

---

# trame

*di letteratura comparata*

## *I LINGUAGGI DELLA RIVOLUZIONE*

*L'IMPATTO DELL'OTTOBRE 1917 SULLA LETTERATURA,  
LE ARTI E LE SCIENZE UMANE*

a cura di Raissa Raskina

nuova serie  
anno III, numero 3  
gennaio-dicembre 2019





## trame *di letteratura comparata*

autori  
langage et linguistique  
international literature  
narración  
Auteurs  
comparatística  
trame  
Sprache  
poème  
tradición  
narrativa comparata  
Literature  
avrop  
linguaggio  
traduttologia  
kymrypa  
translation  
debate  
linguistica  
auteurs  
narrativa comparata  
Literature

Rivista annuale a cura del  
Laboratorio di Tecnologia, Narrativa e Analisi del Linguaggio  
Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute  
Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

*Direttore responsabile*  
Maria Teresa Giaveri

*Co-direttore*  
Roberto Baronti Marchiò

*Redazione*  
Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute  
Campus Folcara - Via Sant'Angelo in Theodice - 03043 Cassino (FR)  
tecnal@unicas.it

*Comitato Editoriale*  
Roberta Alviti, Nicola Bottiglieri, Laura Diamanti, Riccardo Finocchi, Micaela Latini, Ilaria Magnani, Natalie Malinin, Raissa Raskina, Vincenzo Salerno, Rosella Tinaburri, Saverio Tomaiuolo

*Segreteria di Redazione*  
Anna Mariani, Rosella Tinaburri, Saverio Tomaiuolo

*Comitato Scientifico*  
Elena Agazzi, Richard Ambrosini, Franco Buffoni, Mario Capaldo, Camilla Cattarulla, Michele Cometa, Lilla Maria Crisafulli, Franco De Vivo, Marino Freschi, Cristina Iglesia, Gloria Lauri-Lucente, Valerio Magrelli, Pierluigi Pellini, Ralph Pite, Pietro Taravacci

*Redazione Neu*  
Elisabetta Vaccaro

*Assistenza alla Redazione*  
Giulia Zingrillo e Ilenia Canale

# trame

*di letteratura comparata*

nuova serie  
anno III, numero 3  
gennaio-dicembre 2019

**trame di letteratura comparata**

Aut. Tribunale di Cassino n. 2 del 2000

Periodicità annuale.

«trame di letteratura comparata» is a Peer-Reviewed Journal

ISSN 1720-5417

**ISBN**

© 2019 Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute

Copyright immagine di copertina:

© Archivio «il manifesto». Elaborazione grafica della locandina del film *Lenin a Parigi* di Sergej Jutkevič, 1981

Logo TRAME e TECNAL:

© FABRICA, centro di ricerca sulla comunicazione di Benetton Group

© Nuova Editrice Universitaria

Tutti i diritti sono riservati



## Sommario

### LA VOCE

|                                                                                                      |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| RAISSA RASKINA, <i>Premessa</i> .....                                                                | 13 |
| PIETRO MONTANI, <i>1924. Kulešov, Vertov, Ejzenštejn e il progetto di un «cinema politico»</i> ..... | 17 |
| PAOLO VIRNO, <i>Vygotskij, la Rivoluzione d'ottobre nella filosofia della mente</i> ....             | 29 |

### DIMORE

|                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| CRISTIANO DIDDI, <i>Il russo dopo la rivoluzione: spontaneità rivoluzionaria e politica linguistica</i> ..... | 41  |
| GUIDO CARPI, <i>1917 e dintorni nella narrativa russo-sovietica fra le due guerre</i> .....                   | 57  |
| JO ANNA ISAAK, <i>Art Works! What Is Being Done</i> .....                                                     | 67  |
| RAISSA RASKINA, <i>La scena senza aura: l'Ottobre teatrale di Mejerchol'd</i> .....                           | 81  |
| LIVIA SCHELLER, <i>Vygotski, Mandelstam et les mots des émotions</i> .....                                    | 95  |
| VALERIO MAGRELLI, <i>Leggere Blok</i> .....                                                                   | 109 |

### CALEIDOSCOPIO

|                                                                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| FRANCESCO FIORENTINO, <i>Brecht, la rivoluzione e il teatro epico</i> .....                                                                                                    | 117 |
| ROBERTO BARONTI MARCHIÒ, <i>La Rivoluzione russa e il Modernismo inglese</i> .....                                                                                             | 135 |
| GIANCARLO SCHIRRU, <i>Gramsci, la Rivoluzione russa e la pianificazione linguistica</i> .....                                                                                  | 153 |
| PATRICIA GABORIK, <i>Soviet Theatre, Blackshirt Style</i> .....                                                                                                                | 167 |
| PAOLO PECERE, <i>Dal simbolismo mitico-religioso al simbolismo laico. Ernesto de Martino e la Rivoluzione d'ottobre</i> .....                                                  | 179 |
| AMEDEO DI FRANCESCO, <i>«Nello stato comunista noi vogliamo una letteratura genuina, rinnovata, onesta». Sándor Márai nella rivoluzione sovietica ungherese del 1919</i> ..... | 193 |

## OFFICINA

|                                                                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| RICCARDO FINOCCHI (a cura di), <i>Roman Jakobson: la fondazione degli studi sul linguaggio</i> . Giornata di studi con M. PRAMPOLINI, P. MONTANI, I. PEZZINI ..... | 213 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| LAURA DIAMANTI, <i>Roman Jakobson, a linguist and a semiotician: on language functions and translation</i> ..... | 241 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## POIEIN (a cura di Maria Teresa Giaveri)

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| MANUELA BERTOLI, <i>Le piume sonore di Olivier Messiaen</i> .....                   | 263 |
| BRUNELLA AN TOMARINI, <i>I manuali aptici di Manuela Bertoli</i> .....              | 264 |
| CLAUDIA CHIANESE, <i>In equilibrio tra terra e cielo</i> .....                      | 273 |
| JEAN-PIERRE GAUDIN, <i>Poetica del cartone povero. Hasard, matière, rythme</i> .... | 281 |

## AGORÀ

|                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ROBERTA ALVITI, <i>Cronache da Gerusalemme: patria, lingua, conflitto</i> ..... | 295 |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----|

## FINESTRE

|                                                                                                                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| F. Santi e A. Stramaglia (a cura di) <i>Identità di testo. Frammenti, collezioni di testi, glosse e rifacimenti</i> (Elena Berti) .....                                 | 311 |
| P. Canettieri, G. Santini, R. Tinaburri, R. Gamberini (a cura di), <i>La filologia medievale: comparatistica, critica del testo e attualità</i> (Chiara Mezzetti) ..... | 316 |
| Herman Melville, <i>Lettere a Hawthorne</i> , a cura di G. Nori (Donatella Izzo) .....                                                                                  | 320 |
| Nicola Bottiglieri, <i>Via del Singhiozzo</i> (Marzia Bianchi) .....                                                                                                    | 326 |
| Ilaria Magnani, <i>Sulle orme del viandante. Scrittura ed erranza in Antonio Dal Masetto</i> (Nicola Bottiglieri) .....                                                 | 329 |

|                        |     |
|------------------------|-----|
| NOTE BIOGRAFICHE ..... | 337 |
|------------------------|-----|

**LA VOCE**



RAISSA RASKINA

*Premessa*

Proviamo allora: un'immensa virata  
maldestra, scricchiolante.  
La terra naviga. Uomini coraggio!  
Fendendo l'oceano con vomere di aratro  
per ricordare anche sul Lete gelido  
che dieci cieli a noi costò la terra<sup>1</sup>.

Grandiosa e sommessa a un tempo, l'immagine della virata «maldestra, scricchiolante» di una nave che fende l'oceano della storia servì al poeta Osip Mandel'stam per celebrare, a modo suo, la rivoluzione dell'Ottobre 1917. Comunque si giudichi quell'evento storico, i sei versi di Mandel'stam ne condensano i tratti essenziali: l'imponenza di un fenomeno sociale, ma anche etico ed emotivo, che tracciò una incancellabile linea divisoria tra «prima» e «dopo»; la natura sperimentale della rivoluzione, concepita dai suoi protagonisti come una prova generale o un'avventura dall'esito tutt'altro che scontato («proviamo, allora»); la severa virilità della linea di condotta quotidiana; l'enormità dei sacrifici che l'«immensa virata» comportò.

A distanza di cento anni dall'Ottobre, nel 2017, eravamo in molti a sentire il desiderio, ma anche la necessità, di pensare daccapo quella rottura epocale che sconvolse non solo la Russia, ma il mondo intero, ridefinendone le coordinate politiche, sociali, culturali. Abbiamo così organizzato, all'Università di Cassino, un convegno intitolato *I linguaggi della rivoluzione. L'impatto dell'Ottobre 1917 sulla letteratura, le arti e le scienze umane* (24-25 ottobre 2017). La parte monografica di questo volume di *Trame di letteratura comparata* (sezioni «La voce», «Dimore», «Caleidoscopio») raccoglie i contributi a quel convegno, offerti da autori quanto mai diversi tra loro, com'è giusto che sia allorché in questione è uno spartiacque storico.

Mettiamo subito in chiaro ciò che *non* volevamo. Non era nostra intenzione avviare un'indagine storico-politica sulle peripezie della Rivoluzione russa strettamente intesa. Non perché sottovalutassimo i fatti che ebbero luogo tra febbraio e ottobre del 1917, tutt'altro: quei mesi restano ancora oggi un vero e proprio *segno di contraddizione*, un oggetto meritevole di ricerche rigorose e

appassionate. Per non parlare delle vicende che seguirono alla presa del Palazzo d’Inverno: la guerra civile, il consolidamento della dittatura del proletariato, il passaggio dal comunismo di guerra alla Nuova politica economica, il crescente predominio del Partito, la morte di Lenin, l’ascesa di Stalin, l’esilio di Trockij. A noi interessava, però, mettere a fuoco i fenomeni in cui i diversi ambiti dell’esperienza – politica e cultura, sensibilità estetica e vita quotidiana, biografie ed eventi collettivi – si ibridano fino a risultare inseparabili. Ci è sembrato quindi più produttivo adottare su quegli eventi storici un punto di vista meno diretto, interrogandoci su influenze, echi, effetti che ebbe la rivoluzione – in Russia come in Occidente – nelle arti, negli usi linguistici, nelle scienze umane. Non per scansare il nocciolo duro della questione, ma per averne una conoscenza più ricca e articolata.

Allo stesso tempo, però, non intendevamo ridurre l’Ottobre e la guerra civile a propellente o involontaria fucina delle avanguardie intellettuali e artistiche degli anni Venti. Splendori e miserie del paesaggio post-rivoluzionario, poesie e film memorabili, dovevano mostrare il loro rapporto, a volte di schietta ostilità, con la rivoluzione, anziché essere esaminati come meri episodi culturali della prima metà del Novecento.

Scartate queste due possibilità, entrambe riduttive, ce ne rimaneva una soltanto, non poco promettente: considerare la rivoluzione alla stregua di un «fatto sociale totale», per dirla con l’antropologo Marcel Mauss. Di un fatto, cioè, che coinvolge l’intero funzionamento di una comunità. Di un fatto all’interno del quale convivono mutamento delle mentalità e organizzazione del sistema scolastico, riti e miti, poemi e bilanci economici, biologia e teatro che trae ispirazione dall’organizzazione fordista della fabbrica. Al di là dell’entusiasmo, della curiosità, dello scetticismo o della totale esecrazione che la presa del potere da parte dei bolscevichi ha suscitato nei singoli pensatori e artisti, nessuno si poteva dire davvero immune all’influsso di questo «fatto sociale totale». La trasformazione repentina delle forme di vita, l’avvento di un tempo nuovo, la percezione di possibilità inedite (salvifiche o spaventose che fossero), coinvolse favorevoli e contrari, scettici e accalorati. Anche i controrivoluzionari furono intrisi dei giorni e delle opere della rivoluzione, esposti a un tempo che trasfigurava il senso di ogni cosa.

La nostra scommessa è stata, dunque, quella di individuare un cortocircuito, ovvero una relazione simbiotica, tra il brusco cambiamento del paradigma politico-sociale e le innovazioni, gli slittamenti, le alternative che si registrarono sul

piano formale nelle arti, sul piano concettuale nelle scienze umane, ma anche nell'ambito della prassi linguistica e dei valori morali. Rilevante non ci è sembrata la reazione ideologica di artisti e pensatori alla presa del Palazzo d'Inverno, ma il modo in cui la rottura epocale dell'Ottobre ha inciso sulla grammatica dei testi letterari, dei film, degli spettacoli teatrali, nonché sui metodi di ricerca in filosofia, estetica, filologia, linguistica, antropologia. Il criterio adottato può essere riassunto così: privilegiare le opere e le idee che non sarebbero state possibili senza l'Ottobre. Poiché gli effetti del sommovimento rivoluzionario si sono registrati ben al di là dei confini russi, non stupirà che qui si parli anche di ciò che accadde in Italia, Germania, Inghilterra, Ungheria e negli Stati Uniti (sezione "Caleidoscopio").

Torniamo infine a Mandel'stam, autore che certamente non può essere sospettato di una incondizionata simpatia per il bolscevismo, né tanto meno tacciato di ipocrisia. Nel 1928, egli scrisse: «La Rivoluzione d'ottobre non ha potuto fare a meno di esercitare un'influenza sul mio lavoro, poiché mi ha tolto la "biografia", la sensazione dell'importanza personale. Le sono grato per aver posto fine una volta per sempre all'agiatazza spirituale e al vivere di rendita culturale»<sup>2</sup>. Senza dubbio, l'esproprio di molte quiete certezze, operato dalla rivoluzione, ha spalancato le porte – per una decina d'anni almeno, ma anche in seguito – a una tormentata innovazione artistica e intellettuale, della quale noi siamo, spesso, gli eredi inconsapevoli.

## Note

---

<sup>1</sup> O. Mandel'stam, *Celebriamo, fratelli, la libertà al crepuscolo* (1918), in Id., *Ottanta poesie*, a cura di R. Faccani, Torino, Einaudi, 2009, p. 67.

<sup>2</sup> O. Mandel'stam, *Poet o sebe*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v trech tomach*, vol. 3, Moskva, Progress-Plejada, 2011, p. 311.





PIETRO MONTANI

*1924. Kulešov, Vertov, Ejzenštejn e il progetto di  
un «cinema politico»*

---

Abstract

*In the last lines of his essay The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, Walter Benjamin contrasted the «aestheticization of politics» practised by totalitarian regimes with the revolutionary perspective of a «politicization of art». A correct interpretation of this contrast implies that artistic practice can contribute to the reversal of the model of a polis based on the emotional manipulation of consent in favor of another model of institution of the polis, in which technique plays an essentially critical role. This intertwining of relations between art, technique, polis and revolution will be exemplified by analyzing three Soviet films released in 1924: Strike by S. M. Eisenstein, Kinoglaz by D. Vertov, The extraordinary adventures of Mr. West in the land of the Bolsheviks by L. Kuleshov.*

---

*Polis, Techne, Rivoluzione*

Come tutti ricordano Walter Benjamin chiudeva il suo celebre (e tormentato) testo su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* contrapponendo all'«estetizzazione della politica», caratteristica dei regimi totalitari, il progetto di una «politicizzazione dell'arte»: un mandato che le innovazioni tecnologiche affidano agli artisti rivoluzionari<sup>1</sup>.

Che cosa fosse l'«estetizzazione della politica» era ben chiaro a Benjamin, che scriveva alla metà degli anni Trenta del secolo scorso. Ma lo è altrettanto a noi, che viviamo nell'epoca in cui, per fare un solo esempio tra i tanti, un attore comico ucraino, molto noto nel suo paese, è stato eletto alla carica di Presidente della Repubblica, con largo suffragio, dopo aver fondato un partito che reca lo stesso nome della *fiction* (*Servo del popolo*) che lo aveva reso celebre in TV e che, recentemente, ha raggiunto la maggioranza assoluta in Parlamento. In che modo sia mutato il senso dell'«estetizzazione» della politica dai tempi delle parate spettacolari e dei grandi film propagandistici a quelli dello *storytelling* compiutamente realizzato è un tema che meriterebbe una riflessione a parte<sup>2</sup>. Qui se ne ribadirà soltanto l'intima connessione con la tecnica che, allora come oggi, riguarda i grandi media e lo spettacolo. È molto più difficile, invece, col-

legare il concetto di «politicizzazione dell'arte» con un'esemplificazione altrettanto persuasiva<sup>3</sup>.

Non è un caso, del resto, se più sopra ho parlato di «progetto» e non di una serie di esperienze concrete, ovvero di un modello canonico, a cui si potesse fare sicuro riferimento. L'indicazione di Benjamin, in realtà, è così lapidaria e reticente da obbligarci a sollecitare ai limiti del lecito le poche parole con cui viene espressa. Si noterà, allora, che la forma oppositiva in cui è esposta ci dice non solo che ci sarebbe un rapporto stretto tra *polis* e arte, ma anche che questo rapporto dovrebbe essere tale da *rovesciarne* un altro, quello tra *polis* ed emozione estetica. Se proviamo a ricondurre al loro originario etimo greco anche le altre due espressioni contenute nella contrapposizione enunciata da Benjamin, otteniamo che c'è un rapporto significativo tra *polis* e *techne* (l'«arte» in senso ampio) tale che, quando fosse bene interpretato, ne risulterebbe *rovesciato* il rapporto, altrettanto significativo pur se evidentemente di segno opposto, che esiste tra *polis* e *aisthesis* (anche in questo caso: la «sensibilità» in senso ampio). Riformulo: un modello della *techne* in cui fosse saliente il rapporto di quest'ultima con la costituzione del «politico» – l'arte come tecnica politica, potremmo anche dire, ovvero la politica come opera dell'arte (così la pensava, ad esempio, Schiller)<sup>4</sup> – si contrapporrebbe, fino a rovesciarlo, a un altro modello che, al contrario, enfatizzasse il requisito del consenso delle masse nell'istituzione della *polis*, riferendolo in particolare all'emozione estetica (alla “pancia”, come diciamo oggi in modo corrico)<sup>5</sup>. Non c'è dubbio che i due modelli si avvalgono ora di una maggiore perspicuità intuitiva. Ma se ne avvale anche l'operatore che li connette, cioè quel *rovesciamento* su cui ho richiamato più di una volta l'attenzione perché si tratta, in tutta evidenza, di uno *schema* – più precisamente di uno schema motorio – che concorre a dar senso al concetto di “rivoluzione”<sup>6</sup>. La rivoluzione è, tra le altre cose, il *rovesciamento* di un certo ordine politico. Ne possiamo forse concludere che nella contrapposizione con cui Benjamin chiudeva il suo saggio è contenuta almeno questa importante indicazione: che il progetto di «politicizzazione dell'arte» deve sapersi mettere nella condizione di contribuire al *rovesciamento* del modello di una *polis* fondata sull'emotività del consenso a favore di un altro modello, in cui la tecnica gioca un ruolo di primaria importanza, anche se ancora in parte da specificare.

Ora, è certo che le avanguardie artistiche russo-sovietiche percepirono con grande chiarezza questo intreccio di relazioni tra arte, *polis* e rivoluzione e lo esplorarono con una creatività insuperata. Ma in modo particolarmente signifi-

cativo ciò accadde nel caso del cinema, la forma d'arte più vicina all'innovazione tecnologica: non a caso il fenomeno a proposito del quale Benjamin aveva potuto scrivere che «*tutti i problemi dell'arte contemporanea trovano la loro soluzione definitiva solo nel contesto del cinema*»<sup>7</sup>.

Per una felice coincidenza è accaduto che nello stesso anno, il 1924 (l'anno della morte di Lenin), i tre cineasti forse più creativi di quel periodo, Lev Kulešov, Dziga Vertov e Sergej Ejzenštejn, ci abbiano consegnato tre diversi esempi della relazione che ho appena evidenziato, realizzando tre film su cui vorrei soffermarmi: *Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi* (una travolgente commedia), *Kinoglaz* (*Cineocchio*, una specie di “documentario”), *Sciopero* (un film del tutto inclassificabile).

*Ejzenštejn: «esporre e mostrare» la tecnica dello sciopero*

In omaggio allo schema motorio appena evocato, rovescerò l'ordine con cui ho presentato i film – cioè: da quello più facilmente a quello più difficilmente classificabile – e partirò da Ejzenštejn, che all'epoca aveva appena 26 anni. Vertov ne aveva 28 e Kulešov addirittura 25, nonostante fosse già considerato un maestro indiscusso («Noi facciamo film, Kulešov ha fatto il cinema», era solito dire Ejzenštejn). Il motivo di questa precedenza sta nel fatto che Ejzenštejn, scrittore irrefrenabile, ci ha lasciato molte preziose testimonianze su che cosa egli intendesse con «politicizzazione dell'arte». L'uscita di *Sciopero*, che è il suo primo film, fu infatti accompagnata da alcuni testi teorici di grande rilievo, di cui bisognerà qui ricordarne almeno uno: *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*<sup>8</sup>.

Ejzenštejn aveva introdotto il concetto di «attrazione» in un celebre manifesto dell'anno precedente, intitolato appunto *Il montaggio delle attrazioni*<sup>9</sup>. Qui l'«attrazione» è riferita al teatro (Ejzenštejn aveva cominciato come scenografo e regista teatrale) e designa qualsiasi elemento dello spettacolo che sia in grado di esercitare un'azione sensoriale imprevista e violenta sullo spettatore in modo da farlo entrare in un regime percettivo per lui nuovo. Bisogna porre attenzione su un punto qualificante. Non si trattava solo di disautomatizzare o «straniare» – come dicevano i formalisti<sup>10</sup> – gli schemi percettivi consolidati rimettendoli nella condizione aurorale di una riscoperta delle cose (l'arte, scriveva Šklovskij, serve a fare in modo che la pietra torni a essere una pietra, cioè a restituire freschezza percettiva a una *routine* automatizzata e atrofizzata)<sup>11</sup>. Si trattava, piuttosto, di *riorganizzare* radicalmente il gioco simbolico grazie al quale i concetti

vengono resi di norma intuibili in virtù di un'appropriata *sensibilizzazione* (analogo al lavoro espletato dallo schema motorio che ho richiamato più sopra a proposito del concetto di «rivoluzione»). Ejzenštejn concepiva dunque il teatro – e con argomenti teorici assai più stringenti, il cinema – come un dispositivo capace di esercitare una specifica «azione efficace» (*vozdejstvie*) volta a sensibilizzare in modo nuovo i concetti: a riorganizzare, estendere e tendenzialmente rivoluzionare (rovesciare) il campo stesso di questa sensibilizzazione. L'idea era che da questa esperienza anche lo spettatore dovesse uscire modificato – o “rivoluzionato” – non tanto o non solo nella sua capacità di “sentire”, ma anche nella sua capacità di formulare giudizi politici. Va aggiunto che fu proprio il passaggio dal teatro al cinema a convincere Ejzenštejn che la «politicizzazione dell'arte» non potesse fermarsi allo straniamento e alla disautomatizzazione, ma dovesse far seguire al momento decostruttivo un movimento di riorganizzazione del giudizio politico.

Nel concetto di «attrazione» (che successivamente si sarebbe trasformato in quello di azione efficace) bisogna sottolineare due aspetti. Il primo sta nel carattere del tutto eterogeneo delle attrazioni. *Il montaggio delle attrazioni* non è solo una sequenza di *shock* sensoriali, è anche un montaggio di eterogenei. Un coinvolgimento sensoriale e intellettuale plurimo. Proprio come è plurimo il lavoro dell'immaginazione nella costruzione degli schemi che danno senso alle nostre forme simboliche (e al linguaggio in primo luogo). Ejzenštejn, in altri termini, comprese molto precocemente ciò a cui oggi ci si riferisce come al carattere “multimodale” dell'immaginazione, insieme all'efficacia che ci si sarebbe potuti aspettare da un suo uso appropriato. Il secondo aspetto è che questo lavoro di disautomatizzazione percettiva e di riassemblaggio di elementi eterogenei fu sempre più chiaramente concepito da lui come un *dispositivo per rielaborare*. Per rielaborare che cosa? I processi di sensibilizzazione dei concetti, si è già detto. Compresi, naturalmente, i concetti politici. Così il progetto di *Sciopero* fu esplicitamente concepito da Ejzenštejn come la produzione di un dispositivo spettacolare volto a implementare la rielaborazione di due concetti politico-economici quali lo sciopero e la lotta clandestina. A esplorare, cioè, i modi in cui questi concetti potessero essere riferiti dalla nostra immaginazione all'ordine del sensibile-intuitivo grazie alla mediazione di numerosi schemi tra i quali Ejzenštejn si dichiara particolarmente interessato a quelli di tipo tecnico:

Il punto essenziale – egli scrive – consiste nell’espore (*izložiti*) e nel mostrare (*pokazati*) la tecnica della clandestinità, nell’offerirne, attraverso singoli modelli caratteristici, il *profilo produttivo*. Come si cuciono gli stivali – com’è stato preparato l’Ottobre<sup>12</sup>.

Risuona qui ad evidenza l’originale (ma anche provvisoria) adesione di Ejzenštejn all’ideologia costruttivista, ma l’aspetto più importante e innovativo del programma qui enunciato sta nella scelta accurata dei due verbi – espore e mostrare – con cui Ejzenštejn descrive il particolare “impasto” semiotico sotteso alla *scrittura* del suo film, rinviando con il primo alla dimensione lineare del discorso articolato e con il secondo al raccogliersi del senso in una serie di immagini pregnanti. Il principio costruttivo del cinema politico di Ejzenštejn sembra dunque assumere lo statuto di un’autentica *Bilderschrift* (è il termine usato da Freud per definire il lavoro dell’immaginazione onirica<sup>13</sup>) capace di descrivere e, insieme, di esibire, di lavorare con l’intelletto discorsivo e con la sintesi simultanea dell’immagine, finalizzando questo lavoro congiunto a una riorganizzazione generale della semantica dello “sciopero” di cui il cinema (più precisamente: il montaggio cinematografico) dà mostra di saper restituire meglio di qualsiasi altra forma espressiva la specifica tessitura tecnica.

Mi fermo qui con *Sciopero* e passo a *Kinoglaz* che, diciamolo subito, il suo autore percepì come un modello *opposto* di cinema politico. Tra Ejzenštejn e Vertov, anzi, si accese una durissima polemica, destinata a non placarsi mai, di cui il saggio che ho appena commentato reca già le prime tracce<sup>14</sup>.

#### *Vertov. Una «cinescrittura» di massa*

Anche Vertov, come ho detto, aveva pubblicato nello stesso anno del *Montaggio delle attrazioni*, e per di più sullo stesso numero della stessa rivista, «LEF», un manifesto programmatico. Un testo che fin dal suo titolo – *Kinoki. Perevorot (I Cineocchi, un rivolgimento)*<sup>15</sup> – dichiara la sua afferenza al concetto chiave che stiamo esplorando: il rovesciamento rivoluzionario di un regime.

Ma quale «regime» avevano in mente Vertov e il suo gruppo? La prima risposta è: quello dell’opera d’arte intesa come occasione di un’esperienza estetica. Nessuno dei primi film di Vertov somiglia a un’opera nel senso della chiusura testuale (o della deliberata mancanza di una chiusura testuale) grazie a cui un’opera si fa percepire come un testo coerente e concluso. Nessuno di essi, inoltre, aspira a produrre effetti estetici di qualsiasi tipo, dai più corrivi ai più raffinati, con la sola eccezione per il ritmo compositivo. Tralasciando i film di

rimontaggio che Vertov aveva prodotto nei primi anni dopo la Rivoluzione, la *Kinopravda* (Cineverità o «Pravda» cinematografica) fu concepita come un cinegiornale innovativo volto a familiarizzare il pubblico con le nuove forme di comunicazione visiva che avrebbero dovuto trovare una sorta di grande manifesto in *Kinoglaz*, il film del 1924. Un «cineoggetto» (*kinovešč*: questa la definizione dell'autore) talmente poco somigliante a un'«opera» da riservare la sua ultima inquadratura a questa scritta: «2.000 metri di *Kinoglaz*».

Che genere di cinema stava dunque progettando Vertov, se è vero che anche il concetto di «documentarismo» fu da lui sempre radicalmente respinto? In un punto, direi, *Kinoglaz* somiglia a *Sciopero*: in entrambi i casi il cinema è concepito come una forma espressiva ad alto tasso di discorsivizzazione. Come una forma di *Bilderschrift*, una *scrittura per immagini* in senso rigoroso e non metaforico. Questo punto ci conduce al secondo, e più caratterizzante, «rivolgimento» progettato da *Kinoglaz*. Il punto, tanto semplice quanto spiazzante è che Vertov pensava alla «scrittura» del cinema come a una competenza che dovesse essere *attivamente* appresa e praticata. Egli introdusse, a questo proposito, un neologismo esemplare: l'obiettivo strategico del cinema politico doveva consistere nella «cinematizzazione (*kinefikacija*) delle masse operaie e contadine».

Che cosa intendeva Vertov con «cinematizzazione» delle masse? Due cose. Non solo un progetto di *attiva alfabetizzazione* riferito al nuovo mezzo tecnologico, che secondo lui chiunque avrebbe dovuto imparare a usare per entrare in una grande rete di condivisione. Ma anche un programma volto a valorizzare il nuovo modo di vedere (la nuova esperienza dell'immagine riproducibile) reso possibile dalla relazione stretta che si sarebbe venuta a formare tra l'essere umano e l'occhio meccanico, la macchina da presa (è in questo modo che dev'essere inteso il titolo, e il senso, del film più famoso di Vertov: *L'uomo con la macchina da presa* del 1929).

La principale rivoluzione annunciata dal manifesto è dunque da intendere come il risultato di questo nuovo formidabile *empowerment*<sup>16</sup>, di questa nuova protesi di cui l'essere umano era stato messo in grado di dotarsi. Il punto non è che l'occhio meccanico vede di più e meglio dell'occhio biologico (questa fu la versione che della tecnicità del cinema dettero i futuristi, soprattutto italiani), il punto è che il cinema apre a un'esperienza che esalta alcune caratteristiche implicite nella visione umana e le trasforma, per così dire, nella «materia prima» del discorso filmico.

A quali caratteristiche dobbiamo fare riferimento? Per Vertov la risposta fu subito chiarissima: la caratteristica principale della *Bilderschrift* cinematografica è da vedere nel requisito strutturale della reciprocità. Anticipando un tema che sarebbe diventato centrale in ambito fenomenologico, per Vertov l'occhio umano tecnicamente *empowered* è un occhio che vede solo in quanto è anche oggetto di visione altrui. Un occhio immerso in un *ambiente mediale*, di cui è al tempo stesso un elemento e un testimone.

L'unico film, dei 6 previsti, che Vertov riuscì a realizzare per il progetto *Kinoglaz* va collocato su questo sfondo, pena la sua totale incomprensione. Il suo titolo era: *Kinoglaz. La vita colta in flagrante*. Il suo scopo: una primissima raccolta, sostanzialmente casuale, di materiali sui quali il progetto prevedeva di ritornare ripetutamente non solo per svilupparli "metadiscorsivamente" in molte direzioni ma anche per sollecitare la collaborazione di un gruppo di corrispondenti: una *rete* di «cineocchi» di cui Vertov prevedeva la progressiva estensione a tutte le Repubbliche dell'Unione. Il primo compito dei «cineocchi» era stato concepito come uno scambio sistematico di esperienze di carattere lavorativo, centrato non solo sui diversi tipi di produzione industriale, ma anche sulle forme molteplici della cultura materiale (nel cinema di Vertov la presenza delle *mani* è pervasiva e infinitamente diversificata). Il progetto tuttavia si fermò a questa prima serie (*2.000 metri di Kinoglaz*, appunto) perché l'ente cinematografico di stato decise di tagliargli i fondi: prima ancora che il gruppo di Vertov avesse potuto dotarsi di *due cineprese*, cioè del dispositivo tecnico minimale indispensabile al fine di elaborare adeguatamente la reciprocità dell'immagine su cui ho richiamato l'attenzione.

I profili della politicizzazione dell'arte (ma mai come in questo caso appare pertinente il richiamo alla *techne*) in Vertov sono dunque essenzialmente due. Il primo consiste nell'aver condotto l'innovazione tecnica in uno spazio intimamente pubblico: di volta in volta condiviso e plurale, reciproco e interattivo. Il secondo, ancor più originale, è quello di aver percepito che il compito prioritario di questo pluralismo e di questa reciprocità degli sguardi dovesse consistere nella condivisione delle esperienze di lavoro in quanto responsabili di diverse forme di vita, principi giuridici, norme legislative, obiettivi sindacali ecc. E qui l'indice del politico assume esplicitamente – almeno in *Kinoglaz* – la forma della "defeticizzazione" della merce: un classico indice marxista, dunque, se pensiamo al Lukács di *Storia e coscienza di classe*<sup>17</sup>, un testo che per un'altra felice coincidenza sarebbe uscito proprio in quello stesso lasso di tempo, nel 1923 (e che ovviamente

Vertov non conosceva, il che rende più pregnante il parallelismo). Una sequenza di *Kinoglaz*, ad esempio, mostra la vetrina di un panettiere dove è esposta la merce in vendita e, a seguire, con inversione temporale del processo, l'intera concatenazione delle diverse attività materiali necessarie per congiungere le pagnotte in bella vista nel negozio con un grande campo di grano.

*Kulešov. Vedere con gli occhi dell'altro*

Passo al nostro ultimo film politico. Per certi versi il più tradizionale e il più semplice. Una commedia irresistibile, ho detto prima. E qui c'è un *plot* che si può raccontare, mentre niente di analogo si potrebbe fare con gli altri due film di cui ho parlato. Eccolo:

Mr. West, Presidente dell'YMCA, viene invitato a visitare l'URSS. La moglie lo mette in guardia: non deve fidarsi, si faccia accompagnare dal fedele Jeddy, un *cowboy* esperto nel lancio del lazo e nelle corse a cavallo, nelle scazzottate e nell'uso delle colt. Giunto a Mosca, West viene sequestrato da una combriccola di lestofanti, in realtà una corte dei miracoli guidata da un irresistibile Pudovkin (grande attore, oltre che regista), i quali gli si presentano come un tribunale del popolo che lo sottopone a processo per condannarlo ed estorcergli una cospicua somma. Grazie all'aiuto dell'intrepido Jeddy, che ne fa di tutti i colori per le vie della capitale, di Ellie, l'amica americana che egli incontra casualmente in una biblioteca della città in cui è acrobaticamente penetrato sfondando un lucernario, nonché dei veri bolscevichi che il *cowboy* ha alla fine intercettato, West viene liberato e può finalmente fare esperienza delle meraviglie dello stato sovietico.

Questo riassunto è fedele, ma non ci aiuta a capire i motivi per cui ho inserito il film di Kulešov nel mio campione. Quale sarebbe il suo indice politico? Certo, un livello di autoironia come quello raggiunto nell'invenzione narrativa principale del film (il finto tribunale del popolo e le incredibili peripezie che ne conseguono) potrebbe forse già bastare. Ma io credo che il testo meriti un'analisi più attenta, e proprio muovendo dalla scelta parodica radicale che lo attraversa da cima a fondo come un autentico *principio costruttivo*: un modo di comporre e montare l'immagine.

Di che cosa si tratta? Si tratta del fatto che in nessun momento il film ci mostra il mondo così com'è, perché quello che vediamo è sistematicamente mediato da un altro sguardo o meglio, per riprendere un termine che ho già usato all'inizio, da un altro *storytelling* che istruisce e guida l'esercizio dello sguardo.



La prima scena del film intona con grande efficacia questo tema mediale: è dalla foto pubblicata su un rotocalco che West viene a conoscenza di chi siano i “veri” bolscevichi: un gruppo di brutti ceffi, primitivi e ghignanti, imbacuccati in ispide pellicce d’orso, sguardo allucinato, martello stretto in pugno e falce, addirittura, infilata nel colbacco.

Da quel momento in poi il film procede inscenando a vario titolo questo regime di medialità radicale e inesorabile, (indimenticabile la scena della seduzione riservata ad un imbambolato Mr. West dalla travolgente Aleksandra Chochlova che, guardando divertita in macchina, ci coinvolge senza scampo in quella finzione dilagante) fino alla scena finale in cui, una volta liberato dai suoi sequestratori, West viene finalmente in contatto con la “vera” realtà dell’URSS assistendo a una magnifica parata sulla Piazza rossa; cioè, per tornare alla nostra contrapposizione iniziale, a uno schietto esempio di estetizzazione della politica.

L’indice politico del film di Kulešov sta dunque nell’invito, costantemente indirizzato allo spettatore, a far compiere allo sguardo una rotazione di almeno 180 gradi (una mezza “rivoluzione”, dunque) per collocarsi in una posizione decentrata e controllare se per caso così non si guadagni la possibilità di arrivare meglio alla verità delle cose. Ciò significa che, almeno in *Mr. West*, Kulešov concepisce il politico come *una critica dello sguardo*, una narrativizzazione della condizione mediata – nella fattispecie *mediale* – dello sguardo stesso.

Non c’è dubbio che dei tre film di cui ho discusso quello di Kulešov sia il più vicino alla sensibilità del cinema “moderno”. Non solo perché si tratta di un film che sa conciliare l’eleganza e la scorrevolezza dello stile con la continua invenzione di soluzioni formali audaci e sorprendenti, ma anche perché dei tre è il più distante dall’interpretazione “scritturale” del discorso filmico cui più sopra ho riferito il concetto, indubbiamente datato, di una *Bilderschrift* cinematografica. Alla, pur diversa, concezione “discorsiva” del cinema elaborata da Vertov e da Ejzenštejn, *Mr. West* oppone una schietta opzione per la *fiction*. Ma l’indice politico di questa opzione, tutt’altro che presentarsi come un “contenuto” narrativo esplicito (sarà questo, pochi anni dopo, il dogma del «realismo socialista») si articola solo grazie alla scelta di un principio costruttivo – l’alterità dello sguardo – capace di lavorare il racconto dall’interno senza ricorrere alle risorse specifiche di una scrittura complessa quale fu l’intreccio di componenti finzionali, documentali ed esplicitamente discorsive sperimentato da Ejzenštejn e Vertov nei due film di quello stesso anno. Il “vecchio” Kulešov era dunque più

avanti dei suoi due compagni di strada? La risposta dev'essere affermativa, ma solo se ci riferiamo alla direzione verso cui il cinema (politico e non) avrebbe scelto di muoversi nei decenni successivi (soprattutto in seguito all'introduzione del sonoro). Se invece guardiamo allo sviluppo tecnologico che, con il digitale, ha consentito negli ultimi trenta anni l'emergenza delle variegate pratiche comunicative di carattere audiovisivo diffuse soprattutto in rete, bisognerà ammettere che Ejzenštejn e Vertov ne avevano anticipato alcuni tratti essenziali: la sinergia tra l'esporre e il mostrare, la reversibilità degli sguardi, l'alfabetizzazione interattiva, il forte gradiente scritturale, la pratica del riuso, il montaggio percettibile. Se ne può concludere che se sarà il territorio dei media e delle tecnologie elettroniche quello su cui si giocheranno sempre più esplicitamente – e sempre più aspramente – le nuove forme della lotta tra estetizzazione della politica e politicizzazione dell'arte, entrambi i progetti presentati dai due rivali nel fatidico 1924 potranno trovarvi un'imprevedibile occasione di sinergia<sup>18</sup>.

## Note

<sup>1</sup> Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Desideri, Roma, Donzelli, 2012; W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012.

<sup>2</sup> Su questo punto si veda, da ultimo, L. Floridi, *Marketing as Control of Human Interfaces and Its Political Exploitation*, in «Philosophy & Technology», vol. XXXII, 2019, p. 379-88.

<sup>3</sup> Si vedano, a questo proposito, M. Montanelli, M. Palma (a cura di), *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, Macerata, Quodlibet, 2017; P. Montani, *Tre forme di creatività. Tecnica, arte, politica*, Napoli, Cronopio, 2017; F. Desideri, *Walter Benjamin e la percezione dell'arte*, Brescia, Morcelliana, 2018. Va naturalmente messo nel conto il fatto che solo da qualche anno si conoscono tutte le versioni (salvo ulteriori ritrovamenti) del saggio benjaminiano.

<sup>4</sup> Cfr. F. Schiller, *Educazione estetica*, a cura di G. Pinna, Palermo, Aesthetica, 2009; e su questo punto si vedano i saggi raccolti in A. Ardivino, P. Montani, G. Pinna (a cura di), *Schiller e il progetto della modernità*, Roma, Carocci, 2006.

<sup>5</sup> Ma nemmeno troppo, dopotutto, se si pensa che in quella zona del nostro corpo si svolge, come oggi sappiamo, un'intensa attività neurale.

<sup>6</sup> Ejzenštejn, di cui parlerò tra poco, dedica un gran numero di osservazioni estremamente penetranti al fatto che la semantica del linguaggio ordinario trae nutrimento, in modo costante e sistematico, dall'esperienza propriocettiva di quella che oggi chiameremmo la *agency* di un corpo in movimento (cfr. in particolare S. M. Ejzenštejn, *La regia. L'arte della messa in scena*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1989). In S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio,

---

1985, inoltre, c'è un esempio didattico specifico riferito proprio alla semantica *embodied* della "rivolta": l'immagine di una barricata in cui l'insegna di una panetteria, in genere collocata sopra l'ingresso del negozio, figura ora in basso e rovesciata.

<sup>7</sup> Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, vol. II., a cura di R. Tiedemann e A. Ganni, Torino, Einaudi, 2007, p. 440, corsivi miei.

<sup>8</sup> Cfr. S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 227-50.

<sup>9</sup> Cfr. S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, in Ivi, p. 219-25.

<sup>10</sup> Cfr., in particolare, P. Montani (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Milano-Udine, Mimesis, 2019.

<sup>11</sup> Cfr. V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, a cura di C. G. De Michelis, Torino, Einaudi, 1981.

<sup>12</sup> Cfr. S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, in Id., *Il montaggio*, cit., p. 234.

<sup>13</sup> Ejzenštejn, che conosceva perfettamente il tedesco, fu lettore assiduo di Freud.

<sup>14</sup> L'attacco di Vertov nei confronti di *Sciopero* si può leggere in D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, a cura di P. Montani, Milano-Udine, Mimesis, 2011, p. 86-8.

<sup>15</sup> Cfr. Ivi, p. 35-45.

<sup>16</sup> Per il concetto di *empowerment* tecnico mi permetto di rinviare a P. Montani, *Tre forme di creatività*, cit.

<sup>17</sup> Cfr. G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, Milano, SugarCo, 1997.

<sup>18</sup> Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., P. Montani, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale* (in uscita presso Meltemi).



PAOLO VIRNO

## *Vygotskij, la Rivoluzione d'ottobre nella filosofia della mente*

---

### Abstract

*Lev S. Vygotsky's work Thought and Language (Myshlenie i rech) is a meditation upon the October Revolution which develops Marx's anthropology and philosophy of mind in an original way. According to Vygotsky, the intellect of the human animal merges with language. Like language, the intellect is public, anonymous, common. The traditional "I think", preferred by Descartes and Kant, is to be replaced by the impersonal "It is thought", namely a thought organized by the collective resources, which are syntax and semantics. The unique singularity of the members of our own species is a precious result, and not a predictable starting point. It is the outcome of talking aloud to oneself, in front of fellow men, which Vygotsky defines as the «egocentric speech».*

---

### *Il materialismo al lavoro*

Due sono le grandi opere della filosofia russa del Novecento. Chi non trova di meglio da fare che coltivare pantheon e *top ten*, le metta pure a fianco del *Tractatus* di Wittgenstein e del *Corso di linguistica generale* di Saussure. Entrambe le opere sono una meditazione, rarefatta e indiretta quanto si vuole, sull'Ottobre. Non sarebbero state scritte senza la rivoluzione e la guerra civile, così come è arduo immaginare l'*Epistola ai romani* di Paolo di Tarso se non ci fosse stata poco tempo addietro la crocifissione di un ebreo eretico. Entrambe le opere usano Marx, anziché celebrarlo. Usano il midollo propriamente speculativo degli scritti di Marx. Lo usano con spregiudicatezza e lo dilatano a modo loro, uniche sotto questo profilo in tutta la prima metà del XX secolo.

Il primo testo, di cui qui non parlerò, è un trattato materialistico di filosofia del diritto, pubblicato nel 1924: *La teoria generale del diritto e il marxismo* (*Obščaja teorija prava i marksizm*) di Evgenij B. Pašukanis<sup>1</sup>. Le nozioni di norma, soggetto giuridico, colpa, pena, pubblico e privato, vengono indagate a partire dall'analisi della merce, l'oggetto più trito, ma anche il più misterioso, del reame capitalistico. Vengono indagate, cioè, a partire da quelle «astrazioni reali», o «cose sensibilmente sovrasensibili», che sono, secondo Marx, il denaro e la forza-lavoro. Non meno astratti delle categorie a priori kantiane, ma reali quanto un sasso o un incidente automobilistico, i concetti desumibili dalla merce offrono a Pašukanis lo spunto propizio per condurre una critica impietosa del

pensiero giuridico idealistico, l'unico conosciuto, e, soprattutto, per procurare un fondamento all'idea leniniana di una possibile estinzione dello Stato. Gli stalinisti, che quella idea detestavano, fucilarono Pašukanis nel 1937.

Il secondo capolavoro della filosofia russa più o meno contemporanea, al quale sono dedicate queste note, è *Pensiero e linguaggio* (*Myšlenie i reč'*) di Lev S. Vygotskij, pubblicato postumo nel dicembre 1934<sup>2</sup>. Morto a trentotto anni di tisi nel giugno dello stesso anno, anche Vygotskij è stato abbastanza marxista da meritarsi l'odio e il disprezzo degli adoratori dello Stato. Il giorno successivo alla sua morte, la polizia segreta ne perquisì l'appartamento, sequestrando tutti i manoscritti scovati. La pubblicazione di *Pensiero e linguaggio*, dovuta a una imperdonabile (e forse non perdonata) distrazione degli sbirri, segna uno spartiacque nella filosofia del linguaggio e, quindi, in quella della mente.

Di questo libro radioattivo, la cui stesura fu troncata nel punto in cui l'autore si proponeva di ricostruire la genesi linguistica della coscienza, poco si capisce se lo si confina nell'ambito vago e perciò accogliente – venite avanti, c'è posto per tutti – della psicologia. In gioco, nella riflessione di Vygotskij, è la natura umana, ossia l'essenza o *ousia* dell'animale loquace. L'intelletto di questo animale, spiega un giovane filosofo risolutamente antipsicologista, è fin dal principio un *intelletto pubblico*. Vale a dire un intelletto impersonale, anonimo, comune. Le fantasie solitarie, il segreto da cui sono avvolte le congetture elaborate da Tizio o Caio, il «dialogo dell'anima con se stessa», la decantata vita interiore, tutto ciò è un frutto tardivo, il risultato finale dell'interazione, essa sì originaria, che ha luogo in seno a una moltitudine di viventi. I trambusti psicologici non sono altro, insomma, che un riverbero suggestivo di quel che accade *là fuori*.

Oltre che pubblico, anzi proprio perché pubblico, l'intelletto dell'*Homo sapiens* è un intelletto linguistico. Per il marxista Vygotsky, non ci serviamo di parole per comunicare pensierini già arredati con cura, ma pensiamo grazie alle parole. Sintassi e semantica ordiscono la trama della vita della mente: senza la negazione, il futuro anteriore e il passato remoto, il congiuntivo e il condizionale, l'«io» e il «noi», non avremmo domestichezza con dilemmi squisitamente metafisici, né saremmo in balia della sconcertante imprevedibilità della storia. Sol tanto un intelletto pubblico e linguistico deve vedersela con la nostalgia e la speranza, i teoremi della geometria e la prova ontologica dell'esistenza di Dio,

lo strazio per la “domenica di sangue” del 1905 e il buonumore suscitato dall’insurrezione dell’Ottobre 1917.

*Marx sulla natura umana*

Vorrei mostrare (soltanto mostrare con la punta del dito, sia chiaro) come e perché l’opera di Vygotskij costituisca una ripresa in grande stile, nonché uno sviluppo originale e sorprendente, di alcuni temi dell’antropologia e della filosofia della mente di Marx. Una antropologia e una filosofia della mente caratterizzate da due tesi fondamentali, avvinghiate l’una all’altra come fratelli siamesi. Alla prima tesi, abbastanza nota, mi limito a fare cenno, avvertendo però che essa è stata tramandata spesso con semplificazioni parodistiche, tali da strappare un sorriso benevolo al preside di facoltà crociano o postmoderno. La seconda tesi antropologica di Marx, serenamente ignorata da molti marxisti, sta alla base della riflessione di Vygotskij: conviene quindi soppesarla con attenzione.

*Prima tesi antropologica di Marx.* Tratto distintivo del primate superiore *Homo sapiens* è la necessità di trasformare *ricorsivamente* l’ambiente per prolungare la propria esistenza. ‘Ricorsivamente’ significa: una trasformazione che si applica sempre di nuovo agli esiti delle precedenti trasformazioni. Marx chiama ‘prassi’ l’attività di una specie che, oltre a vivere, deve garantire le condizioni di possibilità della sua stessa vita. Chiama ‘prassi’, cioè, l’*autoproduzione della vita*. È la prassi a qualificare forme e modalità della rappresentazione concettuale, non viceversa. La prassi è la funzione (in accezione blandamente matematica) di cui la cognizione è un argomento. Ogni materialismo che assuma come punto di partenza i nostri processi cognitivi sembra a Marx irrealistico e stucchevole. Più attendibile risulta, a suo giudizio, l’idealismo hegeliano che, sia pure attribuendola al *Geist*, allo spirito, mette a tema l’autoproduzione della vita.

La pretesa di ricavare un modello di società giusta dalla natura umana è, per Marx, inconsistente. Per i paladini di questa pretesa (Chomsky e le scienze cognitive), la storia non è altro che una lunga sequenza di derive e fuorviamenti, da correggere infine ispirandosi a ciò che storico non è: la natura umana, appunto. Sennonché, proprio perché un tassello decisivo della natura umana consiste nella trasformazione ricorsiva dell’ambiente, la nozione di giustizia dipende dalle peculiari possibilità dischiuse dalla attuale trasformazione-della-precedente-trasformazione. Una società decente sarebbe, per Marx, quella che abolisse il lavoro salariato: ma è intuitivo che né il lavoro salariato né la sua abolizione sono deducibili dalla natura umana. L’autoproduzione della vita – da

non ridurre mai all'economia, essendo invece gremita di *ethos*, tonalità emotive, simboli, riti, propensioni estetiche – implica la massima *variabilità* storica, ma in nessun modo privilegia l'una o l'altra particolare *variazione*.

### *Il primato della relazione*

*Seconda tesi antropologica di Marx* (palesamente “vygotskijana”). La natura umana non è esemplificata da un singolo membro della specie, consistendo piuttosto «nell'insieme di relazioni» che si stabiliscono tra una pluralità di singoli (com'è scritto nella sesta delle *Tesi su Feuerbach*<sup>3</sup>). Di più: anziché connettere delle singolarità già date, «l'insieme di relazioni» *costituisce* i singoli in quanto tali. La natura umana è situata in ciò che, non appartenendo in solido ad alcuna mente individuale considerata isolatamente, esiste soltanto nella terra di nessuno, e quindi di tutti, designata dalla preposizione ‘tra’. Per Marx, parla adeguatamente della natura umana una filosofia il cui motto sia: in origine era la sfera pubblica. Il vanitoso “Io penso” è rimpiazzato da un più decente “*si* pensa interagendo”. Al posto delle ontologie che hanno il proprio baricentro nella categoria di sostanza, occorre sviluppare una *ontologia della relazione*. Ammesso che si reperisca qualcosa di sostanziale nella vita dell'animale loquace, bisogna però riconoscere che questo qualcosa è un prodotto secondario, o un effetto collaterale, della relazione.

Nell'esporre la seconda tesi antropologica di Marx, mi sto già occupando di Vygotskij. Meglio ancora: se oggi si scorge a occhio nudo l'importanza che ha, per Marx, la pubblicità della mente, ovvero il primato che egli accorda alla relazione nel definire la natura umana, lo si deve, senza dubbio alcuno, alle indagini di Vygotskij sul linguaggio infantile. Da Marx a Vygotskij, d'accordo, ma poi anche da Vygotskij a Marx. L'autore posteriore influenza, per così dire, il suo predecessore; *Myšlenie i reč'* retroagisce su *Das Kapital*, condizionandone la lettura.

L'ontologia della relazione, in Marx come in Vygotskij, è ovviamente anti-psicologistica: «Si vede come la storia dell'industria, l'esistenza divenuta oggettiva dell'industria, sia l'aperto libro delle forze essenziali umane, la psicologia umana sensibilmente presente. [...] Una *psicologia* cui sia chiuso questo libro non può diventare una scienza reale»<sup>4</sup>. Per Marx e per Vygotskij, le relazioni transindividuali, che nell'epoca nostra prendono l'aspetto di cooperazione produttiva, costituiscono l'unico manuale attendibile di filosofia della mente. Il resto conta, come no, ma è soltanto un resto, buono tutt'al più per un dottorato in scienze cognitive a Harvard.



Vygotskij e Marx identificano la natura umana con un insieme di relazioni, che però, si è visto, forma gli stessi termini correlati, cioè gli individui. Da ciò segue, per entrambi gli autori, che il linguaggio è tutt'uno (a) con la coscienza e (b) con il pensiero. Ecco due osservazioni incidentali di Marx, che in Vygotskij diventano un ambizioso programma di ricerca. Identità di linguaggio e coscienza: quest'ultima, secondo Marx, «non esiste, fin dall'inizio, come pura coscienza. Fin dall'inizio lo spirito porta in sé la maledizione di essere infetto della materia, che si presenta qui sotto forma di strati d'aria agitati, di suoni, insomma di linguaggio. Il linguaggio è antico quanto la coscienza, il linguaggio è la coscienza reale, pratica, che esiste anche per altri uomini e che dunque è la sola esistente anche per me stesso»<sup>5</sup>. Identità di linguaggio e pensiero: «Le idee non vengono trasformate in linguaggio, quasi che il loro carattere individuale esistesse in modo assoluto e il loro carattere sociale esistesse accanto a esse nel linguaggio, come i prezzi accanto alle merci. Le idee non esistono separate dal linguaggio»<sup>6</sup>.

Come va concepita la mente individuale in una ontologia della relazione (secondo la quale la natura umana coincide con il "tra")? L'errore non sta, beninteso, nel prendere a punto di partenza la singola mente, ma nel misconoscere i suoi caratteri relazionali o transindividuali (attenzione: si tratta di caratteri definitivi, non complementari). Per 'transindividuale' non bisogna intendere le proprietà presenti *in* ogni individuo, ma ciò che attiene unicamente alla relazione *tra* molti individui, senza inerire a nessuno di essi in particolare. La transindividualità è il modo in cui si articola, all'interno della stessa mente individuale, lo scarto tra individuo e specie. Essa è uno *spazio potenziale* ancora vuoto, non un complesso di proprietà positive. Nel singolo, gli aspetti transindividuali della natura umana si presentano inevitabilmente come incompletezza, lacuna, potenzialità. Questi caratteri difettivi, e però innati, segnalano che la vita della mente è, fin dall'inizio, una *vita pubblica*.

Marx e Vygotskij oppongono la nozione terragna di "comune" a quella di "universale", amuleto della metafisica tutta. Comune è quanto esiste unicamente nella relazione tra molti animali umani; universale, invece, quanto esiste in ciascun membro della specie. Ciò che è comune costituisce il punto di avvio di un *processo di individuazione*: il singolo Io è una modulazione contingente e irripetibile dell'anonomo Si. L'universale è il predicato che compete a individui atomici, non derivati da alcunché. Il comune è *individuabile, ma non predicabile*; l'universale è *predicabile, ma non individuabile*.

*Il bambino che parla a se stesso*

Ho detto e ripetuto che la seconda tesi antropologica di Marx trova un'eco assai nitida in *Pensiero e linguaggio*. Eco avvertibile soprattutto quando entra in scena il «linguaggio egocentrico» infantile. In questo fenomeno, già descritto da Jean Piaget (1923)<sup>7</sup>, Vygotskij intravede niente di meno che l'ambito in cui si forma l'Io autocosciente, singolare, distinto dal 'si' impersonale. Tutto sta nel capire che cos'è, di preciso, il linguaggio egocentrico.

Dai tre ai sei anni, al bambino capita sovente di imbastire un *monologo esteriore*. Monologo, perché egli parla a se stesso, distogliendosi dalla comunicazione intersoggettiva. Esteriore, perché il discorso solitario è però pronunciato ad alta voce, in pubblico. Il bambino parla unicamente per sé, ma al cospetto del prossimo suo. La prima forma di linguaggio egocentrico è l'*ecolalia*, ossia la ripetizione di frasi appena udite, l'imitazione pedissequa o variata di sillabe e suoni. Si gioca con il linguaggio, sottraendolo a qualsiasi impiego finalizzato. Vi è poi la *fabulazione*, ossia la creazione di uno stato di cose immaginario tramite la parola: il proferimento assume un valore propriamente magico, dato che con esso si cerca di agire sul mondo circostante. Una terza specie di egocentrismo linguistico consiste nell'*annuncio* verbale di ciò che si sta facendo o si vuol fare. In tal caso, la parola ha funzione di stimolo, non più o non ancora di comunicazione.

Diversamente da quanto suppone Piaget, per Vygotskij l'egocentrismo linguistico infantile non è affatto il primo passo, ancora ambiguo e contraddittorio, sulla strada di una progressiva socializzazione; tutt'al contrario, il suo ruolo consiste nel *singularizzare* il parlante, emancipandolo da una condizione di partenza integralmente comunitaria o preindividuale. Se per Piaget il monologo esteriore «nasce da una insufficiente socializzazione di un linguaggio da principio individuale», Vygotskij ritiene invece che esso scaturisca «da una insufficiente individualizzazione di un linguaggio da principio sociale»<sup>8</sup>. Secondo il filosofo russo, il soliloquio infantile è un ponte di barche tra l'anonimo pronome 'si' (*si* dice, *si* fa, *si* crede ecc.) e l'«io» singolare; delinea cioè la transizione dalle funzioni *intersichiche*, radicate nella originaria attività collettiva del bambino, a quelle *intraprichiche*, coincidenti con la successiva costituzione di un Sé ben differenziato<sup>9</sup>. L'impostazione di Vygotskij permette di riproporre l'antica questione del *principio di individuazione*. Anziché indubitabile punto di partenza, l'individuale è una meta: «il movimento reale del processo di sviluppo

del pensiero infantile si compie *non* dall'individuale al socializzato, *ma* dal sociale all'individuale»<sup>10</sup>. Come avviene, tuttavia, il distacco da una rete di relazioni impersonali?

*Principio di individuazione e formazione dell'autocoscienza*

L'effettiva posta in palio, nel linguaggio egocentrico, non è ciò che si dice, ma il fatto che si parla; non il testo, ma l'atto di produrlo. Che cos'altro indicano l'ecolalia, la fabulazione, l'annuncio, se non una accentuata indifferenza per il messaggio espresso e la concomitante propensione a sperimentare più e più volte il *factum loquendi*, la pura e semplice presa di parola, l'inserzione del linguaggio nel mondo? Nel linguaggio egocentrico si sperimenta una duplice sospensione: sospensione della comunicazione come catena di segnali e controsegnali, stimoli e risposte; sospensione del nesso biunivoco tra parole e cose, dunque della funzione denotativa. L'Io autoriflessivo si forma precisamente in questa eclissi. L'autocoscienza emerge in virtù di una disaderenza, profitta di un vuoto, è un che di concavo. Proprio perché libero da oneri comunicativi e denotativi, il soliloquio altisonante consente al bambino di esperire sé medesimo come sorgente di enunciazioni. Nel rito teatrale dell'ecolalia e della fabulazione, egli arriva a rappresentarsi in quanto parlante. La grande varietà di frasi senza destinatario ha lo scopo di mettere in luce la facoltà di produrre frasi e il particolare vivente che la possiede. Che cosa si afferma nel discorso egocentrico? Nient'altro che "Io parlo". Ma "Io parlo" è, a un tempo, piedistallo e culmine dell'autoriflessione.

La lingua materna è preindividuale: appartiene a una comunità; costituisce una risorsa pubblica e condivisa; è la prova inconfutabile della preliminarità sociale del parlante. Scrive Marx: «Per ciò che riguarda il singolo è chiaro che persino con la lingua in quanto sua propria lingua egli è in rapporto solo quale membro naturale di una collettività umana. La lingua come prodotto di un singolo individuo è un assurdo. [...] La lingua stessa è tanto il prodotto di una comunità, quanto da un altro punto di vista è l'esistenza stessa della comunità, anzi la sua esistenza elementare»<sup>11</sup>. Il linguaggio egocentrico individua, anzi è principio di individuazione, esattamente perché permette di prendere le distanze dalla lingua materna, dalla *langue* di Saussure. Nell'unico modo concepibile: mettendo in alto rilievo la generica facoltà del linguaggio, ossia lo sfondo biologico, soltanto potenziale, contro cui si staglia ogni lingua storica.

Si pensi all'esperienza del traduttore. Il passaggio dall'inglese all'italiano avviene grazie a quella vuota potenzialità che è il linguaggio distinto dalle singole lingue. Pur non avendo alcuna realtà autonoma (diversamente da ciò che è in atto, per l'appunto), la facoltà di dire si lascia nondimeno esperire nel transito da una *langue* all'altra. Al pari dell'autocoscienza, l'indeterminato poter-dire è un che di concavo o un resto negativo, non una sporgenza a sé stante. Nel monologo esteriore, il bambino si comporta come il traduttore. Non certo perché emigri in un'altra lingua, ma perché si impratichisce della condizione che rende possibile questa emigrazione: il parziale distacco dall'impersonale liquido amniotico della lingua materna, la manifestazione della facoltà del linguaggio. Proprio in questo distacco e in questa manifestazione si compie l'*individuazione* del parlante. Può imputarsi vicissitudini di ogni tipo, incidenti imbarazzanti, brevi trionfi, insomma una biografia inimitabile, soltanto chi, essendosi imputata l'indeterminata potenza di parlare, è già diventato il sostrato unitario di qualsivoglia imputazione particolare; soltanto chi, dunque, è già formalmente individuato.

Che la genesi dell'autocoscienza serbi ancora una tonalità pubblica (o relazionale, o interspichica), è provato, secondo Vygotskij, dal fatto che il linguaggio egocentrico prende spesso le sembianze di un *monologo collettivo*. Molti bambini riuniti insieme, ciascuno dei quali parla esclusivamente a se stesso, danno però una grande importanza alla presenza di spettatori<sup>12</sup>. L'individuazione è un rito teatrale. Ogni piccolo monologante ha bisogno di testimoni che, nulla comprendendo di ciò che dice, registrino tuttavia il fatto che egli sta parlando a se stesso e che, grazie a questo parlare, inaugura la propria singolarità autocosciente. Nel monologo collettivo, i testimoni del soliloquio altrui sono straordinariamente attendibili perché a loro volta intenti a parlare ad alta voce a se stessi. I testimoni sono anche complici. Il monologo collettivo è la sfera pubblica in cui il 'tra' della relazione si converte in vita interiore. Ma questa vita interiore, nel monologo collettivo, si offre pur sempre allo sguardo dei propri simili, di altri animali loquaci in procinto, essi pure, di accedere all'interiorità.

### *Apocalissi dell'Io e ritorno del linguaggio egocentrico*

L'esperienza del linguaggio egocentrico, del parlare a se stessi ad alta voce, non è però limitata all'infanzia. L'autocoscienza può subire crisi radicali, la singolarità del soggetto non manca di vacillare e recedere. Nel corso di queste minuscule apocalissi, si torna a monologare ad alta voce.

Per strada o sul posto di lavoro, un uomo affatto normale rivolge a se stesso, *sonoramente*, una ingiunzione o un monito, una supplica o una esortazione. Costui esclama: “Torna indietro”, oppure “Stai calmo”, o anche “Che cosa ho fatto per meritarmelo?”, “Smettila”, “Non ci posso credere”. Tutte queste frasi non hanno un contenuto semantico ben definito: chi le ascoltasse di soppiatto, non saprebbe indicarne il riferimento e il messaggio comunicativo. Sono qualcosa di più di una semplice scarica emotiva, dato che, con esse, il parlante si interpella e prova ad agire su di sé; ma sono qualcosa di meno di un enunciato autosufficiente, dato che, in esse, ciò che si dice è incomprendibile o irrilevante. Supponiamo, tanto per non complicare troppo le cose, che il significato delle frasi pronunciate in modo percettibile dall’adulto solitario dipenda da riflessioni svolte in precedenza. Resta tuttavia da chiedersi per quale motivo, a un certo punto, il pensiero verbale rinuncia alla sua abituale sordina e si trasforma di nuovo in monologo esteriore, o, se si preferisce, in chiassoso linguaggio egocentrico.

È di qualche interesse, a questo proposito, una osservazione di Edmund Husserl, contenuta nella prima delle sue *Ricerche logiche*<sup>13</sup>. Che cosa *fa* chi intraprende un monologo altisonante? Secondo Husserl, nulla che possa essere ricondotto all’ordinaria accezione di ‘parlare’. Quel locutore non comunica alcunché *neanche* a se stesso. Gli enunciati rivolti a sé medesimo sono sfrontatamente superflui: si parla *per finta*, quasi si stesse sul palcoscenico di un teatro. Eppure, con questa finzione per tanti versi pleonastica, qualcosa accade. Secondo Husserl, «quando, rivolgendoci a noi stessi, diciamo “Hai fatto male, non puoi continuare a comportarti così”», compiamo una operazione alquanto bizzarra: «non si fa altro che *rappresentare se stessi come persone che parlano*»<sup>14</sup>. Sappiamo che questa messa in scena di sé in quanto «persona che parla» non è affatto parassitaria o stravagante (come invece sembra ritenere Husserl), ma sta alla base dell’autocoscienza e dell’individuazione di ogni animale loquace. C’è da credere, quindi, che il passaggio dal silenzioso pensiero verbale al monologo sonoramente proferito risponda alla necessità di ripristinare una autocoscienza vacillante e una individuazione diventata labile.

Il linguaggio egocentrico ricompare nei momenti critici dell’esistenza adulta. Per lenire uno smarrimento, occorre talvolta ripercorrere certe tappe cruciali dell’antropogenesi o dell’ontogenesi. Occorre risalire, cioè, dalla singolarità del soggetto alle relazioni impersonali che le stanno alle spalle e l’hanno resa possibile. Tuttavia, in questa marcia a ritroso dall’Io al Noi, anzi al Sì, non bisogna

cogliere soltanto il sintomo doloroso di una incrinatura biografica, ma anche, talvolta, la manifestazione potente di uno stato di eccezione storico. Il primato della relazione transindividuale tornò ad affermarsi, per esempio, tra il febbraio e l'ottobre del 1917. È lecito immaginare una moltitudine di operai e soldati che dicono a se stessi, in una sorta di monologo collettivo, “Smettila di accettare di tutto, non puoi continuare così”.

## Note

<sup>1</sup> E. B. Pašukanis, *Obščaja teorija prava i marksizm*, trad. it. *La teoria generale del diritto e il marxismo*, Bari, De Donato, 1975.

<sup>2</sup> L. S. Vygotskij, *Myšlenie i reč'* [1934], trad. it. *Pensiero e linguaggio*, Bari, Laterza, 1990.

<sup>3</sup> K. Marx, *Thesen über Feuerbach* [1888]; trad. it. *Tesi su Feuerbach*, in Id., *Le opere che hanno cambiato il mondo*, Roma, Newton Compton Editori, 2011, p. 143.

<sup>4</sup> K. Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844* [1932], trad. it. *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, in Id., *Opere filosofiche giovanili*, Roma, Editori Riuniti, 1950, p. 269.

<sup>5</sup> K. Marx e F. Engels, *Die Deutsche Ideologie* [1932], trad. it. *L'ideologia tedesca*, Roma, Editori Riuniti, 1958, p. 20-1.

<sup>6</sup> K. Marx, *Grundrisse der politischen Ökonomie* [1939-1941]; trad. it. *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, Firenze, La Nuova Italia, 1968-1970, vol. I, p. 105.

<sup>7</sup> J. Piaget, *Le langage et la pensée chez l'enfant* [1923], trad. it. *Il linguaggio e il pensiero del fanciullo*, Firenze, Editrice universitaria, 1966.

<sup>8</sup> L. S. Vygotskij, *Op. cit.*, p. 356.

<sup>9</sup> Ivi, p. 350.

<sup>10</sup> Ivi, p. 60.

<sup>11</sup> K. Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, cit., vol. 2, p. 115-6.

<sup>12</sup> Cfr. L. S. Vygotskij, *Op. cit.*, p. 357 e sgg.

<sup>13</sup> E. Husserl, *Logische Untersuchungen* [1900-1901], trad. it. *Ricerche logiche*, Milano, Il Saggiatore, 1988, vol. I, § 8, p. 302 e sgg.

<sup>14</sup> *Ibidem*, corsivo mio.

**DIMORE**





CRISTIANO DIDI

*Il russo dopo la rivoluzione:  
spontaneità rivoluzionaria e politica linguistica*

---

Abstract

*This article illustrates the main transformations that occurred in the Russian language standard in the period following the October Revolution, particularly in the years between 1917 and the end of the 1920s. Special attention is devoted to the spontaneous changes that took place in the language as a consequence of the rise of new social classes, and to the linguistic policy – not always consistent and consequent – pursued by Bolshevik exponents but also supported by the most influential linguists of the time. The dynamics taken into consideration are framed in a sociolinguistic perspective and compared with the linguistic development of other periods of great change in Russian history and culture, in particular the 18th century and the post-Soviet period.*

---

Prima ancora che nella letteratura e nelle arti, è la lingua il campo in cui l'impatto della Rivoluzione d'ottobre si manifesta in tutta la sua formidabile irruenza, con trasformazioni che possiamo paragonare solo a un'altra grande epoca di svolta della Russia moderna, quella di Pietro il Grande, e forse ancora, in tempi più recenti, ai due decenni di passaggio tra il XX e il XXI secolo. In uno sguardo sintetico come quello qui presentato si dovrà rinunciare ad abbracciare processi di così vasta portata, calati peraltro in un contesto estremamente fluido e interpretabili da molteplici angolazioni. Ci limiteremo perciò ad alcuni dei momenti più salienti del cambiamento linguistico, privilegiando in particolare il periodo compreso fra il 1917 e la fine degli anni Venti. E lo faremo tenendo implicitamente presente la distinzione tra i vari livelli di chi produce il testo, scritto e orale (il rivoluzionario proveniente dalle file dell'*intelligencija*, ma anche l'operaio, il soldato, il contadino che, quando ci prova, non è in grado di produrre una lingua corretta); e d'altra parte, di chi del testo fruisce, ovvero un pubblico che a lungo rimase mediamente appena sopra la soglia minima di alfabetizzazione, nonostante le energiche e per molti versi efficaci politiche di contrasto all'analfabetismo da parte del governo sovietico (cfr. la campagna nota come *likvidacija bezgramotnosti: likbez*)<sup>1</sup>. Per motivi di spazio lasceremo sullo sfondo anche la questione delle diverse situazioni comunicative e dei diversi registri

stilistici, pur rappresentando anch'essi un aspetto essenziale per apprezzare la qualità dei cambiamenti in atto in quegli anni nella lingua<sup>2</sup>.

Il russo standard che arriva al '17 è una lingua che, dopo una complessa gestazione durata per tutto il Settecento e la codificazione definitiva nel primo Ottocento, presenta un'impronta prevalentemente elitaria, sia per gli strati sociali con cui per tradizione si identifica, sia per l'influenza di tendenze filosofiche e letterarie che, specie tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, con il modernismo, accentuano il culto per la forma e la ricercatezza stilistica. Il '17 rappresenta una cesura rispetto al passato: i grandi sommovimenti politici e sociali introdotti dalla rivoluzione favoriscono l'ascesa di varietà linguistiche rimaste fino ad allora periferiche, come le classi sociali che di queste varietà sono portatrici. Per convincersene, basterà dare uno sguardo alla pubblicistica che caratterizza i due periodi: elitaria (anche in quanto a tirature) e ancorata al modello dei classici, la prima; rivolta ad ampi strati popolari, stilisticamente disomogenea e per lo più appiattita sulla lingua quotidiana o settoriale, la seconda (si pensi, ad es., a quella che sarà la scrittura dei *rabkory*, i 'corrispondenti operai'). D'altra parte è pur vero che diversi processi – tra i quali una certa evoluzione nella formazione di nuovo lessico e nella semantica, una sensibile interferenza delle varietà e degli stili, ecc. – avevano già preso avvio in precedenza, sin dagli ultimi decenni dell'Ottocento, nonostante siano stati a lungo datati, per carenza di studi specifici, agli anni post-rivoluzionari<sup>3</sup>.

Nel periodo immediatamente successivo alla rivoluzione un generale discredito investe la norma linguistica del passato, insieme a tutto un universo impalpabile di valori e significati che costituiva il saperla governare. Nell'instaurarsi dell'universo simbolico legato alla rivoluzione, la lingua diventa uno dei più immediati fattori di adesione e identificazione nel nuovo corso, e al tempo stesso strumento culturale e di controllo da parte del partito, che attraverso l'alfabetizzazione di massa, la mobilitazione politica e la stampa ad alta tiratura esercita una influenza decisiva. L'imporsi di un nuovo standard procede in modo tutt'altro che ordinato, caratterizzato per un verso da fenomeni spontanei, anche se non privi di una direzione; e per l'altro da interventi mirati, benché non sempre conseguenti, che cercano di impostare dall'alto le linee-guida di una politica linguistica. Tra gli interventi mirati, seppure marginali rispetto alla questione più specificamente linguistica, possiamo far rientrare la riforma dell'alfabeto (1918), la seconda in Russia dopo quella di Pietro il Grande (1708). E pure il progetto, presto abbandonato, di adozione dell'alfabeto latino,

che oltre ad assecondare l'impostazione internazionalista dominante (allineare cioè la Russia, anche nella scrittura, ai popoli europei), rispondeva all'idea di adeguare il sistema grafico a un mondo nuovo, distante dal passato borghese e clericale simbolicamente incarnato dal cirillico<sup>4</sup>.

Ma quali sono, in concreto, i tratti salienti della lingua della rivoluzione? Ad imporsi è in primo luogo un elevato numero di neoformazioni e di neologismi, oltre che di elementi della lingua burocratica e, paradossalmente, di arcaismi attinti al fondo della tradizione slavo-ecclesiastica: tutti elementi che, sebbene non del tutto assenti, contavano in misura molto marginale nello standard linguistico precedente. Al tempo stesso, molte parole del passato escono dall'uso o cambiano di significato: ciò vale per il lessico attinente alla sfera ufficiale e burocratica, come pure per espressioni di uso quotidiano (cfr. ad es. termini come *tovarišč*, *partijnyj*, o anche espressioni come *opredeľenno*, *ničego podobnogo*, ecc.)<sup>5</sup>.

