/>. Tra le sue pubblicazioni si segnalano le monografie: *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti d'artisti, pittori e critici 1860-1920* (1993); *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin* (2011); *Vera Komissarževskaja. Una donna "senza compromesso"* (2015); *Arts and Dance. Russian and Soviet Choreographers* (2017). Tra gli ultimi saggi: *La "resistibile ascesa" del falso mito di Sergej Djačilev nella storia dei Teatri Imperiali*, in "Rifrazioni/Sinestesieonline" XI-34, gennaio 2022, 1-15; *An Unknown Legacy: Uncovering Traces of Savva Mamontov's work in Meyerhold's Conditional*

Theatre, in J. Pitches, S. Aquilina (eds), *The Routledge Companion to Vsevolod Meyerhold*, Oxford, Routledge, 2022, 134-146.

Davide Giurlando, dottore di ricerca in Studi dell'Europa Orientale con una tesi sulle pellicole sovietiche di guerra, ha partecipato a convegni e presentazioni sul cinema russo. È inoltre studioso ed esperto di cinema d'animazione, autore di vari contributi su tale ambito, tra cui il volume *Fantasmagoria – Un secolo (e oltre) di cinema d'animazione*, curato nel 2017 per Marsilio. Ha organizzato rassegne cinematografiche e dal 2011 è tra i curatori dell'evento annuale Ca' Foscari Short Film Festival. È inoltre docente presso il Master of Fine Arts in Filmmaking dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

Gabriella Elina Imposti è professore ordinario di Letteratura russa dell'Università di Bologna. Si è occupata di Futurismo russo (pubblicazione più recente: *Velimir Khlebnikov's Early Dramatic Production*, "International Yearbook of Futurism Studies", 9, 2019); di studi sulla versificazione russa (*Aleksandr Christoforovič Vostokov: dalla pratica poetica agli studi metrico-filologici*, Bologna, 2000); di romanticismo russo e del suo rapporto con il romanticismo inglese (*The Reception of Thomas Moore in Russia During the Romantic Age*, in *Thomas Moore. Texts, Contexts, Hypertext. REIMAGINING IRELAND*, a cura di Benatti, F., Ryder, S., Tonra, J., Bern: Peter Lang, 2013); dei *gender studies* nella Federazione Russa e di scrittrici russe contemporanee (pubblicazione più recente: *Il romanzo di Svetlana Vasilenko Duročka. Tra mito e agiografia*, "Studi Slavistici", XVII, 1, 2020); del fantastico nella letteratura russa (*Fantastičeskoe prostranstvo i vremja v tvorčevstve Vladislava Otrošenko*, in "Tekst i Tradicija", Sankt Peterburg, "Rostok", 2014). Si interessa anche di problematiche reattive alla traduzione (*Palindromo e traduzione*, Bologna, 2017). Infine ha scritto diversi saggi su Tolstoj e Dostoevskij (pubblicazione più recente: *Il paradosso del mentitore in Memorie dal sottosuolo di Dostoevskij*, "Between", 9.18, 2019); e sulla cinematografia di Andrzej Wajda ("God's Playground": *Poland and the Second World*

War in Wajda's cinema, in Memories and Representations of War in Europe: The Case of WW1 and WW2, Amsterdam-New York, 2009).

Irina Marchesini è professore associato di Lingua e Letteratura russa presso l'Università di Bologna. È autrice di una cinquantina di articoli scientifici dedicati soprattutto alla letteratura, alla cultura e all'arte russa contemporanea, in particolar modo sovietica. A sua firma le due monografie *Levigati dall'assenza. La costruzione del personaggio nella prosa metafinzionale russo-sovietica* (Roma, 2018) e *Lo specchio del tempo. La permanenza del retaggio linguistico-culturale anticorusso nella prosa russa contemporanea* (Roma, 2018).

Alessandro Niero insegna letteratura russa all'Università di Bologna. Svolge le sue ricerche nell'ambito della letteratura russa del XIX e XX secolo, occupandosi in particolare di poesia del secondo Novecento (soprattutto Iosif Brodskij), ricezione della poesia russa in Italia e traduzione poetica. Ha al suo attivo i volumi *Una "incognita" di Zamjatin: problemi di traduzione* (Fasano [Brindisi], 2001), *L'arte del possibile. Iosif Brodskij poeta-traduttore di Quasimodo, Bassani, Govoni, Fortini, De Libero, Saba* (Venezia, 2008) e *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi* (Macerata, 2019). Ha inoltre curato *Otto poeti russi*, numero speciale dedicato alla poesia russa della rivista "In Forma di Parole" (n. 2 del 2005; ora ristampato per Lithos, Roma 2019), e tradotto volumi di E. Rejn («Balcone» e altre poesie, Reggio Emilia 2008), I. Ermakova («Ninna nanna per Odisseo» e altre poesie, Novara 2008), S. Stratankovskij (*Buio diurno*, Torino 2009, e *Graffiti*, Firenze 2014), A. Fet («Arduo è restituire la bellezza viva». *Liriche*, Milano 2012), G. Ivanov (*Diario post mortem*, Ferrara 2013), D. Prigov (*Trentatré testi*, Crocetta del Montello, TV 2011, e *Oltre la poesia*, Venezia 2014), B. Sluckij («Il sesto cielo» e altre poesie, Firenze 2013) e B. Pasternak (*Quando rasserena*, Firenze 2020). Per la sua attività di traduttore di poesia ha ricevuto diversi riconoscimenti nazionali e internazionali, tra cui il Premio Nazionale per la Traduzione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (2006), il "Lerici Pea Mosca" (2008), il "Čitaj Rossiju / Read Russia" (2012) e

il “Luca Canali” per i vent’anni della rivista “Atelier” (2017). Dal 2013 cura presso l’editore Passigli la sezione “Russia Poetica” per la collana di poesia fondata nel 1989 da Mario Luzi.

Elena Petrushanskaya-Averbakh è ricercatrice presso il Dipartimento di Arti Multimediali dell’Istituto d’Arte Statale di Mosca (*Gosudarstvennyj Institut Iskusstvoznaniia*, dal 1993). È autrice delle monografie *Musica e televisione* (Mosca, 1986), *Il mondo musicale di Iosif Brodskij* (San Pietroburgo, 2004, rist. 2007), *Michail Glinka e l’Italia* (Mosca, 2009) *Le avventure dell’opera russa in Italia* (Mosca, 2018). Ha al suo attivo oltre cento saggi dedicati al rapporto tra musica e letteratura, i mass media e l’arte del Ventesimo secolo, la musica per il cinema e le serie televisive. Ha inoltre scritto l’introduzione ad un volume miscelaneo sulla produzione di Šostakovič.

Andrea Tarabbia nasce a Saronno nel 1978. Ha pubblicato, tra gli altri, i romanzi *Il demone a Beslan* (Mondadori, 2011; poi Bollati Boringhieri, 2021) e *Il giardino delle mosche* (Ponte alle Grazie, 2015, Premio “Manzoni” 2016 e Premio “Selezione Campiello” 2016). Nel 2012 ha curato e tradotto *Diavoleide* di Michail Bulgakov per Voland. Nel 2013 è uscito il racconto *La ventinovesima ora* (Mondadori Xs). Nel 2018, per NN editore, ha scritto *Il peso del legno*, un saggio narrativo con tema la croce. Ha curato l’antologia *Racconti di demoni russi* (Il Saggiatore, 2021). Con *Madrigale senza suono* (Bollati Boringhieri, 2019), ha vinto la 57esima edizione del premio “Campiello”.







Finito di stampare nel mese di ottobre 2022
per i tipi di Bologna University Press