



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e Letterature europee, americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

***Choču reběnka!* di Sergej Tret'jakov:
una proposta di traduzione**

Relatore

Dott. Alessandro Farsetti

Correlatrice

Prof.ssa Daniela Rizzi

Laureanda

Chiara Casarini
Matricola 871941

Anno Accademico

2018 / 2019

Ringrazio tutti quelli che mi hanno appoggiata nel portare avanti questo progetto.

Il Dottor Alessandro Farsetti per avermi seguita scrupolosamente lungo tutto il percorso e la Professoressa Daniela Rizzi per la sua disponibilità. Tutta la mia famiglia e i miei amici che come sempre mi sono stati vicini. Un grazie particolare a Dima, Giulia e Maddalena che hanno letto e corretto il testo.

Indice

Автореферат	1
Introduzione	12
1. Sergej Michajlovič Tret'jakov e la Russia del suo tempo	14
1.1 Lo sfondo storico-culturale: gli anni della NEP	15
1.2 Vita e opere di Sergej Tret'jakov	21
1.3 Le due versioni della pièce e i problemi con la censura	32
2. <i>Voglio un bambino!</i>, una proposta di traduzione	36
2.1 La strategia traduttiva della «teatralità»	36
2.1.2 Il sistema di traslitterazione e i sussidi per la traduzione	39
Voglio un bambino!	40
3. Una riflessione sulla lingua e la poetica di <i>Voglio un bambino!</i>	127
3.1 Il <i>byt</i> di <i>Choču rebenka!</i>	127
3.2 Riprogettare il mondo: il costruttivismo	138
3.2.1. Il teatro di produzione e la Biomeccanica di Mejerchol'd	140
3.2.2 Il teatro delle attrazioni: come si produce una coscienza?	141
3.2.3 La parola scolpita della Biomeccanica: i cigolii di Skripučij	143
3.3 Mejerchol'd – Tret'jakov: il linguaggio della sociomeccanica	145
3.3.2.1 La traduzione della parola <i>chozjajka</i>	150
3.3.3 Il <i>prostoreč'e</i> degli operai	154
3.4. «L'amore sul tavolo operatorio»: il linguaggio specifico della pièce	156
3.4.1 Selezione artificiale: la metafora dello stallone	157
3.4.2 Il lessico della (ri)produzione e il linguaggio iper-razionalizzato di Milda	161
Conclusioni	172
Bibliografia	174

Автореферат

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Предметом настоящего исследования является перевод на итальянский язык пьесы Сергея Михайловича Третьякова «Хочу ребенка!». До настоящего времени, пьеса существовала на итальянском лишь в обработке Бертольта Брехта, и была опубликована в приложении к номеру 407 журнала «Сипарио» 1981 года, в переводе с немецкого Консолины Вильера. Таким образом, предложенный в данной работе текст «Voglio un bambino!» представляет собой первую попытку перевести подлинник на итальянский язык.

Сергей Третьяков был разносторонней личностью: поэт, драматург, футурист, журналист ЛЕФа, репортёр, фотограф – лишь малый список того, чем он занимался. Он был связан дружбой с Маяковским, Эйзенштейном, Родченко и еще с многими знаменитыми художниками русской авангарды. Несмотря на широкий спектр его культурной деятельности и внушительное литературное наследие, имя Сергея Третьякова до сих пор остается малоизвестным в Италии, и его пьеса «Хочу ребёнка!» долгое время была забыта в России. Исходя из этого, **цель данной диссертации** – внести вклад в изучение творчества Третьякова, в надежде на то, что исследование литературного произведения Третьякова будет продолжено и углублено.

Поставленная цель определяет и основные задачи исследования.

1 Определить роль Сергея Третьякова и место его творчества в русской литературе 1920-1930-х годов.

2 Представить неопубликованный итальянский перевод пьесы Третьякова «Хочу ребенка!» («Voglio un bambino!») и стратегию, избранную для перевода.

3 Выявить главные мотивы пьесы «Хочу ребенка!» и характерные черты поэтики Третьякова.

Каждой из этих тем посвящается одна глава данного исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Во введении определяются задачи, методы, структура исследования и вкратце описывается содержание каждой главы.

В первой главе («Sergej Tret'jakov e la Russia del suo tempo», «Сергей Третьяков и Россия его времени») анализируются жизнь и творчество Третьякова в историко-культурном и литературном контексте 1920-1930-х годов. В ней также воссоздаётся хронология существующих на данный момент изданий и переводов пьесы «Хочу ребёнка!». Глава делится на три параграфа.

В первом параграфе (§ 1.1) речь идёт об одном из важнейших событий внутренней политики Советского Союза 20-х годов, то есть о введении НЭПа, Новой Экономической Политики, посредством которой, в СССР утвердился временный поворот к рыночной экономике. Благодаря предпринятым в 1921 г. мерам, появился новый тип советского предпринимателя: нэпман. Нэпманы (или нэписты) – частные торговцы, обогатившиеся за счет новой политики и не пользующиеся симпатией обычных людей. Они стали одним из главных символов культуры НЭПа. Им противостояли новые «культурные типы» (новый тип советского мужчины, новый тип советской женщины), которые возникли в первые послереволюционные годы: молодая советская страна, образовавшаяся лишь в 1917 г., требовала не только новой политики, но и новой культуры. В частности, развивающаяся советская культура реализовалась в формировании новой организации быта. Ключевое понятие тех лет – «строительство». В Москве открывались стройки, появлялись первые коммунальные квартиры, по всей стране шел всеобщий ремонт. Кроме того, вместе с архитектурой, перестраивалась и человеческая жизнь. Возникает понятие «нового советского человека». В представлении современников Третьякова им являлся «сознательный коллективист, который ставит общее выше частного». Новый советский человек «[...]физически и интеллектуально гармонично развит».¹ Рядом с новым советским человеком возник и прототип новой советской женщины: скромной, простой, строгой и свободной работницы, образ которой С. М. Третьяков воплотил в главной героине «Хочу ребёнка!», Милде Григнау.

В контексте реорганизации быта (новая страна, новые дома, новые люди) необходимо было переосмыслить и половые отношения. Таким образом, ставился вопрос о новой сексуальной морали – один из основных мотивов пьесы Третьякова. На фоне проблемы новой морали сталкивались две ключевые позиции: с одной стороны, идеи революционерки Александры Коллонтай, с её лозунгом «долой стыд!», теории о «любви-товариществе» и «Крылатом Эросе», с другой – идеология Ленина и старого поколения большевиков, которые отрицательно относились как к понятию свободной любви, так и к другим взглядам Коллонтай. Члены пар-

¹ А. В. Кравченко, «Создание нового советского человека», *Arzamas*, <https://arzamas.academy/materials/1499>, (05.02.2020).

тии большевиков предпочитали подходить к половому вопросу таким же образом, как и к любой другой проблеме нового быта, то есть – рационально.

В связи с необходимостью реформировать уклад жизни и, в частности с вопросом «нового человека», стала популярна теория, заимствованная у Запада, указавшая научный путь к улучшению человеческой природы – евгеника. Кроме того, «рациональная организация быта требовала стандартизации и эффективности во всем, в том числе и в отношении *человеческого материала*».² Наверное, именно благодаря их рациональности, новые теории вызвали интерес у советского научного общества. Однако, это длилось недолго, и новое учение становился крайне непопулярным уже к началу 30-х годов. Учение евгеники стало предметом дискуссии не только среди врачей и ученых, но и в политике и в искусстве. Сюжетом пьесы Сергея Третьякова «Хочу ребёнка!» является пример полемики вокруг темы евгеники: в центре пьесы стоит новая советская женщина, Милда, которая хочет родить ребёнка посредством практической евгеники. К тому же, сам автор утверждал, что мысль о пьесе зародилась в двойственной обстановке, касавшейся полового вопроса в 20-х годах, которая характеризовалась с одной стороны «беспорядочностью», а с другой – «грубо рационалистическим подходом».³

Во втором параграфе (§ 1.2) вкратце сообщается о жизни автора и о его концепции литературы. В нем также проводится сравнение между некоторыми понятиями фактографии Третьякова и новым литературным методом, утвердившимся в начале 30-х годов, и известным как «социалистический реализм».

Сергей Михайлович Третьяков родился в Кулдиге, в Латвии, в 1892 году. В конце 10-х годов он жил во Владивостоке, где оформилась небольшая футуристическая группа. Вернувшись в Москву, Третьяков вошел в редколлегию основанного Маяковским журнала «ЛЕФ». Он пишет обработки пьес для Театра Мейерхольда, состоит в дружбе с Эйзенштейном и, скоро он сам становится драматургом. С 1924 по 1925 гг., Третьяков преподает русскую литературу в Пекинском университете. Из Китая он вернется в Москву уже в конце 1925 г. В столице Третьяков неутомимо работает: он пишет стихи, драмы и киносценарии. На данном этапе жизни, писатель создает много пьес, в том числе «Хочу ребёнка!». В 1927 г. Главрепертком запрещает постановку пьесы. В тот же год, Третьяков приступает к основательной переработке сюжета: он переносит действие из города в деревню и вырезает некоторые сцены. Однако, несмотря на

² В Гречко, «Революция и пределы рационализации: пьеса Сергея Третьякова «Хочу ребёнка!», в К. Ичин (под ред.), *Искусство и революция. Сборник статей*, Белград, Филологический факультет белградского университета, 2019, с. 304.

³ С.М. Третьяков, «Автор о своей пьесе», в Третьяков С., *Хочу ребёнка!*, под ред. Т. Хофман, Э. Я. Дичек, Санкт-Петербург, Алетейя, 2018, с. 244.

изменения первого варианта текста, «Хочу ребёнка!» остаётся запрещенной. В начале 30-х годов Третьяков живёт и работает в колхозах: он журналист, репортёр, фотограф и активист. Несмотря на его успехи, уже к половине 30-х годов, после суицида Маяковского и смерти Горького, он чувствует себя все более и более изолированным. В 1937 г., во времена сталинского террора, Третьяков был арестован, обвинён в шпионаже и расстрелян. Узнав о его смерти, Бертольт Брехт, считавший Третьякова хорошим другом и «учителем», посвятил ему стихотворение, в котором он настойчиво задаёт вопрос: «А что, если он невиновен?».

Всю жизнь С. М. Третьяков позиционировал себя врагом эстетико-одурманивающего искусства и беллетристики. Третьяков выступал за невыдуманную литературу факта: публицистика, репортаж, научная литература и все “малые формы” должны были, по мнению Третьякова, заменить выдуманную беллетристику. Третьяков выступает против жанра идеалистического романа, против романтических «бумажных» героев беллетристики. Выше роли специализированного романиста он ставит функции журналистов и репортёров, которые на страницах их газет описывают не «бумажного живого человека», а «действительно живого человека». Фактовники отказались от идей социально-наркотической функции литературы, они стремились обсуждать социальные конфликты вживую, говоря о «живых» людях в статьях, журналах и газетах. По мнению Третьякова, новая эпоха требовала репортёров и фотографов, а не нового «красного Толстого», описывающего героизм и эпос революции. В его статье «Новый Лев Толстой» Третьяков пишет: «О каком романе-книге? О какой *Войне и Мире* может идти речь, когда ежедневно утром, схватив газету, мы по существу перевертываем новую страницу того изумительнейшего романа, имя которому наша современность».⁴

С началом нового десятилетия, уже нет мест для подобных теорий. В 1934 году, на первом Всесоюзном съезде советских писателей, Жданов определяет понятие «соцреализма», которое скоро станет единственной официально признанной моделью литературы в СССР. Новая тенденция канонизирует своих великих писателей, певцов революции, в том числе М. Горького, А. А. Фадеева, Н. А. Островского. В отличие от литературы факта Третьякова, социалистический реализм вновь обращается к жанру героического романа, как например, «Как закалялась сталь» Н. А. Островского. Максим Горький, окрещенный отцом соцреализма, заявил, что цель литературы – приукрашивать жизнь. Таким образом, в СССР наступали новые «лакированные» сталинские времена.

В третьем параграфе (§ 1.3) говорится о различных изданиях пьесы и о том, почему она встретила противодействие цензуры.

⁴ С. М. Третьяков, “Новый Лев Толстой”, *Vikičtenije*, <https://lit.wikireading.ru/30453>, (06.02.2020).

Важно отметить, что, хотя переводы пьесы Третьякова уже появились на разных языках, русский оригинал «Хочу ребёнка!» оставался долгое время неопубликованным. Первый вариант пьесы 1926 года журнал «Современная Драматургия» публикует лишь в 1988 г. Та же судьба была уготована и второму варианту пьесы 1927 года, который долгое время оставался неопубликованным. До 2018 г. со вторым вариантом можно было ознакомиться исключительно по ее отрывкам, двум сценам, вошедшим в журнал «Новый ЛЕФ» в 1927 г.

В этом параграфе проведено сравнение двух вариантов (1926 г. и 1927 г.) и выделены причины по которым, члены Главрепертком рассматривали пьесу как недопустимую провокацию.

В. Гречко проводит интересный анализ о причинах, особенно повлиявших на принятие решения о запрете произведения Третьякова. По мнению Гречко, пьеса Третьякова «немножко опоздала»: в 1926 г., когда пьеса была окончена, евгеника уже считалась советским руководством идеологически враждебной наукой. Кроме того, проведенный анализ первого и второго варианта пьесы позволяет предположить, какие именно мотивы пьесы вызвали резкую негативную реакцию членов Главреперткома. В своем исследовании В. Гречко пишет о «негативных влияниях» пьесы, то есть о тех основных темах, которые противостояли позитивному образу нового организованного быта, ставшему объектом активной государственной пропаганды. Таким образом, все «негативные влияния» исчезают или видоизменяются во второй редакции пьесы:

- 1 сцены с хулиганами радикально переработаны;
- 2 исчезают намёки о наркотиках;
- 3 вырезана сцена изнасилования;
- 4 сокращены или опущены сцены, указывающие на хаотическую атмосферу коммунальных квартир;
- 5 исчезают просторечные слова, жаргонизмы и вульгарные выражения;
- 6 убраны пассажи, иронизирующие над методами пропаганды.

Несмотря на внесенные автором изменения в текст пьесы и на усилия Третьякова и Мейерхольда, приложенные для получения разрешения на постановку, их запросы были отклонены, и пьеса подвергалась цензуре. В декабре 1937 г., уже после расстрела С.М. Третьякова, была напечатана статья в «Правде», определявшая режиссёра и автора пьесы как «врагов народа», а театр Мейерхольда как «чужой». Сама пьеса была воспринята как «клевета на советскую семью».

Вторая глава («*Voglio un bambino!*, una proposta di traduzione», «*Хочу ребёнка!* - перевод на итальянский язык»)) включает в себя перевод «Хочу ребёнка!» на итальянский язык. Глава делится на две части.

В первой части речь идёт о стратегиях «театральности» и «перформативности». Поскольку «Хочу ребёнка!» является театральным произведением, прежде чем перевести текст с русского на итальянский, было необходимо определить если перевод “для театра” или “для печати”. Рассматривается вопрос о том, если создать перевод, который отвечает литературно-издательским моделям (т.е., перевод ставящий на первое место понятие «литературная точность») или, если следовать более «перформативным» критериям, чтобы создать текст, который возможно играть на сцене, в театре. «Театральный» или «перформативный» перевод отличается от других моделей перевода тем, что в нем стиль исходного текста, его лингвистические мотивы и акценты, не переводятся буквально, а адаптируются к языку переведённого текста. В том числе, в переводе с русского на итальянский, русские идиоматичные выражения не переводятся буквально, а посредством равнозначных идиоматических выражений, существующих в итальянском языке. В настоящей работе для перевода «Хочу ребёнка!» автором была избрана стратегия «театральности». В первом параграфе приводится несколько конкретных примеров итальянского перевода. В частности, русские единицы измерения «полфунт» и «сажен», не были просто транслитерированы латинскими буквами, а были адаптированы под “итальянскую версию”: «due etti» и «due metri». То же самое можно сказать о словах «барыня» и «барчука», которые в представленном переводе появились как «gran signora» и «principino». Реплика «На охоту за кобелём... чулочки почём...» переводится итальянским выражением «Quando la femmina cammina e dondola l’anca, se puttana non è, roso ci manca!», чтобы сохранить вульгарные черты и рифмованный эффект оригинала. В конце параграфа представлена система транслитерации с кириллицы на латиницу.

Во второй части, представлен итальянский перевод первого варианта «Хочу ребёнка!». Действие происходит в Москве 20-х годов, в многоквартирном доме, где недавно началась стройка. Здесь живёт латышка Милда Григнау, руководитель кооператива рабочих матерей, который был организован с целью открытия яслей в рабочем клубе дома. Милда, суровая женщина-солдат, член партии большевиков, хочет родить ребёнка с помощью практической евгеники. Однажды ночью Милда признается своему другу, изобретателю Дисциплинеру, что хочет ребёнка, но отказывается от идеи выйти замуж: «Я не хочу мужа, не хочу семью». Её цель – произвести идеального советского человека, здорового и стопроцентного пролетария.

По совету доктора, она рационально выбирает подходящего отца для своего ребёнка. В конце концов, она решает пригласить к себе домой рабочего со стройки Якова Кикчина. С ним

Милда заключает договор: они будут спать вместе до тех пор, пока не наступит беременность.

Тем временем, пока Милда занята осуществлением своего плана, в доме начинают разворачиваться всевозможные события.

Поэт-кокаинист Филиринов бросает из окна манекен после того, как он случайно читает странную записку с ошеломляющей анти-романтической надписью, «Прошу представить мне трёхдневный отпуск для производства зачатия», (которая в конце пьесы оказывается Милдиной.) В рабочем клубе дома организуется премьера спектакля на тему женской эмансипации. На репетициях молодые актрисы надсмехаются над организованным Милдой коллективом матерей, которые, в связи с отсутствием свободных помещений, собираются в клубе. Одновременно, подозрительный завдрамчастью театральной студии Саксаульский домогается до молодой актрисы Китти. В его эксцентричном «интимчике», нэписты и мещане танцуют бал шимми, до тех пор, пока рабочие со стройки не решают прервать «интимчик» и выгнать ненавистных «нэпачей». Тем временем, ряды отцов гуляют по двору дома вынося плачущих ребят и разговаривая о присыпках и пелёнках. На улицах идёт постоянная борьба между хулиганами и дружиной Д.О.Б. (Добровольная Организация Быта), которые дерутся и вызывают переполох внутри дома и вокруг него. Весь дом погружен в хаос. На общей кухне, везде висит белье, примусы свистят и хозяйки бегают туда-сюда чтобы пища не подгорела. В коммунальных квартирах создается хаотическая и удушливая атмосфера, где ночью и днём играет музыка, дети плачут, а соседи подслушивают и шпионят друг за другом. Самые нетерпеливые жильцы кричат что «Работать не дают!» и «Жить не дают!».

Вместе с недостатками и тёмными сторонами нового быта, мир 20-х годов вскоре открывает своё жестокое лицо. Ночью на улице группа хулиганов насилует девушку по имени Ксеничка. Однажды вечером управдом пристаёт к Милде и пытается изнасиловать её. В дальнейшем Липа, девушка Якова, нападает на Милду и пытается изуродовать ей лицо купоросом, чтобы отомстить за предательство, но Милде удается спастись. Когда Липа пытается покончить с собой, Милда спасает её.

Несмотря на поддержку Дисциплинера и доктора, Милда обвинена остальными жильцами в проституции, и в том, что водит к себе молодых рабочих со стройки и доводит их невест до самоубийства. После того, как на общем собрании жильцов она объясняет почему она так действовала, Милде становится плохо. Работницы извиняются перед ней, и доктор ей сообщает, что она беременна. Яков приходит к Милде и, узнав новость, радуется. Он начинает мечтать о будущем с сыном, но Милда ему напоминает о договоре, заключенном с ней. Яков приходит в дикую ярость и пытается избить Милду, но она защищает себя при помощи пистолета. Липа, заставшая данную сцену, сообщает Милде что, несмотря на все, что было, она еще хочет

от Якова детей.

В последней сцене действие происходит «в будущем», точнее в 1930 г. На необычайнейшей «выставке ребят», где проводится конкурс на лучшего годовалого ребёнка, комиссия докторов вручает первую премию двум детям: оба имеют фамилию Кичкин, а матери – разные. Пьеса заканчивается словами Дисциплинера: «Смеётесь? Маленькое замечание. Больше половины гениев было бездетно». В ответ, двухдетный отец Яков восклицает: «Ура героям сегодняшнего дня!».

В третьей главе (*Una riflessione sulla lingua e la poetica di Voglio un bambino! di Sergej Michailovič Tret'jakov*, Некоторые замечания о языке и поэтике пьесы «Хочу ребёнка!» С. М. Третьякова) рассматривается специфика языка и поэтики пьесы. С точки зрения структуры, третью главу можно разделить на четыре параграфа.

В первом параграфе (§ 3.1) анализируются вещи или явления пьесы, оказывающиеся тесно связанными с бытом эпохи Третьякова. Смысл таких слов как «примус» («fornelletto») или «ширма» («seragè»), возможно, непонятен итальянцам (и даже современно-русским) читателям или зрителям пьесы. То же самое можно сказать по поводу третьяковских слов, вроде «интимчика» или «Д.О.Б». Поскольку бытовая проблема является довольно важной для интерпретации пьесы, в данном параграфе предстоит выяснить значение этих слов в историческом и культурном контексте.

Во втором параграфе (§ 3.2) подробнее рассматривается художественный контекст театрального мира эпохи Третьякова. В частности, в этом параграфе анализируется несколько понятий, связанных с принципами «производственного искусства» и «конструктивизма». Задача таких движений – соединить искусство с материальным производством и перестроить новый мир после того, как старый распался в 1917 г. Отсюда возникли новые теории и понятия не только в изобразительном искусстве, но и в театре и в литературе. Всеволод Мейерхольд, например, театральный режиссёр, руководитель ТИМ (Театр им. Мейерхольда) создал актёрскую систему известную как «биомеханика». Биомеханика включала в себя серии физических упражнений, разработанных Мейерхольдом для своих актёров, чтобы они научились профессионально управлять своей биомеханической машиной (своим телом). В биомеханическом театре тело – машина, актёр – машинист и сцена – лаборатория. Цель театрального искусства – строить, производить, работать.

На базе данной концепции возникла теория «театра аттракционов» С. М. Эйзенштейна и С. М. Третьякова. Цель данной теории – потрясти зрителей жестокими или провокацион-

ными сценами, чтобы произвести в них сильную реакцию. В этом заключается «производственный» смысл театра аттракционов – вовлечь зрителей в дискуссию и разбудить их совесть. Подобным образом, посредством пьесы «Хочу ребёнка!», Третьяков стремится оживить дискуссию о половой жизни своих современников. Именно поэтому «Хочу ребёнка!» определяют «пьесой-дискуссией» и «производственной пьесой».

Теория биомеханики Мейерхольда была настолько важной для Третьякова, что он хотел создать подходящий ей язык. Актёры, воспитанные по законам биомеханики, должны уметь контролировать импульсы таким образом, чтобы «только рациональная воля становилась движущей силой»⁵ телесного выражения. Подобным образом Третьяков «намеревался разработать тип речи, который подходил бы новому, экспрессивному актёрскому искусству».⁶ Риск состоял в том, что актёры могли стать крайне схематичными (добрые, честные пролетарии против жестоких буржуев), почти роботические. В случае если выразительное движение биомеханики отражает не только жизнь персонажа, но и его социальный класс, речь идёт о «социомеханике».

В третьем параграфе (§ 3.3) сообщается об особенном языке созданным Третьяковым в «Хочу ребёнка!», отражающем речь различных социальных групп. Выделяются следующие языковые коды или «социолекты»: блатной жаргон хулиганов, канцелярит, язык коммунальной квартиры и просторечье строительных рабочих. Анализируются разные языковые коды пьесы, примеры из оригинала сравниваются вместе с их переводом на итальянский.

В качестве блатного жаргона приводятся примеры из сцены «Хулиганы», а также отдельно анализируются термины «мент» и «мильтон» и их переводы на итальянский «sbirro» и «riedipiatti».

В сцене «Общее собрание» представлены различные примеры канцелярита и языка коммуналки. Общее собрание жильцов (12-я сцена), организованное для обсуждения поведения Милды, немедленно превращается в суд, в течение которого сталкиваются длинные бюрократические предложения делопроизводителя и простая хаотическая речь обитателей коммуналки. Язык коммуналки характеризуется короткими предложениями и оскорблениями (например, «проститутка»). В качестве примеров канцелярита можно привести частое использование существительных вместо глагола («нахождение» вместо «находить») и сложных словообразований («нагревательный электрический прибор» вместо «чайник»).

⁵ Т. Хофман, Э. Я. Дичек, «Между просвещением и агитацией», в С. М. Третьяков, *Хочу ребёнка!*, Санкт-Петербург, под ред. Т. Хофман, Э. Я. Дичек, Алетей, 2018, с. 30.

⁶ Там же.

Просторечье рабочих со стройки (в частности Якова и Гринька) характеризуется не-литературным языком, исковерканными словами и идиоматическими выражениями. Характерным также является обращение к невысокому стилю речи (слово «баба»), вульгаризмам («стервы»). Ярко выражено типичное вербальное поведение доминирующего мужчины («баба-визготния», «Та це ж не чёловик, та це ж баба», «баба как баба» и так далее.)

В третьей главе также представлены различные варианты итальянского перевода слова «хозяйка»: «*donna di casa*», «*proprietaria*», «*massaia*». Кроме того, подчеркивается значение групп персонажей для автора, который не прилагает к пьесе списка действующих лиц, а часто классифицирует персонажей согласно их профессиям (**ПЕРВАЯ ХОЗЯЙКА, ВТОРОЙ РАБОЧИЙ, ТРЕТИЙ ХУЛИГАН**, и т.д.). Таким образом, выделяются профессиональные заболевания данных групп и социальные проблемы.

В четвёртом параграфе (§ 3.4) анализируется метафора Третьякова «любовь положена на операционный стол» и сообщается о том, как она влияет на поэтику пьесы.

В этом параграфе рассматривается «звериная символика» пьесы, в особенности выражения, в которых появляется метафора «жеребца» («Выставка ребят» / «Жеребят?», «За кого вы меня считаете? Жеребец я заводской, что ли?», «Права не имею рожать... Иди, Марья. Ищи жеребца» и т.д.). В мире «без любви» пьесы, половые отношения становятся, под влиянием евгеники, простыми скрещиваниями хороших или плохих пород, с единственной целью вывести идеальную советскую породу.

Кроме того, анализируется особенная «(вос)производственная лексика» пьесы, то есть все необычные выражения, включающие в себя понятие «зачатия» и «родов», в том числе «произвести зачатие» и «сработать» или «произвести» сына. В этой лексике, частично отражается движение к «тейлоризации» всех жизненных отношений, распространенных в СССР в начале 20-х годов. Крайняя рационализация быта, а точнее половых отношений, влияет и на речь самой героини пьесы – Милды. Ее выражения: цветы – «половые органы растений» и «Мне вы сами не нужны. Мне нужны ваши сперматозоиды» оказываются оба гипер-рационализированными и гротескными.

Таким образом, реализуется задача пьесы положить любовь «на операционный стол».⁷ К столу, на который положена любовь, вызваны зрители пьесы. Им поручено трудное задание обсудить то, что они видели на сцене, произвести дискуссию, и самостоятельно сделать выводы. Таким образом, зрители станут активными субъектами и примут участие в спектакле-

⁷ С. М. Третьяков С., «Что пишут драматурги», в С. М. Третьяков, *Хочу ребёнка!*, Санкт-Петербург, Алетейя, 2018, с. 248.

дискуссии «Хочу ребёнка!». Согласно Третьякову, «реализационная часть» пьесы должна возникать «в зрительской гуще, за пределами театрального зала».⁸

В заключении представлены выводы диссертационного исследования. Анализ текста показывает, что идея «спектакля-дискуссии» является как центральным понятием в поэтике пьесы «Хочу ребёнка!», так и основной чертой художественного мировосприятия Сергея Третьякова.

⁸ Там же.

Introduzione

Sergej Tret'jakov fu poeta, giornalista, reporter, fotografo, drammaturgo, sceneggiatore, teorico della letteratura, sostenitore della rivoluzione culturale. Fu amico e collaboratore di Majakovskij, di Ejzenštein e Mejerchol'd. Viaggiò molto, dalla Russia all'Estremo Oriente e all'Europa, raccontando quanto visto e vissuto in articoli, cronache e reportage dettagliatissimi. Fu teorico della *literatura fakta* (la letteratura del fatto, o fattografia) ed è principalmente a questo movimento che si ricollegano il suo nome e la sua produzione.

La sua opera teatrale *Choču rebënka!* (*Voglio un bambino!*), a cui è dedicato questo lavoro, resta tuttora poco conosciuta sia in Italia che in Russia. Eppure, fin dal 1926, anno in cui Tret'jakov ne ultimò la prima stesura, la pièce richiamò l'attenzione di molti: da un lato suscitò l'interesse di alcuni grandi artisti dell'epoca (Sergej Ejzenštejn la definì «una pièce brillante»⁹), dall'altro, incontrò l'immediata opposizione degli organi di censura sovietici, che ne vietarono categoricamente la rappresentazione a teatro. Nel clima sempre più teso degli anni Trenta, lo stesso autore, nonostante la sua accettazione dello stato sovietico e il suo attivismo, fu arrestato con l'accusa di spionaggio e fucilato nel 1937. Da allora, la pièce *Choču rebënka!* fu per lungo tempo dimenticata e bisognerà aspettare fino al 1988 per vederne comparire una prima edizione in russo. In italiano, finora, è stato pubblicato il rifacimento di Bertold Brecht *Ich will Kind haben*, tradotto da Consolina Vigliero con il titolo *Voglio un figlio*.¹⁰ Con questa ricerca, in cui si propone una traduzione dal russo all'italiano di *Choču rebënka!* si intende dunque contribuire alla riscoperta di un'opera e di uno scrittore su cui rimane ancora molto da indagare.

Secondo Tret'jakov, la pièce doveva immergersi direttamente nel dibattito sociale e provocare una discussione su una delle tematiche più scottanti degli anni Venti: la vita sessuale dei cittadini sovietici. *Choču rebënka!* si presenta quindi come un'opera profondamente legata al contesto socio-culturale del periodo storico in cui è stata scritta. Per questo motivo, nel primo capitolo di questo elaborato si presentano: il quadro storico-culturale in cui s'inseriscono l'autore e la sua opera; un'analisi delle differenze tra le due versioni scritte da Tret'jakov di *Choču rebënka!* (1926 e 1927); un riassunto delle varie edizioni e traduzioni finora esistenti.