Spiccano poi numerosi i prestiti lessicali, pur già presenti in misura non trascurabile nella lingua standard pre-rivoluzionaria. Com'è noto, infatti, il russo non ha mai conosciuto una tendenza purista simile ad altre lingue europee, come il francese, il tedesco o il ceco: a parte il Settecento, segnato da una grande affluenza di prestiti stranieri, ancora il primo Ottocento si caratterizza per una moderata apertura al loro uso, specie tra i cosiddetti "occidentalisti", seguaci della lezione karamziniana, che alla ricezione di parole straniere accompagnano calchi semantici e sintattici, principalmente coniatati sul francese. D'altra parte, è pur vero che il buon stile sconsigliava di ricorrere a forestierismi in presenza di equivalenti russi, e ciò rifletteva l'idea (e l'orgoglio) di una specificità della tradizione linguistica nazionale, che si era andata consolidando nel corso di diverse generazioni. L'uso crescente e incontrollato dei prestiti dopo il '17 è riflesso di un atteggiamento altrettanto orientato in senso ideologico, ma di segno opposto, internazionalista e implicitamente anti-nazionale. A tal proposito, consentendoci una generalizzazione, si potrebbe affermare che tutte le epoche di grandi trasformazioni nello scenario politico-sociale, culturale e linguistico in Russia coincidono con un grande afflusso di prestiti. Questa constatazione, valida per l'età petrina e post-petrina come per il periodo post-sovietico, ci rimanda a sua volta alla questione – che qui possiamo solo sfiorare – del rapporto della Russia con le grandi tradizioni culturali e linguistiche europee: un rapporto che definiremmo di apertura-chiusura, tale per cui i rivoluzionari (di qualunque orientamento) tendono a guardare a Occidente, mentre i periodi di restaurazione che

seguono tendono a ripristinare nel sistema la componente nazionale. Ciò è quanto si osserva nel periodo successivo a Pietro I (sotto il regno di Elizaveta Petrovna, che segna un consistente ritorno alla tradizione nazionale, sostenuto da una parte del ceto nobiliare); nella seconda metà degli anni Venti e soprattutto negli anni Trenta del Novecento (lo vedremo tra poco); e infine, dopo i turbolenti anni Novanta, nella Russia putiniana<sup>6</sup>.

Tornando alla proliferazione dei prestiti nella lingua del post-rivoluzione, a spiccare sono quelli più importanti per il nuovo discorso pubblico: i quali, se da un lato assolvono a una funzione didattica e di controllo da parte del potere, dall'altro esprimono pure concetti, come nota un grande linguista dell'epoca, E. D. Polivanov, per cui la lingua russa non aveva in effetti equivalenti esatti: basterà citare, tra i più comuni, termini come *komissar*, *proletariat*, *revoljucija*, *kommunizm*, *partija*, *kapital*, ecc<sup>7</sup>. Si registra invece una rapida marginalizzazione di lessico straniero associato al passato borghese: a farne le spese è soprattutto il francese, che negli anni Venti non è più tratto distintivo di appartenenza alla buona società e all'*intelligencija*, ma viene al contrario usato con intenti ironici e parodici (non così nella lingua dell'emigrazione, che continua a custodire la norma pre-rivoluzionaria)<sup>8</sup>. D'altra parte si assiste pure a un recupero di gallicismi, ma di diverso segno, riconducibili cioè alla Rivoluzione francese, che si diffondono attraverso slogan, parole d'ordine e testi della pubblicistica: cfr. ad es. *terror*, *diktatura*, *tribunal*, *ekspropriacija*, *vrag naroda* ('nemico del popolo'), *Vandeja* ('Vandea'), ecc., ma anche l'uso frequente di equivalenti russi come *burja*, *groza* ('bufera', 'tempesta') per esprimere in forma metaforica l'irruenza della rivoluzione<sup>9</sup>.

Va osservato che l'afflusso di nuovo lessico (e questo è un fatto noto ai linguisti del tempo) aveva preso avvio già dopo la rivoluzione del 1905 per accentuarsì con la Prima guerra mondiale, periodo a cui risale pure l'incremento di forme composte o abbreviate, il cui ingresso risulta a quanto pare favorito dalla carenza di carta e dalla corrispondenza via telegrafo dei soldati dal fronte. Già nel periodo pre-rivoluzionario entrano nell'uso, ad es., abbreviature come *kadet* (esponente del partito democratico-costituzionale), *èsdek* (socialdemocratico), *èsér* (socialista-rivoluzionario), insieme a denominazioni di funzioni nell'apparato amministrativo e militare (un esempio per tutti: *komandarm*, per *komandujuščij armiej*)<sup>10</sup>. A fare la differenza in epoca sovietica è la proliferazione di queste abbreviature, insieme a sigle e acronimi che si moltiplicano di pari passo con il consolidarsi dello stato socialista (cfr. *Komintern*, *Komsomol*,

*Čeka*, ecc.). Non mancheranno del resto critiche a diverse abbreviature – mal concepite, incomprensibili o infelici per le associazioni fonico-semantiche che evocavano – e presto perciò oblitrate dall’uso corrente: basterà ricordare casi limite come *Sovnarchoz* (*Sovety narodnogo chozjajstva*), che già ebbe a guadagnarsi gli strali di Lenin, *Narkompomord’e* (*Narodnyj komissar po morskim delam*), o acronimi come *RAK* (*Rajonnaja administrativnaja komissija*), *ChLAM* (*chudožniki, literary, artisty, muzykanty*) e altri<sup>11</sup>.

Nel programma politico del partito si inquadra naturalmente la ridenominazione sistematica dei realia: dalla toponomastica alla nomenclatura di istituzioni, gradi gerarchici, funzioni nell’apparato statale. Tutto ciò contribuisce alla costruzione di una realtà familiare a quanti si identificano nella rivoluzione, estranea invece agli esponenti del vecchio mondo (i “bianchi”), come pure a gran parte del mondo rurale, che si trova spaesato di fronte a questa neolingua (*novojaz*). A tal proposito Afanasij Seliščev, autore dello studio forse più documentato e completo di quegli anni sulle trasformazioni linguistiche in atto, raccoglie dalla pubblicistica numerosi esempi di prestiti, neoformazioni e sigle che venivano spesso fraintesi dagli abitanti delle campagne e dai soldati dell’Armata rossa o ai quali erano attribuiti nuovi significati, ovviamente inesatti, a conferma di processi che, specie nella turbolenta fase degli inizi, tendono a sfuggire a ogni controllo<sup>12</sup>. Non meno problematico sul piano comunicativo risulta l’uso di espressioni formali o solenni e l’imitazione di uno stile burocratico-ufficiale non correttamente assimilato che, come si diceva, arriva ad includere lessico e costrutti di estrazione slavo-ecclesiastica, in precedenza confinati alla sfera del culto. Diversi di questi elementi si incontrano, tra l’altro, negli scritti di Lenin, ma dilagano poi, insieme a termini cancellereschi, nella lingua dell’amministrazione e nella pubblicistica, per lo più adoperati con scarso riguardo per il loro significato e funzione (cfr. *iže, imjarek, sej, sugubo, dosele, paki i paki, grjadet, vsue*, oppure sintagmi come *stezja kommunizma, ternovye puti revoljucii, mučeničeskij venec*, ecc.)<sup>13</sup>.

Accanto all’ondata di prestiti e neoformazioni, un’altra conseguenza dell’ascesa al potere di nuove classi sociali è la prevedibile diffusione di elementi colloquiali, gergali e dialettali, mescolati in modo più o meno incongruo con elementi del linguaggio burocratico. Perturbazioni rispetto alla norma, fino ad allora basata sulla pronuncia dei dialetti centrali e sintetizzata nella variante moscovita, si registrano nella fonetica<sup>14</sup>. A ciò si accompagna lo scarso rispetto per grammatica e sintassi, che produce testi involuti e pieni di errori e anacoluti,

a cominciare dagli articoli nella stampa ad altissima tiratura. Nella sintassi, in particolare, si afferma la tendenza alla strutturazione del discorso in forma paratattica, a scapito della subordinazione. In favore di questa lingua semplificata, fatta di frasi semplici e tendenzialmente povere di prestiti e costrutti letterari – una lingua scritta che riflette sempre più le forme dell’oralità e della comunicazione proprie della fabbrica e della campagna – si pronunciano diversi esponenti politici, tra cui V. Karpinskij e L. Sosnovskij al Congresso panrusso dei *rabkory*, che con un certo compiacimento notano come operai e contadini, parlanti una variante popolare bassa (*prostonarodnoe narečie*), facciano volentieri a meno di frasi subordinate complesse<sup>15</sup>.

Su un versante più strettamente stilistico, rispetto al russo pre-rivoluzionario, che coltiva la misura, la pacatezza, la medietà del registro, si afferma un linguaggio non solo popolare e con interferenze dialettali e gergali, ma rude e intenzionalmente “maleducato”, volgare, persino osceno, sia nella comunicazione orale che scritta. Questa maleducazione (*grubost*) diventa una cifra, un segno di identificazione (di adesione) a un universo di valori ben connotato, in opposizione alla cortesia, intesa come “mollezza” borghese. Viene in proposito spesso ricordata una frase di Stalin al XIV Congresso del partito: «*čelovek ja prjamoj i grubyj*» («sono una persona schietta e rude»). A questa fa eco un articolo della «Pravda» (n. 56, 1923), che non senza un certo *pathos* recita:

L’articolo comunista dei nostri giorni – non solo l’articolo di giornale, non solo quello agitatorio, ma anche scientifico – si distingue per l’assoluta chiarezza e precisione stilistica. I nostri nemici dicono che è rozzo, maleducato, elementare, volgare. E invece è veritiero, autentico, ardito, sincero, implacabile<sup>16</sup>.

È chiaro che questa “rudezza” e persino gli errori e le approssimazioni stilistiche non andranno imputate solo al livello d’istruzione dei portatori della nuova lingua (in effetti molti rivoluzionari non erano in grado di riprodurre un buon russo, scritto o orale). Gli errori non venivano corretti anche per quella che potremmo definire “presunzione di classe”, cioè per programmatica, ostentata insofferenza, negazione, disprezzo di norme identificate nel passato borghese<sup>17</sup>.

Altrettanto tipica del periodo, ed è un fatto noto già ai testimoni diretti, è l’espressività: rispetto alla misura e all’autocontrollo del periodo precedente, che era segno di buona educazione e accettazione dei valori di una *élite* colta e mondana (misura che si esprime nel tenere a freno i sentimenti, controllare il

tono della voce in pubblico, moderare la mimica e i gesti) si impone una più marcata espressività e gesticolazione, sollecitata anche dai nuovi contesti della comunicazione (le adunanze di partito, la fabbrica, la piazza)<sup>18</sup>. Anche in questo caso occorre distinguere fra i rivoluzionari della vecchia e della nuova guardia. I primi, educati alle norme di comportamento dell'*intelligencija* di inizio secolo, a queste continuavano ad attenersi, anche in nome di un agire che, nel contesto della Russia zarista, li aveva abituati a un contegno tale da non pregiudicare la prassi cospirativa (una tattica che potremmo definire "mimetica"). Tra i rappresentanti della vecchia guardia non era possibile, in altre parole, distinguere un bolscevico da un menscevico, un socialista-rivoluzionario o un intellettuale apertistico. Un'intonazione e un gesto semioticamente più connotati si osservano invece nella generazione dei rivoluzionari più giovani, quella cresciuta e formata, dal punto di vista della cultura linguistica, sulla lettura dei giornali, sugli slogan e la fraseologia militante. Pure il lessico, l'eloquio, la tecnica oratoria divide le due generazioni e si presta a considerazioni in chiave sociolinguistica. Quella più anziana contava numerosi fuoriusciti, costretti a lunghi periodi di esilio all'estero, fin dalla rivoluzione del 1905: questa esperienza aveva favorito l'acquisizione di una varietà in cui erano penetrati svariati elementi del discorso politico (dal tedesco, ma non solo) che una volta approdati in Russia non sarebbero stati acquisiti né tanto meno governati con uguale perizia dalla nuova generazione rivoluzionaria<sup>19</sup>.

Negli anni che seguono al '17 si fronteggiano dunque due lingue, due mondi: quello dell'*intelligencija* declinante di inizio secolo o convertita alla causa del socialismo e quello della nuova classe al potere, ovvero il proletariato, cui si dovrà la nascita di ciò che in seguito prenderà il nome di *novojaz*, neolingua. Queste due varietà sono fissate come meglio non si potrebbe in quel piccolo capolavoro di Michail Bulgakov che è *Sobač'e serdce* (*Cuore di cane*, 1925). Tutti lo ricorderanno: da un lato il vecchio prof. Preobraženskij, portatore della parola del passato, improntata a consapevolezza, precisione, eleganza, nitore stilistico, *dignitas*; dall'altro il petulante comitato di quartiere che pretende di requisirgli i locali della signorile abitazione-laboratorio e che si distingue per la peculiare lingua magmatica, rozza, canagliesca, infarcita di fraseologismi e di slogan: appunto, la lingua dell'"uomo nuovo". Né risulterà migliore la lingua dell'«homunculus» (da una pagina del diario del dott. Bormental', assistente dell'illustre scienziato), frutto dell'esperimento scientifico di Preobraženskij: anche questo «uomo nuovo», sorta di chimera dei tempi moderni, ci si imprime

nella memoria soprattutto per il comportamento scurrile e il linguaggio sconnesso, il turpiloquio (di nuovo la *grubost'*)<sup>20</sup>. Non sono semplicemente due varietà linguistiche (stilistiche) a fronteggiarsi in questa piccola emblematica vicenda, ma due lingue, due universi non comunicanti. Una versione aggiornata, quella di Bulgakov, di una tradizione satirica che non solo rappresenta magistralmente la realtà dei primi anni Venti, ma che nella letteratura russa ha archetipi ancora una volta – e non è un caso – nel Settecento: basterà pensare, a tal proposito, a *Nedorosl'* di Denis Fonvizin (*Il minorenni*, 1781), commedia nella quale due epoche, quella di Pietro I e quella di Caterina II, antico e moderno, si opponevano proprio sul piano del registro linguistico dei personaggi, che in questo modo esprimevano epoche e mondi in conflitto<sup>21</sup>.

Al livello della comunicazione ufficiale, ad es. nella diplomazia sovietica dei primi anni post-rivoluzionari, si nota tuttavia una certa flessibilità e, se necessario, (benché non senza un certo impaccio) l'“uomo nuovo” non disdegna di adoperare la parola del passato. Istruttivo in proposito è un forbito saluto rivolto all'ambasciatore di Danimarca dal compagno Petrovskij, presidente del Comitato centrale esecutivo dell'URSS, espresso con parole e formule che potevano star bene sulle labbra di un rappresentante del regime zarista:

Rivolgendomi a Voi [all'ambasciatore danese] con la preghiera di trasmettere a Sua Altezza i sensi della nostra più sincera gratitudine per il Suo attestato di simpatia e incoraggiamento al nostro indirizzo, desidero altresì confermarVi che il Governo dei Soviet coltiva i medesimi sentimenti nei confronti della Danimarca<sup>22</sup>.

In generale però la politica procede, almeno nell'immediato, nel discredito della vecchia norma e del canone letterario su cui l'*élite* aveva modellato il proprio modo di parlare e scrivere. Contro questo canone si assiste a un diffuso atteggiamento polemico nella pubblicistica dei primi anni post-rivoluzionari, che si accompagna a un forte sentimento di ostilità verso l'*intelligencija* e la sua lingua. Accenti sprezzanti all'indirizzo degli intellettuali si incontrano, com'è noto, negli scritti di Lenin, il quale mostra però anche una sincera preoccupazione per la lingua, esposta a un imbarbarimento che mette a rischio la sua stessa comprensibilità (e dunque la sua efficacia pedagogica)<sup>23</sup>. Ben nota al riguardo è l'insofferenza di Vladimir Il'ič per l'uso dilagante di neologismi e prestiti, grottesco impasto stilistico «*francuzsko-nižegorodskij*», simile cioè al francese imparaticcio dei nobili di provincia: a testimoniarlo sono le sue stesse opere, dove i prestiti sono di regola affiancati da equivalenti russi, cioè da glosse, se-



gno che nella maggior parte dei casi il termine straniero non aveva significato solo pragmatico, ma espressivo e simbolico, cioè di rottura col passato e di rifiuto della tradizione nazionale (un uso dei prestiti simile si registra al tempo di Pietro il Grande). E in effetti, come emerge dalla polemica di quegli anni, molti prestiti erano ritenuti non strettamente necessari, poiché duplicazione di termini già esistenti in russo: cfr. *brutal'nyj*, *diskussija*, *kvota*, *ul'tra* accanto agli equivalenti russi *grubyj*, *obsuždenie*, *dolja*, *krajne*. Altri prestiti invece, introdotti frettolosamente nella lingua e spesso usati a sproposito, venivano fraintesi dai lettori: da uno studio sulla lingua dei soldati dell'Armata rossa si apprende, ad esempio, che termini come *režim*, *stabilizacija*, *likvidacija* venivano interpretati nel senso di 'insegnamento', 'mobilitazione' (ovvero 'commercio', 'consolidamento'), 'arricchimento' (ovvero 'istruzione', 'armistizio')<sup>24</sup>; per chiarire il significato di tante parole nuove cominciarono anche a circolare piccoli glossari allegati a libri e quotidiani<sup>25</sup>.

Del resto, le preoccupazioni espresse da Lenin per la lingua russa sono condivise dai maggiori linguisti dell'epoca (S. I. Bernštejn, B. A. Larin, V. V. Vinogradov), i quali denunciano la deriva di una lingua che va perdendo i legami con la tradizione e, quel che è peggio, con le più elementari regole di correttezza, a causa delle massicce sollecitazioni provenienti dalla lingua delle campagne (il *mužickij jazyk*) e dai gerghi settoriali. Come osserva Lev Ščerba:

La rivoluzione è innanzi tutto rottura delle vecchie forme [che sono] oggetto di disprezzo: ciò che appare importante è il *che cosa*, non il *come*. La rivoluzione imprime inoltre un ritmo vertiginoso nella vita di tutti, e dunque semplicemente *non c'è tempo* per scrivere bene. La rivoluzione riduce infine tutta la letteratura a una *letteratura dell'oggi*, che impiega una lingua rivolta solo alla comprensione da parte del lettore contemporaneo [...] e non ha alcuna pretesa di porsi come modello per le generazioni future<sup>26</sup>.

Un altro linguista di vaglia, Grigorij Vinokur, che all'inizio degli anni Venti è con Roman Jakobson tra i principali animatori del Circolo linguistico di Mosca, indica come rimedio a questa situazione non tanto il purismo, impotente di fronte a fenomeni di portata storica come la rivoluzione, quanto la necessità di una operazione pedagogica a tutto campo, che vada nel senso di un recupero della cultura della lingua e del gusto. Con la critica a una concezione della lingua letteraria appiattita sul lettore di massa (critica con cui Vinokur si oppone a soluzioni come quelle prospettate da V. Karpinskij e L. Sosnovskij, menzionate in precedenza), si fa strada l'idea che per uscire dallo stallo sia necessario un

rapporto più stretto tra lingua della vita quotidiana e lingua letteraria, attraverso il recupero di una norma che faccia riferimento ai classici.

Il ripristino di questo legame con la tradizione linguistica del passato, auspicato anche dai maggiori esponenti rivoluzionari (Lenin, Trockij, Lunačarskij ed altri), ha però anche un altro compito cruciale sul versante pedagogico. Esprimono bene questo punto le precoci riflessioni dello stesso Vinokur a proposito della fraseologia rivoluzionaria. Quanto più slogan, motti e costrutti fraseologici vengono ripetuti quotidianamente e ossessivamente – nella stampa quotidiana, sulle insegne, nelle manifestazioni politiche e di partito (*Proletarii vsech stran, soedinjajtes'!*, *Da zdravstvuet samoopredelenie narodov!*, *Dolj imperialističeskiju vojn!*, ecc.) – tanto più essi si pietrificano e perdono di significato, divengono cioè suoni inerti, trite formule che non colpiscono più l'immaginario, né le facoltà riflessive dei destinatari<sup>27</sup>. Il passaggio di frasi e costrutti della lingua viva a fraseologia segna la morte del messaggio e mette a repentaglio la stessa sopravvivenza della fiamma rivoluzionaria. Le parole perdono la loro spinta emozionale e atrofizzano il pensiero: se è vero che la lingua non esprime semplicemente la realtà attraverso il segno, ma la crea, la realizza, il suo decadimento a fraseologia stereotipata si traduce nell'impossibilità di agire sulla realtà per trasformarla. L'antidoto alla deriva e il recupero della forza espressiva e del senso, osserva Vinokur, è ottenibile anzitutto grazie a un processo di straniamento (ricordare il concetto di *ostranenie* dei formalisti!), che sottrae cioè le formule alla ripetitività, all'automatismo, al logoramento di ciò che è sempre uguale a se stesso; e, in secondo luogo, promuovendo una cultura della lingua in senso lato, un governo consapevole delle varietà stilistiche che passa appunto per l'esempio della grande letteratura (e qui lo studioso porta opportunamente ad esempio i versi da *agit-prop* di Vladimir Majakovskij apparsi su «*Iskusstvo kommuny*»)<sup>28</sup>.

Si fa dunque strada l'esigenza di una riflessione non solo teorica e astratta sulla lingua in quanto sistema idealizzato e statico (sul modello strutturale saussuriano, per intendersi), ma come fatto – e artefatto – sociale: e infatti è proprio nella linguistica russa di questi anni, calata in processi che impongono una riflessione sulla lingua nella sua dimensione storica e sociale, che vengono definiti i principi e le metodologie della futura sociolinguistica<sup>29</sup>. In questa prospettiva un'attenzione particolare viene rivolta ai contesti e alle varietà linguistiche: Vinokur imposta, ad esempio, i termini di una stilistica applicata (o “pratica”, come egli la chiama), volta allo studio delle diverse lingue, dei diversi registri

stilistici della comunicazione<sup>30</sup>. Si tratta a ben vedere di un filone di studi che ha i suoi presupposti nel periodo anteriore al '17 e che raccoglie tendenze provenienti da Francia e Germania; è tuttavia indubbio che proprio il panorama sociale e politico post-rivoluzionario – per i tempi con cui si sviluppano varietà linguistiche fin lì assenti nel dibattito pubblico – costituisce un formidabile catalizzatore per la riflessione e lo sviluppo di questi nuovi orientamenti di studio. Dai pochi nomi citati (Vinokur, Jakobson, l'accento ai formalisti) si intuisce pure che la riflessione sulla lingua si interseca in questi anni con gli sviluppi della teoria della letteratura, che soprattutto negli anni Venti si ramifica in molte direzioni assumendo appunto la lingua come modello descrittivo per la teoria e l'analisi del testo letterario (si pensi al nascente strutturalismo). La turbolenta evoluzione linguistica di età rivoluzionaria e la riflessione che l'accompagna ha dunque ricadute inaspettate e di grande prospettiva su discipline, orientamenti e metodologie delle scienze umane del periodo successivo.

Ma il rapporto più immediato di questi studi linguistici con il quadro post-rivoluzionario si coglie soprattutto alla luce di obiettivi programmatici che, come si accennava sopra, non sono esclusivamente teorico-speculativi, storiografici o normativi, ma pedagogici e di indirizzo. Lo studio dei vari registri linguistici (tra cui la stilistica “pratica” di Vinokur) non viene disgiunto da una preoccupazione rivolta all'aspetto pragmatico-funzionale e alle sue svariate implicazioni, sia nella produzione scritta (lingua della letteratura, della stampa, della pubblicità, della burocrazia), sia in quella della comunicazione orale, quotidiana (lo si è accennato a proposito della fraseologia rivoluzionaria). Insomma gli studiosi, e in particolare i linguisti, sono impegnati su due fronti: quello teorico, nel quale dispiegano le proprie competenze specialistiche; e quello pedagogico, che con vario grado di adesione ideologica alle linee del partito si pone a servizio di una politica linguistica e culturale richiesta dai tempi e dalla nuova società sovietica, in ciò rivendicando alla linguistica un ruolo di guida nei processi in atto.

Questo intenso lavoro dei linguisti e la raccomandazione a intervenire nella elaborazione del russo standard viene man mano recepita, pur con molti limiti, dalla politica. Il rapporto tra norma linguistica ed eredità culturale nazionale (identificata nei classici) viene esaminato dal partito in sede ufficiale. La questione è ad esempio oggetto di un'aspra polemica nella discussione sul Proletkul't nel 1924; ed è affrontata nella risoluzione del comitato centrale del partito del 1 luglio 1925, in cui, tra l'altro, si dice che:

Il partito deve contrastare con ogni mezzo l'atteggiamento superficiale e irrispettoso verso la vecchia tradizione culturale [...]. Noi saremo sempre grati all'aristocrazia russa e ai suoi migliori rappresentanti rivoluzionari, come pure alla borghesia rivoluzionaria e ai suoi migliori esponenti, per aver dato forma alla grande lingua russa. *Noi abbiamo bisogno di buone edizioni dei nostri classici, affinché la classe operaia faccia suo questo grande patrimonio. [...] Noi abbiamo perso l'abitudine a parlare in buon russo* (D. Rjazanov, 1924)<sup>31</sup>.

La discussione si protrarrà per tutta la seconda metà degli anni Venti<sup>32</sup>. Poi, all'inizio degli anni Trenta, interverrà la restaurazione, con la fissazione di uno standard per molti versi volto al recupero della situazione pre-rivoluzionaria: una cultura «nazionale nella forma, socialista nel contenuto», secondo la nota formula staliniana, che riflette anche il venir meno del radicalismo internazionalista dei primi anni Venti e un ritorno di indirizzo della politica alla tradizione nazionale. Questa linea di medietà, che da un lato mantiene la lingua ad un livello elevato, e dall'altro preserva la continuità con la base popolare, rappresenterà in seguito la dominante della politica linguistica sovietica. Il modello di questa linea di sviluppo – medietà stilistica, distanza dagli estremi, uso ridotto della mimesi del parlato – è in ambito artistico Maksim Gor'kij, sia in vita, sia soprattutto con la sua canonizzazione dopo la morte (1936)<sup>33</sup>. Un momento significativo del passaggio alla nuova norma è dato dalla polemica dello stesso Gor'kij con A. Serafimovič ospitata sull'autorevole «Literaturnaja gazeta» nel 1934, sulla quale però non è possibile qui soffermarsi<sup>34</sup>.

Le celebrazioni puškiniane del 1937 sanciranno il compimento di questa restaurazione. Naturalmente non sarà un ritorno completo al russo pre-rivoluzionario, poiché la nuova lingua letteraria è una sintesi di vecchio e nuovo, con la messa al bando però di volgarismi, rudezza (*grubost'*) e termini gergali della prima ora<sup>35</sup>. Il processo di normalizzazione è perfettamente riflesso nel *Dizionario commentato della lingua russa* di Dmitrij Ušakov (1935-1940), che fissa lo standard parlato dall'*intelligencija* sovietica, altro concetto di ascendenza staliniana: non a caso il vocabolario – che si propone di fissare «il processo di evoluzione del materiale lessicale nell'epoca della rivoluzione proletaria» e di offrire uno strumento «nella lotta intrapresa dal partito [...] in risposta alla parola d'ordine leninista: 'dichiariamo guerra alla deturpazione della lingua russa'»<sup>36</sup> – è opera di una équipe di linguisti e filologi cultori del russo classico (B. Larin, S. Ožegov, G. Vinokur, V. Vinogradov)<sup>37</sup> e si basa sul fondo della letteratura classica, da Puškin a Gor'kij, pur attingendo alle opere più recenti dei classici del marxismo, compresi naturalmente Lenin e Stalin<sup>38</sup>.

Dagli anni Trenta, questo standard si perpetuerà fino alla caduta dell'URSS, senza modifiche sostanziali. La lingua ufficiale diverrà strumento di controllo sociale e intellettuale e si identificherà completamente nel partito: verrà insegnata nelle scuole e la sua norma sorvegliata dagli organi ufficiali (si ricorderà, ad esempio, la campagna puristica della fine degli anni Quaranta). Qualunque deroga dalla norma finirà alla periferia dell'ufficialità. Anche in letteratura siamo ormai lontani dalla lingua sperimentale e dalla collisione di registri stilistici di E. Zamjatin, I. Babel', B. Pil'njak. E rispetto allo standard fissato negli anni Trenta sarà tanto più significativa la scelta dei pochi scrittori che, nei decenni a venire, seguiranno strade alternative, come forma di dissenso (o cripto-dissenso) alla norma dominante: dall'uso demistificatorio del linguaggio ufficiale in Andrej Platonov fino alla prosa contadina di Vasilij Šukšin, alla cosiddetta “*vesternizacija*” di Vasilij Aksenov, alla decostruzione e parodizzazione del linguaggio ufficiale in Sergej Dovlatov. Ma è una evoluzione che ci conduce ormai lontano dagli anni rivoluzionari, e che – prelundendo a un nuovo discredito della norma, quella dell'epoca sovietica (siamo negli anni Novanta) – approda ormai alla storia recente e all'attualità.

## Note

---

<sup>1</sup> Queste politiche portarono i loro frutti, se è vero che già entro il 1926 la percentuale di alfabetizzati rispetto all'inizio del secolo era più che raddoppiata: cfr. B. Comrie, G. Stone, *The Russian language since the Revolution*, Oxford, Clarendon Press, 1978, p. 4.

<sup>2</sup> Per questo aspetto si rimanda alla seconda parte del presente saggio e alla bibliografia segnalata.

<sup>3</sup> Su ciò si veda L. M. Granovskaja, *Russkij literaturnyj jazyk v konce XIX i XX vv.: Očerki*, Moskva, OOO Izd-vo Ellis, 2005, p. 40-196.

<sup>4</sup> Per una trattazione sintetica e aggiornata sul punto cfr.: V. M. Alpatov, *A Latin alphabet for the Russian language*, in *Slavic Alphabets in Contact*, ed. by V. S. Tomelleri and S. Kempgen, Bamberg, University of Bamberg Press, 2015, p. 1-11.

<sup>5</sup> Sui nuovi significati assunti da questi termini cfr. M. Seliščev, *Jazyk i revoljucija*, in Id., *Trudy po russkomu jazyku. Jazyk i obščestvo*. T. 1: *Sociolingvistika*, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2003, p. 283. Questa evoluzione semantica, tipica delle epoche di grandi rivolgimenti e del ritmo accelerato della vita sociale, ripropone quanto osservabile nella Francia del XVIII secolo (cfr. ad es. *égalité, spéculer, peuple*, ecc.): vedi ancora M. Seliščev, *ivi*.

<sup>6</sup> Una delle tappe più emblematiche della restaurazione purista nella Russia recente può considerarsi la legge sulla lingua di stato della Federazione russa, emanata nel 2005, dove si legge, tra l'altro che le norme della lingua letteraria russa «come lingua di stato della Federazione russa [...] sono definite dal governo della Federazione russa» (art.

1.3); e che «nell'uso del russo come lingua di stato della Federazione russa non è consentito l'utilizzo di termini ed espressioni non corrispondenti alle norme della lingua letteraria russa contemporanea, fatta eccezione per i termini stranieri che non hanno analoghi nell'uso comune della lingua russa» (art. 1.6). Cfr. <https://legalacts.ru/doc/federalnyi-zakon-ot-01062005-n-53-fz-o/> (accesso effettuato in data 15 settembre 2019).

<sup>7</sup> Cfr. N. Izgoev, *Škola rabkora: Osnovy gazetnogo dela*, Moskva, VCSPS, 1926, p. 158.

<sup>8</sup> La lingua dell'emigrazione, che qui non tratteremo, rimane tendenzialmente conservativa, tanto nello scritto che nel parlato, e persino incline al recupero di forme desuete, arcaizzanti, stilizzate (si veda ad es. la prosa di Vs. Ivanov, A. Remizov e altri). Cfr. L. M. Granovskaja, *Op. cit.*, p. 225-7.

<sup>9</sup> Ivi, p. 238-43.

<sup>10</sup> A. M. Seliščev, *Op. cit.*, p. 284-5; L. M. Granovskaja, *Op. cit.*, p. 212 e sgg. Si veda anche il precoce lavoro di A. Mazon, *Lexique de la guerre et de la révolution en Russie (1914-1918)*, Paris, Champion, 1920.

<sup>11</sup> L. M. Granovskaja, *Op. cit.*, p. 214-5.

<sup>12</sup> Cfr. A. M. Seliščev, *Op. cit.*, p. 238-46, con un'ampia selezione di esempi.

<sup>13</sup> Cfr. la relazione *Gazeta i čitatel'* apparsa sulle pagine della «Pravda» del 21 novembre 1923. Un'ampia casistica tratta dalla stampa dell'epoca si trova in A. Seliščev, *Op. cit.*, p. 98-107.

<sup>14</sup> Una serie di esempi è riportata ancora in A. Seliščev, *Iz očerkov po russkomu jazyku sovremennoj èpochi*, in Id., *Trudy po russkomu jazyku. Jazyk i obščestvo*, cit., p. 315-9.

<sup>15</sup> Cit. in L. M. Granovskaja, *Op. cit.*, p. 198-9.

<sup>16</sup> Il passo è citato da G. Vinokur, *Kul'tura jazyka: Lingvistika i stilistika. Jazyk byta. Jazyk pressy. Iskusstvo slova i kul'tura jazyka*, Moskva, URSS, 2006, p. 150.

<sup>17</sup> Su questo, oltre allo studio di A. Seliščev, si veda V. M. Živov, *Istorija jazyka russkoj pis'mennosti*. T. I-II, Moskva, Un-t Dmitrija Požarskogo, 2017, p. 1142-3.

<sup>18</sup> Diversi aspetti di questo fenomeno vengono trattati da A. M. Seliščev, *Jazyk i revoljucija*, cit., p. 156-88; cfr. V. M. Živov, *Op. cit.*, p. 1142-3.

<sup>19</sup> A. M. Seliščev, *Jazyk i revoljucija*, cit., p. 65-9.

<sup>20</sup> La lingua dell'uomo nuovo ricorre in quegli anni anche nella parodia di M. Zoščenko del cosiddetto *obez'jannij jazyk* (la 'lingua delle scimmie'), dall'omonimo racconto: anche in questo caso, una lingua bizzarra, sgrammaticata, infarcita di prestiti e termini pretenziosi e oscuri usati a sproposito: cfr. es. in L. M. Granovskaja, *Op. cit.*, p. 202. Ciò non significa, d'altra parte, che il nuovo lessico, rimasto fino ad allora ai margini della lingua letteraria, non penetri nelle opere di molti scrittori (Vs. Ivanov, I. Babel' e altri), che in tal modo rendono l'espressività, il pathos e la polifonia di un'epoca di grandi sconvolgimenti.

<sup>21</sup> Una osservazione simile, su come si fronteggino non due socioletti ma due vere e proprie lingue, ce la fornisce un osservatore contemporaneo agli eventi, E. Polivanov, secondo il quale tipiche espressioni come *komsomol'skoe slovo* ('parola di komsomolec'), *vesti sobranie* ('condurre una riunione'), sarebbero suonate del tutto incomprensibili a un parlante prima del '17: cfr. E. Polivanov, *Za marksistskoe jazykoznanie*, Moskva, Federacija, 1931, p. 118.

<sup>22</sup> Dalle «Izvestija» del 27 luglio 1924, cit. in A. Seliščev, *Jazyk i revoljucija*, cit., p. 282.

<sup>23</sup> Le preoccupazioni di Lenin sono condensate nella breve nota *Ob očistke jazyka* (*Razmyšlenija na dosuge, t.e. pri slušanii rečej na sobranijach*) (cfr. V. I. Lenin, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 40, Moskva, Izd-vo političeskoj literatury, 1974, p. 49) e subito raccolte e commentate dai linguisti del tempo: cfr. ad es. G. O. Vinokur, *Russkij jazyk. Istoričeskij očerk*, Moskva, URSS, 2006, p. 174; e gli interventi di L. P. Jakubinskij, S. I. Bernštejn, D. N. Ušakov sulla cultura della lingua apparsi sulle pagine di «Žurnalist» (n. 2, 1925) e ripubblicati in «Russkaja rečʹ», n. 3, 1991, p. 58-63.

<sup>24</sup> Cfr. I. I. Špilʹrejn, D. I. Rejtnyberg, G. O. Netskij, *Jazyk krasnoarmejsca. Opyt issledovanija slovarja krasnoarmejsca moskovskogo garnizona*, Moskva-Leningrad, Voennaja Literatura, 1928, p. 147-53.

<sup>25</sup> Cfr. L. M. Granovskaja, *Op. cit.*, p. 201.

<sup>26</sup> L'intervento di L. V. Ščerba, apparso su «Žurnalist» (n. 2, 1925), è riprodotto in «Kul'tura reči», n. 2, 1991, p. 48-52; p. 49, corsivi miei.

<sup>27</sup> Agli slogan si possono aggiungere formule stereotipate della lingua ufficiale come *složivšiesja obstojatel'stva, sozdaščajasja obstanovka* ecc., spesso citate negli studi come altro esempio di ossificazione della lingua.

<sup>28</sup> Cfr. G. O. Vinokur, *O revolucionnoj fraseologii*, in Id., *Kul'tura jazyka*, cit., p. 163-4.

<sup>29</sup> Cfr. in particolare C. Brandist, K. Chown (ed. by), *Politics and the Theory of Language in the USSR 1917-1938*, London-New York, Anthem Press, 2010: oltre al saggio introduttivo (*Introduction*, p. 1-16), cfr. in particolare i saggi di V. M. Alpatov, *Soviet Linguistics of the 1920s and 1930s and the Scholarly Heritage*, p. 17-34; M. Lähteenmäti, 'Sociology', in *Soviet Linguistics of the 1920s and 1930s: Shor, Polivanov and Voloshinov*, p. 35-52. Cfr. anche: C. Brandist, *Sociological Linguistics in Leningrad: The Institute for the Comparative History of the Literatures and Languages in the West and East (ILJIAZV) 1921-1933*, in «Russian literature», vol. LXIII, n. 2-4, 2008, p. 171-200.

<sup>30</sup> Cfr. G. O. Vinokur, *Kul'tura jazyka*, cit.

<sup>31</sup> Cit. in A. M. Seliščev, *Jazyk i revoljucija*, cit., p. 96, corsivi miei.

<sup>32</sup> Si veda, a puro titolo di esempio, il dibattito contenuto nella miscellanea *Literatura fakta: Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa*, pod. red. N. F. Čužaka, Moskva, Federacija, 1929.

<sup>33</sup> Cfr. G. O. Vinokur, *Russkij jazyk*, cit., p. 175-8.

<sup>34</sup> «Literaturnaja gazeta», n. 13, 6 febbraio 1934, n. 17, 14 febbraio 1934, n. 19, 1 marzo 1934. Il carteggio è disponibile al link: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy> (accesso effettuato in data 15 settembre 2019).

<sup>35</sup> Riguardo alla messa al bando del registro basso e scurrile un parallelo si presta con la legislazione più recente, introdotta a seguito delle profonde trasformazioni della lingua standard avvenute nei due decenni appena trascorsi. Nella revisione della legge del 2005 citata sopra (vd. nota 6), modificata con legge federale n. 101-FZ del 5 maggio 2014, si introducono sanzioni a chiunque, in ambito culturale, artistico o pubblico utilizzi lessico osceno (cfr. *O vnesenii izmenenij v Federal'nyj zakon "O gosudarstvennom jazyke Rossijskoj Federacii" i otдел'nye zakonodatel'nye akty Rossijskoj Federacii v svjazi s soveršenstvovaniem pravovogo regulirovanija v sfere ispol'zovanija russkogo jazyka*). Queste restrizioni si trovavano già nelle bozze della legge del 2005: nella stesura preliminare del 2003 si leggeva infatti che «nell'uso della lingua russa come lingua di

stato della Federazione russa è vietato l'impiego di parole ed espressioni colloquiali, scurrili e oscene, come pure di termini stranieri in presenza di equivalenti russi di uso comune» (di nuovo la limitazione dei prestiti): su ciò cfr. V. M. Živov, *Na vozvratnom puti k imperskoj blagopristojnosti: Zametki o Federal'nom zakone Rossijskoj Federacii ot 1 ijunja 2005 g. N. 53-F3 O gosudarstvennom jazyke Rossijskoj Federacii*, in «The Russian Language Journal», n. 56, 2006, p. 57-66; cfr. inoltre Id., *Istorija jazyka russkoj pis'mennosti*, cit., p. 1150).

<sup>36</sup> Cfr. *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, pod red. D. N. Ušakova. T. I, Moskva, Gosudarstvennyj institut "Sovetskaja enciklopedija", 1935, p. V.

<sup>37</sup> Ma nella preparazione dell'opera, avviata già nel 1927, furono coinvolti anche L. Ščerba, V. V. Tomaševskij, V. I. Černyšev, D. K. Zelenin e altri. Una succinta caratterizzazione dell'opera si trova in L. M. Granovskaja, *Op. cit.*, p. 276-82.

<sup>38</sup> Indicativo dell'intento di sensibilizzare il lettore comune a un uso consapevole e corretto del russo standard è anche l'ampia premessa, nella quale non vengono solo esposti i criteri di compilazione del dizionario, ma si forniscono estese nozioni di grammatica (cfr. *Kak pol'zovat'sja slovarem*, in *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, cit., p. XXI-LXXVI).



*1917 e dintorni nella narrativa russo-sovietica fra le due guerre*

---

Abstract

*We can identify in Proto-Soviet literature on Civil War a series of “hidden sources”. The first source is the patriotic fiction on the First World War, published shortly before the revolution: in this kind of literature themes such as the character transformation of the male hero (who from a quiet man turns into a heroic soldier) or the masculinisation of the female heroine were already present. A second source is the modernist novel of the early 1910s, Andrey Bely in particular: in his works, the renunciation of a coherent plot and of the narrator’s voice distinct from the voice of other characters is especially evident. Finally, the third source includes war memories themselves and articles written by war correspondents, the so-called “voenkory”, among whom stand out Dmitry Furmanov and Larisa Reisner.*

---

La Rivoluzione russa propriamente detta – dal febbraio all’ottobre 1917 – è da subito un tema costante delle arti figurative e del cinema, tanto da forgiare un intero immaginario iconico (Lenin sulla tribuna, l’incrociatore Aurora, la presa del Palazzo d’Inverno), ma l’attesa in letteratura, dove i soggetti più utilizzati ineriscono di norma agli anni immediatamente successivi: «La guerra civile e gli anni di fame si sono rivelati – come direbbero i cineasti – fotogenici»<sup>1</sup>.

Il diverso orientamento deriva probabilmente dalle differenti forme di fruizione: rispetto alle arti figurative, la letteratura prevede un impegno attivo maggiore da parte del lettore, e il nuovo pubblico di massa nato con la rivoluzione vuole che si racconti di lui, del suo vissuto; ma sono ben pochi, fra i nuovi lettori “sovietici”, coloro che hanno partecipato ai fatti del 1917: dalle giornate di febbraio al “marzo pazzo”, dalla crisi di luglio alla presa del Palazzo d’Inverno, mentre la quasi totalità di essi ha acquisito la propria identità e la propria “cultura” attraverso l’esperienza della guerra e della guerra civile. Sia come sia, se anche il pubblico è nuovo e nuove sono le sue aspettative, in arte nulla nasce dal nulla, e la letteratura protosovietica sulla guerra civile ha le sue fonti, o i suoi “anelli mancanti”.

Il primo “anello” è costituito dalla letteratura patriottica della Prima guerra mondiale (1914-1916), poi quasi interamente dimenticata perché “schiacciata” da quanto venuto dopo, ma ancora ben presente alla memoria degli scrittori dei primi anni Venti. Si tratta di un panorama molto eterogeneo, anche perché, nel

breve arco temporale in cui fiorisce la prosa di guerra, gli autori maneggiano il nuovo materiale con una certa cautela stilistica, ancora impegnati a verificarne a tentoni la possibile topica, le nervature tematiche, le potenzialità a livello di costruzione dei personaggi e di sviluppo della trama<sup>2</sup>.

Con la prosa di guerra si cimentano autori molto diversi. Alcuni provengono dal (neo)realismo democratico promosso nei decenni precedenti dalla collana di Gor'kij «Znanie»: Ivan Šmelev<sup>3</sup>, Evgenij Čirikov<sup>4</sup>, Aleksandr Serafimovič<sup>5</sup>, Vjačeslav Šiškov<sup>6</sup> e soprattutto Leonid Andreev – forse il più celebre prosatore russo dell'epoca dopo Gor'kij – col dramma *Il re, la legge e la libertà* (*Korol', zakon i svoboda*, 1914), dedicato all'invasione del Belgio; in netta controtendenza è Ivan Bunin, l'altro asso di «Znanie», con bozzetti rimasti allora inediti e dedicati agli effetti tragici che la guerra aveva sul mondo contadino: *L'ultima primavera* (*Poslednjaja vesna*) e *L'ultimo autunno* (*Poslednjaja osen'*), entrambi del 1916.

Ci sono poi figure di taglio assai differente, come il cosacco Fedor Krjukov, da alcuni considerato il vero autore del *Placido Don*, ma di sicuro autore nel 1914-1917 di bozzetti particolarmente crudi sulla vita al fronte<sup>7</sup>; Kornej Čukovskij, membro di una delegazione di scrittori russi nell'alleata Inghilterra e autore di *reportage* sulla guerra dal punto di vista britannico<sup>8</sup>; il filosofo e combattente Fedor Stepun, a cui dobbiamo le meditazioni delle *Lettere di un tenente di artiglieria* sul significato della guerra in corso per la civiltà occidentale<sup>9</sup>. Non mancano rappresentanti della generazione più giovane: il *maître* acmeista Nikolaj Gumilev<sup>10</sup>, il futuro alfiere della letteratura staliniana Aleksej Tolstoj<sup>11</sup> e perfino l'esteta disimpegnato per eccellenza, il poeta Michail Kuzmin, presta la propria penna alla prosa ultrapatriottica<sup>12</sup>.

Ma i temi che dalla letteratura di guerra transiteranno poi in quella sulla guerra civile si evidenziano meglio nelle opere di autori più dozzinali, dove tutto è sbizzato in modo più grossolano ed evidente: è proprio questa letteratura patriottica di massa, del resto, a colpire l'immaginazione dei soldati semplici che di lì a poco si sarebbero trasformati in guardie rosse. Esempio tipico del genere è Sergej Auslender, con la sua raccolta *Cuore di guerriero*<sup>13</sup>. Nel racconto eponimo, ad esempio, si compie la trasformazione del mite e svagato studente Baturin in un intrepido tenente (*praporščik*, di quelli che, stando a quanto raccontava Michail Zoščenko, al fronte «duravano dieci giorni»): dinanzi alla parata sul Campo di Marte prima di partire per il fronte,

[...] egli strinse la mano di Varja [amica d'infanzia, pittrice a tempo perso e ora, si capisce, suora di carità - n.d.r.] e la posò sulla propria ruvida camicia da battaglia. Ed ella sentì come si contraeva e si apriva il suo cuore, il cuore del nuovo, caro Miša Baturin, il cuore di un guerriero...

Di pari passo con la metamorfosi caratteriale dell'eroe maschile, procede l'eroicizzazione (e virilizzazione) dei personaggi femminili, non di rado contrapposti a *partner* imbelli. In *Una terribile notizia* (*Groznaĵa vest'*) sfaccendati amanti in vacanza vengono a sapere confusamente della guerra dai giornali italiani, «ma le parole familiari, come scritte in un francese corrotto, non facevano altro che solleticare la loro curiosità»; una volta chiarita la situazione, “lui” propone di restarsene per un po' al sicuro in Svizzera, ma “lei” sottrae la propria mano alla sua ed esclama: «No, no, è impossibile... Devo andare... Non posso stare senza la Russia, qui, no, no...».

Del tutto simile alle successive eroine sovietiche sul tipo della Ljubov' Jarovaja (1926) di Konstantin Trenev è la protagonista della novella *Radiooso cammino* (*Svetlyj put'*), nella raccolta *Racconti dalla guerra attuale* di Lev Gumilevskij<sup>14</sup>, futuro autore semipornografico per lettori di bocca buona. Anastija Pavlovna lascia il marito pavido e pacifista e va a fare la suora di carità; né Gumilevskij manca di descrivere il di lei stato d'animo con un calore che va a discapito della scelta lessicale e della linearità sintattica:

E nel momento di riposo, quando le si chiudono gli occhi stanchi, non cessa di vedere il cammino radioso, felice, per il quale essa incede colma di soddisfazione e di ardente consapevolezza di quanto essa sia prossima all'opera bella e chiara che la sua anima con tanta passione desidera.

Un secondo “anello” – è certo rappresentato dalla prosa modernista dei primi anni Dieci, in particolare da Andrej Belyj, che già a partire dalle *Sinfonie* (primi anni del Novecento) aveva rinunciato a una trama, a veri e propri personaggi, a una distinta voce del narratore: è un fluire verbale scandito da motivi che si ripetono secondo un ritmo quasi prosodico. È una parola che sta al di qua della distinzione fra poesia e prosa, una sorta di primordiale autocrearsi della parola, dettata dal ritmo e dal succedersi di immagini. Nei primi anni Dieci, Belyj decide di trasporre la poetica e lo stile delle *Sinfonie* in opere di *fiction* dotate di trama, assimilabili al genere del romanzo: *Il colombo d'argento* (*Serebrjanyj golub'*, 1909) e *Pietroburgo* (*Peterburg*, inizio stesura 1911; edizione in rivista 1913-1914; edizione in volume aprile 1916).

In essi, l'organizzazione della narrazione secondo il principio del contrappunto musicale-sinfonico, il rifiuto della tradizionale costruzione della realtà artistica in una concatenazione logica di avvenimenti, la preferenza data alle analogie per associazione che si dispongono in una certa quale unità tramite un libero montaggio, ponevano la base di una nuova struttura architettonica narrativa<sup>15</sup>.

Nasce così la “prosa ornamentale”, dove i dettami “sinfonici” del primo Belyj si coniugano con una struttura narrativa desunta in buona sostanza da Gogol'; un Gogol' di cui – a loro volta – vengono esasperate le caratteristiche stilistiche più “antirealistiche”: debordare del tema da una trama di per sé assai povera; barocchismo sintattico; simbologia cromatica, zoo e fitomorfa; disumanizzazione dei personaggi ridotti a “maschere”; contrastività stilistica, ridondanza e «atomismo meccanico» delle descrizioni; disporsi delle azioni in ripetizione grottesca e meccanizzata; deformazione della lingua standard su tutti i livelli (il cosiddetto *skaz*). Ricordiamo che dello stile gogoliano Belyj fu anche appassionato e acuto esegeta nel suo *Magistero di Gogol'* (*Masterstvo Gogolja*, 1934)<sup>16</sup>.

Questa variante russa della prosa modernista europea<sup>17</sup> esercita un influsso poderoso su uno dei testi seminali nella narrazione della guerra civile: *L'anno nudo* (*Golyj god*, 1920-22) di Boris Pil'njak, dove scompare il punto di vista unico, si delinea un'originale versione di *skaz*, s'ingarbuglia la sintassi, fatta di «periodi interminabili con molte proposizioni subordinate e soprattutto parentetiche, più l'abbondanza di proposizioni incomplete (come se i fili del pensiero si fossero spezzati)»<sup>18</sup>. Tali tecniche – desunte in tutta evidenza da Belyj – sono funzionali a quello che altrove definivo «un ambizioso tentativo di rappresentare la rivoluzione come incontro/scontro fra i vari modelli di sviluppo germinati sul terreno della storia russa»<sup>19</sup>: l'“ornamentalismo” non è più funzionale all'espressione della crisi di coscienza dell'uomo contemporaneo, ma alla descrizione di ben più concreti smottamenti storici.

Decadenza e marginalizzazione della “vecchia” struttura sociale, la regressione “barbarica” della società, il carattere sovratemporale della civiltà contadina, il riemergere del paganesimo nelle sue forme più arcaiche, e soprattutto – la guerra civile dilagante, vista come esplosione di un'ancestrale pulsione mortifero-sessuale: questi i temi centrali de *L'anno nudo*, ognuno dei quali pare vivere e svilupparsi a una velocità diversa, in una sfera spazio-temporale propria. Come nelle *Anime morte* di Gogol' e in *Pietroburgo* di Belyj, il mondo si è trasformato in un'infinità di sfere chiuse, ognuna delle quali è permeata da un suo

proprio *leitmotiv*; ma in Gogol' e Belyj tali sfere erano ancora penetrabili e disponibili in "parallelo" dal viaggio del protagonista (viaggio reale nelle *Anime morte*, esistenziale in *Pietroburgo*), mentre nell'*Anno nudo* l'unica costante che dà struttura al testo è rappresentata dai *leitmotiv* simbolici, in prevalenza natural-filosofici, ed è "messa in parallelo" non da un eroe, bensì da un procedimento che resterà il marchio di fabbrica di Pil'njak: l'accumulo di sinonimi, la serialità tautologica orientata stilisticamente alle cronache medievali.

In forma diluita e con l'aggiunta di elementi di trama d'avventura, lo stile di Pil'njak influenza le opere dei giovani riuniti nel gruppo dei Fratelli di Serapione: *Il treno blindato 14-69* (*Bronepoezd 14-69*, 1922) di Vsevolod Ivanov, *Forte del vomito* (*Rvotnyj fort*, 1921) e *Città e anni* (*Goroda i gody*, 1922-24), rispettivamente di Nikolaj Nikitin e di Konstantin Fedin. In posizione leggermente defilata sta Michail Zoščenko – anche lui serapionide – con gli stralunati e picareschi *Racconti di Nazar Il'ič signor Sinebrjuchov* (*Rasskazy Nazara Il'iča gospodina Sinebrjuchova*, 1922), il cui *skaz* sembra derivare più direttamente da quello di Nikolaj Leskov.

Alla "prosa ornamentale" di Belyj, si capisce, i narratori della guerra civile aggiungono l'enfaticizzazione del caos sociale, la poetizzazione della violenza e l'interesse per le subculture plebee e "marginali": qui è sicuramente percepibile l'influsso del Gor'kij degli anni Dieci, che in opere come *Il padrone* (*Chozjain*, 1913), nelle serie di schizzi autobiografici *Infanzia* (*Detstvo*, 1913-1914) e *In mezzo alla gente* (*V ljudjach*, 1915) elimina quasi del tutto la trama e la sostituisce con una catena apparentemente casuale di incontri, eventi, esperienze, orientata sul modello autobiografico. La narrazione è scandita dall'esperienza della morte (quasi sempre violenta e/o repentina), del distacco fra le generazioni, di una continua reciproca sopraffazione fra consanguinei: temi che esprimono e definiscono uno sviluppo storico traumatico che procede a balzi e aliena le generazioni le une dalle altre; i padri sono ancora immersi in una cultura semicontadina, magica, folklorica, mentre i figli subiscono processi di modernizzazione economica, anarchici e brutali; lo stile è costruito su un esasperato contrasto fra gli elementi di degrado e di brutalità e gli stacchi descrittivi liricizzati, a tratti onirici. Indebolimento della trama, stile fortemente contrastivo, autobiografismo, brutalismo, conflitto fra le generazioni – uniti al tema bellico – influiranno poi sul ciclo de *L'armata a cavallo* (*Konarmija*, 1923-1925) di Isaak Babel', non a caso tenuto a battesimo letterario proprio da

Gor'kij, ma anche l'Artem Veselyj di *Russia lavata col sangue* (*Rossija, krov'ju umytaja*, 1927-32).

Il terzo “anello” è costituito dalla memorialistica bellica propriamente detta e dai *reportage* dei corrispondenti dai fronti della guerra civile, i cosiddetti “*voenkory*”. È interessante, ad esempio, il confronto fra due tipiche raccolte di materiali sulla guerra civile appena terminata, editate entrambe dal Consiglio supremo militare rivoluzionario (*Vysšyj Voennyj Revoljucionnyj Sovet*, ossia lo Stato Maggiore dell'Armata Rossa): la *Raccolta di memorie di partecipanti diretti alla guerra civile 1918-1922* (*Sbornik vospominanij neposredstvennykh učastnikov graždanskoj vojny 1918-1922*, Moskva, s.d. <1922>) contiene descrizioni in genere molto informative e tecniche su questa o quella battaglia sui diversi fronti, ma in questo materiale sono già diluiti spunti narrativi, con tentativi di descrivere i luoghi, l'insistenza su quadri crudi, scenette vivaci, addirittura accenni di introspezione. In *La guardia rossa. 23 febbraio 1918 - 23 febbraio 1922. Raccolta giubilare dedicata al quarto anniversario dell'Armata Rossa* (*Krasnaja Armija. 23 fevralja 1918 g. - 23 fevralja 1922 g. Jubilejnyj sbornik, posvjaščennyj četvertoj godovščine Krasnoj Armii*, Moskva, 1922) i due elementi iniziano a differenziarsi: schede propriamente storiche del tutto prive di elementi narrativi si alternano a raccontini dove tali elementi prevalgono, unificati da una micro-trama.

A notare questo fenomeno è nientemeno che Dmitrij Furmanov, figura chiave nella gestione del patrimonio memorialistico sulla guerra civile e nell'estrapolazione da esso di un canone letterario. In una lunga rassegna dedicata proprio alla letteratura sulla guerra civile (esclusa quella uscita su periodici)<sup>20</sup>, Furmanov nota come – rispetto alla *Raccolta di memorie* – ne *L'armata rossa* «il materiale è già semiletterario e abbraccia non solo l'aspetto militare, ma anche quello prettamente di costume, quello psicologico»<sup>21</sup>. Iniziano dunque a crearsi caratteri letterari da dotare di motivazione, di profondità interiore, di sviluppo nel dipanarsi di vere e proprie trame.

Da notare che ne *L'armata rossa* Furmanov stesso aveva pubblicato il proprio bozzetto *La tragedia di Lbiščensk* (*Tragedija Lbiščenska*) dedicata alla morte del leggendario comandante Vasilij Čapaev. Proprio Furmanov sarà fondamentale per l'elaborazione letteraria della figura del comandante rosso di estrazione popolare-contadina (Čapaev) e per l'inquadramento di un problema fondamentale della successiva narrativa dedicata alla guerra civile: come coagulare, disciplinare e indirizzare ideologicamente la massa amorfa partigiana?

Problemi che troveranno la loro soluzione definitiva nell'omonimo romanzo del 1923, dove l'anarchica e irruente carica sovversiva di Čapaev viene progressivamente disciplinata dal commissario Klyčkov<sup>22</sup>. Immediata replica di queste problematiche con ben superiore maturità espressiva è *Il torrente di ferro* (*Železnyj potok*, 1924) del già citato Aleksandr Serafimovič.

Molte sono le vie verso la prosa di guerra civile: la segretaria del Commissario del Popolo alla Guerra Lev Trockij durante buona parte del conflitto, Larisa Rejsner non viene dal bozzetto "di base" semicolto come Furmanov, ma dalla tradizione iper-colta degli appunti di viaggio esotico alla Kipling, di cui il suo mentore Nikolaj Gumilev era stato un notevole esponente negli anni Dieci. Se Furmanov definisce il problema del comandante di estrazione popolare e della sua "educazione" ideologica, in un celebre racconto dedicato alla battaglia per la città di Kazan' (e per il passaggio attraverso il Volga)<sup>23</sup> la Rejsner saggia le possibili tecniche di canonizzazione del capo supremo (militare e politico insieme), il cui «treno si piazzò ben saldo nella piccola stazione» di Svijažsk, nel momento più critico, a prova di suprema determinazione: «la locomotiva dette un fischio, si staccò per andare ad abbeverarsi e non tornò più [...]. Era una silenziosa conferma che da lì non c'era modo né via per ritirarsi». Determinazione sì, ma anche entusiasmo:

Morire con Trockij in battaglia, sparando l'ultimo colpo senza ormai capire più nulla e senza sentire le ferite, con Trockij: era la santa demagogia della lotta, erano parole e gesti che ricordavano le pagine migliori della Grande Rivoluzione Francese.

È ancora la Rejsner a inaugurare la tradizione del medaglione psicologizzato in cui gli attivisti del partito e i militi rossi acquisiscono uno spessore psicologico e caratteriale inusuale nel *reportage* "alla Furmanov" e più tipico della letteratura di *fiction* "alta". Uno per tutti – Boris Danilovič Michajlov, dai tratti guasconi che ricordano un Corto Maltese:

Arrivò con un cappottino da passeggio, con quell'espressione del viso serena e facilmente mutevole che hanno coloro che escono all'aria aperta dalla galera o da una grande città. In poche ore venne totalmente conquistato dall'ebbrezza indemoniata di Svijažsk: si travestì e si fiandò in missione di spionaggio fin dentro la Kazan' bianca, per tornare dopo tre giorni stremato, col viso arrossato dal vento e pieno di inevitabili pidocchi. E, per di più, tutto intero.

Estrapolata dal contesto della guerra civile (dove naturalmente permane), di lì a qualche anno la tecnica del medaglione diventerà canonica in tutti i generi di *reportage* paraletterario del periodo staliniano: dai fronti del Piano quinquennale all'*opus* collettivo sul campo di lavoro forzato Mar Bianco-Mar Baltico (Belomorkanal); dal ciclo di Michail Kol'cov sulla Guerra di Spagna ad *Odnoetažnaja Amerika* di Il'ja Il'f ed Evgenij Petrov.

Tali sono dunque i tratti che la narrativa della guerra civile mutua da tradizioni precedenti anche molto lontane fra loro, oppure elabora già al proprio interno: 1) metamorfosi caratteriale dell'eroe maschile ed eroicizzazione (mascolinizzazione) dei personaggi femminili; 2) deformazione della linearità narrativa, frazionamento del mondo rappresentato in una pluralità di sfere spaziotemporali differenti, serialità tautologica; 3) tratti desunti dalla narrativa picaresca e d'avventura; 4) enfattizzazione del caos sociale, poetizzazione della violenza (spesso come espressione di conflitto generazionale), interesse per le subculture plebee e "marginali"; 5) stile contrastivo, "ossimorico", dove alle scene di degrado e di brutalità si susseguono stacchi descrittivi liricizzati, spesso onirici; 6) orientamento al *reportage* e alla memorialistica "fattografica" come punto di partenza per la costruzione di micro-trame minimaliste; 7) problema del necessario disciplinamento del collettivo da parte di un'autorità ideologica primaria; 8) orientamento alla tradizione degli appunti di viaggio esotico (coloniale); 9) costruzione dell'immagine del "capo" o "guida" (*vožd'*) sia nella sfera politica che in quella militare; 10) tecnica del medaglione psicologizzato come punto di raccordo fra il *reportage* e la letteratura di *fiction* "alta". Va da sé che nessuna opera può presentare tutti questi tratti: alcuni dei tratti sono fortemente complementari, altri sono alternativi fra loro.

Nata sull'onda di un violentissimo sconvolgimento politico, la letteratura sulla guerra civile (così come la letteratura sovietica in generale) non si configura in alcun momento della sua storia come organismo stabile, capace di serbare un equilibrio e meccanismi evolutivi interni che prescindano dalle dinamiche del sistema sociopolitico che da quello sconvolgimento era nato. A metà decennio, con la sempre più netta affermazione politica di Stalin (per ora con Bucharin come «socio di minoranza») e con la riduzione propagandistica a «opposizione antipartito» e/o «antisovietica» di quelle che erano state le linee politiche a lui alternative (l'opposizione di sinistra guidata da Trockij, poi la fronda di Zinov'ev e Kamenev), il clima politico si incupisce e la criminalizzazione dell'avversario si avvia a diventare la norma.



Anche un genere letterario in apparenza distante dalla contemporaneità come la letteratura sulla guerra civile recepisce prontamente le nuove tendenze politiche. Nel 1926, nel pieno del braccio di ferro fra la maggioranza alla guida del partito e la nuova «opposizione unita» degli sconfitti di ieri, mentre anche il clima internazionale si complica, già prefigurando le gravi crisi di politica estera dell'anno seguente, esce *La disfatta* (*Razgrom*, 1926) del semisconosciuto Aleksandr Fadeev, dedicato al movimento partigiano filosovietico siberiano: nell'estate del 1918, un distaccamento rosso dislocato nel territorio dell'Ussuri, allettato da una calma apparente, finisce per rilassarsi un po' troppo e si trova nel bel mezzo del repentino crollo del potere sovietico in Siberia, rischiando di venire accerchiato dai cosacchi bianchi: i partigiani riusciranno a salvarsi solo grazie all'opera disciplinatrice del comandante Levinson. È evidente il cambio di paradigma relativamente al punto 7) del nostro elenco: alla necessità di disciplinare le forze anarchiche sotto l'egida di una guida ideologica, si sostituisce il monito contro la rilassatezza nei confronti di nemici subdoli e sempre pronti a colpire. La cultura staliniana è ora davvero alle porte.

## Note

<sup>1</sup> V. B. Šklovskij, *Gamburgskij sčet: Stat'i – vospominanija – esse (1914-1933)*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990, p. 286.

<sup>2</sup> Cfr. A. S. Fedotov, *Pervaja mirovja vojna v russkich literaturno-chudožestvennyh al'manach i sbornikach (1914-1916)*, in *Russkaja kul'tura v uslovijach inozemnyh našestvij i vojn. X – načalo XX v.*, vyp. II, Moskva, AN SSSR, 1990, p. 259-94; A. I. Ivanov, *Pervaja mirovja vojna v russkoj literature 1914-1918 gg.*, Tambov, Izdatel'stvo TGU, 2005.

<sup>3</sup> I. S. Šmelev, *Surovye dni (V derevne)*, «Severnye zapiski», n. 8-12, 1914.

<sup>4</sup> E. N. Čirikov, *Ėcho vojny*, Moskva, Moskovskoe knigoizdatel'stvo, 1915.

<sup>5</sup> A. S. Serafimovič, *Termometr*, «Russkie vedomosti», 25 dicembre 1914; *Na pobyvke*, «Russkie vedomosti», 21 luglio 1915; *Vstreča*, «Russkie vedomosti», 27 novembre 1915.

<sup>6</sup> V. Ja. Šiškov, *Varin son in Severnye zori. Literaturno-publicističeskij sbornik*, Moskva, Tipografija I. D. Sytina, 1916. Šiškov, come Serafimovič, si cimenterà in prima persona con la prosa sulla guerra civile col romanzo *La banda* (*Vataga*, 1923).

<sup>7</sup> F. D. Krjukov, *S južnoj storony* in «Russkie vedomosti», novembre-dicembre 1914; *Četvero*, in «Russkie zapiski», n. 5, 1915; *Ratnik* in «Russkie zapiski», n. 11, 1915; *Duša odna* in «Russkie zapiski», n. 12, 1915; *Gruppa B.* in «Russkie zapiski», n. 11-12, 1916.

<sup>8</sup> K. Čukovskij, *Anglija nakanune pobedy*, Petrograd, Marks, 1916; Id., *Zagovorili molčavšie (Angličane i vojna)*, Petrograd, Marks, 1916.

<sup>9</sup> F. A. Stepun (pseud. N. Lugin), *Pis'ma praporščika-artillerista*, «Severnye zapiski», n. 7-9, 1916.

- <sup>10</sup> N. S. Gumilev, *Zapiski kavalerista*, «Birževye vedomosti», ottobre 1914-settembre 1915.
- <sup>11</sup> Al. Tolstoj, *Pis'ma s puti*, «Russkie vedomosti», n. 37, 44, 45, 47, 50, 52, 57, 61, 1915.
- <sup>12</sup> M. Kuzmin, *Voennye rasskazy*, Petrograd, Lukomor'e, 1915.
- <sup>13</sup> S. Auslender, *Serdce voina*, Petrograd, Novoe vremja, 1916. Dopo la rivoluzione, Auslender sarà a Omsk presso il governo dell'ammiraglio Kolčak, di cui diventa lo *speechwriter* e l'apologeta. Il turgido superomismo di *Cuore di soldato* si ritrova tanto nel suo opuscolo *Admiral Kolčak* (Perm' 1919) quanto – ovviamente cambiato di segno! – nelle opere degli anni Venti sui giovani rivoluzionari del 1905 e sugli africani ribelli al giogo del colonialismo. Su di lui si veda: M. O. Čudakova, *Auslender*, in *Russkie pisateli. 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, vol. 1: A-G, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1989, p. 121-2.
- <sup>14</sup> L. I. Gumilevskij, *Rasskazy iz sovremennoj vojny*, Saratov, Izd. A. M. Niščenkova, 1915.
- <sup>15</sup> A. V. Lavrov, *Andrej Belyj v 1900-e gody: žizn' i literaturnaja dejatel'nost'*, Moskva, Novoe Literaturnoe obozrenie, 1995, p. 278.
- <sup>16</sup> Cfr. G. Carpi, *Storia della letteratura russa. I. Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, Roma, Carocci, 2016<sup>2</sup>, p. 388-9, 403-6.
- <sup>17</sup> Cfr. G. Carpi, *Storia della letteratura russa. II. Dalla rivoluzione d'Ottobre a oggi*, Roma, Carocci, 2016, p. 12-3.
- <sup>18</sup> G. Gorbachev, *Tvorčeskije puti B. Pil'njaka*, in B. V. Kazanskij, Ju. N. Tynjanov (pod red.), *Mastera sovremennoj literatury. III: Boris Pil'njak*, Leningrad, Academia, 1928, p. 50.
- <sup>19</sup> G. Carpi, *Storia della letteratura russa. II.*, cit., p. 68.
- <sup>20</sup> D. A. Furmanov, *Kratkij obzor literatury (neperiodičeskoj) o Graždanskoj vojne*, «Proletarskaja revoljucija», n. 17, 1923.
- <sup>21</sup> Ivi, p. 324.
- <sup>22</sup> Sul rapporto fra *fiction* e realtà extraletteraria nel romanzo di Furmanov, cfr. D. Colombo, *Il patto di Čapaev: fatto e fattografia, realtà e realismo socialista*, «Europa Orientalis», vol. XXIII, n. 2, 2004.
- <sup>23</sup> L. Rejsner, *Svijažsk*, «Proletarskaja revoljucija», n. 6-7, 1923. La traduzione italiana del bozzetto di Furmanov e quella (parziale) di *Svijažsk* si trovano – assieme ad altre corrispondenze di *voenkory* – in V. Pili (a cura di), *I quattro anni che cambiarono il mondo*, Roma, Red Star Press, 2017.

JO ANNA ISAAK

## *Art Works! What Is Being Done*

---

### Abstract

*Traggo il mio titolo dal saggio di Lenin Che fare? del 1902. Il tema principale del suo scritto riguardava la fondamentale importanza del lato più pratico del movimento – il programma, l'organizzazione, la tattica. Il lavoro da compiere, sosteneva, dovrebbe consistere nell'addestrare, disciplinare e organizzare gli operai a prendere parte attiva alla propaganda e all'agitazione.*

*A quel tempo, Lenin non avrebbe potuto immaginare l'importanza che avrebbero rivestito gli artisti in entrambi i campi. Il punto esclamativo nel mio titolo è ispirato all'uso fattone da Osip Brik nel suo articolo V proizvodstvo! pubblicato nel primo numero della rivista russa «LEF» (Fronte di Sinistra delle Arti) nel 1923. Nell'esortare gli artisti a lavorare su oggetti utili che potessero essere realizzati tramite la produzione sovietica di massa, Brik cita Aleksandr Rodčenko come esempio del percorso che avrebbero dovuto intraprendere gli artisti d'avanguardia: «Rodčenko era un astrattista. È diventato un artista costruttivista e produttivista. Non solo di nome, ma di fatto. Rodčenko sa che non si conclude nulla rimanendo seduti nel proprio studio, devi immergerti nel lavoro pratico, canalizzare tutto il talento lì dove ce n'è bisogno – nella produzione!». Rodčenko, a sua volta, ha fatto proprio l'uso del punto esclamativo nelle sue opere di grafica, utilizzandolo spesso come un invito all'agire.*

*Come Brik, mi servo del punto esclamativo per evidenziare la conversione dell'opera d'arte da oggetto di contemplazione in un qualcosa che abbia uno scopo pratico. Questo articolo individuerà alcune delle correlazioni tra l'arte rimessa alle direttive di Brik, dal costruttivismo russo e il produttivismo alle odierne e sempre più ampie pratiche artistiche socialmente impegnate: quelle che fuoriescono dallo studio, contribuiscono a un'attività organizzativa o collettiva, e si immergono nel lavoro pratico.*

---

A growing number of artists are taking up the radical idea that art can become *useful*. Collaborating with specialists in other fields – material scientists, botanists, marine biologists, farmers, industrial engineers, city planners, community workers, etc. – artists are working in a wide variety of nontraditional media, designing recuperative projects for degraded environments, creating solutions that address specific social and environmental needs, and offering prototypes that can be adapted by individuals, communities, and industry. A good deal of what is taking place within art movements today has its historical roots in the Russian avant-garde, during the period immediately prior to and following the Russian Revolution of 1917, when artists in large numbers were able to contribute as cultural workers, theoreticians, and educators. Because of its radical

reassessment of the function of art and the role of the artist, the Russian avant-garde is arguably one of the most significant movements in the history of art. While the formal innovations developed during this period have had an enormous influence on the development of modern art, it is the change in the social function of art and the change in the role of the artist that I address in this paper. This was a time of extraordinary artistic productivity in Russia – extraordinary in terms of the numbers of its participants, both men and women, and in terms of the variety and modes of production – encompassing the Laboratory period of the Constructivists and Productivists, agitprop theater, posters, trains, boats, and avant-garde films screened for mass audiences, as well as clothing and textile design for mass production and distribution by Liubov Popova and Varvara Stepanova. Among artists and cultural theoreticians, there was a general awareness that they were participating in a transformation of the modernist vanguard aesthetic. As they irrevocably changed the conditions of art production and reception, they overcame the historic separation of art from practical social and material concerns, a disengagement that had led to cultural powerlessness and the disenfranchisement of art. Rather than subscribing to the bohemian creed of *l'art pour l'art*, artists became art workers and turned their energies to such concerns as housing, clothing, daycare, hygiene, and literacy; they addressed themselves to mundane material domestic needs, to the pressing problems of daily life that in Russia are called *byt*.

