

ARIA RUBATA. QUALCHE NOTA SU CENSURA E LETTERATURA NELLA RUSSIA STALINIANA

Maria Candida Ghidini

In Russia non c'è libertà di stampa: ma chi potrebbe
dire che non vi è nemmeno libertà di pensiero?

Aleksandr Esenin-Volpin

«Nella letteratura universale io distinguo tra opere scritte con o senza permesso. Le prime sono una porcheria, le seconde sono aria rubata»¹. In realtà, le cose non furono mai così nette come le descrisse Osip Mandel'stam nel 1930 e successe anche che proprio le opere autorizzate fossero anch'esse «aria rubata». La storia della censura sovietica è, infatti, complessa e articolata; essa si evolve in modo spesso imprevedibile e non lineare, guidata da impercettibili mutamenti, che documenti e fonti ufficiali registrano a fatica². Un sistema apparentemente tanto rigido e codificato, come la so-

¹ O.E. Mandel'stam, *La quarta prosa*, in Id., *Il rumore del tempo e altri scritti*, trad. it. di D. Rizzi, Milano, Adelphi, 2012, p. 180.

² «Un interrogatorio: "Non avete mai deviato nell'applicazione della linea generale del Partito? Ho deviato insieme alla linea"»: M. Turovskaja, *Zuby drakona. Moi 30ye gody* (I denti del drago. I miei anni Trenta), Moskva, Ast, 2015, p. 311. Anche le barzellette erano «aria rubata» e un modo di affrontare la paura «coordinata del tempo e dello spazio» (Mandel'stam). Pur con tutti i limiti di un'indagine condotta su emigrati, una fonte inesauribile di testimonianze sull'estrema volatilità dei *diktat* ideologici è l'«Harvard Project on the Soviet Social System», che per anni cercò di indagare il sistema sociale sovietico attraverso un'analisi capillare di un gran numero di interviste somministrate a fuoriusciti dall'Unione. Colpisce, ad esempio, l'intervistato 441, un professore di storia dell'Università di Kiev che racconta come fosse quasi impossibile mantenersi perfettamente in linea con l'ortodossia di partito insegnando la sua materia durante lo stalinismo. A lui accadde di essere arrestato perché aveva fatto commenti a proposito di Giovanna d'Arco secondo l'interpretazione tradizionalmente marxista (Marx la giudicava una giovane isterica), senza aver preso visione di un discorso al Comintern in cui veniva indicata come eroina di Francia. Un suo collega aveva avuto problemi per aver parlato bene di Machiavelli, come da ortodossia marxista, senza aver fatto

cietà sovietica e i suoi organi di controllo, a tratti sembra governato da un inspiegabile arbitrio, che ha finito per legittimare i più disparati esercizi ermeneutici e anche tendenziose strumentalizzazioni da parte della storiografia. Altrettanto complessa e articolata è la reazione degli scrittori e della società alle varie pratiche censorie.

Ad affinare lo sguardo, oltre le grandi costruzioni ideologiche di nozioni come quella di totalitarismo, pur utili per concettualizzare lo scorrere del tempo³, si potrebbe tentare di penetrare la realtà, per lasciar parlare i singoli destini, paradossalmente forse gli unici atti a rappresentare la generalità anonima della Storia, soprattutto nei suoi tragici esiti durante il Novecento, quello che Mandel'štam chiamava il «secolo-belva».

In questo sommesso tentativo, disposto a operare per esemplificazione e approssimazione, più che per generalizzazioni e teorizzazioni, la letteratura può essere di valido aiuto, essenzialmente per due motivi, uno intrinseco e l'altro estrinseco. In quanto tale, infatti, essa tende a custodire il caso concreto, singolo, anche quando si presenta anonima o come espressione di una comunità. Inoltre, per una serie di fattori, prima di tutto la mancanza di una vera e propria arena di discussione sociale e politica, in Russia è stata la letteratura la dimensione in cui l'*intelligencija* ha sviluppato e condiviso le proprie concezioni e il proprio *habitus* civile, affidando, di conseguenza, ai suoi scrittori un ruolo di guida e di civica testimonianza. Date le condizioni di censura sotto regimi illiberali, uno susseguitosi all'altro, sono stati i romanzi, la critica letteraria, la prosa autobiografica⁴, e financo la poesia lirica, a costituire il laboratorio di gestazione di nuove idee e di progetti, anche di ingegneria sociale. La storia della letteratura russa, non solo quella del periodo sovietico, potrebbe essere considerata il risultato del costante tentativo del potere di assoggettare gli scrittori e degli scrittori di interagire a diversi livelli con il potere, saggiadone i confini⁵.

in tempo a leggere il resoconto del processo contro Bucharin, il quale era stato definito da Vyšinskij «machiavellico» ([https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:5387899\\$1i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:5387899$1i)).

³ *Beyond Totalitarianism. Stalinism and Nazism Compared*, ed. by M. Geyer, S. Fitzpatrick, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

⁴ L. Ginzburg, *La prosa psicologica*, trad. it. di F. Gori, Bologna, il Mulino, 1994.

⁵ T.M. Gorjaeva, *Političeskaja cenzura v SSSR. 1917-1991* (La censura politica in Urss. 1917-1991), Moskva, Rosspen, 2009, p. 11. La studiosa considera la censura politica parte integrante dell'azione di ogni potere che attraverso gli istituti preposti garantisce la stabilità del sistema. Una delle caratteristiche precipue della pratica censoria in Urss, tuttavia, è proprio il suo porsi al di fuori dei suoi stessi istituti per coinvolgere il Partito, innanzitutto, e la sua polizia politica (Včk, Nkvd, Mgb, Kgb...).

Dai suoi albori, nel periodo in cui cresceva nascosta nelle celle dei monaci, fino al sovietico ritorno pre-gutemberghiano (o, come sarebbe più corretto, extra-gutemberghiano), quando la si sussurrava e memorizzava perché era rischioso fissarla in un compromettente scritto, in Russia la letteratura è sempre stata più che letteratura e il poeta più che poeta: «Di cosa ti lamenti, la poesia è rispettata solo da noi: a causa sua si uccide», diceva alla moglie Mandel'stam, nel terribile inverno 1933-1934, dopo essersi già probabilmente scelto la «via per la morte»⁶. Sono state le tragiche condizioni storiche a scalzare fuori la letteratura dal suo dorato alveo e a rendere le due serie, quella storica e quella letteraria, la vita e il testo, reciprocamente permeabili e porose.

Come era successo in Francia, anche in Russia era stata la letteratura a preparare un terreno propizio per la rivoluzione, già a partire dalla fine del XVIII secolo; nell'Ottocento, poi, la pubblicistica radicale, l'utopismo socialista, lo stesso slavofilismo con la sua idealizzazione dell'*obščina* (la comune contadina) avevano in qualche modo contribuito al diffondersi di istanze collettivistiche. Da tempo la letteratura russa presagiva, prefigurava (e anche paventava) la rivoluzione, ma la «rinascita culturale», la «rivoluzione dello spirito» tanto attese non coincisero con la rivoluzione politica poi realmente avvenuta. Da parte della generazione che si affacciava appena alla maturità, tuttavia, la rivoluzione era stata accolta come promessa-metafora di una felicità futura, non vaga e lontana, ma concretamente progettabile, in linea con quell'esigenza di trasfigurare il mondo, la natura, e fin l'uomo stesso, esigenza che aveva dominato la cultura russa, in particolare nei suoi umori messianici e nella variegata geografia del suo «cosmismo»⁷.