Nel secondo capitolo si propone la traduzione in italiano della prima versione della pièce (1926), preceduta da un paragrafo in cui si mette in evidenza la strategia impiegata per la traduzione dell'opera.

⁹ T. Chofman, E. J. Diček, "Sergej Michajlovič Tret'jakov. Žizn' i tvorčestvo", in S. Tret'jakov, *Choču Rebënka! P'esy Scenarij Diskussii*, pod red. T. Chofman, E. J. Diček, Sankt-Peterburg, Aletejja, 2018, p. 295; se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice di questa tesi.

¹⁰ S. Tret'jakov, B. Brecht, *Voglio un figlio*, suppl. a *Sipario*, n. 407, 1981.

Il terzo capitolo è dedicato a una riflessione sulla lingua e la poetica di *Choču reběnka!*. Nella prima parte di questo capitolo si approfondisce il significato di alcuni termini della pièce strettamente legati al contesto socio-culturale degli anni Venti. In seguito, si illustra il panorama artistico dell'epoca, facendo riferimento in particolare al movimento costruttivista e al teatro della Biomeccanica. Infine, si presenta un'analisi dei linguaggi collettivi dell'opera (*blatnoj žargon*, *kanceljarit*, *protoreč'e*, ecc.) e una riflessione sul concetto tre'tjakovkiano di «amore sul tavolo operatorio».

1. Sergej Michajlovič Tret'jakov e la Russia del suo tempo

Sergej Michajlovič Tret'jakov si dichiarava acerrimo nemico della letteratura «estetosoporifera», delle belle lettere inventate e dell'arte come «droga sociale». Esigeva che ogni cittadino fosse in grado di scrivere un trefiletto sul giornale. Sognava di schierare una banda di fotografi dilettanti, di ragazzetti, contro gli accademici da cavalletto, perché «ogni piccolo reporter oggettivista tiene sulla punta della sua penna la morte delle belle lettere»¹¹. Sergej Tret'jakov amava i fatti. Sono sue queste parole:

Di quale romanzo, di quale libro del tipo di *Guerra e pace* si può parlare, quando tutti i giorni, al mattino, dopo avere afferrato il giornale, finalmente noi voltiamo le pagine del più incredibile di tutti i romanzi, quello che ha per titolo la nostra epoca? Noi siamo gli eroi, gli scrittori, i lettori di questo romanzo.¹²

Della sua documentaristica è stato detto che essa è «un ritratto della realtà esatto come il quadrato di Malevič»¹³ ed è da questa immagine che vorrei ripartire per introdurre l'opera a cui è dedicata la presente ricerca. In *Choču reběnka!* (*Voglio un bambino!*) Tret'jakov accende i riflettori sulla sua epoca, gli anni della NEP, per farne (anche) un ritratto: ne riprende bizzarrie e storture, speranze e contraddizioni. Poi si spinge oltre e immagina il futuro: secondo Vsevolod Mejerchol'd «nella pièce vengono presi in considerazione i problemi dell'epoca, ma anche i possibili problemi dei prossimi dieci anni»¹⁴, Tret'jakov si sposta verso l'utopia.¹⁵ Prima di tutto, però, i fatti. Dai fatti comincia anche questo primo capitolo. Nelle prossime pagine, dopo una breve panoramica sul periodo storico della NEP, si ripercorre la biografia dell'autore e le vicende che interessarono la pubblicazione e la messa in scena della sua pièce teatrale *Choču reběnka!*, la quale fu, prima, oggetto di discussione al *Glavrepetkom* (*Glavnyj Komitet po kontrolju za zreliščami i repertuarom*, Comitato centrale per il controllo degli spettacoli e dei repertori), poi riscritta da Tret'jakov stesso, infine vietata e per molto tempo dimenticata.

¹¹ S. Tret'jakov, «La Biografia dell'oggetto», in Id., *Dal futurismo al realismo socialista*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1979, p. 111.

¹² S. Tret'jakov, «Un nuovo Lev Tolstoj», in Id., *Dal futurismo al realismo...*, cit., p. 118.

¹³ S. Denisova, «Kubatura reběnka», *Colta.ru*, <https://www.colta.ru/articles/theatre/17261-kubatura-rebenka>, (cons. in data 14.01.2020);

¹⁴ T. Chofman, E. J. Diček, «Meždu prosveščenjem i agitacijej», in S. Tret'jakov, *Choču Reběnka!...*, cit., p. 15.

¹⁵ Cfr. Ibid.

1.1 Lo sfondo storico-culturale: gli anni della NEP

La NEP, acronimo di *Novaja Ekonimičeskaja Politika* (Nuova Politica Economica) nacque nel 1921 come misura volta a superare la crisi economica scoppiata in Russia negli ultimi anni del comunismo di guerra. Lenin disse che si trattava di un passo indietro «per prendere la rincorsa».¹⁶ Giorgio Maria Nicolai, nel suo *Dizionario delle parole russe che s'incontrano in italiano* la definisce come:

un parziale e temporaneo ritorno a forme di economia di mercato, consentendo ai privati la creazione di piccole industrie – con meno di venti dipendenti – lo svolgimento di attività commerciali e, in campo agricolo, la libera vendita nelle città dei prodotti del suolo prima soggetti a requisizione forzata. [...] Le grandi industrie, il commercio all'ingrosso e quello con l'estero, le ferrovie, le banche continuarono a essere gestiti dallo Stato.¹⁷

Nonostante si trattasse di una misura di carattere prettamente economico, gli effetti prodotti dalla NEP si estesero ad altri ambiti della vita sovietica. In particolare, con la NEP nacque una nuova figura sociale: il *nepista* (detto anche «uomo della nep» o *nepman*), un nuovo tipo di ricco che, «approfittando dello spazio lasciato dall'iniziativa privata aveva saputo crearsi fortune più o meno cospicue, attirandosi l'antipatia delle masse».¹⁸ Questa borghesia di ritorno (*meščanstvo*) andava dunque a costituire una novità controcorrente, oltre che una minaccia per la (a sua volta) *nuova* cultura sovietica. La Russia infatti, nei primi anni rivoluzionari, era stata sommersa da un'ondata di novità: c'era un nuovo ordinamento sociale, un nuovo *byt*, un nuovo uomo sovietico e una nuova donna sovietica.

Paradossalmente, la Nuova politica economica arrivò a sbarrare la strada a tutti i “nuovi” che l'avevano preceduta, dando vita a uno scenario contraddittorio, in cui quel che era considerato una novità fino al giorno prima, veniva surclassato da un ulteriore “nuovo-vecchio”, un repentino ritorno allo stile pre-rivoluzionario, borghese.

Sergej Tret'jakov vive questa realtà e la ritrae in *Choču rebënka!*. Sullo sfondo disomogeneo degli anni della NEP, Milda Grignau, prototipo della nuova donna sovietica, decide di mettere la sua vita al servizio della causa: si organizza per creare l'uomo nuovo sovietico, un bambino, di cui si impegnerà ad essere la madre biologica, per poi affidarlo alle cure di un asilo statale.

¹⁶ Colucci M., Picchio R., *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. 7 *Il novecento*, Torino, UTET, 1997, p. 182.

¹⁷ Nicolai, G. M., *Dizionario delle parole russe che s'incontrano in italiano*, Roma, Bulzoni editore, 2003, pp. 285-286.

¹⁸ Ivi, p. 286.

Nel frattempo, tutt'intorno si costruisce un mondo nuovo: nella palazzina dove abita Milda hanno aperto un cantiere ed è in corso un restauro radicale della vita dei cittadini, secondo uno dei miti più diffusi dell'epoca: il *remont*.

La pianificazione, i lavori in corso, la progettazione e la realizzazione architettonica mostravano un'altra faccia della medaglia: ciò che con Bulgakov si può chiamare *bog remont* (dio restauro). La variante frenetica dell'operazione, la corsa alla ricostruzione che, da lì a qualche anno, sarebbe sfociata nella magniloquente architettura staliniana, nel mito di Mosca e che, nella sua versione più riduttiva si sarebbe trasformata in difficile realtà, nonché *slogan-cliché* comico-sarcastico: *zakryt na remont* (chiuso per restauro), un classico dell'ineluttabilità, un segnale di stop davanti al quale milioni di cittadini sovietici si sarebbero arresi impotenti nella seconda metà del secolo, di fronte a porte sbarrate di negozi, uffici, teatri.¹⁹

In questo panorama fanno dunque la loro comparsa anche alcuni *neppisti*, rappresentati come figure di transito, in contrasto con tutto ciò che li circonda: arrivisti, viscidati, venali e destinati a scomparire con la stessa Nuova politica economica. Così, nella pièce, gli operai del cantiere, concreti edificatori della nuova vita sovietica, dopo aver raso al suolo la stanza in cui i neppisti sono soliti ritrovarsi per ballare il *fox trot*, diranno, illuminando gli angoli con un lume: «Di topi ce n'erano tanti. Sarà che si crogiolavano nell'umidità, sarà che si nutrivano a sazietà».

In netto contrasto con l'immagine del *nepman* si colloca un'altra figura-simbolo dell'epoca: l'uomo nuovo sovietico, il *novyj sovetskij čelovek*, prodotto e contemporaneamente produttore del nuovo periodo storico. In quanto rivoluzione comunista, l'azione di massa del proletariato attuata nell'Ottobre del 1917, avrebbe dovuto sortire un doppio effetto sulla vita dei cittadini: da un lato essa aveva cambiato il mondo circostante, sbarazzandosi del vecchio ordinamento sociale; dall'altro, avrebbe dovuto agire sui singoli individui, contribuendo a cambiarli radicalmente, trasformandoli in uomini nuovi.²⁰ Benché non esistesse, tra i bolscevichi, un pensiero pre-definito riguardo all'aspetto che avrebbe dovuto assumere l'*homo sovieticus*, era opinione comune che il nuovo individuo dovesse essere un ragionevole collettivista, dotato di qualità sia fisiche che intellettuali e capace di porre gli interessi della comunità al di sopra dei propri.²¹ Una metafora che venne spesso impiegata, anche sull'onda di una cultura che inneggiava alla tecnica, fu quella dell'uomo-macchina, fabbricato secondo i criteri della nuova ideologia e a sua volta in grado di propagandare i nuovi principi, di servire la causa. Se in parte i bolscevichi ritenevano possibile cambiare la natura stessa dei cittadini, dall'altra ci si rendeva conto che raggiungere l'obiettivo sarebbe stato molto più semplice plasmando

¹⁹ G. P. Piretto, *Il radioso avvenire*, Torino, Einaudi, 2001, p. 50.

²⁰ Cfr. A. Kravčenko, "Sozdanie novogo sovetskogo čeloveka", <https://arzas.academy/materials/1499>, (cons. in data 02.02.2020).

²¹ Ibid.

un nuovo modello, piuttosto che andando a modificare il vecchio. In questo senso si possono leggere le parole di Anatolij Lunačarskij, capo del *Narkompros*, (*Narodnyj Komissariat Prosveščeniija*, il Commissariato del Popolo per l'Istruzione): «un bambino piccolo in età prescolare può essere plasmato, uno scolaro si può piegare, un giovane può essere spezzato, ma un adulto lo rimette a posto solo la tomba».²²

In questo panorama fa la sua comparsa una nuova teoria, proveniente dall'Occidente, l'eugenetica, che in Russia viene declinata nella sua versione sovietica, diventando così «eugenetica socialista». Questa dottrina, che in URSS ebbe vita breve (si diffuse negli anni Venti e venne accantonata dopo meno di un decennio), si differenziava dalla sua versione europea poiché slegata dal razzismo (il nuovo uomo sovietico doveva essere di razza “ibrida”).²³ Nel mirino dell'eugenetica sovietica erano soprattutto criminali e soggetti con disturbi mentali, la cui riproduzione veniva considerata pericolosa per la società. A rendere popolari certi studi fu inoltre la possibilità individuata da alcuni, di proteggere l'eredità genetica del popolo sovietico da fastidiosi tratti pre-socialisti, selezionando il *partner* giusto: l'abbronzato, rozzo ma bellissimo operaio proletario veniva propagandato come prototipo del riproduttore ideale, mentre l'immagine del pallido e nobile intellettuale perdeva quota.²⁴ Com'è facile capire, queste teorie entrarono presto in collisione con l'ideologia ufficiale del marxismo-leninismo: l'eugenetica metteva in primo piano fattori biologici (l'ereditarietà dei caratteri) che risultavano, per forza di cose, indipendenti dai cambiamenti derivati dall'ambiente circostante.²⁵ In altre parole, stando alle teorie eugenetiche, l'esistenza umana si poteva migliorare tramite una serie di modifiche *interne* all'individuo e non per mezzo di un cambiamento operato sul mondo esterno. La questione non era di poco conto per un paese in cui, pochi anni prima, un'azione di massa organizzata aveva rovesciato il centenario governo zarista cambiando il corso della storia.

Pur tenendo presente quanto detto finora, bisogna considerare che eugenetica e bolscevismo non risultavano in contraddizione in tutto e per tutto: un elemento imprescindibile per la creazione di un uomo nuovo era, da entrambe le parti, l'organizzazione. Nel caso del bolscevismo si può prendere in prestito una citazione di Lenin che Ejzenštejn pose ad epigrafe del suo film *Staćka* (Sciopero): «Сила рабочего класса организация. Без организаций масс пролетариата – ничто. организо-

²² Ibid.

²³ Cfr. Eugenics Archives, <https://eugenicsarchive.ca/discover/tree/54ece589642e09bce5000001>, (cons. in data 02.02.2020).

²⁴ Cfr. C. Kiaer, “Delivered from Capitalism. Nostalgia, Alienation, and the Future of Reproduction in Tret’iakov’s *I Want a Child!*”, in C. Kiear, E. Naiman (eds.), *Everyday Life in Early Soviet Russia. Taking the Revolution Inside*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, p. 197.

²⁵ V. Grečko, “Revoljucija i ‘predely racionalizacii: p’esa S. Tret’jakova ‘Choču rebënka!’”, in K. Ičin (pod redakcij), *Iskusstvo i revoljucija. Sbornik statej*, Belgrad, Filologičeskij fakul’tet Belgradskogo universiteta, 2019, pp. 301-318.

ванный – он все. Организованность – есть единство действия, единство практического выступления». ²⁶ Nei primi anni postrivoluzionari, l'organizzazione scientifica rappresentava il criterio supremo su cui basare ogni singolo aspetto della nuova vita quotidiana (*byt*). Tutto veniva riorganizzato:

La Russia sembrava dover diventare una grande catena alberghiera. Si ipotizzavano alcune decine di grandi edifici per ogni città, attrezzati per ospitare fino a duemila persone. Ogni edificio sarebbe stato dotato di spazi comunitari culturali: sale di lettura, gallerie. Laboratori, seminari, corsi sarebbero stati anche decentrati in ogni luogo di lavoro. La settimana lavorativa partiva da tre giorni, due di lavoro e uno di riposo; la pensione era prevista a 49 anni. Servizio sanitario e verde pubblico garantiti. Per i singoli ecco pronti gli *obščezhitija* (convitti) dove gli ospiti, divisi per sesso, avrebbero convissuto in sei per ogni stanza secondo le regole della vita comunitaria: collettivismo e cooperazione. ²⁷

Le parole d'ordine erano semplicità, ascetismo e sobrietà. Per descrivere una situazione in cui si voleva organizzare scientificamente ogni dettaglio dell'esistenza umana, si parlò di *taylorizzazione* della vita quotidiana. Comparvero squadre di volontari che si assumevano l'onere di mantenere l'ordine pubblico, di limitare i disordini, esercitando in modo particolare la lotta al teppismo (*chuliganstvo*) che dilagava nel primo decennio sovietico. ²⁸

Allo stesso modo, l'eugenetica (oltre ad essere un metodo razionale per riuscire a produrre un popolo di sovietici sani e proletari), rappresentava un tentativo di organizzare la vita sessuale dei cittadini. ²⁹ Intimità e sessualità, in quanto componenti della vita quotidiana di ciascuno, entrarono nel cuore del dibattito sulla gestione del *byt* e suscitavano diverse reazioni. Aborto e divorzio vennero legalizzati nel 1920 e la propaganda ufficiale invitava i giovani ad abbandonare il rito religioso per registrare il matrimonio negli uffici comunali. ³⁰ Aleksandra Kollontaj, la prima femminista sovietica, divenne il volto del movimento di liberazione sessuale. Secondo Kollontaj, la parità tra i sessi si sarebbe raggiunta solo rimuovendo ogni pregiudizio borghese in materia sessuale. Si schierò contro il matrimonio tradizionale e propose di rimodellare tutto secondo l'amore gioco (*igra-ljubov*). I bambini nati dalle nuove unioni (che potevano consistere in uno o più rapporti monogami) sarebbero

²⁶ «La forza della classe lavoratrice è l'organizzazione. Senza organizzazione, la massa del proletariato non è niente. Con l'organizzazione, è tutto. Organizzazione significa unità d'azione, unità d'azione pratica»; V. Lenin, *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. 14, <http://leninism.su/works/52-tom-14/2889-borba-s-kadetstvuyushimi-s-d-i-partijnaya-disciplina.html>, (cons. in data 02.02.2020).

²⁷ G. P. Piretto, cit., p. 22.

²⁸ Con ogni probabilità è proprio ai volontari per il mantenimento dell'ordine pubblico che si riferisce Tret'jakov nella sua pièce col personaggio di Bob e con la sua squadra (i Dob). quotidiana che si stava diffondendo negli anni Venti in URSS. In altre parole, ci si riferisce a quella tendenza a organizzare scientificamente ogni aspetto del nuovo *byt*, un compito che spetta proprio al gruppo dei Dob.; cfr., *infra*, § 3.1, pp. 137-138.

²⁹ C. Kiaer, cit., pp. 183-189.

³⁰ G. P. Piretto, cit., p. 22.

stati cresciuti dalla società e tutelati dal *ženodtel* (sezione femminile del partito bolscevico).³¹ Kollontaj invitava le operaie a fare largo all'Eros alato (*krylatyj Eros*), l'amore «intessuto di una sottile trama di svariatissime emozioni d'ordine spirituale e morale»³², in cui era contenuto quel principio di “coesione sociale” che teneva unita la collettività. All'Eros alato si contrapponeva l'Eros senz'ali, ovvero quell'«istinto di riproduzione allo stato puro»³³ a cui si erano dedicati i cittadini negli anni rivoluzionari, ancora troppo occupati a cambiare il corso della storia per potersi amare liberamente.

Kollontaj immaginava una nuova società dei lavoratori fondata sul principio di solidarietà, sull'amore da compagni (*ljubov'-tovariščestvo*). L'empatia e la solidarietà sarebbero scaturite dall'amore in senso ampio, il quale essendo «elemento di coesione»³⁴ era anche «elemento organizzatore». Nacque la figura della nuova donna sovietica: una donna-scapolo, vestita di grigio, coi capelli raccolti in un fazzoletto legato dietro la testa, occupata negli uffici e in fabbrica di giorno, libera e attiva di notte, nella sua stanzetta.³⁵

Il nemico numero uno era l'ipocrisia borghese (*meščanstvo*), la quale aveva ingabbiato l'Eros alato nell'unica forma della “coppia legittima”. Secondo Kollontaj, stigmatizzando qualsiasi rapporto esterno al matrimonio, la morale borghese aveva dato vita a un Eros senza piume e senza ali, fatto di unioni sessuali momentanee, di carezze comperate (prostituzione) o rubate (adulterio).³⁶

Leggendo gli scritti di questa rivoluzionaria diventa sempre meno credibile l'immagine semplicistica di donna libertina a cui talvolta è stata associata la sua figura. A lei fu attribuita quella teoria del bicchier d'acqua (*teoria stakana vody*, per cui fare l'amore era facile come bere un bicchiere d'acqua) che fece impazzire gli studenti sovietici e indignare Vladimir Lenin e i bolscevichi della vecchia generazione.³⁷

In questo contesto, nelle università e nelle *rabfak* gli studenti cominciarono a condividere tutto «occhiali, pantaloni e ragazze».³⁸ Allo stesso modo, nei dibattiti che si svolgevano nelle biblioteche e nei musei a proposito della questione sessuale, le ragazze dichiaravano che avrebbero schiuso le proprie labbra per tutti, senza discriminazioni, oppure non le avrebbero schiuse affatto.³⁹

Di tutt'altro avviso erano i bolscevichi più anziani, che raccomandavano la fedeltà coniugale e la sublimazione delle energie sessuali nel lavoro. Lenin stesso definì il libero amore un'occupazione

³¹ Ivi., pp. 23-24.

³² A. Kollontaj, *Largo all'Eros alato!*, Genova, il melangolo, 2008, p. 32.

³³ «Nell'ora in cui risuonava per l'umanità lavoratrice l'appello incessante della campana a martello della rivoluzione, la classe dei combattenti non aveva il diritto di abbandonarsi all'Eros alato»; Ivi, pp. 32-33.

³⁴ Ivi, p. 54.

³⁵ G. P. Piretto, cit., p. 24.

³⁶ Cfr. A. Kollontaj, cit., p. 43.

³⁷ G. P. Piretto, cit., p. 23.

³⁸ S. Denisova, cit., (cons. in data 14.01.2020).

³⁹ Ibid.

borghese tipica degli intellettuali⁴⁰ e già nel 1923 gli articoli di Kollontaj, relegata nel frattempo al ruolo di ambasciatrice sovietica in Scandinavia, risultavano controcorrente rispetto alla posizione del partito. Nel 1926 fu varato un nuovo codice che, su temi come matrimonio, divorzio, paternità, adozione e proprietà coniugale, assumeva posizioni decisamente conservatrici rispetto a quelle di Kollontaj. Già a metà degli anni Venti, dunque, l'URSS s'incamminava sulla strada di ritorno verso quella "centralità della famiglia" che avrebbe costituito uno dei leitmotiv della cultura "normalizzata" staliniana.⁴¹

All'inizio di questo capitolo si è descritto Sergej Tret'jakov come giornalista, amante dei fatti. In effetti, confrontando la sua pièce *Voglio un bambino!* con lo sfondo storico illustrato, bisogna riconoscere la precisione con cui l'autore descrive i diversi aspetti della sua contemporaneità: Milda, la donna-scapolo, i teppisti, le squadre di volontari, gli appartamenti comunitari, il *remont*, l'eugenetica e il libero amore sono tutti temi-protagonisti dell'opera. Tuttavia, nonostante lo strettissimo legame con l'epoca, non si può di certo considerare la pièce *Voglio un bambino!* come il semplice ritratto di un periodo storico. D'altra parte, anche come giornalista, Sergej Tret'jakov si dichiarava contrario all'enunciazione di fatti "freddi", di fatti "in quanto tali". I fatti non dovevano essere inoffensivi; proporre ai lettori un semplice specchio della realtà avrebbe rischiato di avvelenare anche «la più scottante attualità». Queste affermazioni, che sicuramente necessitano di ulteriori spiegazioni, saranno approfondite più avanti. Per adesso è sufficiente sapere che, lungi dal voler dipingere un quadro staticamente realista della sua epoca, l'autore di *Choču rebënka!* mirò soprattutto a provocare la discussione, a scuotere il suo pubblico, ad alimentare il dibattito su una delle questioni più controverse della sua epoca: la vita sessuale dei cittadini sovietici. In questo senso, si possono intendere le sue affermazioni:

Половая жизнь сегодня характеризуется беспорядочностью и грубо рационалистическим подходом. Руководящие организации делают попытку вести с этим идеологическую борьбу. Призыв к любовной лирике и всякого рода крылатым Эросам не находит себе достаточного отклика в среде широкого общественного актива, поскольку общее направление советского строительства и вырабатываемых им характеров отличается скорее рационалистичностью, материалистичностью, сухостью и жёсткостью. Вот та основная обстановка, в которой родилась мысль о пьесе.⁴²

⁴⁰ G. P. Piretto, cit., 23.

⁴¹ L. Cavallaro, "Nota introduttiva", in A. Kollontaj, cit., p. 17.

⁴² «Oggi, la vita sessuale è caratterizzata dal disordine e da atteggiamenti trivial-razionalisti. Gli organi dirigenti portano avanti una lotta ideologica nei confronti di certi modi di porsi. Il richiamo alla poesia amorosa e a qualsiasi sorta di Eros alato non trova sufficiente riscontro presso gli strati più attivi della società, poiché la direzione organizzativa sovietica e i modelli da essa elaborati si distinguono più che altro per razionalismo, materialismo, asciuttezza e crudeltà. Ecco il punto fondamentale, da cui è nata l'idea della pièce»; L'intervista a Sergej Tret'jakov è riportata in: "Автор о своей пьесе *Choču Rebënka!*" in S. Tret'jakov, *Choču Rebënka!*..., cit., p. 244.

In altre parole, la realtà storica rappresentata sul palcoscenico avrebbe dovuto fungere da trampolino per creare una discussione sulle problematiche sociali dell'epoca. Lo scopo dell'opera era immergersi nel dibattito sulla nuova morale sessuale e, per farlo, Tret'jakov voleva spingere il pubblico e la società a riflettere, a prendere posizione su una delle questioni più scottanti della contemporaneità. In realtà, gli intenti provocatori di Tret'jakov non furono mai messi in pratica: la pièce non fu approvata dagli organi della censura, né nella sua prima, né nella sua seconda versione. Lo stesso autore, una decina di anni dopo, in quel processo di repressioni che si scatenò negli anni Trenta, venne arrestato con l'accusa di spionaggio e fucilato. Per Sergej Tret'jakov, come per molti altri artisti della sua generazione, viene da chiedersi perché lui scrittore-operante, lavoratore nei *kolchoz* e reporter dell'edificazione del socialismo, finì in quel vortice, in quel «viaggio nella vertigine»⁴³, come lo definisce Ginzburg, a cui furono costretti tanti intellettuali russi. Nelle prossime pagine, ripercorrendo la biografia dell'autore e le vicende che interessarono la sua opera *Voglio un bambino!* si tenterà, almeno in parte, di dare una risposta a questo interrogativo.

1.2 Vita e opere di Sergej Tret'jakov

Nel 1932, cinque anni prima dell'arresto di Tret'jakov, il Comitato centrale del partito comunista sovietico promulgò una risoluzione, *O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij* (Sul riassetto delle organizzazioni letterarie), che decretava la nascita dell'Unione degli scrittori sovietici. La nuova organizzazione avrebbe dovuto «unificare tutti gli scrittori che sostengono la piattaforma del potere sovietico e aspirano a partecipare all'edificazione socialista»⁴⁴. Con questa mossa il partito, che già da qualche anno esercitava un notevole controllo sulla politica letteraria russa, «prese direttamente nelle sue mani la gestione della letteratura»⁴⁵.

Da questo momento ha inizio quella nuova fase della vita letteraria dell'Urss che in genere si associa alla formula «realismo socialista».⁴⁶ La consacrazione di questa nuova tendenza avvenne nel 1934, in occasione del primo Congresso degli scrittori sovietici (a cui partecipò e intervenne anche Tret'jakov). Per avere un'idea più definita di cosa s'intenda per «realismo socialista» mi rifaccio ancora una volta alle parole usate da Nicolai nel suo *Dizionario*:

⁴³ E. Ginzburg, *Viaggio nella vertigine*, Milano, Dalai, 2011.

⁴⁴ V. Strada, "Il realismo socialista", in Etkind, Nivat, Serman, Strada (a cura di), *Storia della letteratura russa: III. Il Novecento: 3. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Torino, Einaudi, 1989, p. 5.

⁴⁵ Ivi, p. 10.

⁴⁶ Ivi p. 5.

Il *socrealizm* (come talvolta la locuzione è abbreviata) fu consacrato dal primo Congresso degli scrittori sovietici tenuto a Mosca dal 17 agosto al 1 settembre del 1934. Secondo Zdanov – uno dei più autorevoli protagonisti del Congresso stesso –, suo obiettivo era quello di “rappresentare la realtà nel suo sviluppo rivoluzionario”, vale a dire “la veridicità [*pravdivost*] e la concretezza storica della rappresentazione artistica devono unirsi al compito della rielaborazione ideologica e dell'educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo (concetto già presente nella formula staliniana dello scrittore come “ingegnere delle anime”).⁴⁷

Lo spirito di appartenenza al partito, il carattere nazionalpopolare, lo zelo ideologico dovevano diventare i capisaldi della nuova letteratura sovietica. A questi si può aggiungere quella verniciatura (*lakirovka*) di ottimismo professata da Maksim Gor'kij. Questo autore, considerato il padre del realismo socialista, in una lettera inviata a Čechov, affermò che il ruolo della letteratura era l'abbellimento della vita. Gorkij fu uno scrittore prolifico: il suo romanzo *Mat'* (*La madre*, 1906), che venne considerato l'antesigiano del Realismo socialista, racconta la storia di una donna ormai anziana che viene politicizzata dal figlio rivoluzionario. Un altro titolo indubbiamente associato al Realismo socialista è *Kak zakaljalas' stal'* (*Come si temprò l'acciaio*, 1934), di Nikolaj Ostrovskij, che nella figura dell'eroe principale del romanzo volle rappresentare una generazione che servì eroicamente la rivoluzione e la Patria.

Con questi due esempi credo si possa comprendere l'abisso che si creò tra la letteratura delle avanguardie degli anni Venti e i nuovi modelli artistici imposti dall'alto negli anni Trenta. Per Tret'jakov nello specifico, vale la pena sottolineare fin d'ora due fattori: uno, che sembra avvicinarlo al *socrealizm*; l'altro, che lo allontana. Per il Realismo socialista infatti lo scrittore aveva l'obbligo di operare al servizio della società; allo stesso modo, il concetto di *socialnyj zakaz* (il mandato sociale, il servizio del popolo) è centrale anche per la letteratura di Tret'jakov. Tuttavia, considerando i suoi attacchi all'arte come «narcotico sociale»⁴⁸ Tret'jakov si colloca in una posizione decisamente opposta a quella “laccatura della realtà” operata dal Realismo socialista. Inoltre, Tret'jakov fu il teorico della letteratura del fatto (fattografia, *faktografija*)⁴⁹ e promosse lo sviluppo di generi e forme (come il reportage e la cronaca) che certamente non erano affetti dal “romanticismo rivoluzionario” insito nelle opere del Realismo socialista. I primi due scritti di Tret'jakov sulla *literatura fakta* (che saranno ripresi anche più avanti)⁵⁰ furono *Un nuovo Lev Tolstoj* e *La biografia dell'oggetto*, entrambi del 1929. Nel primo, l'autore sottolinea la necessità di superare il grande romanzo epico di tipo

⁴⁷ G. M. Nicolai, cit., p. 350.

⁴⁸ S. Tret'jakov, “Buon anno nuovo! Buon nuovo «LEF!»”, in Id., *Dal futurismo al realismo...*, cit., pp. 96-97.