The importance of the transformational project of the LEF was remarked upon by Alfred Barr, director of the Museum of Modern Art, after his visit to the Soviet Union in 1927:

The LEF is a group of individuals who would be described by any but themselves as artists, literary, dramatic, pictorial, cinematographic. Their spirit is rational, materialistic; their program aggressively utilitarian. They despise the word aesthetic, and shun the bohemian implications of the word “artistic”. For them, theoretically, romantic individualism is abhorrent. They are communists. [...] Brik was, I believe, the first critic to urge artists to desert the artistic for the practical. [...] The LEF is more than a symptom, more than an expression of a fresh culture or of post-revolutionary man. It is a courageous attempt to give art an *important social function* in a world where, from one point of view, it has been prostituted for five centuries<sup>1</sup>.

The best account of the stages of this process can be found in Nikolai Tarabukin's 1923 essay *From the Easel to the Machine*, which ends by declaring that:

In “production skill”, “the content” is the utility and expediency of the object, its tectonism which conditions its form and construction, and which justifies its social purpose and function<sup>2</sup>.

In the United States many artists who could be connected to the aims of Russian Constructivism and Productivism were the artists who participated in the Works Progress Administration (WPA), a government-sponsored employment project founded in 1939 that aimed to alleviate unemployment and carry out public works. In the planning stages of this government project, the question of whether to include artists was considered. It was not an obvious thing to do, inasmuch as, within the logic of capitalism, artists were not considered workers and thus by definition had no jobs. But Harry Hopkins, whom President Franklin D. Roosevelt put in charge of work relief, settled the matter, saying: «Hell, they’ve got to eat just like other people!»<sup>3</sup>. As a result, following the Soviet example, artists became artworkers.

The WPA employed musicians, writers, visual artists, actors, and directors in large numbers – more than a thousand visual artists worked in the WPA, including the young Mark Rothko and Jackson Pollock. One of the most consequential aspects of the WPA was the sense of community that it fostered among workers and a leveling of the hierarchy within the forms of labor: artists were paid by the hour, just like other workers. Laboring alongside workers of other kinds radicalized many of these artists, whose left leanings caused some of the government bureaucrats overseeing the program to worry that the WPA was funding socialists and that subversive messages lurked within some of the paintings. As one artist said about the growing paranoia of the officials inspecting his paintings: «They’d look at two blades of grass and see a hammer and sickle». The WPA ended in 1943 as the war effort ended the unemployment problem. But in fact, the officials were right to worry: the politics and thinking of many of the artists, including Jackson Pollock (whose work during the Cold War would be touted as the quintessential expression of American individualism), aligned with the Communist Party. The political affiliations and sympathies of many of these artists caused the United States Information Agency (USIA) to cancel a major traveling show of American art – *100 American Artists* – on the grounds that some of the participants were thought to be «social hazards» and «unacceptable» for political reasons<sup>4</sup>.

In the late 1960s, when artists began leaving their studios and galleries to make land art and earthworks, they again connected with industry and with other

workers. Earthworks were not simply proposals for forms of site-specific work: more significantly, they were strategic incursions into the no-man's land between the aesthetic preserves of Modernism and the disregarded margins of the modern industrial world. As artists began to work in areas that had been damaged by industrial processes, they began to realize the important social role they could play within these sites. In 1971 Robert Smithson called for the artist to be an active collaborator with industrial production: «Art can become a resource that mediates between the ecologist and the industrialist. Ecology and industry are not one-way streets, rather they should be crossroads; art can help to provide the needed dialectic between them. [...] Art would then become a necessary resource, not an isolated luxury [...]». Artists, he argued, «should not be cheated out of doing their work, or forced to exist in the isolation of “art worlds”»<sup>5</sup>.

Smithson believed that artists should have a more significant social role, through which they would be better able to influence the larger social order. These theoretical considerations were to be grounded in real-world activity. «There should be artist-consultants in every major industry in America», he urged<sup>6</sup> and proceeded to tackle the rehabilitation of land devastated by mining, erosion, and industrial waste. Smithson wrote to a number of mining companies offering his services. What he was doing was renegotiating the working relations between artists and their business- class, industry-owning patrons in a wholly new manner by providing a practical service. Artists, he maintained, could recycle industrial waste as art and, moreover, do it on a grand scale. The Bingham copper mine in Utah accepted his offer, and in 1972 he began designing a massive land-reclamation project. Rather than attempting to disguise the wounds strip mining made in the landscape, his designs have a brutally realistic and commemorative character. His *Bingham Copper Mining Pit – Utah Reclamation Project* proposal resembled a vast amphitheater with graded terraces and pathways planted with crown vetch, a legume that aids in preventing soil erosion. In 1973, however, before any of these plans could come to fruition, Smithson died in a plane crash. Nevertheless, the direction he had been taking was followed by a number of other artists beginning in the early 1970s who got out of their studios and went into real work, carrying their organizational talent to where it was needed – into production!

As if replying to Smithson's directive that «there should be artist-consultants in every major industry in America», Mierle Laderman Ukeles has served as an unsalaried artist-in-residence with the New York City Department

of Sanitation since 1976. She is the artist in charge of designing the 3,000-acre municipal landfill on Staten Island. When fully operational, this landfill received 27,000 tons of garbage a day from the five boroughs of New York City, forming mountains 300 to 500 feet high – what the architectural critic Michael Sorkin called «the Alps of New York». This magnum opus may occupy Ukeles for the rest of her life.

In 1969 Ukeles wrote *Manifesto for Maintenance Art*, a document that brought art and maintenance work into a provocative affiliation. It remains the central document that has influenced the content and direction of her work. Her early performances included repetitive activity such as changing diapers, picking up toys, dressing and undressing her child, washing the floors of museums, scrubbing the sidewalk outside a gallery, and documenting the work of the maintenance staff of a branch of the Whitney Museum of American Art. The performances raised questions about enduring and ephemeral work, valued and undervalued labor, and aesthetic value itself. Ukeles began an investigation of a great divide – the gulf that separates the unnoticed, repetitive activity of housework from the highly valorized activity of art-making. In focusing on this divide, she has gone to the heart not just of an important gender issue but also of an important aesthetic issue, one deeply entrenched in our thinking, whether that thinking is conditioned by capitalist or Marxist ideology. Central to Marx's notion of human progress is freedom from manual labor, a freedom to be achieved via ongoing technological developments. Marx tended to valorize cultural activity as the means to true individual fulfillment while denigrating many life-sustaining activities that, if regarded differently, could potentially be more fulfilling. The result is that culture and self-expression are made to seem the complete antithesis of necessary material labor.

Making maintenance activity visible and involving all those who participate in it is the major impetus of Ukeles's work. One of her early projects was to shake the hand of every sanitation worker in New York City. *Handshake Ritual* (1978-79) remains one of her most memorable, arduous, and controversial work. The intent of these thousands of handshakes was to honor and confirm the dignity of sanitation work. The performance attracted a lot of media attention and won her a place in the hearts of the sanitation workers. When the handshaking event was finished, the artist was appointed Honorary Deputy Commissioner of Sanitation and made an honorary member of the Teamsters Union.

In 1983, Ukeles installed a Plexiglas mirror on the sides of a garbage truck. When the *Social Mirror*, as it was called, made its rounds collecting garbage, people walking in the streets could see themselves reflected in the mirror, reminding them of their participation in the production of this garbage. In *Ballet Mécanique for Six Mechanical Sweepers* (1983) she drew on the Russian Constructivist tradition of choreographing large-scale machinery and scripted a ballet for six street sweepers and their drivers. The ballet was part of New York City's Art Parade. At the end of the performance, the drivers turned the huge machines to face the audience and took a bow by raising and lowering the sweeper's brooms while backing up. This was the first of several ballets Ukeles has orchestrated involving heavy equipment, including a barge ballet on the Hudson River. In 1993, she choreographed a much larger machine ballet for the city of Givors, in eastern France, involving twenty-seven city vehicles including garbage trucks, street sweepers, fire engines, and barges.

The Cuban artist Tania Bruguera cites Russian Constructivism and Productivism along with the Cuban Revolution as formative influences in her art practice. She has coined the term "*Arte Útil*" to describe art that embraces the quality of being useful – political art that can directly intervene in the social arena – and proposes what she calls «solutions for deficits in reality». The Spanish phrase *Arte Útil* roughly translates as "useful art" but also suggests art as a device or tool. *Arte Útil* imagines, creates, and implements socially beneficial outcomes. This is accompanied by a change in aesthetic appreciation, a shift in what is considered beautiful. An ethical outcome, for example, can be seen as something beautiful.

Bruguera began to question the efficacy of customary practices in art education and in 2002 founded the Cátedra Arte de Conducta (Behavior Art Department), an alternative art school situated in Old Havana that was intended to create a space to investigate new forms of art education, in which art's capacity to influence behavior and social values would be emphasized. Rather than teaching students to make objects, the school enabled students to collaborate on projects with specialists from various fields, creating socially directed art and interdisciplinary models of art pedagogy. Participants undertook what they called long-term interventions, focused on the discussion and analysis of sociopolitical behavior and on the understanding of art as an instrument for the transformation of ideology through civic actions carried out in particular social spaces.



From 2011 to the present Bruguera, with the help of the Queens Museum and the arts-granting organization Creative Time, formed the Immigrant Movement International. This is part of a political campaign meant to increase understanding of contemporary human migration but is also a social-services art project and community center that provides vital services, educational sessions, and legal advice for local immigrants. The organization's community space is located in a storefront in Corona in the borough of Queens, New York. Queens now has the largest immigrant population of all the five boroughs of New York City. Immigrant Movement International engages individuals from both local and international communities – artists, social workers, elected officials, immigration lawyers, musicians, etc. – and utilizes its headquarters to respond to the immediate needs of the immigrant population as well as to focus on long-term immigration reform. Bruguera has spoken about the loss of identity that so many immigrants experience:

As migration becomes a more central element of contemporary existence, the status and identity of those who live outside their place of origin starts to become defined not by sharing a common language, class, culture or race, but instead by their condition as immigrants. This project seeks to embrace this common identity and shared human experience to create new ways for immigrants to achieve social recognition<sup>7</sup>.

In 2014 Bruguera initiated a performance project called *The Francis Effect*, during which, standing outside the Guggenheim Museum in New York for fifteen weeks, she asked passers-by to sign a petition to Pope Francis to grant undocumented immigrants citizenship in Vatican City. Her intention was simply to have her audience think for a moment about making the impossible possible. Ironically, this performance led to her becoming the first artist-in-residence for the Mayor's Office of Immigrant Affairs, an unusual post that began in 2015. Now Bruguera is helping immigrants acquire the city's municipal identification card, IDNYC, which provides benefits such as library access, free entry to many cultural institutions, and prescription-drug discounts. This card is available to all residents of New York but is particularly useful to immigrants. It is also a symbol of welcome – a way to say: «You belong here, you have an identity here».

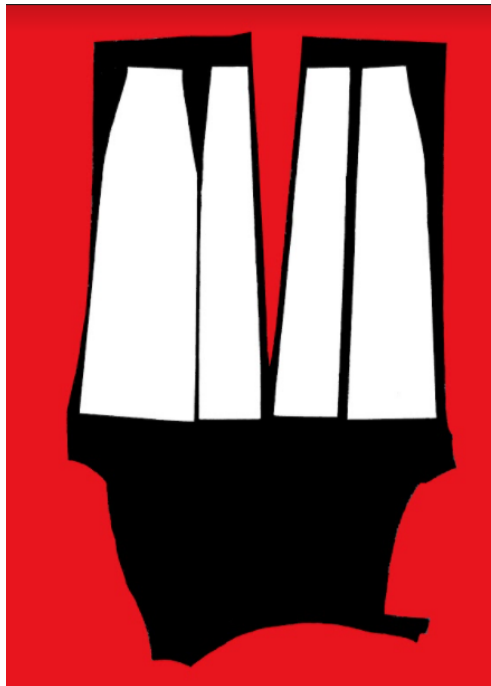
During the 2019 Biennale in Bologna (*Atlas of Transitions – HOME: Arti, Migrazioni, Cittadinanze*), an exhibition focusing on art, politics, migration, and the environment, Bruguera conducted a referendum on

immigration from 1–10 March. Posters throughout the city and on city buses informed the citizens of Bologna about the referendum and the locations of polling stations. The question was: «*Dovremmo abolire i confini?*» (Should we abolish borders?), and the final result was 2030 yes votes and 489 no votes. The referendum was a way of reminding people that they have a say in their government's policies, a gesture of autonomy and social resistance. During the referendum, Bruguera organized a School of Integration, a temporary school based on the German-style integration classes intended for newly arrived migrants. In this case, however, the teacher-student roles were reversed. Members of various immigrant communities residing in Bologna offered lessons to the local citizens of the city. They shared aspects of their culture that they are proud of: their music, dance, clothing, oral poetry, artisan skills, and culinary traditions. These lessons were open and free to anyone who was interested. Subscription to the courses so overwhelmed the space available that there are now plans to continue the school on an ongoing basis.

During his forty-year career, American artist Mel Chin has spearheaded several land-reclamation and environmental-remediation projects. Recently he addressed one of the many environmental problems that have beset the city of Flint, Michigan, formerly a major center of America's automobile industry but now home to a large unemployed population. In 2014 the city's water supply was found to contain dangerously high levels of lead poisoning. Residents were forced to consume bottled water not merely for drinking but even for showering. In time, that solution produced another environmental problem: the accumulation of huge quantities of plastic water bottles. Working with Tracy Reese, a clothing designer from Michigan; community leaders from Flint who were dealing with the water crisis; Unifi, a textile factory in Greensboro, North Carolina, that converts plastic into polyester fabric; and a group of garment workers at the St. Luke N.E.W (North End Women's) Life Center in Flint, Chin and his colleagues devised a plan to turn these millions of discarded water bottles into rainwear, swimwear, hats, and umbrellas. *Flint Fit* is a multifaceted project that combines art (it was commissioned by and shown at the Queens Museum in New York City, 8 April – 12 August 2018), community organization, environmental sustainability, and employment opportunities. What started as art has now become real work and has gone into production!

During 2018-19, 250 artists were given studio space to work in MACRO, the Museum of Contemporary Art in Rome, for fifteen months as part of an

experimental art project known as *Asilo* (asylum). Initiated by the director, Giorgio de Finis, the project sought to transform the museum into a work site. In February, Paola Romoli Venturi undertook a philosophical and practical artwork entitled *Rovesciare*, a word variously translated as «turn over, overthrow, reverse, overturn». Its meaning can be extended to include revolution or a reversal of perspective. Romoli Venturi's endeavor involved numerous participants and multiple objects: the costume cutter Gabriele Mayer, three sewing machines, six looms operated by local school groups from the international Accademia Koefia, an audio with the artist's variation of Hans Christian Andersen's fairytale *The Emperor's New Clothes*, music composed by Riccardo Santoboni, a parade with RusticaXBand music led by jazz saxophonist Pasquale Innarella, and banners created by participants. Over the course of the month, numerous people came to participate in the performance workshop, or to visit, or to listen to the new version of the fairytale in which the girl who sees and announces the truth about the emperor (La Voce dell'Innocenza) becomes the new leader of the community.



Paola Romoli Venturi, *Rovesciare*, 2019  
© Paola Romoli Venturi

In Romoli Venturi's studio, transformed into a recycling factory, men's military uniforms were taken apart and made into women's suits. Schoolchildren and adults, working with scraps of discarded fabric, sewed a *planisfero politico* – a map – based on the borders of 1949. Each child sewed the section that represented his or her country of origin. When the large fabric map was turned over, the separate countries appeared as colorful patterns seen faintly through the white backing, and the only borders were the natural ones between land and sea. The project culminated in a parade that included banners, the Naked Emperor (led by La Voce dell'Innocenza), and various people wearing all the "overturned" clothes (the converted military uniforms). While *Rovesciare* is a joyous philosophical and political allegory of the capacity for change, Romoli Venturi says that its inspiration came from practical ideas of how to cope with postwar material shortages. The pattern for the ladies' suit came from a 1942 publication called *Make and Mend for Victory*. Designed for American housewives, it was a manual for making and preserving clothing at a time when huge quantities of materials were being redirected to the war effort. The frontispiece included a *Consumer's Victory Pledge* that included statements such as «I will waste nothing – and I will take care to salvage everything to win the war»<sup>8</sup>.

Italy during and after Second World War suffered extreme material shortages. Everything had to be recycled and reused. Because discarded military uniforms were plentiful right after the war, they could be repurposed, transformed into clothing for women and children. Taking apart a military uniform represented the transition from war to peace and the desire to rebuild using whatever materials were available. The most sensationally beautiful examples were the wedding dresses made of silk from discarded parachutes.

In fact, the Italian clothing industry had long been involved in the inventive use of materials. After the First World War the Futurists urged the production of innovative fibers:

We fling open wide the doors of the fashion ateliers to paper, cardboard, glass, tinfoil, aluminum, ceramic, hemp, gas, growing plants and living animals. Every woman will be a walking synthesis of the universe<sup>9</sup>.

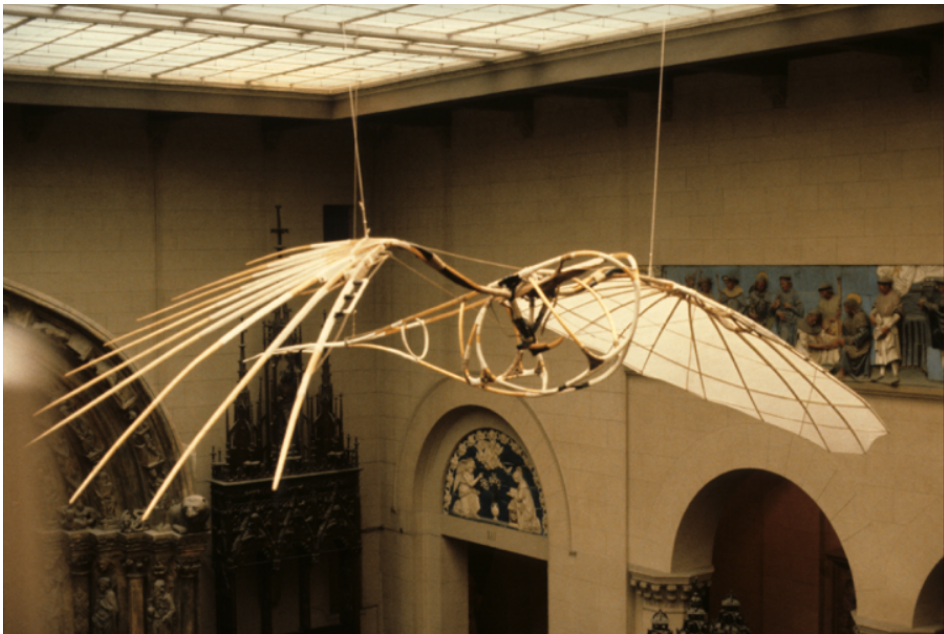
Following the Italo-Ethiopian War and the imposition of sanctions and curtailment of the importation of raw materials, the already existing effort to make Italy self-sufficient in supplies of raw materials – that is, to achieve autarky – intensified. The clothing industry responded to this crisis of supply with what

became known as «the materials of independence» – including rayon and its derivatives, as well as natural fibers such as the abundantly available jute and hemp, which were used not only for workers' overalls, work jackets, shoes, and flags but also household linens and even elegant fashions. A grand display of autarkic fibers took place in the Circus Maximus in Rome from December 1937 through January 1938 at the exhibition *Mostra del Tessile Italiano*, where fifteen pavilions displayed the possibilities of the materials of independence.

Today the clothing industry is seeking new materials of independence, but now the independence they are seeking is from the use of toxic materials, excessive water and energy consumption, and pervasive environmental pollution caused by the manufacture, distribution, and rapid acquisition and discarding of clothing, all of which make the clothing industry one of the most environmentally damaging of the industrial sectors. The exhibition *Sustainable Thinking*, on display at the Museo Salvatore Ferragamo in Florence (12 April 2019 to 8 March 2020), brings together clothing designers, artists, scientists, engineers, environmental activists, and innovators from a range of other fields. It opens with an homage to the pioneering environmental artist Joseph Beuys, featuring a number of works from his *Defense of Nature* (1972-85). It traces the remarkable innovations made by Salvatore Ferragamo during multiple periods of material shortages. The common theme of the exhibition is the utilization of new, sustainable materials that are readily available. There are remarkable examples of garments made from what is called “new generation textiles”, such as apple skins and orange rinds, and all manner of repurposed materials. The exhibition proposes a series of social goals that focus on workers' rights and respect for diversity – and diversity includes the jobs to which workers are assigned. The precedent invoked is the request made by Liubov Popova and Varvara Stepanova when they went to work in the First State Textile Printing Factory near Moscow in 1923: they asked to take part, along with other workers, in various phases of production and distribution and not to be limited to dealing only with decoration. In short, they argued for working conditions that were the antithesis of the Fordian model of mass production. Many of the clothing designs in *Sustainable Thinking* echo Popova's and Stepanova's designs for garments that provide freedom of movement, a necessity for sports activities and for certain types of labor. The geometric simplicity and the limited number of colors used in these designs reference the Constructivists' concern with economy, not only as an aesthetic concept but also as an industrial

and financial criterion, simplifying the printing process and reducing production costs. Numerous artists and organizations included in the exhibition offer plans for water and energy conservation during the textile production process and for the reutilization of materials that, if not transformed into other products, would have reached the end of their life cycle. Again and again throughout the exhibition, the artists stress the urgent need to educate the consumer, and they repeat one of Stepanova's Constructivist strategies for reforming the shortcomings of the industry: «[T]o raise consumer taste. To bring the consumer into the active fight for rational cloth and clothing»<sup>10</sup>.

The final work in *Sustainable Thinking* brings to fruition Vladimir Tatlin's dream of independent flight. Between 1929 and 1931, Tatlin designed a human glider/flying apparatus that he called *Letatlin* (a name derived from *letat*, to fly, plus "Tatlin"). His design was solidly grounded in Constructivist principles: that art should be practical, functional, and serve the people. Concerned about the harmful fumes made by airplanes, cars and other components of the urban environment, Tatlin conceived *Letatlin* as a non-polluting "air bicycle", manually pedaled by the user and made out of flexible organic materials, that would provide a liberating, independent, and non-polluting way to make short trips.



Vladimir Tatlin, *Letatlin* (1929-31), photo courtesy of Jo Anna Isaak

Tatlin's dream of independent, fuel-free flight has now been realized by Tomás Saraceno, who, working with biologists, astrophysicists, and engineers, has undertaken a number of flight experiments using Earth's natural thermal currents to transport humans in lighter-than-air structures. Saraceno has inaugurated a foundation called Aerocene (the era of the air) to promote the «ethical collaboration with the atmosphere and the environment». His video *Launches at White Sands* documents passengers becoming airborne and floating above the desert, thanks to the heat of the Sun and the naturally occurring infrared radiation emanating from Earth's surface. The launch takes place in New Mexico, close to the White Sands Missile Range, where the first atomic bomb was detonated. Also on display in *Sustainable Thinking* is the *Aerocene Explorer, Backpack AE101*, which contains the complete starter kit required to float an inflatable sculpture and enable the user to embark on a personal exploration of the skies – «free from borders, free from fossil fuels». The kit is presented as a «personal tool for solar –powered atmospheric exploration [...] offering a way to sense the environment»<sup>11</sup>. Saraceno's and Tatlin's flying machines are elegant gestures that could conceivably revolutionize the way we travel and the way we see the world. Suggesting Icarus' artifice of freedom, *Letatlin* is a construction as fragile and tentative as the way Tatlin spoke of it: «Look at the bent wings. Don't you think *Letatlin* gives an impression of esthetic perfection? Like a hovering seagull. Don't you think? [...] I want to give back to men the feeling of flight. We have been robbed of this by the mechanical flight of the airplane»<sup>12</sup>.

### *Conclusion*

The preceding are but a few examples of contemporary activist artists who have extricated themselves from the dominant concerns of Modernism and Postmodernism and have joined, as Osip Brik asked, «in the lines of the workers at the art front». By engaging in feasible, concrete public and private projects aimed at improving daily life, they have taken up the very radical idea that art can be “useful”. As artists examine, critique, and unsettle entrenched concepts of the role of the artist, they are radically recalibrating the role of art in the world today. Activist artists are picking up where governments leave off or have failed, and we, the viewers, do not observe “artworks” but instead partake in the practice and the politics of art itself. We become participants in a political dialogue rather than an audience gazing at a display of aesthetic gestures. The premise that aesthetic creation is necessarily individualistic is a questionable

romantic myth, nourished by a bourgeois ideology of individualism, and it belies art's essential communal and pragmatic dimension. The undermining of this myth was initiated by the Russian avant-garde and continues today through the interventions of the artists cited here and many others besides. The suggestion that art may be useful, that it in fact be integral to the praxis of life, may be the most systemic revolutionary aspect of the work of these artists.

## Note

---

<sup>1</sup> A. Barr, *The LEF and Soviet Art*, «Transition», n. 14, 1928, p. 267-70.

<sup>2</sup> N. Tarabukin, *Ot mol'berta k mishine*, in *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, ed. by F. Frascina and C. Harrison, New York, Harper and Row, 1982, p. 141.

<sup>3</sup> H. Hopkins in J. Adler, 1934: *The Art of the New Deal*, «Smithsonian Magazine», June 2009.

<sup>4</sup> See E. Cockcroft, *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*, «Artforum», vol. XII, n. 10, June 1974, p. 39-41.

<sup>5</sup> N. Holt (ed. by), *The writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press, 1979, p. 220.

<sup>6</sup> R. Smithson, *Proposal* [1972], in Id., *The collected writings*, ed. by J. Flam, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 380.

<sup>7</sup> T. Bruguera in N. Thompson (ed. by), *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2012, p. 121.

<sup>8</sup> Make and Mend <http://www.knitting-and.com/emroidery/make-and-mend.html> (accesso effettuato in data 15 settembre 2019).

<sup>9</sup> Volt [Vincenzo Fani], *Manifesto della moda femminile futurista*, «Roma Futurista», n. 72, 29 February 1920.

<sup>10</sup> V. Stepanova, *O polozhenii*; also TsGAOR, fond 5721, op. 1, ed. khr. 1, list 7, cited in Strizhenova and Alpatova, «Tekstil'», n. 5, p.137. See also Ch. Lodder, *Liubov Popova: From Painting to Textile Design*, «Tate Papers», n. 14, Autumn 2010, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/liubov-popova-from-painting-to-textile-design> (accesso effettuato in data 15 settembre 2019).

<sup>11</sup> T. Saraceno cited in A. S. Natalini, *Towards a Sustainable Art: Works and Visions*, in *Sustainable Thinking*, Milano, Mondadori Electa, 2019, p. 81.

<sup>12</sup> V. Tatlin, *Iskusstvo v tekhniku* [Art into Technology], «Brigada khudozhnikov», n. 6, 1932, p. 16.



RAISSA RASKINA

## *La scena senza aura: l'Ottobre teatrale di Mejerchol'd*

---

### Abstract

*In 1922, Vsevolod Meyerhold, the director who leads the Russian theatrical revolution, stages Fernand Crommelynck's farce Le cocu magnifique. To many contemporaries, the play was an example of the "specifically revolutionary" form of the new theatrical art. In it, Meyerhold develops experimentations that were ongoing even before the Revolution, but it is only the post-revolutionary context that allows him to rethink the theatrical experience from its very roots. He is looking for a theatre that could be defined as "Fordist", in which productive rhythm, cooperation and repetition prevail, like in a factory. This theatre, which tends to be reproducible and lacking an aura, does not refrain from deeply moving the audience: quite the contrary, it shows how capable it is of making the uniqueness of the theatrical experience live up to a new sensitivity.*

---

### *1. La forma simbolica della rivoluzione teatrale*

Ogni tentativo di individuare nella storia del teatro russo una scossa tellurica, corrispondente a quella provocata dalla Rivoluzione d'ottobre sul piano politico-sociale, porta puntualmente al nome di Vsevolod Mejerchol'd. Innanzitutto perché tra i registi teatrali di spicco fu lui, ben prima degli altri, a mettersi dichiaratamente al servizio della rivoluzione: nel 1918 entra nel Partito bolscevico; il Commissario del Popolo all'Istruzione, Anatolij Lunačarskij, gli affida subito un incarico amministrativo nel TEO (*Teatral'nyj otdel*, Sezione teatrale), di cui nel 1920 Mejerchol'd assume la direzione a livello nazionale, lanciando il programma dell'Ottobre teatrale<sup>1</sup>. E poco importa se, dopo la minaccia del regista di «mettere i lucchetti» a tutti gli ex Teatri Imperiali, Lunačarskij torna velocemente sui suoi passi e già nel 1921 revoca la nomina, spaventato da quella «malattia infantile del comunismo» (per dirla con Lenin) che è l'estremismo. Comunque sia, lungo gli anni Venti sono sue le messinscene che più animano, e talvolta mettono in subbuglio, la vita teatrale di Mosca. «Non c'è dubbio che Mejerchol'd sia il più significativo regista russo», scrive Walter Benjamin, nel 1927, da Mosca<sup>2</sup>. E un altro importante osservatore straniero, lo scrittore austriaco Joseph Roth, gli fa eco a distanza di pochi giorni: «Mejerchol'd guida la locomotiva del treno di quest'epoca»<sup>3</sup>.

Vorrei riflettere, qui, sulle ragioni che inducono a cogliere nelle sperimentazioni sceniche del regista quelle profonde trasformazioni strutturali che l'onda d'urto della rivoluzione non poteva non provocare anche nell'ambito artistico. Non bisogna dimenticare che le idee realizzate, o talvolta soltanto abbozzate, da Mejerchol'd non ebbero rilevanti sviluppi in URSS dopo che negli anni Trenta prevalse, con la politica di Stalin, quello spirito di restaurazione che fece tornare in auge le forme artistiche preesistenti all'Ottobre del 1917. Mejerchol'd stesso condivise la sorte di molti artisti, scrittori, poeti forgiati dalla rivoluzione: nel 1940 venne fucilato nei sotterranei della Lubjanka e sul suo nome fu imposto un lungo veto, durato fino alla "destalinizzazione" degli anni Cinquanta.

La mia riflessione prenderà spunto da una messinscena che già agli occhi dei contemporanei parve corrispondere più delle altre allo spirito rivoluzionario: si tratta del terzo spettacolo-manifesto dell'Ottobre teatrale, il celebre allestimento della farsa *Le cocu magnifique* (1920) del simbolista belga Fernand Crommelynck, nella traduzione di Ivan Aksënov<sup>4</sup>. Nell'aprile del 1922, Mejerchol'd e i suoi giovani allievi degli Ateliers Supérieurs Statali di Regia, ai quali era associato un Laboratorio di tecniche dell'attore, presentarono la messinscena: fu subito un successo, ma anche uno scandalo.

La critica favorevole vi riconobbe «la messinscena che segnava l'anno zero per i futuri archivisti teatrali», alla stregua dell'allestimento mejerchol'djano del *Balagančik* di Aleksandr Blok [1906], il quale – era ormai un fatto indiscutibile – «segnò la nascita del *teatro della convenzione* (*uslovnyj teatr*) e simbolista»<sup>5</sup>. Uno storico del teatro e acuto critico come Aleksej Gvozdev insistette con particolare impeto sul rapporto intrinseco tra quella messinscena e la rivoluzione: «*Le cocu magnifique* è un'opera dei nostri giorni, uscita dal fuoco purificatore dei cambiamenti e dei mutamenti d'ottica dovuti alla rivoluzione»<sup>6</sup>. Questa «parola artistica rinnovata nel suo contenuto etico» è «il traguardo più prezioso del nostro teatro odierno. Un traguardo per me indissolubilmente legato al fatto che questo teatro ha accolto fino in fondo la rivoluzione»<sup>7</sup>. E ancora: «Se mi avessero chiesto di indicare la messinscena più significativa per il nuovo teatro russo, avrei indicato senza esitazioni proprio *Le cocu magnifique* e nessun'altra messinscena»<sup>8</sup>.

## *2. Una farsa scabrosa*

Queste dichiarazioni sono tanto più sorprendenti se si pensa che, a differenza per esempio del *Mistero buffo* di Majakovskij, messo in scena da Mejerchol'd

nel 1918 in occasione del primo anniversario della Rivoluzione d'ottobre, nella farsa di Crommelyneck nulla del suo farsesco contenuto rimandava anche solo alla lontana alla presa del Palazzo d'Inverno in nome del proletariato. *Le cocu magnifique* è la storia della gelosia ossessiva che tormenta un poeta paesano, Bruno, il quale, nell'assurdo tentativo di scoprire chi è il vero amante di sua moglie Stella, la spinge tra le braccia degli uomini dell'intero villaggio. Sulla stampa russa di Berlino il critico Bobrov ironizzava:

Ahimè, in questa pièce persino lo scrupolosissimo Friče [l'ideologo del Partito prestatore alla critica letteraria – n.d.r.] non troverà traccia alcuna di quella roba sfuggente che da noi viene chiamata “ideologia rivoluzionaria”: è una farsa? Sì, è una farsa [...] nella quale si può cogliere una dozzina di sensi diversi, ma nessuno di questi riguarderà minimamente la lotta all'analfabetismo o gli obiettivi della flotta aerea militare rossa<sup>9</sup>.

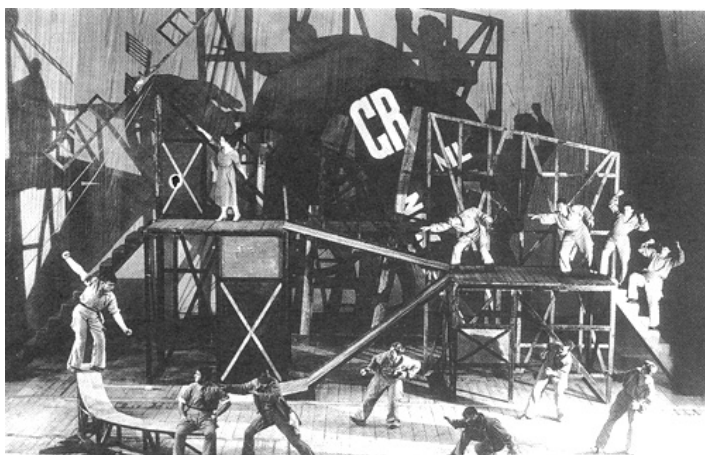
Inutile cercarvi la propaganda sull'«utilità del Komsomol» e neppure «sull'uso dell'energia idraulica per la produzione delle giarrettiere su scala mondiale», scherzava il recensore. E un altro critico ammetteva più esplicitamente: «*Le cocu magnifique* provoca uno shock per la scabrosità della sua trama. Per i timidi è un'indecenza, per gli innocenti è una vergogna, per la gente rispettabile è una farsa e per la gente distinta è uno schiaffo al gusto corrente»<sup>10</sup>.

Eppure, tutta la critica elogiativa vi ravvisò se non l'epifania, almeno «il presentimento del *nuovo teatro*, un teatro che ricorre a una scrittura e a uno stile di cui non sapevamo ancora nulla, e che però già si prepara a prevalere»<sup>11</sup>. Se volessimo usare i termini nei quali Benjamin riportava la polemica che ebbe luogo nell'URSS dell'epoca «sulla questione se sia la forma rivoluzionaria o il contenuto rivoluzionario ciò che propriamente determina il valore di una nuova poesia»<sup>12</sup>, potremmo dire che, nel caso de *Le cocu magnifique*, era la forma, percepita come «specificamente rivoluzionaria», a valorizzare questa opera d'arte scenica nel giudizio di gran parte del suo vastissimo pubblico. Detto altrimenti: a essere ridisegnata dall'Ottobre non era ancora la semantica della performance, ma la sua grammatica. D'altronde, osservava lo stesso Benjamin, una nuova drammaturgia, una nuova «commedia sociale», con ruoli e situazioni tipiche, non poteva darsi fino a quando non si sarebbero stabilizzati i rapporti nella società bolscevica<sup>13</sup>.

Proviamo ora a guardare più da vicino i principali elementi formali che fecero percepire a molti una drastica rottura con la cultura teatrale del passato, fino a parlare dell'«anno zero» del nuovo teatro.

### 3. Lo spazio scenico e la "macchina" di Popova

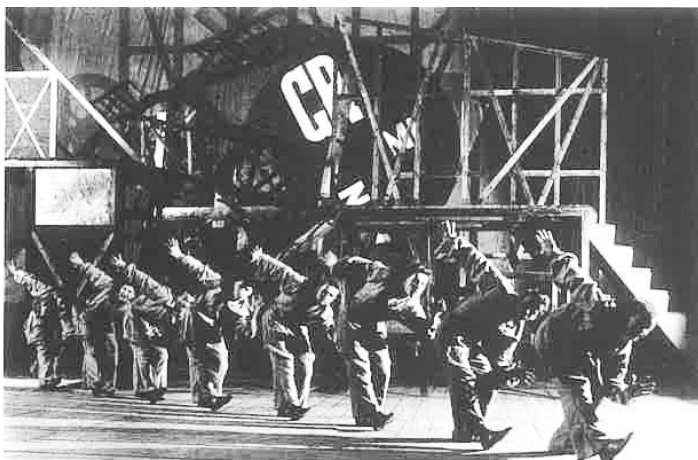
Riflettendo nel 1926 sulla stagione dell'Ottobre teatrale, Mejerchol'd scriveva a proposito de *Le cocu magnifique*: «Lo spettacolo doveva porre le basi di una nuova tecnica di recitazione, in un ambiente scenico nuovo, che segnasse una rottura con il vecchio sistema del sipario e delle quinte che incorniciavano lo spazio della recitazione»<sup>14</sup>. Se non nella trama della farsa, ammetteva il regista (e poco valgono in tal senso i suoi tardivi tentativi di giustificare la scelta della farsa di Crommelynck con l'intento didattico di «denunciare la gelosia piccolo-borghese di Bruno»<sup>15</sup>), gli elementi di vera novità erano da ricercare principalmente nella concezione dello spazio scenico e della recitazione.



*Le cocu magnifique, III atto (1928). Foto archivio Museo Bakhrushin*

Quanto allo spazio, converrebbe qui distinguere due aspetti: uno più strutturale e l'altro più stilistico. Il primo aspetto riguarda il rifiuto tutt'altro che nuovo da parte di Mejerchol'd della scatola scenica e dei suoi immancabili attributi: le quinte, i fondali dipinti, il sipario, la luce della ribalta e così via. Alla vigilia della prima rappresentazione, i giovani attori mejerchol'diani hanno letteralmente spogliato lo spazio scenico del teatro Nezlobin di tutto il suo equipaggiamento, gettandolo nelle botole e nel cortile del teatro. «Era tutto il teatro borghese che noi gettavamo in strada, con tutte le sue cianfrusaglie», ricordava uno degli allievi, Erast Garin<sup>16</sup>. Lo spazio scenico denudato, con le pareti di mattoni a vista, somigliava ora a un'officina industriale, al centro della quale era collocata una "macchina" (*stanok*), un insieme di praticabili, piani inclinati e ruote, progettato con piglio ingegneresco dalla costruttivista Ljubov' Popova.

Questa costruzione scenografica, oggetto reale a tre dimensioni e a più livelli, fatto di materiali solidi e ostentati, era liberato da ogni aspetto figurativo e posto su uno spazio scenico non camuffato.



*Le cocu magnifique, III atto (1928). Foto archivio Museo Bakhrushin*

Più che un punto di partenza, l'eclatante gesto di rottura con la scatola scenica (attuato solo parzialmente, dal momento che lo spettacolo si svolgeva pur sempre in un vecchio edificio teatrale), e più in generale con il palcoscenico concepito come luogo di *illusione* (anche ottica), rappresentava piuttosto un punto d'arrivo della lunga crociata contro la scena prospettica del teatro all'italiana, condotta da Mejerchol'd perlomeno dal 1910. Negli anni precedenti alla rivoluzione, Mejerchol'd aveva già chiarito che la complicatissima macchina scenica, con il suo intricato sistema di quinte, fondali, sipari, poggiava sul falso presupposto che l'effetto di verosimiglianza costituisse la condizione indispensabile per il coinvolgimento emotivo degli spettatori. In realtà, sosteneva Mejerchol'd, né l'alto grado di convenzionalità, né la rottura dell'illusione scenica pregiudicavano la partecipazione del pubblico, tant'è che molte tra le più alte culture teatrali rimasero del tutto estranee all'invenzione dell'edificio del teatro all'italiana (la scena elisabettiana, i teatri orientali, persino gli ammirati baracconi da fiera francesi). La caratteristica comune di questi spazi è un'estrema semplicità, dal punto di vista moderno, dell'apparato scenico: in tal senso, Mejerchol'd teorizzava da più di un decennio la necessità di una «scena semplificata» (*uproščennaja scena*). Il ripensamento dello spazio scenico ne *Le cocu magnifique* si inseriva dunque nel solco delle prese di posizione degli anni Dieci.

Un elemento di assoluta novità era rappresentato, invece, dalla veste costruttivista conferita alla messinscena: Popova attrezzò il palcoscenico con un dispositivo scenografico composto da elementi funzionali e non descrittivi, che fungeva da banco di lavoro per la recitazione degli attori. Piani inclinati, scalette, scivoli, una porta girevole, ruote che ricordavano quelle di un mulino (l'unico cenno all'ambientazione dell'azione drammatica). Poiché gli attori indossavano le tute blu degli operai delle officine e agivano, nelle scene di massa, in coro sopra e accanto alla costruzione collocata sullo sfondo di pareti di mattoni, la messinscena nel suo complesso rimandava al contesto industriale. Il macchinario di Popova rendeva palpabile la novità del tempo: l'attualità dell'industrializzazione, del fordismo, dell'americanizzazione della vita, la necessità di una nuova cultura del lavoro.

Joseph Roth, nel 1926, in una delle sue corrispondenze dal paese dei bolscevichi, intitolata *La Russia va in America*, riassumeva efficacemente la questione:

Trattori! Trattori! Trattori! – si grida in tutto il paese. Progresso civile! Macchine! Alfabetizzazione! Abbecedari! Radio! Darwin! – Si disprezza l'“America”, cioè il grande capitalismo senz'anima, il paese in cui l'oro è Dio. Ma si ammira l'“America”, cioè il progresso, il ferro da stiro elettrico, l'igiene e gli acquedotti. Si vuole la tecnica di produzione perfetta<sup>17</sup>.

Come vedremo più avanti, Mejerchol'd chiedeva ai suoi attori ciò che si chiedeva all'operaio della nuova Russia: cambiare la propria natura, passare dalla tradizionale lentezza e inerzia «oblomoviana» all'agilità, alla produttività e alla scattante adattabilità dell'operaio americano. Nel movimento di idee detto *produttivismo*, l'economia, tutta protesa all'industrializzazione, prevaleva sulla politica: la preoccupazione principale era l'adozione di comportamenti utili, efficaci, precisi, rapidi. Gli USA, donde proveniva l'aiuto tecnologico su cui poggiava lo sviluppo economico sovietico tra il 1917 e il 1930, erano diventati un modello e un ideale; i tecnici sovietici venivano formati a Detroit, all'interno delle fabbriche Ford. L'apprendistato dell'attore mejerchol'djano traeva profitto dalle teorie di Taylor<sup>18</sup> sull'organizzazione del lavoro in fabbrica, diffuse in quegli anni dall'istituto moscovita NOT (Organizzazione scientifica del lavoro), del quale il poeta e teorico del lavoro Aleksej Gastev era l'esponente più noto. Il ritmo era considerato il regolatore della gestualità del lavoro, il motore della produttività e del sentimento collettivo insito nell'operaio.

Contro l'estetizzazione del lavoro in fabbrica si pronunciò con molta foga, in più occasioni, il critico più intransigente di questo spettacolo mejerchol'diano, Lunačarskij. Il Commissario del Popolo disapprovava l'alleanza venutasi a creare, all'inizio degli anni Venti, tra il "Fronte di Sinistra delle Arti" e le correnti artistiche costruttiviste e produttiviste, le quali si diedero, in virtù di uno spiacevole malinteso, alla celebrazione della macchina, alla sua adorazione, quasi fosse una nuova divinità. La macchina non andava adorata in quanto tale, spiegava Lunačarskij, ma doveva essere sottomessa, trasformata nello «schiavo d'acciaio» sulle spalle del quale costruire la società liberata dal lavoro meno gratificante.

Il socialismo dunque non è il trionfo della macchina sull'uomo, ma il trionfo dell'uomo sulla macchina. La nuova tendenza culturale ci viene a dire: "l'umanesimo è morto, l'adorazione delle capacità e delle possibilità insite nell'uomo è morta, e il loro posto è preso dall'adorazione della tecnica, dell'automa, – è questa l'ultima parola!" No, questa è soltanto la penultima parola. Non è che un gemito del mondo che sta morendo, il rumore di quell'elemento che noi dovremo domare. Il nuovo tempo invece porta con sé un nuovo tipo di umanesimo, una valutazione dell'uomo molto più alta rispetto al passato<sup>19</sup>.

Anche Michail Bulgakov, il quale scrisse una straniante e feroce satira de *Le cocu magnifique* di Mejerchol'd, non lesinò il sarcasmo di fronte alla tuta da lavoro indossata dagli attori: «Se potessi mandarli in fabbrica, anche solo per un paio di giorni! Allora sì che saprebbero che cos'è una tuta da lavoro!»<sup>20</sup>.

Per Lunačarskij, l'aspetto produttivista della messinscena era fumo negli occhi, un mero tributo alla «voga americanizzante» nell'arte sovietica, una moda che trascinava verso lo stesso baratro nel quale «stava già sprofondando la civiltà europeo-americana»<sup>21</sup>. A sostegno delle critiche di Lunačarskij, si potrebbero citare le parole di Benjamin che, dall'altezza degli anni Trenta, affermava che «tutte le tendenze formali radicali "di sinistra" che si espressero nei cartelloni, nelle poesie e nelle sfilate durante il "comunismo eroico", derivavano direttamente dalle ultime parole d'ordine dell'arte occidentale e borghese dell'anteguerra: dal futurismo, costruttivismo, unanimismo, ecc.»<sup>22</sup>.

Eppure, prima di accantonare questa messinscena (nella quale molti, a torto o a ragione, videro la via della rivoluzione teatrale e un modo d'essere del teatro rivoluzionario) come un'opera innovativa solo in apparenza, chiediamoci se nell'ostentazione dell'aspetto produttivista, seriale e riproducibile della messinscena – aspetto tradizionalmente attinente, come sappiamo, al cinema, non certo al teatro – non fosse in gioco un discorso più complesso sulle nuove forme di

esperienza. E se non fosse proprio un nuovo tipo di percezione a lasciare un'impressione così profonda in tanti suoi spettatori: critici, poeti, artisti, ma anche operai. In fondo, non sarebbe così sorprendente constatare che Mejerchol'd ha elaborato genialmente ne *Le cocu magnifique* qualcosa che era già sotto gli occhi di tutti: la dissoluzione dell'esperienza tradizionale per effetto della riproducibilità tecnica.

#### *4. Denudare*

«Affermando il nuovo principio, era inevitabile *denudare* la costruzione della messinscena in ogni sua parte e portare questo procedimento fino all'eccesso dello schematismo»: così scrisse il regista<sup>23</sup>. Denudare che cosa? Certamente il palcoscenico, l'abbiamo già visto. Ed è la prima cosa che nota la stampa. Un paio di esempi soltanto: «Denudare la scena, bruciare tutte le scenografie, distruggere tutti gli accessori, scacciare tutti gli spiriti dal teatro, liberarsi dai fantasmi oppure dimostrare che nel teatro i fantasmi non esistono: queste sono le leggi del teatro di Mejerchol'd»<sup>24</sup>. E poi: «La verità è mostrata nella sua nudità, sono svelati anche tutti i misteri dell'arte attoriale [...] e il “meccanismo” del teatro è mostrato al naturale, privato del fascino misterioso del “regno delle quinte”, esibito nella sua realtà sobria e quotidiana». Lo stesso critico metteva in guardia, però, dal pericolo della «disumanizzazione dell'arte per mezzo di una morta perfezione tecnica e di macchine inanimate»<sup>25</sup>.

Senza dubbio, l'intento di Mejerchol'd era quello di *demistificare* la scena tradizionalmente circondata da un alone di sacralità e di mistero, trasformata nella dimora dell'illusione e della magia, inaccessibile nella sua infinita lontananza dalla platea, separata da essa «come il regno dei morti dal regno dei vivi» (Brecht). La scena è stata per molto tempo il luogo deputato del *hic et nunc*, dell'opera d'arte vivente (perlomeno così la volle concepire la regia novecentesca) e pertanto fuggevole, irripetibile, unica per definizione. Mejerchol'd cerca uno spazio privo di mistero, sconsacrato: aperto, vuoto, riconnesso al suo pubblico (la macchina di Popova era pensata inizialmente come una struttura trasportabile che permetteva di eseguire le performance ovunque, anche all'aperto). La struttura della macchina è estroflessa, rappresenta in un certo senso il “rovescio” della scena tradizionale, è concepita per porre in piena luce, per svelare, la natura *artificiale* della messinscena.

Lo scrittore e drammaturgo Sergej Tret'jakov, uno dei fondatori del LEF (“Fronte di Sinistra delle Arti”), nella sua recensione a *Le cocu magnifique* met-



teva a tema la comparsa di una nuova sensibilità estetica, attratta assai più dal processo produttivo che dal prodotto:

L'amore verso il processo di produzione, l'interesse verso la cosa nella sua funzione utilitaristica e verso i procedimenti della sua costruzione sono caratteristici dei nostri giorni e vi è un indubbio legame con l'accentuarsi delle tendenze produttiviste della rivoluzione e dell'economia russe. Le impalcature e la posa dei mattoni destano nell'osservatore più interesse che il palazzo finito<sup>26</sup>.

Se *ars est celare artem*, ne *Le cocu magnifique* non si voleva celare alcunché dell'arte teatrale, neanche la presenza dei macchinisti di scena. L'attore protagonista che recitò la parte di Bruno, Igor' Il'inskij (diventato in seguito un celebre attore cinematografico), racconta nelle sue memorie di aver palesato al regista la propria perplessità per la presenza dei macchinisti in scena, dato che le quinte non c'erano:

- Fa niente, li vestiamo con le tute blu – disse Mejerchol'd – e sarà molto interessante. In primo piano recitano gli attori e dietro le costruzioni, in penombra, possono stare tutti i partecipanti, compreso il personale tecnico.
- Ma tutta questa gente sulla scena che cammina, che parla... il tè che porterà il barista distrarranno l'attenzione degli spettatori.
- Fa niente, fa niente, che bevino pure il tè, non fa niente, è interessante. Ero disperato. Lo spettacolo prevedeva dei momenti così fini, delle sfumature, delle pause psicologiche, una serie di scene che richiedeva l'attenzione concentrata dello spettatore.
- È impossibile – sbottai io, – Vsevolod Emil'evič! Lei sta distruggendo tutto ciò che lei stesso ha creato con tanta meticolosità. Tutti i dettagli, tutte le sfumature si perderanno. Qui ci vorrà la recitazione grossolana da pubblica piazza.
- Ma guarda che esteta! – scoppiò Mejerchol'd – Se vuole dei trucchetti da esteta, vada da Sachnovskij e Rutc! Vuole forse che io appenda i sipari e fondali ricamati a là Tairov!<sup>27</sup>

Occorre ricordare che lo spettatore indisturbato, concentrato nel buio a “spiare” comodamente l'azione scenica nel Teatro d'Arte di Mosca, nella quale venivano messi a nudo i “sentimenti”, faceva pensare a Mejerchol'd a un guardone attaccato a un gigantesco buco della serratura, l'arco di proscenio. Nel 1915 scriveva così sulla rivista «L'amore delle tre melarance»:

Si sono trovati direttori di teatro che hanno saputo utilizzare al meglio questa peculiarità della natura umana (l'attrazione che esercitano i buchi della serratura), e che hanno creato un teatro che si è dato per unico compito quello di soddisfare l'immensa curiosità della gente per tutto ciò che è scandaloso e intimo, per

tutto ciò che appartiene alla vita quotidiana. Non sarà perché ho compreso all'improvviso che i direttori dei nostri teatri fanno conto su queste miserabili piccole bassezze della natura umana che l'espressione "teatro intimo" oggi mi ripugna in particolar modo? Ai miei orecchi essa risuona esattamente come l'espressione piccolo-borghese: "costei ha rapporti intimi con X"<sup>28</sup>.

Come testimonia Joseph Roth, indignato, negli anni Venti il regista faceva di tutto per togliere allo spettatore la possibilità di sprofondare nel comfort di una poltrona teatrale:

Il carattere politico e artistico di Mejerchol'd si esprime più incisivamente nella messa in scena di questo spazio che non nel metodo rivoluzionario di regia con cui egli mejercholdizza gli autori drammatici. [...] Il teatro – deve essersi detto – non è più il santuario di un'arte lontana dalle cose di ogni giorno, né un luogo di divertimenti per chi di notte vuole distrarsi: il teatro è sede di propaganda e di attività politica, è uno spazio per il popolo. Perciò ammassa di proposito una quantità di sedie strette, e incorre nella mia opposizione più decisa [...]. Lo spazio per gli spettatori è intenzionalmente brutto, spoglio e freddo (mentre nel vestibolo fa caldo), poiché bisogna dimostrare la sua perfetta identità con un palazzo dello sport. Non è una questione di riscaldamento, è una questione di principio<sup>29</sup>.

È certamente «una questione di principio»: i macchinisti di scena che bevono il tè, una sedia scomoda, una platea che ricorda lo stadio. Mejerchol'd vuole uno spettatore che non è del tutto a suo agio, la cui attenzione è intermittente e pertanto, si sa, più vigile.

### *5. La biomeccanica e il grottesco*

«Lo spettacolo doveva mettere le basi per una *nuova* tecnica di recitazione, in un ambiente scenico *nuovo*», scriveva Mejerchol'd nel 1926. Sempre Il'inskij, nelle sue memorie, riassume in poche righe il nocciolo della questione attinente alla recitazione:

Mejerchol'd voleva "farla finita con la reviviscenza". Esigeva una riproduzione esatta del disegno esteriore, la precisione nelle azioni fisiche e nel posizionamento del corpo rispetto all'angolo visuale del pubblico (*rakurs*). Diceva che una forma esteriore giusta comporta automaticamente il contenuto giusto, le intonazioni e le emozioni giuste<sup>30</sup>.

La ricerca di una tecnica recitativa alternativa alla "reviviscenza" (*pereživanie*) psicofisica di Stanislavskij era già al centro delle sperimentazioni pedagogiche di Mejerchol'd, svolte nel periodo prerivoluzionario nel suo Studio di via Bo-

rodinskaja a Pietroburgo (1913-1917)<sup>31</sup>. Il regista e i suoi sodali, ispirati alle idee di Gordon Craig, tentarono di reinventare una sorta di grammatica teatrale a partire dallo studio delle forme di teatro precedenti alla nascita del dramma naturalista borghese o a esso completamente estranee (come i teatri orientali). Sin dagli anni Dieci, Mejerchol'd era a caccia di un linguaggio teatrale convenzionale, codificato, formalizzato. Aveva cercato questo linguaggio soprattutto nello studio della Commedia dell'Arte. Cercava cioè – vale la pena di sottolinearlo – negli aspetti massimamente formalizzati e convenzionali ciò che nell'arte scenica vi è di più estemporaneo, irripetibile, unico, ovvero l'improvvisazione.

Molte delle conquiste raggiunte negli anni dello Studio venivano riversate, ora, nella cosiddetta *biomeccanica*<sup>32</sup>, che costituiva la novità della stagione in cui apparve *Le cocu magnifique*. Si trattava dello studio analitico del movimento, scomposto in singole sequenze e poi ricomposto in un montaggio d'insieme. Le stesse sequenze del movimento venivano individuate anche sul piano dell'azione drammatica. L'idea del montaggio – sebbene il termine non compaia ancora nella stagione 1921-22 – permeava ora a tutti i livelli la recitazione e l'azione scenica nella concezione mejerchol'diana. Nulla doveva restare allo stato grezzo, nella sua naturale integrità: ogni parte doveva essere smembrata e poi rimontata in un nuovo insieme.

La parola d'ordine, per l'attore mejerchol'diano, era adesso l'*eccitabilità dei riflessi*, la necessità di avere un apparato psicofisico quanto mai allenato e duttile. Durante le prove Mejerchol'd mostrava il gesto espressivo da riprodurre, era lui il demiurgo che conosceva e traduceva in azioni fisiche quella che chiamava la «psicologia oggettiva» (non “mi sento geloso”, ma un impersonale “così ci si sente gelosi”). L'attore aveva il compito di riprodurre il disegno esterno, che, in virtù degli stimoli periferici (da qui i richiami alla riflessologia elaborata da Pavlov e Bechterev, nonché alle teorie di William James<sup>33</sup>), doveva provocare in lui l'emozione necessaria. I frammenti del testo venivano trasformati in sequenze di nitide azioni fisiche, in duetti o terzetti pantomimici dei protagonisti. La loro trama di movimenti rendeva esteriorizzati, pubblici gli stati d'animo, i pensieri e le emozioni dei personaggi.

La macchina entrava in sinergia con la recitazione, essa pure “estroflessa”, grottesca nel suo ricorso al gesto mimico accentuato, talvolta persino ai numeri da eccentrico. Il dispositivo si addossava alcuni compiti dell'attore facendo entrare in funzione le ruote nei momenti culminanti dell'azione. Nelle scene di massa, gli attori agivano all'unisono, replicando lo stesso gesto, riproducendo

in serie il corrispettivo plastico della stessa emozione, quasi si trattasse di una catena di montaggio. L'alto grado di cooperazione tra gli attori poneva un freno a ogni iniziativa spontanea del singolo. La cooperazione e il movimento razionale, sottratti alla produzione delle merci, venivano ora applicati alla produzione delle emozioni.

Anche i tre protagonisti agivano in stretta dipendenza l'uno dall'altro, tanto da sembrare «un essere a tre corpi» (Tret'jakov) al quale Gvozdev ha dato il nome di «Il'-ba-zaj» (Il'inskij-Bruno, Babanova-Stella e Zjačikov-Estrugo), indicando in questo trio «il simbolo del superamento dell'individualismo nella tecnica attoriale»<sup>34</sup>. «I mezzi espressivi del corpo umano – scriveva il critico – si ottengono grazie al reciproco potenziamento, all'incastro nella recitazione di questi tre attori eccezionali, dotati di una indimenticabile forza che agisce sullo spettatore»<sup>35</sup>.

#### *6. La scena senza aura*

Giunti a questo punto, si potrebbe affermare a buon diritto che Mejerchol'd realizza quella liberazione dell'oggetto artistico «dalla sua guaina», ossia «la distruzione dell'aura» di cui parla Benjamin, scorgendovi «il contrassegno di una percezione la cui sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere è cresciuta a tal punto che essa, mediante la riproduzione, attinge l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico»<sup>36</sup>. Sconsacrato e privo di aura, sembra quasi che il teatro, ne *Le cocu magnifique*, cerchi di superare la propria natura, di sottomettere l'unicità e la spontaneità alla riproduzione seriale e alla ripetizione. L'Ottobre ha indubbiamente aiutato Mejerchol'd a riconoscere che nella nascente società di massa si era già in piena dissoluzione dell'esperienza tradizionale (ricordiamo che nel 1915 il regista aveva girato un film tratto da *Il ritratto del Dorian Gray* di Oscar Wilde). Ma questa constatazione non sarebbe stata una cosa così sorprendente, tenendo conto che di lì a poco avrebbe esordito l'allievo geniale degli stessi Ateliers di Mejerchol'd, Sergej Ejzenštejn, e che soltanto due anni dopo sarebbe uscito un film come *Cineocchio. La vita colta in flagrante* (1924) di Dziga Vertov.

L'esperimento di Mejerchol'd avrebbe un valore modesto se avesse ottenuto, come risultato finale, la distruzione dell'esperienza teatrale, il cuore della quale consiste nel valorizzare la singolarità irripetibile dell'attore X che incarna il personaggio Y, *hic et nunc*. È evidente, però, che in gioco non era la distruzione dell'esperienza teatrale, ma la sua radicale trasformazione. L'esperienza

di ciò che è irripetibile, singolare, unico non si presentava affatto in una forma “naturale”, “autentica”, “spontanea”, come accadeva nel Teatro d’Arte di Mosca. Il testo scenico de *Le cocu magnifique* era fatto di gesti riprodotti e riproducibili, di azioni calcolate, coordinate, tutt’altro che spontanee: eppure, attraverso tutto ciò, si coglieva in modo nuovo la verità luminosa dell’amore struggente di Stella o la disperazione di Bruno, tormentato da una cieca passione. L’esperienza della singolare fusione dell’attore con il personaggio – l’indimenticabile Babanova nei panni di Stella, l’inimitabile Il’inskij nei panni di Bruno – non scaturiva *nonostante*, ma *grazie* all’altissimo grado di convenzionalità, di formalismo, di artificio. In altre parole, Mejerchol’d cercava un linguaggio teatrale in grado di interagire con un tipo di nascente «sensibilità che attingeva una *unicità senza aura* in ciò che è riproducibile»<sup>37</sup>. Questo modo inedito di concepire l’esperienza teatrale rendeva la messinscena di Mejerchol’d un potenziale punto di partenza per un’arte autenticamente rivoluzionaria.

## Note

<sup>1</sup> Sul programma dell’Ottobre teatrale si veda D. Zolotnickij, *Zori teatral’nogo Oktjabrja*, Leningrad, Iskusstvo, 1976; D. Zolotnickij, *Budni i prazdniki teatral’nogo Oktjabrja*, Leningrad, Iskusstvo, 1978; V. Mejerchol’d, *L’Ottobre teatrale (1918-1939)*, a cura di F. Malcovati, Milano, Feltrinelli, 1977.

<sup>2</sup> W. Benjamin, *Una disputa al teatro Mejerchol’d*, in Id., *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Torino, Einaudi, 1983, p. 146. Nello stesso articolo Benjamin definisce il teatro di Mejerchol’d «la scena più rivoluzionaria di Mosca».

<sup>3</sup> J. Roth, *Teatro russo: in platea*, in Id., *Viaggio in Russia*, Milano, Adelphi, 1981, p. 159.

<sup>4</sup> Per una esaustiva e brillante ricostruzione della messinscena rimandiamo allo studio di B. Picon-Vallin, *Meyerhold*, Paris, CNRS Editions, 1994, trad. it. *Mejerchol’d*, s.l., MTTM edizioni, 2006, p. 95-143.

<sup>5</sup> M. Zagorskij, *Velikodušnyj rogonosec*, in T. Lanina (pod red.), *Mejerchol’d v teatrl’noj kritike 1920-1938*, Moskva, Artist. Režisser. Teatr, 2000, p. 32.

<sup>6</sup> A. Gvozdev, *Etika novogo teatra*, in *Mejerchol’d v teatrl’noj kritike*, cit., p. 52.

<sup>7</sup> Ivi, p. 53-4.

<sup>8</sup> Ivi, p. 54.

<sup>9</sup> S. Bobrov, *V teatre u Mejerchol’da*, in *Mejerchol’d v teatrl’noj kritike*, cit., p. 40.

<sup>10</sup> S. Margolin, *Mol’ieru – Mejerchol’d*, in *Mejerchol’d v teatrl’noj kritike*, cit., p. 37.

<sup>11</sup> *Ibidem*, corsivo mio.

<sup>12</sup> W. Benjamin, *I raggruppamenti politici degli scrittori russi*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 81.

<sup>13</sup> Ivi, p. 84.

<sup>14</sup> V. E. Mejerchol’d, *Stat’i, pis’ma, reči, besedy*, vol. II (1917-1939), Moskva, Iskusstvo, 1968, p. 47, corsivo mio.

<sup>15</sup> Ivi, p. 524.

<sup>16</sup> E. Garin, *S Mejerchol'dom: Vospominanija*, Moskva, Iskusstvo, 1974, p. 63.

<sup>17</sup> J. Roth, *La Russia va in America*, in Id., *Viaggio in Russia*, cit., p. 86.

<sup>18</sup> Nel 1922 Mejerchol'd spiegava: «La “taylorizzazione” del teatro dovrà aiutarci a recitare in un'ora quello che oggi recitiamo in quattro. Per raggiungere questo obiettivo l'attore dovrà necessariamente: 1. possedere una *forte capacità di risvegliare i riflessi* [...], 2. *essere fisicamente in piena forma*, possedere, cioè, un'ottima vista, avere una buona resistenza fisica e percepire sempre, in qualsiasi momento il centro di gravità del proprio corpo». (V. E. Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, vol. II, cit., p. 488).

<sup>19</sup> A. V. Lunačarskij, *Idealizm i materializm. Kul'tura buržuaznaja, perechodnaja i socialističeskaja*, Moskva-Leningrad, Krasnaja Nov', 1924, p. 207.

<sup>20</sup> M. Bulgakov, *Stolica v bloknote. Biomehaničeskaja glava*, in *Mejerchol'd v teatrl'noj kritike*, cit., p. 49.

<sup>21</sup> A. V. Lunačarskij, *Zametka po povodu “Rogonosca”*, in *Mejerchol'd v teatrl'noj kritike*, cit., p. 39.

<sup>22</sup> W. Benjamin, *I raggruppamenti politici degli scrittori russi*, cit., p. 81.

<sup>23</sup> V. E. Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, vol. II, cit., p. 47, corsivo mio.

<sup>24</sup> S. Margolin, *Mol'ieru – Mejerchol'd*, cit., p. 37.

<sup>25</sup> Ju. Sobolev, O “*Velikodušnom rogonosce*”, in *Mejerchol'd v teatrl'noj kritike*, cit., p. 47.

<sup>26</sup> S. Tret'jakov, “*Velikodušnyj rogonosec*”, in *Mejerchol'd v teatrl'noj kritike*, cit., p. 43.

<sup>27</sup> I. Il'inskij, *Sam o sebe*, Moskva, Iskusstvo, 1984, p. 219.

<sup>28</sup> Doktor Dapertutto [V. Mejerchol'd], *Sverček na peči, ili u zamočnoj skvažiny*, «Ljubov' k trem apel'sinam. Žurnal Doktora Dapertutto», n. 1-2-3, 1915, p. 92.

<sup>29</sup> J. Roth, *Teatro russo: in platea*, cit., p. 159.

<sup>30</sup> I. Il'inskij, *Sam o sebe*, Moskva, Iskusstvo, 1984, p. 221.

<sup>31</sup> Sull'attività pedagogica e sperimentale del periodo pre-rivoluzionario si veda R. Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo Studio e la rivista “L'amore delle tre melarance”*, Roma, Bulzoni, 2010.

<sup>32</sup> Cfr. V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, a cura di F. Malcovati, Milano, Ubulibri, 1993.

<sup>33</sup> Di W. James viene ripresa e sviluppata la famosa formula: “Vedo un orso, prima tremo poi ho paura” che sostituisce quella tradizionale “Vedo un orso, prima ho paura poi tremo”.

<sup>34</sup> A. Gvozdev, “*Il' – ba – zaj*”, in *Mejerchol'd v teatrl'noj kritike 1920-1938*, cit., p. 56.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1960, p. 25.

<sup>37</sup> P. Virno, *Convenzione e materialismo*, Roma, DeriveApprodi, 2011, p. 16. Scrive Virno: «Parafrasando Benjamin, e con ciò segnando a un tempo una fedeltà e un distacco, si può dire che, una volta affermatasi senza residui la riproducibilità tecnica, quando essa predetermina compiutamente i modi di percezione, allora è venuto il momento di fare luce sulla formazione di *una sensibilità che attinge una unicità senza aura in ciò che è riproducibile*» (*Ibidem*).

LIVIA SCHELLER

## *Vygotski, Mandelstam et les mots des émotions*<sup>1</sup>

---

### Abstract

*Lev Vygotskij e Osip Mandel'stam si conobbero alla fine degli anni Trenta, ma delle loro numerose conversazioni restano poche tracce. Sembra fondata, tuttavia, l'ipotesi che la riflessione sulla parola poetica – matrice di molti concetti-chiave della filosofia della mente di Vygotskij – fu arricchita e portata al diapason proprio dal dialogo con Mandel'stam. La relazione inestricabile tra pensiero, emozioni e suoni articolati, che per Vygotskij è alla base di qualsiasi significato verbale, viene così formulata da Mandel'stam: «La parola è Psiche. La parola viva non definisce un oggetto, ma sceglie liberamente, quasi a sua dimora, questo o quel significato oggettivo, un'esteriorità, un caro corpo. E intorno alla cosa la parola vaga liberamente come l'anima attorno al corpo abbandonato, ma non dimenticato». (O. Mandel'stam, Sulla poesia, Milano, Bompiani, 2003, p. 50).*

---

La tâche que je me suis donnée est de poursuivre le débat sur ce que Vygotski a tenté de fonder au milieu des années 20 à partir du thème des émotions. Thème complexe, donc tâche difficile. Comme l'a dit Vygotski lui-même dans *La signification historique de la crise en psychologie*, et comme le savent bien tous ceux qui s'occupent du travail humain: «identifier une tâche ne signifie pas encore être capable de la réaliser»<sup>2</sup>.

Ce chapitre est le résultat d'une réflexion sur les liens entre émotions et langage, basées sur des hypothèses que Vygotski a formulées d'une façon plus ou moins directe déjà à partir de 1925, dans *Psychologie de l'art*. Résultat provisoire, car il n'est, pour l'instant, qu'un premier tri des matériaux à disposition sur le thème des émotions que Vygotski nous a proposés. Dans la logique innovante de Vygotski les émotions constituent le pivot de la relation pensée-langage, et leur développement la source essentielle de la genèse des fonctions psychiques supérieures.

J'ai dû trancher, sélectionner, écarter de la réalisation finale de ce texte certains éléments qui auraient alourdi les résultats au lieu de les éclairer. Et pourtant un grand nombre de ces éléments non utilisés sont importants et ont du mal à rester dans le «palais des ombres», d'où par ailleurs ils sont issus...

«Palais des ombres»: voilà une première allusion au poète – Ossip Mandelstam – qui sera, avec Vygotski, au centre de mes propos. En épigraphe au Chapitre 7 de *Pensée et langage* on trouve cette strophe: «J'ai oublié le mot que je voulais dire, / et

l'idée immatérielle va retourner dans le palais des ombres»<sup>3</sup>. Il s'agit d'une strophe qu'une autre traduction rend ainsi: «...Mais j'ai perdu le mot que j'avais sur les lèvres / et la pensée sans chair aux ombres reviendra»<sup>4</sup>. Je pense que «pensée sans chair» est un choix de mot qui renvoie plus que «pensée immatérielle» à l'idée du corps qui doit porter les mots, lorsqu'ils sortent au découvert... Et le choix des mots, en poésie, est le cœur et l'essence du travail poétique.

Le domaine de la poésie, noyau dur de l'art littéraire, peut être envisagé comme l'une des souches euristiques d'où Vygotski a puisé, à l'origine, ses concepts. La relation entre pensée, émotions et langage a commencé à être abordée par Vygotski dans *Psychologie de l'art*, qu'il a écrit un an avant la *Signification historique de la crise en psychologie*. Tant l'un que l'autre texte sont au fondement de son œuvre et du questionnement scientifique qu'elle ouvre. Si son travail conceptuel s'ancre dans l'attention portée aux processus psychologiques propres à la création artistique, c'est que dans ce domaine précis d'activité sont contenus et condensés les constituants majeurs du rapport pensée/émotions/langage. De ce rapport démarre, si l'on suit le cheminement conceptuel de Vygotski, le développement des fonctions psychiques supérieures. La tentative de définir l'interrelation de ces constituants à partir d'un terrain très spécifique, la composition poétique, me fournira un lien avec le questionnement proposé à la communauté scientifique par son ouvrage de 1926.

Vygotski, comme tout grand penseur, a poursuivi son œuvre en développant un point conceptuel déjà au centre des ses premiers travaux en psychologie. En arrivant à définir l'art comme «technique sociale des sentiments» il nous a fourni une formule ramassée qui condense le noyau des processus psychiques, historiques et sociaux qui composent l'essence de son œuvre. Mon texte tentera alors de rendre compte de l'intuition profonde qui a permis à Vygotski de partir des processus propres à la création et à la réception des œuvres artistiques pour définir les sources du développement. Je me servirai pour cela du travail d'un poète, Mandelstam, ami et contemporain de Vygotski, dont on a la possibilité de retracer le processus créatif grâce au témoignage de sa femme sur son activité poétique. Mandelstam nous a fourni aussi dans quelques essais sur la poésie une conception du poète comme capteur par excellence du réel. Sa relation au *travail* des émotions, de la pensée et du langage nous montrera en quel sens il avait raison et en quel sens lui et Vygotski ont traité, par des moyens différents, la même question.



*Vygotski et Mandelstam: processus créatifs et psychologie générale*

Ossip Mandelstam est l'auteur que je convoque donc pour nourrir mon argumentation. Immense poète, mort dans les camps staliniens en décembre 1938, que Vygotski a connu et fréquenté personnellement au début des années 30. Mais on peut supposer – c'est du moins ce que je propose pour argumenter mon choix – qu'il en avait déjà apprécié la conceptualisation du langage, et notamment du mot en poésie, lors de ses premières études littéraires, avant les années 20. *Psychologie de l'art* peut être conçue, en effet, comme une condensation de ces études et l'ouverture à la problématique majeure de la *Signification historique de la crise en psychologie*: la définition des tâches d'une psychologie générale.

Vygotski avait fréquenté Mandelstam au début des années 30. Nadejda, la femme du poète, auteure de mémoires magnifiques sur son mari, sur l'époque qu'il a traversée et dans laquelle il a consommé sa vie, avait écrit: «Cette année-là (1933) nous fréquentâmes également le psychologue Vygotski, un homme très intelligent, auteur d'un ouvrage intitulé *Le langage et la pensée*». Elle ajoute: «Dans une certaine mesure Vygotski était paralysé par le rationalisme commun à tous les savants de cette époque»<sup>5</sup>.

Paralysé par le rationalisme? C'est un point de vue qui a été, peut-être, celui de Mandelstam lui-même, les trois tomes des souvenirs de Nadejda étant une chronique superbement rendue de la pensée et des actes de son mari. C'est en tous les cas un point de vue compréhensible, si l'on compare la forme de pensée qui est le propre du genre poétique avec celle du genre scientifique. Mais on peut penser, en revanche, que la contamination entre ces deux genres de discours ou, plus précisément, la capacité qu'a montrée Vygotski de lier la compréhension des processus créatifs propres à la production artistique à une conceptualisation profonde du développement de notre fonctionnement psychique, transcende largement cet excès de «rationalisme».

C'est cette contamination que je chercherai à montrer. Comme je l'ai dit plus haut, et comme l'ont déjà souligné d'autres auteurs qui ont travaillé sur l'œuvre vygotskienne<sup>6</sup>, il n'est pas anodin que le travail conceptuel de Vygotski démarre d'une réflexion sur la création artistique. *Psychologie de l'art*, qui est un texte d'une densité conceptuelle particulièrement puissante, peut être considéré comme un prologue à toute la production théorique et clinique ultérieure.