In generale, si può considerare la rivoluzione come una costante tensione tra due forze motrici: quella del gruppo politico che si era impossessato del potere e che lo ha detenuto fin dall'inizio in modo autoritario e quella delle masse che dal crollo del vecchio regime erano state spinte verso un nuovo fervore di attività e speranza. È vero che finì per prevalere il primo principio, ma ciò non fu subito tanto evidente da far dimenticare il movimento di massa che, almeno fino alla rivolta di Kronstadt del 1920, si esprimeva nel sostegno al governo bolscevico e nella capillare diffusione

⁶ N.Ja. Mandel'stam, *Vospominanija* (Memorie), Moskva, Soglasie, 1999, vol. I, p. 187.

⁷ R. Salizzoni, *L'idea di estetica russa*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1992; G.M. Young, *The Russian Cosmists. The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

delle associazioni legate al Proletkul't. Se si assolutizza il momento dell'oppressione totalitaria e si minimizza quello della speranza utopica si perde ogni possibilità di intendere tutta la drammatica dialettica della letteratura russa postrivoluzionaria. Come, del resto, è completamente improduttivo classificare gli scrittori secondo lo schema accettazione/rifiuto della rivoluzione (questo varrà per tutta la letteratura e anche per la critica letteraria sovietiche), perché il quadro fin dall'inizio è estremamente mobile, se si considera che Maksim Gor'kij accolse scettico, se non ostile, l'Ottobre, poiché riteneva una forma di crudele avventurismo l'esperimento di edificare il socialismo in un paese non pronto, tanto che la sua rivista «*Novaja Žizn'*» verrà chiusa il 16 luglio 1918 per ordine di Lenin.

La storia della letteratura conosce essenzialmente due modi di pressione da parte del potere: repressivo da un alto, protettivo e di incentivazione dall'altro⁸.

Il primo è negativo, si attua con una censura diretta, e non c'è dubbio che l'Unione Sovietica fin dall'inizio ne abbia fatto un uso massiccio⁹, anche

⁸ V.F. Chodasevič, *Literatura i vlast'* (Letteratura e potere), in *Nekropol'. Vospominanija* (Necropoli. Memorie), Moskva, 1996, pp. 227-249. Queste note di Chodasevič (1886-1939) sono scritte nel 1931 e hanno il valore di una testimonianza diretta: egli, infatti, benché non fosse bolscevico, anche grazie alla vicinanza con Gor'kij, aveva attivamente collaborato all'intensa vita culturale ufficiale dei primi, pur difficilissimi, anni sovietici (emigrerà nel 1922 a Berlino, confidando come molti in un prossimo ritorno). Lo sguardo retrospettivo degli storici nota lo stesso dualismo. In un capitolo dal titolo volutamente ambiguo e inquietante (*Trockij-Stalin: come aiutare i giovani poeti*), Boris Frezinskij riporta e commenta un *memorandum* di Trockij al Politburo del 30 giugno 1922, in cui egli ribadiva «l'orientamento pedagogico» della «nostra censura» e notava l'esigenza di riviste non strettamente partitiche, dove gli scrittori potessero pubblicare senza disagi e soverchie pressioni ideologiche: B. Frezinskij, *Pisateli i sovetskije voždi* (Gli scrittori e i dirigenti sovietici), Moskva, Ellis Lak, 2008, pp. 73-74. Si vedano a questo proposito anche i documentati lavori di Maria Zalambani che parte da questa considerazione: «Nell'affrontare il tema del sistema istituzionale nella Russia sovietica, vorremmo porre l'accento sulle istituzioni rivolte alla produzione del campo letterario, analizzando in particolare quelle che agiscono in modo "propositivo", produttivo ed espressivo (riviste letterarie, Gosizdat, Unioni artistiche, ecc.). In genere lasciate in secondo piano rispetto alle istituzioni di stampo meramente repressivo (Glavlit, Kgb), le prime sono state in realtà più efficaci, in quanto hanno definito la fisionomia del campo letterario sovietico, mettendo in atto strategie di produzione del nuovo lettore, del nuovo scrittore e, soprattutto, della nuova letteratura sovietica»: M. Zalambani, *Le istituzioni culturali della Russia sovietica*, in «*Europa Orientalis*», 2007, 26, p. 145, ma anche Id., *Censura, istituzioni e politica letteraria in Urss (1964-1985)*, Firenze, Firenze University Press, 2010, dove si rende conto della tensione da parte dello Stato sovietico a costituire un canone estetico ufficiale, attraverso un'opera di guida e condizionamento pervasivo, ma non sempre necessariamente violento.

⁹ Uno dei primissimi decreti di Lenin appena salito al potere fu proprio quello sulla stampa

grazie all'istituzione del Gosizdat, le Edizioni di Stato che controllavano le pubblicazioni e la loro distribuzione (1919). La censura preventiva, tuttavia, viene introdotta solo nel 1922.

È questo, infatti, il momento di svolta: il 6 giugno 1922 (caso o simbolo questa data, giorno del «compleanno» di Puškin, il «solicello» della letteratura russa?), in piena Nep, quando, anche grazie all'embrione di economia privata tollerata, aveva cominciato a risvegliarsi un minimo di attività editoriale, il Narkompros (Commissariato del popolo all'educazione) promulga la delibera sul Glavlit (Direzione generale per le questioni letterarie e artistiche) che, con alterne vicende fino al 1991, costituirà il mezzo principe del controllo censorio sulla letteratura, in stretta connessione con gli organi del Partito e della polizia segreta¹⁰. Con lo scopo di razionalizzare e unire le diverse competenze in materia di censura, infatti, la delibera rendeva esplicito il legame del Glavlit con gli organi partitici e polizieschi. Oltre a decretare l'obbligatorietà della censura preventiva e il vago divieto di ogni pubblicazione che potesse «turbare l'opinione pubblica», al punto 11 la delibera introduceva un elemento nuovo, che avrebbe condizionato tutta la successiva attività editoriale sovietica: la responsabilità diffusa. Non era più solo l'autore, o al limite il censore, a essere responsabile penalmente dell'ortodossia ideologica di una pubblicazione, non solo il redattore o il direttore della rivista su cui usciva, ma ogni anello della filiera editoriale, perfino

(16 novembre 1917) che limitava la libertà di stampa, introducendo la censura presentata come misura temporanea e difensiva contro tendenze controrivoluzionarie che minacciavano il nuovo Stato: *Dekrety Sovetskoy vlasti* (Decreti dell'Autorità sovietica), Moskva, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Političeskoy Literatury, 1957, vol. I, pp. 24-25; A. Artizov, O. Naumov, pod red., *Vlast' i chudožestvennaja intelligencija. Dokumenty 1917-1953* (Il potere e l'intelligencija nel mondo dell'arte. Documenti 1917-1953), Moskva, Meždunarodnyj Fond Demokratija, 1999, pp. 11-12.