⁴⁹ Il movimento della *literatura fakta* nacque in URSS verso la fine degli anni Venti. I fattografi sostenevano che la letteratura di *fiction* fosse menzognera e propugnavano una nuova letteratura che si basasse sulla raccolta e sull'assemblaggio di singoli fatti, ai fini di creare un mosaico che restituisse la *vera* fisionomia della realtà; Cfr. M. Zalambani, *La morte del romanzo*, Roma, Carrocci editore, 2003, p. 15.

⁵⁰ Cfr., *infra*, pp. 28-30.

tolstojano per mettere in primo piano un nuovo genere: il giornale; nel secondo si inaugura un nuovo tipo di letteratura che osserva l'uomo non come eroe individuale romantico, ma l'uomo come lavoratore, e cioè da un punto di vista sociale. Secondo Tret'jakov infatti la nuova letteratura «non si deve occupare dell'individuo in quanto singolo, ma dell'individuo in quanto essere sociale».⁵¹

A partire dal Congresso degli scrittori, il Realismo socialista assunse un ruolo guida per la nuova letteratura sovietica. Tuttavia, come nota Nicolai, i frutti del *socrealizm* furono «tanto abbondanti quanto generalmente insipidi».⁵²

Il Realismo socialista nasce, come si è detto, negli ultimi anni di vita di Tret'jakov. Con la sua enunciazione si affermava il controllo del partito, sotto la guida di Josif Stalin, sulla letteratura e più in generale sull'arte sovietica. Questo movimento diventò presto un buon metodo per permettere agli organi ufficiali di decidere chi fosse da considerarsi scrittore e chi no e – ancora di più – chi fosse alleato del popolo e chi nemico. Sergej Tret'jakov, insieme a molti altri suoi contemporanei, finì per essere associato alla seconda categoria e, nel 1937, anche il nome di questo letterato andò ad aggiungersi all'elenco delle vittime del Grande Terrore.

Nel breve resoconto biografico che segue,⁵³ il quale certamente non rende giustizia alla molteplicità di attività e professioni svolte da Sergej Tret'jakov, si riprendono gli eventi cruciali della sua vita e le sue opere più note, soffermandosi in particolare su quei titoli e quei nomi a cui si farà riferimento anche nei prossimi capitoli.

Sergej Tret'jakov nasce a Kuldiga, in Lettonia, nel 1882. È il primogenito di Michail Tret'jakov e El'fira Meller. La madre, essendo di origine tedesco-olandese, è solita parlare coi figli in tedesco.

Durante gli anni del liceo, che conclude diplomandosi a pieni voti, Tret'jakov ama suonare Chopin e scrivere poesie. Tra il 1913 e il 1918 studia giurisprudenza a Mosca e pubblica i suoi primi versi come membro del gruppo ego-futurista *Mezonin poezii* (*Mezzanino della poesia*). A 21 anni fa la conoscenza di Vsevolod Mejerchol'd, regista e intellettuale, una delle figure più in vista del panorama artistico dell'epoca. Negli stessi anni, anche Vladimir Majakovskij, il poeta della rivoluzione, diventa un abituale frequentatore di casa Tret'jakov, a Mosca. Nel periodo della guerra civile, tra il 1918 e il 1922, Tret'jakov passa qualche anno nella Repubblica dell'Estremo Oriente, uno stato cuscinetto creato tra la Russia orientale e i territori invasi dai giapponesi antibolscevichi. Nella Vladivostok occupata dai giapponesi, Tret'jakov simpatizza per i gruppi clandestini di bolscevichi

⁵¹ Marta Zalambani, cit., p. 66.

⁵² G. M. Nicolai, cit., p. 351.

⁵³ La fonte principale da cui sono stati reperiti i dati biografici dell'autore è: T. Chofman, E. J. Diček, "Sergej Michajlovič Tret'jakov. Žizn' i tvorčestvo", in S. Tret'jakov, *Choču Rebënka!...*, cit., pp. 275-305.

che lottano per spodestare gli occupanti. Nello stesso periodo fa la conoscenza di Olga Gomolickaja: poco dopo i due si sposano e Tret'jakov adotta la figlia sedicenne di Olga, Tania. A Vladivostok si viene a formare un piccolo gruppo di futuristi filo-bolscevichi di cui fa parte anche Tret'jakov, che organizza alcune letture pubbliche dell'opera di Majakovskij *Misterja-buff* (*Mistero Buffo*). Preso di mira per via di alcune poesie ostili all'esercito giapponese, lo scrittore dovrà lasciare Vladivostok per nascondersi a Pechino, dove nel 1920 partecipa alle manifestazioni anti-giapponesi organizzate dagli studenti cinesi. Dopo un anno rientra definitivamente a Mosca e si riunisce con Mejerchol'd e con Majakovskij, il quale offre alla famiglia Tret'jakov di stabilirsi nel suo studio.

Poco dopo Tret'jakov si trasferisce nell'*obščezitje* («convitto») del Proletkult' (*Proletarskie kul'turno-prosvetitel'nye organizacii*, Organizzazione culturale-educativa proletaria), una casa in cui vengono ospitati attori, registi e musicisti sovietici. Recensisce *Le Cocu magnifique*, che viene considerato l'emblema del teatro biomeccanico di Mejerchol'd. Nello stesso periodo, fa amicizia con Sergej Ejzeštejn e insieme a lui scrive *Vyrazitel'noe dviženje* (*Il movimento espressivo*).

Nel 1922, il LEF, (*Levyj front Iskusst*, Fronte di sinistra delle arti) un gruppo di artisti di sinistra capitanato da Majakovskij, fonda l'omonima rivista *LEF*, della cui redazione entra a far parte fin da subito anche Tret'jakov.

Ispirato da Mejerchol'd e Ejzenštejn, Tret'jakov inizia a scrivere per il teatro. Per il TIM (*Teatr imeni Mejerchol'da*, il teatro di Mejerchol'd), scrive un adattamento della pièce francese *La nuit* e la intitola *Zemlja dybom* (*La terra in subbuglio*). L'opera verrà rappresentata più di cento volte in soli otto mesi. Nel 1923 scrive *Slyšiš, Moskvà?* (*Senti, Mosca?*) che viene messa in scena per la regia di Ejzeštejn in occasione del quinto anniversario della Rivoluzione.

Tra il 1924 e il 1925, Tret'jakov si trasferisce a Pechino, dove lavora come professore di letteratura russa all'università, abita con la moglie e la figlia all'ambasciata e scrive *Den ši-chya Bio-interv'ju* (*Teng Shih-hua. Bio-intervista*) in cui sperimenta un nuovo tipo di intervista. Contemporaneamente, sul *LEF* pubblica il suo grande poema *Ryči, Kitaj!* (*Ruggisci, Cina!*)

Dal suo rientro a Mosca, Tret'jakov comincia un periodo di vita intellettuale particolarmente intenso lavorando sia per il cinema che per il teatro, continuando a produrre pubblicistica e scrivere poesie: nel 1925 collabora con Ejzeštejn alla realizzazione della *Corazzata Potëmkin*. A partire dal 1925 inizia la stesura di *Choču rebënka!* (*Voglio un bambino!*) e, nel febbraio del 1927, al Glavrepertkom (*Glavnyj Komitet po kontrolju za zreliščami i repertuarom*, Comitato centrale per il controllo degli spettacoli e dei repertori) si discute se dare al TIM il permesso di rappresentare l'opera. Nonostante Tret'jakov apporti, già nel 1927, notevoli modifiche al testo di partenza, la pièce rimane vietata. Alcuni estratti vengono pubblicati sul *Novyj LEF*, (rivista che prosegue le pubblicazioni del *LEF*, interrotte nel 1925) e l'autore cerca di difendere la sua opera con le parole che sono state

riportate alla fine del paragrafo precedente).⁵⁴ Nel 1928, il regista Igor' Teren'tev pubblica un articolo sul *Novyj LEF*, in cui definisce *Voglio un bambino!* uno *spektakl'-diskussija* (uno spettacolo-discussione). Nonostante le affermazioni a sostegno della pièce da parte di artisti e scrittori, le discussioni al Glavrepertkom riconfermano l'esito precedente: *Voglio un bambino!* rimane proibito.

Nel 1929, Tret'jakov pubblica una raccolta di materiali dei lavoratori del LEF con il titolo di *Literatura fakta*, che comprende alcuni articoli già apparsi sul *Novyj LEF*, come *Biografija Vešči* (la Biografia dell'oggetto) e *Novyj Lev Tolstoj* (Un nuovo Lev Tolstoj). In questi anni lavora instancabilmente: oltre agli articoli per il cinema (ne scrive più di cinquanta tra il 1925 e il 1930), scrive poesie, drammi, sceneggiature e collabora con diverse riviste tenendo rubriche letterarie, corrispondenze di viaggio, pubblicando reportage e libri illustrati con le sue stesse fotografie (Tret'jakov era anche un fotografo appassionato). Nel 1928, all'epoca dello slogan: «Scrittori nei kolkhoz!», Tret'jakov lavora presso la comune *Kommunističeskij majak* (Faro comunista) ricoprendo diverse mansioni: raccolte di denaro per pagare l'acconto di trattori; discorsi con singoli contadini per persuaderli ad entrare nel kolkhoz; ispezione di sale di lettura; creazione di giornali murali e direzione del giornale kolkhoz.⁵⁵ Il suicidio di Majakovskij, nel 1930, lo sconvolge profondamente e Tret'jakov dedica all'amico scomparso un articolo su *Večernaja Moskva* (Mosca della sera). Nello stesso anno, parte per la Germania dove incontra alcuni scrittori comunisti, tra cui Bertolt Brecht, col quale manterrà una corrispondenza epistolare una volta rientrato in Russia.

Con l'inizio del nuovo decennio, la situazione politica e culturale in Unione Sovietica si fa più tesa: Trockij era stato esiliato nel 1929 e l'opposizione interna si era indebolita. Nel 1935, dopo l'omicidio di Kirov (1 dicembre 1934), il governo sovietico, guidato da Stalin, intensificherà le repressioni, colpendo non solo la vecchia guardia bolscevica, ma anche strati sempre più ampi della popolazione. Si apre quel buio periodo di processi farsa, deportazioni e purghe conosciuto come *Bol'soj terror* (Grande Terrore).

Anche sul piano culturale il panorama si unifica e l'anno 1934 sfocerà in quel primo Congresso degli scrittori sovietici di cui si è parlato all'inizio di questo paragrafo.⁵⁶ In quest'occasione, Tret'jakov interviene invitando a risanare la frattura che separava gli scrittori dell'Unione da altri autori ritenuti semplici «compagni di strada» o non riconosciuti affatto come scrittori. Nello stesso discorso, Tret'jakov promuove la diffusione della letteratura straniera e fa appello a tutti gli scrittori perché imparino almeno una lingua straniera. Le sue proposte vengono applaudite dalla platea.⁵⁷

⁵⁴ Cfr., *supra*, § 1.1, p. 20.

⁵⁵ Cfr. Benjamin W., "L'autore come produttore", in Id., *Avanguardie e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, p. 202.

⁵⁶ Cfr., *supra*, §1.1, p. 21.

⁵⁷ Cfr. S. Tret'jakov "Primo congresso degli scrittori sovietici 23 agosto 1924", in Id., *Dal futurismo al realismo...*, cit.,

Poco dopo il Congresso, Tret'jakov, da sempre autore delle “piccole forme” (reportage, articoli, cronache) scrive una lettera a Brecht nella quale mette in evidenza la nuova direzione intrapresa dalla letteratura sovietica:

Siamo giunti a una svolta: il tema estensivo cede il primo posto al tema intensivo. La letteratura di reportage è alla ricerca di forme grandi e la poesia sbocca nell'epopea (il tema intensivo, poesia e reportage, si estende).

L'intellettualismo parziale (tecnicismo) è vivamente attaccato dal principio emozionale. Si esige una complessità emozionale. La letteratura non ha solo bisogno di un taglio dal flusso della vita (naturalismo di reportage, realismo borghese), ma di un taglio nel senso del tempo (cioè verso l'avvenire, storico e dialettico).⁵⁸

In una brevissima parabola temporale, tra il 1932 e il 1937, Tret'jakov conoscerà successo e declino.

Walter Benjamin, in un discorso radiofonico del 1929 cita Tret'jakov come esempio di scrittore «operante»⁵⁹ politicamente impegnato. Tret'jakov porta avanti i suoi progetti, e conduce delle trasmissioni dalla Piazza Rossa. Tuttavia, già da alcune lettere inviate a Brecht nel 1935, trapela un senso di isolamento insieme alla sofferenza fisica dovuta al peggioramento del suo stato di salute. Tret'jakov si era ammalato. Con la morte di Gorkij, nel 1936, lo scrittore si sente sempre più escluso. Arrestato nel 1937 mentre si trova all'ospedale del Cremlino, viene accusato di spionaggio per conto dei giapponesi. Le trascrizioni del suo interrogatorio⁶⁰ fanno intendere più chiaramente le accuse che gli vennero mosse: sostegno all'armata bianca durante la guerra civile, trockismo e attività di spionaggio per i giapponesi. Nella confessione, che secondo Koljazin gli fu estorta per mezzo della violenza fisica,⁶¹ si legge che Tret'jakov ammette di essersi venduto ai servizi segreti giapponesi per ripagare un debito contratto al gioco.

Tutti questi fatti saranno smentiti nel 1956, anno della riabilitazione dello scrittore,⁶² quando amici e conoscenti di Tret'jakov chiamati a testimoniare, citano i suoi articoli contro l'esercito filozarista e contro i giapponesi. Aseev ricorda che le poesie di Tret'jakov venivano lette ai “concerti”

pp. 147-153.

⁵⁸ S. Tret'jakov, “Lettere a Brecht”, in Id., *Dal futurismo al realismo...*, cit., p. 220.

⁵⁹ W. Benjamin, “L'autore come produttore”, in Id., *Avanguardie...*, cit., p. 202.

⁶⁰ Agitclub, “Sergej Tret'jakov. Biografija. Order na arest. Protokol obyska. Protol doprosa. Prigovor. Rastrel. Reabilitacija. (Dokumenty iz central'nogo archiva FSB RF)”, <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/tret/bio.htm>, (cons. in data 02.02.2020).

⁶¹ Cfr. V. Koljazin, “Kak možno bylo poslat ego na smert?”, <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/tret/bio3.htm>, (cons. in data 02.02.2020).

⁶² La data non è casuale. Infatti, il 1956 fu l'anno in cui, al XX Congresso del PCUS, Nikita Chruščëv diede lettura del noto Rapporto segreto in cui si denunciavano il culto della personalità e i crimini di Stalin. Da questo momento ebbe inizio il processo di destalinizzazione tramite il quale si riabilitarono i nomi di tanti cittadini che erano stati definiti “nemici del popolo” e deportati o uccisi. Si apriva così quella nuova stagione di distensione politica che prese il nome di “disgelo”.

di Majakovskij e racconta un aneddoto: se Aseev e Majakovskij erano intenti a giocare a carte e Tret'jakov entrava nella stanza, i due chiudevano la partita seduta stante perché Sergej Tret'jakov, le carte, non le poteva soffrire.

È difficile dare una spiegazione univoca e razionale delle cause che portarono Ežov, il capo dell'NKVD, e i suoi sottoposti a condannare Tret'jakov specificatamente come spia giapponese. Tutti i suoi viaggi da corrispondente e fotografo, da reporter della edificazione del socialismo, vengono manipolati e tramutati in loschi spostamenti finalizzati alla diffusione di informazioni segrete. Forse, come scrive Koljazin, più che come spia, Tret'jakov era pericoloso in quanto scrittore di talento il cui atteggiamento critico e la cui ortodossia avrebbero potuto, col tempo, rivoltarsi e smascherare le idee del regime. In altre parole, una figura del genere non si sarebbe potuta rimodellare nel prototipo dello scrittore sovietico pubblicizzato dagli organi ufficiali.

D'altra parte, già Walter Benjamin, tracciando un quadro di «raggruppamenti politici degli scrittori russi»⁶³ degli anni Venti, non inserisce il nome di Tret'jakov nell'organizzazione «dominante» dell'epoca, la VAPP (*Vserossiskaja Associacija Proletarskich Pisatel'ej*, l'Associazione Panrusa degli Scrittori Proletari). Nel suo scritto, Benjamin individua tre gruppi: il primo, la VAPP, (l'organizzazione dominante); il secondo, i *Popučiki* di sinistra (o «Compagni di strada», usciti dal LEF) in cui Benjamin colloca Tret'jakov; il terzo, *Popučiki* di destra (che riunisce figure diverse tra loro come Erenburg e Esenin). Il fatto che Tret'jakov non rientri nella VAPP è interessante soprattutto se si considera che questa associazione confluirà nell'Unione degli scrittori sovietici, l'organizzazione che decretò il Realismo socialista come indirizzo della letteratura ufficiale sovietica.⁶⁴ La VAPP, scrive Benjamin, rivendica l'egemonia intellettuale e artistica del proletariato russo e dichiara che, per il momento, nel campo della letteratura, «il proletariato può far valere i suoi diritti solo nella forma della dittatura».⁶⁵ A differenza della VAPP, il gruppo di Tret'jakov, «pur accettando incondizionatamente lo stato sovietico, non riconosce l'egemonia letteraria del proletariato»⁶⁶.

Il profilo di questo scrittore si delinea in maniera più precisa in un altro discorso di Benjamin: 'L'autore come produttore'. Secondo Benjamin, Tret'jakov rappresenta un tipo di scrittore «operante»: «Tret'jakov distingue lo scrittore che opera da quello che informa. La sua missione non è quella di informare, ma di lottare». Tret'jakov rinnova le forme e i generi letterari del suo presente: respinge il romanzo come unica forma con cui comprendere la vita umana e pone in primo piano un

⁶³ W. Benjamin, "I raggruppamenti politici degli scrittori russi", in Id., *Avanguardie...*, cit., pp. 79-83.

⁶⁴ Il passaggio dal Proletkul't alla VAPP, alla RAPP all'Unione degli scrittori che decretò il Realismo Socialista come letteratura ufficiale dell'URSS è un tema molto ampio che non sarà ripreso nel dettaglio in questa ricerca. Per approfondire si rimanda a: Vittorio Strada, cit., pp. 6-11.

⁶⁵ W. Benjamin, "I raggruppamenti politici degli scrittori russi", in Id., *Avanguardie...*, cit. p. 80.

⁶⁶ Ivi, p. 81.

nuovo genere: il giornale. Non si tratta semplicemente di un nuovo tipo di letteratura socialmente impegnata (reazionaria o rivoluzionaria rispetto alla sua epoca) quanto piuttosto di una nuova forma, scaturita dalla nuova epoca: «Ogni epoca possiede le proprie forme di scrittura, determinate dall'economia dell'epoca»⁶⁷, scrive Tret'jakov. Nel suo articolo *Un nuovo Lev Tolstoj*, Tret'jakov si scaglia contro chi attende la nascita di un «nuovo Tolstoj» sovietico, un Tolstoj rosso, proletario, un «maestro» che dispieghi la tela dell'epoca rivoluzionaria svelando gli enigmi della vita, giudicando la società, ponendo e risolvendo i problemi dei suoi eroi sovietici:

L'automatismo di pensiero dice questo: vi era uno stato borghese, è divenuto proletario, vi era un'industria borghese, è divenuta proletaria, vi era un'arte borghese, è diventata (o diventerà) un'arte proletaria, vi era un Tolstoj borghese, ci sarà un Tolstoj proletario.

A dire il vero, sviluppate questo arduo parallelo sino all'assurdo e otterrete chiesa proletaria o zar proletario.⁶⁸

Così, per un'epoca diversa (la nuova epoca sovietica) occorrono forme diverse. La forma proposta da Tret'jakov per la sua contemporaneità è la *letteratura del fatto* (detta anche *fattografia*): articoli, reportage, cronache e corrispondenze di viaggio.

La letteratura del fatto si serve di forme “piccole” che disgregano il “grande” il romanzo epico, il grande affresco tolstojano. Ai tempi di Tolstoj, scrive Tret'jakov, il ritmo del lavoro socialista era lento e, di conseguenza, la costruzione di un'opera, nello scrittore, si estendeva per decenni. Come la letteratura tolstojana, la nuova letteratura si muove in modo consono alla sua epoca: «Continuamente e infaticabilmente a contatto con i fatti correnti, il partito formula le direttive e gli slogan immediati»⁶⁹; così fa anche la letteratura.

Il grande epos viene spodestato dal giornale. In uno scenario di questo tipo, un nuovo Lev Tol'stoj potrebbe al massimo, dice Tret'jakov, fare il bibliotecario. I grandi affreschi e le forme monumentali sono tipici del feudalesimo, le belle lettere inventate rappresentano la vecchia cultura: la contemporaneità richiede i fatti, il giornale. Tret'jakov scrive, a caratteri cubitali:

NOI NON ABBIAMO NIENTE DA ASPETTARCI DAI TOLSTOJ ROSSI.
INFATTI ABBIAMO LA NOSTRA EPOPEA,
LA NOSTRA EPOPEA È IL GIORNALE.⁷⁰

⁶⁷ S. Tret'jakov, “Un nuovo Lev Tolstoj”, in Id., *Dal futurismo al realismo...*, cit., p. 116.

⁶⁸ Ivi, p. 114.

⁶⁹ Ivi, p. 115.

⁷⁰ Ivi, p. 116.

Con questa premessa risulta più facile interpretare la citazione riportata all'inizio di questo capitolo per cui: «tutti i giorni, al mattino, dopo avere afferrato il giornale, finalmente noi voltiamo le pagine del più incredibile di tutti i romanzi, quello che ha per titolo la nostra epoca».⁷¹

In questo senso appare evidente quanto, come teorico della letteratura, Sergej Tret'jakov sia distante dalla pratica del Realismo socialista: «Il nostro compito fondamentale non è quello di attendere i cantori d'epopea rossi, bensì abituare tutto il pubblico sovietico a leggere il giornale, questa bibbia del nostro tempo».⁷², aveva scritto Tret'jakov.

Diversamente da quanto auspicava questo scrittore, la letteratura ufficiale sovietica provvederà, in pochi anni, a incoronare i suoi cantori dell'epoca sovietica: ad esempio Gor'kij, Fadeev, Ostrovskij. Come si è visto, la forma preferita dal Realismo socialista sarà quella del romanzo e, possibilmente, un romanzo in cui sia insito un “romanticismo rivoluzionario” e che manifesti una tendenza verso l'epos.⁷³ Si pensi alle opere più celebri dei tre autori citati: *La madre*, *La disfatta*, *Come si temprò l'acciaio*. Sono tutti romanzi, forme “grandi”, eroiche, opposte a quelle “piccole” di cui parlava Tret'jakov. Non per niente, lo stesso Fadeev venne attaccato da Tret'jakov per aver «generalizzato» i suoi eroi:

Dove sono, in Fadeev, gli uomini vivi con i quali egli ha fatto la sua epopea di partigiani? Li ha ridotti a generalizzazioni – eroi e cattivi. [...] Se avesse registrato autentici uomini vivi, gli «eroi» si sarebbero afflosciati con la loro sontuosità e i «cattivi» avrebbero talvolta dato prova di saper fare qualcosa di buono. In altre parole, si sarebbero create delle proporzioni reali e non romanzesche.⁷⁴

Agli uomini «di carta» di Fadeev, Tret'jakov oppone gli uomini «vivi» a cui attinge il giornale.

Per quanto riguarda la letteratura del fatto (articoli, reportage, cronache, ecc.), Tret'jakov non si limita a volere informare, a voler “rispecchiare” la realtà. Come ha detto di lui Benjamin, per Tret'jakov la missione dello scrittore «non è quella di informare, ma di lottare»⁷⁵. I fatti non sono più considerati “in quanto tali”, non sono “freddi”, semplici ritratti, specchi della realtà. Al contrario, Tret'jakov afferma che «la teoria del rispecchiamento rischia di avvelenare anche la più scottante attualità».⁷⁶ La proposta è quella di presentare i fatti come un «gioco d'azzardo crudele».⁷⁷ Tret'jakov dichiara in questo modo di non voler fare semplice informazione, ma di volersi inserire con la sua letteratura nel dibattito sociale, di voler intervenire attivamente sulle problematiche della sua epoca,

⁷¹ Cfr., *supra*, p. 14.

⁷² S. Tret'jakov, “Un nuovo Lev Tolstoj”, in Id., *Dal futurismo al realismo...*, cit., p. 118.

⁷³ V. Strada, cit., p. 28.

⁷⁴ S. Tret'jakov, “Vivo e di carta”, in Id., *Dal futurismo al realismo...*, p. 120.

⁷⁵ W. Benjamin, “L'autore come produttore”, in Id., *Avanguardie...*, cit., p. 202.

⁷⁶ S. Tret'jakov, “La Biografia dell'oggetto”, in Id., *Dal futurismo al realismo...*, cit., pp. 111.

⁷⁷ Ibid.

di essere, in altre parole «operante». La strada intrapresa dal Realismo socialista va nella direzione opposta. Si può riprendere l'immagine dello specchio come superficie su cui si riflette la realtà. Gli esponenti del Realismo socialista miravano a agire sulla superficie della realtà, ad abbellirla, a verniciarla per renderla più gradevole. Può sembrare in contraddizione con quanto detto, ma infine esplicitativa, la richiesta che Stalin indirizzò agli scrittori:

Stalin chiede solo di “rispecchiare onestamente la verità della vita”, convinto che così facendo lo scrittore arriverà “al marxismo”. Cioè il marxismo non sarebbe una precondizione, ma un risultato e chi non “arriva al marxismo” è semplicemente un disonesto, che deforma “la realtà della vita”. Naturalmente c'è un supremo criterio di verità capace di stabilire se il “rispecchiamento” è avvenuto o c'è stata una deformazione, e questo criterio, in ultima istanza (le prime istanze sono costituite dalla censura e dalla critica), è il partito, depositario della coscienza marxista, anzi, il vertice del partito e, in quei tempi la punta estrema del vertice, cioè Stalin.⁷⁸

Paradossalmente, per il fattografo Tret'jakov, la teoria del rispecchiamento è rischiosa. Con un semplice “rispecchiamento” si rischia, secondo lui, di avvelenare anche la più scottante attualità. Tret'jakov non propone di organizzare un gruppo di fotografi e reporter specialisti che, onestamente, grazie alle loro conoscenze di professionisti, descrivono i fatti così come essi sono. Al contrario, Tret'jakov è per la *deprofessionalizzazione* dello scrittore. Da qui nasce la figura del corrispondente operaio, uno scrittore che deve «instaurare un rapporto simbiotico col suo interlocutore (in questo caso il lavoratore del kolchoz), deve spogliarsi dei suoi abiti di professionista delle belle lettere, apprendere dal lavoratore e infine descrivere gli eventi con gli occhi di quest'ultimo».⁷⁹

Il giornale, scrive Benjamin, è diventato il teatro della confusione letteraria dell'epoca di Tret'jakov. Aspettano di leggerlo con impazienza non solo il politico e l'intellettuale, ma anche «l'escluso che crede di aver diritto a prendere la parola in difesa dei propri interessi».⁸⁰ I giornali si riempiono delle domande dei lettori, delle loro proteste. Dando voce agli uomini «vivi» e non a quelli «di carta» del romanzo, sul giornale «il lavoro prende la parola»⁸¹. I lettori «vengono di punto in bianco promossi a collaboratori»⁸² e comincia pian piano a scomparire la distinzione fra autore e pubblico. Come si è detto, Tret'jakov sognava di schierare una banda di fotografi dilettanti contro gli accademici da cavalletto, perché «ogni piccolo reporter oggettivista tiene sulla punta della sua penna la morte delle belle lettere».⁸³ Un'immagine che ha poco a che spartire con quella dello scrittore sovietico istituzionalizzato, di un Gor'kij o un Fadeev, con i loro eroi romantici e le loro epopee.

⁷⁸ V. Strada, cit., p. 15.

⁷⁹ M. Zalambani, cit., p. 91.

⁸⁰ W. Benjamin, “L'autore come produttore”, in Id., *Avanguardie...*, cit., p. 203.

⁸¹ Ivi, p. 204.

⁸² Ibid.

⁸³ Cfr., *supra*, p. 14

L'autore-produttore impersonato da Tret'jakov non è un semplice spettatore, ma interviene attivamente, s' inserisce direttamente nel dibattito sociale, dialogando con il lettore.⁸⁴ La stessa pièce *Voglio un bambino!* è definita spettacolo-discussione, con essa si vuole provocare un dibattito. Così come nella letteratura del fatto i lettori diventano collaboratori del giornale, nella messa in scena di *Voglio un bambino!* si chiede al pubblico di intervenire, di collaborare allo spettacolo per mezzo di una discussione.⁸⁵ La pièce parla della sua epoca, ne individua i difetti, e chiede al pubblico di analizzarli. Purtroppo, come vedremo nel prossimo paragrafo, furono proprio i suoi commenti puntuali sulla contemporaneità ad essere bollati come «influenze negative» e a impedirle di passare il vaglio della censura.⁸⁶ «Un difetto denunciato è bene. Ma un difetto denunciato e attaccato è molto meglio».⁸⁷, scriveva l'autore nel 1929. Anche in questo, la produzione tret'jakovkiana si allontana di molto dal modello proposto dal Realismo socialista. Uno scrittore realista-socialista non poteva «sembrare scoraggiamento», doveva favorire il movimento delle forze verso «il grande fine» e dimostrarsi profondamente ottimista.⁸⁸

In *Voglio un bambino!*, Milda scommette sul futuro. Secondo la protagonista, i piccoli difetti della vita quotidiana sarebbero spariti nel giro di qualche anno:

Finiranno di costruire la casa. Finirà il tempo dei fornelli e degli sgabuzzini. La disoccupazione non esisterà più. Le massaie si estingueranno. I nervi di tutti saranno più distesi. Si farà l'asilo. E non sarà un semplice asilo, ma un'intera Casa del bambino. Noi, come sorelle, ci porteremo entrambi i nostri pargoletti. E saremo tutti amici.

La scena conclusiva si svolge qualche anno più tardi, ad una utopistica «fiera di bambini», in cui vengono esposti i più giovani e sani esemplari di neonati sovietici. In un'atmosfera festosa di striscioni e musica, Milda, avvicinandosi alla sua sfidante di un tempo dirà «Ho perso», ammettendo con queste due parole di essere stata troppo ottimista.