Le miracle de l'art – nous dit Vygotski – rappelle bien un autre miracle de l'Evangile : la transformation de l'eau en vin ; car la véritable nature de l'art implique toujours en soi quelque chose qui transforme, qui transcende le sentiment ordinaire ; la même peur, la même douleur, la même émotion quand elles sont suscitées par l'art comportent encore quelque chose de plus que ce qui y est contenu. Et ce quelque chose transcende ces sentiments, les éclaire, transforme leur eau en vin [...] L'art est à la vie comme le vin au raisin, a dit un penseur, et il avait absolument raison d'indiquer par là que l'art tire son matériau de la vie mais donne en plus quelque chose qui n'est pas contenu dans les propriétés du matériau lui-même<sup>7</sup>.

En réalité, Vygotski énonce déjà dans *Psychologie de l'art* ce qu'il se donnera comme tâche à réaliser dans *La Signification historique de la crise en psychologie* : «Si nous voulons résoudre la question du rapport qu'entretiennent l'art et la vie, si nous voulons poser le problème de l'art sur le plan de la psychologie appliquée, nous devons nous doter d'une vue théorique d'ensemble, susceptible de nous fournir une base solide pour lui trouver une solution»<sup>8</sup>. Ces propos naissent de la perception de la complexité des processus impliqués dans la réaction et dans l'action «esthétique». La nouvelle compréhension du processus cathartique que Vygotski propose lui fait dire que «les émotions déclenchées par l'art sont des émotions intelligentes»<sup>9</sup>. Il peut ainsi commencer à définir la dynamique qui déclenche ces «émotions intelligentes».

[Elle] a pour base les affects suscités par l'art que nous vivons dans toute leur réalité et leur force mais qui trouvent à se décharger dans l'activité de l'imagination exigée de nous par chaque perception de l'art. Grâce à cette décharge centrale l'aspect moteur, externe de l'affect est retenu au maximum, réprimé, et nous commençons à avoir l'impression de n'éprouver que des sentiments illusoires. C'est sur cette unité du sentiment et de l'imagination que repose tout art<sup>10</sup>.

### *Le travail de l'art*

C'est sur une compréhension profonde du processus cathartique que Vygotski poursuit son analyse :

Si nous regardons l'art comme une catharsis, il est alors évident pour nous qu'il ne peut apparaître là où il n'y a qu'un sentiment vif et marquant. Même le sentiment le plus authentique n'est pas en soi capable de créer l'art. Ce n'est pas seulement la technique et le savoir faire qui lui manquent pour cela, car même une émotion exprimée par la technique ne créera jamais ni poème lyrique ni symphonie : pour l'un et l'autre il faut encore l'acte créateur de surmonter ce sentiment, de le résoudre, de le vaincre, et c'est seulement lorsque cet acte a lieu qu'alors seulement l'art apparaît<sup>11</sup>.

Dans les parties conclusives de son premier ouvrage psychologique Vygotski aborde ainsi déjà ce qui deviendra son axe central de recherche: cette capacité toute humaine de transformer l'eau en vin. Et non seulement à l'extérieur du corps propre, c'est-à-dire la possibilité de transformer la nature – mais aussi à l'intérieur de soi. Comme le rappelle Y. Clot, dans *La conscience comme liaison* «l'art donne forme à l'inachevé», et, au fond, elle nous ouvre la possibilité – ou plutôt elle comporte le risque – «de vivre au dessus de nos moyens»<sup>12</sup>.

Pour parler de cette compétence toute humaine, je m'appuierai donc sur le travail de ce grand alchimiste du mot, Ossip Mandelstam, qui a effectivement vécu «au dessus de ses moyens». Et cela, non pas parce qu'il ne possédait, lui, les moyens d'exister par l'art, mais parce que c'étaient les hommes de son époque qui ne les possédaient pas. Mais je ne peux pas m'arrêter ici sur cette dimension, tragique, de son histoire, et j'envisagerai l'expérience de Mandelstam en puisant dans deux genres de matériaux. D'une part, la description phénoménologique de la phase créative précédant et accompagnant l'émergence de ses poèmes. Ensuite, quelques essais qu'il a écrits sur la fonction du mot en poésie et leur proximité avec la pensée vygotskienne. Je ne m'aventurerai pas, en revanche, dans l'analyse de ses poèmes. Il faudrait le temps et des compétences de philologie poétique que je ne possède pas. Les choix des mots dans les poèmes de Mandelstam renvoient à un processus de liaison très complexe, que, par exemple, la femme du poète a pu illustrer à quelques rares reprises dans ses mémoires, grâce à la relation de proximité qu'elle avait avec lui. Elle a pu ainsi relier certains mots de ses poèmes à des images d'événements qu'il avait vécus et dont elle avait été témoin. Nous sommes, en revanche, dans l'impossibilité évidente de remonter aux sources de ces choix. Néanmoins, entendre le sens d'un poème ne demande pas cette connaissance. Le lecteur ne peut qu'accueillir l'agencement des mots du poème, leur sonorité, les images qu'ils suscitent, en les laissant travailler comme des vecteurs de sentiments. C'est justement ce travail qui est à la base de la catharsis poétique. Et c'est de cela dont il faut rendre compte en termes de processus.

#### *Nadejda Mandelstam: les poèmes naissent ainsi*

Les écrits de Nadejda Mandelstam sur les vingt années qu'elle partagea avec son mari, entre leur rencontre en 1919 à Kiev et la déportation de Mandelstam en mai 38 vers les camps sibériens, ont ceci de précieux qu'ils restituent non seulement le

climat politique, culturel et social de l'époque, mais nous donnent aussi à voir de façon extraordinairement précise le fonctionnement du poète, ses propres manières de voir le monde et de l'affronter. L'exotopie de Nadejda par rapport à Mandelstam, unie à la profonde proximité qu'elle partageait avec lui, permettent de concevoir ses mémoires comme un matériau de travail sur la création poétique, et pas seulement sur l'époque qu'ils ont vécue. Ses observations sont comparables aux données issues d'un terrain d'étude bien observé et analysé phénoménologiquement.

Je présenterai donc des longs extraits des souvenirs de Nadejda. Ils nous font voir comme les poèmes naissaient chez Mandelstam.

C'est seulement en 1930 que j'ai compris comment naissait la poésie – elle raconte. Jusque là, je l'avais toujours considérée comme le fruit d'un miracle, la venue soudaine de quelque chose qui n'existait pas auparavant. Au début, de 1919 à 1926, je ne me rendais même pas compte que Mandelstam était en train de travailler, et je m'étonnais toujours de le voir si tendu et concentré, refuser toute conversation et s'enfuir dans la rue, dans la cour, sur le boulevard... Puis je réalisai quelle en était la raison, sans la comprendre encore vraiment. Lorsque la période de silence prit fin<sup>13</sup>, c'est-à-dire à partir de 1930, je devins le témoin involontaire de son travail. [...] En vivant dans une chambre meublée, ou plutôt dans un réduit, une tanière – je ne sais quel nom convient le mieux – en tête à tête, sans témoins, d'une vie désespérément élémentaire, sans fondements, je pus observer dans tous ses détails sa façon de travailler.

[...] Les poèmes naissent ainsi : on entend résonner dans ses oreilles une phrase musicale obsédante, floue d'abord, précise ensuite, mais encore sans paroles. J'ai eu plus d'une fois l'occasion de voir Mandelstam essayer de se débarrasser d'un air obsédant, d'y échapper : il secouait la tête comme s'il avait pu le faire tomber comme une goutte d'eau entrée dans son oreille pendant le bain. Mais rien ne pouvait le faire taire : ni le bruit ni la radio, ni les conversations dans la même pièce. A un moment donné, des mots surgissaient dans la phrase musicale, et alors les lèvres commençaient à remuer. Il doit y avoir quelque chose de commun entre le travail du compositeur et celui du poète, l'apparition des paroles étant le moment critique qui distingue ces deux formes de création<sup>14</sup>.

Nadejda ajoute: «Lorsqu'il composait des vers, Mandelstam éprouvait toujours le besoin de remuer. Il marchait de long en large dans notre chambre, sortait à chaque instant dans la cour, dans le jardin, sur les boulevards, ou errait dans les rues». Il est important de prendre en compte la description de cette «agitation» qui caractérisait la phase créative du poète:

Je n'ai vu Mandelstam composer des poèmes en restant immobile que deux fois dans ma vie. La première fut à Kiev, en 1923 [...]. La seconde fois ce fut à Voronej, à un moment où il était terriblement fatigué par son travail et il s'était allongé pour reposer. Mais des vers bourdonnaient dans sa tête, et il ne put pas les

chasser [...] C'est ainsi que vit le jour le poème sur la chanteuse à la voix grave<sup>15</sup>. Peu de temps auparavant il avait écouté à la radio Marian Anderson, et la veille il avait rendu visite à une autre chanteuse, exilée de Leningrad [...] Nous nous étions précipités chez elle en apprenant que son mari, qui venait de passer cinq ans dans un camp et avait été autorisé à séjourner à Voronej, avait été arrêté à nouveau. [...] Mandelstam disait que deux images s'étaient fondues dans le poème sur la chanteuse à la voix grave : la femme de Leningrad est Marian Anderson. Le jour où il composait ce poème, je ne me doutais pas qu'il était en train de travailler, car il était allongé, aussi silencieux qu'une souris. L'agitation était le premier signe indiquant qu'il travaillait, et le second s'était le mouvement de ses lèvres: Mandelstam dit dans un de ses poèmes que ses lèvres ne peuvent pas lui être retirées et qu'elles continueront à remuer même une fois qu'il sera mort et enterré. C'est bien ce qui s'est passé<sup>16</sup>. [...] Pour Mandelstam, la poésie et la marche étaient étroitement associées. Dans son *Entretien avec Dante*, il demande combien Alighieri a usé de semelles pendant qu'il écrivait sa *Divine Comédie*<sup>17</sup>.

On peut remarquer, de notre côté, la corrélation qui existe entre cette motricité et le traitement psychique de ce premier bouillonnement créatif qu'est l'émergence de ce qui sera, après, un poème. On a affaire au travail des émotions qui affectent le corps du poète: il est affecté, physiologiquement et psychologiquement, simultanément, sa sensibilité réalisant ainsi un changement d'état. Au début, les émotions prennent le poète en défaut, sa pensée est déliée, la mémoire mise en branle fait émerger des images, des bribes d'événements vécus. Le *travail* poétique transformera ensuite en une nouvelle liaison le bouillonnement provoqué par le surgissement rythmique et sonore qui anticipe la composition du poème. Les mots qui émergent dans le langage intérieur seront chargés «de toute la richesse des éléments existant dans la conscience qui se rapportent à ce qu'exprime le mot»<sup>18</sup>. Cette «affectation» du poète naît de l'intérieur. Mais l'analyse de tout poème peut montrer que cet «intérieur» a été, auparavant, un ensemble d'événements variés, vécus, métabolisés en des représentations que la conscience *retravaille* pour leur attribuer un sens nouveau, répondant au contexte existentiel qui pousse le poète à réaliser ses vers.

Ce bouillonnement avait aussi ses marques dans le mouvement des lèvres, que Nadejda Mandelstam associe à «un instrument de travail»: «Les lèvres sont l'instrument de production du poète, car il travaille avec sa voix. Le mouvement des lèvres est ce qui apparente le travail du flûtiste à celui du poète»<sup>19</sup>. Mandelstam parle dans un poème sur un flûtiste<sup>20</sup> du bruit des lèvres qui «se rappellent quelque chose»: «Et par le clair et ambitieux murmure/ des lèvres, leur galopante mémoire,/ Il s'empresse de garder la mesure /De s'emparer des sons avec un soin avare»<sup>21</sup>.

Dans la composition d'un poème – continue Nadejda Mandelstam – il y a quelque chose de voisin de la remémoration de ce qui n'a encore jamais été dit. Qu'est-ce que la recherche du «mot perdu» («J'ai oublié le mot que je voulais dire...») sinon une tentative pour se rappeler ce qui n'a pas encore vu le jour? Cela exige la concentration avec laquelle nous cherchons ce qui a été oublié et qui émerge soudain à la conscience. Dans un premier temps les lèvres remuent en silence, puis apparaît un murmure, et enfin, la musique intérieure s'exprime par des mots<sup>22</sup>.

Vygotski aurait dit: «se réalise» par les mots.

Rappelons-nous, ici, les développements de Vygotski dans le chapitre VII de *Pensée et langage* à propos de la relation que le langage intérieur entretient avec le sens et la signification. Il en différencie les fonctions par rapport à celles propres à la parole orale et écrite. Ces trois registres de langage – intérieur, oral et écrit – participent de façon séquentielle à la composition verbale qu'est le poème. On a suivi le premier bouillonnement intérieur, voyons maintenant le travail qui suit ce bouillonnement, tel que le raconte Nadejda:

J'avais l'impression que les vers existaient avant d'avoir été composés (Mandelstam ne disait jamais qu'il avait «écrit» un poème. Il le «composait», puis il le notait). Tout le processus de la composition consistait à capter avec attention, puis à rendre manifeste, l'unité de l'harmonie et du sens préexistante et venue on ne sait pas d'où, qui se matérialisait peu à peu dans les mots. Le dernier stade du travail consistait à nettoyer le poème des mots fortuits, n'appartenant pas au tout harmonieux avant qu'il se manifestât. Ces mots qui s'étaient glissés par hasard avaient été utilisés à la hâte, pour remplir des blancs au moment où l'ensemble prenait forme. Ils étaient là, et les supprimer était aussi un gros travail. Au dernier stade il fallait s'écouter douloureusement soi-même, pour trouver cette unité objective et parfaitement exacte qu'on appelle un poème<sup>23</sup>. [...]

Si le poème ne se détache pas, disait Mandelstam, c'est «qu'il y a en lui quelque chose qui ne va pas», ou bien «qu'il reste encore quelque chose de caché», c'est-à-dire un bourgeon d'où cherche à percer une pousse nouvelle; autrement dit, le travail n'est pas terminé<sup>24</sup>.

Puis, lorsque «la voix intérieure s'était tue», Mandelstam avait hâte de lire son nouveau poème à quelqu'un.

Je ne lui suffisais pas – nous raconte Nadejda – j'avais assisté de si près au processus d'enfantement qu'il lui semblait que j'avais entendu moi aussi tous les motifs qui l'avaient obsédé. Parfois même il me reprochait de ne pas avoir tout entendu. La première lecture parachève en quelque sorte le travail effectué sur un poème, et le premier auditeur est ressenti comme participant à ce travail<sup>25</sup>.

Ici c'est le langage oral qui prend la relève. Le poète a besoin non seulement d'entendre la sonorité des mots choisis, mais aussi d'une interlocution nouvelle capable de réagir aux mots entendus.

*Le poète, l'œuvre, l'instrument.*

Je donne maintenant la parole à Mandelstam lui-même. Il consacre entre les années 10 et 20, avant de tomber sous les coups de l'ostracisme de l'Union des écrivains russes et puis de la répression stalinienne, plusieurs essais à la question du statut du vers poétique : *Le Matin de l'acméisme* (1913), *De la nature du verbe* (1920) et *Le Verbe et la culture* (1922)<sup>26</sup>. Il polémique, dans *Le matin de l'acméisme*, contre la conception symboliste qui privilégie le sens caché du mot et contre la conception futuriste qui, au contraire, tend à ne considérer que la matière (la forme) du mot, au détriment de son caractère signifiant. Mandelstam, en revanche, affirme l'intégrité du mot, unité complexe de son et de sens:

L'œuvre est la réalité de l'artiste, dont la conception du monde n'est qu'un instrument, à l'instar du marteau pour le tailleur de pierre. Et il ajoute: «Trop souvent nous perdons de vue que le poète élève le phénomène à la puissance dix et il n'est pas rare que la modeste apparence de l'œuvre d'art nous trompe quant au réel monstrueusement condensé qu'elle possède. Ce réel est, en poésie, le mot en tant que tel. A l'instant, par exemple, en exposant ma pensée sous une forme aussi exacte que possible mais nullement poétique, je parle, au fond, avec des signes et non avec le mot. Les sourds muets se comprennent parfaitement entre eux, et les signaux ferroviaires remplissent une fonction très complexe sans recourir au mot. Ainsi, si l'on considère le sens comme contenu, tout le reste de ce qui est dans le mot doit être considéré comme une simple appendice mécanique qui ne fait que compliquer la transmission rapide de la pensée. «Le mot en tant que tel» est né dans la lenteur. Peu à peu, l'un après l'autre, tous les éléments du mot ont été attirés dans la notion de forme, et seul le sens conscient, le logos, est jusqu'à présent reconnu d'une manière erronée et arbitraire comme contenu. De ce respect superflu le logos n'est que le perdant. Le logos ne demande qu'une égalité de droits avec les autres éléments du mot. Les futuristes, n'ayant pas maîtrisé le sens conscient en tant que matériau de la création, l'ont jeté par dessus bord à la légère et, au fond, ont répété l'erreur grossière de leurs prédécesseurs. Pour les acméistes, le *sens* conscient du mot, le logos, est une *forme* aussi merveilleuse que la musique pour les symbolistes.

Et il poursuit:

L'acméisme s'adresse à ceux qui, saisis par l'esprit de construction ne refusent pas, craintifs, leur propre pesanteur mais l'acceptent avec joie, pour réveiller et utiliser au plan architectural les forces qui dorment en elle. L'architecte dit: je construis, donc j'ai raison. La conscience de notre bon droit nous est plus chère que tout en

poésie [...]. Quel insensé acceptera de construire s'il ne croit pas en la réalité du matériau dont il doit vaincre la résistance? Dans les mains de l'architecte le pavé se transforme en substance et il n'est pas né pour construire celui pour qui le bruit du burin martelant la pierre n'est pas une preuve métaphysique<sup>27</sup>.

Et le voilà insister avec encore plus de force sur le lien entre pensée et mot, lien difficile à exprimer si l'on ne veut pas se servir du genre de discours scientifique. Et pourtant Mandelstam sait le dire: «Est-ce donc que la chose est maître du verbe? Le Verbe est psyché. Le verbe vivant ne désigne pas d'objets, il choisit librement, comme pour une habitation, une signifiante parmi d'autres, une chose, un joli corps. Et le verbe erre librement autour de la chose comme l'âme autour du corps abandonné sans être oublié»<sup>28</sup>. Florian Rodari, dans une revue consacrée à l'œuvre de Mandelstam, écrit que

Mandelstam refuse de considérer le mot – et avec lui le langage dans son entier – comme un banal instrument au service de la conscience; son goût prononcé du concret, sa sensualité impatiente le conduisent à reconnaître le mot «comme un organe vivant, moteur d'énergie: réceptacle et en même temps producteur de réalités multiples dont les métamorphoses rapides ou la durée opiniâtre ratifient la présence et assurent la permanence». Le matériel recueilli par le système sensoriel est soumis à toutes sortes d'opérations qui le transforment en énergie linguistique. Le poème s'efforce «de dire la palpitation d'un corps, le mouvement de la marche, l'élan des mots et des gestes de la pensée»<sup>29</sup>.

Les essais de Mandelstam, qu'il écrit presque à contrecœur («en exposant ma pensée sous une forme aussi exacte que possible mais nullement poétique, je parle, au fond, avec des signes et non avec le mot») sont, en réalité, des extraordinaires concentrés conceptuels. Le poète vit de mots, le réel du poète est le mot en tant que tel. Il suffit de ressentir la force par laquelle Mandelstam affirme cette vérité et vit de cette vérité, jusqu'à en mourir (il a suffi d'un poème se moquant de Staline pour signer son exil et sa fin) pour saisir ce qu'est l'expérience du mot, son essence profonde: la réalisation verbale des émotions qui éveillent le corps, qui poussent à participer à la vie de tous, à en dire ce qu'on en cueille comme signification profonde, sociale, historique. Le poète est l'origine et l'instrument des mots qu'il élabore, à partir de la langue que ses congénères lui ont mis à disposition. Le comprendre, c'est comprendre la réalité de l'œuvre: «le poète élève le phénomène à la puissance dix et il n'est pas rare que la modeste apparence de l'œuvre d'art nous trompe quant au réel monstrueusement condensé qu'elle possède...»<sup>30</sup>.



### *Conclusion*

Il me faut conclure en reliant ces propos au propos général de cet ouvrage. Je pense que la connaissance du travail de Vygotski nous permet de saisir ce que son œuvre, ses intuitions fulgurantes, sa logique surpassant chaque fois le sens commun, doivent à l'expérience des poètes qui, comme Mandelstam, ont su faire reconnaître les efforts déployés pour d'abord réaliser verbalement, poétiquement, pour ensuite la partager, l'expérience subjective du monde.

«L'art est technique sociale des sentiments», affirmait Vygotski dans *Psychologie de l'art*.

*Technique*, c'est-à-dire activité développée par l'expérience, ce travail qui commence dès que le poète se trouve sous l'emprise de mots qui bourdonnent dans sa tête et qui se poursuit dans l'élimination des mots importuns.

*Sociale*, car le poète, comme tout artiste, est un homme parmi les autres qui a besoin d'interlocuteurs (un article magnifique de Mandelstam parle de *L'interlocuteur* de façon «bakhtinienne»<sup>31</sup>) à qui il propose, indirectement, les mots réalisant son expérience du monde. Mots qui retravaillent ce qui a été vu, vécu, imaginé, médité. Mandelstam a vécu pour cette interlocution et il est mort aussi à cause d'elle.

*Des sentiments*. Car les sentiments sont le moteur qui ébranle le corps propre et le prédispose à l'action. Ce sont le «travaillé social» des émotions, qui permettent la transformation de nos impulsions en formes partageables, en bien commun. Nous continuons à nous développer à l'âge adulte grâce à la rencontre avec des œuvres élaborées par nos semblables.

Si la formule vygotiskienne «l'art comme technique sociale des sentiments» est, peut-être, peu poétique, elle est néanmoins efficace. Vygotski affirme que l'art est le centre le plus important de tous les processus biologiques et sociaux de l'individu dans la société, qu'il est un moyen de mettre l'homme en équilibre avec le monde aux instants les plus critiques et les plus graves de la vie. L'expérience, la vie même de Mandelstam, peuvent être considérées comme une démonstration vécue de cette importance. «Exister est le suprême amour propre de l'artiste. Il ne veut pas d'autre paradis que l'être, et quand on lui parle de la réalité il n'a qu'un sourire amer, parce qu'il connaît la réalité infiniment plus convaincante de l'art»<sup>32</sup>.

Vygotski s'était proposé de déduire les lois de la psychologie de l'art à partir de l'analyse d'une fable, d'une nouvelle et d'une tragédie. «Je suis parti pour cela de l'idée que les formes les plus développées de l'art donnent la clé des formes les

moins développées... que la tragédie de Shakespeare nous explique les énigmes de l'art primitif et non l'inverse»<sup>33</sup>. L'analyse de la composition poétique donne la clé de compréhension de ce qu'est la réalisation verbale d'émotions intelligentes. C'est-à-dire d'émotions élaborées, dont la décharge a été transformée par le travail psychique et matériel du poète, par cette technique sociale des sentiments qui n'est autre chose, en poésie, que l'usage tout humain des potentialités du mot.

L'œuvre ultérieure de Vygotski – *Psychologie de l'art* en étant le prologue et *La signification historique de la crise en psychologie* son introduction –, ne sera qu'une tentative pour rendre intelligibles ces processus. En artiste rationnel, tel qu'il l'a été.

## Note

<sup>1</sup> L'article di Livia Scheller, *Vygotski, Mandelstam et les mots des émotions* è apparso precedentemente nel volume *Vygotsky maintenant*, a cura di Y. Clot, Paris, La Dispute, 2012, p. 369-83. La redazione ringrazia la casa editrice francese per la gentile concessione [n.d.r.].

<sup>2</sup> L. Vygotski, *La signification historique de la crise en psychologie*, Paris, La Dispute, 2010, p. 236.

<sup>3</sup> L. Vygotski, *Pensée et langage*, Paris, La Dispute, 1997, p. 415.

<sup>4</sup> O. Mandelstam, *Tristia*, trad. fr. M. Aucouturier, Imprimerie nationale, Paris, La Salamandre, 1994, p. 141.

<sup>5</sup> N. Mandelstam, *Contre tout espoir, mémoires*, Tome I, Paris, Gallimard, 2012, p. 288.

<sup>6</sup> Cfr. A. Rivière, *La psychologie de Vygotski*, Bruxelles, Mardaga, 1999; N. Veresov, *Undiscovered Vygotsky*, London, Peter Lang, 1999.

<sup>7</sup> L. Vygotski, *Psychologie de l'art*, Paris, La Dispute, 2005, p. 338.

<sup>8</sup> Ivi, p. 333.

<sup>9</sup> Ivi, p. 293.

<sup>10</sup> Ivi, p. 299.

<sup>11</sup> Ivi, p. 345.

<sup>12</sup> Y. Clot, *La conscience comme liaison*, in L. Vygotski, *Conscience, inconscient, émotions*, Paris, La Dispute, 2003, p. 47.

<sup>13</sup> N. Mandelstam, *Op. cit.*, p. 226. Mandelstam vécut une période d'"empêchement" poétique pendant cinq années, de 1925 à 1930.

<sup>14</sup> Ivi, p. 88-9.

<sup>15</sup> Cfr. le poème *On m'a jeté dans une fosse aux lions* dans O. Mandelstam, *Les cahiers de Voronej*, trad. fr. Ch. Mouze, Marseille, Harpo &, 2005, p. 143.

<sup>16</sup> Cfr. le poème *Par thêta et iota la flûte grecque* dans *Cahiers de Voronej*, cit., p.191.

<sup>17</sup> N. Mandelstam, *Op. cit.*, p. 231-3.

<sup>18</sup> L. Vygotski, *Pensée et langage*, cit., p. 481.

<sup>19</sup> N. Mandelstam, *Op. cit.*, p. 233.

<sup>20</sup> «Il me semble que lorsqu'il dit qu'on ne peut faire exprimer des mots à la flûte, cela concerne également le poète. Il s'agit du moment où le son résonne déjà dans les oreilles, où ses lèvres commencent déjà à remuer et cherchent les premiers mots... » (Ivi, p. 234. Le

---

poème *Par thêta et iota la flûte grecque* est dans O. Mandelstam, *Les cahiers de Voronej*, cit., p. 191).

<sup>21</sup> O. Mandelstam, *Les cahiers de Voronej*, cit., p. 191.

<sup>22</sup> N. Mandelstam, *Op. cit.*, p. 234.

<sup>23</sup> Ivi, p. 89.

<sup>24</sup> Ivi, p. 90.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> O. Mandelstam, *Été froid & autres textes*, trad. fr. G. Capogna-Bardet, Paris, "Lettres russes", Actes Sud, 2001. O. Mandelstam, *De la poésie*, trad. fr. Mayelaveta, Paris, "Arcades", Gallimard, 1990.

<sup>27</sup> O. Mandelstam, *Le matin de l'acméisme*, in Id., *Été froid & autres textes*, cit., p. 58-9.

<sup>28</sup> O. Mandelstam, *Le verbe et la culture*, in Id., *De la poésie*, cit., p. 50.

<sup>29</sup> F. Rodari, *Mandelstam*, «Revue Des Belles Lettres», n. 32-33, 1981, p. 89.

<sup>30</sup> O. Mandelstam, *Le matin de l'acméisme*, in Id., *Été froid & autres textes*, cit., p.58.

<sup>31</sup> O. Mandelstam, *De la poésie*, cit., p. 58-62.

<sup>32</sup> O. Mandelstam, *Le matin de l'acméisme*, in Id., *Été froid & autres textes*, cit., p. 58.

<sup>33</sup> L. Vygotski, *Psychologie de l'art*, cit., p. 376.



VALERIO MAGRELLI

*Leggere Blok*

1. Parlando di Aleksandr Blok in un'università, non posso non cominciare da una sua celebre quartina della poesia *Agli amici*:

Triste destino – vivere una vita  
complessa, disagiata, pomposa  
divenir patrimonio d'un docente  
produrre schiere di critici nuovi...

Eppure, minaccioso e perentorio, mi torna immediatamente in mente l'ukase di Vladimir Nabokov: «Non si dovrebbe parlare di un autore di cui si è incapaci persino di pronunciare il nome in maniera corretta». E dunque, come oso parlare di un poeta russo? Se questo è vero, allora, per citare ora un Rimbaud reso noto da Chatwin, dovrei semplicemente confessare: «Che ci faccio qui?». Docente di letteratura francese, cosa sto a fare, in un convegno sulla rivoluzione, la cultura, la politica e la poesia russa? Specialmente sulla poesia, devo ulteriormente infierire, ovvero l'arte della lingua per eccellenza. Che posso dirne, io, che quella lingua ignoro?

Ricordo una splendida pagina in cui Gesualdo Bufalino spiegava come, non sapendo il francese, aveva tradotto tutte *Le fleurs du mal* di Baudelaire basandosi su precedenti versioni italiane. Così facendo, lo scrittore accettava di prendere serenamente su di sé la verità dell'accusa rivolta da Foscolo a Monti, ovvero d'essere «il traduttore dei traduttori d'Omero». Posso pertanto dire che, come Monti, come Bufalino, il mio russo è soltanto il risultato di un'opera di decifrazione: lingua desunta da un'autentica Stele di Rosetta. Per leggere il poema *Dodici* (1918) mi sono servito pertanto di ben tre traduzioni (due delle quali dono di Raissa Raskina): Renato Poggioli (Einaudi 1965), Bruno Carnevali (Melita 1972), Cesare G. De Michelis (Marsilio 1995).

E non è tutto. Infatti, oltre a quello di essere qui abusivamente, devo confessare un secondo reato. Lo ammetto: non è la prima volta che cado in tentazione. Tanti anni fa, sventurato, risposi a un invito accettando di redigere addirittura una prefazione alle poesie di Blok. Devo precisare, però, che me la cavai abbastanza bene, spostando l'attenzione dell'autore al suo traduttore – uno slavista che ho sempre amato molto come poeta. Il testo uscì da Guanda nel 2000 con il titolo *Ripellino docet*. Mi concentrai cioè sulla profonda sintonia fra i due autori. Basti citare la

traduzione di *Le voci dei violini*, sorprendente esempio di mimesi poetica, che Ripellino traduce così:

Perché nell'ora limpida dei trionfi  
tu incollerisci, mio stridulo archetto,  
e irrompi nell'orchestra universale  
con un canto isolato e frettoloso?

Insomma, mi soffermai sulle affinità fra il critico-poeta italiano e le sue traduzioni da Blok, affinità culminanti in un passo dello *Studio introduttivo* in cui Ripellino non esitava a introdurre una nota diaristica personale:

E ancor oggi, se andate in un piovoso tramonto d'autunno alla periferia di Leningrado, vi sembrerà di trovarvi la luce e le immagini delle strofe blokiane. Quel sentore palustre, quella natura malinconica e singhiozzante, quel gocciolio che cancella i contorni degli uomini. Gli alberelli giallicci sprigionano barbagli metallici e tutto il paesaggio ha un alone fosforescente. E la sera, come nei versi blokiani, nell'umido velluto dell'aria verdeggia la splendente fiammella d'un semaforo.

Ancora un'osservazione sul volume della Guanda. Nella dedica di apertura, il traduttore e slavista Angelo Maria Ripellino, scrittore in proprio, si volge a un altro sommo autore italiano che, a margine della ricerca letteraria, predilesse proprio l'attività di traduttore e slavista. Stiamo parlando di Tommaso Landolfi, cui si deve quella splendida parabola sul destino delle lingue che è il *Dialogo dei massimi sistemi*. Detto per inciso: che occasione sprecata, quella di non chiamare il luogo in cui ci troviamo, come fanno in Francia con i nomi dei grandi scrittori, "Università Tommaso Landolfi" (Cassino dista da Pico, il paese di Landolfi, solo una trentina di chilometri).

Nel racconto di Landolfi, uno dei protagonisti afferma: «Tradotta, la poesia è irriconoscibile e ha perduto tutto; così è destituita di ogni senso». Certo, non si può escludere che anche Ripellino traduttore di Blok fosse alieno da posizioni così drastiche. Di fatto, però, la sua risposta resta affidata al dono della versione italiana, che ancora oggi ci reca la presenza mesmerica e canora del verso russo. Infine, dedica per dedica, ecco dei versi da *Autunnale barocco* che Ripellino compose, come si legge in esergo e tra parentesi "alla maniera di Blok":

Io, che ero un tempo incendio, furia, spasimo,  
me ne sto aggricciato su una panca,  
assorto e assente aspettando il mio numero,  
che eseguirò di malanimo.  
Temo che fallisca il mio improvviso,  
che il motore del cuore si spenga,

che la mia postura sbilenca  
sia solo sorgente di risa.  
Eppure aspetto di entrare in scena,  
anche se so che non mi applaudiranno.  
Aspetto di gridare la mia pena,  
il mio stolido e farsesco affanno.

Venendo adesso a Blok, bisogna specificare che, nel suo maestro russo, il poeta palermitano amava (e aveva adombrato nella lirica appena citata) soprattutto «l'impasto da tenebroso linguaggio da congiurati, di estasi mistiche e da buffonata, le incrinature da romanza zigana». Infatti «l'arlecchinata metafisica diventa un motivo continuo nella scrittura di Blok: e non è da stupire se torna persino nei *Dodici*». La frase è pronunciata a proposito di *Balagančik*, ossia *Il piccolo baraccone*, tratto da una poesia omonima del 1905. E qui mi sia concesso un inciso francese: eseguito nel 1906 a Pietroburgo (al teatro di Vera Komissarževskaja, con Mejerchol'd regista e attore), *Il piccolo baraccone* venne ripreso nel 1923 a Parigi col titolo *La Petite Baraque* – regia George Pitoëff, e, fra gli attori, niente meno che Antonin Artaud...

2. Ma veniamo finalmente al poema *Dodici* e al suo autore. Blok morì prima che l'utopia comunista si trasformasse in distopia, spegnendosi proprio nell'anno in cui Evgenij Zamjatin terminava di scrivere il romanzo *Noi*. In questo autentico capostipite del genere dell'utopia negativa, sottotesto di tanta fantascienza-politica, già si intravede l'incubo totalitario incarnato dal personaggio del Grande Fratello in *1984* di George Orwell: autore che, non a caso, aveva recensito con grande attenzione l'opera di Zamjatin. La breve vita di Blok si svolse dunque alla vigilia (ma sarebbe meglio dire ai primordi) di tale drammatico scenario, ed egli partecipò con entusiasmo all'epopea del 1917 come dimostra appunto il poemetto del 1918: «Oggi mi sento un genio», annotò nel diario dopo aver finito *I dodici*.

Nell'esaltare la purezza della rivoluzione in senso lirico, mitico, sacro, il testo si conclude con l'immagine di Cristo (e anzi con il suo stesso nome), un Cristo che incede davanti alle dodici guardie rosse chiamate a simboleggiare gli apostoli (e si veda al riguardo il commento di Viktor Šklovskij). D'altronde, vicino all'atmosfera apocalittica diffusa nella cultura russa del primo Novecento, il poeta non esitò a paragonare l'evento del 1917 al crollo della civiltà romana, scorgendo nelle masse dei «barbari» l'annuncio di un nuovo mondo.

«Il dramma di Blok, il dramma che lo incenerì», ha osservato Clara Strada Janovič, «fu quello d'uno spirito escatologico e mistico che si sente straniero nel re-

gno della storia». Al fervore iniziale seguì infatti una lunga serie di delusioni legate sia al tradimento delle aspirazioni rivoluzionarie, sia alla violenta e ottusa ingerenza dell'apparato burocratico. Ormai rassegnato e isolato, Blok si spense nel più nero, "borghese" pessimismo, come si legge nelle memorie di Kornej Čukovskij:

Stavo con lui dietro le quinte alla Casa di Stampa, quando sul palcoscenico si udì uno di quegli oratori che a Mosca sono così numerosi il quale dimostrava allegramente che Blok, come poeta, era morto: "Io vi domando compagni, c'è una dinamica in queste poesie? Questi versi sono vecchiume, e lì ha scritti un cadavere!" Blok si chinò su di me, mormorando: "Ha ragione (benché non lo vedessi, sentii con tutta la schiena il suo sorriso), dice la verità: sono morto" (citato da Ripellino nella sua *Introduzione* a A. Blok, *Poesie*, Parma, Guanda, 1975, p. LV).

Ebbene, nei *Dodici* tutto ciò è ancora molto lontano. Ma vorrei tornare, infine, alla letteratura che insegno. Riportato da Giovanni Macchia, il passo che mi interessa mi è balzato agli occhi nei giorni scorsi, per caso, grazie a un antico appunto (esame sostenuto nel 1977) in cui annotavo semplicemente: «Vedi Alexander Blok». Ed ecco il brevissimo accenno cui mi riferisco. Siamo alla nona strofa dei *Dodici*, ora nella traduzione di Paolo Statuti:

Tace la voce della città,  
Il gendarme più non cammina,  
Tace la torre sulla Nevà –  
Non c'è più vino in cantina!

Un borghese sta al bivio,  
Cela il naso nel colletto.  
Un pelo irsuto lo strofina –  
È un mite cane reietto.

Come quel cane è affamato,  
Tace, non fa domande.  
Come quel cane, il vecchio mondo  
Ha la coda tra le gambe.

Ora passiamo a una folgorante riflessione del grande aforista Nicolas Chamfort (1741-1794), amato da Schopenhauer, Nietzsche, Cioran. Malgrado fosse un acceso giacobino, il suo anticonformismo lo portò ben presto su posizioni critiche nei confronti del nuovo regime. Proprio per questo motivo, durante il periodo del Terrore, rischiò l'arresto. Morì dopo pochi mesi, a causa delle gravi ferite conseguenti a un suo delirante tentato suicidio. Chamfort, è stato detto, era un uomo che, «forse, più di chiunque altro, aveva saputo cogliere l'essenza dell'Antico Regime e si era votato con furore alla sua distruzione» (Benedetta Craveri). Vengo dunque alla



sua citazione: «*La Révolution est comme un chien perdu que personne n'ose arrêter*».

Non so se Blok conoscesse questa massima. Mi fermo qui. Quel che più mi sta a cuore, è poter segnalare l'esistenza di una metafora, di una figura comune fra le vicende della Rivoluzione francese e quella della sua omologa russa, entrambe raccolte nel segno di un cane smarrito.



## **CALEIDOSCOPIO**



FRANCESCO FIORENTINO

*Brecht, la rivoluzione e il teatro epico*

---

Abstract

*The present essay interprets Brecht's epic theatre as the most radical attempt of theatrical art to absorb and accept the effects of the Russian Revolution. The essay proposes two hypotheses. 1) The revolution itself - the reflection on its insuperable contradictions - produces the meta-reflexive, analytic dimension of Brecht's theatre. 2) Marxian theory impacted not only on the content of the pieces but also on the formal organization of Brecht's theatrical practice.*

*The essay argues in favor of the two hypotheses analyzing Die Maßnahme. This piece establishes an interdependent nexus between revolution and self-reflection, intertwining the analytic reflection on revolution with a mise-en-scène of epic theatre. The inquiry reveals structural similarities among the self-reflexive traits of epic theatre, the self-critique that Marx attributed to the proletarian revolution in Eighteen Brumaire of Louis Napoleon and the Durcharbeiten that Freud described in Remembering, repeating and working-through. The paper also relates the theatrical collective of the Brechtian Lehrstück to Lenin's idea of the political party and to the position of the Lacanian psychoanalyst.*

---

*La forma della rivoluzione*

In un testo del 1926, polemizzando con Thomas Mann, Brecht parla di «una nuova ondata di contenuti» innescata dalla Rivoluzione russa che i rappresentanti di quella che chiama la vecchia generazione sarebbero capaci di apprezzare solo esteticamente, vale a dire secondo le categorie estetiche tradizionali. Recependoli così, essi ne respingono e disinnescano la carica rivoluzionaria riducendoli a meri «stimoli estetici»<sup>1</sup>. Quello che distingue invece la nuova generazione di cui si elegge a portavoce è, secondo Brecht, proprio il fatto che essa sa accogliere questi nuovi contenuti, che sono rivoluzionari non soltanto perché sono più o meno direttamente prodotto dell'Ottobre rosso, ma anche e in primo luogo perché reclamano e generano metodi e tecniche di rappresentazione inediti, così come anche usi diversi dei mezzi di produzione, metodi, tecniche e usi che hanno la potenzialità di aprire la percezione verso ambiti della realtà e del discorso altrimenti ignorati. «Tutto l'interesse» dei giovani – scrive Brecht in un altro testo del 1926 – è «volto alla creazione di “chiavi formali”» che possano «rendere accessibili nuovi temi»<sup>2</sup>.

La contrapposizione operata da Brecht tra l'azione “rivoluzionaria” della vecchia e della nuova generazione ricorda quella tra rivoluzione borghese e rivoluzione proletaria formulata da Marx nel *18 Brumaio di Luigi Bonaparte*: «Prima la fra-

se sopraffaceva il contenuto; ora il contenuto trionfa sulla frase», scrive Marx<sup>3</sup>. Il conflitto è tra frase fatta, cioè forma che viene dal passato a cancellare i nuovi contenuti, e materia nuova, cioè materia che trionfa sulle forme della tradizione e innescava la ricerca di forme nuove.

«Rivoluzionati lo siamo anche noi», aveva rivendicato Thomas Mann in un articolo apparso sul «Berliner Tageblatt», in risposta a un altro articolo polemico di Brecht apparso su «Das Tage-Buch». Alla «rivoluzione mondiale» partecipa chiunque sia veramente vivo intellettualmente, aveva scritto Mann<sup>4</sup>. Ma se si esprime questa vivacità nei modi consueti, allora – dal punto di vista di Brecht – si è in realtà soltanto degli pseudorivoluzionari, artefici di una rivoluzione soltanto apparente, perché non comporta trasformazioni sostanziali, cioè cambiamenti profondi della forma e della struttura, dello scrivere e del sentire, quindi poi anche del pensare e dell'agire. Questo è invece il livello su cui si attua una rivoluzione che possa veramente dirsi tale, il livello su cui la Rivoluzione russa, per la nuova generazione a cui Brecht vuole dar voce, può e deve agire. Il suo effetto sulle arti dovrebbe essere quello di muovere alla creazione di forme radicalmente trasformate, capaci di accogliere le nuove materie dell'esperienza, della conoscenza e dell'espressione prodotte dai tempi, e anzi di contribuire a crearne ancora altre.

In Germania uno dei più spettacolari tentativi in tal senso è da ascrivere a Erwin Piscator. È emblematico il fatto che nella sua autobiografia, operando certo una stilizzazione affatto significativa, Piscator faccia risalire la sua conversione al marxismo – e quindi il suo teatro comunista – alla notizia ricevuta sui campi della Prima guerra mondiale dello scoppio della rivoluzione in Russia<sup>5</sup>. È infatti con lui, con il suo Teatro proletario, che simbolicamente la Rivoluzione russa fa la sua comparsa spettacolare sulle scene tedesche. Ma le tante innovazioni tecniche che la sua regia propone (proiezioni di filmati, scena multipla, passerelle scorrevoli ecc.) ovvero, come scrive Brecht, il suo tentativo «di elettrificare il teatro», di innalzare il suo standard tecnico<sup>6</sup>, la «meritoria trasposizione dello spirito rivoluzionario per mezzo di effetti scenici», non rivoluzionano la prassi teatrale, anzi suscitano nel proletariato «idee sbagliate della rivoluzione», mettendo in primo piano «l'atmosfera patetica», l'effetto che la *Stimmung* rivoluzionaria produce sui nervi. «È l'ultima forma del teatro borghese-naturalista», sentenzia Brecht<sup>7</sup>.

Possiamo vedere il suo teatro epico come uno dei tentativi più coerenti e originali di assorbire in tutta la loro portata, traendone le conseguenze poetologiche e formali, i nuovi contenuti che arrivano dalla Russia rivoluzionaria a rendere estranee e insufficienti le abituali forme di rappresentazione. Si potrebbe azzardare una

doppia ipotesi: 1) che è la rivoluzione stessa, la riflessione sulle aporie del politico che essa induce, a produrre nel teatro di Brecht quella dimensione metariflessiva e analitica che lo distingue dal teatro da lui definito aristotelico; 2) che esistono delle analogie strutturali tra alcuni concetti estetici sviluppati da Brecht e alcuni concetti o riflessioni della teoria marxista e leninista, che cioè quest'ultima ha agito non tanto e non solo a livello di contenuto, ma anche sull'organizzazione formale del teatro pensato e praticato da Brecht.

Ovviamente non posso qui offrire una verifica articolata di questa doppia ipotesi, che richiederebbe una lunga trattazione. Vorrei solo offrire una prima prova a suo sostegno con l'analisi di alcuni passi di uno dei testi più discussi di Brecht, *Die Maßnahme*, un dramma didattico del 1930, dove la messinscena di diversi elementi formali del teatro epico si intreccia appunto con una riflessione analitica sulla rivoluzione.

### *Interrompere e rielaborare*

Scritto da Brecht in collaborazione con Hans Eisler, che ne compone la musica, il dramma *Die Maßnahme* ha la struttura di un oratorio, con un coro e quattro solisti, e viene messo in scena per la prima volta al Großes Schauspielhaus di Berlino il 13 dicembre 1930. Nel programma di sala della prima si legge:

Il contenuto è il seguente: quattro agitatori comunisti stanno davanti a un tribunale di partito, rappresentato da un coro di massa. Hanno fatto lavoro di propaganda comunista in Cina e hanno dovuto uccidere un giovane compagno. Per dimostrare al tribunale la necessità di questa misura, mostrano come il giovane si è comportato nelle diverse situazioni politiche. Mostrano che il giovane era un rivoluzionario dal punto di vista emozionale, ma non si atteneva abbastanza alla disciplina e faceva parlare troppo poco la ragione, così che, senza volerlo, era diventato un grave pericolo per il movimento. Lo scopo del dramma è quindi quello di mostrare un comportamento politicamente sbagliato e in tal modo insegnare il modo giusto di comportarsi. Ciò che deve essere proposto alla discussione attraverso la rappresentazione è se un tale allestimento abbia un valore didattico dal punto di vista politico<sup>8</sup>.

Lo scopo di questo *Lehrstück* è duplice. In primo luogo, per quanto riguarda il testo, quello di mostrare comportamenti politicamente sbagliati per insegnare comportamenti politicamente giusti. In secondo luogo, per quanto riguarda il lavoro teatrale, quello di verificare se messinscene di tal genere abbiano un senso politico. Il teatro, cioè, più specificamente, l'*ensemble* degli interpreti, non è chiamato semplicemente a rappresentare il testo, ma anche e soprattutto a sottoporre a verifica e quindi a mettere in discussione l'operazione del suo autore. In realtà non

è mostrando un comportamento politicamente sbagliato per insegnare così un comportamento politicamente giusto che il *Lehrstück* vuole istruire, bensì problematizzando un teatro che opera secondo tali intenzioni. Riflessione sul teatro politico attraverso il teatro. Riflessione che è innescata da un'azione rivoluzionaria e ha questa per oggetto. Già da subito il testo stabilisce un nesso di interdipendenza tra rivoluzione e autoriflessività. Si può inoltre già qui constatare un'analogia tra questo tratto autoriflessivo del teatro di Brecht, innescato da un'azione rivoluzionaria, e l'attitudine autocritica che – nel *18 Brumaio di Luigi Bonaparte* – Marx attribuisce alla rivoluzione proletaria:

Le rivoluzioni proletarie invece, quelle del secolo decimonono, criticano continuamente se stesse; interrompono a ogni istante il loro proprio corso; ritornano su ciò che già sembrava cosa compiuta per ricominciare daccapo; si fanno beffe in modo spietato e senza riguardi delle mezze misure, delle debolezze e delle miserie dei loro primi tentativi [...]; si ritraggono continuamente, spaventate dall'immensità dei loro scopi, sino a che si crea la situazione in cui è reso impossibile ogni ritorno indietro<sup>9</sup>.

Criticano continuamente se stesse e interrompono a ogni istante il proprio corso, scrive Marx. Quel che viene subito interrotto è l'entusiasmo del trionfo cantato dal coro, che accoglie gli agitatori da una missione «fortunata», «felice», «riuscita», cioè «*glücklich*»:

Venite avanti! Il vostro lavoro è riuscito, anche in questo paese  
Marcia la rivoluzione, e ordinate sono le fila dei combattenti anche là.  
Siamo d'accordo con voi<sup>10</sup>.

Ma quattro agitatori impongono un arresto al trasporto ideologico: «Alt, dobbiamo dire qualcosa!». Devono riferire che un compagno è morto, perché «aveva messo in pericolo il movimento. Voleva ciò che è giusto e agiva in modo sbagliato»<sup>11</sup>. Perciò hanno dovuto sacrificarlo. E ora chiedono espressamente il giudizio del coro, che recepisce la loro richiesta e chiede a sua volta: «*Stellt dar, wie es geschah und warum, und ihr werdet unser Urteil hören*». Cioè: «Mostrateci come è successo e perché, e udrete il nostro giudizio»<sup>12</sup>.

Un'interruzione istituisce un doppio processo “giudicante”: quello che riguarda l'operato degli agitatori e la loro analisi dell'accaduto, e che avviene anche sulla scena da parte del coro; e quello che riguarda la scena, la rappresentazione teatrale di questo processo giudicante, il giudizio critico del pubblico sul giudizio pronunciato dal coro. Abbiamo a che fare con una riflessione sulla rivoluzione accompa-



gnata da una riflessione su questa riflessione operata con i mezzi del teatro. È questo doppio livello di rappresentazione e performance che definisce il teatro epico. Un suo gesto inaugurale è proprio l'interruzione di un consenso che mira ad aprire uno spazio per una riflessione analitica su fatti che sono già avvenuti o che stanno avvenendo. All'inizio sta la messa in discussione di un giudizio condiviso, come lo è in questo caso quello del coro, e la richiesta di un altro giudizio, di un altro modo di guardare le cose. Gli agitatori interrompono una rappresentazione della storia dal punto di vista dei sopravvissuti, chiedono di essere giudicati, operano una sospensione della fede ideologica che crea la scena di una rivoluzione che – come voleva Marx – critica se stessa, osserva se stessa analiticamente, interrompendosi, tornando sui suoi passi, pensando quanto è rimasto impensato, esponendosi alla enormità e anche alla mostruosità dei suoi scopi.

Abbiamo a che fare con una scena che non è omogenea, ma è piuttosto tormentata e animata da un raddoppiamento, da scissioni molteplici e dalla loro sospensione dialettica: a cominciare dalla scissione della rappresentazione in rappresentazione e commento, che è costitutiva per il teatro epico. Ai quattro agitatori non viene chiesto soltanto di rappresentare l'accaduto, ma anche di renderlo comprensibile, di spiegare il perché. In altre parole, essi devono non soltanto mostrare i fatti, ma anche la loro interpretazione. È appunto questo che Brecht chiede all'attore del suo teatro epico: mostrare che egli forma attivamente i fatti, che fatti e interpretazioni non sono mai nettamente distinguibili e che ogni rappresentazione di fatti è sempre orientata da determinati interessi. Se è così, allora anche gli attori dovranno tenere bene a mente che, in questo caso, abbiamo a che fare con carnefici che raccontano delle colpe della loro vittima per motivare il loro operato. Ma anche che sono loro, gli uccisori, che chiedono di essere giudicati dal coro che li festeggia, d'accordo con il loro operato. In fondo hanno eseguito con successo la loro missione, hanno agito secondo le disposizioni e sono già stati assolti dalla comunità. Chiedere nuovamente un giudizio sul loro operato significa mettere in dubbio quelle disposizioni. Segnalare forse una rimozione.

Già solo con la loro richiesta gli agitatori portano nello spazio della visibilità ciò che si nasconde dietro la scena della rivoluzione vittoriosa: l'uccisione di un compagno e tutte le contraddizioni dilananti che essa comporta. Anche questo è un gesto fondamentale del teatro epico: la sospensione di un oblio, per permettere il ritorno del rimosso, che ha sempre la forma di conflitti insopportabili. Anche in questo senso la scena epica mira a far emergere «*die Vorgänge hinter den Vorgängen*», i «processi che stanno dietro ai processi», che poi non sono altro che «pro-

cessi che si svolgono tra gli uomini»<sup>13</sup>. Il *Verfremdungseffekt*, l'effetto di strania-mento, è appunto un'interruzione dell'accordo con ciò che è dato nella coscienza collettiva, un'interruzione che vuole creare uno spazio per la riemersione e l'analisi impegnata di ciò che alla coscienza collettiva viene invece sottratto.

Così il teatro lavora contro un dispositivo di rimozione che è all'opera allo stesso modo nel teatro che Brecht chiama aristotelico e nella rivoluzione borghese descritta da Marx nel *18 Brumaio di Luigi Bonaparte*. Le rivoluzioni borghesi – scrive Marx – «passavano tempestosamente di successo in successo», in un accavallarsi di «effetti drammatici», erano rapite in un'«estasi» destinata presto a spegnersi. Erano come una «febbre», una «tempesta», che subito passa<sup>14</sup>. Allo stesso modo nella scena del dramma di Brecht il coro appare preso dalla dinamica di una rivoluzione che avanza vittoriosa e sembra appunto procedere così: «Tempestosamente di successo in successo», preso da una fretta, che assume i tratti di un'«estasi» inevitabilmente effimera. In realtà, argomenta ancora Marx, le rivoluzioni borghesi sono agite da un passato non elaborato che torna continuamente a imbrigliare l'energia di trasformazione, a inibire la libido rivoluzionaria. C'è qualcosa che si è formato nel corso del tempo, che si sottrae al controllo degli attori storici e impone di essere ripetuto: questo qualcosa determina il corso – e cioè il fallimento – delle rivoluzioni borghesi. La tradizione figura qui come una sorta di realtà pulsionale, alla quale la volontà dei soggetti storici è esposta e dalla quale è sottomessa. Non dobbiamo dimenticare che il teatro pedagogico di Brecht ha l'ambizione di lavorare sui comportamenti automatici della spontaneità, dell'istinto, del pensiero e dell'agire collettivo. È in questo lavoro che consiste il lavoro della rivoluzione proletaria.

È un lavoro di smantellamento delle resistenze, come lo descrive Marx: una critica e una revisione permanente, un incessante confronto con i propri scetticismi, le proprie paure, per arrivare infine a una situazione in cui non sono più possibili scetticismi e le paure non hanno più forza, una situazione in cui non è più possibile tornare indietro. Ma prima di giungere a questa situazione in cui si può andare solo avanti, bisogna tante volte fare un passo indietro, per assorbire l'impatto con la realtà, per giudicare le cose da una prospettiva diversa, per ripartire con una nuova azione. Gli agitatori che nel dramma brechtiano interrompono il canto volto solo in avanti del coro per ritornare sui loro passi e riflettere quel che è stato, rimandano a questo modello marxiano della rivoluzione proletaria, che non pretende di superare quel che è dato attraverso un unico evento sovvertitore, ma annoda la trasformazione rivoluzionaria a una sperimentazione ripetitiva e paziente, a un adeguamento

processuale e doloroso. La rivoluzione non scaturisce da una decisione cosciente, da un atto volontaristico. Non si può decidere di mettere da parte tutte le resistenze e i dubbi e le ambivalenze. Essa è sempre il risultato di un lavoro impervio, pieno di frustrazioni e di ricadute. Così è stata descritta anche da Lenin: «Un processo rivoluzionario», scrive Lenin, «non è uno sviluppo graduale, bensì un movimento ripetitivo, un movimento che continuamente ripete l'inizio», che ritorna ripetutamente al prima, che richiede di «ritornare qualche volta sui propri passi, a lasciare la direzione presa all'inizio per tentare direzioni diverse». Così si legge in *L'estremismo, malattia infantile del comunismo*<sup>15</sup>, apparso nel 1920, che è uno degli intertesti principali della *Maßnahme*. Il teatro epico di Brecht assume su di sé la disposizione processuale, critica, analitica, e paziente, che a Marx e Lenin appariva necessaria per l'attuarsi della rivoluzione proletaria. La troviamo messa in scena anche in *Die Maßnahme*, nel lavoro degli agitatori, che analizzano gli eventi, discutono e valutano insieme al coro il comportamento del giovane compagno e le proprie decisioni. Lo fanno mettendo in scena, allo stesso tempo, gli strumenti della recitazione epica inventata da Brecht. Questi chiedeva all'attore di recitare la sua parte come qualcuno che *cita* un testo, di pronunciare le parole del personaggio come se fossero in corsivo o tra virgolette.

Scomponeva poi i suoi testi teatrali in scene relativamente autonome. Allo scorrere travolgente della rappresentazione drammatica tradizionale – sul quale nella visione di Marx sembra modellarsi la parabola delle rivoluzioni borghesi – si sostituisce così la forma discontinua di un resoconto in cui si inseriscono ripetute discussioni tra corpo e agitatori, oltre che canti corali. L'interruzione del movimento trascinate della rivoluzione, con cui si costituisce la scena del giudizio, corrisponde all'interruzione del flusso trascinate della rappresentazione drammatica, alla sua «smania di gettare lo spettatore in una dinamica monolineare, in cui egli non può guardare né a destra né a sinistra, né in su né in giù». A questa il teatro epico oppone un resoconto discontinuo e multimodale che concede vari tempi di riflessione. «Anche nell'arte drammatica vanno introdotti la nota a pie' pagina e il raffronto delle pagine», auspicava Brecht<sup>16</sup>.

La rappresentazione degli agitatori è insomma una sorta di messa in scena del teatro epico anche in quanto forma di rappresentazione che si costruisce a partire da un'interruzione e si presenta consapevolmente come ripetizione analitica. I quattro sottolineano continuamente che stanno per ripetere un dialogo o un avvenimento; Brecht chiede all'attore di tener presente durante la recitazione il carattere di ripetizione di ciò che recita: l'attore epico «*mostra* il personaggio, *cita* il testo,

ripete un certo accadimento», si legge nel *Messingkauf*<sup>17</sup>. «Invece di voler risvegliare l'impressione che sta improvvisando, l'attore deve mostrare piuttosto quella che è la verità: egli cita»<sup>18</sup>. Svelare e rendere presente la ripetizione come fondamento dell'accadere scenico è uno dei moventi primari del teatro epico.

Il gesto di svelare la ripetizione accomuna il teatro epico di Brecht alla critica marxiana dell'ideologia come anche alla terapia psicoanalitica.

Nel saggio *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* Freud indica il ricordo di eventi traumatici rimosso come il vero obiettivo dell'analisi. Contro questo ricordo agiscono resistenze che si esprimono prima di tutto nella forma della ripetizione. Anziché dare spazio al ricordo, il paziente ripete il rimosso, senza sapere che lo ripete. La ripetizione non è soltanto una manifestazione di una resistenza, ma anche una forma particolare del ricordare che rompe la continuità della rimozione. Essa sta per così dire all'inizio dell'analisi, la rende possibile, apre il campo della sua possibilità. L'analisi stessa, la traslazione che in essa ha luogo, «è un elemento della ripetizione e la ripetizione è la traslazione del passato dimenticato»<sup>19</sup>. Soltanto tramite la traslazione si crea la possibilità di riconoscere come tale la coazione a ripetere. Ma questo riconoscimento non basta per superare la resistenza che agisce attraverso la ripetizione. Per essere superata, la resistenza deve subire un particolare trattamento, che Freud designa con il termine *Durcharbeitung*, rielaborazione. Freud intende con questo termine un lavoro di riconoscimento che trascende la sfera intellettuale e porta a rivivere le pulsioni o i conflitti rimossi in un modo che può essere equiparato allo *Abreagieren* nel trattamento ipnotico, che ha dunque una forte dimensione corporea, ma porta nel soggetto a trasformazioni più profonde e durature rispetto a quelle indotte dall'ipnosi.

Di questo *Durcharbeiten* Freud mette in risalto due tratti, che tornano come momenti cruciali anche in Brecht: da una parte la sua gravosità e la pazienza che esso richiede; dall'altra il fatto che si tratta di «quella parte del lavoro analitico che ha l'effetto trasformativo maggiore sul paziente e che distingue il trattamento analitico da ogni influenza basata sulla suggestione»<sup>20</sup>.

Questo processo del *Durcharbeiten* stabilito da Freud mostra una forte analogia con il lavoro della rivoluzione proletaria così com'è intesa da Marx e poi da Lenin, così come il processo della ripetizione che sostituisce il ricordo può essere paragonato alla rivoluzione borghese nella quale, secondo Marx, gli attori storici, anziché ricordarsi, non fanno che ripetere errori del passato. Le forme storiche della tradizione lavorano come una realtà pulsionale che sottomette a sé il desiderio dell'altro dei soggetti rivoluzionari, si sottrae al loro controllo e li costringe alla

continua ripetizione dello stesso fallimento. Anche nella rivoluzione proletaria è all'opera la ripetizione, ma si tratta di una ripetizione che non è inconsapevole, ma – come abbiamo visto – è intrecciata dialetticamente a un procedere in avanti, a un adattamento progressivo alla situazione storica data. Un adattamento che è dialettico ed è scandito da una riflessione autocritica, dall'interruzione della semplice riproduzione dei discorsi correnti, un'interruzione che crea lo spazio per realizzare un giudizio analitico sul proprio agire, per interrogare i propri interessi e obiettivi, per giungere a un'esperienza consapevole della violenza di questo agire e della «mostruosità» dei propri obiettivi.

Gli agitatori arrestano il movimento irriflesso della rivoluzione per riportare nella coscienza rivoluzionaria qualcosa di passato che questa vuole lasciarsi alle spalle senza titubanze: l'uccisione di un compagno, che essi hanno compiuto in nome del partito e seguendo le sue direttive. Se allora chiedono un giudizio sul loro operato mettono in dubbio quelle direttive e contrastano una burocratizzazione dell'orrore che porta a una immunizzazione della coscienza etica. Con la loro richiesta, gli agitatori portano l'orribilità del loro operato nel mezzo della scena della sfera pubblica comunista: affinché quell'orribilità perda il suo carattere dell'ovvio, del naturale, dell'inevitabile.

Definire e accettare qualcosa come ovvio è sempre anche una forma di difesa. In tale senso, l'effetto di straniamento, il cui fine è la decostruzione dell'ovvio, ha sempre a che fare anche con uno smantellamento delle resistenze. La ripetizione che il teatro permette, e che la scena epica di Brecht esibisce, costituisce uno spazio protetto in cui è possibile affrontare il trauma del reale senza esserne travolti. Nel desiderio di ripetizione messo in scena dagli agitatori è in gioco anche un impulso mimetico a rivivere la terribilità del loro agire, per poterla esperire veramente per la prima volta e comprenderla, prenderla in sé, in una situazione in cui si è in grado di non indietreggiare davanti all'orrore. «Forse si potrebbe dunque dire» – scrive Brecht – «che l'arte sia l'abilità di approntare riproduzioni della convivenza tra gli uomini capaci di produrre sentimenti, pensieri e azioni che la vista o l'esperienza della realtà rappresentata non riesce a produrre nello stesso modo e con la stessa intensità»<sup>21</sup>. Lo spazio virtuale del teatro rende possibile l'incontro con il nucleo traumatico del reale. L'arte in quanto ripetizione può permettere un'esperienza di ciò che nella realtà è insopportabile, un'esperienza che nella vita reale non ha luogo perché si è troppo assediati dall'orrore, troppo vicini a se stessi. Perciò Brecht chiede all'attore di demolire questa vicinanza: «Ognuno dovrebbe

allontanarsi da se stesso. Altrimenti viene a cadere il terrore, che è necessario alla conoscenza»<sup>22</sup>.

Il teatro di Brecht sembra perseguire, dunque, un *Durcharbeiten* nel senso di Freud: un processo di integrazione di situazioni traumatiche nel lavoro della coscienza, del sentire e dell'immaginazione, un lavoro che è inevitabilmente doloroso perché implica lo smantellamento di rappresentazioni mentali, pregiudizi, meccanismi di reazione e di difesa<sup>23</sup>. Ovviamente Brecht non pensa a un processo limitato all'ambito borghese dell'interiorità, ma a un processo che investe la sfera delle relazioni intersoggettive, quindi la sfera sociale e politica, producendo azioni di resistenza e contestazione che svuotano lentamente «il potere della coazione a ripetere, la forza di attrazione di modelli inconsci»<sup>24</sup>.

Questo *Durcharbeiten* richiede particolari condizioni formali. Il suo presupposto è la de-drammatizzazione dell'accadere teatrale, l'interruzione del dispositivo aristotelico, che è anche un dispositivo produttore di rimozione attraverso il flusso trascinate della rappresentazione. Abbiamo visto che il gesto inaugurale del teatro epico è l'interruzione di questo flusso che opera rimozione perché non permette altri sguardi, sentimenti e pensieri che non siano quelli previsti dalla rappresentazione.

Brecht punta sul carattere di ripetizione del teatro perché la ripetizione può agire una scissione e un raddoppiamento molto produttivi nel soggetto e nella rappresentazione. Può aprire la possibilità di uno starsi-a-guardare, di un momentaneo auto-estranamento, di una auto-alienazione riparata in cui si costituisce lo spazio del commento, la possibilità di una presa di posizione del soggetto rispetto alle cose che agisce, alla situazione in cui è collocato. L'attore diventa palcoscenico di un processo in cui due io si contraddicono e interferiscono. Si legge in *Der Messingkauf*: «L'effetto di straniamento non si verifica, quando l'attore, imitando un volto estraneo, cancella del tutto il proprio. Ciò che deve fare è: mostrare il sovrapporsi dei due volti»<sup>25</sup>. Soggetto ed espressione si separano e in questa separazione si produce la possibilità che essi, che il soggetto, ciò che esprime e il suo modo di esprimersi, possano divenire oggetti di un trattamento. Leggiamo ancora nel *Messingkauf*:

Poiché dalla vostra riproduzione

Lo spettatore apprenda a trattare ciò che voi riproducete.

Questo apprendere sia piacevole. Come un'arte

Sia appreso l'apprendere, e anche il trattamento delle cose e degli uomini insegnate

Come un'arte, e esercitare l'arte è piacevole<sup>26</sup>.

La ripetizione è la condizione di possibilità di un'analisi riflessiva del vissuto che può mettere in condizione di sottoporre il vissuto a un trattamento, quindi di trasformarlo. Un vissuto che non è mai solo individuale, ma riguarda sempre la convivenza tra gli esseri umani. Siamo di fronte a un progetto teatrale che sembra voler riprodurre un po' il setting psicoanalitico e si pone come fine quello di sviluppare la capacità del paziente-pubblico di modificare le proprie reazioni e percezioni del reale. All'attore questo teatro assegna il compito di testimone o autore di un misfatto che deve riferire di esso in modo tale che vengano destrutturate le difese e le resistenze contro il riconoscimento di quel misfatto che possono essere presupposte nell'attore come nello spettatore:

Secondo le regole del teatro epico, l'attore non deve recitare in modo tale che il rispettivo misfatto provochi immediatamente il desiderio dello spettatore di fermarli. La sua recitazione deve rimanere la semplice riproduzione del misfatto, riconoscibile come mera riproduzione, [...] la recitazione di un testimone ed esperto, che non trascura nulla di ciò che è necessario per giudicare il misfatto. La difesa dai misfatti avviene altrove in un altro momento. Ciò che si vede qui può entrare nell'esperienza dello spettatore, questo può fare questa esperienza nel teatro con gli stessi movimenti emotivi come al di fuori del teatro, ma allo stesso tempo gli viene presentato del materiale, materiale diverso e contraddittorio, per esaminare il quale deve adoperare molta pazienza<sup>27</sup>.

### *La pazienza e la compassione*

«Molta pazienza», scrive Brecht. Sappiamo che quello della pazienza è un tema ricorrente in Lenin, quasi un *leitmotiv*: «La cosa più nociva sarebbe qui la fretta», scrive in *Meglio meno, ma meglio*<sup>28</sup>. Brecht ha incarnato questo pericolo nella figura del giovane compagno, ripetutamente preso dall'impazienza, così come talvolta anche il coro. La rivoluzione è un lavoro lungo, accorto, previdente, minuzioso, e anche sporco, diceva Lenin. Richiede una disciplina ferrea, impone di non disdegnare il ricorso a intrighi, astuzie, compromessi se questi possono innalzare lo spirito rivoluzionario del proletariato. Il giovane compagno del testo di Brecht, invece, rifiuta compromessi, è incapace di sfruttare un dissidio tra gli sfruttatori stringendo patti con una parte di essi, perché non sa controllare il fastidio per il loro cinismo. Di fronte al dolore degli sfruttati non riesce a resistere: interviene e mette a repentaglio l'azione comune. Non sa trattenere la compassione, anche se questa può diventare mortale per gli altri. Non può più aspettare. Così si abbandona alla rivolta immediata. La sua colpa è l'impazienza di aiutare, che produce morte. La sua compassione è letale.

Sappiamo dell'avversione di Brecht per il teatro aristotelico, che sulla compassione faceva gran leva. *Die Maßnahme* stabilisce implicitamente una relazione illuminante tra la compassione e l'estremismo ovvero il radicalismo, così come questi erano intesi da Lenin. Si può considerare l'estremismo – con Slavoj Žižek – «come un fenomeno di “spostamento” ideologico-politico, come indice del suo contrario, di una limitazione, di un rifiuto sostanziale di “andare fino in fondo”»<sup>29</sup>, nascosto dietro lo schermo dell'urgenza, dell'insopportabilità. Cosa sono la rivolta del giovane compagno e la compassione che la motiva se non questo? La manifestazione di una volontà isterica che rivela un'incapacità di sopportare la frustrazione per poter essere davvero rivoluzionari, l'incapacità di contribuire allo sconvolgimento delle basi dell'ordine dello sfruttamento con un lavoro paziente, quindi, appunto, accettando la dilazione della soddisfazione del desiderio di superare la sofferenza che quell'ordine comporta. Ma forse dietro questa incapacità, dietro la coazione a ripetere che Marx vedeva all'opera nelle rivoluzioni borghesi, si nascondono l'interesse di classe che agisce anche oltre la consapevolezza e si nutre di stereotipi universalmente umani: «Il mio cuore batte per la rivoluzione», dichiara il giovane compagno. «La vista dell'ingiustizia mi ha spinto nelle fila dei combattenti. Io sono per la libertà. Io sono per l'umanità»<sup>30</sup>. Parole che si leggono come un'illustrazione della tesi leniniana sullo spontaneismo, dell'idea che uno «sviluppo spontaneo del movimento operaio» porterebbe soltanto a una sua subordinazione «all'ideologia borghese»<sup>31</sup>.

### *Il partito e il collettivo teatrale*

La rivolta del giovane compagno si mostra come un agire politico che non mette in questione le coordinate ideologiche contro cui combatte e che quindi ostacola il loro superamento. Siamo di fronte a un perfetto esempio di un agire non sostenuto da analisi teorica che impedisce proprio ciò che vuole ottenere. È anche una questione di tempi e spazi del desiderio. Quello del giovane compagno si muove nel tempo “melodrammatico” dell'esperienza soggettiva, che scorre accanto a quello del processo storico che la determina. Sono le due diverse temporalità cui si riferiscono il teatro aristotelico da una parte e il teatro epico dall'altra: il tempo individuale del qui e adesso, e il tempo storico del comune che deve calcolarsi su molto più ampie durate, che include e trascende le temporalità soggettive. Il coro al giovane compagno:

La tua rivoluzione è immediata e dura un giorno  
E domani sarà soffocata.



Ma la nostra rivoluzione comincia domani  
Vince e trasforma il mondo.  
La tua rivoluzione è finita, se tu finisci.  
Quando tu finisci  
La nostra rivoluzione continua<sup>32</sup>.

Il tempo della rivoluzione è collettivo oppure non è. È collettivo come quello del teatro. L'opposizione tra effetto della rivolta spontanea e della rivoluzione organizzata è qui, ancora una volta, strutturalmente analoga a quella tra il tempo del teatro epico e quello del teatro che Brecht definisce aristotelico ovvero culinario. L'effetto che quest'ultimo produce è immediato, quanto superficiale, perciò è senza conseguenze, *folgenlos*, dice Brecht. Il teatro epico cerca invece un effetto di lunga durata, mediante un lavoro che, per avere una qualche consistenza e un qualche senso, deve essere collettivo. Per Brecht, il teatro aristotelico punta sull'immediatezza dell'umano che è sempre menzognera, complice dell'oppressione. In tal senso è aristotelica la scena della ribellione del giovane compagno, anche perché così spinge all'identificazione, che produce sempre anche cecità: «In vista della battaglia rifiuto tutto quello che valeva ancora ieri, revoco ogni accordo, faccio solo ciò che è umano», dice, urla il giovane compagno<sup>33</sup>. Solo ciò che è umano: l'umano è ciò che parla immediatamente, è la voce di ciò che sta dietro le maschere e le mediazioni imposte dalla vita comune. Perciò parla sempre alla prima persona. In primo piano sta l'io:

Ho visto troppo.  
Perciò mi presento davanti a loro  
Come colui che sono e dico quel che è<sup>34</sup>.

Ingenuità rovinosa di credere di poter dire quel che è, di poter pronunciare una parola vera al di là delle tattiche retoriche che governano la comunicazione politica, ma non solo politica. L'illusione fatale di credere di potersi rivelare a se stessi e agli altri con il proprio volto vero, al di là delle maschere che i commerci intersoggettivi impongono. Un problema che il teatro epico continuamente si pone è quello di abolire la distanza dell'astrazione, perché essa comporta il pericolo di una cecità emozionale di fronte al dolore degli altri, ma senza cader vittima di un'immediatezza traumatizzante, di una vicinanza emozionale che acceca anch'essa, benché dia l'impressione di aver visto molto. È un inganno cui si soggiace quando si smette di dialogare con lo sguardo dell'altro. Così all'esaltazione dell'immediatezza da parte del giovane compagno il testo risponde con le parole pronunciate dal coro in lode al partito:

Poiché il singolo ha due occhi  
Il partito ha mille occhi.  
Il partito vede sette stati.  
Il singolo vede una città.  
Il singolo ha la sua ora.  
Ma il partito ha molte ore.  
Il singolo può essere distrutto  
Ma il partito non può essere distrutto [...] <sup>35</sup>.

Pluralità di sguardi, pluralità di tempi e di spazi, pluralità di occasioni e di vite. Il partito è la forma di autoorganizzazione della moltitudine, che in quanto tale guarda più lontano, che pensa e sente transcendendo il campo dell'esperienza immediata. Riconosciamo in passi come questo l'idea leniniana del partito come comunità organizzata senza la quale non c'è vera politica, non c'è cioè quel «lavoro lungo, tenace, vario, multiforme di tutti i rappresentanti pensanti di una data classe» che permette elaborare «le cognizioni necessarie, la necessaria esperienza e il fiuto politico necessario per risolvere rapidamente e giustamente le questioni politiche complicate» <sup>36</sup>.