¹⁰ A.V. Bljum, *Sovetskaja cenzura v epoche total'nogo terrora* (La censura sovietica nell'epoca del terrore totale), Akademičeskij proekt, 2000, pp. 26 sgg. Nella seconda metà degli anni Trenta il Glavlit venne riorganizzato per poi assumere una struttura ancora più militarizzata durante la guerra, grazie alla messa a punto di un'accurata «tecnologia del controllo totale» da parte dell'apparato partitico e dei servizi segreti. La presa del Glavlit, soprattutto sulle riviste, uno dei principali vettori della vita letteraria sovietica, andò aumentando dopo la tregua del periodo bellico, tanto da farle diventare sempre più degli organi veri e propri di repressione, per mezzo di campagne di diffamazione organizzate *ad hoc*, come nel caso di Anna Achmatova e Michail Zoščenko, espulsi dall'Unione degli Scrittori nel 1946: ivi, in particolare pp. 17-19; Zalambani, *Le istituzioni culturali della Russia sovietica*, cit., p. 162; Gorjaeva, *Političeskaja cenzura*, cit., pp. 309-310.

le tipografie¹¹. Lo testimonia Nadežda Mandel'štam, la moglie del grande poeta: «Da noi non è la censura a castrare i libri: a essa competono solo gli ultimi ritocchi, a essere ben più terribile del censore è invece il redattore, che con tutta l'attenzione possibile si immerge nel testo per rosicchiarlo e fare a morsi il più piccolo pezzetto»¹².

Tuttavia, per quanto sia stata intensa la sua attività di controllo e di oppressione, non si deve pensare che la censura sia stata l'unico strumento della politica letteraria del governo sovietico.

La lotta sul «fronte letterario» è condotta a partire dall'aspirazione del governo a creare una nuova scuola letteraria. L'arte ha una natura di classe ed è l'espressione dell'ideologia della classe che l'ha originata: all'insorgere della dittatura del proletariato, la svolta politica deve produrre un corrispondente rivolgimento nell'arte, la precedente arte borghese deve inevitabilmente cedere il passo a quella del proletariato. La letteratura con il suo carattere di propaganda doveva mostrare che l'ideologia delle masse coincideva con quella del partito; e utopisticamente doveva farlo su due fronti: essere al tempo stesso causa e conseguenza del nuovo ordine sociale.

Ecco perché dopo il 1917 il controllo dello Stato si fa stringente, come mai prima d'allora. La censura in Russia c'era sempre stata: era un problema per Puškin, che ne scriveva e che disseminò il suo *Onegin* di eloquenti punti di sospensione; per Dostoevskij, i cui *Delitto e castigo* e *I Demoni* sarebbero stati ben diversi senza l'intervento della censura e dell'autocensura; e per Tolstoj che con essa combatté una lotta titanica, anche grazie ai suoi seguaci che andarono incontro a condanne ed esili per diffondere le sue opere proibite. L'occhio del regime zarista, tuttavia, vigilava perché non si facesse attività sovversiva contro lo Stato; dopo il Diciassettesimo Congresso le cose stanno diversamente: a ogni livello la politica culturale del neonato governo è improntata a una decisa richiesta di coinvolgimento nell'azione ideologica e sociale, che non era accessoria bensì percepita come costitutiva della nuova cultura, divenuta prescrittiva, dunque, cogente.

Lo Stato chiedeva alla nuova letteratura non solo la *pars destruens* di denuncia dei vizi della società borghese, ma anche e innanzitutto la capacità di mettersi in riga con il nuovo passo della Storia e, di conseguenza, la raffigurazione radiosa del futuro (ma imminente) mondo comunista.

¹¹ *Sobranie uzakonenij i rasporjaženij pravitel'stva za 1922* (Raccolta delle leggi e delle disposizioni del governo nel 1922), Moskva, Uds SSSR, 1950, n. 40, art. 461, pp. 897-899.

¹² N. Mandel'štam, *Vtoraja kniga* (Il secondo libro), Parigi, Ymca Press, 1983, p. 133.

È qui che si colloca il crinale tra coercizione e consenso: in realtà non si tratta di un netto spartiacque, bensì una piana paludosa dai confini poco definibili. Le posizioni e le strategie di ognuno rientrano in una ampia gamma, dove l'eroica testimonianza può sfumare impercettibilmente nella più fedele osservanza, se non nell'entusiastica adesione ai dettami ufficiali. Non è più utile cercare di incasellare le multiformi risposte di ogni individuo nel paradigma dualistico Stato/società o accettazione/resistenza, perché il discorso ufficiale poteva venire rimodulato e «colonizzato» dalle persone, pur se con fini e con livelli di interiorizzazioni molto diversi¹³.

La generazione di studiosi emersa tra gli anni Settanta e Novanta è stata incline a leggere il rapporto tra potere e letteratura, tra censura e scrittori, alla luce del programmatico e travolgente appello di Solženycyn *Vivere senza menzogna*, che condannava ogni commistione con l'ideologia ufficiale come strisciante tradimento, ogni mezza verità come simulazione, individuando netta la frattura tra il campo della verità e quello della menzogna¹⁴. Non si deve dimenticare, tuttavia, che Solženycyn scriveva quel testo nel 1974, quando il regime era ormai diventato «vegetariano», per riprendere una famosa espressione di Anna Achmatova, ma soprattutto quando il netto contrapporsi del mondo nei due blocchi della guerra fredda aveva cambiato nettamente la percezione dell'opposizione interna e della possibilità del dissenso.

Completamente diversa era l'atmosfera nella Russia di Stalin. Nessuno degli autori di quel tempo si sarebbe sognato di programmare una propria strategia letteraria al di fuori del sistema editoriale ufficiale, tanto meno di rifiutare quest'ultimo per principio, ignorandolo o aggirandolo come avvenne in seguito col *samizdat* o il *tamizdat*¹⁵. Si scriveva, ostinati, per

¹³ «Se i lavori prodotti tra la metà e la fine degli anni Novanta hanno evidenziato una netta dicotomia delle fonti tra "noi" (la gente) e "loro" (il regime), separando generalmente le fonti in base ai dualismi accettazione-resistenza, affermazione-dissenso e consenso-coercizione, all'inizio del XXI secolo si sono fatte sentire di più le voci che hanno messo in dubbio tale visione dualistica dell'opinione popolare, in base al fatto che "la resistenza può essere assai ambigua" e "multidimensionale", che la sua definizione è "una questione difficile" che sfugge alle risposte facili»: J. Plamper, *L'opinione popolare sotto lo stalinismo*, in *Il consenso totalitario*, a cura di P. Corner, Roma-Bari, Laterza, 2012, pp. 71-72.

¹⁴ A.I. Solženycyn, *Vivere senza menzogna*, a cura di A. Dell'Asta, Milano, La casa di Matriona, 2008.

¹⁵ Rispettivamente auto-editoria clandestina e pratica di pubblicare all'estero (*tam* significa là): V. Parisi, *Il lettore eccedente. Edizioni periodiche del samizdat sovietico, 1956-1990*, Bologna, il Mulino, 2013.

pubblicare: e, incredibile, succedeva che si pubblicasse, pur in modo sporadico, letteralmente a costo della vita, con enormi difficoltà, compromessi e stravolgimenti. Certo, molte opere erano scritte per il cassetto, anzi nemmeno scritte, ma mandate a memoria da cari o amici (emblematico è il caso dei versi di Mandel'stam, tenuti a mente dalla moglie o di *Requiem* di Anna Achmatova, imparato da Lidija Čukovskaja e da altre 7 o 11 persone che non sapevano l'una dell'altra, e trascritto solo nel 1962, dopo la pubblicazione di *Una giornata di Ivan Denisovič* di Solženycyn)¹⁶; tuttavia, Mandel'stam, Achmatova, Pasternak, solo per citare grandi scrittori assunti a simbolo della resistenza della poesia in epoca staliniana, hanno sempre cercato uno spazio nell'editoria sovietica. Al di là del comprensibile bisogno di sopravvivere e di adattarsi a una situazione estrema e pericolosa, il bisogno di arrivare ai *loro* lettori, la convinzione stessa che questi lettori esistessero, li ha spinti a mettere in atto con ostinazione strategie complesse, in cui i testi si prestavano a letture multiple e articolate, ma in qualche modo parevano rimanere entro il discorso sovietico.