Il Realismo socialista fu, scrive Vittorio Strada, un sottosistema interno alla letteratura sovietica, ma «un supersistema egemonico e dominatore»⁸⁹ per quanto riguarda il potere. Furono molte le vittime e i sacrifici imposti alla letteratura da questo potere. «Com'è stato possibile mandarlo a morire?», si chiede Brecht nella poesia dedicata all'amico e «maestro» Sergej Tret'jakov. L'interrogativo si fa assillante: Tret'jakov era un lavoratore, un reporter che si logorava le suole «al

⁸⁴ Cfr. W. Benjamin, "L'autore come produttore", in Id., *Avanguardie...*, cit., p. 202.

⁸⁵ Cfr., *infra*, § 3.2.2

⁸⁶ Cfr., *infra*, § 1.3

⁸⁷ S. Tret'jakov, "Il corrispondente operaio e la costruzione", in Id., *Dal futurismo al realismo...*, cit., pp. 146.

⁸⁸ V. Strada, cit., p. 17.

⁸⁹ V. Strada, cit., p. 29.

servizio del popolo».⁹⁰ Nel 1934, Tret'jakov difende la nozione di Realismo socialista. Tuttavia, nella macchina del terrore staliniano, la trasformazione degli alleati in nemici è una pratica comune e si può soltanto supporre che una figura come la sua risultasse troppo poco allineata alla direzione culturale imposta dal partito per lasciare che questo scrittore restasse tra gli alleati. Nel corso della perquisizione effettuata nel suo studio, molti dei materiali prodotti dallo scrittore furono requisiti e distrutti. Brecht, subito dopo aver saputo dell'arresto di Tret'jakov, scrive nei suoi taccuini: «Nessuno sa niente di Tret'jakov... Nessuno sa niente di Naer... Mejerchol'd è stato privato del suo teatro. L'arte e la letteratura sono state gettate nel fango».⁹¹ A partire dall'arresto dell'amico, Brecht limita parecchio i suoi rapporti con l'URSS. A Sergej Tret'jakov, Bertold Brecht dedica la sua poesia *Il popolo è infallibile?* in cui il poeta compiangere l'amico scomparso, ma soprattutto pone insistentemente, una domanda:

«E se fosse innocente,/ come potrà andare a morte?».⁹²

1.3 Le due versioni della pièce e i problemi con la censura

Sergej Tret'jakov scrisse, per il Teatro di Mejerchol'd, due diverse versioni della pièce *Voglio un bambino!*. Benché siano state realizzate a meno di un anno l'una dall'altra (la prima è del 1926, la seconda del 1927) le due varianti presentano una serie di differenze notevoli, sia per quanto riguarda i contenuti, sia per la storia della loro messa in scena e pubblicazione. La traduzione in italiano presentata in questo lavoro è stata condotta sulla prima versione dell'opera (1926), pubblicata nel 2018 nel libro *Choču rebënka! P'ecy – Scenarij – Discussii (Voglio un bambino! Pièce, Sceneggiature, Discussioni)*, a cura di Eduard Jan Diček, Tat'jana Chofman.⁹³ Questa edizione raccoglie per la prima volta in assoluto sia la prima che la seconda versione della pièce oltre che la sceneggiatura scritta per il cinema e una serie di documenti relativi all'opera, come le discussioni al Glavrepertkom e il piano per la messa in scena dello spettacolo.

Prima dell'edizione di Diček e Chofman, la versione del 1926 era stata pubblicata soltanto una volta in russo, nel 1988, sulla rivista *Sovremennaja dramaturgja* (Drammaturgia contemporanea). Per realizzare l'edizione del 2018, i curatori si sono affidati a due manoscritti (probabilmente entrambi del 1926) del tutto identici al testo pubblicato nel 1988 su *Sovremennaja dramaturgja*.⁹⁴

⁹⁰ B. Brecht., *Il popolo è infallibile?*, in S. Tret'jakov, *Dal futurismo al realismo...*, cit., pp. 22-23.

⁹¹ V. Koljazin, "Kak možno bylo poslat ego na smert'", <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/tret/bio3.htm>, (cons. in data 02.02.2020).

⁹² B. Brecht, *ivi*, p. 23.

⁹³ S. Tret'jakov, *Choču Rebënka! P'esy Scenarij Diskussii*, pod red. T. Chofman, E. J. Diček, Sankt-Peterburg, Aletejja, 2018.

⁹⁴ *Ivi*, pp. 5-6.

L'opera è inoltre stata tradotta in tedesco nel 1976, in francese nel 1982 e in inglese nel 1995. La seconda versione della pièce ha una storia più travagliata. La sua realizzazione viene annunciata sul *Novyj LEF* già nel 1927 con la pubblicazione sulla rivista di due scene inedite. Nel 1930 escono, in tedesco, una traduzione completa di Ernst Hube e un rifacimento di Bertold Brecht (di quest'ultimo esiste anche una traduzione in italiano). Nel 1988, Robert Leach pubblica una traduzione in inglese, la quale si presenta non del tutto identica alla versione tedesca di Hube.⁹⁵ Secondo i curatori dell'edizione russa più recente, si può supporre che ci fossero diversi manoscritti di partenza (alcuni dei quali sono andati persi) sulla base dei quali sono state condotte le diverse traduzioni: un primo testo del 1927, che viene tradotto in tedesco da Hube (lo stesso di cui appare un estratto sul *Novyj LEF*); un secondo testo, sempre del 1927, di cui si conserva una copia all'archivio letterario di Mosca e che viene pubblicato nell'edizione del 2018; infine, un terzo testo del 1928 tradotto da Robert Leach in inglese nel 1988 (di cui l'originale sembra essersi perso).⁹⁶

Nonostante gli evidenti cambiamenti che Tret'jakov operò sulla seconda versione della pièce, il soggetto rimane lo stesso per entrambe le varianti: Milda Grignau, prototipo della nuova donna sovietica, emancipata e con una corretta coscienza socialista, vuole avere un bambino. Per raggiungere questo obiettivo la protagonista non si mette alla ricerca di un fidanzato o di un marito, ma di un produttore che sia di origine proletaria al cento per cento. Una volta ottenuto ciò che vuole, Milda non si occupa del figlio in prima persona e nemmeno lo affida alle cure del padre. Sarà una Casa del bambino (*Detdom*) sovietica a preoccuparsi di farlo crescere come si deve: nella scena finale, il figlio di Milda arriverà primo in classifica alla «fiera dei bambini», una competizione in cui vengono premiati i più sani figli dei lavoratori.

La prima versione si sviluppa su tredici scene ed è ambientata nella burrascosa Mosca degli anni Venti: qui, la storia di Milda procede sullo sfondo dei confusionari appartamenti comunitari, in una palazzina in restauro, ed è centrale il tema della riorganizzazione del *byt* che caratterizzò i primi anni postrivoluzionari. Per la seconda versione (che conta dieci scene), l'autore sposta l'azione in campagna, Milda diventa un'agronoma e l'accento viene posto sul tema della vita lavorativa.

Tret'jakov finisce di scrivere la prima versione nel 1926 e la consegna al TIM.⁹⁷ Nello stesso anno Mejerchol'd richiede il permesso di metterla in scena, ma al Glavrepertkom la pièce suscita da subito una serie di discussioni che impediscono al direttore del teatro ricevere il nullaosta per realizzare lo spettacolo. Già tra il 1926 e il 1927 Tret'jakov inizia a lavorare alla seconda versione e

⁹⁵ Ivi, pp. 6-7.

⁹⁶ Ivi, pp. 38-39.

⁹⁷ Ivi, p. 38.

nel 1927 il *Novyj LEF* pubblicate due scene della nuova versione. Osservando questo estratto e confrontandolo con la prima variante, si notano subito alcuni cambiamenti (auto)censori: sparisce il passaggio in cui Milda consiglia l'autoerotismo all'uomo che vorrebbe sfogare i propri bisogni sessuali con lei, e quello in cui Discipliner le suggerisce di fare ricorso a "una bella siringa" per avere un figlio. Evidentemente, già in quegli anni, in Russia la tematizzazione delle pratiche sessuali stava tornando ad essere un argomento tabù.⁹⁸

In *Revoljucija i predely racionalizacii (La rivoluzione e i limiti della razionalizzazione)*⁹⁹ Valerij Grečko conduce un'interessante analisi circa i cambiamenti attuati sulla seconda versione dell'opera. Grečko individua due fattori principali che influiscono sulle modifiche operate dall'autore sul testo. Il primo, relativo alla questione eugenetica: come si è visto nel paragrafo 1.1, le teorie eugenetiche in Russia fanno la loro comparsa nei primi anni Venti e vengono accantonate già verso la fine del decennio. I motivi di questo repentino cambio di posizione da parte delle autorità furono fondamentalmente ideologici: l'eugenetica si proponeva di migliorare la natura umana e creare un «uomo nuovo» non tramite un'azione sull'ambiente esterno (cambiando la società ad esempio con l'educazione o con la propaganda), ma per mezzo di fattori biologici.¹⁰⁰ In questo senso, si può intendere la critica che venne mossa alla pièce da parte degli organi di censura, per cui l'opera avrebbe avuto «un'impostazione puramente genetica e non marxista».¹⁰¹ In questo contesto, Tret'jakov arrivò dunque leggermente in ritardo. Se nel 1926, quando l'autore scrive *Voglio un bambino!*, le teorie eugenetiche potevano ancora essere argomento di dibattito, già nel 1928, al momento della discussione al Glavrepertkom sulla seconda versione, un simile tema iniziava ad essere troppo poco allineato alla posizione ufficiale. Un secondo aspetto che fu ritenuto problematico dal Glavrepertkom riguarda la questione delle «influenze negative»¹⁰² dell'opera. Ci si riferisce in particolare all'attenzione che Tret'jakov riserva alla riorganizzazione del *byt* e della morale sessuale, due argomenti di assoluta attualità per l'epoca dell'autore.¹⁰³ In *Voglio un bambino!* Tret'jakov mette in scena una realtà disillusa, una vita quotidiana piena di intrighi, corruzione, risse e teppismo. Molte delle scene più turbolente verranno cancellate dalla seconda versione. Si nota una rielaborazione delle scene che coinvolgono i teppisti, i quali diventano molto meno violenti (spariscono rissa e coltelli). Gli stessi *chuligany* («teppisti»), cambieranno nome e diventeranno semplici *lichary* («disgraziati»). Spariscono inoltre tutti i riferimenti all'uso di sostanze stupefacenti, che rispecchiavano la situazione sovietica degli anni Venti, quando l'uso di cocaina era una pratica ampiamente diffusa e legale.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ V. Grečko, cit., pp. 301-318.

¹⁰⁰ Cfr., *supra*, § 1.1.

¹⁰¹ V. Grečko, cit., p. 307.

¹⁰² Ivi, 311-313.

¹⁰³ Cfr., *supra*, § 1.1

Vengono inoltre cancellate le scene di sfruttamento o violenza sessuale: sparisce l'episodio dello stupro di Ksenička e il momento in cui il direttore della compagnia teatrale si approfitta di una giovane attrice con la promessa di raccomandarla al teatro. Si riducono o scompaiono del tutto le scene che ritraggono il disagio sociale dell'epoca e ogni passaggio in cui traspare l'effettiva caoticità del nuovo "riorganizzato" byt sovietico.¹⁰⁴ Con questa nuova impostazione iniziano le prove di *Voglio un bambino!* al teatro Mejerchol'd, ma la pièce rimane vietata ancora per due anni. Nel 1928, Mejerchol'd riceve il permesso di lavorare alla realizzazione dello spettacolo. Tuttavia, quando il regista Terent'ev scrive il suo piano per la messa in scena dell'opera e El' Lisickij progetta la sua nuova e grandiosa scenografia, è già troppo tardi: sono iniziati gli anni Trenta, e per gli organi di censura *Voglio un bambino!* è ormai da considerarsi un'inammissibile provocazione. In un articolo della *Pravda* del 1937, in cui si parla esplicitamente della pièce, il Teatro di Mejerchol'd, viene definito «čужoj», (estraneo)¹⁰⁵, e lo stesso Sergej Tret'jakov viene irrimediabilmente bollato come «nemico del popolo».¹⁰⁶

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Con questo termine si soleva indicare chi non era *svoj* «dei nostri». Secondo la logica del «chi non è con noi, è contro di noi» chiunque non fosse alleato del potere diventava immediatamente nemico del popolo.

¹⁰⁶ T. Chofman, E. J. Diček, "Meždu prosveščanjem i agitacij", in Tret'jakov Sergej, *Choču Rebënka!...*, cit., pp. 12-13.

2. *Voglio un bambino!*, una proposta di traduzione

2.1 La strategia traduttiva della «teatralità»

Per introdurre la traduzione di *Choču reběnka!* metterò in evidenza alcuni dei criteri di cui mi sono avvalsa nel ri-creare il testo di Sergej Tret'jakov in italiano. In primo luogo, trattandosi di un'opera teatrale, è stato necessario scegliere se realizzare una traduzione che fosse orientata alla stampa o alla recitazione. In altre parole, si tratta di decidere se il testo tradotto debba rispondere alle caratteristiche della lettura e agli standard dell'editoria oppure essere più vicino alla scena e al pubblico, allo spettacolo. Nel caso di *Voglio un bambino!*, si è scelto di intraprendere la seconda strada, quella della recitabilità, vedremo a breve per quale motivo. Anzitutto però, vale la pena riassumere in cosa consista questa traduzione “recitabile” e in cosa si differenzi da una traduzione per l'editoria. Per farlo, ci si avvarrà principalmente del concetto di *performativity* (teatralità) proposto da Susan Bassnett.¹⁰⁷ Secondo Bassnett, uno dei compiti più difficili della traduzione teatrale deriva dalla relazione dialettica che intercorre tra il testo teatrale e la realizzazione scenica dello stesso testo.¹⁰⁸ Scrive Bassnett:

The two texts - written and performed - are coexistent and inseparable, and it is in this relationship that the paradox for the translator lies. The translator is effectively being asked to accomplish the impossible - to treat a written text that is part of a larger complex of signs involving paralinguistic and kinesic features, systems, as if it were a literary text, created solely for the page.¹⁰⁹

Proseguendo, Bassnett mette in evidenza alcune delle differenze che caratterizzano i due orientamenti di cui si è parlato sopra (traduzione per l'editoria e traduzione per la scena) in cui il primo è caratterizzato dall'enfasi posta sul testo in quanto opera letteraria e in cui si dà per scontata la nozione di «fedeltà letteraria».¹¹⁰ Il concetto di *teatralità* (o *performatività*) mira invece a creare nel TA (testo di arrivo) un discorso dai ritmi fluenti e a produrre così un testo che gli attori possano

¹⁰⁷ Cfr. S. Bassnett, “Ways Through the Labyrinth”, in T. Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature*, New York, Routledge Revivals, 2014, pp. 87-102.

¹⁰⁸ Cfr. Ivi, p. 87

¹⁰⁹ «I due testi – quello scritto e quello recitato – sono coesistenti e inseparabili ed è in questo rapporto che giace il paradosso del traduttore. Nella pratica, al traduttore viene richiesto di realizzare l'impossibile, cioè di trattare un testo scritto, il quale fa parte di più ampio complesso di segni che coinvolgono componenti paralinguistiche e cinestetiche e altri sistemi, come se fosse un testo letterario, creato solo per la pagina»; Ibid.

¹¹⁰ Ivi, p. 90.

recitare senza troppa difficoltà (almeno nell'ottica del traduttore). Più nello specifico: «Features of “performability” include substituting regional accents in the SL with regional accents in the TL, trying to create equivalent registers in the TL and omitting passages that are deemed to be too closely bound to the SL cultural and linguistic context».¹¹¹

Così, nella traduzione di *Choču rēbenka!* in taluni casi si è preferito ri-creare le espressioni originali in una versione “più italiana” e meno estraniante, piuttosto che darne una resa letterale. Ad esempio, quando Varvara fa il suo ingresso al circolo, probabilmente ben vestita e truccata in cerca del suo amante, una delle operaie la nota ed esclama: «На охоту за кобелём... чулочки почём...» che significa: «Andando a caccia di cani [sottinteso: di donnaioli]... [Mi dica,] Quanto costano le calze...[?]». Considerando l'evidente ironia dell'affermazione, l'effetto prodotto dalla rima e il significato latente (Varvara è vestita in maniera eccessivamente vistosa) ho preferito riproporre un modo di dire: «Quando la femmina cammina e dondola l'anca, se puttana non è, poco ci manca!». Nonostante la versione italiana alluda più all'andatura che alla *mise* volgare di Varvara, a riprendere l'originale contribuiscono il tono giudicante, l'effetto rimato e la presenza di un volgarismo in entrambe le espressioni («кобель» e «puttana»).

Allo stesso modo, nella scena *I padri*, il termine «синий чулок» è stato tradotto con «calza blu», così da poter rendere lo scambio di battute tra Milda e il dottore più performabile: «Вопиткис. Вы ужасная рационалистка. Вы синий чулок. / Милда. Это лучше, чем розовый чулок» che significa: «Vopitkis. Lei è una terribile razionalista. Una vera Bluestocking / Milda. Sempre meglio che essere una calza rosa». Il gioco linguistico in russo è incentrato sul termine «чулок», calza, il quale, da un lato richiama il circolo delle Bluestocking,¹¹² che in russo sono note come «синие чулки»¹¹³, e dall'altro all'espressione «розовы чулок»¹¹⁴ per indicare un tipo di donna opposta alle acculturate Bluestocking, che non lotta per l'emancipazione, romantica e infantile.¹¹⁵ In questo caso ho scelto di riproporre il motivo linguistico russo utilizzando una traduzione italiana di Bluestocking («calza blu») e sostituendo l'espressione «calza rosa» con «mezza calzetta» che in italiano può essere

¹¹¹ «Le caratteristiche della teatralità includono la sostituzione degli accenti regionali del TP con accenti regionali del TA, tentando di creare registri equivalenti nel TA e omettendo quei passaggi che appaiono legati troppo strettamente al contesto culturale e linguistico del TP»; Ivi, p. 91.

¹¹² Il circolo delle *Blue Stockings* era un gruppo informale di donne colte formatosi a Londra nella seconda metà del XVIII secolo; Cfr. M. Drabble, J. Stringer, 'Blue Stocking circle, Blue Stocking ladies', *Dizionario Oxford della letteratura inglese*, Roma, Gramese Editore, 1998, p. 66.

¹¹³ Il termine “Bluestocking” in russo viene in genere indicato con un calco dall'inglese: *sinij čulok*.; Cfr. Akademik, 'Sinij čulok', https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords/2490/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%B9, (cons. in data 03.02.20). In italiano invece sembra essere più diffusa la versione inglese o francese; Cfr. Treccani, 'Bas bleu', <http://www.treccani.it/vocabolario/bas-bleu/>, (cons. in data 03.02.20).

¹¹⁴ Quest'espressione potrebbe riferirsi al racconto di Čechov *Rozovyj čulok*, *Calza rosa*, in cui Lidočka, che viene prima rimproverata e poi perdonata dal marito per la sua scarsa erudizione, indossa un paio di calze rosa che vengono esplicitamente contrapposte alle calze blu del circolo londinese.; A. P.Cfr. Čechov, *Rozovyj čulok*, <https://ilibrary.ru/text/1366/p.1/index.html>, (cons. in data 03.02.20).

¹¹⁵ Cfr. T. Chofman, E. J. Diček, “Istočniki i pojasnenja”, in S. Tret'jakov, *Choču Rebënka!...*, cit., p. 319.

usata per indicare un individuo privo di personalità.¹¹⁶ Si ricrea così un gioco di parole anche in traduzione: «ВОПІТКИ. Lei è una terribile razionalista. Una vera calza blu. / МІЛДА. Sempre meglio di essere una mezza calzetta».

Secondo questo criterio ho inoltre scelto di tradurre alcuni *realia* senza traslitterarli, ma proponendo direttamente un'esplicitazione. Così «валенок» è diventato semplicemente «stivale di feltro», «барынька» e «баручка» sono stati tradotti come «gran signora» e «principino» e «полтинничек» con «cinquanta copeche». Ugualmente, le unità di misura «полфунт» (mezzo *funt*, dove un *funt* è circa 400 grammi) e «сажен» (un *sažen* è circa due metri) sono state tradotte rispettivamente con «due etti» e «due metri». Il «мужик» è diventato un «semplice contadino» e «тулуп» è stato tradotto con «giaccone».

In altri casi ho ritenuto più opportuno posporre l'esplicitazione alla traslitterazione del *realia*. Così la frase: «Да, к конференции культпросветчиков» è diventata: «Sì, per la conferenza del *kultprosvet*, la sezione per la diffusione della cultura».

Pur partendo dal presupposto che una traduzione è “performabile” nel momento stesso in cui il traduttore la dichiara tale, e dunque la strategia usata per la traduzione è imposta dal traduttore e non dal testo, bisogna dire che nel caso di *Choču rěbenka!* la strategia della teatralità sembra essere particolarmente adatta. Non per niente, Bassnett, parlando di *performability* si è richiamata anche a Stanislavskij, da cui ha dedotto il concetto di *gestic text*, secondo il quale «ogni testo conterrebbe al suo interno un sottotesto gestuale, una traccia profonda in cui è rilevabile una seconda trama fatta di gesti, movimenti, espressioni mimiche, intonazioni compatibili con il corpo del testo».¹¹⁷ Queste parole diventano interessanti soprattutto se si pensa che, secondo Tret'jakov, «la lingua e i movimenti degli attori avrebbero dovuto fondersi su un unico principio»¹¹⁸. Da qui, la necessità di creare per il teatro di Mejerchol'd una lingua fatta di parole «vivaci, dense, sbalorditive»,¹¹⁹ di «gesti sonori»,¹²⁰ come vedremo.

Tra l'altro, Vsevolod Mejerchol'd, regista e amico di Tret'jakov il cui nome sarà ripetuto spesso nelle prossime pagine, esordì come attore proprio nella compagnia di quello stesso Stanislavskij che suscitò a Bassnett le sue riflessioni. Nonostante le diversità stilistiche, sia Stanislavskij che Mejerchol'd vollero gettare all'aria i clichè delle epoche precedenti per chinarsi sull'uomo e scrutarlo nell'intimo. Il primo, ordinando agli attori di fondersi col personaggio al punto «di essere e non

¹¹⁶ Cfr. Treccani, 'calzetta', <http://www.treccani.it/vocabolario/calzetta/>, (cons. in data 03.02.2020).

¹¹⁷ R. Menin, “Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale”, *Studi germanici*, n. 5, 2014, pp. 309-310.

¹¹⁸ «[...] речь и движение актёров должны формироваться по одному и тому же принципу»; T. Chofman, J. E. Diček., “Meždu prosveščenjem i agitacij”, in S. Tret'jakov, *Choču Rebënka!...*, cit., p. 30.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

sembrare, di non recitare, ma vivere». ¹²¹ Il secondo, allenando i suoi attori muscolo dopo muscolo, e trasformando la loro messinscena in un saggio atletico, in «un torneo muscolare, una “fuga” di salti, finte, sgambetti, cinture, flessioni». ¹²² Per fare ciò, Mejerchol'd si dotò una tecnica, la Biomeccanica, che, come vedremo, fu molto apprezzata dallo stesso Sergej Tret'jakov.

2.1.2 Il sistema di traslitterazione e i sussidi per la traduzione

Il sistema di traslitterazione dal cirillico impiegato nel testo di arrivo si basa sul criterio scientifico-internazionale adottato generalmente per le traduzioni dal russo:

c = «z» dell'italiano palazzo;

ch = «ch» aspirata del tedesco Bach;

č = «c» dell'italiano ciao;

ë = «jò» dell'italiano piove;

j = «i» semivocalica, breve, dell'italiano fieno;

š = «sh» dell'inglese shift;

šč = una «sc-» più palatalizzata dell'italiano sciare;

ž = «j» del francese je;

' = palatalizza il suono precedente. ¹²³

Questo sistema è stato utilizzato per i nomi propri di personaggi, per i toponimi e per alcuni *realia*. Nel caso della parola «интеллигенция» si è preferito usare la forma sedimentata in italiano «intelligenza», sempre secondo quel principio di recitabilità illustrato sopra.

Tra i diversi sussidi e impiegati per realizzare la traduzione rientrano dizionari monolingue e bilingue (sia digitali che cartacei) e manuali sulla traduzione, come *Il russo: l'ABC della traduzione* di Julia Dobrovolskaja ¹²⁴ e *Tradurre il russo* di Natalie Malinin. ¹²⁵

¹²¹ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima: i maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 2002, Kindle file, chap. 2.

¹²² Ivi, chap. 6.

¹²³ Questi esempi sono tratti da: L. Salmon, “Note alla traduzione”, in S. Dovlatov, *Il libro invisibile*, Sellerio, Palermo 2007, p. 152.

¹²⁴ J. Dobrovolskaja, *Il russo: l'ABC della traduzione*, Milano, Hoepli, 2016.

¹²⁵ N. Malinin, *Tradurre il russo*, Roma, Carrocci editore, 2012.

Voglio un bambino!

Scena *La caduta*

Dall'alto, un grido: «Ma che fa!? Ahi!». Cade giù un corpo pesante. Un grido: «Disgrazia! È caduto! È morto!» – arriva di corsa una folla e accerchia l'oggetto caduto.

TECNOLOGO. Ehi voi! Sul ponteggio! Fate in fretta!

OPERAIO. Che c'è?

TECNOLOGO. Chi è caduto?

OPERAIO. Noi siamo tutti interi.

TECNOLOGO. Ah! Diamine!

VOCE FEMMINILE. Valja! Bambina mia!

BAMBINA ALLA FINESTRA. Mamma, sono qui! Non sono stata io a cadere.

VECCHIETTA. Ci stanno talmente pressando con questo cantiere che ormai si dorme anche sui davanzali!

SAKSAUL'SKIJ. Non sarà uno del circolo? Amministratore! Compagno amministratore!

AMMINISTRATORE. Il circolo è chiuso. Ehi! Chi è? Un uomo o una donna?

VOCE. Non si vede. Il cappello è da uomo.

VOCE DI DONNA. È il tipografo, dev'essere caduto, ubriaco com'era. Abita nel seminterrato.

– Probabilmente si è sfracellato.

– Usciare, porta della sabbia per ricoprirlo.

BECCHINO. Chi sono i parenti del defunto? I parenti ci sono?

VOCE. Levati di mezzo!

BECCHINO. La miglior agenzia per i cortei funebri è «Piaceri d'oltretomba». Catafalchi e ghirlande per il funerale di produzione propria.

VOCE. Lo portano al forno crematorio.

BECCHINO. Ma quale crematorio!

VOCE. Fate passare il dottore.

VOCE DALLA FOLLA. Si muove.

La folla si apre. Filirinov è seduto. Gli si avvicina il dottor Vopitkis.

VOPITKIS. Filirinov. Lei?

FILIRINOV. Io, dottore.

VOPITKIS. È tutto intero?

FILIRINOV. Sì. Perché?

VOPITKIS. Dal sesto piano.

FILIRINOV. E allora?

VOPITKIS. Lei?

FILIRINOV. No. Lui. *Tira fuori da sotto di sé un manichino da sarta.*

La folla li manda al diavolo delusa e si disperde.

VOCE DI DONNA. E io che pensavo che fosse caduto un uomo. Invece è un manichino. Un fatto del tutto insignificante.

VOPITKIS. Ma perché?

FILIRINOV. Ero agitato. Gesticolavo. Mi sono catapultato verso la finestra per leggere quel mostruoso pezzo di carta. Non so. Se fanno sul serio, allora sulla terra abbiamo chiuso con il romanticismo.

VOPITKIS. Che pezzo di carta?

FILIRINOV. Questo. Dov'è? Ah, accidenti. Dev'essere rimasto lì. Beh, per forza, è sul davanzale. Varvara! Varvara!

VARVARA. *Da sopra. Sì? Col movimento di Varvara il foglio cade e vola verso il basso.*

FILIRINOV. Niente. *Afferra il foglio.* Ecco qui, prego. «Chiedo cortesemente di concedermi tre giorni liberi per poter produrre il concepimento». Eh?

VOPITKIS. È scritto a mano. La calligrafia mi è familiare. Dia qui.

LASKOVA. Perché tanto chiasso? Cos'è quel foglio?

VOPITKIS. Gli ultimi versi del poeta Filirinov.

FILIRINOV. Sono io Filirinov.

LASKOVA. Il beltempo è meglio della poesia. Guardate che primavera!

BOB. Compagno amministratore, torno ad insistere perché nel circolo si riservi uno spazio ai DOB. Divisione Organizzativa del *Byt*: per organizzare al meglio la vita quotidiana dei cittadini.

AMMINISTRATORE. La smetta. Non conosco nessuna Divisione Organizzativa. Si metta d'accordo con il direttore del circolo.

BOB. Ma alla compagna Milda e alle sue donne ha dato il permesso!

AMMINISTRATORE. Quale Milda? Ah, quella della settimana scorsa. Quella cavalla.

LASKOVA. Lei è scorretto nei confronti di Milda.

AMMINISTRATORE. Lei perché è qui? Voleva vedere questo manichino. A questa sua Milda basta darle un'occhiata per farsi passare la voglia di vederla.

LASKOVA. Si sbaglia. Si sbaglia di grosso. Guardi meglio.

AMMINISTRATORE. Preferisco Lei.

LASKOVA. La compatisco.

AMMINISTRATORE. Perché?

LASKOVA. Non si può.

AMMINISTRATORE. Motivo?

LASKOVA. Non è affar suo.

SAKSAUL'SKIJ. *All'amministratore.* Lei ha già fatto sgomberare la stanza che utilizzavamo come *intimčik*. I gestori dell'*intimčik* offrono una bella cifra per il locale in questione.

AMMINISTRATORE. Non c'è nessun locale.

SAKSAUL'SKIJ. C'è.

AMMINISTRATORE. Quale?

SAKSAUL'SKIJ. Il circolo. Già così è occupato per una buona metà dalla scuola di teatro!

AMMINISTRATORE. Ma il circolo può rivelarsi utile anche per altre cose.

SAKSAUL'SKIJ. Ci pensi. Ci pensi bene. *Esce.*

BOB. Compagno amministratore!

AMMINISTRATORE. Ma lei che accidenti di organizzatore è, se non fa altro che disorganizzarmi!

BOB. Disorganizzate i disorganizzatori. Anche questo è uno slogan!

AMMINISTRATORE. Vado, ho da fare.

BOB. Le sto alle calcagna. *Esce.*

BECCHINO. *A Filirinov.* Cittadino, lei diventerà un poeta?

FILIRINOV. Non «diventerò», ma «sono».

BECCHINO. Visto che i miei affari sono andati a monte per colpa sua, potrebbe almeno ripagarmi in un altro modo.

FILIRINOV. Come?

BECCHINO. Scriva una pubblicità in versi, toccante, per la nostra impresa funebre. Che stia dalla nostra parte e dia contro ai servizi di cremazione!