Brecht mette in scena questa comunità, che è il partito in senso leninista, attraverso il «coro di controllo», che funge da voce dell'opinione pubblica proletaria, ma non rappresenta un'istanza di autorità, almeno non in senso tradizionale. Anche l'opinione pubblica comunista, cui spetta il compito di giudicare e controllare chi opera per la causa comune, anch'essa è infatti sottoposta a giudizio, mostrata nella sua limitatezza. È l'istanza giudicante, ma si rivela malamente informata sui fatti. Alla fine pronuncerà la sua sentenza di assoluzione, ma come si può confidare nella valutazione di un giudice che nel bel mezzo del dibattito dice agli imputati:

Già da tempo non vi ascoltiamo più per  
Giudicarvi, ma per  
Imparare? <sup>37</sup>

Il giudice che impara dall'imputato, anziché esprimere un giudizio su di lui. Il giudice che quindi perde la sua posizione privilegiata e diventa avvocato, o addirittura partito in causa. Il teatro epico è animato dall'ideale di una scena dove tutti sono parte in causa, tutti giudicano e sono giudicati. Tutti apprendono. Tutti parlano nel nome del partito: il coro, gli agitatori e, in fondo, anche il giovane compagno. Nel tentativo di distoglierlo dalla sua ribellione individuale, il coro gli spiega appunto che il partito parla anche con la sua voce, che egli potrebbe aver ragione, che il partito non è dunque in possesso della verità:

Mostraci la via che dobbiamo percorrere, e noi  
La percorreremo come te, ma  
Non percorrere senza di noi la giusta via  
Senza di noi è  
La via più sbagliata<sup>38</sup>.

La verità è un prodotto collettivo o non è. Si deve guardare la violenza che parla in queste frasi: esse stabiliscono il campo in cui la produzione di sapere è legittima; stabiliscono il partito come unico luogo in cui può esserci una vita giusta. È ancora Žižek che fornisce un'indicazione utile in questo contesto. In relazione al passo appena citato, egli scrive: «Esattamente come nella formula lacaniana sul discorso dell'analista, nella conoscenza del Partito non è il contenuto che conta ma il fatto che il Partito occupi il posto della Verità»<sup>39</sup>. In Brecht il partito appare, similmente all'analista nella teoria lacaniana, come «soggetto di un supposto sapere» il cui sapere è però prodotto da altri (il paziente nella psicoanalisi, il proletariato nel comunismo brechtiano). Il partito assumerebbe cioè il ruolo di un oggetto di transfert, di cui il proletariato ha bisogno per elaborare la sua verità. Sarebbe il medium attraverso il quale la classe operaia si decentra per pervenire alla sua coscienza di classe e alla sua libertà di fare. Varrebbe qui allora il meccanismo del transfert psicoanalitico: affinché qualcuno possa andare oltre se stesso e le strutture (psichiche, economiche, emozionali...) in cui è preso, c'è bisogno di un'istanza che si suppone che sappia, e che lo lasci essere quello che vuole essere veramente. Ma questo è proprio il ruolo che la teoria brechtiana del *Lehrstück* assegna al collettivo teatrale. E nel *Lehrstück* il collettivo teatrale è tutto. Non è previsto nessun pubblico. *Die Maßnahme*, «non è stata scritta per spettatori, ma per l'apprendimento dei partecipanti alla messinscena»<sup>40</sup>, per servire cioè da partitura di un esercizio di auto-trasformazione di tutti coloro che costruiscono lo spettacolo. Brecht pensa a una forma di teatro senza spettatori, senza persone sedute a guardare quel che altri fanno sul palcoscenico, pensa a un teatro che superi la divisione tra fare e stare a guardare, tra attori e spettatori, ma la superi dialetticamente, cioè la cancelli e la conservi in un'altra determinazione, affidando agli attori il compito di essere anche spettatori di se stessi, di sottoporre a un'osservazione critica le loro azioni di interpreti, avvicinandosi anche tra i diversi ruoli<sup>41</sup>. Chiede cioè a ogni attore di uscire continuamente dal suo ruolo, dalla chiusura su un "io" che ogni ruolo gli impone; gli chiede di farsi decentrare continuamente, di uscire dal tempo melodrammatico della coscienza narcisistica.

*Die Maßnahme* è un testo cruciale di Brecht perché si può leggere anche come una messa in scena di questa comunità teatrale che si sottopone a un processo dolo-

roso e conflittuale di autoanalisi. Lo abbiamo già constatato: in questo testo abbiamo a che fare con individui che chiedono ad altri di giudicare le loro azioni, con giudici che imparano dagli imputati, abbiamo a che fare con una comunità in cui ognuno può avere ragione, ognuno ha bisogno dell'altro per poter comprendere veramente quel che credeva soltanto di aver compreso, per poter essere messo in contatto con le verità delle proprie contraddizioni. Che tutto questo può comportare manipolazioni, omissioni, resistenze, occultamenti è inevitabile. Si tratta di un disegno utopico: dell'utopia di una «*kollektive Kunstübung*», di un «esercizio artistico collettivo»<sup>42</sup>, che vorrebbe sperimentare una modalità nuova di produzione del sapere, legata al lavoro di un soggetto rivoluzionario corale che osserva, analizza e giudica se stesso: un lavoro che, come quello dell'analisi in psicoanalisi, è infinito, o finisce solo quando può poi procedere infinitamente al di fuori del setting terapeutico o della scena teatrale nel caso di Brecht.

Questa infinitezza è un elemento di distinzione forse decisivo tra il *Lehrstück* e il teatro da Brecht definito aristotelico. Lo spettacolo aristotelico ha un inizio e desidera da subito andare inarrestabilmente verso la sua fine, un desiderio che in *Die Maßnahme* è richiamato dal canto iniziale del coro. Il *Lehrstück* è mosso da un desiderio contrario di essere sempre e soltanto processo di messinscena e mai spettacolo, sempre trasformazione e mai prodotto finito da mostrare. Non arte per consumatori, ma «arte per produttori»<sup>43</sup>, non un'opera da leggere, non spettacolo a cui assistere, ma un processo di sperimentazione, discussione e revisione di letture sceniche alternative che non può mai essere considerato finito.

Se esiste un tempo della rivoluzione esso è un tempo del non-finito e quindi della contingenza. Ma queste sono per Brecht due caratteristiche che le vecchie forme teatrali, quelle da lui definite aristoteliche, tendono ad occultare. Alle modalità di un tale occultamento rimandano, in *Die Maßnahme*, la fretta del coro di andare avanti, verso la conclusione, il suo desiderio di un flusso drammatico lineare che trovi approdo in un giudizio certo. Quello che questo desiderio tende a impedire è il procedere di un'analisi che prende tempo per dar spazio a tensioni, contraddizioni, ambivalenze che rendono impervio il giudizio, che lo fanno apparire in ultima istanza come infondato, come legato alla contingenza delle situazioni in cui viene pronunciato. Il carattere travolgente del flusso drammatico aristotelico, e la fretta del coro che lo richiama nel testo di Brecht, possono essere letti come una resistenza contro la contingenza che mette radicalmente in questione ogni certezza, anche quella dei classici comunisti. Ma è proprio questo che la scrittura teatrale di Brecht chiede in nome della rivoluzione: un lavoro collettivo e inevitabilmente im-

pervio di demolizione di paure e resistenze, di accettazione della contingenza e di acquisizione di un'attitudine critica che mai potrà portare ad acquisizioni definitive, ma soltanto esercitarsi infinitamente e collettivamente.

## Note

<sup>1</sup> B. Brecht, *Schlechter als Spielhagen*, in Id., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 21, hrsg. von W. Hecht et al., Berlin/Weimar/Frankfurt a. M., Aufbau/Suhrkamp, 1989-2000, p. 161-2; p. 162. Qui e successivamente le traduzioni sono mie.

<sup>2</sup> B. Brecht, *Wort an das Alter*, in Id., *Werke*, cit., Bd. 21, p. 167-8; p. 168.

<sup>3</sup> K. Marx, *Il 18 Brumaio di Luigi Bonaparte*, trad. it. di P. Togliatti, in K. Marx, F. Engels, *Opere complete*, vol. XI, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 110.

<sup>4</sup> Th. Mann, *Die Unbekannten* (1926), in Id., *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, Bd. XI, Frankfurt a. M., Fischer, 1974, p. 751-6; p. 755. L'articolo di Brecht è *Wenn der Vater mit dem Sohne mit dem Uhu...*, in Id., *Werke*, cit., Bd. 21, p. 158-60.

<sup>5</sup> E. Piscator, *Zeittheater. Das politische Theater und weitere Schriften von 1915 bis 1966*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1986, p. 25-31.

<sup>6</sup> B. Brecht, *Primat des Apparats* [1928], in Id., *Werke*, cit., Bd. 21, p. 225-6; p. 226.

<sup>7</sup> B. Brecht, *Soziologische Betrachtungsweise* (1928), in Id., *Werke*, cit., Bd. 21, p. 233-4; p. 234.

<sup>8</sup> B. Brecht, *Das Lehrstück "Die Maßnahme"*, in Id., *Werke*, cit., Bd. 24, p. 96-7.

<sup>9</sup> K. Marx, *Op. cit.*, p. 110-1.

<sup>10</sup> B. Brecht, *Die Maßnahme [Fassung (1931)]*, in Id., *Werke*, cit., Bd. 3, p. 99-125; p. 101.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> B. Brecht, *Die Vorgänge hinter den Vorgängen als Vorgänge unter Menschen*, in Id., *Werke*, cit., Bd. 22.1, p. 519-20.

<sup>14</sup> Cfr. K. Marx, *Op. cit.*, p. 110.

<sup>15</sup> V. I. Lenin, *L'estremismo, malattia infantile del comunismo*, in Id., *Opere complete*, Roma, Editori Riuniti, 1967, vol. XXXI, p. 9-101; p. 100.

<sup>16</sup> B. Brecht, *Anmerkungen zur Dreigroschenoper*, in Id., *Werke*, cit., Bd. 24, p. 57-68; p. 58-9.

<sup>17</sup> B. Brecht, *Der Messingkauf*, in Id., *Werke*, cit., Bd. 22.2, p. 695-869; p. 701.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 668.

<sup>19</sup> S. Freud, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* in *Studienausgabe*, Frankfurt a. M., Ergänzungsband, 1982, p. 205-15; p. 210.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 215.

<sup>21</sup> B. Brecht, *Der Messingkauf*, cit., p. 760.

<sup>22</sup> B. Brecht, *Dialog über Schauspielkunst* (1929), in Id., *Werke*, cit., Bd. 21, p. 279-82; p. 280.

<sup>23</sup> Cfr. B. Brecht, *Werke*, cit., Bd. 22.1, p. 280.

<sup>24</sup> S. Freud, *Hemmung, Symptom und Angst*, in Id., *Studienausgabe*, Bd. VI, Frankfurt a. M., Fischer, 1989, p. 227-308.

---

<sup>25</sup> B. Brecht, *Der Messingkauf*, cit., p. 740.

<sup>26</sup> Ivi, p. 386-7.

<sup>27</sup> B. Brecht, *Werke*, cit., Bd. 22.1, p. 283-4.

<sup>28</sup> V. I. Lenin, *Meglio meno, ma meglio*, in Id., *Opere complete*, Roma, Editori Riuniti, 1967, vol. XXXIII, p. 424.

<sup>29</sup> S. Žižek, *Ricordare, ripetere e rielaborare*, introduzione a Id., *Lenin oggi. Ricordare, ripetere, rielaborare. Con una scelta di scritti di Lenin*, Milano, Ponte alle Grazie, 2017, p. 7-89; p. 51.

<sup>30</sup> B. Brecht, *Die Maßnahme*, cit., p. 75.

<sup>31</sup> V. I. Lenin, *Che fare?*, in Id., *Opere complete*, cit., Roma, Editori Riuniti, 1958, vol. V, p. 354.

<sup>32</sup> B. Brecht, *Die Maßnahme*, cit., p. 119.

<sup>33</sup> Ivi, p. 120.

<sup>34</sup> Ivi, p. 121.

<sup>35</sup> Ivi, p. 120.

<sup>36</sup> V. I. Lenin, *L'estremismo, malattia infantile del comunismo*, cit., p. 54.

<sup>37</sup> B. Brecht, *Die Maßnahme*, cit., p. 116.

<sup>38</sup> Ivi, p. 120.

<sup>39</sup> S. Žižek, *Tredici volte Lenin. Per sovvertire il fallimento del presente*, Milano, Feltrinelli, 2003, p.33.

<sup>40</sup> Così Brecht in una lettera a Paul Patera del 1956, citata in B. Brecht, *Die Maßnahme*, Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1976, p. 258.

<sup>41</sup> R. Steinweg, *Das Lehrstück – ein Modell des sozialistischen Theaters. Brechts Lehrstücktheorie*, in «Alternative», vol. XIV, n. 78/79, 1971, p. 102-16.

<sup>42</sup> B. Brecht, *Anmerkung zum Lehrstück vom Einverständnis*, in Id., *Werke*, cit., Bd. 24, p. 90.

<sup>43</sup> B. Brecht, *Die Maßnahme*, Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg, cit., p. 250.

ROBERTO BARONTI MARCHIÒ

*La Rivoluzione russa e il Modernismo inglese*

---

Abstract

*While a wave of Russomania was in full swing, the outbreak of the October Revolution aroused much interest in Great Britain among the modernist writers who were engaged in the renewal of the arts. Following the relation between Ezra Pound's poetry and Sergei Eisenstein's cinematic montage this paper examines how the debate on the Russian Revolution was soon transformed into a search for new meanings in the historical events and ideas that had actually led to the First World War and to the moral failure of Western modernity. In this sense, the Russian Revolution was conceived as a utopian space for transformation which would set in motion new thoughts and ideas, and which through the deconstruction and reconstruction of the received ideas would bring about the political and artistic transformation of the world.*

---

Nonostante sia stato il primo paese europeo a essere scosso da una rivoluzione già nel 1649 e sebbene la “Glorious Revolution” del 1688 fu un anello fondamentale nell’evoluzione delle istituzioni liberali inglesi, la Gran Bretagna nei confronti delle rivoluzioni europee – dalla fine del Settecento in poi – ha sempre avuto un atteggiamento cauto, se non apertamente conservatore. Malgrado ciò, la cultura ottocentesca inglese si è costantemente alimentata delle idee nate nel contesto delle rivoluzioni europee, spesso dislocandole dal piano politico a quello culturale, come è accaduto nel caso della Rivoluzione francese che fornì – è bene ricordarlo – il presupposto ineludibile per la nascita del Romanticismo inglese.

Anche lo scoppio della rivoluzione del 1917 suscitò grande interesse perché le idee rivoluzionarie provenienti dalla Russia circolavano già da alcuni anni nel Regno Unito e avrebbero contribuito ad alimentare quel senso di inquietudine e di ribellione che negli anni precedenti la Prima Guerra Mondiale si diffusero nella stessa Gran Bretagna. È possibile infatti individuare una fase antecedente gli eventi del 1917 in cui l’attitudine di alcuni artisti e scrittori nei confronti della *idea* di Rivoluzione incise sullo spirito del tempo e riuscì ad anticipare in campo artistico e letterario l’imminente rivoluzione politica. È possibile cioè riferire anche agli scrittori inglesi del periodo quanto Tzvetan Todorov scrive sugli artisti russi coinvolti nella Rivoluzione d’ottobre: «Si dice che gli scrittori siano dotati di organi sensoriali più penetranti di quelli del resto della popolazione; osservando e scrivendo questi indizi, contribuiscono a rafforzarli»<sup>1</sup>. Più sinteticamente anche Ezra Pound nell’agosto

1918 scriveva: «Artists are the antennae of the race»<sup>2</sup>. E questo nonostante l'azione esercitata dalla letteratura e dall'arte non venga solitamente riconosciuta dai rivoluzionari stessi, come è avvenuto anche nel caso della Rivoluzione russa, sebbene lo stesso Lenin avesse ammesso che l'influenza maggiore sul suo pensiero fu esercitata dal romanzo *Che fare?* (1863) di Nikolaj Černyševskij (1828-1889), un romanzo che, anche nelle parole di Joseph Frank, molto più di *Das Kapital* di Marx, «supplied the emotional dynamic that eventually went to make the Russian Revolution»<sup>3</sup>.

Le idee rivoluzionarie provenienti dalla Russia circolavano in Gran Bretagna già nei molti romanzi che tra il 1880 e il 1900 invasero il mercato editoriale inglese e che avevano come protagonisti anarchici, nichilisti e rivoluzionari russi<sup>4</sup>. Tale diffusione fu certo dovuta al fatto che questa narrativa – piena di aspetti melodrammatici e *sensational* – intercettava le ansie suscitate dai numerosi assassinii e attentati dinamitardi che in quegli anni insanguinavano l'Europa<sup>5</sup>. Ma nel distante contesto russo questi personaggi potevano anche essere visti come combattenti per la libertà. Così, se da una parte c'era l'interesse per la psicologia ambigua e misteriosa del Nichilista – una figura che Oscar Wilde definiva «[a] strange martyr who has no faith, who goes to the stake without enthusiasm, and dies for what he does not believe in»<sup>6</sup> – dall'altra c'era un più generale atteggiamento di comprensione e simpatia nei confronti di quelle masse di diseredati e di sfruttati che vivevano nelle immense aree rurali della Russia zarista, e per le ragioni dei perseguitati politici che erano pronti a pagare con la vita o con il confino nei campi Katorga in Siberia per la loro opposizione agli eccessi dell'autocrazia zarista<sup>7</sup>.

L'attenzione per le idee rivoluzionarie fu inoltre sollecitata dalla presenza di molti anarchici e rivoluzionari russi che trovarono riparo in Gran Bretagna e che attirarono le simpatie di certe frange progressiste dell'*intelligencija* inglese. Molto consenso lo raccolse Michail Bakunin (1814-1876) che visse in Gran Bretagna dal 1860 fino alla sua morte. Anche grazie ad alcune affermazioni che suonavano familiari per i sudditi di Sua Maestà dal momento che erano analoghe a quelle espresse anni prima da P.B. Shelley con il suo romanticismo rivoluzionario. Ad esempio in chiusura a *The Reaction in Germany* Bakunin, come Shelley prima di lui, esalta la forza creatrice della distruzione: «Let us therefore trust the eternal Spirit which destroys and annihilates only because it is the unfathomable and eternally creative source of all life. The passion for destruction is a creative passion, too»<sup>8</sup>.



Nel 1886 giunse a Londra anche Pëtr Kropotkin (1842-1921), il maggior ideologo dell'anarco-comunismo russo. Con i suoi feroci attacchi alla borghesia *philistine*, allo Stato e alla modernità, il pensiero di Kropotkin intriso di esortazioni all'azione e alla rivolta ebbe una decisiva influenza su rivoluzionari, scrittori e artisti *bohémien* di fine Ottocento e su alcune frange dell'avanguardia europea. La sua vigorosa esortazione al rifiuto delle convenzioni sociali e culturali, delle regole borghesi e dell'estetica tradizionale mescolava la rivoluzione politica con la trasformazione sociale e il rinnovamento stesso dell'umanità. E nonostante gli scrittori simbolisti e gli artisti post-impressionisti – in Gran Bretagna come nel resto d'Europa – fossero sostanzialmente apolitici, il suo pensiero anarchico si confaceva bene all'antirazionalismo, all'intuizionismo, al soggettivismo e al rifiuto delle regole prosodiche di questi artisti che si opponevano all'oggettività del Naturalismo.

Ma in Gran Bretagna la voce probabilmente più influente quale portavoce del movimento rivoluzionario russo fu quella del carismatico Sergej Kravčinskij (1851-1895) noto con lo pseudonimo di Stepniak che per quasi quindici anni fu l'incarnazione stessa dello spirito rivoluzionario russo. Grazie al suo indiscutibile curriculum di rivoluzionario<sup>9</sup>, alla sua intensa attività di conferenziere, scrittore<sup>10</sup>, e promotore della causa rivoluzionaria, Stepniak raccolse intorno a sé un nutrito circolo di amici e sostenitori<sup>11</sup> che vedevano in lui – in consonanza con lo spirito inglese che aveva animato la “Glorious Revolution” – un agitatore che non era mosso da interessi personali ma era pronto a difendere e combattere per la libertà dei popoli oppressi.

Accanto alla loro azione di propaganda a favore della rivoluzione Kropotkin e Stepniak si adoperarono molto per la diffusione della cultura e della letteratura russa finendo con l'influenzare l'atteggiamento degli esponenti dell'élite culturale britannica. Kropotkin ad esempio fu l'autore di *Russian Literature: Ideals and Realities*, un testo del 1905 in cui sosteneva l'importanza dei grandi narratori russi da Gogol' a Turgenev, da Gončarov a Tolstoj, contribuendo così alla diffusione della letteratura russa che presto divenne una delle mode letterarie più in voga del periodo. Dal canto suo, Stepniak aveva una vera passione per la letteratura e scrisse numerose introduzioni a raccolte di racconti russi<sup>12</sup>.

L'improvvisa e per certi versi sorprendente “scoperta” della società e della cultura russa alimentò il forte desiderio di comprendere meglio un paese che – ci si rese conto con profondo senso di colpa – era “sconosciuto” ai più. In effetti per tutto il XIX secolo e fino all'Intesa Anglo-russa del 1907 in Gran Bretagna della Rus-

sia si sapeva ben poco. Era un paese a cui si guardava con sospetto e che dopo la vittoria inglese nella Guerra di Crimea (1853-56) restava pur sempre un “nemico” per i conflittuali interessi geopolitici che le due nazioni avevano in Asia e in Estremo oriente. Per di più era un paese che sembrava essersi sviluppato in maniera del tutto diversa dalle altre nazioni europee, quasi da essere percepito come diviso tra Oriente e Occidente sia geograficamente, che storicamente, che culturalmente. Infatti la Russia agraria e collettivista, oppressa da un regime autocratico e nota per il radicalismo dei suoi intellettuali sembrava suggerire una cultura e una società che avevano seguito processi storico-sociali molto diversi, tanto da apparire allo stesso tempo un paese relativamente vicino e “accessibile”, ma anche sostanzialmente distante ed esotico, quasi alieno.

Probabilmente fu proprio questa sua posizione intermedia, questa sua alterità ed “esotismo” dal sapore profondamente novecentesco – per la sua commistione di primitivismo, modernità e rivoluzione – ad aver reso ancor più potente il suo impatto sulla cultura britannica. Perché rapidamente la Russia agli occhi degli inglesi si trasformò in una sorta di specchio attraverso cui analizzare le proprie preoccupazioni e le proprie manchevolezze<sup>13</sup>, specie nell’opinione della coeva élite culturale inglese che propugnava una forte discontinuità sociale e culturale con l’epoca vittoriana ed era in cerca di nuove possibili soluzioni.

La Russia, dunque, andò rapidamente ad occupare una posizione di rilievo nell’immaginario culturale inglese. In particolare l’*intelligencija* progressista britannica subì il crescente fascino della cultura russa: dalle tradizioni popolari della Russia rurale<sup>14</sup>, all’arte<sup>15</sup>, alla musica<sup>16</sup>, alla danza<sup>17</sup>, alla letteratura<sup>18</sup>, al teatro e al cinema. La Gran Bretagna fu investita da un’ondata di russofilia che raggiunse il suo apice tra gli anni Dieci e gli anni Venti del Novecento, e tutto ciò che era russo era percepito come “nuovo”, autentico e profondamente originale.

La Russia con l’esempio dei suoi rivoluzionari, le sue forme artistiche e letterarie profondamente diverse forniva un’alternativa alla tradizione culturale britannica e, si potrebbe dire, europea, finendo con l’influenzare l’atteggiamento estetico e le forme stesse dell’emergente arte modernista. Non si può infatti sottovalutare il fatto che gli anni formativi del Modernismo coincidano proprio con la voga di tutto ciò che era russo. È noto che Virginia Woolf indicò nel dicembre 1910 il momento in cui «human nature changed»<sup>19</sup> e nel 1919 sostenne che «the most elementary remarks upon modern English fiction can hardly avoid some mention of the Russian influence»<sup>20</sup> innestando, per così dire, l’estetica russa nelle pratiche moderniste.

Dunque, la Russia non solo si affrancò rapidamente dalla sua immagine di paese arretrato, ma rappresentò – con i romanzi di Dostoevskij, il teatro di Čechov, la *Sagra della Primavera* di Stravinskij o l'astrattismo di Kandinsky – un'alternativa estetica dirompente, una boccata di aria fresca, una sorprendente forza vitale capace di allargare gli orizzonti stilistici e creativi inglesi, liberando così la Gran Bretagna dal decadimento culturale in cui era caduta nel periodo edoardiano.

Ma c'è un aspetto ancor più radicale in questo interesse per la cultura russa ed è che i pensatori, i rivoluzionari e i romanzieri russi sembravano offrire una possibile alternativa al modello di modernizzazione occidentale così come si era sviluppato in Europa. Una modernizzazione che era basata su una spiccata industrializzazione, un'aggressiva economia liberal-capitalista, una forte urbanizzazione, un marcato consumismo e su forme di democrazia rappresentativa nei confronti delle quali c'era ormai un'aperta sfiducia. Un modello di cui si avvertivano i limiti in quanto aveva prodotto ampie sacche di povertà, un profondo senso di malessere e di alienazione, una crescente sensazione di oppressione, inquietudine e disagio sociale, ed ora una sanguinosa guerra mondiale. Anche in Gran Bretagna era convinzione diffusa che il vecchio mondo fosse entrato in una fase di profondo decadimento e decomposizione, e – fatto ancor più grave – che l'umanesimo liberale fosse giunto al termine della sua parabola e avesse sostanzialmente fallito. In tutta Europa questo produsse un'ondata di profonda sfiducia nei confronti del parlamentarismo liberale che portò a forme di individualismo che alimentarono nichilismo e ribellione, e alla negazione di tutti i valori tradizionali. E per i disillusi del razionalismo e del materialismo occidentale era necessario cercare nuovi modelli non toccati dagli errori e dagli orrori dell'industrialismo moderno e delle politiche capitaliste.

Per questo la Rivoluzione russa del 1917 che rovesciò il regime zarista, tirò fuori la Russia dalla Prima Guerra Mondiale, con la sua forte impronta utopica sembrava sorgere proprio dalle ceneri della modernità ed essere un antidoto agli errori del mondo occidentale che avrebbe potuto – nelle parole di Rupert Brooke – «redeem our civilization»<sup>21</sup>. La Russia – e il comunismo radicale di cui rapidamente divenne sinonimo – si trasformò in un luogo dell'immaginazione, in uno spazio di potenziale trasformazione e di speranza che – come nel 1917 scrisse D. H. Lawrence al suo traduttore S. S. Kotelyansky – sembrava offrire un'alternativa alla grettezza del corrotto sistema capitalista: «I feel that our chieftest hope for the future is Russia. When I think of the new young country there, I love it inordinately. It is the place of hope»<sup>22</sup>.

In Gran Bretagna parallelamente alla convinzione che l'edificio del liberalismo vittoriano stesse oramai crollando crebbe un profondo senso di inquietudine che portò a quello che Samuel Hynes ha definito un senso di «undifferentiated rebellion» in quanto «many rebellious minds seem to have regarded all new ideas as adoptable if only they were contrary to the old order»<sup>23</sup>. E anche in questo caso furono gli artisti impegnati nel rinnovamento dei linguaggi ad avvertire per primi «the fever of rebelliousness»<sup>24</sup>, l'urgenza di un rinnovamento e di un'emancipazione delle idee. Ad esempio, Ford Madox Ford scriveva nel 1913:

we do desperately need a new formula [...] what we want most of all in the literature of to-day is religion, is intolerance, is persecution, and not the mawkish flapdoodle of culture, Fabianism, peace and good will. Real good religion, a violent thing full of hatreds and exclusions!<sup>25</sup>

E con ancora maggiore vigore Ezra Pound affermò «the artist has at last been aroused to the fact that the war between him and the world is a war without truce. That his only remedy is slaughter»<sup>26</sup>. Ma questo atteggiamento è rintracciabile in tutta l'arte d'avanguardia europea che ebbe un ruolo particolarmente attivo tra il 1909 e lo scoppio della Prima Guerra Mondiale. La cosiddetta “avanguardia storica” infatti rifiutava *in toto* la tradizione e propugnava, al pari della rivoluzione politica, una cesura netta con il passato, una *tabula rasa* che implicava la ricerca di nuove teorie e tecniche artistiche e letterarie. Per questo negli ambienti avanguardisti l'atteggiamento “rivoluzionario” era molto frequente e una fratellanza tra rivoluzione artistica e rivoluzione politica era abituale.

Tuttavia, e questo è particolarmente vero per i cosiddetti “Men of 1914” (Ezra Pound, T. S. Eliot, James Joyce e Wyndham Lewis), in Gran Bretagna assistiamo all'apparente paradosso di un'arte e di una scrittura sperimentale, rivoluzionaria e radicalmente nuova nelle forme, che si coniuga con un pensiero chiaramente conservatore, se non reazionario<sup>27</sup>. Un'estetica che utilizzava forme letterarie apertamente moderniste e d'avanguardia – tipiche di una cultura progressista e radicale – ma il cui richiamo all'ordine, alla tradizione e a valori chiaramente anti-moderni e antiliberali, era l'espressione di una cultura conservatrice<sup>28</sup>.

È certamente vero che quelli sono anni in cui la distinzione tra conservatore e progressista, tra reazionario e rivoluzionario andò sfumando. Questo perché le idee di “rivoluzione”, “sperimentazione” e di ricerca del “nuovo” erano comuni a destra come a sinistra e avevano la loro origine in una profonda critica alla modernità che

si esprimeva in posizioni che per entrambi i fronti erano anti-borghesi, anti-capitaliste e anti-liberiste.

### *Il caso Ezra Pound*

Interessante in questo contesto è il caso di Ezra Pound che in quegli anni era uno degli scrittori più innovativi in ambito anglosassone avendo fondato i due principali movimenti d'avanguardia inglesi: l'Imagismo (1912) e il Vorticismo (1914). Come molti giovani artisti, Pound trovò che i primi anni della rivoluzione bolscevica fossero un'esperienza esaltante e liberatoria che contribuì a destabilizzare le tradizionali forme di espressione artistica. Ma, successivamente, Pound – com'è noto – intraprese un percorso che lo predispose ad accogliere ideologie illiberali.

Nel corso dei suoi anni londinesi (1908-1920) Pound, insieme ad altri artisti e intellettuali tra cui Wyndham Lewis, sulle pagine di «The Egoist» aveva espresso posizioni anarchico-individualiste che coniugavano il pensiero di Max Stirner con l'arte d'avanguardia sostenendo che la tendenza all'astrattismo in arte fosse parte dell'auto-affermazione dell'artista il cui individualismo e la cui capacità creativa erano in grado di dar vita a un "universo" personale da contrapporre a una società ottusa che privilegiava i logori stilemi realistici.

Tuttavia, a differenza di molti altri scrittori che esprimevano posizioni analoghe, secondo una tendenza radicata tra gli artisti borghesi convinti di essere "al di sopra della politica", ben presto Pound fu consapevole che l'artista dovesse fronteggiare forze ben più potenti e pericolose del filisteismo borghese. Cioè, se fino alla Grande Guerra si era concentrato sull'insanabile conflitto tra l'artista "innovatore" e la società borghese ottusamente conservatrice, i motivi che avevano portato allo scoppio del primo conflitto mondiale gli fecero comprendere che l'estetica imagista e l'accesa polemicità vorticista avevano lasciato praticamente intatte quelle stesse tensioni, e che sotto l'insanabile contrapposizione artista/società si celassero divergenti interessi economici di una natura ben più vasta e minacciosa. Ciò spinse Pound a sviluppare teorie e strumenti di analisi grazie ai quali dare un senso alla realtà che sapeva celarsi dietro gli eventi.

Già dal 1918, Pound nelle sue invettive contro il lavoro in fabbrica nella Londra industrializzata del periodo aveva iniziato a usare un linguaggio influenzato dal marxismo, probabilmente a seguito della sua collaborazione con «The New Age», la rivista socialista diretta da A. R. Orage dal 1908 al 1922, ma sulle cui colonne Pound entrò in contatto anche con le teorie economiche del Credito Sociale presenti in *Economic Democracy* di C. H. Douglas, un testo che rimarrà centrale nella vi-

ta del poeta per i successivi cinquanta anni. Nonostante ciò il confronto con la Rivoluzione russa e il Comunismo rimase costante. Il suo cosmopolitismo rendeva Pound naturalmente sensibile alle idee della Rivoluzione, ma ciò che lo induceva a simpatizzare con le novità introdotte dall'Ottobre 1917 era la sua visione del Moderno come di un processo iniquo e contraddittorio, nonché la necessità di immaginare una società nuova, non-capitalista, fondata su relazioni economiche e monetarie del tutto diverse da quelle che avevano portato allo scoppio della Prima Guerra Mondiale.

A Parigi nei primi anni Venti ebbe occasione di ascoltare di prima mano gli entusiasti resoconti sulla Rivoluzione russa del giornalista americano Lincoln Steffens<sup>29</sup> e fino agli anni Trenta contribuì a diverse riviste di sinistra, da «Review» a «Little Magazine», da «Left Front» a «New Quarterly».

Trasferitosi a Rapallo nel 1924 e sempre più interessato alle dottrine economiche – da qualunque parte provenissero – che miravano a trasformare il sistema produttivo e monetario vigente, Pound fu un attento osservatore degli sviluppi della Rivoluzione russa e di quella fascista, non vedendo in questo una contraddizione. Si dedicò così alla lettura di Marx<sup>30</sup> e nella primavera del 1927 sul primo numero di «Exile» sosterrà: «both the Fascio and the Russian revolution are interesting phenomena». Allo stesso modo nei suoi scritti non è infrequente che Pound si dichiari apertamente ammiratore sia di Lenin che di Mussolini.

Di Lenin il poeta americano apprezzava in particolare la “lucidità” con cui conduceva l’analisi circa gli errori del sistema bancario e i guasti della burocrazia. Un’analisi che Pound condivideva, al punto da ritenere le parti più interessanti del programma di Lenin «quite compatible with the American *system of government*»<sup>31</sup>. Ma ciò che l’affascinava di più era il fatto che Lenin aveva inventato un “linguaggio” nuovo che era l’unione di “parola” e “azione”:

LENIN is more interesting than any surviving stylist. He probably never wrote a single brilliant sentence; he quite possibly never wrote anything an academic would consider a ‘good sentence’ but he invented or very nearly invented a new medium, something between speech and action, (language as cathode ray) which is worth any writer’s study<sup>32</sup>.

Una parola, dunque, che – come l’analogia scientifica del raggio catodico rivela – è capace di far accadere le cose. Un apprezzamento questo che qualche anno più tardi sarà rivolto anche a Mussolini. Questo perché era sua opinione – un’opinione condivisa da molti altri in Europa – che la Rivoluzione russa e quella fascista avessero sostituito lo sterile e inefficace temporeggiare della democrazia

parlamentare con la filosofia dell'azione che era in grado di fronteggiare problemi che necessitavano soluzioni immediate.

Naturalmente le idee politiche ed economiche di Pound avevano un'intima relazione con la sua pratica letteraria. Sull'onda delle teorie del credito sociale di C. H. Douglas, Pound riconsiderò il ruolo dell'economia nelle dinamiche storiche, interpretando la Storia come una lotta tra l'umanità e potenti gruppi finanziari. Da qui l'idea di scrivere un poema epico che, libero dalle strettoie della poesia lirica, fosse in grado di rileggere la Storia, secondo la nota definizione poundiana del 1934 secondo cui «an epic is a poem including history»<sup>33</sup>.

Sebbene avesse iniziato a comporre i *Cantos* già nel 1915, Pound nel 1920 inizia nuovamente il suo poema secondo principi compositivi nuovi, dovendo fronteggiare il problema estetico con cui tutti i maggiori autori del Modernismo inglese dovettero confrontarsi: come costruire un'opera di grandi dimensioni, un poema epico che raccontasse il presente partendo dalla grazia minimalista della poesia imagista, ovvero da componimenti «hard and dry» ma necessariamente “brevi”. Negli anni appena precedenti la Grande Guerra, infatti, Pound si era affermato come teorico dell'Imagismo, cioè di quel movimento che si fondava sulla presentazione e giustapposizione di immagini concrete e sorprendenti, come nella sua celebre *In a Station of the Metro*:

The apparition of these faces in the crowd:  
Petals on a wet, black bough.

In questo testo il senso scaturisce dalle relazioni semantiche che si sviluppano dal rapporto tra i termini messi in relazione, dal processo mentale che porta a stabilire collegamenti tra le due immagini poste in sequenza spaziale. Sono immagini concrete e materiali che indicano relazioni immateriali comunicate istantaneamente conformemente al principio imagista secondo cui «An “Image” is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time»<sup>34</sup>.

Nello sviluppo della sua poetica imagista Pound era stato influenzato dalla cultura cinese e giapponese, in particolare dalla poesia haiku e dal Teatro Nō a cui si era avvicinato quando a partire dal 1908 aveva curato la pubblicazione degli scritti dell'orientalista Ernest Fenollosa (1853-1908). Dai manoscritti di quest'ultimo aveva appreso che negli ideogrammi:

two things added together do not produce a third thing but suggest some fundamental relation between them. For example, the ideograph for a “messmate” is a man and a fire<sup>35</sup>.

Dovranno però passare alcuni anni, e sarà necessario l’incontro con alcuni esponenti del Dadaismo francese, ma soprattutto con il cinema russo di Ejzenštejn per sviluppare un metodo che lo porterà a concepire il procedimento compositivo dei *Cantos*, il poema basato sulla collisione tra prosa e poesia, tra linguaggio elevato e colloquiale, tra testimonianze, documenti storici e allusioni metonimiche. Tutti materiali necessari per presentare l’andamento e la complessità della storia.

### *Il cinema di Sergej Ejzenštejn*

È noto che anche Sergej Ejzenštejn nel 1920, dopo aver assistito al lavoro di un gruppo teatrale giapponese in tournée in Russia, si avvicinò al teatro Kabuki in cui vedeva un esempio di «pure cinematographic method»<sup>36</sup> arrivando a sostenere che «the principle of montage can be identified as the basic element of Japanese representational culture»<sup>37</sup>. Come scriverà nel 1929 in *The Cinematographic Principle and the Ideogram*, lo studio e la comprensione della lingua cinese avevano esercitato una forte influenza sull’evoluzione del suo cinema, in quanto dai principi ideografici aveva derivato quella teoria del montaggio su cui quattro anni prima aveva basato la creazione di *La corazzata Potemkin*. Nella lingua cinese, scrive Ejzenštejn,

the combination of two hieroglyphs of the simplest series is to be regarded not as their sum, but as their product [...] each, separately, corresponds to an *object*, to a fact, but their combination corresponds to a *concept*. From separate hieroglyphs has been fused—the ideogram.

By the combination of two “depictables” is achieved the representation of something that is graphically undepictable. [...] It is exactly what we do in cinema, combining shots that are *depictive*, single in meaning, neutral in content—into *intellectual* contexts and series<sup>38</sup>.

Ejzenštejn conosceva l’Imagismo<sup>39</sup> e il suo rapporto con il Modernismo inglese, seppur controverso, è ben documentato<sup>40</sup>. D’altronde era profondamente convinto che oltre a padroneggiare gli elementi del linguaggio cinematografico fosse necessario riconoscere «the value of profound ties with the traditions and methodology of literature»<sup>41</sup>. Ciò che a Pound e ad Ejzenštejn interessava della lingua cinese, della poesia haiku e del teatro kabuki era la loro “sintesi” («the ideogram provides a means for the laconic imprinting of an abstract concept»<sup>42</sup>), la loro capacità



di accostare immagini la cui relazione è più reale e importante delle cose poste in relazione, in quanto l'ideogramma suggeriva la possibilità di generare concetti astratti partendo dal rapporto analogico tra due immagini e oggetti concreti.

Had the world not been full of homologies, sympathies, and identities, thought would have been starved and language chained to the obvious. There would have been no bridge whereby to cross from the minor truth of the seen to the major truth of the unseen<sup>43</sup>.

Per entrambi l'ideogramma era un'esortazione a liberarsi dallo «yoke of primitive naturalism», quel naturalismo così radicato nella tradizione occidentale che non faceva altro che confermare lo *status quo*, piuttosto che proporre delle alternative o mostrare il divenire degli eventi: «Absolute realism is by no means the correct form of perception. It is simply the function of a certain form of social structure»<sup>44</sup>.

E se Pound aveva sostenuto che il significato di una poesia imagista derivava dalla sorprendente sovrapposizione di due immagini concrete, perché «two things added together do not produce a third thing but suggest some fundamental relation between them»<sup>45</sup>, per Ejzenštejn il montaggio è «an idea that DERIVES from the collision between two shots that are independent of one another», come illustra in una serie di esempi che mostrano il processo di generazione del significato degli ideogrammi:

the combination of two “depictables” is achieved the representation of something that is graphically undepictable. For example: the picture for water and the picture of an eye signifies “to weep”; the picture of an ear near the drawing of a door = “to listen”;

a dog + a mouth = “to bark”;  
a mouth + a child = “to scream”;  
a mouth + a bird = “to sing”;  
a knife + a heart = “sorrow,” and so on.  
But this is — montage!

Yes. It is exactly what we do in the cinema, combining shots that are depictive, single in meaning, neutral in content-into intellectual contexts and series<sup>46</sup>.

Sebbene Pound considerasse l'ideogramma essenzialmente poetico, ed Ejzenštejn essenzialmente cinematografico («cinematography is, first and foremost, montage»<sup>47</sup>), tale convergenza di interessi era per entrambi legata al fatto che il montaggio di immagini presente nell'ideogramma rendeva dinamici gli oggetti statici e stimolava il movimento del pensiero.

the great number of these ideographic roots carry in them *a verbal idea of action*. [...] a large number of the primitive Chinese characters, even the so-called radicals, are shorthand pictures of actions or processes. [...] A true noun, an isolated thing, does not exist in nature. Things are only the terminal points, or rather the meeting points of actions, cross-sections cut through actions, snapshots. Neither can a pure verb, an abstract motion, be possible in nature. The eye sees noun and verb as one: things in motion, motion in things, and so the Chinese conception tends to represent them<sup>48</sup>.

Ejzenštejn, dal canto suo, concepisce il cinema letteralmente come movimento asserendo con fermezza: «my viewpoint [is that] montage [is] a collision. A view that from the collision of two given factors arises a concept»<sup>49</sup>. Le inquadrature, cioè, contenevano significati potenziali e il montaggio rendeva dinamici questi oggetti statici e attivava il movimento del pensiero. Era molto più dell'incollare immagini come nei collage e nei fotomontaggi di Alexander Rodchenko o dei dadaisti berlinesi. Inoltre, la serie di combinazioni e di giustapposizioni erano in grado di condurre lo spettatore «through the exact path and with the exact sequence prescribed by the author of the composition»<sup>50</sup>.

If montage is to be compared with something, then a phalanx of montage pieces, of shots, should be compared to the series of explosions of an internal combustion engine, driving forward its automobile or tractor: for, similarly, the dynamics of montage serve as impulses driving forward the total film<sup>51</sup>.

Il montaggio cinematografico di Ejzenštejn suggerisce a Pound come poter esprimere il più concretamente possibile nei suoi *Cantos* le influenze reciproche delle cose estendendo il metodo della giustapposizione imagista<sup>52</sup>. Una strategia compositiva certamente basata sulla citazione, il frammento e l'aforisma, ma in cui il montaggio si trasforma in strumento per gestire la varietà delle fonti, i tanti riferimenti storici, geografici, linguistici, culturali, a cui la sua poesia sempre più ricorreva. Ogni tipo di materiale letterario ed extra-letterario poteva essere introdotto senza compromettere l'unitarietà dell'opera stessa. Come scrive Ejzenštejn:

The montage method is obvious: the play of *juxtaposed detail*-shots, which in themselves are immutable and even unrelated, but from which is created the desired *image of the whole*<sup>53</sup>.

Si trattava, dunque, di combinare e giustapporre riferimenti storici, eventi politici e sociali con commenti personali, ricordi, considerazioni mordaci, spunti lirici, riflessioni meno serie e ogni sorta di materiale diverso. Tutto avrebbe contribuito alla «rappresentazione ideografica» di un'epoca, e avrebbe mostrato la transizione

del pensiero. Così disposti, i frammenti, le immagini giustapponendosi formano degli ideogrammi che a loro volta si combinano con altri ideogrammi fino a formare blocchi di immagini sempre più grandi non legate da rapporti sintattico-grammaticali, ma da relazioni metaforiche o analogiche. Ogni ideogramma stabilisce una fitta rete di significati che a loro volta generano altri ideogrammi rendendo la poesia sempre più complessa e ricca di movimento, fino a formare un enorme ideogramma capace di esprimere un concetto generale, concreto e universale. Come teorizzato da Ejzenštejn, ogni parte è più significativa se letta come frammento di un organismo più ampio e complesso:

By combining these monstrous incongruities we newly collect the disintegrated event into one whole, but in our aspect. According to the treatment of our relation to the event<sup>54</sup>.

L'ordine si poteva creare dal disordine, e il caos degli eventi del mondo moderno poteva essere liberatorio perché i dati della storia potevano essere smontati e rimontati secondo rapporti logici diversi, generando nuovi significati e finendo dunque con il dare un nuovo senso alla storia: «confusion / Basis of renewals» scriverà Pound nel Canto XX.

Anche per Ejzenštejn non si trattava di presentare la realtà, ma di decostruirne alcuni elementi per poi ricostruirli, come la rivoluzione aveva fatto con la società. Come insegna il marxismo, i dati apparentemente caotici acquistano significato quando vengono percepiti come parti di un processo.

Marx and the continuers of his teaching to aid us in understanding the laws of the process that stand behind miscellaneous separate data. Then science could succeed in abstracting a generalization from the chaos of separate traits characteristic for the phenomena<sup>55</sup>.

Sebbene fosse opinione di T. S. Eliot che «a period of revolution is not favourable to art, since it puts pressure upon the poet, both direct and indirect, to make him overconscious of his beliefs as *held*»<sup>56</sup>, la Rivoluzione russa portando al limite estremo la crisi del moderno si rivelò cruciale per sovvertire le nozioni ricevute di arte, cultura e società. Di fronte a una realtà in frantumi, la rivoluzione del 1917 sembrò fornire all'arte inedite soluzioni grazie alla possibilità di creare nuovi linguaggi, una nuova cultura, e in definitiva una nuova realtà grazie al “rimontaggio” di forme, idee e generi diversi, trasformando gli artisti più radicali in “rivoluzionari” impegnati nella trasformazione artistica del mondo.

Il lavoro cinematografico di Ejzenštejn, quello poetico di Pound, e le condizioni delle loro realizzazioni, nacquero dagli sconvolgimenti politici, storici e ideologici che hanno permeato il secolo scorso. E se nelle loro opere la Storia, come la memoria, appare essere un insieme di «details [that] return ill sorted, pell mell, in confusion»<sup>57</sup>, non è però una cronaca di eventi privi di relazione. Sta all'artista fornito di «an ability to “arrange in order” [...] an ability for historical synthesis, an ability for bringing order into things apparently remote»<sup>58</sup> riuscire a formare una rete di correlazioni tra le cose grazie alla quale dare forma a questa magmatica massa di accadimenti che è la Storia: «We do NOT know the past in chronological sequence. [...] what we know we know by ripples and spirals eddying out from us and from our time. [...] You can write history by tracing ideas, exposing the growth of a concept»<sup>59</sup>.

#### Note

<sup>1</sup> T. Todorov, *L'arte nella tempesta*, Milano, Garzanti, 2017, p. 10.

<sup>2</sup> E. Pound, *Henry James* (1918), in Id., *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. by T. S. Eliot, London, Faber and Faber, 1985, p. 297.

<sup>3</sup> J. Frank, *Through the Russian Prism. Essays on Literature and Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 187.

<sup>4</sup> Tra i molti titoli (tutti con una particolare ossessione per il termine “Nihilist”) si ricordano: *Vladimir, the Nihilist, or The Czar's Spy* (1881) di Alfred Rochefort, *Narka the Nihilist* (1888) di Kathleen O'Meara, *Strange Tales of a Nihilist* (1891) di William Le Queux, *Condemned as a Nihilist: A Story of Escape from Siberia* (1893) di George Alfred Henty, fino al più noto *Vera; or, The Nihilist* (1881) di Oscar Wilde, o al pregevole *The Adventure of the Golden Pince-Nez* (1904) di Arthur Conan Doyle. Opere tutte oscurate dalla grandezza di classici come *The Princess Casamassima* (1886) di Henry James e soprattutto *The Secret Agent* (1907) e *Under Western Eyes* (1911) di Joseph Conrad, il primo dei quali prendeva spunto dal reale attentato compiuto il 15 febbraio 1892 dall'anarchico francese Martial Bourdin che si fece esplodere a Greenwich Park.

<sup>5</sup> È forse qui superfluo ricordare che sarà proprio l'assassinio a Sarajevo dell'Arciduca Francesco Ferdinando e di sua moglie Sofia il 28 giugno 1914, per mano di Gavrilo Princip ad essere il *casus belli* della Prima Guerra Mondiale.

<sup>6</sup> O. Wilde, *The Decay of Lying*, in Id., *Complete Works of Oscar Wilde*, ed. by Vyvyan Holland, London and Glasgow, Collins, 1966, p. 982-83.

<sup>7</sup> Alcuni poeti inglesi contribuirono alla condanna del regime zarista supportando nei loro testi la posizione dei rivoluzionari russi. Si veda di James Thomson *Despotism Tempered by Dynamite* (1882) e *Russia: An Ode* (1890) di Algernon Swinburne in cui il poeta apertamente afferma: «Night hath none but one red star—Tyrannicide».

<sup>8</sup> Vedi <https://theanarchistlibrary.org/library/mikhail-bakunin-the-reaction-in-germany.pdf> (accesso effettuato in data 12 settembre 2019).

<sup>9</sup> Figlio di un medico militare, Stepniak nel 1876, all'età di ventiquattro anni, si unì a una rivolta bosniaca contro i turchi e pubblicò un manuale di guerriglia. Ebbe profondi rapporti con i circoli anarchici italiani e strinse una duratura amicizia con Errico Malatesta. Nel 1877 si unì ai seguaci italiani di Bakunin in una rivolta vicino Napoli. Un anno dopo a San Pietroburgo, pugnalò a morte il generale Nikolaj Mezencov, il capo della polizia segreta russa, riuscendo poi a riparare a Londra, dove sostenne la causa del dissenso russo fondando un'organizzazione che sosteneva i «combattenti per la libertà». Morirà a Londra nel 1895 travolto da un treno in circostanze non del tutto chiare.

<sup>10</sup> Dopo alcuni volumi sulla condizione della Russia sotto il regime zarista, Stepniak ottenne un grande successo con *Underground Russia* (1882), una raccolta di ritratti di rivoluzionari russi, e poi nel 1889 pubblica il romanzo *The Career of a Nihilist*, che riscosse un ottimo successo di pubblico.

<sup>11</sup> Nel 1890 Stepniak fu tra i fondatori della "English Society of Friends of Russian Freedom" ed editor del mensile «Free Russia», l'organo ufficiale della società. Stepniak attirò la simpatia e il sostegno di diversi intellettuali e politici inglesi di primo piano che avevano rapporti con i circoli radicali e socialisti inglesi tra cui: William Morris, Sidney Webb, Annie Besant, Herbert Burrows, Kier Hardie, G. B. Shaw e Robert Spence Watson.

<sup>12</sup> A seguito di questa sua attività strinse una intensa amicizia con Constance Garnett (1861-1946) la prima traduttrice inglese di Dostoevskij e Čechov e una delle prime a tradurre quasi tutte le opere di Turgenev, Gončarov, Gogol' e Tolstoj. Per la sua attività di traduttrice ricevette l'apprezzamento di autori come J. Conrad e D. H. Lawrence, e le sue traduzioni – ancora oggi in stampa seppur ormai datate – ebbero una funzione formativa per molti scrittori modernisti.

<sup>13</sup> Ad esempio, anche se in gran parte una fantasia, la semplicità della vita contadina russa veniva celebrata per la sua semplice bellezza e per la sua integrità spirituale posta a contrasto con la società britannica, percepita come corrotta ed eccessivamente raffinata.

<sup>14</sup> Frank Rutter e Maria Tenisheva organizzarono una mostra di arte popolare russa all'Albert Hall nel 1908 che si concentrava su tecniche e temi tradizionali slavi, piuttosto che sull'influenza della tradizione bizantina o europea.

<sup>15</sup> L'arte d'avanguardia russa fu in mostra per la prima volta in una sezione a lei dedicata della notissima "Second Post-Impressionist Exhibition" del 1912 organizzata da Roger Fry, mentre sulle riviste d'avanguardia «Rhythm» e «Blast» venivano pubblicati alcuni scritti sull'astrattismo spirituale di Vassily Kandinsky.

<sup>16</sup> Basti pensare al successo di autori come Rimskij-Korsakov, Mussorgskij e Stravinskij.

<sup>17</sup> La celeberrima compagnia dei *Ballets Russes* di Sergej Djagilev offriva spettacoli che innovarono profondamente la coreografia, la scenografia e in generale l'idea stessa di spettacolo artistico. Con il loro porre a stretto contatto Primitivismo e Modernità i Balletti Russi ebbero un impatto enorme sulla visione poetica del Modernismo inglese.

<sup>18</sup> Grazie alle traduzioni di Constance Garnett, l'incontro con la letteratura russa ebbe una profonda influenza formativa su molti dei principali scrittori modernisti inglesi, da Joseph Conrad e Katherine Mansfield, a Virginia Woolf.

<sup>19</sup> V. Woolf, *Mr. Brown and Mrs. Bennett* [1923], in Id., *The Essays of Virginia Woolf 1919-1924*, vol. 3, ed. by Andrew McNeillie, New York e London, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1988, p. 38.

<sup>20</sup> V. Woolf, *Modern Novels* [1919], in Id., *The Essays of Virginia Woolf*, cit., p. 35-6. Nel 1925 la Woolf pubblicherà il noto saggio *The Russian Point of View*, in Id., *The Common Reader*, London, The Hogarth Press, 1925, p. 219-31.

<sup>21</sup> E. H. Marsh, *Rupert Brooke: A Memoir*, London, Dodd and Mead, 1922, p. 75.

<sup>22</sup> Lettera del 1 maggio 1917 in *The Letters of D.H. Lawrence*, III, 1916-21, ed. by J. T. Boulton and A. Robertson, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 121.

<sup>23</sup> S. Hynes, *The Edwardian Turn of Mind*, Princeton, Princeton University Press, 1968, p. 9.

<sup>24</sup> F. Swinnerton, *Background with Chorus*, London, Hutchinson, 1956, p.170.

<sup>25</sup> F. M. Ford, *Literary portraits – XXXV: Nineteen-thirteen and the Futurists*, «Outlook», vol. XXXIII, n. 1, 3 gennaio 1914, p. 15.

<sup>26</sup> E. Pound, *The New Sculpture*, «The Egoist», I, n. 4, 16 febbraio 1914, p. 68.

<sup>27</sup> È nota la direzione ideologicamente divergente presa da alcuni movimenti d'avanguardia, a partire dal Futurismo italiano e da quello russo su cui sia Trockij che Gramsci riflettono sostenendo che una scuola letteraria non è né una emanazione di una classe sociale, né un'entità impermeabile alle diverse condizioni economiche e sociali in cui nasce.

<sup>28</sup> L'avanguardia inglese di quegli anni se da una parte attingeva alla tradizione del radicalismo britannico, dall'altra si confrontava e assorbiva il pensiero di controverse figure di intellettuali come George Sorel con le sue teorie su mito, azione e violenza, di Pierre Lasserre sostenitore di un ritorno al neo-classicismo in opposizione ai principi della Rivoluzione francese, o di certi movimenti europei di destra, a cominciare dall'*Action Française* di Charles Maurras che – cattolico e monarchico – fu tra i principali e influenti sostenitori di un ritorno all'ordine e alla tradizione.

<sup>29</sup> L. Steffens (1886-1936) raccontò giornalmisticamente la Rivoluzione russa e dopo aver intervistato Lenin divenne un convinto sostenitore del Comunismo, una posizione che si riassume nella sua frase più celebre: «I have seen the future, and it works». Poi, secondo un percorso in parte analogo a quello di Pound, anche Steffens trovandosi in Italia ebbe modo di confrontarsi con la politica di Mussolini divenendone presto un entusiasta sostenitore mettendo in relazione la Rivoluzione russa e quella fascista, e non rifuggendo dai toni apologetici: «Mussolini took the method, the spirit, the staff, of Bolshevism and it used to go—right. The Method! Was that what the divine Dictator meant us to see—that there was a method, good either way?», in L. Steffens, *The Autobiography of Lincoln Steffens*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1931, p. 813.

<sup>30</sup> Il pensiero marxista non fu mai tra le fonti privilegiate a cui Pound attinse per sviluppare le sue teorie economiche. Nonostante ciò, ancora nel 1944 al governo della Repubblica di Salò proponeva, senza alcun successo, la pubblicazione delle più importanti opere del marxismo. Inoltre, sia la Rivoluzione russa che Marx troveranno spazio nei suoi *Cantos* a partire dal Canto XVI del 1923, e poi nei *Cantos* che Pound scrisse verso la metà degli anni Venti, e pubblicati nel 1928 come parte di *A Draft of the Cantos 17-27*.

<sup>31</sup> E. Pound, *The Damn Fool Bureaucrats*, «New Masses», vol. IV, n. 1, giugno 1928, p. 15.

<sup>32</sup> E. Pound, *Data*, «Exile», n. 4, autunno 1928, p. 115-16.

<sup>33</sup> E. Pound, *ABC of Reading*, London, Faber and Faber, 1991 (1934), p. 46.

<sup>34</sup> E. Pound, *A Few Don'ts by an Imagiste*, in Id., *Literary Essays*, cit., p. 4.

---

<sup>35</sup> E. Pound, E. Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A Critical Edition*, ed. by H. Saussy, J. Stalling and L. Klein, New York, Fordhan University Press, 2008, p. 46.

<sup>36</sup> S. Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*, ed. by Jay Leyda, Orlando, FL, Harcourt Brace, 1949, p. 22, da ora in poi *FF*.

<sup>37</sup> Ivi, p. 28.

<sup>38</sup> Ivi, p. 29-30.

<sup>39</sup> Ivi, p. 28. Intorno al 1915 l'Imagismo ebbe una certa risonanza in Russia grazie a Zinaida Vengerova (1867-1941), la prima traduttrice di Pound e di altri poeti imagisti inglesi. Fu grazie a lei se l'Imagismo inglese fu conosciuto e probabilmente contribuì alla nascita del movimento imaginista russo nei cui manifesti – analogamente alle teorie poundiane – si proclamava la morte del Futurismo e la rinascita dell'immagine. Il primo manifesto imaginista fu firmato nel 1919 dai poeti Sergej Esenin (1895-1925), Rjurik Ivnev (1891-1981), Anatolij Mariengof (1897-1962), Vadim Šeršenevič (1893-1942) e dai pittori Boris Erdman e Grigorij Jakulov, anche se molto probabilmente fu opera del solo Vadim Šeršenevič.

<sup>40</sup> È nota la sua ininterrotta ammirazione per i romanzi di D. H. Lawrence e di Ernest Hemingway. Ma di particolare rilevanza è il rapporto di stima per James Joyce. Oltre a paragonare i giochi di parole e i *portmanteau words* joyciani alle sue giustapposizioni cinematografiche, Ejzenštejn di Joyce ammirava soprattutto il trattamento cinematografico del pensiero rintracciabile nei monologhi interiori di *Ulysses* e di *Finnegans Wake*, in cui si giungeva alla totale dissoluzione «of the very foundation of literary diction, the entire decomposition of literary method itself» (in *FF*, p. 185). Dal canto suo Joyce: «was intensely interested in my plans for the inner film-monologue [...]. Despite his almost total blindness, Joyce wished to see those parts of *Potemkin* and *October* that, with the expressive means of film culture, move along kindred lines» (in *FF*, p. 104). Joyce confiderà infatti a Eugene Jolas che se mai da *Ulysses* si fosse realizzato un film gli unici registi che avrebbero potuto girarlo erano Walter Ruttmann o Sergej Ejzenštejn.

<sup>41</sup> S. Eisenstein, *FF*, cit., p. 17.

<sup>42</sup> Ivi, p. 31.

<sup>43</sup> E. Pound, E. Fenollosa, *The Chinese Written Character*, cit., p. 54.

<sup>44</sup> S. Eisenstein, *FF*, cit., p. 43, 35.

<sup>45</sup> E. Pound, E. Fenollosa, *The Chinese Written Character*, cit., p. 46.

<sup>46</sup> S. Eisenstein, *FF*, cit., p. 30.

<sup>47</sup> Ivi, p. 28.

<sup>48</sup> E. Pound, E. Fenollosa, *The Chinese Written Character*, cit., p. 45-6.

<sup>49</sup> S. Eisenstein, *FF*, cit., p. 37.

<sup>50</sup> S. Eisenstein, *The Film Sense*, Jay Leyda, ed., New York, Meridian Books, 1957, p. 190.

<sup>51</sup> S. Eisenstein, *FF*, cit., p. 38.

<sup>52</sup> Tra i primi a mettere in relazione i *Cantos* con il cinema di Ejzenštejn è stato Marshall McLuhan che in una lettera inviata a Pound rinchiuso al St. Elizabeth Hospital definisce il metodo poundiano essenzialmente cinematografico: «Your *Cantos*, I now judge, to be the first and only serious use of the great technical possibilities of the cinematograph. Am I right in thinking of them as a montage of *personae* and sculptured images? Flash-backs

providing perceptions of simultaneities?», in M. McLuhan, *Letters of Marshall McLuhan*, ed. by M. Molinaro, C. McLuhan, W. Toye, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 193.

<sup>53</sup> S. Eisenstein, *FF*, cit., p. 232.

<sup>54</sup> Ivi, p. 34.

<sup>55</sup> Ivi, p. 244.

<sup>56</sup> T.S. Eliot, *The Modern Mind* [1933], in Id., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London, Faber and Faber, 1980, p.136.

<sup>57</sup> E. Pound, *Gaudier-Brzeska. A memoir*, New York, A New Directions Book, 1970, p. 40.

<sup>58</sup> Ivi, p.106.

<sup>59</sup> E. Pound, *Guide to Kulchur*, London, Peter Owen, 1978 [1938], p. 60.



*Gramsci, la Rivoluzione russa e la pianificazione linguistica*

---

Abstract

*Given the influence the Russian Revolution exerted on Antonio Gramsci's thought, the Italian philosopher observed and analysed the consequences of the Revolution as well as the possibility of translating the Soviet approach into the contemporary Italian context. Gramsci followed the policy of linguistic planning in the Soviet Union and focused on the importance of language and its relevance within Marxism. In his Prison Notebooks, by discussing his philosophy of praxis, the author stressed the matter of linguistic policy in educational practices and the translatability concerning scientific and philosophic languages, turning his analysis into a philosophy of language.*

---

1. *Gramsci e la Rivoluzione russa*

Questo articolo non ha l'ambizione di sondare l'ampiezza del rapporto tra la figura di Gramsci e l'ondata rivoluzionaria russa: è difficile immaginare singoli aspetti della personalità pubblica e privata del politico e pensatore italiano che non dipendano dal radicale influsso esercitato su di lui dagli eventi che si svolsero in quel tempo in Russia<sup>1</sup>. Basti qui dire che, secondo la ricostruzione più documentata della sua vicenda giovanile, proprio il 1917 rappresenta l'anno di svolta nella biografia di Gramsci, segnando la sua definitiva adesione al marxismo e alla militanza politica<sup>2</sup>. Nei mesi che seguono la Rivoluzione di febbraio il giovane, ventiseienne, abbandonò progressivamente i suoi indugi e iniziò a formare in sé quella che egli stesso definirà, più tardi, come qualità fondamentale di un politico: l'aver una «forza di volontà diretta a un solo fine»<sup>3</sup>. Questo fine diverrà per lui, per tutta la sua vita e fino al sacrificio finale, la rivoluzione. È quindi nell'estate del 1917 che egli diverrà, nei fatti, il segretario della sezione torinese del Partito Socialista e il direttore del «Grido del popolo», la rivista del partito piemontese, che sarà da lui trasformata in un vero strumento di riflessione teorica. Qui egli stesso curerà, accanto alle traduzioni dapprima delle figure di spicco del socialismo francese, Romain Rolland, Henri Barbusse, Jean Jaurès, l'opera di circolazione in Italia del marxismo bolscevico: nel settembre del 1917 la rivista pubblica uno scritto integrale di Lenin, che è probabilmente il primo a comparire sulla stampa socialista italiana, e che era giunto fortunatamente a Gramsci attraverso il corrispondente da Parigi dell'«Avanti!» (lo aveva quindi presumibilmente avuto in traduzione francese);

nello stesso mese viene pubblicato uno scritto di Romain Rolland su Maksim Gor'kij, letto in una conferenza organizzata a Ginevra da Anatolij Lunačarskij<sup>4</sup>.

Si avverte con chiarezza, nelle pagine della rivista, quel ritorno al rapporto diretto col testo di Marx ed Engels di cui i bolscevichi russi si erano fatti portatori negli anni precedenti alla Grande Guerra, parallelamente alla medesima azione condotta, al tempo, nella socialdemocrazia tedesca non solo da Rosa Luxemburg, ma anche da Karl Kautsky, che non a caso compare più volte sulla rivista. Poi, nel gennaio del 1918 la prima ripresa di Antonio Labriola, con una splendida pagina tratta dalla *Delucidazione preliminare sul materialismo storico*, il secondo dei saggi labrioliani sulla concezione materialistica della storia<sup>5</sup>. Si può misurare tutto il cammino percorso da Gramsci in questi mesi nella conoscenza del marxismo, spinto dai fatti russi, se si confronta l'articolo con cui il giovane militante salutò la Rivoluzione d'ottobre, il celeberrimo *La Rivoluzione contro il capitale*, ancora molto incerto sotto il profilo teorico<sup>6</sup>, con l'articolo dal titolo *Il nostro Marx*, pubblicato sul «Grido» il 4 maggio 1918 per il centenario della nascita del filosofo, in cui sul solco di Labriola è delineata una lettura matura e meditata del suo pensiero: «Marx è stato grande», scrive Gramsci,

la sua azione è stata feconda, non perché abbia inventato nulla, non perché abbia estratto dalla sua fantasia una visione *originale* della storia, ma perché il frammentario, l'incompiuto, l'immaturo è in lui diventato maturità, sistema, consapevolezza.

E ancora, osserva Gramsci:

Volontà, marxisticamente, significa consapevolezza del fine, che a sua volta significa nozione esatta della propria potenza e dei mezzi per esprimerla nell'azione. [...] Significa impulso rettilineo verso il fine massimo.

E chiude:

Glorificando Carlo Marx nel centenario della sua nascita, il proletariato internazionale glorifica se stesso, la sua forza cosciente, il dinamismo della sua aggressività conquistatrice che va scalzando il dominio del privilegio, e si prepara alla lotta finale che coronerà tutti gli sforzi e tutti i sacrifici<sup>7</sup>.

Lo slancio rivoluzionario darà luogo, durante la carcerazione, a giudizi più articolati e meditati: si deve comunque tenere presente che il Gramsci dei *Quaderni* e delle *Lettere dal carcere* rimane un rivoluzionario, in larga parte convinto che la prigionia avrebbe rappresentato solo una parentesi nella sua biografia, da utilizzare per rafforzarsi in vista di una ripresa della lotta politica. In ogni caso egli si com-

portò per gran parte della sua carcerazione secondo questo principio. È eloquente a questo proposito quanto egli scrive dell'esperienza carceraria degli uomini del Risorgimento: così, a proposito dei condannati napoletani all'ergastolo, come Luigi Settembrini e Giovanni Nicotera, egli afferma:

L'ergastolo non poteva essere ritenuto veramente tale da uomini politici che non potevano ritenere che il regime borbonico sarebbe durato quanto la loro vita. Ciò sia detto senza togliere nulla alla valutazione dei loro patimenti. Di fatto essi "potevano studiare", ma alcuni lo fecero (Settembrini, per es.), altri no (Nicotera, per es.)<sup>8</sup>.

Gramsci pertanto non perse tempo, in carcere, e si mise a studiare in vista di ciò che egli avrebbe potuto fare dopo la possibile scarcerazione.

A proposito della Rivoluzione russa, può essere utile considerare la seguente riflessione:

Può avvenire che una grande personalità esprima il suo pensiero più fecondo non nella sede che apparentemente dovrebbe essere la più "logica", dal punto di vista classificatorio esterno, ma in altra parte che apparentemente può essere giudicata estranea. Un uomo politico scrive di filosofia: può darsi che la sua "vera" filosofia sia invece da ricercarsi negli scritti di politica. In ogni personalità c'è una attività dominante e predominante: è in questa che occorre ricercare il suo pensiero, *implicito* il più delle volte e talvolta in contraddizione con quello espresso *ex professo*. È vero che in un tale criterio di giudizio storico sono contenuti molti pericoli di diletterantismo e che nell'applicazione occorre esser molto cauti, ma ciò non toglie che il criterio sia fecondo di verità<sup>9</sup>.

L'uomo politico in questione è probabilmente da identificarsi con Lenin<sup>10</sup>: Gramsci vuole ribadire il carattere innovatore del leninismo anche in campo teorico e filosofico, a patto però che queste innovazioni siano cercate nel suo pensiero politico, o addirittura nella sua azione politica, e non nei suoi scritti di filosofia. Questo giudizio non riguarda solo alcuni testi di Lenin, soprattutto *Materialismo ed empiriocriticismo*, ma anche il saggio sull'*Imperialismo fase suprema del capitalismo*, che non a caso non sono mai citati e usati da Gramsci nei suoi scritti. Il giudizio può essere esteso a gran parte della produzione teorica scaturita dall'esperienza dell'Ottobre, primo tra tutti quello che era ritenuto come il frutto più maturo del marxismo bolscevico, la *Teoria del materialismo storico* di Nikolaj Bucharin, saggio che viene letteralmente demolito da Gramsci negli appunti raccolti nel Quaderno 11. È vero che Bucharin viene affrontato apertamente da Gramsci solo dopo la sua liquidazione politica in Unione Sovietica, ma il saggio da lui preso di mira era stato pubblicato nel 1921 e poi nel 1923, quando Lenin era anco-

ra in attività e durante il periodo di alleanza tra Bucharin e Stalin. Poteva quindi essere considerato come un prodotto autentico e ufficiale del marxismo sovietico.

Gramsci sembra quindi dire che la rivoluzione è stato un enorme gesto politico, espresso nel linguaggio della politica, la cui portata non era stata ancora, al suo tempo, adeguatamente tradotta nel linguaggio della filosofia e della cultura europea. Questo giudizio viene sorprendentemente attribuito allo stesso Lenin. Sempre nel Quaderno 11, nella sezione culminante del quaderno dedicata alla *Traducibilità dei linguaggi scientifici e filosofici*, è ripresa in seconda stesura una nota sibillina che dice: «Nel 1921 trattando di quistioni di organizzazione Vilici scrisse e disse (press'a poco) così: non abbiamo saputo “tradurre” nelle lingue europee la nostra lingua»<sup>11</sup>.

Il citato Vilici è ovviamente Vladimir Il'ič, cioè Lenin: si fa qui riferimento alle conclusioni di Lenin al terzo congresso mondiale dell'Internazionale Comunista (Comintern), dedicato alla bolscevizzazione dei partiti comunisti dell'Internazionale. Gramsci ne trae spunto per dare un preciso giudizio: la lingua della rivoluzione bolscevica non era stata tradotta adeguatamente nelle lingue dell'Europa occidentale; la rivoluzione non era riuscita ancora a farsi capire nei paesi più avanzati del pianeta. Ciò era tanto più notevole, in quanto usciva dalla penna del direttore dell'«Ordine nuovo», il quale, nel 1924, alla ripresa della terza serie della testata, quella quindicinale, aveva scritto in un editoriale:

La diffusione raggiunta dai primi due numeri non può che dipendere dalla posizione che l'«Ordine Nuovo» aveva assunto nei primi anni della sua pubblicazione e che consisteva essenzialmente in ciò: 1) nell'aver saputo tradurre in linguaggio storico italiano i principali postulati della dottrina e della tattica dell'Internazionale Comunista. Negli anni 1919-20 ciò ha voluto dire la parola d'ordine dei Consigli di fabbrica e del controllo sulla produzione, cioè l'organizzazione di massa di tutti i produttori per l'espropriazione degli espropriatori, per la sostituzione del proletariato alla borghesia nel governo dell'industria e quindi, necessariamente, dello Stato<sup>12</sup>.

In questo modo Gramsci inquadrava, in carcere, il relativo isolamento dell'esperienza dei comunisti torinesi, i quali non avevano «fatto epoca», a quanto pare, nel tradurre in linguaggio storico italiano la lingua della rivoluzione bolscevica. L'esperienza sovietica rientra quindi progressivamente, nella sua riflessione del carcere, tra i casi di «rivoluzione passiva» che caratterizzano gli anni Trenta.

## 2. Gramsci in Russia (1922-1923)

Di notevole interesse è però il rapporto diretto con l'esperienza sovietica che Gramsci poté avere nel corso del suo lungo soggiorno russo: come è noto, egli lasciò Torino per Mosca nel maggio del 1922, come membro della delegazione italiana al quarto congresso dell'Internazionale che si svolse a Leningrado e Mosca nel novembre di quell'anno. Gramsci giunse prima dell'estate per partecipare all'esecutivo del Comintern, che doveva mettere a punto la linea su cui si sarebbe aperto il congresso dedicato al fronte unico operaio e contadino, a cui si opponevano fermamente, in quel momento, i comunisti italiani, schierati dall'allora segretario del partito, Amadeo Bordiga, su una linea fortemente settaria. Fin dall'inizio fu chiaro che i sovietici stavano facendo un forte investimento politico sul gruppo ordinovista di Torino, di cui Gramsci era l'esponente di spicco, per sostituire la guida di Bordiga. Ciò portò Gramsci a incontrare probabilmente di persona Lenin in quella fase, forse addirittura più di una volta; è possibile che i due abbiano avuto anche un colloquio riservato, in cui Gramsci ebbe modo di concordare al massimo livello la sua linea politica<sup>13</sup>.

Questo fatto va tenuto chiaro in mente perché costituì un elemento di orientamento fondamentale del partito italiano durante gli anni dello stalinismo: dopo la morte di Lenin, quando la sua figura e il suo pensiero vennero dogmatizzati, divenendo oggetto non solo di una serie di *Principi del leninismo*, ma anche di un *Giuramento dei leninisti*, gli italiani potevano dire di trarre la loro autonomia politica e la loro legittimità non dai leninisti, ma da Lenin stesso, dal momento che potevano vantare una discendenza politica diretta della propria posizione strategica.