A complicare la nostra percezione a posteriori delle motivazioni all'origine di scelte, letterarie o esistenziali (e quando la Storia prende una piega tanto violenta spesso i piani si confondono), interviene la difficoltà di capire con precisione la portata e il significato del bisogno di integrazione, provato dagli individui nella Russia staliniana, in particolare negli anni immediatamente precedenti il Grande terrore (1937-1938).

Molta storiografia ha messo a tema la relazione particolare tra la società totalitaria e l'opinione pubblica, evidenziando che la costruzione del consenso era altrettanto importante ed efficace della repressione¹⁷. Il desiderio di acquisire una biografia sovietica e di entrare nel corso della storia, il bisogno di plasmare e ricreare la propria vita, l'«automodellamento» nascevano da un clima di intense pressioni sociali e politiche, andando ben oltre la politica per investire la sfera morale ed esistenziale. Proprio a ridosso del Grande terrore molti, soprattutto giovani inurbati e colti (ben diversa, infatti, è la

¹⁶ L.K. Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Achmatovoj* (Memorie su Anna Achmatova), Moskva, Soglasie, 1997, vol. II, pp. 90-95.

¹⁷ S. Davies, *Popular Opinion in Stalin's Russia: Terror, Propaganda and Dissent, 1934-1941*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; S. Fitzpatrick, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times*, Oxford, Oxford University Press, 1999; *Il consenso totalitario*, cit.; G.P. Piretto, *Quando c'era l'Urss. 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2018, in particolare il fondamentale capitolo «Euforia e terrore», pp. 205-240; S. Fitzpatrick, ed. by, *Stalinism. New Directions*, London-New York, Routledge, 2000.

percezione dei contadini vittime della collettivizzazione forzata e degli operai, in particolare dopo la nuova legislazione sul lavoro del 1938), interiorizzavano l'ideologia comunista, che non era solo il portato del Partito o di altre istituzioni sovietiche: essa, insomma, non preesisteva al soggetto, ma da esso veniva attivata e agita. Studiando i diari intimi dell'epoca staliniana, Jochen Hellbeck cerca di ricostruire questo meccanismo di interiorizzazione. In particolare, fa l'esempio di Aleksandr Afinogenov (1904-1941), un drammaturgo che fino al 1937, quando viene sospettato di simpatia trotskista, incarnava perfettamente lo scrittore staliniano-ingegnere di anime. Nel suo caso, il diario testimonia il disagio di sentirsi colpevolmente poco in consonanza con il corso storico, tanto che le accuse di cui è fatto oggetto (da Gor'kij e poi da Stalin in persona) non sono percepite come un'assoluta alienazione tra Stato e cittadino, ma al contrario

as an intense synergetic link between individuals and the state, in which the respective agendas of social purification and individual self-purification fused. The phenomenon of terror, Afinogenov's diary suggests, was far more than a policy threatening the integrity of the self from without; it had a profoundly constitutive effect on the self, which was expressed in torrents of confessional writing designed to cleanse and rework the self. As the Stalinist regime increased its demands for the unmasking of Trotskyist enemies, Afinogenov by means of his diary proceeded to scrutinize and cleanse his soul¹⁸.

Da questo «stato d'animo» (*nastroenie*, si tratta di un termine tecnico usato dall'Nkvd per misurare la lealtà e commisurare l'eventuale pena)¹⁹ nascono le diverse forme di autocensura, che non sono solo un segno di insincerità o opportunismo, ma spesso un modo per isolare una verità percepita eretica e quindi in qualche modo perturbante per l'io stesso²⁰.

Per questi motivi è difficile cogliere la vera natura del dissenso o dell'adesione al discorso ufficiale, e al momento storico da tale discorso dominato, questione che in ultima analisi pone il problema della sorgente ultima della

¹⁸ J. Hellbeck, *Revolution on My Mind. Writing a Diary under Stalin*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2006, p. 205.

¹⁹ Gli stati d'animo della popolazione erano oggetto di dettagliati e regolari rapporti (*svedki*) da parte di istituzioni sovietiche a vario livello. Cfr. a titolo di esempio, la circolare dell'Nkvd Sssr, n° 106, «Sui figli di genitori repressi» (20.5.1938), dove si mette in guardia anche dai bambini «socialmente pericolosi, che presentano stati d'animo e azioni antisovietici e terroristici», in *GULag (Glavnoe upravlenie lagerej) 1918-1960. Dokumenty*, pod red. A.I. Kokurin, N.V. Petrov, Moskva, Fond A.N. Jakovlev, 2000 (<http://history.org.ua/LiberUA/5-85646-046-4/5-85646-046-4.pdf>)

²⁰ Hellbeck, *Revolution on My Mind*, cit., p. 103.

soggettività in grado di porsi dentro, fuori o anche a lato delle coordinate storiche in cui si muove. La letteratura testimonia, in modo forse più attendibile delle *svodki*, i dossier della polizia segreta, tutte le sfumature del doloroso rapporto tra l'individuo e la Storia, e, poiché essa tende a presentare la realtà in modo sublimato e condensato, dà conto dei punti estremi di tale rapporto che si presentava come un intreccio, fatto di necessaria determinazione e sua ostinata negazione. Tale polarità poteva coesistere entro la stessa persona: nelle istituzioni preposte, dall'Unione degli scrittori sovietici al Glavlit, erano poeti e scrittori a prefigurare le ingegnerie letterarie staliniane con solerzia, e non solo per sopravvivenza; ma al tempo stesso sono stati poeti e scrittori a compiere atti di incoercibile resistenza.

Ad esempio, ancor prima di scrivere i versi contro Stalin (anch'essi scritti il giorno del compleanno di Puškin!), Osip Mandel'štam rigettava l'infantilismo coatto²¹ entro cui censura e propaganda confinavano il popolo sovietico e profeticamente non poneva limiti, neanche quelli della tomba e delle minacce di morte, alla forza della propria voce:

Non sono più un bambino!
 Tomba, zitta:
 niente lezioni al gobbo! Io per tutti
 parlo, e con tale forza che si muti la volta
 del palato in volta celeste, che le labbra
 si screpolino come argilla rosa.
*6 giugno 1931*²²

Si spiegano così le sfumature con cui vengono recepiti e giudicati i diversi modi di reagire alla censura e alle altrettanto svariate forme che essa ha assunto nel corso della storia sovietica. La pressione dello Stato totalitario, infatti, non si esercitò mai in modo prevedibile e uniforme,

²¹ In M. Berg, *Literaturokratija* (Letteraturocrazia), Moskva, Nlo, 2000, pp. 39-43, si può trovare una raffinata analisi dell'infantilismo indotto nella letteratura sovietica degli anni Trenta, non solo come risultato della propaganda e di un naturale processo di adattamento alle regole del gioco del potere, ma anche in relazione al mutamento del rapporto con il lettore. Sul rapporto tra letteratura per adulti e libri per l'infanzia si veda anche E. Dobrenko, *Formovka sovetskogo čitatelja* (Plasmare il lettore sovietico), Sankt-Peterburg Akademičeskij proekt, 1997, p. 140.