FILIRINOV. Io sono un poeta lirico, cittadino, e non un pubblicitario qualunque.

Becchino. Ah, pazienza. Mi scusi.

FILIRINOV. Quanto paga al verso?

VOPITKIS. Lei è un poeta? Dove ha pubblicato?

FILIRINOV. Sono un poeta. Poeta nell'anima. Nella pratica non riesco a lavorare con la poesia. Scrivo recensioni, adattamenti teatrali, stornelli di propaganda sugli incendi, slogan per le cooperative. Ma per la poesia, per quel ruggito che mi giunge dall'anima, non ho tempo. E i miei versi non vendono.
Sniffa cocaina.

VOPITKIS. A-ah.

VARVARA. Dov'è il manichino?

FILIRINOV. Se ne va. *Porta via il manichino.*

VOPITKIS. *Dà ancora una scorsa al pezzo di carta.* È chiaro. La primavera è la stagione più felice di tutte.

BECCHINO. Vero. La primavera è la stagione più felice: i morti sono tanti.

Scena II circolo

Milda in abiti maschili, schiena al pubblico, acchiappa un gatto.

Milda. Pss-pss-pss nth-nth pss.

Entrano Grin'ko e Jakob.

GRIN'KO. Entra.

JAKOV. Aspetta che mi pulisco le scarpe.

GRIN'KO. *Guardandosi intorno.* Hanno ricoperto la cappella di pittura. Peccato. *Vede Milda.* Ma quello... Sì, è Frolka! Dice lo chiamano alla sua unità, poi se ne viene al circolo! E si mette a coccolare i gatti, anziché le donne. E va bene! Prendi questo, Frol! *Afferra Milda da sotto le braccia, per il petto, e la fa girare.*

JAKOV. Attento! Rompi la statua!

GRIN'KO. *Immediatamente la lascia andare.* Ma questo... È una femmina.

MILDA. *Ansimando.* Ma perché, compagno?

GRIN'KO. Stavo scherzando. Porca miseria! Una donna coi pantaloni e addirittura simile a Frolka.

JAKOV. Allora, l'impianto elettrico lo facciamo o no? Prima ti chiamano e poi non c'è nessuno. Ehi, Grin'ko! *Entrano tre donne.* Guarda-guarda!

PRIMA DONNA. Compagna Milda! *Milda tace.*

SECONDA DONNA. Qui è successo qualcosa.

TERZA DONNA. Non l'avranno mica aggredita?

SECONDA DONNA. Forse... Il marito?

PRIMA DONNA. Non ha un marito.

MILDA. Mi hanno stratonata. Il seno.

TERZA DONNA. Sì, io lo conosco. È un meccanico del cantiere. Ieri l'idraulico è stato da noi a fare un po' di lavoretti. Ehi tu, canaglia, che fai qui a zozzo?

GRIN'KO. Annuška!

TERZA DONNA. Ehi, ehi. Non mi toccare! Sono in maternità adesso. Vedi?

GRIN'KO. Ah, porca miseria.

TERZA DONNA. Beh, era lui che fissavi?

MILDA. Ha una bella fronte. E gli occhi dolci.

GRIN'KO. Il Suo visino è migliore. Non crede?

JAKOV. Grin'ko! Porca miseria! Vieni qui.

Entra Saksaul'skij.

SAKSAUL'SKIJ. Alle prove? Non posso. Che succede?

JAKOV. Siamo operai del cantiere, ci hanno detto di venire al circolo. Si sbrighi, signore.

SAKSAUL'SKIJ. Non «signore», ma «cittadino». Sono il direttore della sezione teatrale. Saksaul'skij. Mai sentito? Non siete per caso venuti per le scenografie?

JAKOV. Non so. Ci hanno solo detto di venire.

SAKSAUL'SKIJ. Aspettate. Un minuto. Ora vi chiamo il direttore del circolo.

SECONDA DONNA. Che stanno facendo alla casa? Il piano di sopra l'hanno spostato di sotto. Buttano giù il soffitto. Dicono che costruiranno cinque piani.

Entra Saksaul'skij con il direttore del circolo.

GRIN'KO. È lei il direttore, cittadino?

DIRETTORE. Non «cittadino», ma «compagno». Sì, sono io. Ho chiesto al capocantiere di inviare qui un paio di operai giudiziosi per un lavoretto da niente su alcune scenografie.

JAKOV. Beh?

SAKSAUL'SKIJ. Sono le scenografie per un balletto dedicato all'emancipazione femminile. Qui c'è la grotta dei sogni, dalla quale giungono suoni magici.

JAKOV. Non si potrebbe accelerare un attimo, cittadino?

SAKSAUL'SKIJ. Insieme ai suoni cambia anche il colore dei fiori, che diventano rossi. Quindi, voi dovrete occuparvi dell'impianto dei faretto di colori diversi all'interno dei fiori.

GRIN'KO. E quell'imbuto?

SAKSAUL'SKIJ. Quello non è un imbuto. È il fiore dell'emancipazione. Durante l'apoteosi la prima ballerina lo tira fuori dal nido e si immobilizza con esso in una posa baccantica.

Gli operai si consultano.

JAKOV. Che impianto ci vuole qui? Ci tocca farlo triplo.

GRIN'KO. Sì, dobbiamo saldare la guaina.

JAKOV. Senza reostato. Qui c'è da fare un lavoraccio... Avoglia.

GRIN'KO. Tre ore.

JAKOV. Dunque, cittadini. Non è roba che fa per noi. Una gran lavorata per troppo tempo.

DIRETTORE. Che importa se è troppo tempo? Va comunque fatto.

JAKOV. E poi non si capisce a che serve. Inutile rovinarsi le mani.

DIRETTORE. Lasci che siamo noi a decidere se serve oppure no.

GRIN'KO. Lei non gridi, cittadino.

JAKOV. Andiamo.

Escono. Per strada Grin'ko lancia di nuovo un'occhiata a Milda.

SECONDA DONNA. Beh, beh. Non fissi.

DIRETTORE. Questo è oscurantismo! E che leggerezza nei confronti dell'arte. *Si accorge delle donne.*
Andate alle prove?

SAKSAUL'SKIJ. No.

MILDA. Siamo qui per parlare dell'apertura di un asilo vicino alla casa.

DIRETTORE. Chi vi ha autorizzato a riunirvi al circolo?

MILDA. Disposizione dell'amministratore.

DIRETTORE. Mi faccia vedere il permesso scritto.

MILDA. Compagno, meno burocratismi.

DIRETTORE. Noi ci stiamo preparando al giorno della donna. Ci sarete d'impiccio.

SECONDA DONNA. Compagna. Compagna! Mio marito è tornato a casa ubriaco per il terzo giorno di fila e ha picchiato Nikita. Io vado alla polizia.

PRIMA DONNA. Aspetta, dopo. Ora dobbiamo parlare dell'asilo.

SECONDA DONNA. Sono qui proprio per questo.

TERZA DONNA. Aspettiamo, non ci sono ancora tutti.

Gruppo di attrici di teatro.

SAKSAUL'SKIJ. Madame.

DIRETTORE. Avete fatto tardi, cittadine. Il paese dei Soviet è anzitutto risparmio e utilizzo razionale del tempo.

ATTRICI.

– A me hanno dato del lavoro supplementare.

– Guardate, un camion mi ha schizzata! *Mette in mostra le gambe.*

SAKSAUL'SKIJ. L'hanno schizzata per invidia. Cambiatevi! *Esce con il direttore.*

ATTRICE. *A Milda.* Esca. Ci imbarazza spogliarci davanti a lei.

MILDA. Perché?

ATTRICE. È una donna?

TERZA DONNA. Davanti agli uomini non si vergognano a spogliarsi, davanti alle donne sì! Ma guarda. Siete messe male, calzette!

Seconda donna. Qual è il problema? Io non ce l'ho con Lei!

PRIMA ATTRICE. Kitti, basta. Cos'è tutta questa confidenza?

SECONDA DONNA. Ma guardale, come sono fru fru! Anche noi siamo capaci. Glan'ka, ascolta e rispondi. Tófó.

TERZA DONNA. Beh!

SECONDA DONNA. Peferchéfé qufuefestefe stufupifidefe sifi sofonofo trofovafatefe qufuifi?

MILDA. Non azzuffatevi!

PRIMA DONNA. Ho chiesto a mio marito. Non ha accettato di dare neanche cinque rubli al mese.

Entrano Saksaul'skij e il direttore.

SAKSAUL'SKIJ. Bene, si comincia. In fila! Proviamo tutte e tre le parti. Primo, la donna in catene. Secondo, abbasso la schiavitù; e terzo, l'apoteosi accanto alla grotta dei sogni.

Nella danza successiva Saksaul'skij di tanto in tanto interrompe la prova con gridolini d'approvazione. Le ballerine si spingono verso il gruppo di Milda che è costretto a farsi indietro, senza interrompere la conversazione.

SECONDA DONNA. Alla mia piccola Fen'ka fa di nuovo male la pancia e Petjun'ka per pochissimo non le ha rovesciato addosso il samovar.

MILDA. Hai preso le medicine all'ambulatorio?

SECONDA DONNA. In che senso all'ambulatorio? Ha iniziato a star male di notte. Ho pagato di tasca mia.

MILDA. Se fai i conti di tutto, medicine più il fatto che non ti sei mai potuta allontanare dalla bambina, vedrai che hai speso non meno di cinque rubli.

DIRETTORE. Splendido. Ogni gesto. Ogni movimento di Caterina Sergeevna meriterebbe di essere fuso nel bronzo.

TERZA DONNA. Forse... Potremmo prenderci questo spazio gratuitamente?

MILDA. Ma cosa dici! Qui non c'è solo il circolo. Qui ci sono anche studi privati che creano reddito per il condominio. Dobbiamo raccogliere abbastanza soldi per poter fare richiesta, in modo che lo diano a noi e non agli studi privati.

SECONDA DONNA. E i soldi dove li prendiamo?

MILDA. Dai mariti.

PRIMA DONNA. Te li dà lui, i soldi!

SECONDA DONNA. Sul muso, te li dà!

TERZA DONNA. Ho già capito che mi toccherà un altro aborto.

MILDA. Perché?

TERZA DONNA. È difficile saltarci fuori con l'asilo. E senza quello, molli il bambino o ti affoghi. Dove lavoro io, sul tram, dopo tre assenze ti lasciano a casa.

MILDA. E il marito?

TERZA DONNA. Nessun marito. È un farabutto, mi ha messa incinta, poi ha preso ed è morto. Aggiustava i fili dell'alta tensione. L'ha fatto fuori una scossa elettrica.

DIRETTORE. L'arte è il più dolce frutto della cultura spirituale.

TERZA DONNA. Rimane solo una soluzione: che io, con il bambino, mi piazzino da qualcuno.

SECONDA DONNA. Sposati.

TERZA DONNA. E dove lo trovo un marito? Alla stazione dei tram non se ne vedono. Bisogna andarli a cercare. E io sono tutta presa tra casa e lavoro, metto il borsello da controllore e accendo il fornello in cucina.

PRIMA DONNA. Sono tutti feccia. Cani. Se fossi in te io me ne prenderei uno apposta. Anche che non sia tuo marito, ma almeno dà da mangiare, paga, tira su il bambino.

SECONDA DONNA. Stanno tutti a frugare sotto la gonna. E va già bene se lo fanno solo con la mano, almeno con quella non ti capitano bambini.

PRIMA DONNA. *Alle attrici.* Ma guarda queste. Hanno iniziato a tirar calci. Andiamo a nasconderci dietro a Il'ič!¹²⁶

MILDA. Intanto andiamo in corridoio.

Cammina. Incontra Bob.

BOB. Compagna Milda! Vi hanno cacciate?

MILDA. È dura lavorare, così...

BOB. È del tutto evidente. Qui si fa o l'asilo o il balletto. O l'uno o l'altro.

MILDA. Non si scaldi, Bob. Si farà sia l'asilo che il balletto.

BOB. Sia l'uno che l'altro. Oppure...

MILDA. Sia l'uno che altro.

BOB. Da quando le piace il balletto?

MILDA. Non mi è mai piaciuto e non mi piace.

BOB. E allora?

MILDA. Sono forse sola sulla terra? Se ne vada. È pericoloso per lei restare qui. Lei fa la lotta ai teppisti, ma mi sembra di fiutare che sia Lei stesso a comportarsi da teppista.

DIRETTORE. Ne ho sfogliati un paio. Qui non c'è niente di interessante per il circolo di teatro. È mera propaganda.

SAKSAUL'SKIJ. Ma le masse non vogliono mera propaganda!

ATTRICI. Noi non ci riconosciamo nella mera propaganda.

SAKSAUL'SKIJ. Un secondo. Senja, si ricorda il finale di quella *pièce* straniera?

Saksaul'skij è sdraiato su una panca. Interpreta il generale. Senja interpreta il figlio.

GENERALE. Si soffoca. Non ce la faccio... E intanto tutta Parigi fa chiasso di là dalla parete. Chi va là?

FIGLIO. Sono io, tuo figlio.

¹²⁶ Vladimir Il'ič Lenin, il cui busto rappresentava un arredo indispensabile in tutti i circoli operai, era popolarmente noto con il solo patronimico "Il'ič".

GENERALE. Un bolscevico non è un figlio per me. Non ci sono commissari rossi nella famiglia Paljudovyj. Nelle mie vene scorre il sangue dei nobili cortigiani di Caterina II. Non c'è spazio per i traditori nella nostra famiglia. Per dieci anni sono stato nelle prime file dell'emigrazione e ora muoio come un vecchio e inflessibile emigrato. Saranno altri a prendere il mio posto, non tu.

FIGLIO. Padre, perdonami.

GENERALE. Nessun perdono. Chi alza la mano contro il proprio fratello, sarà schiacciato dal popolo.

FIGLIO. Cerca di capire, non potevo fare diversamente. Colpiscimi, padre.

GENERALE. Colpirti? Non mi sporcherò le mani. Suonerò il campanello e verranno qui a sbatterti fuori. Marcirai nell'accampamento bolscevico. Non c'è posto per te sotto la bandiera tricolore.

FIGLIO. Non dire così, padre. *La mano del generale cade sul viso.* Si raffredda. È morto...

Singhiozza sul cadavere.

DIRETTORE. Ma che fate! Calate il sipario. Così, dal punto di vista ideologico, non andiamo da nessuna parte.

SAKSAUL'SKIJ. Non intendo presentarlo in questa forma. Senja, ripetiamo. Io sono un vecchio bolscevico. Senja un ufficiale bianco. Si soffoca... Non ce la faccio. E tutta Mosca fa chiasso dietro la parete. Chi va là?

SENJA. Sono io, tuo figlio.

SAKSAUL'SKIJ. Una guardia bianca non è un figlio per me. Non ci sono ufficiali bianchi nella famiglia Poljudovyj, nelle mie vene scorre il sangue dei seguaci di Pugacëv. Non c'è spazio per i traditori nella nostra famiglia. Per dieci anni sono stato tra le prime file dell'Ottobre e ora muoio come un vecchio inflessibile bolscevico. Saranno altri a prendere il mio posto, non tu!

SENJA. Perdonami, padre.

SAKSAUL'SKIJ. Nessuno perdono. Chi alza la mano contro il proprio fratello, sarà schiacciato dal popolo.

SENJA. Cerca di capire, non potevo fare diversamente. Colpiscimi, padre!

SAKSAUL'SKIJ. Non mi sporcherò mani. Suonerò il campanello e verranno a sbatterti fuori. Marcirai nell'accampamento straniero. Non c'è posto per te sotto il vessillo rosso.

SENJA. Non dire così, padre... Si raffredda. È morto. *Singhiozza.*

Entra la guardia: – Tutti quelli che non c'entrano, fuori.

DIRETTORE. Artisticamente apprezzabile e dotato di un valido sostrato ideologico.

Nel circolo entra Kittì.

KITTI. *Timidamente.* È qui il cittadino Saksaul'skij?

SAKSAUL'SKIJ. Sono io. Kitti? Ha portato il brano? Sì? Andiamo in quell'angolino. Beh?

KITTI. «Ho tante parole dolci e melodiose per te. Solo io potevo pensarle per te, perché ti amo».

SAKSAUL'SKIJ. Prenda il finale patetico.

KITTI. «Ho per te un mare tremante di baci. Se vuoi, ti farò affogare in esso».

Saksaul'skij si pulisce i denti con le unghie.

KITTI. Come sono andata?

SAKSAUL'SKIJ. Accidenti, ho mangiato acciughe. Una lisca si è incastrata.

KITTI. Mi raccomanderà al teatro? Vero?

SAKSAUL'SKIJ. Lei vive sola?

KITTI. No, con mia zia.

SAKSAUL'SKIJ. Ma che schifezza...

KITTI. Perché?

SAKSAUL'SKIJ. Da me non si può. C'è mia moglie e tutto il resto.

KITTI. Di cosa si tratta?

SAKSAUL'SKIJ. Di dove vederci la sera.

KITTI. Perché?

SAKSAUL'SKIJ. Andremo a letto insieme.

KITTI. Ma che dice!

SAKSAUL'SKIJ. Vuole forse entrare a lavorare in teatro senza dare niente in cambio? Sta scherzando?

KITTI. Ma lei ha detto che ho talento.

SAKSAUL'SKIJ. Di talenti del genere ce n'è una fila intera all'ufficio assunzioni. Qual è il problema? Ma guardi, che ingenuità! Pensi un po': il teatro, il debutto, il successo, i fiori, l'automobile... Che ne dice?

KITTI. Ma Lei non mi starà prendendo in giro?

SAKSAUL'SKIJ. Senta, non se ne vada. Qui a fianco c'è una stanza. Lì fanno le prove, ci teniamo i tamburi. Quando tutti se ne vanno, ce ne andiamo là dentro.

KITTI. Non so.

SAKSAUL'SKIJ. Lasci perdere, carina. Cosa vuol sapere. Ecco, guardi. Scrivo un biglietto per il direttore e Glielo lo do. Tutto chiaro? E venga domani sera. Le farò conoscere chi di dovere.

KITTI. Adesso?

SAKSAUL'SKIJ. Ecco il biglietto. *Tiene il biglietto sul palmo della mano. Kitti si tende in avanti per prenderlo. Saksaul'skij stringe la mano di Kitti nella sua.* Le attrici possono andare.

Le attrici se ne vanno. Torna Milda con le tre donne. Saksaul'skij e Kitti entrano nella stanza. Varvara compare sulla porta.

TERZA DONNA. Eccola!

MILDA. Varvara!

VARVARA. Salve!

TERZA DONNA. Magari non sei neanche venuta per noi, ma per loro.

MILDA. Già quarantott'ore?

VARVARA. Si guarda intorno. Lui non è qui?

TERZA DONNA. Quando la femmina cammina e dondola l'anca, se puttana non è, poco ci manca!

VARVARA. Nessuno ha chiesto di me?

MILDA. Dove sono i tuoi materiali e i tuoi rapporti?

VARVARA. A casa.

TERZA DONNA. Che tacchi, che tacchi!

MILDA. Varvara, io e te dobbiamo parlare.

VARVARA. Non voglio. Mi hanno stancata questi discorsi.

MILDA. Lasciami finire.

VARVARA. Sai dove te ne puoi andare con i tuoi discorsi? Se chiederanno di me, sono al cinema «Olimp».

MILDA. Varvara, devo assolutamente chiarirmi con te.

VARVARA. Ne ho abbastanza. Occhio a non stare troppo sedute qui o vi verrà il culo piatto! *Esce.*

MILDA. Aspetta! *Si precipita dietro di lei. La terza donna la trattiene.*

TERZA DONNA. Aspetta! Te ne vai anche tu? Prima devi scrivermi questo, poi scappa dove vuoi.

DIRETTORE. Devo andare. Compagna, quando se ne va, chiuda il circolo e lasci le chiavi all'usciera.

MILDA. Va bene.

Le donne se ne vanno. Entra la quarta donna.

QUARTA DONNA. Hai fretta?

MILDA. No. Sputa il rospo. Perché non ti ho vista alla riunione? E neanche alla conferenza? Che ti succede? Sei malata?

QUARTA DONNA. No.

MILDA. Problemi di soldi?

QUARTA DONNA. No.

MILDA. E allora cosa?

QUARTA DONNA. Non lavorerò più.

MILDA. Come sarebbe non lavorerai?

QUARTA DONNA. È così, non lo farò. Sono uscita dal partito.

MILDA. Sei uscita dal partito?

QUARTA DONNA. Non ho più forze. Mio marito si è stancato. Torna dal lavoro affamato, arrabbiato, urla: “le mogli degli altri cucinano cibo per persone normali, la mia fa cibo per maiali”. E non posso lasciare Lën’ka incustodito.

MILDA. L'ho visto. Aveva una mano fasciata.

QUARTA DONNA. Si è scottato al fornello. Mi vengono a mancare le forze. Delle due l’una: o mollo la famiglia o il partito.

MILDA. Non riesci proprio a conciliarli?

QUARTA DONNA. Con il bambino potrei anche farcela. Se ci fosse un asilo. Allora sì, continuerei a lavorare. Ma con mio marito... E poi mi hanno ridotto lo stipendio.

MILDA. Perché?

QUARTA DONNA. Mio marito guadagna già abbastanza.

MILDA. Quindi ora sei una donna di casa?

QUARTA DONNA. Sì. Una donna di casa.

MILDA. E non ti dispiace essere uscita dal partito?

QUARTA DONNA. Smettila di parlare a vanvera. Non è niente. Devo andare. Basta. Non biasimarmi, non mi farò più viva. Ora è tardi. Mio marito comincia già a sbraitare.

Milda si avvicina alla porta e fa rumore con le chiavi. Dalla stanza accanto si sente il colpo di un tamburo.

MILDA. Chi c'è lì? Sto per chiudere il circolo.

SAKSAUL'SKIJ. *Salta fuori tutto scompigliato.* Che succede? Siamo occupati.

MILDA. Sono occupazioni improduttive.

SAKSAUL'SKIJ. Mi dia le chiavi. Chiudo io.

MILDA. Le chiavi deve averle l'usciera.

SAKSAUL'SKIJ. Peccato che non ci sia un poliziotto nei paraggi! Altrimenti...

KITTI. Non capisco. *Vestendosi, perde un foglio.*

MILDA. Le è caduto, cittadina.

Saksaul'skij lo raccoglie.

KITTI. Me lo dia.

SAKSAUL'SKIJ. Lo tengo io.

KITTI. Ma lei mi ha detto...

SAKSAUL'SKIJ. Sono serio! *Esce.*

MILDA. *Osserva il circolo.* C'è posto per 60 lettini.

Scena I padri

Milda cammina. Vopitkis è in ritardo.

MILDA. Dove va così di fretta?

VOPITKIS. Al cinema. Devo tenere una conferenza.

VENDITORE. Compri dei fiori!

VOPITKIS. Le piacciono i fiori? *Li compra.*

MILDA. No. Sono gli organi genitali delle piante.

VOPITKIS. Lei è una terribile razionalista. Una vera calza blu.

MILDA. Sempre meglio di essere una mezza calzetta.

VOPITKIS. Quindi lei non ama la natura, le montagne, le cascate, i boschi?

MILDA. A me piace quando sulle cascate ci sono le turbine, sulle montagne le miniere, nei boschi le segherie e una selvicoltura ben fatta.

VOPITKIS. E cionostante è per via delle naturali affinità umane che nasce l'idea di solidarietà. Lei, dunque, non può che essere un'egoista.

MILDA. L'idea di solidarietà umana non esiste. Esistono fabbriche ben equipaggiate. Giornate organizzate nel modo giusto. Un buon sistema di posti di blocco della polizia. Un preciso orario ferroviario e una strada verso il socialismo correttamente intrapresa.

VOPITKIS. E l'anima? E ciò che c'è di più intimo e delicato nell'animo umano?

MILDA. Ma non si vergogna lei, che è biologo, a propagandare tali favolette sull'animo umano?

VOPITKIS. Farne a meno è difficile.

MILDA. E allora? Non viviamo certo tempi facili.

VOPITKIS. Devo scappare. Faccio tardi alla conferenza.

MILDA. Si sbrighi! *Esce.*

Venti padri spingono delle carrozzine con dentro i bambini. I bambini cominciano a piangere.

SKRIPUČIJ. *Dalla finestrella di ventilazione.* Così non si può vivere! Hanno ricominciato a farmi la serenata sotto le finestre! Questo non è un asilo. Qui abitano persone vere. *Fa il verso ai bambini.* *I bambini piangono più forte.* Ahimè! Ahimè! Per colpa di questa marmaglia devo starmene dentro a respirare in questa puzza di tabacco. *Chiude la finestra con un colpo secco.*

MILDA. Ascoltate! Loro piangono e a me sembra quasi che un uomo mi stia baciando sulla bocca.

PRIMO PADRE. Il pannolino è bagnato. Bisogna cambiarlo. *A un altro padre.* Me lo tenga un attimo.

SECONDO PADRE. Dia qui.

MILDA. Dia pure, lo tengo io.

PRIMO PADRE. Grazie. *Cambia il pannolino.* Vede? È giallo, ma è stato verde per tutta la settimana.

MILDA. Quanto ha?

PRIMO PADRE. Quattro mesi.

MILDA. Maschio?

PRIMO PADRE. Femmina.

SECONDO PADRE. Lei che borotalco usa?

PRIMO PADRE. Uso del semplice licopodio.

MILDA. Forse piange perché ha fame?

PRIMO PADRE. No. La madre l'ha appena rimpinzato per benino e poi è andata a far colazione anche lei. Lei non ne ha uno?

MILDA. No.

PRIMO PADRE. Perché?

MILDA. Non ne ho fatti.

PRIMO PADRE. Ma da Lei uscirebbe un ottimo prodotto. Bacino di centoventi centimetri: di latte ne farebbe tanto.

MILDA. Lei è medico?

PRIMO PADRE. No, sono un commissario politico. Lo dico basandomi su mia moglie. Questa bambina ha un fratello, l'abbiamo prodotto nei dintorni di Perekop. L'abbiamo ficcato in uno stivale di feltro e l'abbiamo trasportato qui. È venuto fuori debole.

MILDA. Perché?

PRIMO PADRE. Perché per farlo ci siamo messi all'opera così su due piedi durante una campagna militare. Erano tempi magri. Non mangiavamo abbastanza, né io, né mia moglie, poi i combattimenti, eravamo un fascio di nervi.

MILDA. E questo conta?

PRIMO PADRE. Eccome! Questa bimba è già neppiana. Rotondetta, liscissima, grassottella. Guardi che splendore! E questo perché, provvedendo alla sua produzione, sia la mamma che il papà erano ben nutriti, rilassati e innamorati. Mi scusi se mi esprimo così liberamente.

MILDA. Al contrario! Le costa tanto il mantenimento?

PRIMO PADRE. Come dire. Per ora no. Poi, quando comincerà a consumare tutti gli scarpini, allora inizierà a pesarci... Adesso dieci rubli al mese.

SECONDO PADRE. Per il primo anno si può spendere anche meno.

TERZO PADRE. Invece il mio guaio sapete qual è? Per mangiare gli basta una copeca, ma per le medicine gli ci vuole un rublo intero.

SECONDO PADRE. È nato malato?

TERZO PADRE. Era deboluccio alla nascita. E ora una volta prende la scrofolà, una volta...

PRIMO PADRE. La madre è sana?

TERZO PADRE. La madre ha la tisi, va a curarsi al dispensario.

PRIMO PADRE. Ecco, vede quello là con la benda? Suo figlio è un idiota, è già il terzo, ma è un idiota.

SECONDO PADRE. Dev'essersi sposato con una parente, allora per forza ti vengono o idioti, o sordomuti.

I bambini piangono. Sopra, una finestrella di ventilazione sbatte bruscamente. Passano di lì le calzette. I padri fissano i loro polpacci.

CALZETTE.

PRIMA. Dove vai stasera?

SECONDA. Resterò a casa.

PRIMA. Faccio un salto da te.

SECONDA. No, per favore, meglio di no.

VOPITKIS. Niente – i cereali sono ottimi, ma la loro produzione è quasi nulla. *A un padre giovanissimo.* Attento, fai cadere il bambino. Ehi, tornitore! Non hai mai visto le gambe di una donna?

QUARTO PADRE. *Confuso.* Sono davvero delle belle calze.

SECONDO PADRE. Eh, le conosciamo noi, queste calze. Un bimbo l'ho già sfornato e ne ho un altro in cantiere.

Passano i teppisti. Il primo scatarra.

VOPITKIS. Non sputare, non vedi che ci sono i bambini?

PRIMO TEPPISTA. Vedo. Non imparare da me. *Scatarra*.

MILDA. Pulisca.

PRIMO TEPPISTA. Chi abbiamo qua?

SECONDO TEPPISTA. Qua-qua qua-qua!

PRIMO TEPPISTA. Prenda uno straccio, madame, e dia una pulita.

Scatarra di nuovo. Un padre che assomiglia a una donna per via di un ascenso fasciato da un fazzoletto che gira intorno alla testa, con aria triste e indifferente lascia il suo bambino sulla panchina e va verso i teppisti.

MILDA. Dov'è il poliziotto?

QUINTO PADRE. Non serve. *Ai teppisti*. Vi mancava così tanto farvi tre mesi di prigionia?

PRIMO TEPPISTA. E tu da dove salti fuori?

QUINTO PADRE. Ha sputato? Pulisca per favore.

PRIMO TEPPISTA. Allontanati. O ti faccio volare via i tuoi ultimi denti.

QUINTO PADRE. Beh, e come?

PRIMO TEPPISTA. Non mi toccare. Vuoi assaggiare il mio coltello?

Passa di lì un finlandese che spinge una carrozzina.

QUINTO PADRE. Eh, gioventù!

PRIMO TEPPISTA. Ha! *Gli si lancia addosso con il coltello. Il padre con aria triste gli toglie di mano il coltello. Lo spinge verso il basso, lo trascina per una gamba e, afferratolo per la collottola, pulisce lo sputo con la sua faccia.*

QUINTO PADRE. Tolga le mani, giovanotto, pulisca il suo sputo col nasino. Via le mani, altrimenti mi toccherà trascinarla di qua e di là fino a sera: sarà estenuante.

Entrambi i teppisti corrono via.

PRIMO PADRE. Beh, gli è andata bene che c'era lei.

QUINTO PADRE. Io sono stato un circense, ma ora mi fanno male i denti. Niente di particolare, cittadini. *Raccoglie il sonaglino e porta via il figlio.*

PRIMO PADRE. Quasi il crepuscolo. Fa più freddo. È ora di andare a casa.

Se ne vanno lentamente, in fila.

Aggiunta alla scena *I padri*

VOPITKIS. Milda, perché non viene a trovarmi?

MILDA. Io non vado da nessuna parte se non è per una qualche necessità.