Dopo il congresso del Comintern, Gramsci non lasciò la Russia, ma vi si trattene fino al novembre del 1923. La società russa esercitò sul giovane dirigente italiano un fortissimo impatto: in quei mesi egli si legò sentimentalmente a una donna russa, Julija Schucht, concepì il suo primo figlio<sup>14</sup>, entrò nelle maglie del partito bolscevico, potendo partecipare alla conferenza di organizzazione e al congresso del partito che si svolsero entrambe nella primavera del 1923.

Gramsci si mostra interessato ai mutamenti della vita indotti dall'esperienza rivoluzionaria. In carcere citerà gli scritti di Trockij sulla vita quotidiana nella società sovietica, che trattano anche di aspetti della sfera privata: vi si parla dei rapporti tra uomini e donne, delle difficoltà che incontravano i matrimoni, dell'educazione dei bambini, della curiosità delle classi popolari per il teatro, la letteratura, il cinema, l'arte figurativa<sup>15</sup>.

Molti dei problemi che erano pubblicamente dibattuti nella Mosca di quel tempo sono ripresi da Gramsci in carcere. Facciamo un solo esempio: il poeta russo Aleksej Gastev era stato un esponente del movimento degli scrittori autodidatti prima della rivoluzione, e poi aveva aderito al LEF, il “Fronte di sinistra delle arti”; dopo la rivoluzione la sua attenzione si sposta sul problema dello sviluppo di una cultura dell’organizzazione del lavoro, e assorbe sul tema le idee di Aleksandr Bogdanov. Nel 1923 Gastev fu impegnato in un ciclo di conferenze in cui contrappone al tradizionale oblomovismo russo l’esempio dell’operaio americano, e promuove l’adozione del sistema Taylor di organizzazione della fabbrica. Prende a modello i pionieri del vecchio West, che si dovevano arrangiare con quello che avevano, e auspica la trasformazione dell’operaio russo, impacciato e poco produttivo, in un artigiano integrale, un lavoratore poliedrico. Queste conferenze furono accolte con notevole entusiasmo, soprattutto riuscirono a parlare alla nuova generazione che si sentiva attratta dall’idea di un’autorganizzazione razionale della fabbrica e che vedeva nella meccanizzazione del lavoro una grande possibilità di liberazione. Tra l’altro Gastev si ispirava al sistema biomeccanico elaborato dal regista Vsevolod Mejerchol’d: così come nella biomeccanica teatrale la performance dell’attore viene scomposta in una serie di gesti elementari, atomici, che possono essere catalogati e appresi singolarmente, allo stesso modo si immaginava una biomeccanica del lavoro industriale che potesse rendere l’operaio russo un effettivo interprete della produzione. È difficile slegare la complessa riflessione compiuta in carcere da Gramsci su *Americanismo e fordismo*, sull’adozione del sistema Taylor e sull’organizzazione del lavoro, da una riflessione che era già iniziata nella Russia del 1922-1923<sup>16</sup>.

### *3. La pianificazione linguistica dello stato sovietico*

Ci concentriamo a questo punto su un aspetto particolare del pensiero gramsciano che fu particolarmente influenzato dall’esperienza diretta del processo di costruzione del socialismo sovietico: il suo pensiero linguistico. Nel 1922-1923 venne messa a punto la pianificazione linguistica, uno degli interventi di maggiore e duraturo successo della nascente Unione Sovietica.

Come è ampiamente noto, Gramsci aveva ricevuto una formazione nella linguistica comparata durante gli anni dell’Università, grazie soprattutto al magistero svolto a Torino da Matteo Bartoli, con cui egli intendeva laurearsi<sup>17</sup>. Ma questi interessi, in cui lo studente si era spinto piuttosto avanti, visto che con tutta probabilità egli era stato coinvolto da Bartoli nell’opera di revisione delle schede italiane

del *Romanisches etymologisches Wörterbuch* di Wilhelm Meyer-Lübke<sup>18</sup>, erano stati totalmente abbandonati da Gramsci all'inizio del 1919, quando cioè aveva preso forma, in un piccolo gruppo di giovani attivisti del socialismo torinese, il progetto di dare vita a una nuova rivista militante, quella che poi prenderà l'avvio il primo maggio di quell'anno con il titolo «L'ordine nuovo». Quando Gramsci era giunto a Mosca, nel 1922, la linguistica era ormai per lui consegnata al passato. Ma la realtà con cui egli entrò in contatto nella Russia sovietica impose un suo ritorno alla riflessione sulle lingue, che vediamo svolgersi negli scritti successivi al 1923, e soprattutto nei *Quaderni del carcere*.

L'esigenza di un intervento sulle lingue si era posta, nel gruppo dirigente bolscevico, per la convergenza di quattro diverse questioni in origine separate fra loro. La prima era rappresentata dalla regionalizzazione, cioè la necessità di superare la divisione amministrativa del vecchio impero zarista. La seconda spinta veniva dalla riflessione sull'assetto istituzionale dello stato operaio, che come è noto sfociò proprio nel 1923 nella costituzione di una Unione di repubbliche sovietiche. C'era poi la campagna per l'alfabetizzazione lanciata dal Commissariato del popolo all'istruzione, guidato da Anatolij Lunačarskij. Infine era attivo un forte movimento per la riforma degli alfabeti, partito dal basso, nella Transcaucasia, soprattutto per impulso del partito azero che spingeva per un passaggio alla grafia latina del turco azeri, sul modello di quanto si stava in quel tempo discutendo per il turco ottomano<sup>19</sup>.

Così, la regionalizzazione, che era stata avviata dalla Commissione statale per la pianificazione (*Gosplan*) con l'intento di giungere a una suddivisione funzionale alla vocazione produttiva di ciascuna delle aree amministrative, progressivamente si indirizzò su una via totalmente diversa: quella cioè di una divisione amministrativa della Federazione Russa e dell'intera Unione Sovietica disegnata sulle diverse identità nazionali presenti nello stato rivoluzionario. Questa forma organizzativa rispondeva a un'esigenza politica precisa, di cui si era fatto interprete soprattutto il Commissariato del popolo alle nazionalità, guidato allora da Stalin: durante la guerra civile tutte le forme di resistenza all'avanzata dell'Armata rossa avevano preso la forma di movimenti nazionali antirussi. I bolscevichi avevano quindi appreso a proprie spese quanto fossero alti i rischi nell'essere percepiti come elementi estranei e stranieri dalle singole realtà locali dell'antico impero zarista. In risposta a ciò, venne messa a punto la loro politica di indigenizzazione (*korenizacija*), secondo cui la spinta rivoluzionaria doveva essere interpretata, localmente, da qua-

dri locali, che parlassero lingue locali, che sapessero adattare il messaggio bolscevico alle specificità delle proprie realtà<sup>20</sup>.

Il problema pratico che si pose fu come identificare e riconoscere le diverse nazionalità: come decidere sullo statuto dei mari, dei calmučki, dei buriati, dei karačai-balkar, degli osseti, degli abkhasi, e dei tanti altri popoli che popolavano l'oceano euroasiatico su cui si stendeva il nuovo stato.

Il criterio individuato fu puramente linguistico: veniva riconosciuta come minoranza nazionale, e quindi sede di un soviet, di una regione o repubblica autonoma, o di una repubblica federata, una comunità che avesse una propria lingua di minoranza diversa dal russo.

Da queste premesse si può capire la complessità con cui dovette scontrarsi la campagna per l'alfabetizzazione, partita nel 1923 con l'obiettivo di alfabetizzare entro il 1927, decennale della rivoluzione, l'intera popolazione della Federazione Russa, ciascuno nella propria lingua materna<sup>21</sup>. L'obiettivo si dimostrò molto presto velleitario, malgrado il carattere compulsivo che assunse l'intervento (si arrivò a formare brigate di linguisti, costituite da studenti universitari di Mosca e Leningrado, organizzati con disciplina militare, che dovevano andare ad alfabetizzare i popoli più lontani). Tra l'altro il commissariato del popolo all'istruzione soffrì, durante tutti gli anni qui considerati, di una cronica mancanza di risorse.

Furono individuate circa 150 lingue di minoranza, molte delle quali non avevano tradizione scritta alle spalle, o comunque avevano una debole tradizione grafica in alfabeto arabo-persiano: queste lingue dovevano quindi essere messe per iscritto in forme moderne, e si scelse per tutte l'alfabeto latino. Il picco venne raggiunto nel 1932, con una settantina di lingue che furono latinizzate. Il Politburo mise addirittura in discussione, nel 1929, l'adozione dell'alfabeto latino anche per il russo, ma poi non se ne fece nulla, e anzi, dopo la Seconda Guerra mondiale, l'alfabeto unificato dell'Unione Sovietica divenne a base cirillica, con una cirillizzazione di tutte le lingue che erano state latinizzate negli anni precedenti<sup>22</sup>.

Inoltre queste lingue dovevano essere, come si diceva, modernizzate, fornite cioè di tutto il lessico relativo alle tecniche, alla scienza, all'industria e alla politica sovietica. Ciò venne fatto non tanto attraverso l'adozione di prestiti dal russo, quanto mediante la formazione di equivalenti formati con elementi lessicali delle lingue locali, con un generale orientamento puristico.

Infine bisognava scrivere i manuali per l'alfabetizzazione, i libri di scuola, almeno per i suoi gradi inferiori, i testi legislativi e politici, la stampa di informazione, i volantini di propaganda, ecc.



Nella prima metà degli anni Venti la pianificazione linguistica divenne quindi uno dei principali interventi della politica sovietica, di quella complessa opera di *nation building* a cui i sovietici seppero dare luogo. Una visione riduttiva, per non dire caricaturale, della storia sovietica, ne interpreta i caratteri con categorie etniche più che storiche, e vede nell'esperimento rivoluzionario un capitolo tra i tanti del dispotismo violento orientale: tutte le manifestazioni dello stato sovietico devono quindi rientrare nella fattispecie di una qualche forma di dominio di tipo imperiale. Per esempio, Richard Pipes, tra i primi a scrivere in occidente di politica linguistica sovietica, ne aveva indicato l'ispirazione nel principio del «*divide et impera*»<sup>23</sup>. Ma in anni recenti, l'accesso a una sterminata documentazione d'archivio ha consentito agli storici (anche quelli statunitensi) di formulare un ben diverso giudizio: così ad esempio, uno dei maggiori specialisti della materia, Terry Martin, ha parlato di un «*affirmative action empire*», un 'impero dell'azione positiva', della 'discriminazione positiva', cioè di una compagine statale volta alla promozione dei gruppi minoritari al suo interno<sup>24</sup>.

Negli anni Venti quindi, il gruppo dirigente bolscevico, se poteva trovare nel marxismo la risposta a molti dei problemi pratici che si ponevano nella costruzione del socialismo, si trovò totalmente impreparato ad affrontare i problemi posti dalla politica linguistica, dal momento che sulla materia la tradizione marxista era singolarmente evasiva, fin dai testi dei suoi fondatori. Il tentativo anzi di rabberciare una linguistica marxista ufficiale, promosso a quanto pare direttamente da Lunačarskij, che ispirò il tentativo di Nikolaj Jakovlevič Marr di assorbire lo schematico materialismo storico del manuale di Bucharin, diede frutti largamente deludenti, che furono non a caso al centro di una furibonda e celebre diatriba dopo la Seconda Guerra mondiale<sup>25</sup>.

#### 4. *Il pensiero linguistico di Gramsci e il marxismo bolscevico*

I fatti appena riassunti spiegano perché Gramsci, dopo essere rientrato in Italia nella primavera del 1924 dal suo lungo viaggio di due anni in Russia, e poi in Austria, mostri nuovamente interesse per la linguistica. Egli era infatti tra i pochi membri dell'esecutivo dell'Internazionale ad avere competenze professionali in un settore che si era dimostrato così delicato. Fin da subito, vediamo che egli è in grado di fare uso delle sue competenze nell'analisi politica.

L'impostazione sovietica alla questione nazionale fu recepita prontamente da Gramsci, e da lui adattata all'Italia nei suoi scritti del 1923-1926, quelli del periodo in cui egli assunse la guida del Partito Comunista Italiano. La lettera mandata da

Mosca nel settembre 1923 per la fondazione del quotidiano del partito, «l'Unità», si chiude con la parola d'ordine della «Repubblica federale degli operai e dei contadini»<sup>26</sup>. L'Italia viene letta con la lente della questione nazionale: persino la tradizionale questione del Mezzogiorno italiano, nelle notevolissime *Note sul problema meridionale* del 1926, elaborate poco prima della carcerazione, viene imposta come questione nazionale, sia pure di una «nazione senza lingua», secondo la formula di Marx ed Engels<sup>27</sup>.

Ma è nei *Quaderni del carcere* che le riflessioni sul rapporto tra lingua e dimensione popolare-nazionale sono elaborate più distesamente. Al tema Gramsci dedica una serie di note di argomento strettamente linguistico, relative al processo di formazione delle grandi lingue di cultura europee e al loro reciproco influsso.

Ma egli si sofferma anche su un tema inedito per il marxismo del tempo: come sviluppare una teoria del linguaggio nell'ambito del materialismo storico. O se si preferisce, come imprimere una svolta linguistica al marxismo. Su questo problema Gramsci elaborò alcune suggestioni presenti nell'opera di Antonio Labriola: la sua riflessione viene organizzata in particolare nel quaderno più teorico e sistematico, quello che ha il numero 11 nella numerazione corrente<sup>28</sup>.

Il paragrafo introduttivo di questo quaderno è quello che oggi leggiamo con il numero 12<sup>29</sup>. Qui Gramsci prende l'avvio da una questione molto generale: la filosofia non è l'arte di un ristretto gruppo professionale («l'attività intellettuale propria di una determinata categoria di scienziati specialisti o di filosofi professionali e sistematici»), ma è propria di ogni essere umano. La differenza tra la filosofia professionale e quella «spontanea», tra la filosofia dei dotti e quella dei semplici, sta nel fatto che mentre la prima è elaborata in modo critico e coerente, la seconda è piena di contraddizioni e visioni del mondo contrastanti. Pertanto la prima consente la direzione di grandi masse, mentre la seconda non riesce a far uscire dalla passività i gruppi subalterni, o al massimo ispira l'azione disorganica di piccoli gruppi. La prova del fatto che tutti gli uomini sono filosofi è indicata nel linguaggio che «è un insieme di nozioni e di concetti determinati e non già e solo di parole grammaticalmente vuote di contenuto»<sup>30</sup>. Il processo di elaborazione critica della filosofia inizia quindi dal linguaggio, e trova due conclusioni logiche. La prima si trova nel Quaderno 29, dedicato alla politica linguistica: se l'ambiente linguistico è il primo educatore, esso può sempre essere educato attraverso un'azione di pianificazione linguistica<sup>31</sup> similmente a quanto stava accadendo nello stato sovietico.

La seconda conclusione si trova nello stesso Quaderno 11, nelle note dedicate alla traducibilità dei linguaggi scientifici e filosofici. Qui si tratta delle tradizionali

tre parti costitutive del marxismo introdotte da Engels nell'*Anti-Dühring*: la filosofia, l'economia e la politica. Il loro rapporto non è impostato da Gramsci nei termini di una identità, come tendeva a fare il marxismo precedente (in particolare affermando l'identità di filosofia e politica), o con la formula leninista della «politica come concentrazione dell'economia». Gramsci parla di una loro «traducibilità» reciproca, garantita dal fatto che tutte sono attività linguistiche, e pertanto possono essere tradotta una nell'altra dal linguaggio<sup>32</sup>:

*Filosofia-politica-economia.* Se queste tre attività sono gli elementi costitutivi necessari di una stessa concezione del mondo, necessariamente deve esserci, nei loro principii teorici, convertibilità da una all'altra, traduzione reciproca nel proprio specifico linguaggio di ogni elemento costitutivo<sup>33</sup>.

La filosofia della prassi di Gramsci, pertanto, è anche una filosofia del linguaggio.

## Note

<sup>1</sup> Per una sintesi recente sul tema, incentrata sul rapporto tra l'evoluzione del pensiero politico gramsciano e lo sviluppo della Rivoluzione in Russia, vedi S. Pons, *Gramsci e la Rivoluzione russa: una riconsiderazione (1917-35)*, in F. Frosini e F. Giasi (a cura di), *Egemonia e modernità. Gramsci in Italia e nella cultura internazionale*, Roma, Viella, 2019, p. 19-65, a cui si rimanda anche per la bibliografia sulla materia.

<sup>2</sup> Vedi L. Rapone, *Cinque anni che paiono secoli. Antonio Gramsci dal socialismo al comunismo (1914-1919)*, Roma, Carocci, 2011, p. 71-80.

<sup>3</sup> A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, p. 2153 (Quaderno 22, § 6).

<sup>4</sup> Un'antologia dei testi tradotti in quel tempo dal «Grido del popolo», sotto la direzione di Gramsci, è ora proposta in A. Gramsci, *Scritti 1915-1921*, a cura di S. Caprioglio, Milano, Moizzi, 1976, p. 299-405.

<sup>5</sup> Ivi, p. 344-8.

<sup>6</sup> A. Gramsci, *La rivoluzione contro il Capitale*, «Avanti!», 24 dicembre 1917, p. 1 (articolo originariamente scritto per «Il grido del popolo», 1 dicembre 1917, dove era stato interamente censurato; e poi ivi ristampato il 5 gennaio 1918), ora in Id., *La città futura. 1917-1918*, a cura di S. Caprioglio, Torino, Einaudi, 1982, p. 513-7.

<sup>7</sup> A. Gramsci, *Il nostro Marx*, «Il grido del popolo», 4 maggio 1918, ora in Id., *Il nostro Marx*, a cura di S. Caprioglio, Torino, Einaudi, 1984, p. 3-7.

<sup>8</sup> A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 784-5 (Quaderno 6, § 114).

<sup>9</sup> Ivi, p. 1493 (Quaderno 11, § 65). La prima stesura della nota è ora edita criticamente in A. Gramsci, *Quaderni miscellanei (1929-1935)*, a cura di G. Cospito, G. Francioni e F. Frosini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017 («Edizione nazionale degli scritti di Antonio Gramsci. Quaderni del carcere», diretta da G. Francioni, 2), p. 730-1 (Quaderno 4.b, § 48).

<sup>10</sup> Cfr. F. Frosini, *Gramsci e la filosofia. Saggio sui Quaderni del carcere*, Roma, Carocci, 2003, p. 169; G. Cospito, *Il ritmo del pensiero. Per una lettura diacronica dei Quaderni del carcere di Gramsci*, Napoli, Bibliopolis, 2011, p. 74-5.

<sup>11</sup> A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 1468 (Quaderno 11 § 46); prima stesura ivi, p. 854 (Quaderno 7, § 2). Su questo passo cfr. G. Schirru, *I Quaderni del carcere e il dibattito su lingua e nazionalità nel socialismo internazionale*, in G. Vacca (a cura di), *Gramsci e il Novecento*, Roma, Annali della Fondazione Istituto Gramsci, IX, Carocci, 1999, vol. II, p. 53-61 (qui p. 56); F. Frosini, *La religione dell'uomo moderno. Politica e verità nei Quaderni del carcere di Antonio Gramsci*, Roma, Carocci, 2010, p. 182.

<sup>12</sup> A. Gramsci, *Il programma de "L'ordine nuovo"*, in «L'ordine nuovo», serie III, 1-15 aprile 1924; ora in Id., *La costruzione del partito comunista. 1923-1926*, Torino, Einaudi, 1971, p. 20-5; p. 21. Sulla rilevanza di questo passaggio, cfr. R. Descendre e J. C. Zancarini, *De la traduction à la traductibilité: un outil d'émancipation théorique*, «Laboratoire italien», n. 18, 2016, <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien> (accesso effettuato in data 26 settembre 2019); G. Cospito, *Sui concetti di traducibilità e filosofia della prassi*, in *Egemonia e modernità*, cit., p. 213-26.

<sup>13</sup> Sulla questione vedi P. Spriano, *Storia del Partito comunista italiano. I. Da Bordiga a Gramsci*, Torino, Einaudi, 1967, p. 291-313; A. Carlucci e A. Balistreri, *I primi mesi di Gramsci in Russia: giugno-agosto 1922*, «Belfagor», vol. LXVI, novembre 2011, p. 645-58; S. Pons, *Op. cit.*, p. 35-41.

<sup>14</sup> La ricostruzione dei rapporti sentimentali di Gramsci è stata oggetto di numerose messe a punto in anni recenti: per una sintesi aggiornata, non priva di ulteriori novità, e un riepilogo della letteratura in materia rimandiamo a M. L. Righi, *Gli affetti*, in *Egemonia e modernità*, cit., p. 95-111.

<sup>15</sup> Si tratta degli articoli di Trockij sul *byt*, 'la vita quotidiana' (nella Rivoluzione), che furono pubblicati nella «Pravda» durante il 1923, e raccolti in Id., *Voprosy byta*, Moskva, Krasnaja Nov', 1924 (per una traduzione italiana vedi L. D. Trotskij, *Rivoluzione e vita quotidiana*, a cura di S. di Giuliomaria, Roma, Samonà e Savelli, 1971). Gramsci vi fa riferimento in Quaderno 4.c, § 2 (A. Gramsci, *Quaderni miscellanei*, cit., p. 790), con seconda redazione in Quaderno 22, § 11 (A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 2164).

<sup>16</sup> Per l'interesse mostrato da Gramsci fin dal 1923 verso gli scritti sull'organizzazione di Bogdanov e di Platon Keržencev, vedi i riferimenti contenuti in M. L. Righi, *Op. cit.*, p. 107. Su Gastev rimandiamo a E. Steffensen, *Aleksej Gastev (1882-1941)*, in E. Etkind e altri (a cura di), *Storia della letteratura russa II.2. Il Novecento. La rivoluzione e gli anni Venti*, Torino, Einaudi, 1990, p. 49-59; su quest'autore cfr. anche la conferenza, probabilmente nota a Gramsci, di A. Lunačarskij, *Novyj russkij čelovek*, in «Izvestija», 9 marzo 1923 (trad. it. *Il nuovo uomo russo*, in A. Lunačarskij, *La rivoluzione proletaria e la cultura borghese*, a cura di U. Silva e G. Mazzotta, Milano, Mazzotta, 1972, p. 29-36).

<sup>17</sup> Sugli studi di linguistica compiuti da Gramsci in anni giovanili cfr. F. Lo Piparo, *Lingua, intellettuali, egemonia in Gramsci*, Roma-Bari, Laterza, 1979, p. 57-85; G. Schirru, *Antonio Gramsci studente di linguistica*, in «Studi storici», vol. LII, n. 4, 2011, p. 925-73; A. Carlucci, *Gramsci and Language: Unification, Diversity, Hegemony*, Leida, Brill, 2013, p. 67-70, 150-6, 204-8; *Appunti di glottologia 1912-1913. Un corso universitario di Matteo Bartoli redatto da Antonio Gramsci*, a cura di G. Schirru, in *Edizione nazionale degli scritti di Antonio Gramsci. Documenti*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2016; G. Schirru, *Una dispensa di Matteo Bartoli redatta da Antonio Gramsci*, in R. Antonelli, M.

Glessgen, P. Videsott (a cura di), *Atti del XXVIII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Roma, 19-23 luglio 2016)*, Strasburgo, Bibliothèque de Linguistique Romane 15, Editions de linguistique et de philologie, 2018, p. 1695-704.

<sup>18</sup> Cfr. G. Schirru, *Antonio Gramsci collaboratore del Romanisches etymologisches Wörterbuch (con una cartolina inedita di Matteo Bartoli)*, in «Atti del sodalizio glottologico milanese», vol. X, 2015 [recte 2017], p. 79-90.

<sup>19</sup> Sul tema vedi G. Schirru, *Nazionalpopolare*, in S. Pons, R. Gualtieri e F. Giasi (a cura di), *Pensare la politica. Scritti per Giuseppe Vacca*, Roma, Carocci, 2009, p. 239-53; A. Carlucci, *Op. cit.*, p. 89-145; C. Brandist, *The Dimensions of Hegemony: Language, Culture and Politics in Revolutionary Russia*, Leida, Brill, 2015.

<sup>20</sup> Sul problema sono di grande utilità le osservazioni sviluppate in Y. Slezkine, *The USSR as a communal apartment, or how a socialist state promoted ethnic particularism*, «Slavic Review», vol. LIII, n. 2, Summer 1994, p. 414-52; F. Hirsch, *Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 2005.

<sup>21</sup> Sulla campagna di alfabetizzazione (*likbez*), vedi C. E. Clark, *Uprooting Otherness: The Literacy Campaign in NEP-Era Russia*, London, Associated University Press, 2000.

<sup>22</sup> Per un primo orientamento, e una sintesi della bibliografia, sulle riforme degli alfabeti in Unione Sovietica, ci limitiamo a rimandare ai numerosi saggi contenuti in E. Simonato (a cura di), *L'édification linguistique en USSR: thèmes et mythes*, «Cahiers de l'ILSL», n. 35, Losanna, Université de Lausanne, 2013; M. Maurizio e V. S. Tomelleri (a cura di), *Rivoluzione visiva attraverso visioni rivoluzionarie: alfabeti, cinema e letteratura in URSS*, Torino, «Quaderni di RiCOGNIZIONI», vol. VIII, 2018.

<sup>23</sup> Cfr. R. Pipes, *The Formation of the Soviet Union: Communism and Nationalism 1917-1923*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 1954. Su questo volume si vedano le osservazioni avanzate in J. Smith, *The Bolsheviks and the National Question, 1917-1923*, Houndmills, Macmillan, 1999.

<sup>24</sup> Cfr. T. Martin, *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 2001.

<sup>25</sup> Su quest'ultima, basti il riferimento a G. Stalin, *Il marxismo e la linguistica*, prefazione di G. Devoto, Milano, Feltrinelli, 1968.

<sup>26</sup> Cfr. la lettera da Mosca del 12 settembre 1923; ora in A. Gramsci, *Lettere 1908-1926*, a cura di A. A. Santucci, Torino, Einaudi, 1992, p. 129-31.

<sup>27</sup> Una nuova edizione è offerta in A. Gramsci, *Note sul problema meridionale*, a cura di F. Giasi, in L. Sturzo e A. Gramsci, *Il Mezzogiorno e l'Italia*, Roma, Studium, 2013, p. 139-96.

<sup>28</sup> Abbiamo più diffusamente trattato della questione in G. Schirru, *Filosofia del linguaggio, psicologia dei popoli e marxismo. Un dialogo tra Gramsci e Labriola nel Quaderno 11*, in G. Cospito (a cura di), *Gramsci tra filologia e storiografia. Scritti per Gianni Francioni*, Napoli, Bibiopoli, 2010, p. 93-119; G. Schirru, *Humboldt – Steinthal – Labriola – Gramsci*, in «Blityri. Studi di storia delle idee sui segni e le lingue», vol. 1: *Saussure e i suoi interpreti italiani. Antonino Pagliaro, la scuola romana e il contesto europeo*, a cura di M. De Palo e S. Gensini, 2017, p. 31-45.

<sup>29</sup> Sull'ordinamento interno del Quaderno 11 e la scansione cronologica della sua stesura, vedi G. Francioni e F. Frosini, *Introduzione al Quaderno 11*, in A. Gramsci, *Quaderni del carcere. Edizione anastatica dei manoscritti*, 18 voll., a cura di G. Francioni, Roma-Cagliari,

Istituto della Enciclopedia Italiana - L'Unione Sarda, vol. 15, p. 3-4 e la bibliografia ivi indicata.

<sup>30</sup> Quaderno 11, § 12 (A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 1375).

<sup>31</sup> Su questo Quaderno rimandiamo a G. Schirru, *Per la storia e la teoria della linguistica educativa. Il Quaderno 29 di Antonio Gramsci*, in *Linguistica educativa*, Atti del XLIV congresso della Società di linguistica italiana (Viterbo, 27-29 settembre 2010), Roma, Bulzoni, 2012, p. 77-90.

<sup>32</sup> Cfr. G. Schirru, *Filosofia del linguaggio e filosofia della prassi*, in F. Giasi (a cura di), *Gramsci nel suo tempo*, Annali della Fondazione Istituto Gramsci, XVI, Roma, Carocci, 2008, p. 767-91.

<sup>33</sup> Quaderno 11, § 65 (A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 1492); prima stesura in Quaderno 4.b, § 48 (A. Gramsci, *Quaderni miscellanei*, cit., p. 730).

PATRICIA GABORIK

*Soviet Theatre, Blackshirt Style*

---

Abstract

*Soviet Theatre, Blackshirt Style* ('Il teatro sovietico in camicia nera') prende in esame la risposta al teatro sovietico nell'Italia fascista. I maggiori artisti teatrali erano molto interessati agli esperimenti sovietici, sia quelli che avevano a che fare con la riorganizzazione e il finanziamento del settore da parte dello Stato, sia quelli che riguardavano le innovazioni estetiche (dall'ascesa della regia alla scenografia costruttivista). Allo stesso tempo, i teatranti fascisti temevano l'imposizione politica sulla loro arte; temevano che l'adozione di un modello come quello dei sovietici avrebbe portato alla standardizzazione e alla perdita di creatività. Questa ansia si vede in molte delle valutazioni dei fascisti sul lavoro dei loro colleghi sovietici e nelle loro strategie per realizzare quella che doveva essere la loro stessa rivoluzione teatrale (ma non solo).

---

At a military station on the eastern front of Boeotia, General Strammfest would like to know if the Maximillianists, the Oppidoshavians, or the Moderate Red Revolutionaries will be in power the next day. His sympathies lie with the Panjandrum royalty and the Grand Duchess Annajanska, whom his family has served for some 700 years, but Annajanska has run away and joined the revolution! Lieutenant Schneidekind attempts to console him with the reminder that they have all joined the revolution: "She doesn't mean it any more than we do". However, when the captured Duchess is hauled into his office, her commitment to that cause is clear. By the time the curtain comes down, she convinces her adoring General to join her: she will lead his army and save the Revolution<sup>1</sup>.

Thus goes the One-act play by George Bernard Shaw, *Annajanska, the Bolshevik Empress*, which premiered at the Coliseum Theatre of London in January of 1918. Shaw had defined it a «bravura piece» – a short play «with a barely passable dramatic pretext» made for a popular performer to show herself off<sup>2</sup>. For this debut, the comedy was presented as *Annajanska the Wild Duchess*, a translation of the play written by one Gregory Biessipoff, a Russian<sup>3</sup>. Packed with smart Shavian witticisms, the play is nevertheless a farce, revolving around the rumor that Annajanska had run off with a Hussar, but, really, all along that Hussar was her in disguise: the Duchess is strong enough to throw her captors across the room and charismatic enough to mobilize the troops. The piece's subtitle, *A Revolutionary Romancelet*, sums up its spirit.

When Leopoldo Zurlo, the head of Mussolini's Theatre Censorship Office, found the script on his desk in December of 1931, he did not know what to do. He had noticed, of late, that *il Duce* had rejected several submissions with Russian stories or settings and had finally indicated that none of these should go on stage. He seemed, in short, to have a "phobia" regarding the now-Soviet State. On the other hand, the play was not in fact written by a Russian named Biessipoff but by Shaw – an author who was to be treated well, not just as one of the world's leading dramatists, but also as a man Mussolini considered a «friend»<sup>4</sup>. The piece, moreover, was problematic: censorship guidelines prohibited insults to any sovereign figures, but this one offended them all. The text has some rather pointed lines, like when one character asks, «How can I obey six different dictators, and not one gentleman among the lot of them?»<sup>5</sup>. Still, even if the piece seemed to champion the Bolshevik cause – and everyone knew Shaw was a socialist – one could not really find anything in it against Fascism. One might, for instance, see a generic exaltation of revolutionary political violence and read it as a hymn to the Bolsheviks or, in 1931 in Italy, to the *squadrismo* that helped bring Mussolini to power.

Indeed, Shaw had always expressed admiration for *il Duce* and drew attention to what he saw as commonalities between the Red and Black regimes, writing to Austrian Socialist Friedrich Adler, for instance, that the Italian dictator's actions had gone «further in the direction of Socialism than the English Labour Party could yet venture if they were in power. They will bring him presently into serious conflict with capitalism, and it is certainly not my business nor that of any Socialist to weaken him in view of such a conflict»<sup>6</sup>. Shaw distinguished little between the two movements, in other words, and while the play expressed a fascination with the Bolshevik Revolution that Fascists could be sympathetic to, it also poked a little fun. Zurlo in fact suggested that Mussolini approve the piece because, by sending up everyone, Shaw went against no one. But Mussolini said no, and the play was sent to the vault.

*Il Duce's* decision on Shaw's play is indicative of the deeply ambivalent nature of Fascist Italy's attitude toward the USSR, which stemmed from a fascination with its revolutionary successes but anxiety over a need to establish the new Italy's own identity and, indeed, its own primacy in twentieth-century politics. As Ruth Ben-Ghiat in particular has explored, Italian Fascism theorized and presented itself as a «Third Way» to an equilibrium – both spiritual and political – that would «counter the twin threats of "democratic levelling and communistic annihilation"» in the



new epoch<sup>7</sup>. As Massimo Bontempelli, founder of the *Novecento* literary movement and prominent fascist intellectual, had explained it in the fall of 1926:

In Europe today we have two tombs of eighteenth-century democracy. One is in Rome, the other in Moscow. In Moscow the tomb is guarded by mysterious beasts that attempt the ground. In Rome, by hawk patrols, which by force of looking into the sun just may alter its course<sup>8</sup>.

There had been two major revolutions; now there was a choice between two socio-political systems and, indeed, ways of life. Shaw was not compelled to make a choice, but the Fascists would insist on one, and were determined to set their own would-be Revolution apart from the one that had preceded it in Russia<sup>9</sup>.

This general ambivalence was perfectly reflected in the Italian response to the Soviet theatre world that is the focus of the present essay. Italian thespians were intrigued by developments in Russia, in both the practical and aesthetic realms: they yearned for State support for the stage like the Soviets put into place and were excited by the developments in how theatre was made, like the rise of the stage director, and by the style they saw coming from creative minds like filmmaker Sergei Eisenstein and theatre artists Nikolai Evreinov, Vsevolod Meyerhold, and Alexander Tairov. At the same time, blackshirt anxieties about originality ran high: no authentically fascist theatre – the new creative ambition in the 20s – could seem derivative of earlier or foreign practices.

When it came to theatre, the blackshirt response to their Soviet forebears was girded in all areas by a sense that Fascism needed to reach beyond, and, especially, to supersede Soviet standardization with blackshirt spirit.

### *Soviet Style*

In Fascist Italy, much was known about theatre and cinema thanks to the work of men like writer Corrado Alvaro and director-impresario Anton Giulio Bragaglia, and to the availability of Eisenstein's films and essays. At least prior to the imposition of Socialist realism as official State style in 1932, theatrical innovations in Russian lands traversed several aesthetic and production contexts, and Italians who wanted a patronal relationship between State and Theatre but also hoped to maintain creative license looked with favorable optimism at developments in the USSR.

Fascist innovations worked from apparently opposite ends of the poles: on one hand, early on, there was a push to cultivate little art theatres, like Anton Giulio

Bragaglia's Teatro Sperimentale degli Indipendenti, founded in 1923, and Luigi Pirandello's Teatro d'Arte di Roma, opened two years later, and, in the 30s, the Fascist University Groups *Sperimentale* (Experimental Theatre) network. On the other, in the late 1920s, there began a massive subvention of outdoor spectacles of all kinds (classic tragedies and sacred pageants, dramatic and opera theatre) for audiences of thousands. Both White and Red Russian inspiration could be seen in the conception of many such initiatives.

Alexander Tairov, long considered the *maestro* of Russian stage design, was an attractive figure. Tairov had opened a Chamber Theatre (the Kamerny) in Moscow in 1914, which had weathered the Revolution, in part due to its founder's expressions of enthusiasm for it; as he wrote in a 1917 article, freed from «importunate worries about the morrow,» artists would be able to freely create and express their «spiritual selves»<sup>10</sup>. Under the Bolsheviks, Tairov forged ahead with this self-expression, producing an eclectic repertoire, both classic and contemporary, and largely Western. Central to his plan for a return to a «Theatrical Theatre» was the training of an actor whose body, voice, and soul were equally fit: they would not be able to move, sing, speak, and access their character's inner lives in any performance, musical or straight, in any genre. Preferring non-realist forms, Tairov worked with constructivist designs that made the most of modern technological capabilities to wholly reimagine theatrical scenes that would, indeed, interact with performers rather than creating a mere backdrop for their actions. At the same time, Tairov explored alternatives to the more famous Meyerhold: he claimed that his former colleague's biomechanics made actors instruments rather than agents, turning their work into a mechanical rather creative process<sup>11</sup>. Although not everyone thought he was successful in his efforts – the People's Commissar for Enlightenment Anatoly Lunacharsky, Tairov's friend, did not think he realized the desired emotional depth – Tairov's goal was to create a theatre where mechanical perfection and human authenticity cohabitated. Throughout the 1920s, in any case, the Kamerny was generally supported by Soviet officials<sup>12</sup>.

Tairov toured Europe for several months in 1923 to astounding success. Some audiences worried that his was a propaganda mission, but this was precisely because they had to admit that it worked: he was proof that Communism had not suffocated artistic genius; arts in the new Russia were as revolutionary as the politics<sup>13</sup>. Italians took note of Tairov following this 1923 tour and would welcome him to the peninsula in the spring of 1930. They were drawn to his rejection of naturalism, which coincided well with the desire to break free of the bourgeois

dramas that had dominated the commercial stage for decades. One reviewer's observation that the director's ultra-theatrical and non-realist *mise-en-scènes* were a reminder that «the naturalist theatre was killed by spiritual necessity. [...] And in the end, it was always the worst theatre» indicates why his style appealed to many on ideological-political grounds as well<sup>14</sup>. Many of the key Italian stage innovators in the early decades of the century – from D'Annunzio and Marinetti to Pirandello and Bontempelli – had embarked on a mission to de-bourgeoisify the bourgeois theatre, just as on a political level Mussolini had set out to dismantle bourgeois life as it was known. A refusal to depict that life onstage was considered a reprimand of the bourgeois classes who enjoyed seeing themselves represented and a chance to reeducate their taste<sup>15</sup>.

Beyond either style or ideology, however, it was Tairov's logic that would resurface in Italian little theatre experiments. The Kamerny had received status as an «Academic Theatre» – a category created by Lunacharsky to protect the patrimony of the ex-Imperial theatres, the Moscow Art Theatre, and the Kamerny itself. In his playhouse, Tairov made no efforts to produce propagandistic (or explicitly “political”) drama and continued working as he had done prior to the revolution. Both Bragaglia's and Pirandello's projects adopted the same approach: they had mixed native and foreign repertoires, of challenging plays (Pirandello produced Tairov); a company of actors who would not work according to the strictures of the role system where actors always played the same stock character types; a proving grounds for what was in Italy a new method that had been pioneered in a place like the Moscow Art Theatre, that is to say, for a show put together by a director; and, crucially, ideological freedom, despite the government's support and protection. They also entirely renovated their stage spaces, turning to futurist architect Virgilio Marchi – but, like Tairov, used these in service of a theatre still interested in human sentiment and psychology. The Teatro Sperimentale degli Indipendenti and the Teatro d'Arte di Roma would not enjoy the same status and protections that the Kamerny did, but Mussolini did partially fund them (and give great visibility to Pirandello's enterprise). His backing was clearly a result of his interest not just in a similar relationship between State and Theatre, leader and artist, but also in dramaturgy that pushed the confines of the bourgeois stage tradition in an effort to educate the soul<sup>16</sup>.

At the same time, like Stalin, Mussolini turned to the theatre as a pedagogic tool for the masses, famously declaring in 1933 that a theatre for some fifteen-to-twenty thousand spectators at a time needed to be created. It had to be «intended

for the *popolo*, just as the theatrical work must have the wide reach that the people ask of it. It must stir the great collective passions, be inspired by a sense of lively and profound humanity, put on stage the things that truly count in the affairs and spiritual life of people»<sup>17</sup>. Outdoor performances for giant crowds were already quite popular in Fascist Italy, especially the *Carri di Tespi*, which had been touring dramatic and opera theatre since 1929. But the 1930s would see an exponential growth of such endeavors: the INDA, National Institute for Ancient Drama, would expand from Siracusa and mount shows in archaeological zones all over the country; the Roman Forum and Venetian squares and Florence's parks and *piazze* would host single productions and entire festivals; and architects, designers, and writers began to project new spaces large enough for the kids of crowds Mussolini talked about and performances for them. But Mussolini's speech launched a whole new wave of experimentation.

Although many had taken *il Duce* at his word that he was not instructing anyone to do propaganda (he had spoken more than once on the issue), ideas about the «collective passions» to be staged ran the gamut, and they did often include explicit references to life under Fascism. And while the popularity of the INDA shows suggested that Fascism's vindication of Ancient Rome's legacy was fulfilling, still many others felt that an authentically fascist theatre of the masses had to be decidedly modern in its look and in the stories it told – again, nothing fascist could be derivative or rehashing. A year to the day after the *Duce's* speech, the first ultra-modern and mechanized Fascist spectacle premiered. Directed by filmmaker Alessandro Blasetti, *18 BL* depicted the adventures of Mama Cartridge-Pouch, a Fiat artillery truck of that model number, from the capture of Trieste and Trento during the Great War, to the 1922 labor strikes leading to the March on Rome when blackshirt *squadristi* rode around in her, harassing and beating up on strikers, to the draining of the Pontine marshes and construction of new towns upon them, one of the regime's greatest public works achievements in the 1930s.

The piece's concept and style were heavily indebted to Nikolai Evreinov's *The Storming of the Winter Palace*, the 1920 Soviet reenactment of key moments in the Bolshevik Revolution including, of course, the eponymous one. It had featured around 2000 actors, numerous war vehicles, and action intensified by symbolic colors and floodlight effects. Similarly, Blasetti's show (which had been co-authored by a group of ten young writers) had used nearly 2000 mostly amateur actors and several tons of war machinery and vehicles: the playing space arranged for it on the southern bank of the Arno River was thus enormous – some 200

meters in length and anywhere from 150 to 300 deep (available estimates vary)<sup>18</sup>. Just as the *Duce* had mandated, the public assembled on the opposite bank to watch it numbered around 20,000. But the show was a debacle. Logistic and technical difficulties were perhaps in large part responsible for the failure: people could not see or hear, and the finale was so hard to realize (pushing the car into a landfill that would be the foundation for a new fascist town) that it was flubbed, and by the time it was fixed, «many spectators had already departed, and the intended tragic effect had been buried long before the truck»<sup>19</sup>.

Everyone involved had to admit that the collective passions had remained decidedly unstirred. Generally, the audience's emotional involvement seemed precluded by the spectacle's very essence: its non-reliance on words and gesture, its celebration of chaos, the decision to place machines at the center of the story in an Italy where the average spectator did not worship machines at all<sup>20</sup>. One of the most bitterly disappointed was Bontempelli, who observed that

[...] The authors of *18 BL*, provided with real trucks, real hills, a real sky, real soldiers, real *Balilla*, real cannons, real horses, have lost every sense of theatrical effects, and have given a spectacle in which all the real things seemed like shams. With explosions and rumblings of every kind, the show was mute; with all the men and horses and machines that ran, it generated a still world. With so much intensity of passion and history was born a series of empty spaces into which the spectators felt themselves falling<sup>21</sup>.

It was, therefore, *18 BL*'s materiality that Bontempelli blamed; the suggestion was that all this (Soviet inspiration) focus on matter left the show devoid of spirit. It was a reprise of that image of Fascist hawks soaring through the sky while Communism's beasts remained firmly planted in the ground. Italy, with its spirit, would move forward, while the USSR would drill itself stuck. Here, in other words, Bontempelli confirmed his own prejudices. Many presumably agreed with him, for *18 BL* was the first and last experiment of its kind.

### *State Structures*

Debates regarding the government's – or the PNF's – responsibilities toward the theatre were laced with similar suspicion toward standardization. Both Italy and the USSR centralized theatre management gradually. In the USSR, the Stalin era marked a decisive shift: if in 1921 Lenin counseled Lunacharsky to «throw all the theatres in the grave», his efforts to close playhouses and stanch subsidies were held at bay by his own failing health and by Lunacharsky's and Stalin's differing points of view.

But Lenin died in 1923, and Stalin was inflexible; he ousted Lunacharsky, and moved toward total control of the theatre, in 1931-32 abolishing the proletarian organizations in favor of the unified creative unions that placed all art laborers under the Party-State's directives and imposing Soviet realism. The Cultural Revolution would famously see Meyerhold arrested and eventually executed<sup>22</sup>.

Unlike Lenin, as noted above, Mussolini was intrigued by experimental little theatres, and early in his tenure backed them. Lunacharsky's protection of high-brow institutions through the «Academic Theatre» designation was the sort of thing that Italy's men of the theatre wanted, and they were encouraged by the *Duce's* early support and pronouncements, which seemed to indicate shared cultural ambitions:

All artistic institutions, from the theatre to the museum, from the gallery to the academies, should be considered schools, that is to say, spaces designed not just for culture and for the expression of curiosity, but prepared to educate taste and sensibility, to nourish the imagination...<sup>23</sup>.

Accordingly, although support for little theatres like Pirandello's and Bragaglia's did not continue as they had started, several aspects of the theatrical system put in place by the regime were clearly designed with this approach in mind, chiefly the establishment of the Fascist University Group (GUF) Experimental Theatre network, the creation of the Royal Academy of Dramatic Arts, and the ongoing exploration of the possibility of creating a National or State Theatre, which however, for largely financial reasons, was sluggish to move forward and ultimately unrealized.

More broadly speaking, support and control of the industry steadily increased, with the creation of the Performing Arts Corporation in 1930, the centralization of censorship in 1931, and the formation of the Theatre Inspectorate, then Directory, in the mid-thirties under the auspices of the Ministry of Popular Culture. This latter, with the Ministry of Public Instruction, the *Duce's* Office, the Party apparatus (especially the *Opera nazionale dopolavoro*, the After-Work Leisure Organization), and several municipal and private organizations contributed from the late 1920s until the regime's fall to the creation of a vast grid of performance activities designed both to provide shows for an ever-vaster public and to involve amateurs, students, and pre-professionals in the act of theatre-making. That the goal was to use the theatre to educate the masses, and it was in the USSR, was clear and explicitly stated.

Nevertheless, the extent to which the State (or Party) was responsible for artistic production remained a point of contention. If on one hand practitioners feared they would not survive without governmental intervention, on the other, they feared it: what strings would be attached to Mussolini's tutelage? Could the performing arts remain artistically "free" if they were underwritten by the One-Party State? Or would subvention presuppose the toeing of the party line? Would that make of their work non-art?

Such discomfort is exemplified by two articles published by Corrado Pavolini, emerging director (and brother to Alessandro, Minister of Popular Culture from October of 1939 to February of 1943), in 1930 and 1937. In both of these, he urged the hierarchy to take up the cause of the stage art. But whereas in the first he argued for the creation of a *teatro di Stato*, or "State Theatre", in the second he reiterated one of the dangers he had earlier expressed – that the creation of such an institute would kill the creative spirit and impose officialdom – and therefore called instead for the invention of a *teatro dello Stato*, or a "Theatre of the State". This latter, he suggested, could entail, rather than that centralized creation of a company or playhouse, a scouting operation: officials could send someone to evaluate existing companies and productions, and reward high quality with monies. Such an approach, Pavolini proffered, would truly celebrate cultural patrimony, rather than risk bureaucratizing art<sup>24</sup>.

Things in Italy certainly changed between the time he wrote the two articles: several new initiatives had been launched, which created more employment opportunities for the sector from which Pavolini himself benefitted, but the creation of the Corporation, Directorate, and MinCulPop, and centralized censorship meant that control increased as well. At the same time, it is not inconceivable that the real backdrop to Pavolini's concerns were the changes made by Stalin – a rather abrupt crackdown in 1931-32 – and the swift overhaul of German theatre in the wake of Hitler's 1933 rise to power. In both cases, the modernist and avant-garde thespians who had made the theatrical revolutions suddenly found themselves under fire (sometimes quite literally); if Italian theatre artists who saw an imitation of the bureaucratic methods adopted in both those places were anxious, they had enough reason to be. The change, on an organizational level, was gradual but palpable, as it had been in Soviet Russia. Who was to say that it would not come on the aesthetic one as well?

The height of discussion on the issue of State subvention was reached in the fall of 1934, when the Royal Italian Academy hosted the Volta Convention on the

Theatre, which gathered experts from all over the West and the USSR to discuss the state of the art. Several sessions were dedicated to the relationship between government and theatre and, in particular, to models of support and subvention. Critic (and Convention organizer) Silvio D'Amico's scathing commentary about Fascism's failure as of yet to erect a National Theatre, whose real motive was «to be found in a residual, unconfessed prejudice of liberal origins, which is: that the State should not concern itself with art», indicates the extent to which it was believed that a totalitarian state should indeed foot the bill for theatrical programming<sup>25</sup>. Despite several difficulties in communication with Soviet authorities, organizers managed to get Tairov and Sergo Amaglobeli, director of the Maly State Theatre, to represent the USSR in the discussion: Italian interest in their model was abundantly clear.

Still, if Italians seemed to think that the Soviets have achieved both political and aesthetic revolution, reaching social ends without sacrificing art – at least prior to the imposition of Socialist realism – there was no certainty that the model was exactly right for Mussolini's Italy. At the meeting, D'Amico expressed some skepticism on the Stalinist turn that had begun to dictate style and content, although he admitted that he did not know enough to properly judge it. He declared himself open to the possibilities of explicitly political work, though, pointing out that some of the best artists, «from Aristophanes to Molière, and from Ibsen and Shaw», wrote so-called thesis plays. Still, he insisted, they wrote them because they were so moved – not because they were forced to do so. Again and again, this theme returned: artists and writers wanted freedom from financial burden to create as they desired. The PNF's protection, they hoped, would inspire, but not impose.

Whether it was the ongoing expression of such anxieties, missteps like *18 BL* or a combination of the two that compelled Mussolini is unknown, but he intervened in discussions once again in 1936, this time more directly and even a bit irritably with respect to past pronouncements. He simply was not interested in a blackshirt equivalent to Socialist realism:

The theatre must not be heavy, didactic, boring, because then the results we expect will not be reached.

That's all there is to it. No one can reasonably think of giving life to a national theatre, promoting thesis plays in which the pedagogical ends are placed above the artistic ends. [...] Fascist theatre, let it be said once and for all, is not theatre that stages the chronicles of the regime, but is that theatre which, the artistic material remaining wholly free, is inspired by the conception of life that is Fascism's, by fascist morality.



It follows that the educational function of the theatre is more effectively reached the less it is sought out and put forth as a premise.

Theatre that was not this way, he commented, was «apologist» – but not apologist for art<sup>26</sup>. Here one can read between the lines that, on cultural and economic issues alike, the Bolsheviks were an attractive but ultimately non-inimitable other. In the fascist view, the fight between standardization and spirit was still to be won. A «Third Way» had yet to be found.

## Note

<sup>1</sup> G. B. Shaw, *Annajanska, The Bolshevik Empress*, in Id., *The Complete Plays*, London, Paul Hamlyn, 1965, p. 850.

<sup>2</sup> G. B. Shaw, *The Complete Prefaces*, London, Paul Hamlyn, 1965, p. 851.

<sup>3</sup> C. Lewis Broad and V. M. Broad, *Dictionary to the Plays and Novels of Bernard Shaw*, London, A. & C. Black, 1929, p. 213.

<sup>4</sup> L. Zurlo, *Memorie inutili. La censura nel ventennio*, Roma, Ateneo, 1952, p. 191.

<sup>5</sup> G. B. Shaw, *Annajanska*, cit., p. 853.

<sup>6</sup> Cit. in [G. B. Shaw], *Bernard Shaw and Fascism*, London, Favil, 1927.

<sup>7</sup> R. Ben-Ghiat, *Italian Fascism and the Aesthetics of the “Third Way”*, «Journal of Contemporary History», vol. XXXI, n. 2, 1996, p. 293-316, p. 294. See also Id., *Fascist Modernities. Italy 1922 – 1945*, Berkeley, University of California Press, 2001. For a more recent discussion of Fascist Italy's tenets regarding the creation of an «arte di Stato», see Chapter Two of F. Billiani and L. Pennacchietti, *Architecture and the Novel Under the Italian Fascist Regime*, London, Palgrave Macmillan, 2019.

<sup>8</sup> «Oggi abbiamo in Europa due tombe della democrazia ottocentesca. Una è a Roma, l'altra a Mosca. A Mosca la tomba è vigilata da misteriose fiere che tentano il suolo. A Roma da pattuglie di falchi, che a forza di guardare nel sole finiranno forse per cambiarne il corso», M. Bontempelli, *Avventura Novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 22.

<sup>9</sup> Timing here was crucial: shortly before the censorship case, Shaw had been to Moscow and met with Stalin; he increasingly began to identify himself as a Communist (but he continued to speak highly of Mussolini).

<sup>10</sup> Cit. in L. Senelick and S. Ostrovsky, *The Soviet Theatre. A Documentary History*, New Haven, Yale University Press, 2014, p. 39.

<sup>11</sup> For studies on the respective artists, see A. Egidio, *Aleksandr Tairov e il Kamernyj Teatr di Mosca 1907-1922*, Roma, Bulzoni, 2005, and R. Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo Studio e la rivista «L'amore delle tre melarance»*, Roma, Bulzoni, 2010.

<sup>12</sup> A. Golovlev, *Theatre Politics of Soviet Stalinism and Italian Fascism Compared, 1920-1940s*, «New Theatre Quarterly», vol. XXXV, n. 4, 2019, p. 312-24. Tairov would fall out of favor in the thirties, however, and the Kamerny was shut down in the 1940s, accused of aestheticism and formalism.

<sup>13</sup> Cit. in L. Senelick and S. Ostrovsky, *Op. cit.*, p. 180.

<sup>14</sup> «Il teatro verista è stato ucciso da una necessità spirituale. E in fondo è sempre stato il peggior teatro», E. Cavacchioli, *Nuove forme del teatro in Russia: Tairoff*, «Comoedia»,

anno VI, n. 13, luglio 1924. For a bibliography of Italian press on Tairov, see <http://www.teatroestoria.it/materiali/tairov> (accesso effettuato in data 15 ottobre 2019).

<sup>15</sup> Liberal critic Piero Gobetti commented on the bourgeoisie's affection for idealized representations of itself. See P. Gobetti, *Il teatro italiano non esiste*, in Id., *Opere Complete*, vol. 3, Torino, Einaudi, 1974, p. 678.

<sup>16</sup> See P. Gaborik, *C'era Mussolini. Pirandello e il Teatro d'Arte*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. 3, ed. by S. Luzzatto and G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2013, p. 533-40.

<sup>17</sup> «Deve agitare le grandi passioni collettive, essere ispirata ad un senso di viva e profonda umanità, portare sulla scena quel che veramente conta nella vita dello spirito e nelle vicende degli uomini», B. Mussolini, *Opera Omnia*, ed. by E. and D. Susmel, 35 vols., Firenze, La Fenice, 1951-63, vol. 26, p. 50.

<sup>18</sup> J. T. Schnapp, *Staging Fascism: 18 BL and the Theater of Masses for Masses*, Palo Alto, Stanford University Press, 1996, p. 60.

<sup>19</sup> Ivi, p. 81-2.

<sup>20</sup> Ivi, p. 78-82.

<sup>21</sup> «Gli autori di *18 BL*, disponendo di camion veri, colline vere, cielo vero, soldati veri, Balilla veri, cannoni veri, cavalli veri, han perduto ogni senso degli effetti teatrali, e han dato uno spettacolo in cui tutte quelle cose vere parevan larve; con tanti scoppi e fragori d'ogni genere, lo spettacolo era muto; di tanti uomini e cavalli e macchine che correvano, si generava un mondo fermo, di tanta intensità di passione e di storia, è nata una serie di aperture vuote in cui lo spettatore si sentiva sempre in procinto di cadere», M. Bontempelli, *Il 18 BL rappresentato a Firenze*, «Gazzetta del popolo», 30 aprile 1934.

<sup>22</sup> See A. Golovlev, *Op. cit.*

<sup>23</sup> «Tutti gli istituti d'arte, dal teatro al museo, dalla galleria all'accademia, debbono essere considerati come scuole, come luoghi cioè destinati non alla sola cultura e molto meno alla curiosità, ma preparati per educare il gusto e la sensibilità, per alimentare l'immaginazione.» B. Mussolini, *Opera Omnia*, cit., vol. 20, p. 276.

<sup>24</sup> C. Pavolini, *Per un teatro di Stato*, «Italia Letteraria», 30 November 1930, p. 5; *Proposta per un Teatro dello Stato*, «Meridiano di Roma», 14 February 1937, p. 1-2. See P. Gaborik, *Italy. The Fancy of a National Theatre?*, in *National Theatres in a Changing Europe*, ed. by S. E. Wilmer, London, Palgrave, 2008, p. 138-50.

<sup>25</sup> Proceedings of the Volta Convention: *Il teatro drammatico*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, p. 311.

<sup>26</sup> Dino Alfieri, in a parliamentary speech (18 May, 1937) citing Mussolini's earlier speech inaugurating the Performing Arts Corporation's 1936 sessions. Cit. in E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, p. 272.

PAOLO PECERE

*Dal simbolismo mitico-religioso al simbolismo laico.  
Ernesto de Martino e la Rivoluzione d'ottobre*

---

Abstract

*In this paper I examine Ernesto de Martino's thesis, spelled out in the early 1960s, that a «socialist symbolism» replaces, in the modern world, the functions of the «mythical symbolism of traditional religions», focusing on the meaning of the Russian revolution for the development of this thesis. I introduce de Martino's conception of the functions of symbols for the individual in the context of his works and his political engagement. Then I analyse a striking page of the book *Furore simbolo valore* (1962) where this theory is applied to the interpretation of socialism, communism and the revolution. In order to gain an original perspective on de Martino's view, I connect this passage with texts by Kant and Croce, which established a philosophical background for de Martino's theory of the revolution.*

---

1. Riflessione storico-filosofica e politica furono sempre intrecciate nell'opera di Ernesto de Martino, dai primissimi studi sul Platone politico fino ai manoscritti postumi de *La fine del mondo*. In particolare de Martino rifiutò, in nome dello storicismo, la prospettiva sociologica francese – adottata in antropologia da Lèvy-Bruhl – secondo cui il pensiero magico apparterebbe al primo di diversi stadi evolutivi della mentalità, e questa posizione lo portò a interrogarsi sulla compresenza di rappresentazioni religiose e politica nel mondo moderno<sup>1</sup>. In questa prospettiva cadeva l'immagine positivistica di una mentalità moderna del tutto laica e libera dai fantasmi della magia e della religione. Così, già in *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* (1941), de Martino avvertiva, sulle orme di Croce e Omodeo, che la religione

non è sempre dove tradizionalmente la si cerca, ma talora è proprio in certe correnti del mondo laico che meno si sarebbe disposti ad accettare come religiose: è, per esempio, nel moto illuministico e nell'apostolato mazziniano molto più e molto meglio che nel cattolicesimo post-tridentino<sup>2</sup>.

Il tema sarebbe stato pienamente articolato ne *Il mondo magico* (1948), nucleo teorico dell'intera opera demartiana. De Martino com'è noto, vi esaminava la «crisi della presenza», cioè il rischio che l'«esserci» dell'individuo, l'unità della sua autoscienza, possa disgregarsi, e il modo in cui le istituzioni magiche avevano ri-

sposto a questo rischio offrendo un simbolismo mitico-rituale capace di elaborare la crisi e reintegrare l'individuo nell'orizzonte mondano della sua attività. L'indagine di de Martino s'iscriveva nell'acuta consapevolezza di vivere un'epoca storica di crisi della civiltà, caratterizzato dal ritorno di pensieri e figure magiche che l'Illuminismo aveva promesso di disperdere. In tal senso Carlo Ginzburg ha accostato *Il mondo magico* – composto negli anni della Guerra – ad altri «libri dell'anno zero» come *Dialettica dell'illuminismo* di Max Horkheimer e Theodor Adorno (1941) e *Paura della libertà* di Carlo Levi (1946)<sup>3</sup>.

De Martino lavorava su documenti storico-antropologici di diverse civiltà extra-europee ma, tenendo conto della riflessione gramsciana sulle culture subalterne, ne traeva anche una riflessione sulle sorti degli individui che nel Dopoguerra italiano uscivano dalla civiltà agricola. In una nota al *Mondo magico*, de Martino osservava che c'erano nella società presente «situazioni “marginali”» in cui le credenze magiche si riproducevano, come quelle delle «nostre popolazioni contadine», e ciò mostrava come la «presenza», l'esserci dell'individuo, fosse «un bene storico e in quanto tale, a determinate condizioni, revocabile»<sup>4</sup>. Da qui avrebbero preso le mosse le note indagini sul Meridione italiano della trilogia di *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958), *Sud e Magia* (1959) e *La terra del rimorso* (1961). In quest'ultimo libro de Martino rilevava il progressivo smantellamento delle tradizioni mitico-rituali antiche mediante il sincretismo cristiano prima e l'irrompere dello Stato laico poi, lasciando aperta la questione di come, venuta meno l'efficacia dei simboli mitico-rituali tradizionali, la loro funzione di protezione e garanzia della presenza rispetto alla crisi potesse essere esercitata. La questione, per de Martino, non si poneva soltanto sul piano dell'individuo isolato ma anche e soprattutto su quello delle nuove rappresentazioni collettive, e specificamente quelle politiche. Non deve sfuggire, in proposito, un altro dettaglio: dall'inizio degli anni cinquanta de Martino si era avvicinato e poi era entrato (1953) nel PCI, partecipando per alcuni anni al dibattito politico, con particolare attenzione alla politicizzazione del mondo popolare subalterno. Dal 1958 non intervenne più, direttamente, nel dibattito politico, riservando la sua riflessione al piano della ricerca storico-antropologica.

In questa ampia cornice s'iscrive il tema del mio contributo: la riflessione demartiniana sulla Rivoluzione d'ottobre. Esaminerò una pagina che si trova in *Mito, scienze religiose e civiltà moderna*, un articolo comparso originariamente su «Nuovi argomenti» (1959) e poi nel volume *Furore simbolo valore* (1962). Si tratta di un testo poco discusso, in cui si può trovare una summa dell'incrocio di rifles-

sione filosofica e politica che attraversa l'opera di de Martino. De Martino – che aveva da poco interrotto la sua militanza politica – vi si sofferma sul significato della Rivoluzione d'ottobre come evento che segna una svolta nella storia umana e stabilisce le basi di un nuovo orizzonte simbolico laico. In questo evento de Martino individuava non soltanto una verifica delle sue considerazioni antropologiche sulla funzione mitico-simbolica, ma anche un segno che miti e simboli potessero attraversare finalmente una trasformazione storica, assumendo un contenuto fondato interamente su valori mondani.

2. Per introdurre la questione comincerò da due testi, rispettivamente di Kant e Croce. Per molti versi Kant fu punto di riferimento filosofico della riflessione demartiniana, per esempio laddove, nel *Mondo magico*, lo studioso napoletano pose in contrasto la crisi della presenza con il presupposto che la kantiana unità dell'appercezione, l'Io penso, fosse un «dato astorico e uniforme», incapace di storia e quindi di essere posto a rischio<sup>5</sup>. Si tratta della pagina che diede luogo alla nota critica di Croce, secondo cui de Martino avrebbe storicizzato le categorie, e a cui de Martino avrebbe reagito dapprima con un'autodifesa (inedita), poi smussando la tesi sul magismo come momento originario della presenza<sup>6</sup>. Tolto questo – fondamentale – dettaglio teorico, de Martino restava in sintonia con una filosofia della storia che Croce aveva condiviso con Kant, in cui il tentativo di individuare una crescita di libertà nella storia non poteva basarsi su alcuna garanzia metafisica e in genere teleologica.

Ma oltre che per il doppio riferimento alla funzione trascendentale dell'Io e alla mancanza di un orizzonte storico teleologico, Kant risulta essere un possibile modello anche per comprendere la riflessione demartiniana sulla Rivoluzione d'ottobre, a partire da un testo in cui il filosofo si confrontava col significato epocale della Rivoluzione francese. Si tratta della sezione conclusiva de *Il conflitto delle facoltà* (1798), intitolata *Riproposizione della domanda: Se il genere umano sia in costante progresso verso il meglio*, dove Kant scrive:

La rivoluzione di un popolo ricco di spirito, che abbiamo vista svolgersi nei nostri giorni, può riuscire e fallire; può essere fitta di miserie e atrocità al punto che un uomo benpensante, se potesse sperare di condurla fortunatamente intraprendendola una seconda volta, non deciderebbe mai di rifare l'esperimento a tali costi, – questa rivoluzione, io dico, trova però nell'animo di tutti gli spettatori (che non sono essi stessi coinvolti in questo gioco) una partecipazione di aspirazioni che quasi sconfigge nell'entusiasmo e la cui manifestazione non è anche disgiunta dal pericolo: par-

tecipazione che dunque non può avere per causa se non una disposizione morale nel genere umano<sup>7</sup>.

Per Kant il significato della rivoluzione come indicatore di progresso non risiedeva nel suo risultato storico, ma nella partecipazione e nella disposizione morale che essa aveva innescato negli “spettatori”, cioè nell’opinione pubblica europea. Benché l’effettiva riuscita del progetto repubblicano e democratico fosse un risultato soggetto a circostanze mutevoli – Kant scriveva dopo il Terrore – l’effetto della rivoluzione sulle coscienze restava. In questo senso, la rivoluzione restava indice di un progresso irrevocabile:

Ora io, pur senza le doti del veggente, affermo di poter predire al genere umano, in base alle figure e ai segni dei giorni nostri, il raggiungimento di questo fine [la costituzione repubblicana] e con ciò anche, di qui in poi, un suo progresso verso il meglio che non si trasformi più in un suo totale regresso. Infatti un tale fenomeno, nella storia degli uomini, *non si dimentica più*, poiché ha rivelato una disposizione e una facoltà al miglioramento della natura umana, quali nessun politico avrebbe potuto arguire dal corso delle cose sino a quel momento<sup>8</sup>.

Questa riflessione kantiana sulla Rivoluzione francese costituisce un esempio di come la cultura illuminista avesse già tentato di ripensare gli eventi storici rivoluzionari in termini originariamente dotati di un significato religioso. Kant parla della rivoluzione come di un «indicatore, un segno storico (*signum rememorativum, demonstrativum, prognostikon*)», adottando il linguaggio della teologia dei sacramenti cristiana. Al tempo stesso, egli svolge considerazioni che appartengono a rigore alla cosiddetta «storia profetica», che non si fonda però su alcun «ampliamento soprannaturale della visione nel tempo futuro», ma permette di leggere un evento storico come un indicatore che «dimostri una *tendenza* del genere umano nella sua totalità»<sup>9</sup>. In de Martino troveremo – con alcune fondamentali differenze – una concezione della Rivoluzione russa che condivide molte di queste idee: la rielaborazione laica di concetti religiosi, in particolare il tentativo di fondare in un evento passato la prospettiva del futuro, e il tentativo di leggere nell’evento rivoluzionario l’indicatore di una «tendenza storica universale».

3. Queste riflessioni kantiane influenzarono la storiografia idealistica tedesca, e quindi, mediatamente, quella di Croce, che è il più importante riferimento filosofico di de Martino. Croce, com’è noto, aveva aspramente criticato le concezioni storiche che si lanciano in previsioni, tra queste anche quella hegeliana e quella marxiana. Ai nostri fini interessa un passo de *La storia come pensiero e come azione*,

dove Croce parlava di «illusione» a proposito delle concezioni progressive della storia fondate sulla Rivoluzione russa, scrivendo che la teoria marxista,

col suo grossolano Assoluto economico, che, tenendo l'ufficio già tenuto dall'Idea, tirerebbe i fili degli avvenimenti, è stata confutata in modo espresso o sottinteso da tutta la critica posteriore, economica, storica e filosofica; e anch'essa è smentita di fatto dalle attuazioni che il sistema comunistico ha ricevute (e più sarà smentita se questo ne otterrà di più larghe o diventerà generale), non vedendosi in alcun luogo neppur l'ombra del promesso regno della libertà, e vedendosi in cambio, accanto a vecchi contrasti perduranti, altri nuovi, e la violenta compressione di ogni forma di vita, intellettuale ed estetica non meno che politica, sotto la quale altri contrasti ancora fremono o si preparano. La delusione per questa parte è tanta che ha dovuto affrettarsi a chiamare a soccorso l'illusione, l'illusione che ciò che non si è ora conseguito, si conseguirà nell'avvenire; onde [...] il verbo, in Russia, si coniuga sempre al futuro<sup>10</sup>.

Nella prospettiva di Croce la storia è storia della libertà, i cui risultati sono di continuo rimessi in gioco. Pertanto Croce rifiutava l'ipotesi che si possa individuare, in un singolo evento storico il punto in cui si annuncia e al tempo stesso si accerta l'esistenza di una tendenza storica costante e irrevocabile. De Martino, nel testo che mi appresto a leggere, teneva certamente presente queste considerazioni. Tuttavia, come vedremo, egli sosteneva – contro Croce – una valorizzazione della Rivoluzione d'ottobre più prossima a quella del sopra ricordato ragionamento kantiano, ancorché sempre estranea alla teleologia storica di stampo hegeliano.

4. Il nostro testo si trova nelle pagine conclusive del saggio *Mito, scienze religiose e civiltà moderna*, dove de Martino esamina il tentativo di Georges Sorel di individuare nel «simbolo dello sciopero generale l'unico adatto ai tempi nuovi dell'avvento del socialismo». De Martino ritiene questo tentativo viziato dal fatto che esso si rivolge al «futuro», al «destino», senza riferimento a una «origine fondatrice e autenticatrice nell'ordine reale, come fu la Rivoluzione francese per la borghesia». Egli propone dunque che «quell'evento storico iniziatore della trasformazione reale» sia stato «la Rivoluzione d'ottobre», che costituirebbe quindi l'episodio instauratore di una nuova epoca per il marxismo e per il movimento operaio:

Solo *dopo* tale evento si ponevano le condizioni per la possibilità di un simbolismo socialista, che sul terreno laico, mondano, storico si apprestasse a svolgere nel mondo moderno funzioni analoghe a quelle del simbolismo mitico delle religioni tradizionali, istituendo un orizzonte di "origine" e "destino" che con sempre maggiore concretezza liquidasse i residui elementi metastorici, ereditati dal simbolismo mitico tradizionale (e camuffati magari nella forma del "culto della personalità")<sup>11</sup>.

Sarà utile rilevare punti di contatto e distacco rispetto al modello crociano. In generale: nonostante l'uso di un termine come "destino" – che non va inteso nel senso di una immanente necessità, quanto piuttosto nel senso di una prospettiva o "destinazione" morale – de Martino concepisce la storia alla maniera crociana, come un processo in continuo divenire, privo di guide metafisiche che ne garantiscano la direzione e il senso. Ma al tempo stesso, egli lancia una sfida all'ortodossia crociana nell'introdurre un "nuovo" inizio, un'origine che imprime un nuovo orizzonte di senso alle azioni umane, associandolo all'evento della Rivoluzione russa. Si pongono così diversi problemi di carattere interpretativo e teorico, che esaminerò nel seguito del mio contributo.

In primo luogo: in che modo si collegano le considerazioni di de Martino sul simbolismo con le discussioni contemporanee sulla Rivoluzione russa e sulla cultura sovietica?

Nel 1961 de Martino aveva introdotto una raccolta su *La religione nell'URSS*, che aveva sollevato molte discussioni<sup>12</sup>. La sua tesi era che la religiosità tradizionale stesse effettivamente tramontando nelle repubbliche sovietiche, ma che non stesse venendo meno l'esigenza di un orizzonte simbolico e rituale che quella religiosità aveva soddisfatto. In proposito è utile rileggere anche l'articolo *Simbolismo sovietico* (pubblicato su «L'Espresso mese» nel 1961 e poi incluso in *Furore simbolo valore*). Qui de Martino discuteva una lettera, intitolata *Occorrono cerimonie sovietiche*, inviata a un quotidiano da un certo Usakovskij, un operaio di Mosca. L'autore propone l'istituzione di riti laici per i passaggi di età, i matrimoni, e gli stessi anniversari della Rivoluzione. De Martino dava conto dell'ampia discussione sollevata dalla lettera riguardo ai modi in cui questa idea poteva essere realizzata nelle diverse realtà nazionali delle repubbliche sovietiche. Per de Martino non si trattava di un dibattito ingenuo, ma di un documento importante perché attestava

un particolare stato di disagio nell'interno della società sovietica, [e] configura sia pure in forma germinale l'esigenza di imprimere nuove forme alla polemica religiosa tradizionale e di colmare il vuoto che la religione ha lasciato<sup>13</sup>.

De Martino era ben consapevole del fatto che la distruzione di un precedente ordine simbolico potesse lasciare dei residui religiosi nascosti, e vi accennava riguardo al caso sovietico. Egli affermava che la cultura sovietica

ha fatto giustizia delle solite pie considerazioni sulla catastrofe morale e sulla disgregazione sociale che seguirebbero la morte della religione. In questa lotta contro



il sacro la società sovietica non ha esitato a combattere alcune forme sacrali che pericolosamente si andavano ricostituendo nel suo stesso seno e sotto il nuovo segno del socialismo, e che ebbero il nome di “culto della personalità”<sup>14</sup>.

Questo giudizio storico un po' sommario – che va riferito alla polemica di Chruščev del 1956 contro il «culto della personalità» di Stalin – può aiutare a capire un aspetto cruciale dell'intervento demartiniano: l'elaborazione di un simbolismo autenticamente «popolare» si contrappone al «culto parareligioso del capo», che introduce un'affinità con i regimi fascisti. De Martino, del resto, aveva presto riconosciuto che una certa commistione con la mitologia, un «mito marxista», vi era stato, ma considerava questa circostanza come una necessità temporanea, sottoscrivendo il giudizio di Gramsci secondo cui la filosofia marxista «aveva dovuto allearsi con tendenze estranee per combattere i residui del mondo precapitalistico nelle masse popolari»<sup>15</sup>. Ma queste puntualizzazioni non bastavano a fare piena luce sui problemi teorici di questa rivalutazione demartiniana del simbolismo sovietico.

5. Una seconda questione da affrontare è dunque questa: il riferimento al modello del simbolismo religioso – poi rifunzionalizzato in prospettiva laica – non spingeva de Martino verso posizioni teoriche tipiche della cultura della Destra tradizionale?