²² O.E. Mandel'štam, *Ottanta poesie*, a cura di R. Faccani, Torino, Einaudi, 2009, p. 218. Il cenno al gobbo si riferisce al proverbio russo «La tomba correge il gobbo». Emblematico che si tratti di un frammento distrutto poi fortunosamente ritrovato dal poeta e dalla moglie nel 1935: O.E. Mandel'štam, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem* (Opera omnia con lettere), Moskva, Progress-Plejada, 2009, vol. 1, p. 604.

come «un ferro da stiro o un rullo compressore»²³, e la letteratura, nel suo corso evolutivo, non è mai stata identica all'apparato propagandistico che sembrava dominarla; ha cercato invece modi di sopravvivere, «nicchie» in cui rifugiarsi o «fessure» da cui sbucare in superficie (continuo a usare le metafore di Marietta Čudakova). In un libro che ha fatto scuola, *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature* (1984), il poeta Lev Losev, notando quanto nella letteratura russa fosse rilevante il linguaggio esopico (ricco di allusioni e sottotesti che minavano o aggiravano il discorso ufficiale), lo ha descritto in termini semiotici come un vero e proprio procedimento artistico: esso è caratterizzato, infatti, da una forma codificata, in grado di trasformare ciò che per il discorso ufficiale è solo un «rumore» in un segnale vero e proprio²⁴. L'espressione esopica novecentesca, quindi, lungi dall'essere un mero discorso ironico, sfrutta l'esigenza tutta umana di produrre senso²⁵ e, in modo molto simile al linguaggio dell'assurdo, crea percorsi alternativi, sotterranei, di significazione. Ma ciò non nasce dal nulla, proprio questa sua particolarità sottilmente semiotica, che la distingue dalla letteratura di opposizione ottocentesca, sfrutta tutta l'esperienza primonovecentesca, con il suo appello al lettore come co-creatore di senso, il lettore-amico di cui parla ancora nel 1919 Nikolaj Gumilev, marito di Anna Achmatova e sodale di Osip Mandel'stam²⁶.

²³ M.O. Čudakova, *Russkaja literatura XX veka: problema granic predmeta izučenija* (La letteratura russa del XX secolo: il problema dei confini dell'oggetto di studio), in «Toronto Slavic Quarterly», 2006, 18 (<http://sites.utoronto.ca/tsq/18/chudakova18.shtml>).

²⁴ L. Losev, *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*, München, Verlag Otto Sagner, in particolare pp. 42 sgg.

²⁵ Come diceva Erwin Goffman, «we can tolerate the unexplained, but not the inexplicable»: E. Goffman, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1974, p. 30. Si pensi anche alla riflessione di Umberto Eco sul processo di interpretazione di un segnale che può procedere con decodifiche parziali, dove, in un «contesto ambiguo e non codificato», le ipotesi vengono a costituire dei codici veri e propri, proprio per il nostro essere macchine costruttrici di senso che si aggrappano a tutto ciò che di decodificabile fornisce l'esperienza: U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, in particolare p. 187. In realtà, il discorso letterario nella Russia staliniana non era certamente un contesto «non codificato», ma, nell'esperienza dello scrittore che cercava un proprio spazio, sue porzioni erano passibili di una ricodificazione, in presenza di opportune condizioni.

²⁶ N.S. Gumilev, *Čitatel'* (Il lettore), in «Al'manach Cecha Poetov» II-III, Berlin, 1923, p. 100. Nell'agosto del 1921, la fucilazione di Gumilev per attività controrivoluzionaria e la morte di Blok segnarono in modo indelebile la comunità letteraria russa del tempo.

Questo discorso-appello è simile a un lancio disperato di un messaggio in bottiglia nel mare periglio di una comunicazione disturbata, dove il coinvolgimento con le istituzioni censorie in-forma il testo dall'interno per trasformarsi in una sorta di turbato *menage à trois* (autore-censore-lettore)²⁷: quale ruolo, dunque, esso riveste nel contesto della censura? Mina o conferma il suo potere? È linguaggio di libertà e di resistenza oppure lingua di schiavi che si adattano e fanno della menzogna, del doppio pensiero, la loro condizione abituale? Anche a questo proposito non ci sono risposte univoche e le diverse posizioni cambiano molto nel corso degli anni. La domanda, peraltro, non intende porre un giudizio, ma semplicemente registra atteggiamenti e sensibilità che si sono manifestati in momenti diversi. Negli anni Sessanta del Novecento, il linguaggio esopico poteva anche essere percepito come un compromesso, una tattica da rifiutare, come fece Brodskij e come in seguito denunciò Solženycyn. Nel periodo staliniano, invece, esso rappresentava probabilmente l'unico mezzo di espressione grazie alla timida speranza di complicità tra l'autore e il suo interlocutore. Si trattava, però, di un messaggio che per funzionare aveva bisogno di una comunità pronta a leggere tra le righe, si trattava di trovare il lettore ideale.

E il lettore si trovava, eccome: quando sul palco Amleto, nella traduzione di Pasternak, pronunciò la famosa frase: «C'è del marcio in Danimarca», la sala scoppì in un applauso²⁸; della *pièce*-fiaba di Evgenij Švarc *Il drago* (1940), a lungo osteggiata dalla censura, immediatamente si coglieva la denuncia contro ogni totalitarismo, Hitler e Stalin insieme. Qualche decennio dopo fecero lo stesso ardito paragone molti dei circa venti milioni di cittadini sovietici che si affollarono nei cinema dell'Unione per vedere *Il fascismo ordinario*, il documentario che Michail Romm aveva montato con i materiali originali degli archivi cinematografici tedeschi, requisiti

²⁷ In realtà lo spazio era ben più affollato, Bljum articola in cinque livelli la complessa stratificazione del processo censorio: 1. l'autocensura, il meccanismo di difesa che parte dal tentativo di indovinare le richieste ideologiche, politiche e financo estetiche, del regime. Essa può essere più severa di quella esterna e portare alla perdita di originalità, al doppio pensiero e al cinismo; 2. la censura redazionale, anche questa, come si è visto, più pericolosa di quella vera e propria, perché esercitata da professionisti della cultura, capaci di vigilare che le opere non evocassero «associazioni non controllate», «citazioni nascoste»; 3. la censura vera e propria del Glavlit; 4. la censura penale, esercitata dalla polizia politica; 5. la censura ideologica in capo alla dirigenza del Partito: Bljum, *Sovetskaja cenzura v epoche total'nogo terrora*, cit., pp. 14-18.