VOPITKIS. Milda, c'è una persona che conosco. La primavera la manda in confusione. E questa mia conoscente ha un conoscente...

MILDA. Un intellettuale?

VOPITKIS. Sì. Uno studioso, persona tranquilla e attenta, col quale è facile andare d'accordo, e che sarebbe un ottimo marito.

MILDA. E padre?

VOPITKIS. L'eugenetica afferma che l'intelligenza è una parte eletta della popolazione e che da essa si può ottenere solo una buona discendenza.

MILDA. Vopitkis, il suo amico ha la barba?

VOPITKIS. Sì.

MILDA. Che se la tagli. Non gli sta bene. Quanto a Lei, dove la posso trovare?

VOPITKIS. Il pomeriggio all'ambulatorio nel cantiere.

MILDA. Arrivederci.

VOPITKIS. Arrivederci! *Si separano.*

Scena *Da Varvara*

Una donna lava dei bambini dietro un divisorio. Discipliner ripete delle nozioni a macchinetta, di tanto in tanto si rivolge alla donna.

DISCIPLINER. Si lava.

DONNA. Che c'è? *Ai bambini.* E tu smettila di graffiare tua sorella! Altrimenti ti arriva una sberla. Non sfregarti gli occhi, non sfregarti.

DISCIPLINER. Si insapona.

DONNA. Come dice?

DISCIPLINER. Fa una bella schiuma il mio sapone.

DONNA. E perché non dovrebbe... Fa schiuma. *Ai bambini.* Non schizzare, o dovrò pulire il

pavimento... Mi spacco la schiena... Disgraziati!

VOCE DI BAMBINO. A-a-a, mi è finitooo... il sapone... Negli occhi... Negli occhi... Negli occhi...

DONNA. Basta, è troppo! Vai all'inferno. Mi avete stancato, maledetti. Discipliner, aiutami, sposta il secchio.

DISCIPLINER. Il sapone funziona?

VOCE DI BAMBINO. Gli occhi-i...

DISCIPLINER. Non ha nessun odore?

DONNA. E che odore deve avere? È un sapone come un altro.

DISCIPLINER. Beh non del tutto. L'ho cotto io.

DONNA. Beh, cos'è? Hai fatto l'università al saponificio?

DISCIPLINER. Sono un chimico.

DONNA. Chimico?... Zitti, cattivi... Eh, anche qui abbiamo dei chimici.

PRIMO OSPITE. Come faccio ad andare dai Prudnikov?

DISCIPLINER. Terza porta a sinistra. Dove fanno rumore.

SEPARÈ 1.

SKRIPUČIJ. *Leggendo il registro della contabilità.* Smetteranno di poppare il latte queste bestioline prima o poi? Oppure no? Io sono sull'orlo di una crisi di nervi oppure no?

VOCE. Pulcino mio. Il signore si è arrabbiato. Cattivo, signore, cattivo! Accidenti quanto è arrabbiato il signore!

SEPARÈ 2. *Festicciola alcolica.*

LUI. Avete sentito di Prochorenko?

OSPITE DONNA. È al verde?

OSPITE. No, l'hanno picchiato i teppisti per strada.

PADRONA DI CASA. Sicuramente non erano teppisti, ma tecnologi.

VOCE. *Dietro il separè.* Chiedo per favore di lasciare in pace i tecnologi.

PADRONA DI CASA. Uno degli inquilini è tecnologo. Me n'ero dimenticata.

LUI. Che scemenza. Non stiamo parlando di Lei. Non parliamo dei presenti.

TECNOLOGO. Ma quando vi siete espressi, ero assente!

OSPITE. Quindi non poteva sentire.

TECNOLOGO. E invece potevo.

OSPITE. Vuol dire che ha origliato.

LUI. E va bene. Ha una chitarra?

TECNOLOGO. Ce l'ho.

LUI. Venga da noi. Cantiamo.

Entra il tecnologo. Si conoscono già tutti. Il tecnologo canta una romanza. Dietro un separè qualcuno dà dei colpi con la gamba.

L'ospite cerca di afferrare la gamba che scalcia.

LEI. *Ride a perdifiato. Ma che fa? Li... Ci sono gli sposini...*

TUTTI. *E-e-eh!*

LUI. *Lei abitava qui con il padre epilettico. Oggi s'è sposata. Non sapevano dove andarsi a ficcare. Il padre l'hanno messo nella camera del marito e loro...*

VOCI DAL QUARTO SEPARÈ.

Non si può giocare una carta bassa contro il difensore. Non capisci niente. Non si può fare. Mettila sulla tua regina.

VOCI DAL QUINTO SEPARÈ.

MASCHILE. *Leggi di aberrazione. Le leggi di aberrazione della luce stabiliscono che il raggio... Che il raggio... Le leggi di aberrazione.*

FEMMINILE. *Senti, ma perché Zoščenko scrive così poco?*

VOCE DEL SESTO SEPARÈ.

– *Peten'ka, tu che abat-jour preferisci? Verde o rosa?*

– *Mmm.*

– *Peten'ka, ma veramente sei più comodo con quel tappetino?*

– *Mmm.*

– *Beh, baciami, Pet'jenka.*

SECONDO SEPARÈ. *Un gemito acuto, un colpo e attraverso la tenda, sul tavolo, spunta fuori un piede nudo infilato in una mutanda lunga..*

OSPITE. *Uno solo. Troppo poco.*

LUI. *Ehi voi, un po' più piano!*

OSPITE. *Fategli solletico! Gli fa solletico con la forchetta, ma il piede resta immobile. Beh? Il piede non si muove. L'ospite va dietro il separè. È il padre.*

LEI. *Un morto in casa.*

OSPITE DONNA. *Mi viene da vomitare. Torno a casa. Va dietro il sesto separè.*

TECNOLOGO. *Bisognerà chiamare qualcuno.*

LUI. *Bisogna toglierlo da qui. Non si può tenere un morto in casa.*

DISCIPLINER. Era un uomo e ora non lo è più.

VECCHIETTA. Riposa in pace.

DISCIPLINER. Serve a poco, ora come ora. Uno scheletro per la scuola. E dal suo grasso non si ricavano neanche due etti di sapone.

VECCHIETTA. Non essere insolente! Come si può fare del sapone col grasso umano?

DISCIPLINER. E questo di cos'è fatto? *Indica il sapone.* E tu ci hai lavato i bambini.

VECCHIETTA. Di grasso umano? *Lancia via il sapone.* Feccia. Mi avveleni i bambini. Fuori dalla camera! Raccogli i tuoi libri! Prendi le tue schifose cianfrusaglie! Miscredente.

DISCIPLINER. *Uscendo in corridoio.* Ecco, anche i morti hanno un letto e io, un intellettuale vivente, non so dove andarmi a ficcare.

MILDA. Discipliner. Tu? In corridoio?

DISCIPLINER. Sono senza stanza.

MILDA. Hai litigato con la vecchietta?

DISCIPLINER. Tutti gli inventori sono stati cacciati... Nessuno è profeta in...

MILDA. Varvara c'è?

DISCIPLINER. No. Varvara ormai è irrecuperabile... Ssst...

SESTO SEPARÈ. Miei cari. Carissimi. Non pensate che io sia ubriaca. È difficile per me. *Esce, va verso Milda e il Discipliner.* Sentite, conoscete questa poesia? Io sono un'artista. Io posso...

Ninna nanna

(Al figlio che non c'è)

La notte passa su zampe felpate

Respira come un orso.

Ogni bimbo è fatto per piangere,

Ogni madre, per cantare.

Scaccio via i brutti sogni

Per farvi dormire

Miei carissimi bambini,

Piccolini miei.

Il figlio si farà forte, audace

E dirà «Io vado».

Una cravattina rossa
Gli annoderò al collo.

Ma per ora non ha ancora
Fatto neanche un passo,
Dormi, chiudi gli occhi grigi
Topolino mio.

Come un sacco sulle spalle,
Getterà i suoi doveri,
Un giovane comunista,
I baffetti sulle labbra.

Incolla vivaci francobolli,
Porta le lettere sottobraccio,
A me lettere e regali
Manda il figlio da lontano.

Vede di sfuggita il porto natio
E di nuovo se ne va.
Ogni bimbo è fatto per salpare,
Ogni madre, per aspettare.

Dopo ancora molti anni
La mia testa è color neve
Il cuore dice: «Sono stanco,
Non ne posso più».

Si addormenterà per sempre
Ed allora sì,
La notizia viaggerà
Oltre i fiumi e le città.

E poi smunto come un foglio,

Stinto, come un timbro,
Amaramente piange il bimbo
E la madre, dorme.

Ma per ora, a dire il vero
Tutto è capovolto:
Nel lettino il bimbo dorme
E la mamma, canta.

DISCIPLINER. Compagna, si calmi.

OSPITE DONNA. Non riesco a calmarmi. Io voglio un bambino. E invece? Ho avuto quindici aborti. Il dottore dice che non posso partorire. Mi sono gettata ai suoi piedi: dottore, io voglio un bambino, non posso vivere senza. Non ho paura di partorire. Anche se sono fragile, anche se ho il bacino stretto. Ma datemi un figlio. Passeranno nove mesi. Il figlio dirà alle ossa: fatemi strada. E io mi sdraierò e urlerò. *Urla.*

DISCIPLINER. Ma che le prende, si calmi.

OSPITE DONNA. Non mi fa male. Non fa male. Non urlo per il dolore. Urlo di gioia. La pancia. Ecco. Il figlio arriva. Il figlio arriva!

MILDA. *Agli inquilini del secondo separè.* Portate dell'acqua.

INQUILINI. Ci scusi, cittadina. Lei il fornello ce l'ha, che se la faccia bollire da sola, l'acqua.

Il Discipliner porta l'isterica dietro il sesto separè. Varvara entra raggiante. Vede Milda, si blocca e passa velocemente attraverso la stanza. Durante la discussione si spoglia e si cambia le scarpe.

MILDA. Varvara, cercavo te.

VARVARA. *Arrabbiata.* Figurati se non veniva.

MILDA. Varvara.

VARVARA. Smettila con questo «Varvara». Non siamo tutte delle monache come te. Tu puoi stare anni e anni senza un uomo, io no. Questo è quanto.

DISCIPLINER. Quando sei arrabbiata, Varvara, conta. Uno, due, tre. È il modo migliore per trattenersi. Non devi sbottare.

VARVARA. Non c'è bisogno di dirlo. Lo so già. «Come fai a non vergognarti? Hai mollato il lavoro. Per correre dietro a un ragazzo? Perché hai messo le calze gialle? Perché ti sei fatta i boccoli? Perché ti sei colorata le labbra? Perché ti sei data la cipria? Perché hai le scarpe col tacco?»

DISCIPLINER. Infatti, a che ti servono le scarpe col tacco? Guarda.

VARVARA. Sono più belle. E perché sennò?

DISCIPLINER. No, guarda. *Indossa le scarpe e cammina.*

MILDA. Per essere più alta.

DISCIPLINER. No. Davvero non lo notate? Vedete i contorni del corpo? Il didietro risulta più alto sui tacchi, sporge, e anche il seno sporge. Capite a che servono?

VARVARA. Sparisci, imbecille.

DISCIPLINER. Sei sicura?

MILDA. Discipliner, esci. Ho altro da discutere con Varvara.

VARVARA. Beh, comincia. Sarà lunga la predica?

MILDA. Non sono qui per farti la morale. Sono qui per una questione strettamente personale.

VARVARA. Una questione personale?

MILDA. Tu conosci molte paroline dolci?

VARVARA. Per compatirti?

MILDA. Quando parli con il tuo innamorato, gli dici quelle paroline e lui diventa molto tenero. Dimmi queste parole.

VARVARA. Ti sei rincretinita? Veramente non le sai da te?

MILDA. Io il russo lo so così così: sono una contadina lettone. Ma di parole dolci anche in lettone ne ho sentite poche. Nessuno mi ha mai parlato in modo carino.

VARVARA. Eppure a scrivere le risoluzioni sei una macchina. A che ti servono altre parole?

MILDA. Mi servono. Dimmele. *Tira fuori un libricino.*

VARVARA. Ehi-ehi-ehi, non so!

MILDA. Su, quando lo baci, cosa gli dici?

VARVARA. Come? Beh, gli dico così: mascalzoncello e demonietto mio.

MILDA. Fai la seria.

VARVARA. Sono seria. Mah, brutto ceffo, citrullo, birbante, spaventapasseri. Caro, carino, piccino.

MILDA. Vuol dire, che si possono prendere gli aggettivi e aggiungere alla fine -ello, -ino, -etto.

VARVARA. Si può aggiungere anche -ellino, -ettino, -ottino. A posto così?

MILDA. No. Riesci a trovarmi un vestito?

VARVARA. Per cosa?

MILDA. Per metterlo.

VARVARA. Tu?

MILDA. Sì. Non te lo rovino.

VARVARA. Strano. Cosa ancora?

MILDA. La mia cartellina coi fogli è da te?

VARVARA. Tò.

MILDA. *Scartabellando.* Qui c'era un foglio. Non c'è più. Che diavolo! Dove si sarà ficcato? Senti, qualcuno ha frugato qua dentro? Dimmelo, solo per sapere.

VARVARA. Filirinov.

MILDA. Ah, ecco con chi tu... Attenta, Varvara.

VARVARA. Attenta a cosa?

MILDA. È un cocainomane. Un marcio.

Affianco al secondo separè.

BECCHINO. Chi c'è qui? Mi hanno chiamato. Il nostro morticino dov'è? Eccolo là, solo soletto! Su, non è niente, ti troveremo dei parenti. *Va dalla vecchietta.*

VECCHIETTA. Che le serve?

BECCHINO. Un secchiello con un po' di acqua me lo riesce a trovare, bellezza?

VECCHIETTA. Com'è che sei tanto allegro?

BECCHINO. Siamo dell'impresa funebre. Ci hanno notificato un morto qui da voi.

VECCHIETTA. Lì c'è il secchio... Ho lavato i bambini, solo che...

BECCHINO. Non glielo prendo gratis. Eccole cinquanta copeche. Posso? Così. Ora cominciamo. *Si nasconde.*

VECCHIETTO. Ah, se si potesse bere da qualche parte. Sono debole. È tutto chiuso. Mi hanno lavato con la vodka. E mia figlia non c'è. Il mio cuore è debole.

DISCIPLINER. Ecco l'acqua. Beva, signore. *Il vecchietto beve.*

BECCHINO. *Agitandosi.* Dov'è il morto? Il morto dov'è?

DISCIPLINER. Credo che al defunto di secchi ne serviranno parecchi.

BECCHINO. Per lavarlo?

DISCIPLINER. No, da bere.

BECCHINO. Bere? È questo il morto? Ma come sarebbe? Signore!

VECCHIETTO. La ringrazio, caro. In punto di morte non mi dimenticherò che mi ha portato l'acqua.

BECCHINO. Morte di chi? Signora, non serve più il secchio. È risorto, il vecchietto. Mi ridia le cinquanta coperche per favore.

VECCHIETTA. Non so. Deve ancora nascere sulla terra qualcuno che riesca a farmi scucire cinquanta copeche.

BECCHINO. No, signora, così non è giusto. È solo che oggi io sono disperato, e Lei invece è sul piede

di guerra. Ma tornerò di sicuro per queste cinquante copeche.

DISCIPLINER. Gli affari vanno male.

BECCHINO. Sto seduto sulle bare.

DISCIPLINER. Che peccato. La merce si rovina. Comunque sono di zinco, niente di grave.

BECCHINO. Sì penso di sì.

DISCIPLINER. Zinco puro?

BECCHINO. Sì.

DISCIPLINER. Pesante, magari?

BECCHINO. Ottanta chili di zinco ogni tomba.

DISCIPLINER. Ed è costoso?

BECCHINO. Circa trecento rubli.

DISCIPLINER. Sa cosa? Mi dia due etti di tomba. Per gli elementi elettrici. *Il becchino esce di corsa.*

MILDA. Varvara, grazie. Stammi bene. Su, fai uno sforzo, vieni alla riunione. Discipliner, andiamo. *Escono.*

La squadra dei dob entra in casa.*

VECCHIETTA. Chi vi serve?

DOB. Siamo qui per rifare l'appartamento. Gli inquilini non ci sono?

VECCHIETTA. Sono scappati via dal morto.

DOB. Da dove si può cominciare?

Iniziano il restauro. Gli inquilini entrano di corsa.

INQUILINO. Perché buttano giù tutto?

INQUILINA. Idraulici?

INQUILINO. Perché hanno tolto i tappeti?

INQUILINA. I miei fichi! I miei fichi!

INQUILINO. Che scherzo è questo?

INQUILINA. Custode!

DOB. Qui faremo l'angolo delle lezioni, là le camere da letto comuni, qui, la mensa...

CUSTODE. Perché tanto chiasso?

* Dob: membro volontario della Divisione Organizzativa del Byt.

INQUILINA. Hanno ribaltato tutto. Teppisti!

CUSTODE. Chi siete?

DOB. Membri della Divisione Organizzativa del Byt. Ci hanno chiamato.

CUSTODE. Qui?

DOB. Ecco la liberatoria.

CUSTODE. Appartamento cinque, questo è il tre. Ora dovete rimettere tutto a posto.

DOB. Cittadini, ma così si starà meglio!

INQUILINO. Smammate! Smammate!

INQUILINA. I miei cuscinetti!

CUSTODE. Sarà anche meglio così, ma dovete levarvi dai piedi. Prego, cittadini.

I dob escono.

DOB. *Torna indietro.* Mentre ero qui da voi ho pestato una cimice. Lasciate che ve la restituisca, altrimenti verrete a chiedermela indietro!

INQUILINA. Non è mia la cimice. È dei vicini.

INQUILINO. Mente, sozzona.

INQUILINA. Dio, che seccatura essere circondati da idioti.

INQUILINI. *Da dietro il separè.* Idiota sarai tu!

Scena I teppisti

Cancello del parco che conduce al circolo. Dal circolo arriva una musica. Due teppisti.

PRIMO. Cos'è, Lenskij, non balli?

SECONDO. Non mi fanno entrare. Canaglie. Hanno piazzato una sorveglianza niente male. Io da quella sorveglianza ci andrei in fretta e furia a spaccare le gambe di tutti con un mattone.

PRIMO. Che scemenza. Pian pianino. Di soppiatto. Sgattaioliamo dentro.

SECONDO. Ci conoscono. Siamo sulla lavagna nera. È di turno quel nasone di Petr.

PRIMO. Ma lì ci sono le ragazze. E c'è caldo. E la musica.

SECONDO. Smettila.

PRIMO. Bando alle ciance. Non andartene. Io provo a intrufolarmi. Tiriamo su un gruppetto, spazziamo via la sorveglianza e ci facciamo una birra. Non andartene. *Corre via.*

Andrjuša e Ksenička.

ANDRJUŠA. Non se ne vada, Ksenička.

KSENIČKA. Non posso, Andrjuša. Mia sorella inizia già ad arrabbiarsi.

ANDRJUŠA. Ksenička. Io L'ho accompagnata. Adesso Lei mi deve accompagnare fino alla fine della cancellata.

KSENIČKA. Andrjuša. È già tardi.

ANDRJUŠA. Ksenička. Presto all'autorimessa dove lavoro mi daranno una motocicletta. E allora andrò da solo.

KSENIČKA. E mi farà salire?

ANDRJUŠA. Ovviamente, Ksenička.

KSENIČKA. Andrjuša, caro.

ANDRJUŠA. Mi sto già ricavando un angolo con un pannello compensato. Verrà da me, Ksenička?

KSENIČKA. Andrjuša, ma che dice! *Escono.*

VOCI NEL CIRCOLO.

– Dai dai!

– Suonagliele!

– Sloggia! Avvoltoio.

– Compagno, senza urlare.

Il gruppo si getta nella mischia. I sorveglianti buttano fuori i teppisti.

SORVEGLIANTE. Compagno, la smetta di mordere.

SECONDO TEPPISTA. Non ti permettere. Teppista.

SECONDO SORVEGLIANTE. Smettila di fare il vandalo.

TERZO TEPPISTA. Mi hanno messo in mezzo per sbaglio.

PRIMO SORVEGLIANTE. Nessuno sbaglio! Finiscila con 'sti sgambetti.

AŠKIN. Io sono un operaio.

PRIMO SORVEGLIANTE. Sei un teppista.

AŠKIN. Non può cacciare un operaio dal circolo degli operai.

SECONDO SORVEGLIANTE. E tu non rompere le stoviglie.

AŠKIN. Non sono le tue stoviglie che rompo! *Solleva un mattone.* Adesso, rettile, ti spacco la faccia.

SORVEGLIANTE. Finitela. Non vi facciamo entrare. Indietro!

SECONDO TEPPISTA. Il mio cappello è rimasto là dentro.

PRIMO SORVEGLIANTE. Fai un fischio al poliziotto.

SECONDO SORVEGLIANTE. Non ne vale la pena. Ce la facciamo.

PRIMO SORVEGLIANTE. *Ad Aškin*. Allontanati.

AŠKIN. *Entrando con una spallata*. Prendi questo, canaglia.

SECONDO SORVEGLIANTE. La testa? Sanguina?

PRIMO SORVEGLIANTE. Non è niente, ce la faccio. Non farli entrare.

I sorveglianti indietreggiano. I teppisti dietro di loro. Un teppista fa ssst all'altro e lo chiama di soppiatto. Bisbigliano.

KSENIČKA. ...E allora io gli faccio: «No, lei non può permettersi di parlarmi in modo così sfacciato».

ANDRJUŠA. In corridoio?

KSENIČKA. Ma sì, e in pieno giorno.

ANDRJUŠA. Peccato che non ci fossi io.

TEPPISTA. Compagno.

ANDRJUŠA. Io?

TEPPISTA. Mi faccia fumare. *Andrjuša lo fa fumare.*

KSENIČKA. Andrjuša, penso sia ora di salutarsi.

ANDRJUŠA. Ksenička, dai, ancora una volta.

KSENIČKA. Non si può, Andrjuša. Mia sorella mi urlerà contro che sono una passeggiatrice.

ANDRJUŠA. Non oserà, Ksenička. Su, fino a quel palo. Oh, non mi dica di no.

KSENIČKA. Ah, Andrjuša, quanto è insistente. Ma come si fa.

ANDRJUŠA. Ksenička. Appendo un tappeto alla parete, ci faccio sopra due pugnali e lo tappezzo con le cartine argentate della cioccolata.

KSENIČKA. Andrjuša, siamo arrivati al palo. Oltre non posso.

ANDRJUŠA. Beh, adesso la riaccompagno ancora per due lampioni. Ksenička, guardi, se quello dovesse parlarLe di nuovo in corridoio...

KSENIČKA. Io non ci farò nemmeno caso.

ANDRJUŠA. Guardi, Ksenička.

KSENIČKA. Andrjuša, come può non credermi?

ANDRJUŠA. Ksenička.

KSENIČKA. Beh, ecco, arrivederci.

ANDRJUŠA. Su, ancora cinque passi.

KSENIČKA. Oh, Andrjuša. Non mi trascini. Ecco fatto, cinque passi.

ANDRJUŠA. E adesso l'accompagno io per cinque passi. Uno, due, tre, quattro, cinque. Ksenička, l'unica cosa è che non ho un tappeto. Sennò passeremmo da me.

KSENIČKA. Ma che dice.

ANDRJUŠA. E domani?

KSENIČKA. Non so.

ANDRJUŠA. Ksenička, venga qui. Qui c'è buio. Glielo dico nell'orecchio.

Un teppista tossisce. Ksenička fa un passo indietro.

KSENIČKA. Qualcuno guarda. Che vergogna. Non mi venga dietro. Mia sorella potrebbe uscire improvvisamente, vederci e mettersi a urlarci contro. Se ne vada.

Andrjuša se ne va. Ksenička torna indietro. Dal giardino si sente il gruppo che fa baccano.

VOCI.

– Bisogna spaccargli la faccia.

– Dall'ingresso sul retro non hai provato?

– La sorveglianza è ovunque.

Ksenja passa di lì. Il primo teppista le blocca la strada.

PRIMO TEPPISTA. Signorina.

KSENJA. Non ho niente da darle... Ah, mi faccia passare.

PRIMO TEPPISTA. Mi faccia fumare.

KSENJA. Ma che dice! *Scatta di lato. Per strada appare il secondo teppista. Lei si volta indietro.*

SECONDO TEPPISTA. Lei, signorina...

KSENJA. Io non fumo. Andrjuša!

Le tappano la bocca. La afferrano. La trascinano. Arrivano di corsa il terzo e il quarto teppista.

TERZO TEPPISTA. Fermati.

PRIMO TEPPISTA. Vado io.

QUARTO TEPPISTA. Tu vai per quarto.

PRIMO TEPPISTA. Perché?

QUARTO TEPPISTA. Tu sei malato. Da te ci si può infettare.

PRIMO TEPPISTA. Me ne frego.

QUARTO TEPPISTA. Mettiti quarto. Fai piano.

AŠKIN. Mettersi dove?

TERZO TEPPISTA. Non metterti fuori dalla fila.

AŠKIN. Dove mi metto?

QUARTO TEPPISTA. Io sono il terzo.

AŠKIN. Io, quindi, sono ottavo.

PRIMO TEPPISTA. Più piano... Non starmi addosso.

ANDRJUŠA. *Arriva correndo.* Dov'è?

AŠKIN. Cosa spingi?

PRIMO TEPPISTA. Quella che era con te?

ANDRJUŠA. Eh sì.

PRIMO TEPPISTA. È andata di là. Di là.

ANDRJUŠA. Mi è sembrato che mi chiamassero. *Andrjuša corre via.*

TERZO TEPPISTA. Tienile la bocca tappata. Ficcaci il fazzoletto.

ANDRJUŠA. Di corsa. No, deve aver gridato da qui.

AŠKIN. Cos'hai da lagnarti, concittadino? Mettiti in fila.

ANDRJUŠA. Che fila? Fila per dove?

QUARTO TEPPISTA. *Tappando la bocca ad Aškin.* Per l'autobus.

AŠKIN. Ecco, ecco, per l'autobus.

ANDRJUŠA. Autobus per dove?

AŠKIN. Io sto al cantiere. Ecco, vado al cantiere. Sono l'imbianchino. Sono l'ottavo, tu sarai il quattordicesimo.

ANDRJUŠA. Oh, signore. Eppure ho sentito che gridava.

PRIMO TEPPISTA. Passa un sbirro. *Al secondo teppista.* Vai a trattenerlo.

SECONDO TEPPISTA. In che senso trattenerlo?

PRIMO TEPPISTA. Inscena una rissa con Len'ka, poi fate subito pace. *Escono.*

VOCI.

– Hanno fatto girare il piedipiatti.

– Se le sono suonate a dovere.

– È andato a dividerli.

– Più in fretta. Fate più in fretta.

Il poliziotto e i due teppisti.

POLIZIOTTO. Cittadino, non provare a scappare.

SECONDO TEPPISTA. Non puoi portarmi dentro. Lasciami.

POLIZIOTTO. Cittadino, calmati.

SECONDO TEPPISTA. *Tendendosi verso il Terzo.* Adesso ti faccio vedere cosa succede a strapparmi le maniche.

POLIZIOTTO. Ferma, cittadino. Ferma, ho detto.

Il teppista si divincola e scappa di corsa. Il poliziotto avvicina il fischiotto alla bocca. Il teppista glielo strappa via dalla bocca.

POLIZIOTTO. Ah, ti ho capito! Fermati o sparo. *Fischia.*

Quelli in fila: gli ultimi corrono via. Il secondo poliziotto e il teppista.

PRIMO POLIZIOTTO. Non si scherza coi proiettili.

ANDRJUŠA. Passando di corsa. Oddio! Da sua sorella non c'è.

SECONDO POLIZIOTTO. Cittadino in giacca di pelle, si avvicini.

ANDRJUŠA. Perché? Ho da fare.

SECONDO POLIZIOTTO. Mi aiuti con questo...

PRIMO TEPPISTA. Prima mi hai fatto fumare e ora vuoi portarmi dentro insieme al poliziotto?

PRIMO POLIZIOTTO. Allora, cittadino, ci senti?

ANDRJUŠA. Non ho tempo. *Un gemito, Ksenička esce strisciando.* Chi è?

PRIMO POLIZIOTTO. *Al teppista.* Fermo! Metti via il coltello! In ogni caso non riuscirai a uccidere il vigilante. E dove c'è la vigilanza ci sarà comunque anche un poliziotto.

KSENIČKA. Andrjuša! Fa male... Mi hanno... Molti...

ANDRJUŠA. Ksenička! Ksenička... A te? Chi!

KSENIČKA. Molti... In fila...

ANDRJUŠA. Hanno violentato... Ksenička... Chi?

KSENIČKA. Ecco. Verso i teppisti.

ANDRJUŠA. Agente! Compagno... La mia... Questa .. la mia... Promessa. La... Hanno rovinata...

Infangata... Loro adesso... Dietro l'angolo... Agente... Compagno... Bisogna dissanguarli, quei rospi!
Dammi *afferra il revolver*, fammi sparare! Sono senza forze.

POLIZIOTTO. Lascia il revolver.

ANDRJUŠA. Dammelo. Che angoscia. Li ucciderò con le mie stesse mani... Loro... La mia... Vermi...
Bisogna fucilarli!

POLIZIOTTO. Se sarà il caso – il potere Sovietico provvederà a fucilarli. Togli le mani.

ANDRJUŠA. Ksenička... Ma come... E il tappeto allora?

Scena *Voglio un bambino*

Camera di Milda. Entra Milda con una ventiquattre e il Discipliner con un fagotto.

DISCIPLINER. Mi metto in quell'angolo come sempre?

MILDA. Perché me lo chiedi?

DISCIPLINER. Magari hai cambiato la disposizione. Magari ha iniziato a piacerti andare su e giù per la stanza.

MILDA. Non ha iniziato a piacermi niente. Vuoi del tè?

DISCIPLINER. Il tè fa male alla sera. Contiene l'alcaloide della teina, che funge da eccitante.

MILDA. Vai a letto ora?

DISCIPLINER. *Yes*, come direbbe Chamberlain. Primo, domattina devo studiare, e poi, tu devi studiare stasera.

MILDA. Va bene, sistemati. Io non guardo.

DISCIPLINER. Puoi guardare. Tu non mi metti in imbarazzo. Milda, tu sei un tipo perbene. Non assomigli assolutamente a una donna. Hai solo un difetto: hai pochi divani turchi. E io, benché sia un inventore...

MILDA. Prendi il giaccone. *Gli lancia la pelliccia.*

DISCIPLINER. *Spogliandosi.* Di nuovo su quelle tesi.

MILDA. Sì, per la conferenza del *kultprosvet*, la sezione per la diffusione della cultura.