Il richiamo al simbolo e il riferimento al “vuoto” lasciato dalla crisi della religione tradizionale segnalano un'effettiva affinità con posizioni ben lontane dalla prospettiva progressista di de Martino, quelle delle scienze religiose di orientamento “Tradizionale”, di Mircea Eliade, di Rudolf Otto, e altri storici e fenomenologi della religione, con cui egli intratteneva un intenso dialogo. Vi è una parziale coincidenza tra la strumentazione teorica di de Martino e quella di questi autori. Ma come poteva de Martino tenere insieme il suo riferimento alla Rivoluzione con queste teorie legate alla rivalutazione della tradizione, che a un'analisi del presente e alla prospettiva storica avevano senz'altro preferito il rifiuto della modernità e l'idealizzazione di una “Tradizione” largamente immaginaria<sup>16</sup>?

I conti con i pensatori della tradizione de Martino li fece in più occasioni, tra cui il nostro saggio *Mito, scienze religiose e civiltà moderna*. Studiosi come Eliade e Otto, ma anche Kerényi e Jung, vedevano bene la funzione del mito e del simbolo nelle civiltà del passato, superando i superficiali pregiudizi del positivismo sull'ignoranza dei primitivi e del marxismo sul valore meramente sovrastrutturale della religione. De Martino citava spesso e volentieri l'immagine di Eliade secondo cui l'«uomo delle civiltà tradizionali», prima di fare un'azione, faceva un «passo

indietro» nel mito, trovandovi «protezione» come un palombaro prima di tuffarsi<sup>17</sup>. L'agire dell'individuo, insomma, era reso possibile da un orizzonte di valori entro cui le azioni troverebbero senso e sostegno. Qui stava il merito del movimento di «rivalutazione esistenziale della religione».

Ma la diagnosi corretta, cioè la scoperta che esisterebbe un originario «terrore della storia», non implicava la soluzione indicata da Eliade. Il limite di questa prospettiva stava nell'auspicare una «riscoperta del sacro», cioè di un orizzonte di valori trascendente. Così facendo non si riconosceva l'impossibilità costitutiva di tornare a una condizione culturale dominata dal sacro, iscritta irreversibilmente nella modernità. In Occidente – osservava de Martino – è stata soprattutto la simbologia del Cristianesimo a stabilire l'origine e la fine della storia, ma nel suo sviluppo la stessa civiltà cristiana occidentale ha portato all'umanesimo e allo sviluppo di una cultura secolarizzata: «Non è più possibile, per chi si sia innalzato a questa presa di coscienza, immettersi di nuovo in buona fede nella dinamica religiosa di cui storicamente tale coscienza è il risultato»<sup>18</sup>. Tentativi del genere di ritorno al mito sono espressione di una «nostalgia di protezioni tradizionali, che assolsero la loro alta funzione pedagogica in un'infanzia non più autenticamente ripristinabile»<sup>19</sup>. Non si trattava però di ripristinare uno schema storico progressivo affermando ingenuamente la scomparsa «di fatto» della religione, ma piuttosto – con un ragionamento analogo a quello kantiano sopra ricordato – di stabilirne la perdita di credibilità, l'invalidazione, alla luce dell'evento rivoluzionario e della diffusione globale del pensiero socialista. Da questo punto di vista de Martino liquidava il ritorno al mito del fascismo e del nazismo, e in genere il culto della personalità. Si trattava di opporre al richiamo a un'origine storica e mitica (i «residui metastorici»), quello a un orizzonte etico storicamente fondato (l'«origine autenticatrice nell'ordine reale»): il tratto comune a queste due vie è una «permanente funzione antropologica» – de Martino lo chiama anche un *ethos* – che «non si vede perché si debba denominare “mito”».

6. Poste le conclusioni appena ricordate, però, si pone una terza questione: se l'evento storico della Rivoluzione russa segna la fine dell'ordine culturale religioso – la sua «apocalisse», avrebbe detto de Martino – perché e in che senso è necessario, come fa de Martino, auspicare lo sviluppo di una nuova «simbologia e mitologia» laica?

Per capirlo bisogna rivolgersi a quello che si configura come un tema centrale – un tema che s'impone via via come dominante – del pensiero di de Martino: le «crisi contemporanee» dell'individuo, che attestano un rischio persistente, che so-

pravvive alla scomparsa dell'orizzonte religioso. Questo tema s'intravedeva anche nella già ricordata polemica con Croce all'epoca de *Il mondo magico* (1948). Nel magismo de Martino aveva indagato le forme primitive dell'esperienza e la loro funzione esistenziale, che la storiografia crociana aveva rimosso, per individuarvi un problema persistente: la stessa possibilità che l'individuo possieda un Io consolidato – una “presenza” – e operi affrancandosi dalla minaccia e dal condizionamento della natura, presuppone un orizzonte culturale intersoggettivo, che dapprima, storicamente, è fornito dagli istituti magici, e poi da quelli religiosi. Dopo lo scambio con Croce, nella sua trilogia sul Meridione italiano de Martino continuò a insistere sull'esigenza di un allargamento dell'orizzonte storiografico alle nuove forme in cui operava la stessa funzione simbolica, allo scopo di comprendere l'emancipazione delle masse e il loro accesso al mondo storico-politico. Ne *La Terra del rimorso* (1961), per esempio, de Martino esaminava la decadenza dell'antico rituale coreutico-musicale del tarantismo, destinato ad assicurare l'individuo in momenti drammatici dell'esistenza, e rilevava l'emergenza di crisi che non trovavano più rimedi culturali e restavano affidate alla diagnosi medica e psichiatrica, alla terapia individuale, insufficiente a provvedere una stabile ancoraggio socio-culturale in cui reintegrarsi. Questo percorso – e questa lacuna – caratterizzava in genere la direzione presa dalla moderna cultura occidentale. La crisi «irrelata», come la chiamava de Martino, poteva pertanto sempre riprodursi col suo scatenamento delle energie naturali, il «furore», che l'orizzonte mitico-rituale tradizionale aveva raccolto, elaborato e trasformato promuovendo un orientamento intersoggettivo dell'azione.

Il tema tornava in un saggio dello stesso anno, *Furore in Svezia* (1961), dove de Martino analizzava i tumulti giovanili avvenuti a Capodanno a Stoccolma, interpretandoli – con uso di termini freudiani – come espressioni di una carica di aggressività, un «impulso a ridurre in cenere il mondo», che non affondava in motivazioni strettamente economiche e non trovava più sfondo e argine in rituali codificati<sup>20</sup>. Nello stesso saggio de Martino citava altri esempi di un fenomeno «più generale» tipico della cultura giovanile dell'epoca, dai *teddy boys* londinesi alla scena del *rock and roll*: riferimenti che suonano ingenui, ma che attestano il profondo impegno di de Martino, nei primi anni sessanta, di comprendere l'attualità, soprattutto la cultura giovanile, e inquadrarla nella sua riflessione sulla cultura politica socialista.

Rispetto a questa intenzione, tuttavia, ci si domanda se ponendo la Rivoluzione come origine di una simbologia futura collettiva, integralmente laica, da istituirsi in base al marxismo, non si reintroducesse una forzatura predittiva, e così una conce-

zione nuovamente aprioristica e metastorica. Per rispondere è utile consultare i materiali per l'opera incompiuta *La fine del mondo. Per una storia delle apocalissi culturali*, interrotta per la sua prematura scomparsa nel 1965, e di cui de Martino ha lasciato cospicui materiali. Il progetto – una vera e propria resa dei conti col suo tema prediletto – era di indagare le fine degli orizzonti culturali (come quelli di antiche tradizioni religiose) dal punto di vista delle scienze religiose, della filosofia, della psichiatria, della letteratura, quindi sia sul piano individuale che su quello delle rappresentazioni collettive. Nel progetto era prevista una sezione dedicata all'«apocalisse marxiana». Qui de Martino denuncia la sottovalutazione marxista della religione nelle società del passato, e sottolinea che il concetto di un superamento definitivo dell'alienazione nella società comunista «appartiene all'eredità mitica del marxismo, a un quadro di azione per muovere le masse»<sup>21</sup>.

Leggendo questi appunti di de Martino insieme alle sue riflessioni contemporanee sulla Rivoluzione russa, si capisce meglio il significato rivestito da quest'ultima. A de Martino non interessa fare previsioni storiche, ma inquadrare nel nuovo contesto storico la crisi dell'individuo, che non sarebbe superata nemmeno in una società senza classi. In altre parole, si tratta di distinguere due piani e due valori della funzione mitologica: la prospettiva socio-economica di un futuro stato comunista non elimina il piano psicologico e pertanto il bisogno di simboli per orientare l'azione dell'individuo. Ma identificarla con uno stato di liberazione assoluta, sottratta agli aspetti negativi dell'esistenza, significa farne un mito nel senso regressivo e destoricante del termine. Il nuovo simbolismo laico deve invece assolvere la sua funzione senza negare la dimensione intrinsecamente problematica dell'esperienza storica:

Una società socialista o comunista non sopprime il negativo dell'esistenza, non sopprime la storia: non elimina la morte, il dolore fisico, la lotta, ma li amputa del loro tratto ierogonico [...] occorre chiedersi [...] se la soppressione dei tratti ierogonici della società borghese non significhi [...] *esigenza* di una reintegrazione simbolica, sia pure orientata ora verso un simbolismo mondano, umanistico, storico, civile<sup>22</sup>.

Nella prospettiva di questa esigenza, sembra che la Rivoluzione non costituisca un punto di arrivo, né una premessa che garantisce future soluzioni, ma piuttosto un «orizzonte» entro cui si potrà costruire, un'eredità politico-culturale che deve ancora essere elaborata.

Resta da capire, però, poiché de Martino citava come caso esemplare il «mito dello Sciopero generale» di Georges Sorel (autore chiave per Mussolini), in cosa la nuova simbologia socialista differisse dall'«invenzione» di miti, tipica della cultura

fascista e nazista. I testi che abbiamo esaminato fin qui possono in effetti far pensare che de Martino stesse proponendo di inventare miti e riti socialisti a partire dall'evento rivoluzionario, non diversamente da quanto era avvenuto all'epoca della Rivoluzione francese. Ma si tratterebbe di un equivoco: de Martino contrasta nel modo più deciso questa prospettiva. La caratteristica fondamentale della Rivoluzione d'ottobre è stato per de Martino il coinvolgimento popolare, non limitato alla borghesia, e proprio questo caratterizza la maggiore concretezza del nuovo ideale, a cui bisogna sempre tornare. L'ipotesi di scrivere a tavolino e calare dei miti dall'alto, in tal senso, sarebbe un ritorno a un'impostazione antidemocratica. Una simile impostazione aveva una lunga storia in Occidente, ed era ben nota a de Martino, che aveva dedicato nel 1934 un saggio alla mitologia platonica. In questo saggio, dopo aver commentato i passi della *Repubblica* e delle *Leggi* sulla funzione politica di una nuova mitologia funzionale all'ordine politico, de Martino concludeva che nello Stato ordinato dal suo discepolo Socrate, per il fatto di contestare i miti tradizionali, «sarebbe stato egualmente costretto a bere la cicuta»<sup>23</sup>.

Per de Martino, dunque, si trattava di esaminare storicamente lo sviluppo della cultura popolare: ecco perché – come abbiamo visto – nei suoi scritti non si trova un progetto di nuova mitologia, ma numerose indagini di manifestazioni ed espressioni popolari, in cui de Martino leggeva l'impatto storico della Rivoluzione.

7. Le considerazioni di de Martino che ho esaminato sembrano dunque animate da un tentativo di leggere un futuro ancora incerto, che non può essere guidato dall'alto, ma che l'intellettuale immagina tenendo ferma la “nuova” possibilità che un simbolismo di tipo laico faccia da sfondo e garanzia psicologica nella società socialista. La Rivoluzione d'ottobre è punto di partenza di un processo aperto. Si tratta, peraltro, di un processo non più limitato alla storia delle grandi potenze uscite dalla guerra, ma che investiva anche il processo di decolonizzazione, a cui de Martino prevedeva di dedicare una sezione de *La fine del mondo*. Si trovava qui, infatti, la circostanza globale – che per certi versi ripeteva quella osservata a livello locale nel caso del Meridione italiano – di un'enorme massa di popoli che irrompeva nella storia e doveva a tal fine non soltanto affrontare difficoltà materiali, ma anche elaborare nuovi simboli. De Martino dunque, piuttosto che soffermarsi sull'analisi del risultato attuale della rivoluzione socialista nella Russia sovietica, entrava in dialogo con un nuovo campo di indagini sulle culture dei paesi in via di decolonizzazione, iniziando a studiare i movimenti millenaristici africani<sup>24</sup>. Si trattava di una direzione nuova, rimasta quasi del tutto in stato incoativo, in cui però

de Martino intercettava due importanti aspetti degli emergenti studi sulla decolonizzazione: l'autocritica dell'Occidente con la sua idea di umanità falsamente universale ed egualitaria, e l'insistenza sulla necessità per i colonizzati, successiva e diversa rispetto a quella di sottrarsi al dominio politico-economico dei colonizzatori, di elaborare nuovi repertori simbolici per costruire una nuova identità, confrontandosi con le tradizioni culturali e religiose d'origine tribale. Su entrambi questi punti de Martino avrebbe trovato interlocutori ideali in pensatori come Edward Said o Ashis Nandy, che avrebbero sottolineato da lì a pochi anni la portata culturale e non solo materiale dell'assoggettamento coloniale – definito da quest'ultimo una «*mental war*» – e della decolonizzazione come processo anche culturale<sup>25</sup>. Con questo nuovo allargamento di orizzonte insieme storico e politico, con il progetto di un «umanesimo etnografico» formulato ne *La fine del mondo*, la riflessione demartiniana sull'emancipazione politica di massa, che per certi versi appare datata, entrava in un nuovo filone di ricerca e dialogo, che la sua prematura scomparsa avrebbe interrotto. In questa ampia prospettiva, la Rivoluzione d'ottobre appariva come condizione di possibilità di un nuovo ordine culturale. Di fronte all'ipotesi che questo processo portasse effettivamente a saziare la «fame di simboli – concludeva de Martino già nel saggio del 1961 – conviene sospendere il discorso, che resta affidato alla realtà in movimento, di tanto più ampia e feconda delle scritture degli uomini di lettere»<sup>26</sup>.

## Note

<sup>1</sup> Per l'impostazione storiografica del primo de Martino si veda P. Angelini, *Ernesto de Martino*, Roma, Carocci, 2008, p. 13-50.

<sup>2</sup> E. de Martino, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Bari, Laterza, 1941, p. 117-8.

<sup>3</sup> C. Gallini, C. Cases, P. C. Bori, C. Ginzburg, G. Jervis, M. Risso, L. M. Lombardi Satriani, *La fine del mondo di Ernesto de Martino*, «Quaderni storici», vol. XIV, n. 40, gennaio-aprile 1979, p. 239.

<sup>4</sup> E. de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973, p. 156 n.

<sup>5</sup> Ivi, p. 188.

<sup>6</sup> La recensione e il successivo articolo di Croce *Intorno al magismo come età storica* sono pubblicati in Appendice a *Il mondo magico*, cit., p. 277-91. Sulla vicenda si veda G. Sasso, *Ernesto De Martino. Fra religione e filosofia*, Napoli, Bibliopolis, 2002, che la ricostruisce anche analizzando i manoscritti demartiniani.

<sup>7</sup> I. Kant, *Il conflitto delle facoltà*, in Id., *Scritti di storia, politica e diritto*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 229.

<sup>8</sup> Ivi, p. 223, 231.

<sup>9</sup> Ivi, p. 228.

- 
- <sup>10</sup> B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1966 [1938], p. 43.
- <sup>11</sup> E. de Martino, *Mito, scienze religiose e civiltà moderna*, in Id., *Furore simbolo valore*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 78.
- <sup>12</sup> A. Bausani, *La religione dell'URSS*, prefazione di E. De Martino, Milano, Feltrinelli, 1961.
- <sup>13</sup> E. de Martino, *Furore simbolo valore*, in Id., *Furore simbolo valore*, cit., p. 187.
- <sup>14</sup> Ivi, p. 189.
- <sup>15</sup> E. de Martino, *Il mito marxista*, «L'Avanti!», 29 agosto 1948, ora in Id., *Scritti minori su religione, marxismo e psicoanalisi*, Roma, Nuove edizioni romane, 1993, p. 119.
- <sup>16</sup> Sul pensiero della Destra tradizionale e il suo rifiuto del mondo moderno in nome della Tradizione si veda F. Jesi, *Cultura di destra*, Milano, nottetempo, 2011.
- <sup>17</sup> Si veda M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Torino, Boringhieri, 1967, p. 119-24.
- <sup>18</sup> E. de Martino, *Mito, scienze religiose*, cit., p. 71.
- <sup>19</sup> Ivi, p. 75.
- <sup>20</sup> Ivi, p. 168.
- <sup>21</sup> E. de Martino, *La fine del mondo*, Torino, Einaudi, 2002, p. 450.
- <sup>22</sup> Ivi, p. 453.
- <sup>23</sup> E. de Martino, *Il dramma tra individuo e Stato nella politica platonica*, in Id., *Scritti minori su religione, marxismo e psicoanalisi*, cit., p. 81.
- <sup>24</sup> In questa nuova direzione di ricerca de Martino seguiva il libro di V. Lanternari, *Les mouvements religieux de liberté et de salut des peuples opprimés*, Paris, Maspero, 1960. Si veda la ricostruzione di questo dossier demartiniano nella nuova edizione de *La fine del mondo*, a cura di G. Charuty, M. Massenzio e D. Fabre, Torino, Einaudi, 2019, p. 313-8.
- <sup>25</sup> Per una ricostruzione e una riformulazione di queste vicende teoriche si veda ora A. Mbembe, *Emergere dalla lunga notte. Studio sull'Africa decolonizzata*, Milano, Meltemi, 2018, p. 104-27.
- <sup>26</sup> E. de Martino, *Furore simbolo valore*, cit., p. 79.





AMEDEO DI FRANCESCO

*«Nello stato comunista noi vogliamo  
una letteratura pura, rinnovata, onesta».  
Sándor Márai nella rivoluzione sovietica ungherese del 1919*

---

Abstract

*This essay focuses on some little-known articles written by the young Sándor Márai (1900-1989) during the 133 days of the Hungarian Soviet Republic of 1919. Márai enthusiastically joined the revolution led by Béla Kun and together with other Hungarian writers and poets participated in the founding of "the Activists", an anti-national group of communist writers. Supporter of a radical renewal of Hungarian literature, Márai also documented a theoretical and programmatic intervention by György Lukács in his role as People's Commissar. In these early writings Márai already proves to be a talented narrator and a keen observer of the Hungarian scene.*

---

Márai ha vissuto pericolosamente, secondo i dettami dell'amato Nietzsche fatti condividere ampiamente anche dal personaggio maschile di uno dei suoi romanzi più noti<sup>1</sup>. Mi è relativamente facile, quindi, presentare un Márai insolito, inatteso, molto lontano dal raffinato affabulatore che il pubblico italiano ha potuto o può conoscere nelle non poche traduzioni sinora pubblicate. Torneremo un po' indietro negli anni e faremo la conoscenza di un giovane Sándor Grosschmid che – arrivato nel settembre 1917 a Budapest dalla natia Kassa (ora Košice, in Slovacchia) deciso a lasciarsi alle spalle le origini borghesi e lo stesso cognome trasformato di lì a poco in Márai – abbraccia le idee del pacifismo e del comunismo fino a farsi valere come giornalista d'assalto abilissimo nell'assumere anche la retorica dei commissari del popolo dell'effimero esperimento sovietico ungherese. Vedremo all'opera un neofita comunista che è testimone oculare e interessato di avvenimenti riferiti con la dovizia del commentatore socio-politico, magari un po' abbelliti dalla fervida immaginazione del narratore già dotato di acume e sagacia<sup>2</sup>.

È utile, anzi necessario, ricordare che il convulso primo dopoguerra ungherese fu segnato dal successo di due rivoluzioni consecutive che coinvolsero ambedue il giovane Márai e altri importanti scrittori, artisti e intellettuali<sup>3</sup> poiché «a tutti allora apparve quasi certo il fatto che la rivoluzione bolscevica di Lenin avrebbe prima o poi attraversato i Carpazi»<sup>4</sup>: sono la "rivoluzione delle rose

d'autunno"<sup>5</sup> o «dei crisantemi»<sup>6</sup> del 31 ottobre 1918, cioè la rivoluzione democratica borghese che portò al potere Mihály Károlyi (1875-1955), e il moto rivoluzionario del 21 marzo 1919 che portò alla proclamazione della Repubblica dei consigli quando «Béla Kun (1886-1938), uno sconosciuto comunista, prese il potere a Budapest»<sup>7</sup> dopo essere stato «a Tomsk per la prima volta come prigioniero di guerra»<sup>8</sup>. Mi preme subito dire, inoltre, quasi a mo' di avvertenza, che il Márai che aderisce e acclama alla Repubblica sovietica ungherese è lo stesso giovane ribelle imbevuto di idee radicali – forse appena appena mutato, chi lo può dire? – che «nell'autunno del 1918 fu partecipe attivo ed entusiasta della rivoluzione»<sup>9</sup>. In altre parole, se si possono certamente individuare le basi ideologiche e programmatiche che consentono di distinguere adeguatamente le due rivoluzioni<sup>10</sup> succedutesi nel lungo «periodo di guerra civile del 1918-1919»<sup>11</sup>, non credo che si possa procedere a una distinzione fra il Márai che nel novembre del 1918 era un «convinto pacifista»<sup>12</sup> e il Márai che nel luglio 1919 «in qualità di giornalista comunista, fu ospite del *terrorista* Károly Fabik»<sup>13</sup>. Oppure quei mesi caotici furono decisivi per l'evoluzione ideologica di Márai? Difficile dirlo sul conto di una persona che cercava affannosamente e in ogni modo la discontinuità dal passato un po' dovunque la situazione lo consentisse. Né ci viene in soccorso il Márai successivo, che – additato come comunista durante la Seconda guerra mondiale dal livore di chi voleva metterlo a tutti i costi alla berlina per i suoi trascorsi rivoluzionari<sup>14</sup> – in un'accesa polemica del 1942 negò in modo maldestro e poco convincente la paternità degli articoli scritti nel 1919. Ma v'è di più: nella sua vasta e varia memorialistica egli ha sempre taciuto il suo passato comunista, aiutato dalla sua innata propensione ad essere un antitutto<sup>15</sup>, un «dappertutto», quindi un Márai che non aderisce «veramente» a niente»<sup>16</sup>. Significative sono queste sue parole:

Scelta, in un volume, degli articoli di giornale scritti da Krúdy tra il 1914 e il 1919. Comincio dalla fine, dove descrive la distribuzione delle terre a Kápolna nel febbraio del 1919. Per me si tratta di una lettura emozionante, perché richiama in me l'ebbrezza della gioventù: ero iscritto al secondo anno di Lettere all'Università di Budapest. Avevo diciannove anni, era un giornalista apprendista, un cosiddetto «slappaj», presso il quotidiano «Magyarország». A farmi assumere era stato Barna Búza, il ministro del governo Károlyi incaricato della distribuzione delle terre. Búza – un ometto dalla faccia butterata, un vecchio liberale onesto e sostenitore delle riforme – era stato compagno di scuola di mio padre. Fu a Pest che assistetti, da galoppino qual ero, alla Rivoluzione dell'ottobre e ai suoi preliminari, un ragazzino, testimone oculare di quella dannata guerra, e poi della rivoluzione. Mi trovavo all'albergo Astoria la notte in cui il presidente

e sua moglie vennero convocati lì da palazzo Károlyi, perché la guarnigione di Budapest aveva deposto le armi ed era passata dalla parte della rivoluzione. Károlyi era stato tirato giù dal letto, indossava il pigiama e la pelliccia, lo sentii mentre chiedeva: “Va bene, d'accordo, ma il re che cosa ne dirà di tutto ciò?”. Ero lì al Parlamento, quando István Tisza dichiarò che la Monarchia aveva perso la guerra: lo vedo mentre parla, con una mano infilata in un guanto grigio, doveva avere una qualche malattia cutanea. Scrivo il mio servizio nella tribuna dei giornalisti parlamentari; il mio capo è Gyula Török, il barbuto autore del famoso, a quei tempi, *Anello della pietra verde*, mio patrono e precettore presso il giornale. Nuovi personaggi si danno da fare intorno a Károlyi prendendosi a gomitare, tra di essi Pál Kéri, un uomo di talento e particolarmente corrotto, uno di quelli che pochi mesi dopo avrebbero convinto il presidente a far uscire dal carcere Béla Kun, Szamuely e gli altri, e a cedere loro il potere. Così fu. Krúdy rievoca tutti questi volti, queste figure! E la pensione in via Rákóczi dove abitavo e dove agonizzai per settimane durante l'epidemia di influenza spagnola per poi riprendermi, tuttavia, senza medici e senza medicine. Fu in quelle settimane che si decise tutto: Beneš e i suoi stavano già balcanizzando la Monarchia, Horthy e i suoi si preparavano alla rivincita. Il libro di Krúdy mi richiama alla memoria tutto ciò. Fu una gioventù selvaggia, un preludio, tutto squillava e rimbombava<sup>17</sup>.

La pagina di diario appena citata, scritta il 30 giugno 1984 a San Diego, contiene informazioni che risultano essere incomplete, insufficienti, manchevoli proprio sul versante della partecipazione alle vicende di quella che anche per la storiografia italiana fu l'«esperienza sovietica ungherese»<sup>18</sup>. Márai parla soprattutto di Gyula Krúdy, meno di se stesso; ricorda la sua collaborazione a «Magyarország» (Ungheria), ma non a «Vörös Lobogó» (Bandiera Rossa); cita più volte Mihály Károlyi e il suo ministro Barna Buza<sup>19</sup> (1873-1944), ma soltanto una volta Béla Kun e il suo tristo commissario Tibor Szamuely (1890-1919). La cosa non deve suscitare meraviglia: la notoria frammentarietà delle memorie máraiane consegnate alle pur importanti pagine del diario ben si coniuga con l'incoerenza delle affermazioni, la difformità delle opinioni, la discordanza dei giudizi. Son cose tutte rilevate dalla critica. E tali contraddizioni non riguardano solo la sfera storico-politica.

La conclusione alla quale è pervenuta la letteratura specialistica più recente ha il sapore della verità e si può riassumere così: Márai salutò con sicuro entusiasmo gli eventi che sfociarono nella rivoluzione del 1918, e continuò a nutrire quell'ardore giovanile ancora all'epoca della Repubblica dei consigli. Condivido questi risultati della storiografia ungherese ed è con questo spirito e questa convinzione che presento alcuni testi “sorprendenti” del Márai rivoluzionario che fu testimone oculare degli avvenimenti di allora e che riportò

le sue impressioni e i suoi giudizi in prose giornalistiche di grande valore documentario.

### *La rivoluzione degli scrittori*

«Sándor Márai, che in quel tempo era comunista e orgogliosamente “antinazionale”, nella sua feconda carriera letteraria ha taciuto [il suo passato], poiché dalla febbre dei tentativi rivoluzionari si è risvegliato borghese»<sup>20</sup>. *Írók tanácsa* (Il Consiglio degli scrittori) è lo scritto più compromettente e che più gli è stato rimproverato da una certa critica letteraria e non solo. Pubblicato a una settimana dalla proclamazione della Repubblica sovietica ungherese<sup>21</sup>, è una delle «testimonianze dell’impegno emotivo al fianco della dittatura comunista»<sup>22</sup>. Contiene ed esprime un irrimediabile astio per una società letteraria visceralmente odiata, giudicata piuttosto superficialmente e aprioristicamente condannata:

Il primo soviet costituitosi nello stato sovietico ungherese è stato il Consiglio degli Scrittori. Sabato e domenica pomeriggio, nei primi due giorni della dittatura del proletariato, gli scrittori si sono riuniti nella sala del Circolo Otthon. Ricordiamo che cinque mesi fa, nel novembre dello scorso anno, nelle prime combattute settimane della Repubblica ungherese, si riunirono – sempre nella sala delle riunioni del Circolo Otthon, sotto il titolo di *Gruppo attivista e antinazionale di scrittori comunisti* – alcuni scrittori ungheresi che volevano cooperare nel porre il grande potere e la ricchezza spirituale della letteratura al servizio del Partito Comunista d’Ungheria, allora ancora in gestazione e perseguitato. Ma allora, nella sala menzionata, noi scrittori e giornalisti eravamo inferiori di numero. Possiamo anche fornire dei nomi: Lajos Kassák, Mózes Kahána, Andor Halasi, Zoltán Franyó, Sándor Barta, Lajos Nagy, Árpád Szélpál, Ernő Győri, Pál Aranyossy. Eravamo di meno, perché gli scrittori ungheresi con il capo inghirlandato non ritennero necessario muoversi e lasciare i fioriti allori della prosperità borghese che a braccia aperte faceva cadere le corone sulle loro teste. Gli uomini della infuriata stampa borghese allora giravano in automobile, si trasferivano nelle stanze addobbate dei ministeri, se ne andavano a sbraitare in patria e all’estero; il tempo degli incapaci, dei mezzi talenti, degli arroganti, dei diletanti, dei faccendieri, dei tromboni, era finito; essi ci compromettevano, ci rovinavano tanto in patria quanto all’estero. I signori allora non vennero al nostro incontro, avevano altro da fare, andavano dietro i loro incarichi statali, andavano all’estero, con i soldi in tasca e in scompartimenti separati, a fare propaganda, per tornare poi a casa a mani vuote, con il sapore cattivo di brutte e imbarazzanti sconfitte. Sabato, però, quando è stata pronunciata la prima, bronzea parola della dittatura proletaria, la sala del Circolo Otthon si è magicamente riempita. C’erano tutti quelli che negli ultimi due decenni potevano considerarsi i rappresentanti di una letteratura morente. Le amenità, le opere abborracciate, i servi che lavorano su commissione degli editori capitalisti e, quel che è peggio, i grandi nomi dei produttori di semi-letteratura, di pseudo-letteratura ingannatrice

e infetta, si sono messi in fila – riavutisi dal primo spavento – per reclamare la loro parte dalla nuova classe<sup>23</sup>.

Un Márai diverso, questo? Sì, certo, lontano dal romanziere noto e apprezzato, non proprio e non tanto distante però dal polemista che fa bella mostra di sé in altri suoi scritti. È un Márai poco conosciuto nella stessa Ungheria, riscoperto – come si è visto – soltanto durante la Seconda guerra mondiale, che poi si sarebbe relegato e rinchiuso nei suoi scritti polemici del secondo dopoguerra per essere studiato soltanto dagli addetti ai lavori. Per poterlo riconoscere, dobbiamo pensare al giornalista politico; per non aver dubbi in proposito, dobbiamo pensare al memorialista amareggiato e al misantropo rancoroso della tarda maturità, il quale, imbevuto di pessimismo, scetticismo, nichilismo, può scrivere liberamente nel linguaggio asciutto e diretto di chi non è più in preda alla paura, perché ormai circondato all'estero dalla sicurezza di un esilio tanto volontario quanto necessario, lontano fisicamente dall'angusta atmosfera politica dell'Ungheria comunista. Ma continuiamo a leggere il suo testo rivoluzionario:

Nello stato sovietico, dove il valore del lavoro di un individuo è una misura più importante del valore individuale della persona, tutti coloro che vivono e lavorano hanno diritto alla vita e alla prosperità. Il diritto alla vita non è negato ai colpevoli del passato, né a coloro che si sono smarriti, ma è naturale che *la guida, la nuova sistemazione ricada solo nelle mani di coloro che sono affidabili*. Gli scrittori che nel pomeriggio del sabato e della domenica della scorsa settimana per conto degli scrittori ungheresi hanno formato il *Consiglio degli Scrittori Ungheresi non avevano, con poche eccezioni, il diritto di decidere sulla loro integrazione nel nuovo ordine sociale*. Il comitato di dieci membri, nel cui seno solo a costo di battaglie sono stati eletti uno o due nomi promettenti, coraggiosi e combattivi, risplende di rappresentanti di credenze nuove di zecca, scintillanti e dipinte di fresco. *Chiediamo la parola e protestiamo contro questa cosa!* Il programma del nuovo ordine mondiale non è la vendetta, ma il costruire abbattendo barriere. Però non possiamo tollerare, non si può tollerare che queste persone, questi nomi che in questo paese per due decenni sono stati gli sfruttatori e gli strangolatori di giovani artisti combattivi e operosi, che hanno infettato la nostra letteratura e la nostra arte, che sono stati costantemente i propugnatori più in vista della più oscura reazione politica e artistica, che sono stati i galoppini delle compagnie usuraie del grande capitale, siano adesso in prima linea in questa pura lotta e gestiscano a nostro nome le nostre cause, che essi facciano una questione di sopravvivenza di questa sacra religione che per noi è il comunismo. *Nello stato comunista noi vogliamo una letteratura pura, rinnovata, onesta, noi, proletari e scrittori sfruttati, disorientati, che viviamo nel tormento e nella lotta, che siamo in molti ad aver conservato e nutrito i germi di una nuova arte, mentre alcuni nomi, alcune*

persone, alcune aziende – che oggi non vogliamo neanche nominare – si sono ingrassati su di noi, ci hanno privato di case editrici, di teatri, dell'aria, di ogni possibilità di affermazione. Tutti questi ora si facciano da parte! Esistano pure, ma non diano ordini! Questo esigiamo da loro e chiediamo al governo sovietico di essere attento e di ripulire la letteratura da questi parassiti. Questi signori si sono organizzati in modo sorprendentemente rapido. Al primo incontro, senza discutere, hanno estromesso dal comitato direttivo del Consiglio degli Scrittori le poche persone che, con i loro nomi, il loro passato, le loro lotte, il loro essersi esposti, erano le sole, per così dire, che meritavano di farvi parte. Con il terrore bisognava fare spazio a costoro: se il terrore è necessario, allora sia il terrore! Nella lista consegnata lunedì al consiglio di governo troviamo nomi che devono essere cancellati perché compromettono l'intero programma e soffocano anche la possibilità di un nuovo sviluppo. Nel soviet degli scrittori ci siano scrittori, non i grandi della penna, non gli inetti e i truffatori!<sup>24</sup>

Un altro articolo decisamente impegnato e impegnativo per il suo contenuto è *Mi lesz az írókkal?* (Che ne sarà degli scrittori?)<sup>25</sup>, importante anche perché documenta un intervento di György Lukács nella sua funzione di Commissario del popolo ed elenca i componenti – tutti nomi illustri del primo Novecento letterario ungherese – del comitato addetto alla compilazione e al controllo del catasto degli scrittori. Si decide della sorte del singolo uomo di lettere, della sua qualifica, della sua attitudine, si giudica il suo operato. Márai non indietreggia dinanzi all'argomento difficile, delicato, probabilmente lo reputa congeniale al suo temperamento e al suo desiderio di veder nascere una letteratura ungherese finalmente autentica e davvero nuova. Ne riporto alcuni passaggi, forse quelli più significativi:

Erano quasi cinquecento coloro che ieri pomeriggio si sono riuniti nell'aula dell'università centrale con l'intento di fondare il sindacato degli scrittori ungheresi. In mezzo a loro abbiamo visto numerosi membri eccellenti del mondo letterario, ma allo stesso tempo erano presenti anche molti imprenditori che non ne fanno parte e che non erano stati invitati. Quest'ultimi erano così tanti che i membri presenti del comitato non hanno ritenuto necessario tenere la riunione sindacale indetta non per istanza superiore. Ernő Osvát, membro della commissione del catasto degli scrittori, ha invitato i convenuti a sciogliere la riunione, dicendo loro di attendere le direttive ufficiali del governo dei Soviet relative alle questioni degli scrittori. Il direttorio degli scrittori si era già formato, e consiste di cinque membri. Il presidente è György Lukács, commissario del popolo alla pubblica istruzione, i membri sono Béla Balázs, Béla Révész, Lajos Kassák e Aladár Komját. Il direttorio, che ha il compito di orientare da un punto di vista comunista le questioni degli scrittori, è formato da scrittori di ideologia comunista che provvedono a che il consiglio degli scrittori e l'attività del sindacato non rasentino per nessun motivo i confini dell'ordine comunista. Questo direttorio delega a commissioni composte ciascuna da un esecutivo di venti

membri lo svolgimento dei singoli compiti. La prima commissione, la cosiddetta *commissione catastale* – i cui cinque membri sono Mihály Babits, Lajos Barta, Lajos Fülep, Andor Halasi, Ernő Osvát e hanno avuto la delega da eccellenti rappresentanti del mondo degli scrittori ungheresi – ha già ricevuto il mandato e inizierà ad operare nei prossimi giorni. L'incarico è di riunire gli scrittori in un catasto. [...]

György Lukács, commissario del popolo per la pubblica istruzione, ha informato i suoi collaboratori sul programma di organizzazione e sindacalizzazione degli scrittori: “La questione degli scrittori sarà risolta il prima possibile anche in forma ufficiale. Faremo molta attenzione *affinché solo scrittori professionisti possano aderire al sindacato che si sta costituendo*, in modo che il sostegno statale non sia dato agli sfaccendati e agli inetti, ma a coloro che lo meritano per il loro talento e che ne hanno bisogno. A tal fine, abbiamo istituito un catasto degli scrittori, che registra gli scrittori ungheresi e stabilisce chi senza alcun dubbio vi appartiene. Ciò è necessario perché il sostegno *sarà sicuramente reclamato da una folla di intrusi e pseudoscrittori così grande*, che metterà in pericolo la causa degli scrittori professionisti. Non si è ancora deciso quale sarà la forma di assistenza, se lo stato sosterrà i suoi scrittori con un importo fisso ogni mese o se daremo loro un libretto di lavoro in cui indicare il lavoro svolto in proporzione del quale riceveranno l'aiuto necessario al sostentamento. Dobbiamo sottolineare che presteremo particolare attenzione nel controllare che *solo scrittori di talento e professionisti siano supportati dallo Stato. I membri della commissione catastale giudicheranno il caso di ciascuno scrittore con punti di vista oggettivi, indipendenti, al di là di ogni interesse di parte. Tutti potranno fidarsi del loro giudizio*. Per il momento, l'attuazione tecnica della questione è ritardata dal fatto che non c'è spazio adeguato per il catasto, ma presto ci adopereremo in questo senso, la commissione inizierà a funzionare già nei prossimi giorni. [...]

Andor Halasi, membro del catasto degli scrittori, ha fornito interessanti informazioni al nostro staff in merito al funzionamento del catasto: «Gli scrittori non considerino una sinecura il sostegno che riceveranno, perché questo provvedimento comporta anche un pericolo. Nello stato sovietico si può essere membri di un solo sindacato. Se uno scrittore risulterà non meritevole di essere sostenuto dallo Stato né per il talento né per la produttività, non riceverà più gli aiuti, non sarà più iscritto al sindacato, e sarà costretto a cercare qualche occupazione completamente diversa. Non è proprio sicuro che possa trovare qualche sistemazione nel nuovo ordine mondiale”<sup>26</sup>.

Il frasario è severo, ricco di parole dure, decisive, inappellabili, talora astiose e fors'anche vendicatrici. Márai scrive ubbidiente e convinto, assertore di una nuova letteratura che chiaramente appare ancor troppo vaga e incerta nelle forme e nei contenuti. Non possiamo dubitare della sua adesione, ingenua e magari ancora generica, confortato dal fatto di non essere certamente solo nell'auspicare un'industria letteraria più seria e una letteratura moralmente più interessata alla rappresentazione reale e veritiera della società contemporanea.

Tuttavia, avverto una notevole difficoltà, in Márai, nel proporsi come giornalista politico. Contemporaneamente ai temi di attualità politica, egli tratta anche argomenti non ideologici, magari provenienti dal realismo più crudo, ma che emanano un'aura di indiscussa raffinatezza rappresentativa. Non vanno quindi ascritti al solo apprendistato i limiti di una prosa che sa di ufficialità di partito, ma forse anche e soprattutto ad una innata mancanza di attitudine – accompagnata forse anche da ritrosia e svogliatezza – a farsi portavoce ufficiale ed efficace di una ideologia pur condivisa. Quei mesi così convulsi confondevano facilmente e inevitabilmente gli animi e le menti. La precarietà della situazione politica, l'irrefrenabile succedersi degli avvenimenti, la volubilità delle idee, sono alla base di tutta la pubblicistica ungherese del periodo.

### *Un tritico rivoluzionario*

La Repubblica dei consigli dovette affrontare e tentare di risolvere il problema della ridefinizione dei confini dell'Ungheria postbellica. Al riguardo, le divergenze di opinioni fra socialdemocratici e comunisti non erano di poco conto. Mentre per i primi la soluzione andava trovata in accordo con gli stati confinanti, per i secondi il principio basilare doveva essere la cosiddetta autodeterminazione proletaria<sup>27</sup>. Dopo il 21 marzo prevalse la linea dell'internazionalismo socialista: «Non esistono le nazioni ma solo le classi e dal punto di vista delle classi proletarie di lingue diverse è del tutto indifferente quale lingua parli la borghesia che le prende per il collo»<sup>28</sup>. Subito dopo, il 6 aprile 1919, fu approntata da una Commissione mista composta da romeni, serbi e croati una proposta per il confine ungherese-jugoslavo. La situazione era e restava estremamente fluida, i cambiamenti apportati successivamente furono forse uno dei motivi che spinsero Budapest ad inviare Márai sulla linea di demarcazione serbo-ungherese che bisognava controllare ed eventualmente sottoporre a una adeguata campagna propagandistica. Nascono tre reportage in linea con le idee guida della dittatura proletaria: *A déli demarkáció felé* (Verso la linea di demarcazione)<sup>29</sup>, *Petőfi szobája* (La stanza di Petőfi)<sup>30</sup>, *A demarkációs vonalon* (Sulla linea di demarcazione)<sup>31</sup>.

La zona in cui Márai operò era la Bácska nostalgicamente rievocata alcuni anni più tardi: «Il mio bisnonno approdò al sud, nella Bácska, dove gli Asburgo favorivano l'insediamento di stranieri fidati, specialmente a Torontál e nel Comitato di Bács-Bodrog»<sup>32</sup>. Il giovane giornalista di idee rivoluzionarie ma borghese di origine pensava a questa sua personale contraddizione di fondo



quando scriveva il suo reportage politico-militare? Difficile, anzi impossibile rispondere, ci possono forse venire in aiuto solo i tanti luoghi della sua narrativa, della sua saggistica, della sua memorialistica in cui si mostra palese il legame dei luoghi della memoria e della geografia di volta in volta evocati.

Márai non lo dice cosa fosse quel giorno, ma lo fa intendere: era il Venerdì santo del 1919. La sua narrazione è diretta, puntuale:

Il treno per la Bácska viaggia una volta ogni due giorni. Un giorno viene, un giorno va. A Kiskőrös, dove c'è la biforcazione, la calca è pericolosa, si rischia la vita. Fanno tutti a gomitate per salire sull'unico treno. Su di esso masse di soldati e contadini: vanno a casa, verso la linea di demarcazione, per il lungo periodo festivo, ognuno al proprio villaggio. Nulla li trattiene, e i contadini che mesi prima erano scappati davanti ai serbi, ora vanno a casa per la Pasqua. Li richiama la terra, che in questa primavera rigogliosamente porta la vita produttiva sulla sconfinata puszta ungherese<sup>33</sup>.

Enfasi, retorica, qualche esagerazione, il mito della *puszta* ungherese, la celebrazione della «terra ungherese, questa dispensa fedele e inesauribile»<sup>34</sup>: questi gli elementi di un apprendimento giornalistico che sa ricorrere abilmente all'uso strumentale della parola, che alla parola dà una valenza politica, che dice e nasconde allo stesso tempo, che anzi edulcora, abbellisce e indora la drammatica realtà. E questo è solo un preludio, la premessa utile e necessaria al piccolo, incerto mondo sovietico che in Ungheria vorrebbe attecchire finanche sul fronte davvero combattuto e conteso dei confini nazionali.

Segue poi, nella corrispondenza giornalistica, il momento forse più rappresentativo, più emozionante, più atteso da Márai, che da giovanissimo scrisse poesie di non scarsa levatura – liriche precipuamente soggettive sono i suoi primi cimenti che risalgono fino al 1914 – sino a diventare poi il poeta valido e apprezzato che tutti conosciamo: l'incontro con il luogo natio di Sándor Petőfi, il poeta rivoluzionario per antonomasia che fu recuperato strumentalmente anche dalla Repubblica sovietica ungherese:

A Kiskőrös, dove ci trascinammo nella grandine, per strade impraticabili, attraverso i serbi e la linea di demarcazione, andai nella casa dove nacque Petőfi. Attraverso la grande piazza dove sono accampati i soldati rossi, andiamo in una fangosa, angusta piccola strada contadina ed entriamo in una casa contadina (di contadini) imbiancata di fresco e con le persiane verdi. Sotto il tetto di canne (cannucce) una logora, rossa lapide di marmo: "Qui nacque Petőfi"<sup>35</sup>.

Il rilievo cromatico è evidente: la casa del grande poeta rappresenta anche materialmente la bandiera ungherese. A parte questo elemento, la cui elementarietà propagandistica potrebbe essere anche poco significativa, la simbologia politica di questa prosa máraiana risiede soprattutto nel collocare quel momento all'interno di una sanità contadina che custodisce i valori dell'eterna Ungheria rivoluzionaria, dal 1514 al 1848 fino al 1919, riassunti incisivamente e tragicamente dalla firma apposta dal mutilato di guerra sul libro degli ospiti. E qui dobbiamo fare attenzione, perché questa figura – il soldato invalido – è presente in tanta letteratura ungherese del periodo, coinvolge nomi importanti e soprattutto è simbolo della condizione cui era pervenuta l'Ungheria sconfitta e umiliata e indicazione inequivocabile di una umanità derelitta che fu in qualche modo protagonista e ispiratrice dei due consecutivi moti rivoluzionari del 1918 e del 1919.

Arrivato sulla linea di demarcazione, Márai scrive un testo che apologeticamente intende rappresentare la presunta fratellanza fra soldati nemici che – testimoniata e descritta particolareggiatamente, con calore e aperta simpatia – avrebbe dovuto sovrapporsi alle decisioni prese a tavolino, mentre il carattere internazionalista del desiderio di pace dei reduci e dei soldati stanchi della guerra avrebbe dovuto sconfiggere i residui impulsi nazionalistici che erano alla base delle rivendicazioni territoriali. Questa ambiguità non appartiene solo a questo testo di Márai, ma rispecchia la doppia verità di un intero mondo in rovina. Ogni abbellimento risulta insufficiente: temi quali la «stupenda intelligenza del contadino ungherese»<sup>36</sup>, l'organizzazione operosa, il mare di fango, la linea di demarcazione irrisa perché costituita soltanto da quattro fanti ungheresi e quattro soldati serbi in continuo contatto fra di loro, sono di natura chiaramente propagandistica. Si inneggia retoricamente ai soldati ungheresi che «con libelli, giornali, buone parole e amicizia “si lavorano” i serbi, quest'ultimi sollecitati ad abbracciare la dittatura del proletariato perché duramente provati e sfiniti dai nove anni della loro guerra»<sup>37</sup>. Difficile pensare che Márai abbia creduto davvero a queste sue parole. Comunque sia, il testo è destinato a lettori ignari della verità, pensato per sorreggere in qualche modo una nazione percorsa dal dubbio e sconvolta dall'anarchia e dal disordine sociale.

Il testo originale ungherese sembra scritto per un esercizio di composizione scolastica. Le ripetizioni – anche nel caso siano frutto di elementare ricercatezza – rivelano scarsità di espressione e soprattutto l'obbedienza allo slogan. La conoscenza della pubblicistica del Márai maturo e affermato aiuta comunque a

riconoscere già qui un tratto compositivo personale: il soffermarsi compiaciuto su una natura indifferente nei confronti dei pasticci combinati dagli uomini. Lo stesso Márai sembra agire come un automa, come una macchina fotografica azionata da lontano: vede, sente, riferisce, ma non si espone, non emette un giudizio personale. La prudenza sembra dominare incontrastata sulle vie tortuose e accidentate di una «lingua ungherese da imparare» e del reportage che deve piacere alla redazione del giornale. Anzi, gli sguardi sulla natura sono pause benefiche che danno respiro salutare al giovanotto che vuole farsi strada ad ogni costo, con diligenza e disciplina. Márai ha paura anche di se stesso: queste sue prove di scrittura devono servire a rivelare la natura vera del suo apprendistato intelligente e determinato, dell'osservatore attento fornito già di buona cultura. Il manieristico ritratto di natura si alterna al manifesto di una ideologia fortemente condivisa ed entusiasticamente accolta. Leggiamo così l'esaltazione dei «soldati rossi “di ferro” dell'Alföld»<sup>38</sup>, cioè del Bassopiano magiaro che nella mentalità ungherese è *lieu de mémoire*, luogo elevato a sacralità dalla poesia risorgimentale di Petőfi e perciò recuperato e strumentalizzato dall'idea sovietica ungherese.

### *Patriottismo e terrore*

Secondo quanto si legge in *Népszavazás* (Plebiscito)<sup>39</sup>, la rivoluzione proletaria ungherese sarebbe stata in grado di sostituire i «soldati poveri, cenciosi e malati» che erano tornati dai vari fronti con «*un nuovo esercito magnificamente equipaggiato, dotato completamente di vestiti e di armi*»<sup>40</sup>. Questa è propaganda che Márai forse è costretto a sottoscrivere e che però contiene anche elementi di verità confermati dalla storiografia ungherese<sup>41</sup> e occidentale: «I volontari corsero ad arruolarsi e gli italiani, motivati soprattutto dall'ostilità nei confronti dell'altro vicino nemico dell'Ungheria, la Jugoslavia, vendettero a Kun armi e munizioni»<sup>42</sup>. Alcune espressioni sono decisamente máraiane perché riscontrabili anche in altri scritti del Nostro, alle quali forse egli ha dovuto aggiungere slogan e formule che provenivano dalle direttive del movimento rivoluzionario:

Dopo la delibera presa dal consiglio operaio nella notte di venerdì, il proletariato ungherese ha cominciato ad armarsi nelle caserme, nelle fabbriche e nei quartieri operai di Budapest. Negli ultimi tre giorni i lavoratori della capitale hanno votato ancora. *Questo voto* – una presa di posizione volontaria a favore della lotta per la vita e per la morte del secondo stato proletario del mondo – è il vero

*plebiscito*, quando il lavoratore ungherese, svegliatosi alla coscienza di classe, ha espresso il suo voto non con schede segrete ma con se stesso, con la sua vita. Sono tre giorni che decine di migliaia di persone aspettano davanti alle caserme dell'Armata Rossa, i proletari di fabbriche, uffici e agenzie aspettano di ricevere le armi a difesa dello Stato sovietico. Il proletariato ungherese con questa sua azione ha votato di fronte al mondo e ha ingaggiato la lotta contro il capitale, la lotta armata nella quale milioni di pugni di lavoratori e folle sfruttate semplicemente dimostrano a favore del diritto alla vita<sup>43</sup>.

Tutto ciò si può spiegare con il fatto che «la Repubblica dei consigli – proclamata durante il processo di definizione della disintegrazione dell'Ungheria storica – fu un grido disperato, una protesta rabbiosa contro la mutilazione, l'amputazione (volendo usare l'espressione di Garami del 1915) del Paese e la forzata separazione di territori strettamente ungheresi»<sup>44</sup>. Le ragioni della rivoluzione proletaria si affiancavano alle istanze patriottiche, si univano ad esse in una comunione di intenti difficilmente realizzabile, le ideologie si sovrapponevano confusamente. Il capitalismo viene così identificato con i paesi membri dell'Intesa:

Le orde armate del capitale roteano verso di noi sui confini della terra ungherese mutilata, e viviamo le ore gravemente oppressive della crisi; dobbiamo sapere però che questa lotta non rappresenta più la soluzione di un problema strategico né di compiti militari, poiché *la rivoluzione proletaria ungherese ha vinto nell'ora in cui gli operai delle fabbriche hanno deposto i ferri del mestiere sostituendoli con le armi*. Noi abbiamo vinto quando la folla immiserita dalla guerra quinquennale del capitale si è decisa dopo quei cinque anni a prendere in mano le armi, perché sa che la guerra non è la guerra della morte e della distruzione, ma della vita<sup>45</sup>.

Il giorno dopo aver scritto con tono trionfalistico questa sorta di proclama, Márai pubblica un editoriale drammatico che suona come risposta alle condizioni poste dalla Romania per la firma di un armistizio<sup>46</sup>. Il linguaggio s'indurisce e s'incattivisce da un giorno all'altro, perché lo smarrimento, la confusione e l'incertezza regnano sovrani, perché l'Ungheria è costretta a continuare una guerra già persa da tempo, perché il pericolo ormai concretissimo della rinuncia totale e definitiva ai confini della plurinazionale Ungheria storica unisce le istanze internazionalistiche della rivoluzione proletaria al residuo orgoglio nazionalistico ereditato da una storia plurisecolare.

Si legga infine qualcosa da *Levél a Dunántúlról* (Lettera dall'Oltredanubio). Questo compromettente reportage ha avuto una discreta fortuna, perché è stato

pubblicato varie volte<sup>47</sup> e fu scritto quando il giovane Márai alloggiava nel castello-rifugio di Károly Fabik, un uomo di mare che fu protagonista del terrore rosso:

Sono ospite di Fabik qui a Székesfehérvár. A Pest conoscono Fabik, non devo presentarlo. Si è fatto conoscere nella prima e nella seconda rivoluzione, il suo corpo asciutto e abbronzato di forte marinaio era dappertutto, ovunque si formasse una folla, un tramestio, uno scandalo, la rivoluzione. Senza differenza di razza e di religione scioglieva ogni adunanza che riteneva superflua. Gli eventi gli hanno dato ragione. Di nome era sottoposto al consiglio militare, in realtà a nessuno<sup>48</sup>.

Queste parole, Márai, non avrebbe forse dovuto né pensarle né scriverle. Ma tant'è. Mostra di essere orgoglioso di questo incontro con il personaggio famigerato, anche se costui non fu né il peggiore né il più noto fra quelli della sua risma. Márai ricevette e accettò – palesamente soddisfatto – il compito di umanizzare alcuni protagonisti del terrore rosso che tentava di arginare quello bianco già imperversante in altre zone dell'Ungheria:

Il gruppo-Fabik si chiama *distaccamento navale di Fabik*. [...]. Vivo in mezzo a loro da due giorni in questa città polverosa, [...] e li osservo con grande emozione e silente ammirazione. [...]. Questi non sono marinai di Pest in mezzo ai quali possono capitare anche tanti onesti e fanatici uomini, ma quasi tutti poveri giovanotti di Ferencváros; sono tutti *soldati*, nel nuovo significato del concetto di “soldato”. Sono soldati liberi: lavorano per una regola rivoluzionaria interna, non conoscono altra legge<sup>49</sup>.

I corsivi vorrebbero accrescere l'importanza del reportage che Márai continua a scrivere mostrando palese gradimento. «C'è una certa eco del moritorio del libero mare in cui egli visse otto anni»<sup>50</sup>: questo avverte in Fabik il nostro inviato speciale e questa sensazione preannuncia il Márai futuro, quello di sempre, l'amante del mare, l'interprete delle voci del mare, colui che non ha mai negato di intrattenere un rapporto particolare con il mare. In Fabik – che definisce un «invasato della storia e della rivoluzione, lontano da ogni politica»<sup>51</sup> – egli vede una sorta di Ulisse che trasmette esperienze di libertà, ma anche un po' se stesso, il futuro Márai-Ulisse, il nomade inquieto e irrequieto che si interrogherà sempre sulla sorte dell'uomo. In quel terrorista egli vuole scorgere anche un tratto di umanità quando ne rivela l'interessamento per la sorte di un ragazzo cieco che vive praticamente sotto sequestro dei padri francescani: ne scaturisce un commovente ritratto che fa parte anch'esso della sensibilità sempre manifestata nei confronti del tema della povertà (*La scuola dei poveri, Il*

sangue di San Gennaro). Quanto riportato corrisponde al vero oppure no? La cruda, triste realtà che affiora da questo schizzo lascia propendere per una risposta amaramente affermativa, nello stesso tempo in cui va sottolineato nel giovane Márai il piacere e/o la volontà di vedere anche nello «spaventevole Fabrik»<sup>52</sup> una dose non proprio scarsa di umanità. La sua notizia “sensazionale” è proprio questa, l’aver scoperto l’incredibile, l’inimmaginabile, ciò che non si poteva neanche sospettare. In questo “eroe” egli celebra il personaggio libero, il rivoluzionario anarchico e solitario, l’uomo capace di opporsi a tutto e a tutti, il marinaio che odiava le armi e che diventa il temibile e temuto terrorista di quel tragico momento storico. E questo quando egli sente ormai lontano il successo finale della rivoluzione proletaria. Questo ed altri scritti simili lo costrinsero infatti, dopo il fallimento della Repubblica sovietica, a lasciare il Paese perché «aveva paura di restare in Ungheria, temeva le ritorsioni conseguenti alle atrocità commesse dai comunisti»<sup>53</sup>. Ciò avvenne non nell’autunno del 1919, come prima si riteneva<sup>54</sup>, ma prima: «Nel luglio 1919 presso la stazione balneare di Alsókéked un contrabbandiere gli fece passare il confine, così arrivò a Kassa occupata dai cechi, dove gli giunse la notizia del fallimento della dittatura del proletariato»<sup>55</sup>. Con questa ingenua, improbabile e inattendibile demistificazione del terrorismo rosso Márai si congeda definitivamente dalla sua avventura giornalistica rivoluzionaria.

## Note

<sup>1</sup> S. Márai, *L'eredità di Eszter*, a cura di M. D'Alessandro, Milano, Adelphi, 2004, p. 46.

<sup>2</sup> Su Márai giornalista si vedano almeno: B. P. Kakuszi, *A fiatal Márai. Az író irodalmi, publicisztikai tájékozódása a Tanácsköztársaság idején és az első emigrációjának kezdetén* [Il giovane Márai. L'orientamento letterario e pubblicistico dello scrittore al tempo della Repubblica dei consigli e agli inizi della sua prima emigrazione], «Polisz», n. 93, aprile 2006, p. 53-60; T. Mészáros, “...az újságírás nem árt az írónak; kitűnő iskola és gyakorlat” (*A publicista Márai*) [“...il giornalismo non danneggia lo scrittore; è scuola ed esercizio eccellenti” (Il Márai publicista)], «Forrás», vol. XLVIII, n. 9, 2016, p. 62-112.

<sup>3</sup> M. Czine, *Móricz Zsigmond útja a forradalmakig* [La via di Zsigmond Móricz fino alle rivoluzioni], Budapest, Magvető, 1960, p. 519; I. Gál, *Béla Kun. Vita di un rivoluzionario*, prefazione di E. Santarelli, traduzione di I. Salemi, Roma, Editori Riuniti, 1969, p. 140; G. Nemeth Papo, A. Papo, *L'Ungheria contemporanea. Dalla monarchia dualista ai giorni nostri*, Roma, Carocci, 2008, p. 37; P. Hatos, *Az elátkozott köztársaság. Az 1918-összeomlás és az őszirózsás forradalom története* [La rivoluzione maledetta. Il collasso del 1918 e la storia della rivoluzione delle rose d'autunno], Budapest, Jaffa, 2018, pp. 394-98; Zs. Róbert, *A Tanácsköztársaság és az írók* [La Repubblica dei consigli e gli scrittori], in *1919 Tanácsköztársaság 2019* [1919

Repubblica dei consigli 2019], a cura di T. Krausz e J. Morva, Budapest, Közép-Európai Fejlesztési Egyesület, 2019, p. 229-43, p. 230; B. Dent, *A vörös város. Politika és művészet az 1919-es magyarországi Tanácsköztársaság idején* [La città rossa. Politica e arte al tempo della Repubblica ungherese dei consigli], traduzione di P. Konok, Budapest, Helikon, 2019, p. 224-68; 297-303.

<sup>4</sup> P. Hatos, *Az elátkozott köztársaság. Az 1918-összeomlás és az őszirózsás forradalom története*, p. 16.

<sup>5</sup> G. Nemeth Papo, A. Papo, *Op. cit.*, p. 27.

<sup>6</sup> P. Fornaro, *Ungheria*, Milano, Unicopli, 2006, p. 26; F. Fejtő, *Ricordi. Da Budapest a Parigi*, introduzione di M. Serra, traduzione di A. Fezzi Price, Palermo, Sellerio, 2009, p. 50.

<sup>7</sup> M. MacMillan, *Sei mesi che cambiarono il mondo. Parigi 1919*, I-II, traduzione di A. M. Sioli, Milano, Il Giornale, 2006, vol. I, p. 329.

<sup>8</sup> I. Gál, *Op. cit.*, p. 45.

<sup>9</sup> P. Hatos, *Finálé. Ismeretlen Márai Sándor-írás 1918 őszéről* [Finale. Uno scritto sconosciuto di Sándor Márai sull'autunno del 1918], «Kortárs», vol. LXV, n. 12, 2018, pp. 87-92; p. 89.

<sup>10</sup> Per la differenza fra le due rivoluzioni si veda I. Romsics, *A Nagy Háború és az 1918-1919-es magyarországi forradalmak* [La Grande Guerra e le rivoluzioni in Ungheria degli anni 1918 e 1919], Budapest, Helikon, 2018, p. 303.

<sup>11</sup> Così viene definito il biennio 1918-1919 in I. Romsics, *Op. cit.*, p. 7.

<sup>12</sup> P. Hatos, *Az elátkozott köztársaság. Az 1918-összeomlás és az őszirózsás forradalom története*, cit., p. 189.

<sup>13</sup> Ivi, p. 326. Suo il corsivo.

<sup>14</sup> Quella polemica del 1942 è ricostruita con documentata esattezza filologica in I. Fried, *Márai Sándor és a nemzetnevelés (Egy röpirat és visszhangja)* [Sándor Márai e l'educazione nazionale (Un libello e la sua eco)], «Irodalomtörténet», vol. LXXI, n. 2-4, 1990, p. 390-434.

<sup>15</sup> La definizione è di S. Révész e dà il titolo al suo *Az antimindenek. Márai Sándor használatáról és használhatatlanságáról* [L'antitutto. Sulla praticabilità e l'impraticabilità di Sándor Márai], «Beszélő», 2008, 6.

<sup>16</sup> Cfr. I. Fried, *Márai Sándort levelező taggá választják (Kanonizálás és/vagy kisajátítás)* [Sándor Márai viene eletto membro corrispondente (Canonizzazione e/o esproprio)], «Irodalomtörténet», vol. LXXXIII, n. 1, 2002, p. 59-77; p. 63.

<sup>17</sup> S. Márai, *L'ultimo dono. Diari 1984-1989*, a cura di M. D'Alessandro, Milano, Adelphi, 2009, p. 51-2.

<sup>18</sup> P. Fornaro, *Op. cit.*, p. 72.

<sup>19</sup> Barna Buza (erroneamente scritto Búza), fu ministro dell'agricoltura nel governo Károlyi e nel governo Berinkey dal 31 ottobre 1918 al 21 marzo 1919. Conoscerne il cognome esatto non è proprio insignificante se si vuole comprendere il titolo e il contenuto di un servizio giornalistico di Gy. Krúdy intitolato *Buza, a búza-miniszter* [Buza, il ministro del grano] e pubblicato il 24 novembre 1918 su «Déli Hírlap».

<sup>20</sup> P. Hatos, *Az elátkozott köztársaság. Az 1918-összeomlás és az őszirózsás forradalom története*, cit., p. 11.

<sup>21</sup> «Vörös Lobogó», 28 marzo 1919, p. 14-5, poi in S. Márai, *Március* [Marzo. Scritti riuniti di Sándor Márai], a cura di B. P. Kakuszi, Szeged, Lazi, 2006, p. 44-6. Qui e in seguito cito e traduco da questa edizione.

<sup>22</sup> B. P. Kakuszi, *A fiatal Márai. Az író irodalmi, publicisztikai tájékozódása a Tanácsköztársaság idején és az első emigrációjának kezdetén*, cit., p. 55.

<sup>23</sup> S. Márai, *Írók tanácsa*, in Id., *Március*, cit., p. 44-5. Suo il corsivo.

<sup>24</sup> Ivi, p. 45-6. I corsivi sono nel testo.

<sup>25</sup> «Magyarország», 3 aprile 1919, p. 3, poi in S. Márai, *Március*, cit., p. 61-3.

<sup>26</sup> S. Márai, *Mi lesz az írókkal?*, in Id., *Március*, cit., p. 61-3.

<sup>27</sup> Cfr. L. Varga, *Kényszerpályáról tévútra. Szociáldemokraták a Tanácsköztársaságban* [Da un percorso necessario a una strada sbagliata. I socialdemocratici nella Repubblica dei consigli], Budapest, Napvilág, 2019, p. 347-9.

<sup>28</sup> «Népszava», 13 maggio 1919, in L. Varga, *Op. cit.*, p. 348.

<sup>29</sup> «Magyarország», 20 aprile 1919, poi in S. Márai, *Március*, cit., p. 64-5.

<sup>30</sup> «Magyarország», 24 aprile 1919, poi in S. Márai, *Március*, cit., p. 65-7.

<sup>31</sup> «Magyarország», 24 aprile 1919, poi in S. Márai, *Március*, cit., p. 67-70.

<sup>32</sup> S. Márai, *Confessioni di un borghese*, a cura di M. D'Alessandro, Adelphi, Milano 2003, p. 115.

<sup>33</sup> S. Márai, *A déli demarkáció felé*, in Id., *Március*, cit., p. 64-5; p. 64.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> S. Márai, *Petőfi szobája*, in Id., *Március*, cit., p. 65-7.

<sup>36</sup> S. Márai, *A demarkációs vonalon*, in Id., *Március*, cit., p. 67.

<sup>37</sup> Ivi, p. 68.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> «Magyarország», 7 maggio 1919, p. 3; ora in S. Márai, *Március*, cit., p. 71-2.

<sup>40</sup> S. Márai, *Népszavazás*, in Id., *Március*, cit., p. 71-2; p. 72. Suo il corsivo.

<sup>41</sup> Cfr. I. Romsics, *Op. cit.*, p. 310.

<sup>42</sup> M. MacMillan, *Op. cit.*, vol. I, p. 340.

<sup>43</sup> S. Márai, *Népszavazás*, in Id., *Március*, cit., p. 71-72; p. 71. Suo il corsivo.

<sup>44</sup> L. Varga, *Op. cit.*, p. 9.

<sup>45</sup> S. Márai, *Népszavazás*, in Id., *Március*, cit., p. 71-72; p. 71. Suo il corsivo.

<sup>46</sup> S. Márai, *Ökölsapás* [Attacco], «Magyarország», 8 maggio 1919, p. 1, poi in Id., *Március*, cit., p. 72-4.

<sup>47</sup> S. Márai, *Levél a Dunántúlról. Fabick, a Prohászka-kastély, hat Habsburg meg egy vak zongorista* [Lettera dall'Oltredanubio. Fabick, il palazzo Prohászka, sei Asburgo e un pianista cieco], «Vághíd», 1 luglio 1919, n. 27, p. 6-8; «Zalai Népakarat», 24 luglio 1919, p. 2; poi ancora in Z. Paksy, *Politikai küzdelmek Zala megyében a két világháború között. I. 1918-1931* [Lotte politiche fra le due guerre mondiali nella contea di Zala. Vol. I. 1918-1931], Zala Megyei Levéltár, Zalaegerszeg 2006, p. 129-32, infine «Forrás», XLVIII, n. 9, 2016, p. 57-9.

<sup>48</sup> S. Márai, *Levél a Dunántúlról. Fabick, a Prohászka-kastély, hat Habsburg meg egy vak zongorista*, «Forrás», XLVIII, n. 9, 2016, p. 57-9; p. 57.

<sup>49</sup> *Ibidem*.



---

<sup>50</sup> Ivi, p. 58.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Ivi, p. 59.

<sup>53</sup> B. P. Kakuszi, *Márai Sándor – a forradalmártól az értékőrzig* [Sándor Márai – dal rivoluzionario al custode di valori], Szeged, Lazi, 2007, p. 74.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> T. Kosztolánczy – E. Nemeskéri, “*tanácsokat nem fogadhatok el*”.

*A Nyugat-szerkesztőknek írt 1924-es Márai-levél tágabb kontextusa* [“non posso accettare consigli”. Il più ampio contesto della lettera del 1924 scritta da Márai ai redattori di *Nyugat*], in “*Maradj izzó parázs*”. *Tanulmányok Márai Sándor életművéről*, cit., p. 77-90; p. 80.



## **OFFICINA**



*Roman Jakobson: la fondazione degli studi sul linguaggio.*  
Giornata di studi con M. PRAMPOLINI, P. MONTANI, I. PEZZINI

a cura di RICCARDO FINOCCHI

*1. L'attualità di Jakobson*

Introduciamo qui tre riflessioni sul pensiero del linguista e semiologo russo Roman Jakobson. I testi sono ripresi dagli interventi presentati durante la giornata di studi *Roman Jakobson. La fondazione degli studi sul linguaggio* che si è tenuta il 5 aprile 2019 presso l'Università di Cassino e del Lazio Meridionale. I relatori, Pietro Montani, Isabella Pezzini e Massimo Prampolini (in ordine alfabetico qui, ma a seguire riportati in ordine d'intervento), garantiscono una pluralità di prospettive teoriche: estetica (Montani), semiotica (Pezzini) e di filosofia del linguaggio (Prampolini). Inoltre, Montani e Prampolini sono i curatori di una storica e rilevante pubblicazione italiana sul pensiero di Jakobson, uscita nel 1990 per gli Editori Riuniti<sup>1</sup>, frutto di un precedente convegno svoltosi nel 1986 nell'allora Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma La Sapienza, e che ha raccolto contributi dei più grandi studiosi di Jakobson, tra i quali ricordiamo Tullio De Mauro e Umberto Eco. Proprio le prospettive semiotico-filosofiche tracciate da Eco e da De Mauro, una di radice peirciana e l'altra saussuriana, *due vie* dello sviluppo della semiotica<sup>2</sup>, sono rappresentate da Prampolini (autore di una monografia su Saussure) e Pezzini (che, tra altro, ha di recente curato un numero monografico di «Versus» sul *Lector in fabula*)<sup>3</sup>.

L'istanza implicita a cui si intende dare una risposta, più o meno esaustiva che sia, attraverso la promozione di una riflessione su Jakobson è: perché oggi? I motivi sono diversi. Il primo è chiaro, lo si evince dallo stesso titolo della giornata di studi, Jakobson è al centro di un movimento di pensiero che a partire, diciamo, dal secondo dopoguerra sviluppa gli eterogenei stimoli teorici sulle questioni del linguaggio elaborati tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento per riversarli nella fondazione di un campo di studi scientificamente coerente. In tal senso, rappresenta un punto di riferimento per gli indirizzi assunti dalla ricerca filosofica sul linguaggio e, soprattutto, dalla semiotica del Novecento (in particolare quella italiana). Su Jakobson, in tempi recenti, si riflette poco, il dibattito disciplinare, forse saturato dalle attenzioni rivoltegli in passato, tende a trascurarlo. La maggior parte dei testi jakobsoniani tradotti in italiano ed editati negli anni passati non sono più disponibili. La testimonianza di

questa centralità della figura di Jakobson negli anni di fondazione delle scienze del linguaggio arriva da Umberto Eco, che nel volume citato in precedenza, curato da Montani e Prampolini, scrive:

Ricordo le riunioni tenute a Varsavia nel 1968 e a Parigi nel 1969 da una banda ancora disorganizzata di studiosi di varie discipline, variamente interessati alla ricerca sui segni. Alcuni si definivano semiologi, altri semiotici. Era apparso da quattro anni [...] gli *Elements de sémiologie* di Barthes, era apparso da due anni la *Sémantique Structurale* di Greimas. La semiotica [...] non era più la proposta di un singolo pensatore, si avviava a diventare un lavoro collettivo. Ma le mancava un catalizzatore. Sul piano pratico, o di politica accademica o di impulso sociale, il catalizzatore fu Roman Jakobson<sup>4</sup>.

Bisogna rilevare come, Jakobson, sia stato fondamentale in quel movimento teorico di stampo linguistico-semiotico anche per la concomitanza di ragioni storico-anagrafiche. Nato a Mosca sul finire dell'Ottocento, nel 1896, è morto negli Stati Uniti nel 1982, dove era migrato nel 1941 fuggendo dalle invasioni tedesche in Europa e dalla possibile persecuzione per le sue origini ebraiche<sup>5</sup>. Negli USA strinse rapporti con molti degli studiosi europei rifugiati lì, tra i quali spicca Claude Lévi-Strauss<sup>6</sup>, con il quale la collaborazione fu proficua e portò a una contaminazione teorica tra linguistica e antropologia, che contribuì in maniera decisiva all'estensione delle teorie del significato come modello di analisi dei sistemi culturali. In particolare, la struttura bipolare che Jakobson aveva colto come radice dei sistemi di significazione a partire, ad esempio, dagli studi sull'afasia<sup>7</sup>, li possiamo ritrovare in opposizioni elementari di tipo bipolare nei sistemi culturali, come quella tra "cotto" e "crudo" in Lévi-Strauss. La permanenza negli Stati Uniti permise a Jakobson di venire a contatto con le riflessioni semiotiche di Charles Sanders Peirce, con largo anticipo rispetto alla sua diffusione tra i pensatori europei (a tal proposito si veda *infra* il contributo di Isabella Pezzini sulla lettura peirceiana di Jakobson nel testo *Lo sviluppo della semiotica*). Basti pensare, ad esempio, che Jakobson cita Pierce in un saggio scritto nel 1953 dove nell'affrontare il «compito [...] di analizzare e comparare i diversi sistemi semiotici» richiama sia l'affermazione «saussuriana che la linguistica è parte integrante della scienza dei segni» sia l'opera fondamentale di «Charles Sanders Peirce, uno dei massimi pionieri dell'analisi linguistica strutturale»<sup>8</sup>; o ancora in un saggio del 1956 (poi pubblicato nei *Saggi di linguistica generale*), nel quale per spiegare i due aspetti del linguaggio "selezione" e "combinazione" (rapporti paradigmatici e sintagmatici) ricorre alla nozione di "interpretante": «queste due operazioni

provvedono ogni segno linguistico di due gruppi di “interpretanti”, per usare il felice concetto introdotto da Charles Sanders Peirce»<sup>9</sup>.