²⁸ S. Sherry, *Discourses of Regulation and Resistance. Censoring Translation in the Stalin and Khrushchev Era*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015, p. 141.

come trofeo di guerra dall'Armata Rossa. La voce fuori campo del regista commentava il fluire delle immagini, colmando o sottolineando le fratture del montaggio, che accoppiava la vita quotidiana più naturale e la violenza brutale delle prime testimonianze dai campi nazisti, le caratteristiche più diverse degli individui e i misteriosi movimenti delle masse senza volto. La generazione cresciuta insieme al processo di destalinizzazione colse subito le analogie con l'intero sistema sovietico e si riconobbe nella resa visuale di quel processo interiorizzato, accaduto nelle menti di migliaia e migliaia di persone, per cui la storia si deformava, per poi ripresentarsi in forma di costruzioni mitologiche e narrazioni funzionali al potere. E il film, infatti, fu ritirato precipitosamente²⁹.

Questi messaggi funzionavano perché partecipavano di quella incerta, parziale codificazione che in qualche modo rendeva possibile il linguaggio esopico, spesso compreso anche dai censori, che perciò erano guidati dal paranoico bisogno di estirpare qualsiasi stratificazione di senso, qualsiasi ambiguità: essi si muovevano nell'orizzonte utopistico in cui ogni atto comunicativo deve essere univoco.

Losev afferma che il messaggio cifrato funzionava grazie a procedimenti che non risiedevano nel testo, bensì nella consapevolezza del lettore. Il testo li innescava attraverso un meccanismo di schermi e di marche semiotiche. Lo schermo dissimulava il messaggio pericoloso, la marca lo portava all'attenzione.

Qualche esempio concreto dei procedimenti e dei testi potrà illustrare meglio delle teorie. Mi limiterò a isolare alcuni dei procedimenti più usati, concentrandomi sugli anni che vanno dal Grande terrore a quelli immediatamente dopo la morte di Stalin (1953). In quegli anni fra gli schermi più ricorrenti, per usare la terminologia di Losev, osserviamo: il richiamo insistito a Shakespeare, la traduzione e il riferimento a figure cruciali come Dante, a epoche storiche, come i grandi imperi dell'antichità o al nazismo. La storia della recezione dantesca novecentesca russa è lunga e articolata e, dopo il 1917, si carica di una dimensione politica precisa: Dante e i suoi «tormenti»³⁰ (è l'*Inferno* a prevalere) marcano il motivo dell'esilio e della persecuzione politica, in particolare in poeti come Mandel'stam, Achmatova.

²⁹ Turovskaja, *Zuby drakona. Moi 30ye gody*, cit., pp. 70-71.

³⁰ Di Achmatova Mandel'stam si chiedeva: «Possibile che anche all'agile zingara/ Tutti i tormenti di Dante siano in sorte?»: O. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach* (Opere in 4 volumi), Moskva, Olma-Press, p. 122.

va e Brodskij³¹. Gli imperi dell'antichità e il nazismo servono invece come schermo per parlare dell'attualità sovietica: si pensi a Tiberio e Caligola, rispettivamente nel *Maestro e Margherita* di Bulgakov e nel *Dottor Živago* di Pasternak, che adombrano la figura di Stalin³².

Ma è il significato assunto da *Amleto* durante quegli anni a racchiudere in sé una serie di questi procedimenti (il codice shakespeariano, la traduzione, il nazismo)³³. Era stata l'epoca a convogliare l'interesse sull'impatto politico del dramma shakespeariano, proponendone una nuova lettura a partire dalle dinamiche del potere e una nuova riflessione sui suoi limiti nella società civile.

I registi teatrali spesso si sono appassionati alle parole: «la Danimarca è una prigione» e hanno cercato di mostrare che il principe viveva in uno spazio deserto e umido. Io comprendo diversamente il senso di quelle parole: sotto un tetto elegante e decoroso si nascondeva la prigione dei pensieri e dei sentimenti; il palazzo era ben organizzato, la vita di corte perfettamente stabilita, tutto fluiva secondo il suo corso. Solo un uomo andava contro corrente. Lui pensava. In questo consisteva l'essenza della tragedia. Tuttavia, quell'uomo non era così solo come si è soliti ritenere. È proprio questa circostanza che si è imposta alla mia attenzione. Non intendeva solo l'amicizia studentesca con Orazio o la cordialità del principe mecenate nei confronti degli attori. Mi incuriosiva la comunanza dell'eroe con un numero ben maggior di persone³⁴.

Così il regista Kozincev, autore di un *Amleto* in teatro (1954) e di una nota versione cinematografica (1964) getta una nuova luce sulla società sovietica e sulla portata della resistenza al totalitarismo: Amleto non è solo come si è soliti ritenere. Ci sono uomini e donne che, ancorati alla memoria, resistono e custodiscono la propria umanità. E lo fanno anche raccogliendosi intorno ad Amleto, che diventa un insospettabile spazio

³¹ K. Landa, *Le traduzioni della Commedia: il Novecento e Michail Lozinskij*, in S. Monti, a cura di, *Dante oltre i confini*, Alessandria, Editrice Dell'Orso, 2018, pp. 121-136; O. Trukhanova, *Il Vate, il Poeta, l'Esule. Brodskij legge Dante*, Roma, UniversItalia, 2019.

³² Nel caso del Caligola pasternakiano la dinamica schermo-marca è particolarmente evidente, in quanto l'imperatore viene descritto come «butterato» cosa che allude direttamente al viso di Stalin segnato dal vaiolo, mentre non esistono testimonianze storiche che il reale Caligola lo fosse.

³³ Per un approfondimento sul ruolo di Amleto nella cultura russa mi permetto di rimandare al mio *Figure dell'immaginario europeo. Amleto (e Ofelia) in Russia*, Parma, Unipr Co-Lab, 2014, da cui riprendo parzialmente la vicenda della traduzione del sonetto LXXIV.

³⁴ V.G. Kozincev, Ja.L. Butovskij, pod red., *Ot balagana do Šekspira. Chronika teatral'naja dejatel'nost' G.K. Kozinceva* (Dal baraccone a Shakespeare. Cronaca dell'attività teatrale di G.K. Kozincev), Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2002, p. 373.

politico. I due *Amleti* di Kozincev sono indicativi di questa appartata «comunanza»: il regista si avvale della traduzione di Pasternak, delle scenografie e dei costumi di Natan Altman, delle musiche di Šostakovič; chiama a collaborare alla sceneggiatura del film Anna Achmatova³⁵; fa declamare ad Amleto morente il sonetto LXXIV nella traduzione di Samuil Maršak. È un'azione collettiva, per la quale Kozincev ruba un'espressione classicamente sovietica: *Amleto* è «propaganda, una furiosa *agitka* in difesa della dignità umana»³⁶.

Amleto fin dall'inizio costituisce una questione spinosa per gli ideologi sovietici: nella letteratura di regime la retorica dei classici è subito usata come importante strumento educativo e soprattutto come mezzo per forgiare un nuovo gusto anche in funzione antimodernista. *Amleto*, un classico per antonomasia, avrebbe dovuto rientrare pienamente in questo schema. Eppure, se Shakespeare continua ad avere fortuna nella Russia sovietica, questo dramma è rappresentato sempre più raramente. Colui che probabilmente è il più grande Amleto della scena sovietica della prima metà del Novecento, Michail Čechov (nipote di Anton Pavlovič, recita *Amleto* nel 1924), viene accusato di non rappresentare la realtà contemporanea, mentre la tragedia viene spesso tacciata di aristocraticismo. È evidentemente difficile stabilire quale sia l'atteggiamento da adottare nei confronti di un'opera tanto ambivalente e misteriosa.