DISCIPLINER. Gente noiosa.

MILDA. Che vuol dire noiosa? Sono tendenzialmente arrendevoli.

DISCIPLINER. E quelli del *kultprosvet* non ti hanno stancata?

MILDA. Piantala con questi vanveramenti, Discipliner.

DISCIPLINER. Ah, Milda, come ti arrendi facilmente alla russificazione. Vivi nella RSFSR e non sai che la parola «vanveramenti» non esiste.

MILDA. Beh, piantala di parlare a vanvere.

DISCIPLINER. Purtroppo Milda, la parola «vanvera» non ha il plurale.

MILDA. E va bene, lo capisci da solo.

DISCIPLINER. Ovviamente lo capisco da solo che litigare con due proprietarie in una sola sera non va bene.

DISCIPLINER. *Si corica, si agita.* Milda!

MILDA. ...accordo sui posti. *Chiude il libro.* Che c'è?

DISCIPLINER. Hai visto «Mandat» al teatro Mejerchol'd?

MILDA. Ma sì, l'ho visto. Una bella esibizione.

DISCIPLINER. Non ti sto chiedendo dell'opera. Tu non sei Blum. Ti ricordi, la serva che si era seduta sulla pistola?

MILDA. Sì.

DISCIPLINER. Sono esattamente nella stessa situazione. Sento che c'è una pistola, ma non riesco a trovarla. Prenditi questo pezzo d'artiglieria. *Milda tira fuori la nagant dalla pelliccia.*

MILDA. Ma come fai a dormire con gli stivali, Discipliner?

DISCIPLINER. Se di notte dovesse scoppiare un incendio, come faccio a scappare?

MILDA. Ma è antiigienico.

DISCIPLINER. Posso toglierli. *Inizia a frugare negli stivali.*

MILDA. Ascolta, Discipliner. Sei sporco come un *vien cuuks*.

DISCIPLINER. Traduzione, prego.

MILDA. In lettone significa «come un porco».

DISCIPLINER. Potevi anche non tradurre.

MILDA. Sarà almeno un anno che non vai al bagno pubblico.

DISCIPLINER. Milda, è stupido. Come posso andare al bagno pubblico? Là ci si lava ogni sorta di borghesime e Dio sa chi ancora. Il bagno pubblico diffonde il contagio globale ed è un metodo per lavarsi assolutamente incivile che contribuisce al più basso sviluppo delle forze lavorative in un paese di contadini. Come seguace del socialismo io la vedo così: ogni cittadino avrà una vasca come nei migliori alberghi. E su ogni vasca ci saranno due rubinetti: caldo e freddo. E allora io potrò entrare nella vasca, aprire il rubinetto e mettere le mie zampacce sotto l'acqua.

MILDA. Vuol dire, che finché non si realizzerà il socialismo, tu non ti laverai i piedi?

DISCIPLINER. Accordi sui posti.

MILDA. Che posti?

DISCIPLINER. È a questo punto che ti sei fermata mentre leggevi le tesi. Continua. Buonanotte.

Da dietro la parete si sente una musica.

MILDA. Ancora musica. Faccio fatica a lavorare con la musica.

DISCIPLINER. A me invece concilia il sonno.

Milda mormora sfogliando il libro e prende appunti. Bussano alla porta.

MILDA. Sì. *Entra l'amministratore.*

MILDA. *Si guarda intorno.* Ah! Compagno amministratore. È venuto per il riscaldamento? Si dev'essere danneggiato qualcosa là. *Fa un gesto in direzione del termosifone.*

AMMINISTRATORE. Che riscaldamento?

MILDA. Il riscaldamento a vapore. *Sfoggia attentamente il libro, e risponde di tanto in tanto.*

AMMINISTRATORE. Non sono qui per questo. La mia giornata lavorativa è finita. Posso sedermi?

MILDA. Sì... Si sieda.

Lui gira la chiave nella serratura e si avvicina al tavolo. Continua il suo discorso per punti. Lei inframmezza il discorso con risposte tipo «ah-a» ... «ho capito».

AMMINISTRATORE. Conosce la compagna Laskova? Mi ha parlato di Lei. E mi ha detto tante cose interessanti.

MILDA. Ho trovato la fama.

AMMINISTRATORE. Lei è così presa dal lavoro. Veramente non tira il fiato neanche un attimo? Possibile che non si riposi?

MILDA. Quando dormo.

AMMINISTRATORE. E la birra?

MILDA. Molto raramente.

AMMINISTRATORE. E il teatro?

MILDA. Non mi piace.

AMMINISTRATORE. La musica?

MILDA. Non la mando giù.

AMMINISTRATORE. Anche io lavoro come una bestia. Otto ore al giorno, eppure sono capace di riposare. Senza baldoria non ci si riposa. E allora è del tutto inutile per i nervi. A poco a poco ho imparato a ridere, devi solo mostrare i denti in modo cattivo. Ma se bevi per benino... Lei beve? Magari lei vuol bere? Posso portarle qualcosa.

MILDA. No.

AMMINISTRATORE. Lei non mi sta a sentire. Vede, compagna... Quello che sto per dire potrà sembrarle, forse, strano... Io la conosco come una persona assolutamente priva di pregiudizi... Non è un complimento... È un fatto... Mi sta ascoltando? Beh, ecco, vede, mia moglie circa una settimana fa se n'è andata da suo padre... Io sono solo... È un lasso di tempo abbastanza lungo per far sorgere l'irresistibile esigenza fisica di una donna... Dalle prostitute non posso andarci. Lei lo capisce... Io è tanto che La osservo e so che lei è un tipo sano, forte, e che è sola... Una compagna eccezionale. Dubito che rifiuterà a un compagno una così comprensibile richiesta... Vero? Quindi, si può?

MILDA. *Si distoglie dal lavoro.* Mi scusi, compagno. L'ho ascoltata molto distrattamente. Mi faccia il piacere di ripetere.

AMMINISTRATORE. Il diavolo sa cosa devo ripetere... In due parole... Io, vede, mi tremano le mani e sono completamente fuori di me: mia moglie se n'è andata, a me serve una donna...

MILDA. E io cosa c'entro?

AMMINISTRATORE. Sto chiedendo a Lei... Lei è una persona viva... Non può stare senza un uomo... Qualche mezz'oretta... Da buoni compagni...

MILDA. Compagno...

AMMINISTRATORE. Lo so. Mi sono bevuto il cervello. *La prende per mano.* È assolutamente normale, asso...

MILDA. Compagno...

AMMINISTRATORE. Qual è il problema? Se vede un malato, gli dà da mangiare, se vede un affamato, gli dà del pane.

MILDA. Per il malato chiamo il pronto soccorso, l'affamato lo mando al centro nutrizione. Ma per Lei... Compagno...

AMMINISTRATORE. Di cosa ha paura? Di un bambino? Non si preoccupi. Li conosco anche io gli anticoncezionali. Ho qui con me... Una cosuccia da borghesi... Di cos'ha paura?

MILDA. Non ho paura di niente. Ho paura della gonorrea... Vada sul viale oppure...

AMMINISTRATORE. Oppure?

MILDA. Oppure risolva la questione in camera sua senza una donna.

AMMINISTRATORE. Bene. Lei crede? Ne è convinta?

MILDA. L'onanismo alla sua età e nella sua condizione, a mio parere, può essere soltanto salutare.

AMMINISTRATORE. Non è affar suo. Quindi non vuole?

MILDA. Non voglio.

AMMINISTRATORE. Che idiota meschinità borghese. Che ottusa trivialità!

MILDA. Ha finito?

AMMINISTRATORE. Le tappa la bocca, la trascina verso il letto. Un corno... Sdraiati... sdraiati...

Milda con la mano libera cerca il revolver, ma non lo trova, trova invece il libro tastando alla cieca, colpisce l'amministratore sul fianco, lo spinge via.

MILDA. Fuori di qui!

L'amministratore cade all'indietro e inciampa su Discipliner.

DISCIPLINER. Attento! Che maniere! Milda!

AMMINISTRATORE. A-a-a! Beh, ora è tutto chiaro... Mi scusi...

DISCIPLINER. Cos'è chiaro?

AMMINISTRATORE. Non la riguarda. Sto parlando con lei.

MILDA. Discipliner! Aprigli la porta.

AMMINISTRATORE. Indietro! Che il gorilla non mi tocchi!

DISCIPLINER. Gorilla a me? Figlio di puttana!

AMMINISTRATORE. Piano!

DISCIPLINER. Sloggia, farabutto!

AMMINISTRATORE. Abbia la volontà di fare piano, signore. Questa non è una casa chiusa, c'è gente che dorme!

DISCIPLINER. Porco. Canaglia. Il tuo muso lo riduco...

MILDA. Discipliner, aspetta...

DISCIPLINER. In briciole, lo riduco...

MILDA. Discipliner, conta!

DISCIPLINER. Io ti disintegroo.

MILDA. Conta, mi senti?

DISCIPLINER. Io ti sfiguro. Corroditi col vetriolo!

MILDA. Discipliner!

DISCIPLINER. Io ti dò uno...

MILDA. *Separandoli.* Conta.

DISCIPLINER. *Con voce lamentos.* Due... Tre... Quattro... *Vuole gettare fuori l'amministratore, che è seduto in terra, ma la porta è chiusa.* Milda, Hai tu le chiavi?

MILDA. La porta è aperta.

DISCIPLINER. È chiusa.

MILDA. Furbetto previdente! Apra. *Le mani dell'amministratore tremano*. Discipliner, apri. *Le mani di Discipliner tremano*. Dammi qui. *Apra la porta*.

AMMINISTRATORE. Bisogna finirla con queste schifezze!

MILDA. Proprio così, compagno amministratore.

VOCI IN CORRIDOIO.

– Cos'è successo?

– Una scenata?

– Chi attacca briga?

VOCE DI SKRIPUČIJ. Non ti lasciano lavorare. Finitela con questa porcheria!

AMMINISTRATORE. Alcuni cittadini senza fissa dimora girano per le camere.

MILDA. E lei è venuto qui a cercarli?

AMMINISTRATORE. Ssst. Dopo le dieci è vietato parlare in corridoio. Le chiedo di osservare il regolamento. Arrivederci. Se lo ricordi, arrivederci.

MILDA. C'erano delle serpi durante la guerra civile e ce ne sono anche adesso.

DISCIPLINER. Milda! Chiudo?

MILDA. Non serve. Ormai non viene più.

DISCIPLINER. Col quinto tomo? *Raccoglie il libro*.

MILDA. Il libro mi ha aiutata. Ti ha fatto male quando ti è caduto addosso? Vai a letto. *Silenzio*.

Milda studia. Il coordinamento delle scuole... Scuole... Il coordinamento delle scuole con i politec...

Quel pezzente – si presenta e così a tambur battente... Anticoncezionali... Il coordinamento delle scuole...

DISCIPLINER. Mi hai fatto contare per niente.

MILDA. *Dopo aver taciuto*. Quel bastardo... Mi ha distolto dal lavoro. Mi tocca andare a letto. *Si sdraia*. *Buio*. *Chiama*: Discipliner.

DISCIPLINER. Eh.

MILDA. Non dormi?

DISCIPLINER. Non dormo.

MILDA. Ecco lui... È corso qui – i miei nervi, vedi, sono crollati. Lui vuole, ma per me è ripugnante.

DISCIPLINER. Disorganizzazione... È nevrosi sessuale... Ne soffriamo tutti ora.

MILDA. No. Ascolta. Ho una gran confusione in testa. Tu pensi che una donna possa volere un buon bambino senza un marito?

DISCIPLINER. Che significa «può»? Deve volerlo. E per l'appunto senza marito. Ora cos'è che

abbiamo? Il caos, la fatalità. La gente si accoppia così, lì dove capita di incontrarsi: se in un vagone, vada per il vagone, in ufficio, va bene l'ufficio, in un dormitorio, va bene il dormitorio. Milda, al mondo esistono dei selvaggi che vietano di ubriacarsi ai matrimoni così da non guastarsi la discendenza. E da noi ci si sbronzava di proposito. Non c'è da stupirsi se i figli di drogati, sifilitici, alcolizzati vengono fuori idioti, epilettici, tubercolotici, nevrastenici. La sifilide è una canaglia. Si nasconde e salta fuori dopo quattro generazioni, divorava l'uomo. Guarda che varietà di grano, che cavoli, che stupendi cavalli e cani si ottengono, artificialmente, incrociando i genitori migliori.

MILDA. Discipliner, un attimo.

DISCIPLINER. Aspetta Milda. Marito un corno. Con quelli si fa solo una gran confusione. Cosa ne diresti di una bella siringa? Lo stato offre ai lavoratori migliori i migliori spermatozoi. Lo stato incentiva tale scelta. Questi bambini li prende a carico ed elabora una nuova razza.

MILDA. Discipliner, non è questo che ti sto chiedendo...

DISCIPLINER. In questo modo il controllo scientifico sull'uomo non avverrà solo durante la sua educazione, non soltanto durante la nascita, ma anche durante il concepimento.

MILDA. Ferma, chiacchierone. Senza marito vuol dire che voglio un bambino, ma non voglio un marito, non voglio una famiglia. Ecco, io gli voglio dire: dammi un figlio.

DISCIPLINER. Tu? Proprio tu?

MILDA. Discipliner, idiota, davvero non capisci? Mi prendi in giro?

DISCIPLINER. Io?

MILDA. Io sono una donna secondo te o no? *Discipliner rimane di stucco, si catapulta sui vestiti, si getta addosso i pantaloni, corre fuori.* Voglio un bambino. Datemi un bambino. Non ne ho le forze. Il lavoro mi sfugge di mano. Voglio un bambino.

Scena Il ballo shimmy

PRIMO CAVALIERE. Sbrigatevi.

PRIMA DAMA. Bambino, sbrigati. Sbrigati.

SECONDO CAVALIERE. Piss, piss, piss.

SECONDA DAMA. La sala è vuota, che ambiente freddo.

PRIMO CAVALIERE. Il caldo siamo noi stessi.

ATTRICE. È il suo *intimčik* questo? Perché è così vuoto? I muratori volevano iniziare a buttarlo giù stamattina, ma per qualche motivo non hanno fatto in tempo. Che fortuna.

PRIMO CAVALIERE. Significa che da domani mattina il nostro *intimčik* cesserà di esistere?

SAKSAUL'SKIJ. Abbiamo tutti i documenti per poterlo trasferire al Circolo degli affari.

SECONDO CAVALIERE. Dov'è il problema? I soldi?

SAKSAUL'SKIJ. No, non è un problema di soldi. Si è formato un certo collettivo di madri. Preferiscono avvolgere il circolo nelle loro fasce.

PRIMO CAVALIERE. Il circolo rischia di andare a loro.

KITTI. Io le ho viste oggi, queste madri.

SECONDO CAVALIERE. Sono delle megere?

KITTI. Mettono una tristezza infinita.

SAKSAUL'SKIJ. Basta chiacchierare. Agli strumenti.

SECONDA DAMA. Il pianoforte non c'è.

FILIRINOV. Il pianoforte oggi ciondolava tra un marciapiede e l'altro come un condannato a morte tirato a lucido e sul coperchio del pianoforte di riflettevano i filobus.

SAKSAUL'SKIJ. Non serve un pianoforte. Siamo noi stessi il pianoforte. Orchestra.

Imita l'orchestra con bocca, comincia lo shimmy. Tutti ballano e cantano. Dietro la finestra ci sono Grin'ko, Jakov e il tecnico.

GRIN'KO. Ma guarda che succede qui! Signori. Pancia contro pancia. E lei ha preso quel grassone per l'orecchio coi denti! I nostri non sarebbero capaci di tanto. No, dei veri sovietici non ne sarebbero capaci.

SAKSAUL'SKIJ. *A Kitti.* Si trova bene?

KITTI. Molto.

SAKSAUL'SKIJ. Una bella compagnia, vero? Bohème del più alto rango.

KITTI. Ora sono anche io parte della Bohème?

SAKSAUL'SKIJ. Sì.

JAKOV. Sposta il cestello. Fai piano. Guarda, a quello con la nuca rossa penzola un prosciutto dal colletto. Argh, come gli ele suonerei su quella nuca. Borghese.

SAKSAUL'SKIJ. Eccola lì, in nero, Jarceva.

KITTI. Ah, proprio così?

SAKSAUL'SKIJ. E quello magro è Svistel'skij.

KITTI. Davvero?

SAKSAUL'SKIJ. E quei tre sono Smurskij, Snarskij e Lerskij.

KITTI. Meravigliosi!

GRIN'KO. Ma che borghese? È un ragioniere, ed ecco l'altro. Con quelle calze le gambe delle ragazze sembrano brillare. Quanto gli si è incollata! Comunque sembra che per la stanza girino persone con

quattro gambe e due sederi. Un vero circo.

JAKOV. È vietato da noi in Unione Sovietica questa specie di *fox trot* o no? Dammi un mattone. Ora gli faccio vedere le stelle.

GRIN'KO. Piantala.

JAKOV. Ma cosa piantala. Allontanati.

GRIN'KO. Molla il mattone. Non fare il vandalo.

JAKOV. Difendi i borghesi, i neppisti? Bastardo.

GRIN'KO. Non sbraitare. Non fanno niente di male. Hanno solo preso in affitto il posto. Molla il mattone. Afferra *Jakov per la mano che tiene il mattone*.

JAKOV. Non infuriarti. Io ti...

GRIN'KO. *Torce la mano a Jakov; oltre la sua spalla: Compagno capocantiere.*

CAPOCANTIERE. Che c'è?

GRIN'KO. Possiamo sgomberare l'ex circolo?

CAPOCANTIERE. Lo faremo domattina.

GRIN'KO. Ma visto che ce ne stiamo con le mani in mano, potremmo cominciare?

CAPOCANTIERE. Va bene.

GRIN'KO. Vuoi buttar giù il soffitto?

JAKOV. Voglio picchiare i neppisti.

GRKNK. I neppisti non si possono picchiare. Si può solo tirar via il cartongesso dalle pareti. Vai tu a sgomberare il soffitto?

JAKOV. Devo picchiare i borghesi coi pezzi di cartongesso?

GRIN'KO. Sei matto. Non devi picchiare nessuno, ma semplicemente aprire un ulteriore settore del cantiere nel locale numero 23a, capito?

JAKOV. A-ah! Tu amico mio, sei proprio un furbacchione.

Nel bel mezzo del ballo volano dentro il circolo stando in piedi sul cestello della macchina da lavoro, sotto il soffitto. Il cartongesso inizia a cadere a pezzi.

GRIN'KO. Scusateci, cittadini. È un lavoro urgente. Vedete, lavoriamo tutto il giorno. Bisogna ristrutturare la casa al più presto. Scusate il disturbo.

DALLA FOLLA PROVENGONO DELLE GRIDA.

– Indecente!

– Oltraggioso!

– Umiliante!

JAKOV. *Martellando il soffitto.* Eh, amico. Questo legno è pessimo. Cartongesso. È legno pessimo.

GRIN'KO. Colpisci. Di più. Di più di più di più. Dai più veloce. Dai dai dai daidaidai!

Le coppie corrono fuori. La stanza si svuota.

JAKOV. *Illuminando gli angoli con un lume.* Di topi ce n'erano tanti. Sarà che si crogiolavano nell'umidità, sarà che si nutrivano a sazietà.

GRIN'KO. Molla quel mattone, tu. Fai due conti: dieci per aver fatto uno strappo in un vestito, sette per aver sporcato il pettino di un frac e una multa da cinque rubli per l'oltraggio. Quanti danni allo stato operaio.

JAKOV. Dieci, più sette, più cinque fa ventidue.

GRIN'KO. Proprio così.

INSIEME. Dai più veloce. Dai dai daidaidai!

Scena *La scelta del padre*

Cantiere.

MILDA. Compagno Vopitkis?

VOPITKIS. Compagna Milda, salve. Viene da me?

MILDA. Sì, da Lei.

VOPITKIS. La vedo pallida. Mi sembra stia poco bene. Le fischiano le orecchie, immagino. Giusto? Insonnia. Giusto? È nervosa. Sì?...

MILDA. Io, dottore, non sono nervosa. I miei nervi sono saldi come queste funi. Sono o non sono un cavallo?

VOPITKIS. Su, non esageriamo!

MILDA. Senta, dottore...

VOPITKIS. Beh, l'ascolto. Dica.

MILDA. Io, vede, non sono venuta per me, ma per conto di una ragazza che conosco.

Di sotto scoppia il panico. Una pattuglia di poliziotti accerchia il cantiere.

AGENTE DELLA CRIMPOL. Forse non è qui. Lei si è sbagliato.

ANDRJUŠA. Io so che faccia ha. Aškin?

AGENTE. Aškin.

ANDRJUŠA. Emel'jan?

AGENTE. Emel'jan.

ANDRJUŠA. È qui nel cantiere.

PRIMO OPERAIO. Che succede lì?

SECONDO OPERAIO. È arrivata in massa una pattuglia.

PRIMO OPERAIO. *Ad Aškin.* Non saranno venuti per te? Inutile che fai quella faccia da santarellino.

SECONDO OPERAIO. Dì un po', non è che hai rotto qualche vetro ieri o ti sei attaccato con qualcuno al circolo?

PRIMO OPERAIO. Com'è che sei sbiancato? Volevi farti un bicchiere per smaltire la sbronza, eh?

AGENTE. È Lei Aškin?

AŠKIN. Cos'è successo, compagno? Di cos'ha bisogno?

AGENTE. È Lei Aškin?

AŠKIN. Ovvio, sono io.

AGENTE. Mi segua.

AŠKIN. Perché? Cos'è successo?

PRIMO OPERAIO. Perché portate via il ragazzo mentre lavora?

SECONDO OPERAIO. Qual è l'accusa?

AGENTE. Si è dimenticato della ragazza di ieri?

GRIN'KO. Ma perché lo trascinano via?

SECONDO OPERAIO. Se la sarà spassata con una qualche ragazza.

Portano Aškin di sotto. Andrjuša gli sta di fronte.

AŠKIN. Di cos'ha bisogno?

ANDRJUŠA. *Gli si lancia addosso, l'agente lo tiene fermo.* Compagno.

AŠKIN. Di cos'ha bisogno, ho detto.

ANDRJUŠA. Non si ricorda niente, quindi?

AŠKIN. Ero ubriaco.

ANDRJUŠA. E non ti ricordi di come hanno portato la ragazza dietro al muro, che dietro di lei c'era una fila intera, tu eri l'ottavo e te ne vantavi anche.

AŠKIN. E a te cosa importa? Tu chi saresti?

ANDRJUŠA. Chi sono io?

AŠKIN. Sì, chi sei tu?

ANDRJUŠA. Io sono il fidanzato della ragazza. Sai cosa le avete fatto? Vi toccherà la pena massima. Sì.

AŠKIN. Che dici. Ma... *Si avvicinano due operai con una barella. Aškin pensa che sulla barella ci sia un corpo.* Che vuol dire questo? *Gli operai appoggiano la barella.* Non fatelo. Portala via. Non scoprirla. Non farlo. *Il poliziotto lo afferra per le braccia.* Perché portate qui i morti? Portatela via!

Gli operai buttano a terra una stuoia e un mastello e iniziano a pitturare.

AGENTE. Era solo?

ANDRJUŠA. Con degli amici.

AGENTE. Bisogna cercare qui intorno. *Interroga Aškin.*

AŠKIN. E va bene. Abbiamo sgarrato tutti e tutti ne siamo responsabili. Perché dovrei risponderne solo io? Prendi anche gli altri. In fila c'erano tutti. *L'agente prende appunti.*

PRIMO OPERAIO. L'avrà menata una banda di quartiere.

GRIN'KO. Che rognà 'sta ragazza!

JAKOV. Che idiozia. Non è giusto. Ha solo palpeggiato una ragazza. La colpa è solo delle ragazze: troie.

GRIN'KO. Cos'hai da sbraitare?

JAKOV. Non sbraito un bel niente. La colpa è delle ragazze. Lui cos'ha fatto? Ha bevuto e con la vista offuscata è andato a sdraiarsi su una ragazza. E le donne cosa fanno invece? Cammini per strada ed è come essere in camera da letto. Hanno gambe rosa e setose, levigate. I loro didietro sono ben in vista. Le loro labbra sono cosparse di sangue. Perché mi provocano? Verranno a letto con me? Andranno a letto con qualche riccone. Io cammino affamato alla ricerca di una femmina e questa per strada mette in mostra il fondoschiena. Emana profumi, è tutta incipriata. Tutto il giorno non fa altro che stuzzicarti, non importa dove: in ufficio, in mensa, al lavoro. Bah. Le è andata così, non bisogna incolpare nessuno.

VOPITKIS. Sente?

MILDA. Teppisti.

VOPITKIS. Macché teppisti. Quelli sono il ritratto della salute. Di gente in forze come quel Jakov non se ne trova tanto facilmente.

MILDA. Sono ragazzi sani?

VOPITKIS. Non sono tisici, né nevrastenici, non hanno malattie veneree: sono dei pezzi da

esposizione. L'orgoglio della nostra squadra sportiva. Sì, ma noi ci siamo distratti. Di cos'ha bisogno la sua amica?

MILDA. Amica?

VOPITKIS. Eh sì. Quella che Le ha chiesto di venire da me per sapere...

MILDA. Al momento mi sfugge. Ora cerco di farmelo venire in mente.

VOPITKIS. Su, cerchi di ricordarselo.

Milda va verso i due.

JAKOV. E se uno viene provocato, allora lo mettono a morte.

GRIN'KO. Piantala. La ragazza l'hanno violentata in dieci.

PRIMO OPERAIO. *Al fidanzato.* È morta?

ANDRJUŠA. Certo che no. Ma che razza di fidanzata è, adesso. Solo che io non voglio che tutto resti così com'è. Li troverò. Che li fucilino.

MILDA. Compagno.

GRIN'KO. Parla con me?

MILDA. Sì, con Lei e col suo compagno. Eccolo.

GRIN'KO. Frolka! Ma guarda un po'!

JAKOV. Grin'. Il rubinetto va più a sinistra di mezzo metro.

GRIN'KO. Aspetta un attimo.

JAKOV. Che succede lì?

GRIN'KO. Ti ricordi il compagno che c'era al circolo? Quello che poi si è girato e abbiamo visto che era una donna.

JAKOV. Beh e io cosa c'entro?

MILDA. *A Jakov.* Salve, compagno. Posso chiederle di scendere per un minuto?

JAKOV. Non posso scendere apposta per parlare con Lei. Io poi non ho neanche visto quando lui L'ha strattonata.

MILDA. Non sono qui per questo.

JAKOV. Bene, L'ascolto.

MILDA. Senta, Suo padre e Suo nonno erano per caso contadini o operai?

GRIN'KO. *Fa il verso a Milda.* E cosa faceva prima dell'anno ssssssssedici, e se non faceva niente, perché?

JAKOV. Cos'è? Deve rispondere a un questionario?

MILDA. No, devo saperlo.

GRIN'KO. Per scrivere una relazione?

MILDA. Più o meno sì.

GRIN'KO. Le nostre donne dicono che Lei sta sempre a presentare a tutti le Sue relazioni. È molto severa, dicono. Incapacità organizzativa. Spreco di tempo. Spreco di energie. Vizi.

MILDA. E allora?

GRIN'KO. La prendono in giro per il Suo rigore e dicono che è proprio una monaca.

JAKOV. È Lei che si occupa dell'asilo?

MILDA. Sì, perché?

JAKOV. Niente. È una cosa utile. Ho visto il progetto dall'ingegnere. Quando la casa sarà finita, lì non ci sarà solo l'asilo, ma una Casa della madre e del bambino a tutti gli effetti. Al posto del vecchio circolo. E il circolo andrà al piano di sotto.

MILDA. Mi scusi, siamo andati un po' fuori tema.

GRIN'KO. Vuol sapere dei miei vecchi? Mio nonno era un semplice contadino e mio padre faceva il sacrestano. Lui invece è un vero e proprio conte. Suo padre e suo nonno sono metalmeccanici delle Officine Putilov.

MILDA. Ancora una domanda: c'era qualche ubriacone nella Sua famiglia?

JAKOV. Mio nonno pare che bevesse.

GRIN'KO. I miei erano vecchi credenti.

LIPA. Ehi, laggiù, attenti! *Seduta su un vagonetto scende verso il basso lungo i binari.*

GRIN'KO. Attenti! *Afferra Milda e la tiene stretta. Jakov attraversa di corsa i binari.*

JAKOV. Lipka, ti sei bevuta il cervello. Potevi investirci. Ti sei rimbambita?

LIPA. Non sbraitare. Svegliati. Altrimenti dopo il lavoro te la faccio vedere io.

GRIN'KO. Fagliela vedere. Lui, accidenti, ha dato una bella strigliata a tua sorella.

MILDA. Non andatevene, un minuto. Torno subito. *Va dal dottore.*

LIPA. Chi è quella?

GRIN'KO. È quella donna-soldato. Una rigidona. Le interessiamo.

LIPA. Bada, Jaška.

JAKOV. Ma sì.

VOPITKIS. Le è venuto in mente cosa voleva sapere la Sua amica?

MILDA. Sì. Mi ha chiesto di farle questa domanda: qual è il padre migliore, quello cauto o quello audace?

VOPITKIS. Dipende dal carattere della madre. Questa donna si interessa alla categoria dei passionali, degli irascibili oppure no?

MILDA. È un po' burbera ed è considerata una pignola.

VOPITKIS. Allora bisognerà scegliere quello che ha attraversato i binari correndo... Chiedo scusa, volevo dire, meglio quello audace.

MILDA. Grazie dottore.

VOPITKIS. Si figuri, compagna Milda. Se la Sua amica è tanto che non partorisce le dica che è buona norma, ai fini di un buon concepimento, fare dei lavaggi con soluzioni a base di soda. Vuole che le dia la ricetta?

MILDA. Va bene. *Prende la ricetta.* Grazie. Aspetti, sulla ricetta ha scritto il mio nome. Corregga. La mia amica si chiama...

VOPITKIS. Non lo correggo. Buona giornata.

GRIN'KO. Ci sta trattenendo, compagna.

MILDA. Ho dovuto chiarire una cosa.

GRIN'KO. Sempre in merito ai nonni?

MILDA. *A Jakov.* A me, compagno, interessa soprattutto Lei...

GRIN'KO. Mi è andata male. Il sacrestano ha fatto cilecca.

MILDA. Lei, quindi, è proletario al cento per cento.

GRIN'KO. Ma quale cento per cento. Le sta mentendo. È uno spiritosone.

MILDA. Come sarebbe non al cento per cento?

JAKOV. Eh sì. Mio padre fa il bigliettaio. E non l'operaio alle Officine Putilov.

MILDA. Non è un membro dell'intellighezia?