Già in Europa Jakobson era stato al centro di alcuni tra movimenti intellettuali più innovativi nei campi della filologia, della linguistica e della critica letteraria. Ha partecipato alla fondazione del movimento dei formalisti russi, riconoscendone l'importanza per la nascita di studi scientifico-linguistici sull'arte poetica, come chiarisce nella prefazione al volume sul formalismo di Tzvetan Todorov: «l'aspetto linguistico della poesia è stato esplicitamente messo in rilievo [...]. Si incominciavano a intravedere nuove vie nella ricerca linguistica, e il linguaggio della poesia era quello che si prestava meglio a tali studi, in quanto settore trascurato dalla linguistica tradizionale»<sup>10</sup>. Sempre negli anni di Mosca, prima del trasferimento a Praga avvenuto nel 1920, Jakobson, assieme a Nikolaj Trubeckoj, partecipò alla fondazione del Circolo Linguistico di Mosca (1914-1928), dove entrò in contatto con la teoria saussuriana attraverso la mediazione di «Sergej Karcevskij che aveva seguito a Ginevra i corsi di Saussure»<sup>11</sup>. Fu anche membro della Società per lo studio del linguaggio poetico, fondata agli inizi del 1917, «che sarà conosciuta più tardi con l'abbreviazione Opojaz e che coopererà strettamente con il Circolo moscovita»<sup>12</sup>. Sempre nel periodo europeo, durante la permanenza praghese – dove rimase fino al 1938 (anno dell'invasione nazista) per poi passare dalla Scandinavia agli Stati Uniti – si impegnò nella costituzione del Circolo Linguistico di Praga (1926-1939) del quale fu parte attiva.

Le riflessioni di Jakobson sono spesso il nucleo teorico dal quale si dipanano diverse direttrici di ricerca in diversi campi degli studi sul linguaggio e della semiotica, a riprova di una sua centralità nella fondazione di un'area di interesse disciplinare. Possiamo provare qui a seguire alcune di queste direttrici. La prima, forse non in ordine d'importanza, l'abbiamo già indicata nel ripercorrere i contatti tra Jakobson e Lévi-Strauss: si tratta dell'acquisita consapevolezza che nel cuore delle forme culturali c'è un nucleo di relazioni significative, cioè che le culture *funzionano* – diciamo così – come linguaggi. Questa consapevolezza è, oggi, il fondamento dell'analisi semiotica della cultura, che ci è giunta anche attraverso l'opera dello studioso Jurij Michajlovič Lotman, anch'egli russo e con il quale Jakobson ebbe rapporti diretti e frequenti.

Gli studi che Jakobson ha dedicato al disturbo dell'afasia<sup>13</sup>, fedele al suo motto *linguista sum: linguistici nihil a me alienum puto*, seguendo il quale una malattia che riguarda il linguaggio è, comunque, oggetto di studio per la linguistica, hanno fatto emergere, come abbiamo già scritto, la struttura oppositiva

bipolare del linguaggio, risultata però estendibile a tutti sistemi di significazione. Gli studi sull'afasia, inoltre, hanno posto per la prima volta in risalto – in tal senso possiamo coglierne un aspetto fondativo – una sequenza di apprendimento della lingua. L'aver osservato, come ha fatto Jakobson, che il processo di perdita progressiva della competenza linguistica (l'afasia) seguisse a ritroso il processo di acquisizione – scrive Jakobson: «la regressione afasica si è rivelata come un'immagine speculare del processo acquisitivo dei suoni del linguaggio da parte del fanciullo», e l'indagine «non deve essere limitata al sistema fonematico, ma deve essere estesa anche al sistema grammaticale»<sup>14</sup> – ha aperto la strada all'osservazione delle fasi di apprendimento della lingua, strada seguita poi, con lo sviluppo di metodologie scientifiche, dagli studi di linguistica applicata e di didattica delle lingue<sup>15</sup>.

Se la scoperta delle sequenze di apprendimento linguistico è, quasi, un effetto collaterale nella ricerca di Jakobson, diverso è il caso della riflessione sulla teoria della traduzione. Tra i *Saggi di linguistica generale* c'è il testo *Aspetti linguistici della traduzione* del 1959<sup>16</sup>, nel quale Jakobson tocca alcuni punti fondamentali della teoria del linguaggio e della semiotica, e lo fa riferendosi nuovamente a Peirce. Infatti, scrive: «il senso di una parola altro non è che la trasposizione di esso in un altro segno che può essere sostituito a quella parola, specialmente in un altro segno nel quale si trovi sviluppata più completamente, come afferma Peirce»<sup>17</sup>. Se vogliamo, qui, è presente uno degli assunti della semiotica generativa: questo processo di traduzione modifica il significante, ma trasmette e rende comprensibile il significato, e tradurre – così inteso – vuol dire passare da un livello di senso a un altro livello di senso<sup>18</sup>. L'aspetto centrale di questo saggio è nel tentativo jakobsoniano di articolare una classificazione delle forme di traduzione introducendo tre tipologie: la traduzione *endolinguitica* (o *intra-linguistica*) che consiste nella “riformulazione”; la traduzione *interlinguistica*, che consiste nella traduzione propriamente detta; la traduzione *intersemiotica*, da Jakobson definita anche «trasmutazione», che consiste nel realizzare un quadro a partire da un testo scritto, un film da un romanzo, oppure la descrizione di un brano musicale, ecc. Una classificazione sulla quale ancor oggi si discute (si veda, ad esempio, *Dire quasi la stessa cosa* di Umberto Eco<sup>19</sup>). Il tema della traduzione, o meglio della traducibilità, emerge anche attraverso gli studi sulla poetica, in particolare nel testo *Linguistica e poetica* del 1958<sup>20</sup> dove Jakobson, partendo dall'analisi di alcuni versi della poesia *Il corvo* di Edgar Allan Poe, della quale mette in evidenza paronomasie e allitterazioni, e



come «ogni evidente similarità fonetica è valutata in termini di similarità/dissimilarità semantica»<sup>21</sup>, lancia la sfida a qualsiasi traduttore nel riuscire a ben tradurre la funzione poetica del linguaggio, ad esempio nel detto italiano “traduttore traditore”.

Non solo, la teoria delle funzioni del linguaggio elaborata da Jakobson e ripresa in diversi testi<sup>22</sup>, apre alla relazione tra linguaggio e comunicazione. La centralità della prospettiva semiotico-linguistica nell’analizzare i processi di comunicazione, nei quali i linguaggi-sistemi segnici sono centrali, ha lasciato immaginare la fondazione di un nuovo campo di scienze della comunicazione. E, se vogliamo, è proprio la prospettiva di studio tracciata da Jakobson che può essere considerata come un modello teorico e, soprattutto, metodologico. Infatti, per un verso, riprendeva le osservazioni sulla comunicazione elaborate nel celebre schema di Shannon e Weaver, uno schema di tipo fisico-matematico, volto a ottimizzare le comunicazioni tecnologiche (non a caso la conferenza del 1961 *Linguistica e teoria della comunicazione* è dedicata al padre ingegnere), in qualche modo uno schema mediale/mediatico; per altro verso, sovrapponeva allo schema mediale le funzionalità del linguaggio, utilizzando le potenzialità esplicative dell’analisi linguistica per sovradimensionare l’importanza dello schema tecnico, che appare così più complesso di ciò che è, al contempo, però, compie una straordinaria operazione di chiarificazione della necessità di studiare il linguaggio nel suo funzionamento effettivo, come strumento di comunicazione. Il tema del linguaggio osservato nel suo funzionamento, nell’effettività del comunicare, naturalmente, è la base teorico-metodologica che sarà sviluppata ampiamente nella teoria dell’enunciazione, nella pragmatica linguistica e nella semiotica.

Ma il contributo principale di Jakobson alla fondazione degli studi sul linguaggio giunge, senza dubbio, dalle analisi sul testo poetico, anzi, per dirlo più correttamente nei termini di Jakobson, sulle analisi della funzione poetica del linguaggio. Nel prosieguo si tornerà sull’argomento in modo più esaustivo, qui può essere utile, però, rimarcare le influenze che ha avuto nello sviluppo degli studi sui linguaggi il modo di procedere nell’analisi sulla poesia di Jakobson. Concentrandosi sugli aspetti linguistici del testo poetico – su diversi piani, sonoro/fonologico, grammaticale/sintattico e anche semantico – e sulle relazioni tra gli aspetti linguistici, Jakobson, ha posto magistralmente in evidenza la possibilità di una analisi che sappia cogliere il senso osservando la struttura più che l’espressione – ciò che l’avvicina al *formalismo* – un modo di vedere che pos-

siamo rintracciare in gran parte del pensiero novecentesco, in quel movimento trasversale noto come *strutturalismo* europeo. Delle ricerche jakobsoniane sulla funzione poetica si è avvalsa anche l'analisi semiotica del discorso, poiché Jakobson, per la prima volta, ha mostrato la presenza della funzione poetica in molte comunicazioni quotidiane e negli slogan, aprendo la strada a una analisi della "presa" del messaggio persuasivo proprio a partire dalla capacità del testo di avere una "seduttività" nella funzione poetica.

Si potrebbe continuare oltre a elencare i contributi di Jakobson alla fondazione del campo degli studi scientifici sul linguaggio, ad esempio nello sviluppare aspetti legati al legame tra linguaggio e creatività o nell'individuare la fonetica-fonologia come territorio della linguistica ecc. Ma l'intento di questa quasi-introduzione non era certo quello di esaurire – qualora fosse possibile – le argomentazioni inerenti al pensiero di Jakobson, quanto ricordarne la rilevanza e l'attualità nelle scienze del linguaggio.

A seguire, dunque, le riflessioni di Massimo Prampolini, Pietro Montani e Isabella Pezzini nell'ordine in cui sono intervenuti nell'incontro che si è svolto il 5 aprile 2019 presso l'Università di Cassino e del Lazio Meridionale.

## 2. *Roman Jakobson e le forme della lingua* (MASSIMO PRAMPOLINI)

Parlerò di "forma" nell'accezione che questo termine ha come parziale sinonimo di "grammatica". Dunque parlerò di grammatica, notoriamente l'argomento più noioso che ci ha tenuto legati ai banchi di scuola. Dipende però dai punti di vista. Se prendiamo tra le mani la «Settimana Enigmistica», in realtà ci accingiamo a fare esercizi e pratiche grammaticali; ma poiché sono esercizi che divertono, che possono dare soddisfazione e gratificare quando riescono, non ci accorgiamo di fare grammatica: e questo semplicemente perché non sospettiamo che la grammatica possa essere anche divertente. Rivolgendo poi la nostra attenzione alla forma della lingua, noi punteremmo a un ulteriore obiettivo; accompagnati da Roman Jakobson, riusciremo a riconoscere la grammatica come luogo non solo della nostra identità linguistica, ma anche della nostra identità e sensibilità intellettuale.

Procediamo partendo da una prima definizione intuitiva e informale di grammatica, come quella che possiamo trovare in un buon dizionario: «è grammatica l'insieme di norme di scrittura, pronuncia, sintassi e morfologia di una lingua o di un dialetto» (De Mauro, GRADIT<sup>23</sup>). A ben considerare, gli obiettivi di una grammatica sono molteplici. Quantomeno una grammatica deve non solo in-

dividuare norme ma anche *descriverle*, deve trovare un modo di rappresentare le regole che governano i discorsi prodotti in una certa lingua: deve descrivere la composizione delle sequenze dei suoni, le varietà dei raggruppamenti, le loro connessioni, le classificazioni di unità. Sulla base di tale premessa, è opportuno soffermarsi su almeno tre diverse concezioni di ciò che si può intendere per grammatica, tre diversi modi di rappresentare le forme del discorso.

C'è in primo luogo la grammatica come competenza linguistica *intuitiva*, che coincide con la rappresentazione che un parlante si dà della lingua istintivamente, avendola appresa per pratica spontanea, per imitazione non per studio. Il termine 'competenza' si è largamente diffuso nella linguistica del secondo Novecento, ed ha ricevuto una accezione specifica nella teoria trasformazionale. Ma se non ci si limita a tale teoria, la *competence* sottende in realtà una famiglia di competenze (la «*faculté du langage*», di Saussure), una costellazione di saperi linguistici differenti, naturalmente acquisiti e praticati: saper produrre e articolare certi suoni, sapere il significato di termini ed espressioni, sapere costruire il discorso nella sua compiutezza. Istruzione, predisposizioni individuali, appartenenza ai contesti ambientali fanno di questo molteplice sapere linguistico l'*ordinaria* competenza linguistica circolante tra i parlanti: questa competenza è la stessa che ciascun parlante esercita non solo nella produzione del discorso ma anche nella sua descrizione, se resta a un livello informale. A tale livello, infatti, produrre il discorso e descriverne le regole è il risultato della medesima competenza. Vediamo meglio.

La rappresentazione intuitiva, pre-grammaticale che un parlante ha della propria lingua corrisponde alla percezione di un flusso difficile da immaginare. Che altro può fare di meglio un bambino (non un ortopedico) cui venga chiesto di descrivere la corsa, se non mettersi a correre? Intanto, nel caso del discorso, sono più d'una le cose da rappresentarsi: il flusso dei suoni, quello dei contenuti, i modi differenti per ogni lingua in cui tali flussi sono composti. Un modo immediato di rappresentare il discorso potrà essere quello di mimarne o disegnarne i contenuti, ma sono evidenti i limiti di tali rappresentazioni. Un ulteriore modo non formale di descrizione può essere, analogamente a quanto accade per la descrizione della corsa, quello di ripetere o parafrasare, mettendoli in evidenza, pezzi del discorso tramite altre espressioni (simili, opposte). È quello che correntemente avviene nell'apprendimento della lingua propria nell'età infantile, o nell'apprendimento di una seconda lingua. Di fatto, questa prima grammatica per ripetizione corre parallela all'acquisizione naturale della lingua, accompagna i

parlanti operando una sorta di consultazione, di correzione, una messa a punto continua (un esercizio d'accostamento all'espressione giusta per sinonimi e antonimi): e questo avviene non solo nella crescita linguistica che dall'infanzia arriva all'età adulta, ma all'inverso anche quando con l'avanzare dell'età il linguaggio viene gradualmente meno. Nel farsi come nel disfarsi del linguaggio<sup>24</sup>, nelle ecolalie dei bambini, come nelle afasie dell'età avanzata, opera comunque un parallelo sostegno grammaticale informale di questo tipo. È la grammatica naturale, che non vive di scuola e di libri.

Con queste prime considerazioni siamo di fatto entrati nel cuore di uno dei temi fondamentali della linguistica di Roman Jakobson: siamo alla radice dei suoi scritti sulle afasie, nei quali egli ripropone quanto già aveva messo in risalto Saussure, quando indicava nelle relazioni di *equivalenza* e di *opposizione* le condizioni costitutive della forma linguistica. Condizioni che per altro ritroviamo negli scritti sulla fonologia, ambito linguistico che Jakobson riordina secondo relazioni che portano alla costituzione dei tratti distintivi.

Torniamo alla nostra grammatica non formale, che adesso possiamo riformulare in termini propriamente jakobsoniani. Tale grammatica procede: *a*) con la *sostituzione* di espressioni sinonime; *b*) con la *combinazione* di forme, foniche (o grafiche), sintattiche, dotate di corrispondenze semantiche, percepite anche come ricorrenti. La grammatica intuitiva è una sorta di analisi morfologica a orecchio<sup>25</sup>, particolarmente utile per chiunque si trovi di fronte a testi di una lingua poco o per niente conosciuta e di cui cerchi di arguire empiricamente la composizione. In questa prima grammatica, che procede quasi musicalmente, la forma resta immanente, non ha rappresentazione esplicitata, e si rivela al parlante solo attraverso l'apprezzamento delle differenze e delle equivalenze, delle sostituzioni e delle combinazioni che l'ambiente linguistico offre e che il parlante impara a replicare. Ma è proprio in questa opposizione tra cose dello stesso ordine, nelle differenze che emergono dai processi spontanei, che sussiste la forma linguistica e se ne rivela la natura dinamica.

A questo primo sapere grammaticale se ne può affiancare un secondo, quello del parlante scolarizzato che viene introdotto alla conoscenza della grammatica, che ora è da intendere come *esplicitazione sistematica* delle regole che governano le forme del discorso. Ci stiamo riferendo alle tradizionali grammatiche scolastiche, che impongono al parlante una conoscenza della lingua diversa da quella intuitiva. Attraverso la grammatica testi e lingua risultano analizzabili e discretizzati in *parti del discorso*. Se il primo tipo di sapere, la competenza

acquisita intuitivamente, dà ai parlanti il potere espressivo, la conoscenza conferita dalla grammatica scolastica aggiunge al potere espressivo la forza di un sapere esplicitamente istituzionalizzato, che discrimina la correttezza del discorso in base all'uniformazione alle regole. La competenza intuitiva permette l'uso, la grammatica scolastica sovrappone all'uso la *norma*<sup>26</sup>. Se la grammatica intuitiva procede per imitazione, quella normativa procede per enunciati prescrittivi. Stabilendo la correttezza del discorso, la grammatica scolastica discrimina allo stesso tempo chi tale correttezza è in grado di produrla da chi invece produrla non sa. La *competence* intuitiva dà un sapere che conferisce un'appartenenza (*sono* un parlante italiano, francese, ecc.); la grammatica scolastica o prescrittiva dà un sapere che conferisce uno status (*so come si deve* parlare italiano, francese, ecc.).

Ma anche la conoscenza grammaticale prescrittiva e scolarizzata può essere oggetto di un capovolgimento, di una rivoluzione copernicana. Una volta formulate esplicitamente le regole grammaticali, è inevitabile che ci si interroghi sulla loro natura e su quella delle ontologie che tali regole pongono in essere. Da dove vengono quelle parti del discorso tradizionalmente denominate 'nome', 'aggettivo', 'verbo', 'preposizione'? Da dove "calano" le categorie grammaticali? La concezione referenzialista ingenua dice che la grammatica rispecchia le categorie del mondo che descrive. Che ci sono sostantivi perché esistono le sostanze, aggettivi perché le sostanze hanno proprietà, che i verbi riflettono accadimenti della realtà. Ma una volta riconosciuto che il metalinguaggio delle grammatiche scolastiche è della stessa natura del linguaggio oggetto, che termini grammaticali come 'nome', 'aggettivo', 'verbo', 'preposizione' sono della stessa natura di parole come 'tavolo', 'albero', 'salute!', 'felicità!' – detto altrimenti, una volta smascherata la supposta e tutt'altro che fondata natura ultima delle categorie grammaticali – si fa spazio l'ipotesi di una possibile forma di sapere ulteriore, di una *explicatio* (nel senso di una spiegazione che è un *dispiegamento*) che possa descrivere quelle categorie dispiegandole come si dispiegano le pliche di un origami: aprendo le quali, non si riconosce più l'oggetto naturalistico (la barchetta, l'uccellino), ma solo pieghe, ripetizioni e incroci di pieghe, relazioni pure. Questo sapere si costruisce descrivendo i testi e la lingua che li intesse non più attraverso declinazioni di sostantivi e coniugazioni di verbi, o modificazioni (aggettivi, avverbi) dei medesimi, ma come *forma pura minimale* delle relazioni, delle opposizioni, delle equivalenze in forza delle quali sequenze di suoni diventano sostantivi, aggettivi, preposizioni, verbi e tutto ciò

che la grammatica scolastica o prescrittiva mette in forma di norma negli strati sostanziali. *Prima la forma poi la norma*: questa è stata la scommessa del Novecento linguistico, pur nella diversità delle soluzioni proposte. Principalmente “morfologista” la soluzione dello strutturalismo classico europeo (è il gioco delle concordanze morfologiche che costruisce – struttura – la tenuta del sintagma discorsivo), e Jakobson è tra i massimi rappresentanti di questo indirizzo morfologico: si veda un saggio esemplare come *Il significato grammaticale secondo Boas*<sup>27</sup>. Principalmente “sintatticista”, invece, la soluzione che emerge dalla linguistica trasformazionale statunitense, dove il modulo primario della composizione sintattica è la frase, esemplificata nella forma standard desunta nell’ambito della famiglia linguistica indoeuropea ( $F = SN + SV + \dots$ ; ovvero frase = nome + verbo + aggettivi, avverbi, ecc.). Dunque, un Novecento che si è caratterizzato per la ricerca della grammatica come forma pura e minimale.

E non c’è dubbio che Roman Jakobson sia stato una delle personalità più significative e più influenti, almeno nell’ambito della cultura linguistica e antropologica europea della metà del Novecento, che abbia concepito la forma della lingua come estensione e moltiplicazione caleidoscopica di un modulo, di un algoritmo minimo, binario (sì/no, 1/0, presenza/assenza), secondo il gioco di coppie minime (*pasta / basta; cane / rane*) che attraverso opposizioni tra unità arriva a una partizione analitica dei loro componenti. Un gioco in cui il discorso – altra rappresentazione possibile – si dispiega come un frattale nel senso che Mandelbrot dà a tale termine. Le regole, le sovrapposizioni e le intersezioni di pieghe (volendo mantenere l’immagine dell’origami), si sviluppano in forma di un algoritmo autogenerativo, che nel linguaggio supporta le sequenze in cui vanno a ordinarsi suoni e significati. Adesso sappiamo con più concretezza cosa debba intendersi con algoritmo binario elementare. E Jakobson è guidato dall’idea che questa struttura binaria, da lui ricostruita ed esposta per il livello elementare delle entità linguistiche (i fonemi) possa ritrovarsi in ogni altro dominio della lingua: prosodico, lessicale, sintattico, anche se questa ulteriore estensione della sua ipotesi (dalla fonetica alla semantica) è rimasta di fatto inattuata.

Sulla scorta di questa ipotesi binarista, Jakobson – è noto – elabora una teoria forte del sistema fonologico. Ritene *a)* che un certo numero di tratti distintivi siano degli «universali linguistici», siano, cioè, i tratti con cui si costruiscono i sistemi fonologici di tutte le lingue; *b)* ordina i fonemi secondo un grado di complessità strutturale, cui corrisponderebbe un ordine di difficoltà esecutiva; *c)* suppone che tratti distintivi e unità fonetiche più semplici siano più frequenti

di tratti e unità più complessi; *d*) avanza l'ipotesi che coppie di unità fonetiche e fonologiche in opposizione debole siano le prime a cadere in certi contesti diacronici, mentre quelle di più semplice esecuzione sarebbero più stabili, sarebbero le prime ad essere apprese, nonché le ultime a essere perse. Tipi lessicali come /papa/ e /mama/ (presenti con varianti in lingue di famiglie differenti), per Jakobson, sarebbero ampiamente diffuse e tra le prime a essere acquisite dai parlanti di sistemi linguistici diversi, e questo per ragioni di sostanziale adeguatezza all'esecuzione fonetica (James Gibson parlerebbe di *affordances* linguistiche). Queste tesi sulle opposizioni linguistiche vincolano la nozione di sistema linguistico a un binarismo troppo rigido e sono considerate nella linguistica attuale troppo forti. Sono tesi alle quali, pur nella brevità di queste osservazioni, essendoci spinti sul sapere grammaticale formalizzato era necessario comunque dedicare attenzione.

Ma si capirebbe ben poco del lavoro realizzato da Jakobson, se si restasse attratti dalla mistica delle forme binarie senza tornare nell'ambito del primo dei tre saperi grammaticali. Jakobson è stato prima di tutto uno straordinario interprete – direi di più, uno straordinario *percettore* dell'intrinseco gioco formale del linguaggio in tutti i suoi impieghi e in tutte le sue attuazioni semiotiche. Va ricordata in proposito la sua eccezionale sensibilità di percezione delle sfumature del discorso. Abbiamo parlato della musicalità della grammatica intuitiva, che procede a orecchio. Dobbiamo aggiungere in proposito l'eccezionale capacità che Jakobson aveva nell'apprendere, grazie alla propria capacità intuitiva, i rudimenti fondamentali di una quantità di lingue diverse; e dobbiamo aggiungere la sua prontezza a cogliere il gioco formale in atto anche negli aspetti più imprevedibili e nascosti. È questa capacità di muoversi nel testo che gli ha permesso di condurre le straordinarie analisi sulla funzione poetica; ovvero sulla dimensione poetica che può soggiacere a ogni testo, anche se non intenzionalmente composto per finalità poetiche; o ancora, nella dimensione poetica *immanente* a ogni composizione testuale, dalla poesia surrealista a quella della letteratura greco-bizantina: dimensione pronta a emergere dove la sensibilità dell'orecchio e le capacità dell'intelletto fossero pronte a coglierla.

In proposito, chiudo rievocando un aneddoto riportato da Elmar Holenstein<sup>28</sup>. All'interno di un ristorante svizzero Jakobson legge un avviso: «*In diesem Teil wird nicht serviert*» ('in questo settore non c'è servizio'). La sua attenzione non s'arresta al contenuto informativo, ma scorre immediatamente alla struttura prosodica del testo. Osserva che la mezza riga dell'avviso è composta con metro

giambico, piede formato da una sillaba breve e una lunga (◡—), unità metrica adeguata a comporre in sede poetica sequenze prosodicamente ascendenti, esortazioni, appelli, richiami... e si chiede, nota Holenstein, se tale metro fosse stato scelto più o meno consapevolmente. L'aneddoto è probabilmente vero; di sicuro è emblematico.

### 3. *Funzione poetica e riferimento* (PIETRO MONTANI)

Dividerò il mio intervento in tre parti. Nella prima farò qualche osservazione sul fatto che per Jakobson la «poetica» è un elemento fondativo della linguistica; nella seconda chiarirò in modo più analitico questa tesi riferendola ad alcune delle sue basi filosofiche (esplicithe e non); nella terza mi soffermerò sulle motivazioni che mi hanno condotto, di recente, a incrociare di nuovo la mia ricerca con la concezione che Jakobson si fece del linguaggio e del modo in cui è necessario studiarlo.

#### 3.1. *La poetica come momento fondativo della linguistica*

Per «poetica» Jakobson intende lo studio degli enunciati o dei testi linguistici nei quali la *funzione poetica* (FP), una delle sei che il linguaggio può espletare, risulta dominante rispetto alle altre cinque (rispettivamente: emotiva, conativa, cognitiva, fática, metalinguistica). I testi nei quali la FP è dominante non sono necessariamente *poesie*. Può trattarsi, ad esempio, di slogan pubblicitari o altro. Nel caso in cui si tratti di poesie, una poetica come la intende Jakobson non è tenuta a dirci niente circa la loro (eventuale) eccellenza artistica. Il suo compito deve limitarsi a evidenziare a quali condizioni formali, descrivibili da una teoria adeguata, di un testo si possa dire che in esso la FP è dominante e quali sono gli effetti di senso accreditabili a questa dominanza. Jakobson<sup>29</sup> descrive con grande precisione queste condizioni e le analizza in un numero impressionante di testi poetici, composti in una grande quantità di lingue<sup>30</sup>. Qui basterà dire che il discorso poetico è in via di principio caratterizzato da un uso sistematico e pervasivo di diverse forme di parallelismo (fonico, grammaticale, sintattico, semantico) grazie al quale il linguaggio si carica di una caratteristica ambiguità, o polisemia. Noi ne riconosciamo le singole significazioni, ma avvertiamo anche che la costruzione particolare in cui queste sono collocate (cioè la rete di parallelismi) ne indebolisce i valori semantici abituali e si apre su numerose altre possibili direzioni di senso.



Sulla poetica jakobsoniana si possono naturalmente fare molte considerazioni. Il punto su cui vorrei soffermarmi, in quanto lo ritengo molto importante, è che per lui fu subito chiaro che il motivo per cui bisogna studiare la FP non è solo quello di garantire una migliore comprensione linguistica di una certa famiglia di testi e di discorsi, ma anche – e direi soprattutto – quello di garantire una migliore comprensione di *come opera il linguaggio in generale*<sup>31</sup>. È bene aggiungere che in nessuna teoria linguistica, per quanto ne so, la poetica ha mai assunto una tale importanza fondativa.

Che cosa intendo con “importanza fondativa”? Intendo il fatto – e il punto è davvero molto significativo e qualificante – che una poetica ci dice qualcosa di determinante su come funziona il *riferimento*, cioè sul fatto che il linguaggio svolge un’essenziale *funzione cognitiva* consistente nel classificare, denotare e riorganizzare gli elementi del mondo dell’esperienza.

Che il linguaggio si riferisca al mondo dell’esperienza può sembrare, a prima vista, la più ovvia delle cose. In realtà si tratta di un problema che ha lungamente travagliato la linguistica teorica in quanto implica presupposti filosofici ed epistemologici molto complessi e spesso inavvertiti. È anche accaduto che questi presupposti, quando sono stati avvertiti, siano stati considerati come non pertinenti. Come se, in altri termini, per studiare adeguatamente il funzionamento dei segni (linguistici e non) non fosse necessario rispondere preliminarmente alla domanda sulle condizioni in forza delle quali un segno è in grado di riferirsi al mondo dell’esperienza: basterebbe infatti assumere quest’ultimo fenomeno come una pacifica evidenza o, come chiari Umberto Eco<sup>32</sup>, come una «soglia inferiore» che non è necessario “sfondare” per costruire un’adeguata teoria dei segni, o semiotica generale. Lo stesso Eco, tuttavia, si accorse presto che quello sfondamento era necessario. E chiari anche che uno dei presupposti filosofico-epistemologici ai quali bisognava guardare aveva a che fare con la filosofia critica di Kant – come aveva del resto già rigorosamente evidenziato Emilio Garroni<sup>33</sup>. Ne nacque un libro di svolta<sup>34</sup>, nel cui titolo questo debito filosofico era brillantemente esplicitato: *Kant e l’ornitorinco*. Dove l’ornitorinco sta a indicare icasticamente la situazione nella quale qualcuno dovesse trovarsi nella necessità di nominare per la prima volta un ente del tutto nuovo – come capitò ai coloni che misero piede in Australia più o meno negli stessi anni in cui Kant scriveva le sue *Critiche* – ma questa è solo una di quelle felici e divertenti coincidenze “narrative” che Eco era maestro nel trovare e nell’utilizzare in modo imprevedibile.

Che cosa ci sarebbe, in effetti, di più “poetico” – nel senso greco antico di ‘poietico’, oggetto di *poiesis* – di un atto di nominazione originaria? Cominciamo a capire un po’ meglio, sulla scorta di questo esempio, in che senso la FP potrebbe dirci qualcosa di rilevante sull’operazione del riferimento. Ma il discorso di Jakobson è solo in piccola parte riconducibile al *frame* di questa esemplificazione (come del resto anche quello di Eco), che mi sono permesso di addurre solo per cominciare a illuminare uno dei possibili sfondi della nostra ricognizione sulla poetica. Jakobson, del resto, non denuncia mai debiti espliciti nei confronti della filosofia critica di Kant, il suo ambito di riferimento filosofico essendo piuttosto quello fenomenologico<sup>35</sup>. Vero è, per contro, che almeno un grande filosofo americano, Charles Sanders Peirce, è tra gli autori che Jakobson cita più spesso e con più favore; e che Peirce iniziò a interessarsi (nel 1868) di una scienza che avrebbe chiamato «semiotica» muovendo da una riformulazione della lista kantiana delle categorie<sup>36</sup>.

### 3.2. *Che cos’è la poesia?*

Il testo jakobsoniano che dà il titolo al presente paragrafo risale agli anni 1933-34 e resta quello che ci spiega meglio di qualsiasi altro il rapporto stretto tra funzione poetica e funzione referenziale o cognitiva del linguaggio<sup>37</sup>. Qui l’autore mette in evidenza un punto determinante: il linguaggio è fatto in modo tale da non esaurirsi nella sua funzione denotativa o di rappresentanza (un segno *sta per* qualcos’altro), trovandosi in via di principio nella condizione di richiamare l’attenzione sulla sua medesima materialità significativa. Il linguaggio, in altri termini, pratica una dimensione *transitiva* e insieme una dimensione *ri-flessiva*. Nel primo caso esso tende a scomparire, a farsi trasparente per lasciare la scena all’oggetto designato; nel secondo, invece, si fa sentire, «si reifica» dice in un notevole passo Jakobson (su cui tornerò alla fine), come se fosse una cosa tra altre cose.

Ciascuno di noi conosce bene, per averne fatto esperienza, questa oscillazione tra opacità e trasparenza, tipica del nostro linguaggio, sulla quale non è necessario soffermarsi oltre. Ci si deve chiedere, piuttosto, che cosa accade quando il linguaggio “si fa sentire”. Quando la trasparenza cede il posto all’opacità, accade, dice Jakobson, che la connessione tra la forma significativa e i significati denotati si faccia più debole o addirittura scompaia, cosicché la prima sembra riacquistare una certa autonomia, rendendosi disponibile per altre

possibili designazioni (per esempio metaforiche) – o, se si preferisce un’immagine più dinamica, sembra ricaricarsi di una certa *energia formativa*.

Che cosa si deve intendere per «energia formativa»? Qui tocchiamo in modo molto diretto i presupposti filosofici ed epistemologici della linguistica jakobsoniana. Quelli che ci portano a “sfondare” la soglia inferiore della semiotica. Possiamo infatti rispondere a questa domanda facendo riferimento a Peirce (benché, come vedremo, un riferimento altrettanto pertinente si potrebbe fare a Saussure).

Nella sua lunga e prolifica ricerca, Peirce ha fornito un numero impressionante di definizioni del segno o, per meglio dire, della relazione semiotica originaria. Ciò che queste definizioni condividono, tuttavia, è il fatto che la relazione semiotica originaria vi viene pensata come un rapporto nel quale sono necessariamente correlati “tre termini”. Eccone una definizione particolarmente efficace:

A Sign, or Representamen, is a First which stands in such a genuine triadic relation to a Second, called its Object, as to be capable of determining a Third, called its Interpretant, to assume the same triadic relation to its Object in which it stands itself to the same Object. The triadic relation is genuine, that is, its three members are bound together by it in a way that does not consist in any complexus of dyadic relations. That is the reason that the Interpretant, or Third, cannot stand in a mere dyadic relation to the Object, but must stand in such a relation to it as the Representamen itself does<sup>38</sup>.

Il pensiero, schiettamente filosofico, espresso qui da Peirce si può riformulare nel modo che segue: un segno, o *Representamen*, si riferisce a un Oggetto secondo un certo profilo (*Ground*) tale che un altro segno (*Interpretant*) è *necessariamente* richiesto affinché il profilo stesso venga esplicitato e «meglio sviluppato» (come dice l’autore in un altro passo). La relazione semiotica originaria, dunque, non è biunivoca (segno-oggetto) ma necessariamente triadica (segno-oggetto-interpretante). Detto in modo brutale: noi non parliamo *direttamente* delle cose, parliamo, piuttosto, di come i nostri segni si riferiscano alle cose: in che modo, cioè, essi le organizzino e le classifichino in base a tratti pertinenti che, di regola, possono essere esplicitati.

Qui il punto che ci interessa di più è che il segno è pensato come un “attivo ritaglio” operato dalla lingua sulla materia dell’esperienza. È esattamente lo stesso modello epistemologico della «formatività» del linguaggio pensato da Saussure<sup>39</sup> nel concetto «arbitrarietà».

Questo punto, talvolta frainteso, fu messo in luce con grande chiarezza da Émile Benveniste<sup>40</sup> in un brevissimo saggio del 1939, *Natura del segno linguistico*. Benveniste fa notare che, secondo un'interpretazione del tutto inadeguata, l'arbitrarietà riguarderebbe il rapporto tra il significante e il significato. Tra la sequenza di suoni /c-a-n-e/ e "l'idea del cane" (o l'immagine mentale o il concetto: gli editori del *Cours* saussuriano oscillano su questo punto), cioè, non ci sarebbe alcun rapporto sostanziale ma solo un legame stabilito per convenzione. Benveniste contesta questa interpretazione convenzionalista dell'arbitrarietà. Tra il significante /cane/ e il suo significato, egli fa osservare, c'è nella lingua italiana un rapporto necessario. Altrettanto necessario del rapporto che si stabilisce tra il significante /dog/ e il significato di questa parola nella lingua inglese. L'arbitrarietà indica una condizione del tutto diversa, che è del resto chiarissima a Saussure il quale la illustra in molti modi, tra i quali quello molto celebre del "ritaglio" di un foglio di carta. Il rapporto tra i due elementi, dice Saussure, è come quello tra il *recto* e il *verso* di un foglio di carta: se ritaglio il *recto* sto ritagliando necessariamente, nello stesso tempo e nello stesso modo, anche il *verso*.

L'arbitrarietà in altri termini non riguarda il rapporto tra significante e significato, che è necessario in ogni singolo sistema linguistico (cioè è necessario in quanto interno al sistema: giocato sulle differenze e non sui contenuti), ma riguarda il rapporto tra l'unità costituita dal segno (significante + significato) e l'oggetto di riferimento (in questo caso quel particolare quadrupede peloso che abbaia e scondinzola). L'arbitrarietà dunque riguarda la *prestazione denotativa* assolta dal linguaggio la quale non coincide (come vorrebbero il referenzialismo e il convenzionalismo) con l'assegnazione di un nome agli elementi di una materia semantica già articolata ma con *un'attiva articolazione*.

Il linguaggio classifica attivamente le cose presenti nel mondo dell'esperienza, ed è fatto in modo tale che queste classificazioni possano estendersi e riorganizzarsi (come nel caso dell'ornitorinco). Ma questo sarebbe impossibile se il nesso tra il segno e l'oggetto non fosse in via di principio non solo riformulabile (da un interpretante, seguendo Peirce) ma anche, per così dire, "allentabile" o perfino rimesso radicalmente in questione, come accade nella FP del linguaggio.

Ora, la sospensione del riferimento, l'attenzione (*Einstellung*, dice Jakobson: intenzione, orientamento, un termine chiave della fenomenologia) portata sul segno come tale non fa che liberare l'energia formativa del linguaggio: il segno si rimette in movimento, provvede a nuovi possibili ritagli nella materia

dell'esperienza, che in tal modo si riorganizza e si estende. E si tratta, com'è facile vedere, di un fenomeno assolutamente decisivo per definire il carattere mobile e plastico dell'esperienza umana. Nonché la sua medesima "storicità", se è vero, come sosteneva Heidegger<sup>41</sup>, che uno degli eventi che segnalano l'accadimento della storia consiste precisamente nel cambiamento di significato di una delle grandi parole del pensiero filosofico.

Questo modo di concepire l'azione del linguaggio è assolutamente caratteristico della poetica di Jakobson. E dunque della sua stessa linguistica teorica, della quale evidenzia il rapporto, richiamato all'inizio, tra FP e funzione cognitiva. Ma è un paradigma condiviso, anche se non in modo diretto, da altri autori. Ad esempio da Paul Ricoeur che svolge una discussione del tutto parallela a quella appena proposta qui in due grandi libri: *La metafora viva* e *Tempo e racconto*<sup>42</sup>. Dove è meritevole di attenzione il fatto che anche in questo caso sullo sfondo ci sia un riferimento esplicito a Kant e in particolare alla questione dello «schematismo» (su cui mi soffermerò tra un attimo).

### *3.3. Plasticità del linguaggio e processi di disautomatizzazione*

Vorrei concludere dicendo due parole sul modo in cui mi è capitato di riscoprire la vitalità della poetica di Jakobson lavorando su questioni di filosofia della tecnica, un campo che pratico assiduamente da quasi vent'anni.

Torno alla soglia inferiore della semiotica, ricollocandomi dal punto di vista di Kant che, pur non avendo mai dedicato al linguaggio una riflessione specifica, affronta in modo molto diretto la questione di una semantica, in particolare nei passi in cui viene discusso il problema nodale dello schematismo<sup>43</sup>.

Che cos'è uno schema per Kant? È un costrutto dell'immaginazione, una sorta di "interfaccia" grazie alla quale noi riusciamo a riferire una intera famiglia di immagini a un concetto empirico – o a un'unità lessicale, se vogliamo dirlo in termini linguistici. Pensiamo, ad esempio, a tutte le immagini, spesso molto diverse, che possono essere riferite al concetto empirico di cane (per tornare all'esempio fatto più sopra). Ma anche al concetto empirico di 'ornitorinco'. Immagini, queste ultime, sulle quali si sofferma con Eco<sup>44</sup> raccontando non senza ironia quanto sia stato grande lo sforzo richiesto per la costruzione di uno schema adeguato alle singolari caratteristiche di questo animale. E come sia stato necessario, all'inizio, liberarsi dalle definizioni metaforiche o analogiche – del tipo 'talpa d'acqua' – che subito sorsero nella mente di chi lo incontrò per la prima volta. Ora, il punto che ci interessa è questo: che una volta prodotto uno

schema (che non è un'immagine sensibile e non è un concetto ma, come ho già detto, l'interfaccia necessaria a coordinare un'immagine e un concetto) l'unità semantica così ottenuta comincia a "funzionare in automatico". E guai se così non fosse, perché per parlare dovremmo impegnare un mostruoso investimento di energie.

Abbiamo già visto che la FP del linguaggio serve, tra le altre cose, a decostruire questo automatismo per consentire l'estensione e la riorganizzazione dell'esperienza linguistica. Ma ci si deve chiedere se si tratti di un risultato "integramente" gestito dal dispositivo formale del linguaggio (quello che ho riferito più sopra alla terzietà della semiosi in Peirce e all'arbitrarietà in Saussure) o se al suo buon funzionamento non partecipino anche altre istanze. Ebbene, l'importanza di questo movimento decostruttivo mi si è ripresentata di recente, sullo sfondo di una filosofia della tecnica, in un contesto problematico nel quale assumono un certo rilievo le ricerche congiunte delle neuroscienze e dell'archeologia cognitiva. Ricerche a cui l'ultimo Jakobson (la sua morte risale al 1982) aveva cominciato a interessarsi scrivendo nel 1980 un saggio importante, *Brain and Language*<sup>45</sup>, dedicato soprattutto a un'indagine sulle funzioni prevalenti imputabili ai due emisferi cerebrali, nel quale, se posso permettermi una rapida generalizzazione, si allude alla possibilità che la funzione cognitiva del linguaggio sia prevalentemente gestita dal sinistro, quella riflessiva dal destro.

Ora, il "contesto problematico" cui ho fatto cenno poco sopra è quello di una interrogazione sul lavoro della nostra immaginazione «prima dell'invenzione di un linguaggio articolato» qual è quello che parliamo correntemente noi moderni. Invenzione che si ritiene piuttosto recente e grosso modo collocabile ai due terzi dell'evoluzione di *homo sapiens*, cioè intorno a 50-60 mila anni fa<sup>46</sup>. Su come funzionasse la nostra immaginazione prima del linguaggio ci informano la paleoantropologia e l'archeologia cognitiva, le quali ne sottolineano l'*embodiment* senso-motorio e operativo. Ma, facendo un salto di cui in questa sede non posso evidenziare l'ordine delle motivazioni, ci si può anche chiedere se "il lavoro onirico dell'immaginazione", quello che occupa il nostro cervello tutte le notti per significativi periodi di tempo, non abbia qualche argomento da far valere per gettare altra luce su questo insieme di problemi. In particolare si tratta di capire quale sia stato, e sia tutt'ora, il "vantaggio evolutivo" dell'attività immaginativa impegnata nel sonno REM: un problema alla cui soluzione le neuroscienze ci aiutano pochissimo, visto che su questo punto – certo non marginale – non c'è una sola ipotesi teorica condivisa dalla comunità

scientifica (per una rassegna ancora valida si veda *La macchina dei sogni* di Hobson<sup>47</sup>). La supposizione che mi è capitato di fare, e di argomentare adeguatamente<sup>48</sup>, è che ad aiutarci possa essere Freud (2011)<sup>49</sup>. Ma non il Freud che si interessa della interpretabilità del sogno, il Freud che, nell'ultimo capitolo del suo grande libro, il VII, interroga il sogno proprio sotto il profilo di una fisiologia delle funzioni dell'apparato psichico, o se preferite, del cervello.

Non posso sviluppare qui questo tema, ma la mia idea è che, grazie al fenomeno della “regressione” posto in evidenza da Freud, nel sogno avvenga, tra le altre cose, una sistematica dissociazione – un *decoupling*, come si dice tecnicamente – delle competenze «cognitivo-referenziali» del linguaggio e di quelle «riflessive» dell'immaginazione. Come se fosse appunto necessario procedere a un costante disaccoppiamento dei due elementi per metterli in condizione di rigenerare la loro sinergia.

È in questo scenario, per concludere, che si può comprendere in una luce diversa il fenomeno della “reificazione” linguistica di cui parla Jakobson a proposito della FP, collegandolo all'osservazione di Freud secondo cui l'immaginazione onirica «tratta le parole come se fossero cose». Il sogno, in altri termini, contribuirebbe a mantenere a un livello molto elevato il tasso di plasticità necessario per consentire il mutamento linguistico e la riorganizzazione del riferimento.

#### *4. Lo sviluppo della semiotica secondo Jakobson* (ISABELLA PEZZINI)

Sarò breve e schematica. Voglio parlarvi di un saggio di Jakobson che si intitola *Lo sviluppo della semiotica*, partendo dall'occasione della recentissima ripubblicazione del testo nella collana *La tradizione del nuovo* dell'Editore Sossella. La nuova edizione è stata curata da Paolo Fabbri, un importante semiotico italiano che assieme a Umberto Eco, anche con le loro continue discussioni, hanno vivificato gli anni della mia formazione a Bologna. Il testo è stato giustamente ripubblicato perché, come si è detto all'inizio di questo incontro, purtroppo molti saggi che sono stati fondativi per le discipline del linguaggio e per la semiotica non si trovano più nelle edizioni originali. Quindi, ben venga la ripubblicazione. La prima edizione italiana del testo – la cosa non è ininteressante – è del 1978, comparve nella collana *Studi Bompiani* diretta da Umberto Eco, pubblicato insieme ad altri saggi fondamentali, come: *Qualche osservazione sulle intuizioni dei medievali in materia di scienza del linguaggio*; *Segno e sistema del linguaggio* su Saussure; e poi *Il metalinguaggio come problema linguistico*

che è il famoso saggio che contiene la riflessione sulle funzioni del linguaggio; infine, appunto, questo saggio sullo sviluppo della semiotica. Il volume Bompiani, conteneva, anche, una lunga prefazione scritta da Umberto Eco intitolata *Il pensiero semiotico di Jakobson*. Un testo scritto originariamente in inglese in occasione dell'ottantesimo compleanno di Jakobson, nel 1976, cioè un anno dopo la pubblicazione, da parte di Eco, del *Trattato di semiotica generale*. Devo dire che, come capita sempre confrontandosi con dei testi classici, come senz'altro quelli di Jakobson, rileggerlo è stato molto importante, perché a distanza di tempo, si comprende sempre qualcosa di più. Nello specifico, ho potuto ricomprendere quanto il pensiero di Jakobson abbia influito e marcato la semiotica di Umberto Eco, anzi direi che il *Trattato di semiotica generale* (1975) è fortemente impregnato del pensiero di Jakobson – penso ad esempio alla parte sui Modi di produzione segnica. Jakobson è morto nel 1982 (io non l'ho mai incontrato) e probabilmente, come spesso accade, a ridosso della sua scomparsa si sono imposte nel dibattito semiotico altre figure di pensatori che l'hanno messo un po' in ombra nell'ambito dello sviluppo delle teorie semiotiche.

Oggi invece, questo saggio viene ripubblicato con l'introduzione di un più giovane semiotico, si chiama Pierluigi Basso Fossali, insegna all'Università di Lione, anche se italiano, è professore ordinario di Filosofia del Linguaggio e attuale presidente della Associazione Francese di Semiotica. È quindi anche interessante leggere comparativamente le due diverse introduzioni, cioè come Eco, alla fine degli anni Settanta, leggeva e proponeva questo saggio di Jakobson, in un momento fondativo per la disciplina semiotica, e come invece viene letto ora, molti anni dopo.

La tesi generale di Jakobson è espressa nel riassunto finale del saggio stesso, dove si sostiene che la semiotica come campo di studio ampio, il più ampio possibile, nell'orizzonte degli studi sui linguaggi, è da prendere in considerazione ed estendere anche contro, diciamo, i due possibili nemici che già allora si profilavano all'orizzonte. Ossia: l'idea, da una parte, di un imperialismo semiotico, come dire, "tutto è semiotica", dall'altra invece un eccessivo uso dello "stampo" linguistico, ossia della metodologia linguistica presa come modello di tutta la semiotica. Come è stato già ricordato negli interventi che mi hanno preceduto, i lavori di Jakobson sono così vasti che gli permettono di fare questa scommessa, cioè di affermare la possibilità di passare dal cinema alla poesia, dal teatro al folklore – ricordiamo che la sua prima formazione è sugli studi di folklore, con un legame forte con testi di fiabe e dei miti – dunque di affermare



una visione culturale a tutto campo che lo porta, infatti, a pensare la semiotica innanzi tutto come una semiotica delle culture che poi si specifica in vari modi. In questo senso è importante sottolineare la dedica che Jakobson in questo saggio fa al linguista Émile Benveniste (che non aveva potuto partecipare al convegno<sup>50</sup>), in particolare il riferimento è a un saggio del 1963 che si intitola *Uno sguardo sullo sviluppo della linguistica*<sup>51</sup> nel quale Benveniste dichiara che la linguistica ha un oggetto di studio duplice: per un verso l'oggetto sono le lingue, le diverse lingue, e per altro verso l'oggetto è il linguaggio, la *faculté du langage* già ricordata<sup>52</sup>. Per analogia, dunque, il programma di ricerca della semiotica doveva essere, da una parte, lo studio dei diversi sistemi di segni, ciascuno con le sue problematicità e le sue peculiarità, dall'altra parte la proposta di una comparazione sistematica dei diversi sistemi di segni tale da poterne trarre una problematica generale del segno. Dunque, pensare il segno nel modo in cui Benveniste pensava il linguaggio, cioè come una nozione generale rispetto alle classi particolari di segni.

Nel saggio che stiamo analizzando, inoltre, Jakobson compie un'operazione importante che, in modo sintetico, possiamo indicare nella saldatura tra una tradizione filosofica e la tradizione della linguistica. In particolare, si sofferma, per un verso, sulla linea fenomenologica della tradizione filosofica moderna: parte da Locke per arrivare fino a Husserl e, infine, a Peirce (che è stato già ricordato da Pietro Montani) che, quindi, iscrive in questa tradizione. Per altro verso, Jakobson, evidenzia come Saussure non fosse a conoscenza di questa tradizione filosofica, ma autonomamente, a partire da una prospettiva non filosofica ma linguistica, abbia potuto giungere, lo stesso, a formulare la necessità teorica di una disciplina generale dei segni, quel che sarebbe stata la semiologia. Infatti, Saussure, nella famosa dichiarazione d'intenti contenuta nel *Cours*, scriveva che la semiologia non esiste ancora ma ha tutto il diritto di esistere, anzi deve esistere. Bisogna sottolineare che Jakobson, in queste pagine, propende più per le posizioni di Peirce che non per quelle di Saussure, nel senso che appunto insiste molto sulla semiotica di Peirce – in quell'epoca piuttosto misconosciuto, basti pensare che la prima antologia italiana di stampo semiotico dei suoi scritti è quella curata da Massimo Bonfantini e altri per l'Einaudi, ed è del 1980<sup>53</sup>, mentre il testo di Jakobson è del 1974, dunque molto prima.

Un altro aspetto interessante di questo saggio è che Jakobson mette subito in evidenza alcune volgarizzazioni e semplificazioni sia del pensiero di Peirce sia del pensiero di Saussure. Infatti, di recente, iniziamo da Saussure, sono state ri-

trovate, in un modo avventuroso e fantastico, delle casse in una abitazione dove aveva vissuto la famiglia De Saussure, casse contenenti dei materiali di studio e degli scritti di Ferdinand. Dai materiali rinvenuti è emersa una prospettiva che “sposta” l’idea, che ci è stata trasmessa ed è stata prevalente, di un Saussure molto concentrato sulla *langue* e poco interessato alla *parole*<sup>54</sup>. Jakobson, assai prima di questo ritrovamento, già lo sosteneva in questo saggio, avvertendo che la versione della lezione saussuriana, riportata dagli allora allievi di Saussure Charles Bally e Albert Sechehaye, era piuttosto parziale. Possiamo supporre che Jakobson, a sua volta, avesse tra i suoi allievi, o nella cerchia degli amici, qualcuno che aveva partecipato di persona ai corsi di Saussure e che lo aveva informato del possibile “tradimento” nella trascrizione delle lezioni. Comunque sia, in questo senso, Jakobson è stato anticipatore di una diversa lettura di Saussure che solo oggi può essere sviluppata, se vogliamo, in una prospettiva filologica.

Anche per quanto riguarda Peirce, Jakobson, mette in evidenza, ad esempio, l’errore che si commette nel considerare l’*interpretante* come l’*interprete*. Per Jakobson, l’ha chiarito anche Pietro Montani, l’interpretante è una forma di traduzione del segno in un altro segno. E qui possiamo sottolineare un aspetto fondamentale della prospettiva semiotica di Jakobson: l’idea del segno come qualcosa che può essere tradotto, che rinvia al tema della traducibilità ancora oggi di straordinario interesse per gli studi semiotici. Inoltre, nel testo, c’è una curiosa lettura di Peirce: Jakobson introduce il concetto di “bifaccialità” del segno a partire dalla tradizione storica, parla di significante – *semainon* – e di significato – *semainomenon* – ma non cita l’oggetto (cioè non fa riferimento triangolo semiotico pierciano), non lo cita mai, e quindi ne propone una lettura di stampo saussuriano. Ora, generalmente, quando si mettono a confronto le teorie di Saussure e di Peirce, cioè quando si mette a confronto la tradizione strutturalista e la tradizione filosofica, si sostiene che nella tradizione filosofica, e quindi anche quella peirceiana, c’è un ricorso non tanto al riferimento quanto al referente. Ad esempio, rileggendo la critica all’iconismo di Umberto Eco<sup>55</sup>, si può notare come la definizione della diversità fra i tre tipi fondamentali di segno, cioè l’indice, l’icona e il simbolo, che si riconduce a Peirce, e della quale Jakobson parla ampiamente in questo saggio, è elaborata a partire da un ricorso all’oggetto che, appunto, come detto, in questo saggio non viene preso in considerazione. Certo, Eco stesso, nel *Trattato di semiotica generale*, chiarisce che prenderà in considerazione solo «la parte sinistra» del triangolo semiotico – e rinvia ad un noto slogan della semiotica: «è segno tutto ciò che può essere usato

per mentire» – poiché, per comprendere il funzionamento del linguaggio e dei linguaggi, non è necessario introdurre nella struttura formale del segno il referente, e cioè l'oggetto – *ciò di cui si parla*.

Ecco, dunque, questa saldatura fondamentale tra la tradizione strutturalista e la tradizione filosofica, quindi fra Saussure e Peirce, la troviamo pienamente sviluppata nel *Trattato di semiotica generale* di Eco, mentre, in altri ambiti, si pensi ad esempio alla semiotica francese, la possibile saldatura è stata “stressata” fino a farla divenire una contrapposizione. Il *Trattato* di Eco deve molto a Jakobson anche nella strutturazione del testo, che ha una forte divisione tra la prima parte, quella della “teoria dei codici”, e la seconda parte, quella dei “modi di produzione segnica”, dove viene dato grande rilievo all'invenzione – si può dire che è il “cuore” della teoria dei modi di produzione segnica – che, non a caso, diventerà il nucleo portante di *Kant e l'ornitorinco*<sup>56</sup>.

Fin qui la prima parte del saggio di Jakobson su *Lo sviluppo della semiotica*. Vorrei portare l'attenzione anche sulla parte finale del saggio, quella parte che tratta della questione delle arti, che nell'edizione di Sossella viene posta sotto il titolo di *Artificio*. Tutte le arti, riprendo Jakobson, devono essere studiate semioticamente, ma non tanto rapportandole al linguaggio comune, quanto «all'arte verbale che ne costituisce un sistema trasformato»<sup>57</sup>. In questo senso deve essere letta l'attenzione per la funzione poetica (già citata nei precedenti interventi) anche oltre il suo carattere funzionale. Infatti non è tipica solo dell'opera d'arte o della poesia ma è presente in tutto il linguaggio. Voglio ricordare un esempio che fa Jakobson sulla funzione poetica negli slogan pubblicitari: quando analizza il famoso slogan «I Like Ike» di una campagna presidenziale americana<sup>58</sup>, lo analizza esattamente come una poesia, mostrando come ripetizione, assonanza ecc. generino i meccanismi della funzione poetica. È importante sottolineare che seguendo le indicazioni di Jakobson le arti devono essere studiate semioticamente ma non applicando gli stessi metodi con cui analizziamo il linguaggio in generale, ma piuttosto applicando i metodi con cui analizziamo il linguaggio poetico. Emerge la centralità del tema del parallelismo tra le arti che Jakobson sperimenta a tanti livelli, e il tema del parallelismo assieme al tema della traduzione sono il perno della fecondità del pensiero di Jakobson. Una fecondità forse meno evidente rispetto a quelle di cui si è parlato finora, ma che ha avuto molte ripercussioni nella fondazione della semiotica, ad esempio nella semiotica visiva o visuale, motivo per il quale ho portato quest'immagine:



Henry Rousseau (il Doganiere): *Il sogno*  
(New York, Museum of Modern Art)

Jakobson, in un saggio sul rapporto tra poeti e i pittori – che è già stato citato oggi –, commenta l'appendice poetica di Henry Rousseau che accompagna uno dei suoi ultimi dipinti<sup>59</sup>. Il dipinto si intitola *Il sogno* ed è del 1910, e riporta l'ottastico del Doganiere allegato al quadro:

Yadwigha dans un beau rêve  
S'étant endormie doucement  
Entendait les sons d'une musette  
Dont jouait un charmeur bien pensant.  
Pendant que la lune reflète  
Sur les fleuves [ou fleurs] les arbres verdoyants,  
Les fauves serpents prêtent l'oreille  
Aux airs gais de l'instrument<sup>60</sup>.

Ecco, anche nella percezione immediata è possibile intuire la costruzione poetica di questo testo, sul quale non abbiamo tempo di soffermarci. Rinviamo alle analisi di Jakobson, che sono particolarmente accurate, nelle quali viene elaborato anche un quadrato semiotico *ante litteram*. Però, la tesi di fondo di Jakobson in questo saggio è che c'è una struttura dell'ottastico che si ritrova nella struttura del quadro. A riprova, possiamo leggere la parte conclusiva del saggio di Jakobson, cioè la parte che segue l'analisi puntuale – verso per verso – del testo poetico, in cui l'autore afferma:

Una molteplice interazione di somiglianze e divergenze concomitanti sottende e vivifica il *Sogno* scritto e quello dipinto in tutte le sue sfaccettature: il silenzio della notte, illuminata dalla luna, interrotto dalle melodie di un incantatore di pelle scura; la malia del chiaro di luna e gli incanti musicali; il sogno lunare della donna; due ascoltatori delle melodie magiche, la donna e il serpente, che sono estranei e al tempo stesso si attraggono; il serpente come leggendario tentatore della donna

e tradizionale bersaglio dell'incantatore di serpenti e, d'altra parte, il massimo contrasto e la misteriosa affinità tra la pallida Yadvigha sul suo sofà vecchiotto e il ben intenzionato flautista tropicale nella sua foresta vergine; e, in fondo, agli occhi dell'inquilino del 2 bis, rue Perrel, l'attraente tocco di esotismo che accomuna il mago africano e l'incantatrice polacca dal nome complicato<sup>61</sup>.

Questa citazione, scritta in modo apparentemente criptico, rappresenta il sunto di un'analisi molto puntuale di Jakobson: identifica non tanto e solo le figure ma le relazioni, ad esempio, che ci sono tra le figure e, ancora, le relazioni che esse hanno con quelle che ci sono tra i termini che compaiono nell'ottastico. Questo modo di analizzare il testo è stato fondamentale, come detto, per lo sviluppo di una semiotica visiva: per un verso ha suggerito il tema della traduzione intersemiotica, cioè della possibilità che testi di sistemi segnici diversi possano essere tradotti tra di loro; per altro verso l'idea che i testi visivi non sono così diversi dai versi poetici. Basti pensare a Greimas, importantissimo semiotico francese – che Jakobson cita poco – che ha scritto un saggio intitolato, appunto, *Semiotica plastica e semiotica figurativa*<sup>62</sup>, laddove per la semiotica plastica – utile ad esempio per studiare l'arte astratta, in cui non si fa uso di figure ma, come nella poesia, di contrasti, di cromie, di relazioni spaziali – ha sviluppato queste straordinarie intuizioni jakobsoniane.

Concludo, tornando sulla promessa iniziale di mostrare come dal confronto tra le due introduzioni – temporalmente distanti – de *Lo sviluppo della semiotica* di Jakobson emergano diverse sottolineature del testo. Sostanzialmente, ci sono alcuni aspetti teorici che forse oggi sono meno frequentati dalla semiotica, ad esempio la teoria dei codici, oppure l'eccessiva generalizzazione della coppia metafora/metonimia. Ci sono, però, altre caratteristiche che sono invece più attuali, come il riconoscimento che ci sono articolazioni e significanti ovunque nella rete culturale, oppure, la centralità della trasposizione e della traduzione semiotica nell'unificazione dei principi descrittivi dei linguaggi, a patto che ne siano rispettate le peculiarità.

Questi rimangono dei capisaldi nella teoria semiotica anche contemporanea.

## Note

---

<sup>1</sup> Cfr. P. Montani, M. Prampolini (a cura di), *Roman Jakobson*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

<sup>2</sup> Il riferimento è sia al testo di S. Traini, *Le due vie della semiotica*, Milano, Bompiani, 2006, sia al testo di R. Jakobson, *Lo sviluppo della semiotica*, Milano, Bompiani, 1978, per cui si veda *infra* il contributo di Isabella Pezzini.

<sup>3</sup> Cfr. M. Prampolini, *Saussure*, Roma, Meltemi, 1984; I. Pezzini, *Dalla parte del lettore: il Lector in fabula 40 anni dopo* in «Versus», 2/2019, n. 129, p. 187-98.

<sup>4</sup> Cfr. U. Eco, *Il contributo di Jakobson alla semiotica*, in R. Jakobson, *Op. cit.*, p. 287.

<sup>5</sup> Per le fonti biografiche su Jakobson, anche nel prosieguito, cfr. L. Heilmann, *Introduzione*, in R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966 [ediz. orig. *Essais de linguistique générale*, 1963]; *Roman Jakobson*, cit.; R. Jakobson, K. Pomorska, *Dialogues*, Paris, Flammarion; trad. it. Id., *Dialoghi. Gli ultimi suoni del Novecento*, a cura di G. Bottero, Roma, Castelveccchi, 2009.

<sup>6</sup> Sul legame tra Jakobson e Lévi-Strauss cfr. R. Jakobson, C. Lévi-Strauss, *La linguistica e la scienza dell'uomo. Mito e significato*, Milano, Il Saggiatore, 2011.

<sup>7</sup> Sulla struttura bipolare del linguaggio cfr. R. Jakobson, *Kindersprache und Aphasie*, ed. by R. Jakobson, 1944; trad. it. *Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia*, Torino, Einaudi, 1971; cfr. inoltre, R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio due tipi di afasia*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, cit.

<sup>8</sup> R. Jakobson, *Result of the Conference of Anthropologist and Linguistics*, «International Journal of American Linguistics» («Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics»), Memoir 8, vol. XIX, n. 2, 1953; trad. it. Id., *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 7.

<sup>9</sup> Cfr. R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio due tipi di afasia*, cit., p. 27. Si veda inoltre R. Jakobson, *Few Remarks on Peirce, Pathfinder in the Science of Language*, «Modern Language Notes», vol. XCII, n. 5, dicembre 1977, p. 1026-32.

<sup>10</sup> Cfr. R. Jakobson, *Prefazione. Verso una scienza dell'arte poetica*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968 [ediz. orig. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis*, 1965], p. 7.

<sup>11</sup> Cfr. L. Ponzio, *Roman Jakobson e i fondamenti della semiotica*, Milano, Mimesis, 2015, p. 173.

<sup>12</sup> Cfr. R. Jakobson, *Prefazione. Verso una scienza dell'arte poetica*, cit., p. 7.

<sup>13</sup> Cfr. R. Jakobson, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia*, cit.; Id., *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, cit.

<sup>14</sup> R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio due tipi di afasia*, cit., p. 24.

<sup>15</sup> Su questi temi cfr. P. Corder, *Introduzione alla linguistica applicata*, trad. it. G. Origlia, Mulino, Bologna, 1983 [ediz. orig. *Introducing Applied Linguistics*, 1973]. Sulla didattica delle lingue, tra i molti, cfr. A. Ciliberti, *Glottodidattica. Per una cultura dell'insegnamento linguistico*, Roma, Carocci, 2012; P. Balboni, *Le sfide di Babele: insegnare le lingue nelle società complesse*, Milano, UTET, 2002.

<sup>16</sup> Cfr. R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 56-64.

<sup>17</sup> Ivi, p. 57.

<sup>18</sup> Su questi temi cfr. G. Marrone, *Introduzione alla semiotica del testo*, Bari-Roma, Laterza, 2011, p. 20-1.

<sup>19</sup> Cfr. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003. Su questi temi anche cfr. A. Perri, *La traduzione intersemiotica, fra pratica professionale e attività ermeneutica*, in B. Di Sabato e A. Perri (a cura di), *I confini della traduzione*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2014.

- <sup>20</sup> Cfr. R. Jakobson, *Closing Statements: Linguistics and Poetics*, University of Indiana, 1958; trad. it. Id., *Linguistica e poetica*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 181-218.
- <sup>21</sup> Cfr. Ivi, p. 211.
- <sup>22</sup> Cfr. *Ibidem*. Inoltre cfr. R. Jakobson, *Il metalinguaggio come problema linguistico*, in Id., *Lo sviluppo della semiotica*, a cura di U. Eco, Milano, Bompiani, 1978, p. 85-98; cfr. Id., *Linguistica e teoria della comunicazione*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 65-78.
- <sup>23</sup> T. De Mauro (a cura di), *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, Milano, UTET, 1999.
- <sup>24</sup> Cfr. R. Jakobson, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia*, cit.
- <sup>25</sup> Della competenza (meta)linguistica intuitiva è esempio il fenomeno dell'*analogia*, F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 1968 [ediz. orig. *Cours de linguistique générale*, 1962], p. 195-202.
- <sup>26</sup> L. Hjelmslev, *Lingua e parole*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, Parma, Pratiche, 1981.
- <sup>27</sup> R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, cit., p. 170-8.
- <sup>28</sup> E. Holenstein, *Le radici filosofiche di Jakobson*, in Roman Jakobson, cit., p. 31.
- <sup>29</sup> Cfr. R. Jakobson, *Linguistica e poetica* in Id., *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 181-218.
- <sup>30</sup> Cfr. R. Jakobson, *Poetica e poesia*, Torino, Einaudi, 1985.
- <sup>31</sup> Cfr. *Roman Jakobson*, cit.
- <sup>32</sup> Cfr. U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- <sup>33</sup> Cfr. E. Garroni, *Ricognizione della semiotica*, Roma, Officina, 1977.
- <sup>34</sup> Cfr. U. Eco, *Kant e l'ornitorinco* [1997], Milano, La nave di Teseo, 2016.
- <sup>35</sup> Cfr. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale II. Rapports internes et externes du langage*, Paris, Minuit, 1973, p. 9-119.
- <sup>36</sup> Cfr. Ch. S. Peirce, *Semiotica*, Torino, Einaudi, 1980.
- <sup>37</sup> Cfr. R. Jakobson, *Poetica e poesia*, cit.
- <sup>38</sup> Ch. S. Peirce, *Sundry Logical Conceptions* in Id., *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writing*, vol. II (1893-1913), Bloomington, Indiana University Press, 1998, p. 267-88; p. 273.
- <sup>39</sup> F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, cit.
- <sup>40</sup> E. Benveniste, *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Milano, Mondadori, 2009.
- <sup>41</sup> Cfr. M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Milano, Mursia, 1973 [ediz. orig. *Unterwegs zur Sprache*, 1959].
- <sup>42</sup> Cfr. P. Ricoeur, *La metafora viva*, trad. it. G. Grampa, Milano, Jaca Book, 1975 [ediz. orig. *La méthaphore vive* 1975]; si veda inoltre P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. 1, trad. it. G. Grampa, Milano, Jaca Book, 1986 [ediz. orig. *Temps et récit*, 1983]; P. Ricoeur, *Tempo e racconto. La configurazione nel racconto di finzione*, vol. 2, trad. it. G. Grampa, Milano, Jaca Book, 1987 [ediz. orig. *La configuration dans le récit de fiction*, 1984]; P. Ricoeur, *Tempo e racconto. Il tempo raccontato*, vol. 3, trad. it. G. Grampa, Milano, Jaca Book, 1988 [ediz. orig. *Le temps raconté*, 1984].
- <sup>43</sup> Cfr. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni, H. Hohenegger, Torino, Einaudi, 1999 [ediz. orig. *Kritik der Urteilskraft*, 1790]; I. Kant, *Critica della*

---

ragione pura, a cura di C. Esposito, Milano, Bompiani, 2004 [ediz. orig. *Kritik der reinen Vernunft*, 1781].

<sup>44</sup> Cfr. U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, cit.

<sup>45</sup> Cfr. R. Jakobson, *Brain and Language: Cerebral Hemispheres and Linguistic Structure in Mutual Light*, «New York University Slavic Papers», vol. IV, New York, NY University Press, 1980.

<sup>46</sup> Cfr. I. Tattersall, *Il cammino dell'uomo. Perché siamo diversi dagli altri animali*, Milano, Garzanti, 2004.

<sup>47</sup> Cfr. J. A. Hobson, *La macchina dei sogni*, Firenze, Giunti, 1992.

<sup>48</sup> Cfr. P. Montani, *Tre forme di creatività. Tecnica, arte, politica*, Napoli, Cronopio, 2017.

<sup>49</sup> S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, trad. it. E. Fachinelli, H. Trettl, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 [ediz. orig., *Die Traumdeutung*, 1900].

<sup>50</sup> Il riferimento è al primo congresso dell'International Association of Semiotic Studies, tenutosi a Milano il 2 giugno del 1974. Il testo di Jakobson era la relazione d'apertura del congresso [n.d.r.].

<sup>51</sup> Cfr. E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, trad. it. M. V. Giuliani, Milano, Il Saggiatore, 2010 [ediz. orig. *Coup d'oeil sur le développement de la linguistique*, 1963].

<sup>52</sup> Vedi *supra* l'intervento di M. Prampolini.

<sup>53</sup> Vedi Ch. S. Peirce, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, a cura di M.A. Bonfantini, L. Grassi e R. Grazia, Torino, Einaudi, 1980 [n.d.r.].

<sup>54</sup> Cfr. F. de Saussure, *Scritti inediti di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Bari-Roma, Laterza, 2005.

<sup>54</sup> Contenuta in U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 256 e sgg. [n.d.r.].

<sup>55</sup> *Ibidem* [n.d.r.].

<sup>56</sup> Cfr. U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, cit. Si veda anche R. Jakobson, *Retrospectiva sulla teoria saussuriana* in *Roman Jakobson*, cit., p. 375-417.

<sup>57</sup> R. Jakobson, *Lo sviluppo della semiotica*, Milano, Sossella, 2017, p. 117 [n.d.r.].

<sup>58</sup> Si tratta dello slogan di Eisenhower nelle elezioni presidenziali USA del 1952. Cfr. R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 190-1 [n.d.r.].

<sup>59</sup> R. Jakobson, *On the Verbal Art of William Blake and Other Painters*, «Linguistic Inquiry», n. 1, 1970, p. 3-23; trad. it. *Sull'arte verbale di William Blake e di altri poeti-pittori* (in particolare *L'appendice poetica di Henri Rousseau al suo ultimo dipinto*), in Id., *Poetica e poesia*, cit., p. 417-24 [n.d.r.].

<sup>60</sup> 'Yadwigha in un bel sogno / essendosi addormentata dolcemente / sentiva il suono di un flauto / che suonava un incantatore di buon cuore. / Mentre la luna riflette / sui fiumi gli alberi verdeggianti, / i selvaggi serpenti prestano orecchio / ai gai motivi dello strumento.' Yadwigha, era stata un amore di Rousseau.

<sup>61</sup> Cfr. R. Jakobson, *L'appendice poetica di Henri Rousseau al suo ultimo dipinto*, cit., p. 423-4 [n.d.r.].

<sup>62</sup> Cfr. A. Ju. Greimas, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in Id., *Semiotica in nuce*, a cura di P. Fabbri e G. Morrone, Roma, Meltemi, 2002, p. 196-210 [n.d.r.].



LAURA DIAMANTI

*Roman Jakobson, a linguist and a semiotician:  
on language functions and translation*

---

Abstract

*Roman Osipovič Jakobson, linguista e semiologo tra i più influenti, ha contribuito in modo significativo in molti campi del sapere con teorie e principi universali quali, ad esempio, invarianza e variazione, opposizione e gerarchia, marcatezza e neutralizzazione. Nel presente articolo, da un lato si intende porre l'accento sulla teoria delle funzioni del linguaggio e sul concetto di «funzione poetica», che hanno concretamente offerto nuovi spunti di ricerca alla linguistica, alla letteratura e al campo degli studi culturali. Dall'altro, si ambisce a riflettere sulla teoria della traduzione e, in particolare, sulle implicazioni di «equivalenza nella differenza», tenendo conto della prospettiva semiotica del concetto di «traduttività» sviluppata successivamente da Jakobson, come pure della sfera del significato a cui egli attribuisce non un mero riferimento al reale, bensì una relazione ad un numero di segni potenzialmente infinito, che ha ispirato la ricerca anche nel campo della scienza della traduzione (Translation Studies). Il paragrafo conclusivo sintetizza i «sette principi basilari» (Mel'čuk) più importanti teorizzati da Jakobson, applicabili nella ricerca scientifica delle lingue naturali e rappresentativi della eredità da lui lasciata alla scienza linguistica.*

---

*Jakobson's view on structural relations*

Roman Osipovich Jakobson (1896-1982), one of the most influential linguists and semioticians, was a formalist and a member of the Society for the Study of Poetic Language (OPOJAZ), founded in 1916<sup>1</sup>. He was also a structuralist<sup>2</sup>, and a cofounder of the Moscow Linguistic Circle which started in 1915, as well as of the Prague Linguistic Circle<sup>3</sup>, wherein the first lecture performed by Henrik Becker in 1926 was assumed as the date of its effective constitution<sup>4</sup>.

In a first term course of 1942-43 academic year, Jakobson delivered six lectures on sound and meaning at the Free School of the Advanced Studies in New York City<sup>5</sup>. He discussed linguistic issues, drew from eminent scholars' viewpoints and provided examples in different languages, by bringing attention to the direct relation between sound and meaning, as well as to the need of investigating «the quanta of language», to pinpoint «the smallest phonic elements bearing signifying value»<sup>6</sup>. In the Preface to the translated English book edition of Jakobson's lectures, which Claude Lévi-Strauss witnessed as «member of his audience», and above all as «his disciple»<sup>7</sup>, Lévi-Strauss