Il disagio del regime sovietico nei confronti di *Amleto* scoppia nel maggio 1932 in occasione della messinscena di Nikolaj Pavlovič Akimov (1901-1968) al Teatro Vachtangov di Mosca. Questo spettacolo innovativo, la cui musica era stata composta da Šostakovič (come nelle due versioni citate di Kozincev), ha un successo clamoroso di pubblico, ma viene presto rimosso dalla programmazione per l'attacco di Karl Radek sulla «Pravda», probabilmente perché pone l'accento sull'intrigo politico e centra l'azione drammatica sulla conquista del trono da parte di un Amleto tanto intraprendente da fingersi lui stesso il fantasma per trovarsi alleati. Persino il *to be or not be* è ridotto alla dimensione politica (essere o non essere il re è la questione)³⁷.

³⁵ La collaborazione non era poi andata in porto, ma era stata seriamente presa in considerazione da Achmatova. Cfr. O.V. Simčenko, *Tema pamjati v tvorčestve Anny Achmatovy* (Il tema della memoria nell'opera di Anna Achmatova), in «Izv. AN SSSR», 1985, vol. 44, pp. 506-517.

³⁶ Kozincev, Butovskij, pod red., *Ot balagana do Šekspira*, cit., p. 374.

³⁷ E. Rowe, *Hamlet: a Window on Russia*, New York, New York University Press, 1976, pp. 127-145.

Dopo qualche rappresentazione negli anni Trenta, *Amleto* era stato praticamente bandito dalle scene nel 1941: una velata allusione di Stalin sulla sua non opportunità aveva quasi del tutto bloccato i suoi allestimenti, sancendo e rafforzando così la sua interpretazione politica e il suo carattere di atto, azione, ove teatro ed etica si fondono in un tutt'uno. La palla fu colta al balzo dai grandi dell'epoca: Nikolaj Ochlopkov, Boris Pasternak, Grigorij Kozincev fino, molto più tardi, alla coppia Ljubimov-Vysockij del teatro «Na Tagan'ke». A ciò si aggiungeva il fato oscuro che aveva colpito i coniugi Mejerchol'd: lui, il regista Vsevolod Emil'evič, arrestato nel giugno 1939 e fucilato nel febbraio 1940; lei, l'attrice Zinaida Reich, misteriosamente trucidata nel proprio appartamento il giorno dopo l'arresto del marito. Mejerchol'd aveva appena progettato di produrre *Amleto* e commissionato una sua nuova versione a Pasternak. Si può ben immaginare con quale trepidazione Pasternak continuasse a lavorare alla propria traduzione, che uscì sulla rivista «Molodaja gvardija» nel 1940 e, massacrata da numerosi interventi redazionali, in volume l'anno dopo³⁸.

A livello teatrale, invece, solo la morte di Stalin-Claudio (1953) poteva sbloccare la situazione e, in effetti, non si dovette attendere molto³⁹: il 1954 vede due carismatiche versioni dell'*Amleto*. La prima, al Teatro Majakovskij di Mosca, è diretta dal regista N.P. Ochlopkov (1900-1967),

³⁸ E.B. Pasternak, *K perevodam šekspirovskich dram. Iz perepiski Borisa Pasternaka* (Verso la traduzione dei drammi di Shakespeare. Dalla corrispondenza di Boris Pasternak), in «Masterstvo perevoda 1962», Moskva, Sovetskij Pisatel', 1970, pp. 341-363; E. Etkind, *O Gamlete v perevodach B. Pasternaka i M. Lozinskogo* (Sull'Amleto nelle traduzioni di B. Pasternak e di M. Lozinskij), in *Boris Pasternak 1890-1960. Colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Institut d'études slaves, 1979, pp. 471-474; E.B. Pasternak, *K istorii perevoda «Gamleta»* (Per una storia della traduzione di Amleto), in V. Poplavskij, pod red., «*Gamlet» Borisa Pasternaka: Versii i varianty perevoda šekspirovskoj tragedii* (L'Amleto di Boris Pasternak: Versioni e varianti della tragedia shakespeariana), Sankt-Peterburg, Letnij sad, 2002, pp. 5-11.

³⁹ Succede la stessa cosa in Polonia, solo qualche anno più tardi: «L'Amleto rappresentato a Cracovia alcune settimane dopo il XX Congresso del Partito Comunista dell'Urss, dura tre ore. [...]. È tutto, da cima a fondo, un dramma politico. «V'è qualcosa di putrido nello stato di Danimarca». Questo è il primo accordo della nuova attualità dell'Amleto. E poi, ripetuto sordamente per tre volte: «La Danimarca è una prigione». E infine la magnifica scena coi becchini, spogliata d'ogni metafisica, brutale e inequivocabile. I becchini sanno per chi stanno scavando le fosse. «Le fosse», dicono, «son costruite più forte della chiesa». La parola ripetuta più spesso sulla scena è «sorvegliare». Qui sono sorvegliati tutti, senza eccezione, e in continuazione»: J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, trad. it. di V. Petrelli, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 57-58.

discepolo di Mejerchol'd. Quello di Ochlopkov è un Amleto ribelle contro la fredda prigione danese e contro il suo tiranno. La scena, disegnata da Vadim Ryndin, è spezzata da una grande porta di metallo che con una serie di congegni e meccanismi trasforma la reggia e l'intero paese in una prigione.

Contemporaneamente, Grigorij Kozincev (1905-1973) allestisce *Amleto* al Teatro Puškin di Leningrado in uno spettacolo quasi sussurrato, come per seguire le istruzioni dello stesso Amleto agli attori. Ci si muove guardi ghi nella *Elsinore* di Kozincev, dove tutti spiano tutti e dove lo spazio è dominato dalle onnipresenti statue di Claudio (ancora non era stato denunciato il culto della personalità e quello che sarebbe poi successo con il XX Congresso nel 1956 era imprevedibile).

Il regista tornerà sulle medesime atmosfere dieci anni dopo con la sua versione cinematografica. Il bianco e nero esasperato, le «mura alte e le piccole figure umane», le statue, gli arazzi del castello che raffigurano scene di caccia di una violenza esasperata: tutto concorre a descrivere «un'epoca in cui essi sono consapevoli di ogni sorta di nefandezza che si compie lì vicino, il tradimento di ciò che è grande per servire ciò che è insignificante e meschino»⁴⁰. *Elsinore* è metafora della tirannia, ma anche della mediocrità che si incista sulla violenza e tradisce l'essenziale; nei suoi scritti Kozincev parla delle nefandezze di certi periodi storici, facendo chiaramente riferimento a Hitler, ma, al tempo stesso, alludendo a un luogo «lì vicino» (lo schermo e la marca).

Altre due marche guidano la decodificazione: la scelta per il film dell'attore Innokentij Smoktunovskij che, dopo essere stato fatto prigioniero dai tedeschi durante la guerra, era stato costretto alla residenza coatta a Norylsk, uno dei centri dell'Arcipelago Gulag, e il finale della versione teatrale.

Abolito il motivo di Fortebraccio, l'opera nella messinscena kozinceviana termina con Amleto morente che recita il LXXIV sonetto di Shakespeare, una sorta di *Exegi monumentum* shakespeariano. Kozincev vuole fortemente la traduzione di Samuil Maršak (1887-1964)⁴¹ e rifiuta quella di Paster-

⁴⁰ G.M. Kozincev, *Naš sovremenik V. Šekspir* (Il nostro contemporaneo W. Shakespeare), in *Sobranie sočinenij v pjati tomach* (Opere in cinque volumi), Leningrad, Iskusstvo, 1983, vol. III, p. 294.

⁴¹ S.Ja. Maršak, *Sonety Šekspira v perevodach Maršaka* (I sonetti di Shakespeare nella traduzione di Maršak), Moskva, Sovetskij pisatel', 1948.

nak. Benché questo finale non lo convincesse⁴², Pasternak aveva preparato una sua versione del sonetto perché si auspicava che la chiusa fosse omogenea con il tono dell'intera opera. Invece, Kozincev rimane fermo nella sua scelta, per quanto amasse l'*Amleto* di Pasternak.

La particolarità della traduzione di Maršak, solitamente abbastanza fedele nelle sue versioni shakespeariane⁴³, chiarisce le sue ragioni e pone un suggerito di verità e di coraggiosa testimonianza allo spettacolo del 1954.

Sonnet LXXIV

But be contented: when that fell arrest
 Without all bail shall carry me away,
 My life hath in this line some interest,
 Which for memorial still with thee shall stay.
 When thou reviewest this, thou dost review
 The very part was consecrate to thee:
 The earth can have but earth, which is his due;
 My spirit is thine, the better part of me:
 So then thou hast but lost the dregs of life,
 The prey of worms, my body being dead,
 The coward conquest of a wretch's knife,
 Too base of thee to be remembered.
 The worth of that is that which it contains,
 And that is this, and this with thee remains.

Nell'originale inglese il tema dell'arresto è confinato ai primi due versi ed è semplicemente una metafora della morte. Tutt'altro significato esso assume, invece, nella versione di Maršak:

⁴² Pasternak ne parla a Kozincev nelle lettere del 4 e del 14 marzo 1954. In esse esprime tutto il suo disappunto in merito alla possibilità di far risuonare nell'opera due traduttori diversi. Cfr. B.L. Pasternak, *Polnoe sobranie sočinenij v 11 tomach* (Opera omnia in 11 volumi), Moskva, Slovo, 2005, vol. IX, p. 164, e vol. X, pp. 19-21.

⁴³ M. Gasparov e N. Avtonoma analizzano le particolarità dei sonetti shakespeariani tradotti da Maršak e sottolineano che la tendenza del poeta russo è quella di ammorbidente la lingua e lo stile di Shakespeare in favore di un tono medio, smussando le asperità della lingua shakespeariana e a trasformare le immagini concrete in altrettante astratte. Alla luce di queste osservazioni, diventano tanto più significanti le modifiche che Maršak compie sul sonetto LXXIV perché qui egli opera esattamente in modo contrario, conferendo alla sua versione una concretezza e un'asperità sconosciute all'originale: M.L. Gasparov, N.S. Avtonoma, *Sonety Šekspira – Perevody Maršaka* (I sonetti di Shakespeare – Le traduzioni di Maršak), in M.L. Gasparov, *O russkoj poezii* (Sulla poesia russa), Sankt-Peterburg, Azbuka, 2001, pp. 389-409.

<p>Когда меня отправят под арест Без выкупа, залога и отсрочки, <i>Не глыба камня, не могильный крест</i> - Мне памятником будут эти строчки. Ты вновь и вновь найдешь в моих стихах Все, что во мне тебе принадлежало. Пускай земле достанется мой прах, - Ты, потеряв меня, утратишь мало. С тобою будет лучшее во мне. А смерть возьмет от жизни быстротечной Осадок, остающийся на дне, То, что похитить мог бродяга встречный. Ей - черепки разбитого ковша, Тебе - мое вино, моя душа.</p>	<p>Quando mi deporteranno in arresto Senza cauzioni, riscatti o rinvii, <i>Non una lapide di pietra, non una croce tombale</i>, Questi versi saranno il mio monumento. Tu per sempre troverai nei miei versi Tutto ciò che in me a te apparteneva. Lascia che la terra si prenda la mia cenera, Tu, perdendomi, poco perderai. La parte migliore di me sarà con te. E la morte prenderà dalla vita che fugge Il sedimento che rimane sul fondo. Ciò che può rapinare un vagabondo qualsiasi. A lei i cocci dell'orcio rotto, A te il mio vino, la mia anima.</p>
--	--

Maršak realizza la metafora, la sostanzia, e l'arresto diventa il tema fondamentale, facendo scivolare la morte in secondo piano, una conseguenza dell'arresto, non l'oggetto del discorso di cui l'arresto era il sostituto simbolico. Ma non solo: il poeta russo va oltre e aggiunge un verso che non c'è in Shakespeare, un verso che evoca la miriade di sepolture senza lapide e senza pietra tombale. Certo, la tradizione poetica russa – l'*Exegi monumentum* puškiniano – può aver fatto da volano, ma il richiamo all'attualità e agli anni del Grande terrore staliniano è indubbio. Come è indubbio, allora, che tale richiamo sia stata la ragione della scelta di Kozincev.

In realtà, l'attualizzazione che in Kozincev si esprime attraverso il sonetto LXXIV come finale e la particolare versione di Maršak, è presente nella stessa traduzione di Pasternak. Nelle ultime parole di Amleto a Orazio, in effetti, c'è un accenno alla morte come arresto. I versi «As this fell sergeant, Death,/Is strict in his arrest – O, I could tell you», Pasternak li traduce così: «Но смерть – тупой конвойный и не терпит/ Отлыниванья, – я б вам рассказал» (Ma la morte è una guardia ottusa e non tollera/defezioni). Pasternak concretizza ulteriormente l'immagine shakespeariana della morte sergente, usando un termine dolorosamente attuale, *tupoj konvojnyj* (l'ottusa guardia di scorta), che era impossibile non associare ai trasferimenti forzati e alla deportazione. Ciò è rafforzato dall'uso del gergale *otlynivan'e*,

che significa «scansare» un lavoro obbligatorio, spesso con l'inganno o con qualche espediente⁴⁴.

Pasternak e Kozincev usano due procedimenti diversi nell'articolare il linguaggio esopico. Traducendo, il poeta adombra l'attualizzazione nelle pieghe della lingua e delle sue metafore, il regista collega esplicitamente il tema dell'attualità di *Amleto* a quello dei campi di concentramento, usando il nazismo come schermo: «Ma le parole di Amleto non lasciano indifferenti gli spettatori di oggi. Nella nostra memoria il fuoco e le lacrime sono il prezzo per rapporti umani senz'anima e per il potere consolidatosi nella sua nefandezza. L'Elsinore dei nostri giorni, i suoi pezzetti sono conservati sia negli Stati che nelle anime, ancora una volta disposti a serrare intorno all'umanità la corona di spine del filo spinato dei campi di concentramento»⁴⁵.

⁴⁴ V. Poplavskij, pod red., «*Gamlet*» Borisa Pasternaka: Versii i varianty perevoda šekspirovskoj tragedii (L'Amleto di Boris Pasternak: Versioni e varianti della tragedia shakespeariana), Sankt-Peterburg, Letnij sad, 2002, p. 15.

⁴⁵ Kozincev, *Naš sovremennik V. Šekspir*, cit., p. 347.