JAKOV. No, ovviamente non è dell'intelligenzia.

MILDA. Compagno, io ho una richiesta da farLe. Qui è scomodo mettersi a parlare e Lei deve lavorare. Le dispiacerebbe passare da me stasera?

JAKOV. Non sono un gran parlatore. O vuole farmi fare qualche lavoretto?

MILDA. Sì, una cosa ci sarebbe. Venga verso le nove, o preferisce alle dieci?

JAKOV. Alle dieci? È un po' tardi. Finiamo di lavorare verso le sei.

MILDA. Bene, alle nove allora.

JAKOV. Va bene. Dove?

MILDA. Ecco il mio indirizzo. A più tardi compagno.

GRIN'KO. Compagna!

MILDA. Sì?

GRIN'KO. Volevo dirle che il mio bisnonno era un bandito.

MILDA. Davvero? Molto interessante.

GRIN'KO. Interessante, ma irrilevante?

MILDA. Esatto. *Esce.*

GRIN'KO. *Lancia a terra il cappello.* Ah! Che lagna queste befane! Spostate la trave a sinistra di mezzo metro. Ehi, imbianchino, porca miseria! Perché non sei al tuo posto?

JAKOV. Sei stato tu a dirmi di venire qui e adesso mi richiami. *Corre di sopra.*

LIPA. Jakov, stasera vieni ai giardini?

JAKOV. Non so dirti adesso. Se mi libero vengo.

Aškin e altri due escono sotto scorta.

AGENTE. Andiamo.

AŠKIN. Addio ragazzi.

OPERAI. *Tristemente.* E va be'...

L'amministratore si avvicina all'agente. Saksaul'skij e l'amministratore osservano la processione.

AMMINISTRATORE. Li hanno presi, i nostri birbantelli. Ora sarà tutto più facile.

SAKSAUL'SKIJ. Le nostre donne non possono neanche girare per strada da sole. Queste erbacce vanno sradicate.

AMMINISTRATORE. Fucileranno un paio di giovanotti e vedrai che gli altri si mettono buoni subito.

MILDA. Per strada si metteranno tranquilli, ma nelle camere da letto?

SAKSAUL'SKIJ. Cosa intende dire?

MILDA. Lo sapete voi meglio di me. *Esce.*

SAKSAUL'SKIJ. È quella maestrina d'asilo.

AMMINISTRATORE. Una bestiaccia rara.

Scena II concepimento

La casa. Le finestre sono illuminate. Filirinov e Vopitkis.

VOCI.

– Accendi quello rosso.

– Non accenderlo.

– Apri il coperchio del pianoforte. Musica.

FILIRINOV. E c'è, dopo il crepuscolo, un'ora in cui le fatiche quotidiane giungono al termine. Allora, una volta a casa, ci si può coccolare come ippopotami innamorati.

VOPITKIS. Abbiamo vissuto senz'arte? Senza poesia, senza musica, senza innamoramenti. Le case gemono estenuate.

In casa si inizia a poetare.

«È successo al mare.

Oh, di nuovo, oh, di nuovo senza ritorno.

Combattete, combattete in piazza...»

Di sotto, al cancello, le figure di una donna e di un teppista.

TEPPISTA. Vieni in birreria?

DONNA. Vengo. Fammi passare.

TEPPISTA. Va bene, passa.

Una declamazione canora, giunta all'apice nella sua nota più alta, si fonde con la nota colma d'estasi di due gatti sul tetto.

FILIRINOV. Più lamenti. Più passione.

VOPITKIS. Nevrosi sessuale. Psicopatia sessuale.

FILIRINOV. Lasci stare, non La sentono...

VOCE MASCHILE. Più vicino...

VOCE FEMMINILE. Non farlo...

VOCE MASCHILE. Più vicino...

VOCE FEMMINILE. Mi hai fatto male alle labbra. Lasciami. Fuori! Il sole, il sole...

Il canto di una truppa proveniente da chissà dove si sovrappone alle ultime parole della voce.

Il sole di mezzogiorno,

Caldo, stai indietro.

L'armata di Budënyj

Sparpagliata nella steppa. *Un urlo, un fischio.*

FILIRINOV. *Sotto gli effetti della droga.* La mia città, il mio gigante. Acciaio, cemento, vetro. Nel mio nome sfrecciano i treni, corrono i tram, ruggiscono gli autobus e galoppo le carrozze. Io sono

il padrone!

POLIZIOTTO. Si allontanano, cittadino. O La metteranno sotto.

VOPITKIS. Si è strafatto di nuovo. Finché non mi scrive un'opera teatrale che parli delle norme sanitarie non Le anticiperò nemmeno una copeca.

FILIRINOV. Un'opera. Io voglio rappresentare il re sifilitico Esarhaddon.

VOPITKIS. Vacci piano con le tue muse liriche.

FILIRINOV. Non posso rappresentare la sifilide tramite un commerciante infilato in una Tolstovka.¹²⁷

VOPITKIS. Perché?

FILIRINOV. Non posso.

VOPITKIS. Sciocchezze.

Entra Milda portando con sé un involucrio.

MILDA. Sono le nove meno dieci. Ohi ohi!

Laskova irrompe nella stanza.

LASKOVA. Milda!

MILDA. Eccomi.

LASKOVA. Non si cambi.

MILDA. Perché?

LASKOVA. Venga con me. Le racconto per strada.

MILDA. Dove?

LASKOVA. Andiamo al circolo. È scoppiato il finimondo. Senza di Lei si metteranno le mani addosso.

MILDA. Cos'è successo?

LASKOVA. È per via dell'asilo. Tutto è cominciato con una riunione non programmata delle operaie, poi si sono immischiate alcune massaie. E con loro ci si sono messe anche le studentesse di teatro. Adesso non si capisce più niente. Dopo le studentesse si sono messi in mezzo anche i *dob* della Gioventù Comunista.

MILDA. Ma perché non li ha tranquillizzati?

LASKOVA. Primo, non ero aggiornata sui fatti, secondo con la voce che mi posso urlare quanto

¹²⁷ La *tolstovka* è un tipo di camicia da contadino chiamata così in onore di Tolstoj.

voglio, è tutto inutile. *Scarta l'involucro*. Pensavo che fosse qualcosa da mangiare, invece...

MILDA. La roba da mangiare è sul tavolo. Però, compagna Laskova, la prego di scusarmi. Adesso per me non è proprio il momento.

LASKOVA. Mi sta ordinando di levarmi dai piedi?

MILDA. Perché si agita tanto? Non Le sto ordinando niente. Ma ho da fare. Aspetto gente.

LASKOVA. Potrei mettermi qui dietro il separè.

MILDA. No, Laskova, non è il caso.

LASKOVA. Come sarebbe non è il caso? Non capisco.

Bussano alla porta.

MILDA. Entri. *Entra Jakov*.

JAKOV. Buonasera. Ecco, sono qui. Sono in ritardo?

MILDA. No, sei in orario. Presentatevi. *Si presentano*.

JAKOV. Sono venuto da Lei direttamente dal cantiere, non mi sono neanche lavato le mani.

MILDA. Qui c'è il lavandino. Faccia pure, compagno.

LASKOVA. Non viene per caso dal cantiere principale?

JAKOV. Proprio da lì.

LASKOVA. E non ha sentito al circolo se stanno ancora urlando?

JAKOV. Quelle donne starnazzanti dice? Sono ancora lì.

MILDA. Compagna Laskova, sarebbe davvero sconveniente da parte sua non passare di là.

LASKOVA. *Fa come se non avesse sentito*. Perché lei, compagno, dice con tanto disprezzo «donne starnazzanti»?

JAKOV. Come sarebbe disprezzo? L'ho detta così com'è. Starnazzano in un modo che le si sente a quattro isolati di distanza. Starnazzano, semplicemente. Di certo non pigolano.

LASKOVA. Lei è duro con le donne, compagno. Piuttosto duro.

JAKOV. E perché dovrei essere tenero?

LASKOVA. Vuol dire che secondo Lei non bisogna essere teneri? Proprio per niente? Certo, Lei stesso non ha mai avuto bisogno di essere tenero. Vuol dire, che se una donna Le piace...

JAKOV. Cos'è? Si parla d'amore?

LASKOVA. Lo chiami amore, se vuole. Comunque sia, Lei non sarà tenero in quel caso?

MILDA. Compagna Laskova, Lei mi ha promesso di tornare alla riunione.

LASKOVA. Nient'affatto.

MILDA. Glielo chiedo di nuovo.

LASKOVA. Preferisco di gran lunga restare qui e portare a termine la discussione con questo compagno.

MILDA. Compagna Laskova...

LASKOVA. Lei mi ha detto che è impegnata. La prego, si sbrighi col compagno, poi usciamo insieme a lui e per strada concludiamo la discussione. Va bene?

JAKOV. Per me volentieri. *A Milda.* Devo risponderle a delle domande?

MILDA. Io devo trattenere il compagno un po' più a lungo.

LASKOVA. Faccia pure, non ho fretta. *A Jakov.* Quindi Lei le donne non le vede di buon occhio? Le guarda in cagnesco?

MILDA. *A Laskova.* Lei pensa che dovrebbe essere al contrario?

LASKOVA. Veramente io non capisco perché tutto debba essere così faticoso, pensante e complicato nelle relazioni. Le cose dovrebbero essere più leggere, più semplici, più casuali.

MILDA. Più leggere, più semplici, casuali. Questa è la Sua idea. Una buona idea, peccato che abbia pessime conseguenze.

LASKOVA. Compagna Milda, cosa Le prende?

MILDA. Lei la gonorrea non l'avrà mica presa per via di questa casualità?

LASKOVA. Ma Lei è fuori di testa! Io sono guarita! Ma si può sapere cosa Le è preso? Davanti al compagno poi...

MILDA. E cosa c'è di male? Perché nascondersi? Così è più leggero. Più semplice. Più casuale.

LASKOVA. Gelosia? Ah è così? Che scemenza. Poteva dirlo, semplicemente.

MILDA. È già mezzora che parlo semplicemente.

LASKOVA. Ma guarda... Gatta morta. Abbasso il romanticismo, abbasso il romanticismo, poi di nascosto si va a pigliare questi pesci piccoli. Gonorrea... Cagna! *Esce.*

MILDA. Piano con le parole, Laskova.

JAKOV. La sua amica L'ha fatta arrabbiare?

MILDA. No, solo che non riesco a trovare il formulario. Lei ha fretta?

JAKOV. No, ho ancora mezz'ora.

MILDA. Non di più?

JAKOV. In realtà ho promesso a una persona di andare ai giardini.

MILDA. E Lei vuole? Vuole da bere?

JAKOV. No, io non bevo. Mi piace ascoltare la musica, andare al cinema. A proposito, Lei mi chiedeva di mio nonno. Ci ho pensato su e mi è venuto in mente: mio nonno era un maciste, batteva tutti i lottatori del circo, ed era anche pazzo.

MILDA. In che senso pazzo?

JAKOV. Un violento.

MILDA. Era malato?

JAKOV. Come dire... La pazzia non gli veniva tanto dalla malattia, quanto... Dalla salute. Sua moglie lo tradiva. Beh, in uno scatto d'ira lui è andato da lei e l'ha strangolata, lei poi è stata male per tanto tempo e lui si era dovuto mettere la camicia di forza. Me la ricordo quella camicia: aveva le maniche lunghe due metri. Ma Lei compagna cos'è, una scrittrice?

MILDA. N-no.

JAKOV. E tutto quello che mi sono ricordato del nonno perché Gliel'ho dovuto dire? Si prepara a qualche relazione?

MILDA. Ora Le spiego, compagno. Mi ascolti attentamente. Io parlo male e in generale è una questione molto complicata.

VOCE. Compagna, la chiamano al portone.

MILDA. La prego, mi faccia un piacere. Apra la porta e dica che non ci sono. *A Jakov.* Lei ovviamente sa che ora qui da noi hanno aperto un cantiere per un restauro globale. Nuove cooperative, ospedali, scuole. In poche parole, ciò che serve alla gente per stare meglio.

VOCE. Non Le credono. Dicono che è stata Sua amica li ha mandati qui.

MILDA. Chiuda la porta. Suoneranno il campanello poi se ne andranno. Comunque dobbiamo chiudere la porta. *Chiude la porta.*

JAKOV. Il lavoro La stressa?

MILDA. Sì. Dov'ero rimasta? Sì, non è questo. Vede, compagno, come posso spiegarglielo in modo semplice? Lei sa che cos'è la produzione. È quando dalle fabbriche o dai campi si ottengono dei prodotti. Poi c'è la riproduzione, quando il genere umano stesso si riproduce, o più semplicemente: si partoriscono bambini.

JAKOV. Sì, capisco.

MILDA. Quando l'attività produttiva è male organizzata si ottiene un prodotto di bassa qualità. Quando l'attività riproduttiva è male organizzata si ottengono persone pessime: da genitori infetti, bambini infetti, da alcolisti, bambini ebeti, dai minorati mentali, bambini-suicidi.

JAKOV. Bene, capisco.

MILDA. E poi ci si mette il matrimonio e la famiglia che educa il bambino male, lo cresce a sua immagine e secondo i suoi modelli.

VOCE. Cittadini, non vi hanno per caso lasciato una lettera per la camera quarantadue?

VOCE. Per favore, non ci disturbi. Non so niente di questa lettera.

VOCE. Quando c'è da aprire la porta «La prego, per piacere», ma per la lettera allora «non mi disturbi».

MILDA. Sì, mi scuso se sono stata brusca, ma sono occupata. *Silenzio, da qualche parte un bimbo inizia a piangere.* Sente? Piange. Gli farà male la pancia.

JAKOV. Più probabilmente vuole poppare, sarà affamato. Quindi Lei si interessa ai bambini?

MILDA. Sì, c'è quasi arrivato, compagno. Io, compagno, voglio avere un bambino, ma voglio che sia un buon bambino, che suo padre sia un ragazzo sano e un operaio. Ecco.

JAKOV. Che dire. È una buona idea.

MILDA. Quindi, accetta di essere il padre?

JAKOV. Io? Il padre?..

MILDA. Lei. Il padre.

JAKOV. Ma Lei è impazzita, compagna?

MILDA. No, sto benissimo.

JAKOV. Per prima cosa, compagna, io ho già, ehm, come dire, una donna. E, forse, la sposerò. Mi va. Lei poi ne caverebbe fuori qualcosa da questa storia, io andrei solo a complicarmi la vita.

MILDA. Compagno! Un attimo. Analizziamo la cosa per punti. Alle donne succede che una forza le prende per la gola e tutto il lavoro che fanno inizia a sfuggirgli di mano. Io non voglio un marito. Voglio un bambino. Di Lei non ho bisogno. Mi servono i Suoi spermatozoi. Io sono completamente sana, ho un documento del medico di giorno di ieri che lo testimonia. Non c'è nessun rischio di infettarsi. Io non ho intenzione di rompere il suo legame con un'altra donna. Lei non ha nessun obbligo, se teme di dover pagare gli alimenti, e l'avevo previsto, guardi, qui c'è un documento firmato da un notaio che testimonia la mia rinuncia a farLe qualsiasi richiesta in futuro. Quindi, riassumendo. Lei verrà a letto con me fino a quando la gravidanza non sarà certa, dopodiché ci lasceremo senza che nessuno abbia pretese verso l'altro.

JAKOV. Compagna, La capisco. Ma perché io? Ci sono pochi uomini al mondo?

MILDA. Io ho cercato a lungo, compagno. Non dev'essere sano e forte solo il padre, ma anche il padre del padre e il nonno.

JAKOV. Ecco perché voleva sapere di mio nonno.

MILDA. Eh, sì. Inoltre, io voglio che il padre di mio figlio sia proletario al cento per cento.

JAKOV. Poteva scegliersi Grin'ko. Lui tra l'altro, aveva un debole per Lei.

MILDA. Grin'ko è più cauto di Lei. Anche io sono un tipo cauto. La prudenza, sommata ad altra prudenza, può dare come risultato bambini stupidi.

JAKOV. Quindi io dovrei essere il padre, secondo Lei.

MILDA. Sì, dovrebbe.

JAKOV. Che pensata originale. Proprio una bella pensata! *Ride.*

MILDA. Compagno, Lei crede che sia uno scherzo?

JAKOV. Ma non me lo dica! Uno scherzo? Non è una bella pensata? Su, la smetta.

MILDA. Compagno, io dico davvero. Non mi ripeterò. Credo che abbia già capito tutto.

JAKOV. Per aver capito, ho capito...

MILDA. E quindi?

JAKOV. Cosa quindi?

MILDA. Siamo d'accordo?

JAKOV. Oddio, non so. È un bel rompicapo.

MILDA. Nessun rompicapo. Lei stasera può restare qui.

JAKOV. Stasera?

MILDA. Perché no?

JAKOV. Non ci capisco niente. Come si possono fare figli così, a comando?

MILDA. Perché va tanto per il sottile?

JAKOV. Non so come dirglielo, compagna...

MILDA. Lo so, sono brutta.

JAKOV. Perché brutta? Una ragazza come un'altra.

MILDA. Io non sono una ragazza, sono una donna.

JAKOV. Beh, una femmina come un'altra.

MILDA. E allora dov'è il problema?

JAKOV. Ecco, mi scusi compagna, ma, come dire, Lei, non mi fa voglia.

MILDA. Capisco.

JAKOV. Cioè, quando si fa baldoria ci si tocca un po', così, per fare bisboccia. Allora tutto va come deve andare: risolini, musica, tutto quanto... Ma qui sembra di essere a un'udienza giudiziaria.

MILDA. Capisco. L'avevo previsto. Aspetti un momento, compagno. *Va dietro al separè. Jakov si preoccupa.*

MILDA. *Dietro il separé.* Lei come si chiama?

JAKOV. Jakov. Jakov Kičkin. Lei?

MILDA. Milda.

JAKOV. Non è un nome russo.

MILDA. Sono lettone.

JAKOV. Ah, i lettoni sono buoni tiratori. Buoni lavoratori, anche. Fanno il loro lavoro come si deve. *Camminando.* Compagna!

MILDA. Sì?

JAKOV. Compagna, ecco cosa penso io. Quello che Le è venuto in mente non sta bene. Intanto è una porcheria nei confronti di Olimpiada, e poi, Lei cosa crede che io sia? Uno stallone da monta? *Lei,*

poi! Sono io che non voglio!

MILDA. Compagno, un momento.

JAKOV. Perché aspettare? A parole non ci intendiamo. Io vado, compagna. Mi scusi. Ah, la porta è chiusa. Ha la chiave, compagna?

MILDA. Aspetti!

JAKOV. Non voglio aspettare. Mi dia la chiave. Io vado. L'ho trovata. Non serve più. Arrivederci.

MILDA. Si fermi!

Bussano alla porta. Milda, con uno scatto, ribalta il separè. È ben acconciata, truccata, incipriata, con un abito nuovo e scollato.

MILDA. Chi cerca?

LIPA. *Dietro la porta.* Kičkin è qui? Jakov Kičkin.

Jakov fa a Milda segno di no.

MILDA. Non c'è, no.

LIPA. Non è vero. È qui.

MILDA. No, non c'è.

LIPA. Apra.

MILDA. Non posso.

LIPA. Jakov! Ho sentito la tua voce. Rispondi! Hai promesso di venire. È già un'ora che aspetto.

Jaša, Jakov! Non parli?

MILDA. Compagna, qui non c'è nessuno.

LIPA. Non ci credo. Bada, Jakov. Va bene! Resta pure. Va bene!

JAKOV. Che diavoleria è mai questa. Prima era in un modo e ora è in un altro.

MILDA. Parla di Lipa?

JAKOV. No, di Lei. Come ha fatto a diventare così?

MILDA. Come fanno tutte quelle così. Vanno in profumeria. Dal parrucchiere, Jakov.

JAKOV. S-sì...

MILDA. Venga qui. *Si avvicinano al letto.* Basta pensare ad altro. Senta, Lei è forte, ha una buona vista. Difficilmente verrà fuori un brutto bambino.

JAKOV. Sei proprio brava! Che braccia tonde, forti.

MILDA. Con queste braccia cullerò quella nostra piccola testolina rosata e dorata.

JAKOV. Sciocchina! Non sai truccarti. Hai le labbra rosso sangue...

MILDA. Queste labbra canteranno la ninna nanna al nostro pulcino pigolante.

JAKOV. Il tuo seno è sostenuto, sodo...

MILDA. Maturerà un buon latte per il nostro piccolo bambino piccino picciò.

JAKOV. I tuoi fianchi sono ampi, robusti.

MILDA. Saranno perfetti per me, Jaša, per portare in grembo il mio fagottino-batuffolino dagli occhi chiari. Dammi un bel bambino, Jakov!

JAKOV. Più vicino. Vieni più vicino.

MILDA. Spegni la luce.

Si spegne la luce. Qualcuno origlia.

A.

UOMO. *In bretelle, l'orecchio appoggiato alla parete.* Hai capito la bacchettona. Che scandalo per il nostro corridoio. Si è chiusa dentro con uno sconosciuto. Porca miseria, si sente male.

Un bimbo piange.

Uff, bastardo, neanche di sera dorme.

B.

Una donna inviperita e una bambina. La vipera trascina la bambina per l'orecchio.

VIPERA. Come hai osato distrarti? Il latte è andato di sopra. Come hai osato?

BAMBINA. *Contorcendosi.* Mi lasci andare!

VIPERA. Non provare a gridare! È vietato fare rumore dopo le dieci. Io ti... ti....!

BAMBINA. Sente?

VIPERA. Cosa?

BAMBINA. C'è un letto che cigola.

VIPERA. Dove?

BAMBINA. Dalla vicina. *Corre alla parete.*

VIPERA. Guarda attraverso la fessura.

BAMBINA. C'è buio.

VIPERA. E non ci sono luci. Sacrilegio.

BAMBINA. Bisbigliano. Due.

VIPERA. Due. Fammi dare un'occhiata. Dove? *La bambina la aiuta a sbirciare.* Niente. Silenzio. *Alla bambina.* Via dalla fessura! Questi marmocchi vorrebbero vedere qualsiasi porcheria. Dai qui l'orecchio! Perché non hai controllato il latte? Perché? Non provare a gridare. È vietato dopo le dieci. Perché non l'hai controllato?

C.

UN BASSO. Non aprire la porta, mia bella, finché l'anello è nel tuo dito!

UBRIACHI. Braaavo, braaavo...brrr... *Singhiozzo.*

D.

VECCHIETTA. *Cammina.* Non morirò. Non morirò finché non vedo come quegli infami si accoppiano. Camera trentadue. Lungo il corridoio, hanno detto.

E lei che sta sempre a cercare di convincere le cuoche a farsi la tessera del partito. Vuol costruire una clinica di maternità al circolo. Poi lei, in camera sua... Non morirò... Dovesse essere l'ultima cosa che faccio, non morirò finché non avrò visto come si accoppiano i bolscevichi.

OPERAIO DEL CANTIERE. Attenta! Che vuoi, donna?

VECCHIETTA. Dov'è che quei cretini si accopp...

OPERAIO. Qui non ci sono cretini. C'è il cantiere... Attenta!

VECCHIETTA. Ma mi hanno detto, che la mia vicina...

OPERAIO. Ti arriva una martellata... Vecchia... Pussa via dal cantiere!

Scena II vetriolo

Jakov con dei chiodi in bocca appende una tenda in camera di Milda, canticchiando.

JAKOV.

Le ragazze, alle terme

Hanno preso qualche chilo

E tornate dalle terme

Sono andate a partorire

Dalla porta, in silenzio, entra Lipa. Ha le mani in tasca. Pensando che si tratti di Milda, Jakov continua a lavorare senza voltarsi.

Vedrai quanto verrà bene. Sono tende di lusso. Le ho comprate a niente al mercato di Smolensk. La Sua, più che una camera, sembrava un garage e il letto un'automobile parcheggiata. Ho saldato lo schienale del letto e ho battuto le gambe del tavolo, in modo che non traballi. Le ho sistemato una cameretta niente male compagna Milka, eh? Vede?

LIPA. Vedo.

JAKOV. *Salta giù.* Te l'avevo detto... *Sbigottito.* Olimpiada!

LIPA. Che c'è?

JAKOV. Porca miseria! Cosa ci fai qui?

LIPA. Questo non La riguarda. La cittadina che abita qui è in casa?

JAKOV. Perché?

LIPA. Ho un richiamo ufficiale per lei.

JAKOV. Mettilo sul tavolo. Arriverà a momenti.

LIPA. Il richiamo va firmato.

JAKOV. Posso occuparmene io.

LIPA. Io non faccio firmare un bel niente a bugiardi e imbroglioni.

JAKOV. Ascolta, Lipa...

LIPA. Tra Lei e me, cittadino, nessun «ascolta» e nessun «Lipa». Continui con le sue occupazioni. Queste tende sono bellissime, davvero! E queste belle lenzuola dove Le ha comprate? Al mercato di Smolensk, dicono, si trovano ottime federe. Il vaso da notte non L'ha ancora messo a posto? Forse poi bisognerebbe dare un'occhiata alla chiave, non si sa mai che una notte la porta si apra.

JAKOV. Lipa, non fare la stupida.

LIPA. Chi è che fa la stupida? Chi è che ha detto «vieni alle nove» e poi si è nascosto dietro la porta? E chi è che poi, per due sere di nuovo è scappato come un coniglio?

JAKOV. Ma questo non c'entra...

LIPA. Si capisce subito da chi preferisci andare se una non ha neanche una stanza e al dormitorio siamo in cinque e l'altra invece ha una camera vera e propria a cui mancano solo le tendine.

JAKOV. Lipa, finiscila di fare la pazza. *Vuole prenderle la mano che lei tiene in tasca.*

LIPA. Via le mani! Mi senti? Tira via le mani! O mi metto a urlare! Allontanati!

JAKOV. Sono così cambiato per te, forse?

LIPA. Ormai sei come un francobollo timbrato. Peccato che il timbro non sia il mio. E allora volatene al tuo indirizzo.

Entra Milda.

JAKOV. Olimpiada... *Vedendo Milda.* Compagna... *Milda lo allontana con la mano.*

MILDA. Sì?

LIPA. Cittadina, prenda... Il suo richiamo e lo firmi.

MILDA. Sì. C'è altro?

LIPA. Lui invece...

MILDA. Cosa?

LIPA. Se lo può prendere senza firma.

MILDA. Scusi, compagna! Non è Lei che ho visto al cantiere?

LIPA. A nessuno importa chi ha visto Lei al cantiere.

MILDA. Lei pensa che questo sarà mio marito?

JAKOV. E cosa sennò? Nipote? O nonno?

MILDA. Lui non è mio marito.

LIPA. Beh, amante.

MILDA. Non è neanche un amante.

LIPA. Un tappezziere, un lucidista?

MILDA. È il padre del mio bambino...

LIPA. E non è come dire marito?

MILDA. Certo che no. Tra noi c'è un accordo di carattere esclusivamente temporaneo. Ancora qualche giorno e sarà tutto finito.

LIPA. E poi rimanderà questo stallone al mittente!

JAKOV. Infatti! Infatti!

LIPA. Ma io non sono la sua cavalla. Silenzio! Ho pianto, forse, tutte le mie lacrime. Che mi importa delle tue giustificazioni?

MILDA. Compagna, tutto questo è ridicolo.

LIPA. È ridicolo! E che Lei si prenda il mio ragazzo nel Suo letto, non è ridicolo? Che mi respingano all'uscio, non è ridicolo?

MILDA. Compagna, questa è cieca gelosia, un sentimento indegno.

LIPA. Cieca... No, io non sono cieca. Sei tu che sarai cieca.

MILDA. Si calmi, compagna.

LIPA. Ridicolo? Cieca! C'è da ridere? Vai all'inferno! Perfida carogna! *Mette la mano in tasca e trema. Dal lembo della giacca cola il vetriolo.*

JAKOV. Olimpiada! Sta sgocciolando!

LIPA. Via, donnaio! Io, bastardo maledetto, ti lascerò un marchio sugli occhi! *Tira fuori la mano.*

JAKOV. Lipa!

LIPA. Prendi qua!

Gli lancia addosso il vetriolo. Jakov riesce a schivare il colpo. Il vetriolo vola verso la tenda. Una goccia cade su Milda.

JAKOV. Puliscilo con un panno. Non spalmarlo!

LIPA. *Furiosamente.* E va bene! Non arrestatemi! Ci vado da sola! *Tenta di aprire la boccetta.* Così non si può vivere!

MILDA. Vuole avvelenarsi!

LIPA. Indietro! Lasciami! Non osare! Non osare! *Milda afferra la mano con la boccetta.* Ho fallito... Ma non importa. Il tuo rimane un brutto ceffo, un grugno da scimmia deforme! Sul tuo becco... Tò. *Sputa.* Non voglio stare qui. Non mi puoi forzare! Voglio andarmene! Mollami! Mollami, iii... iii... *Crisi isterica.*

VOCI. *Alla porta.*

– Si sono picchiate!

– Chi hanno sgozzato?

– C'è puzza di vetriolo.

– Portateli alla polizia!

VOCI. *Alla finestrella.* Non potevano trovare un momento migliore per una bella crisi isterica. Smettetela! Fateli stare zitti, questi pazzi! Non ti lasciano ragionare. Pezzenti.

JAKOV. Dalle della valeriana.

MILDA. Non ne ho qui.

VOCI. Al comitato condominiale c'è una farmacia.

– Portatela lì.

– Avete già dato spettacolo!

–. Finitela di fare scena.

Milda e Jakov portano via Lipa. Le sue grida isteriche si dissolvono in lontananza. Una folla s'intrufola in camera di Milda. Frugano in giro.

VOCI.

– Una ventiquattre! Ma è un membro del partito?

– Scritti di Lenin.

- Euge... eugenetica.
- Salame. Pensa te! Affumicato.
- Da offrire allo spasimante.
- Un revolver. Attenti, un revolver.
- E quasi sicuramente non autorizzato.
- Scricchiola. *Parlando del letto.*
- La coperta è bucata. I cuscini sono di piuma.
- Lenzuola non lavate da una settimana, sembra.
- O forse sono così per via della sconceria di ieri sera.
- Cosa c'è nel sacco?
- Biancheria sporca. Fermo! Un reggiseno.
- Ah-a. Cipria. Una scatola di cipria. Con un portacipria.
- E il profumo «Fialka». Eh-eh-eh.
 - «Fialka»? Ma non mi dire. Un rossetto.
- Pantaloni da soldato.

PROTOCOLLISTA. Pantaloni da meccanico non ce ne sono?

VOCI.

- Eccolo, eccolo! L'abbiamo beccata! L'abbiamo beccata! Un bollitore elettrico. Per fare bollire l'acqua. E il contatore è in comune!
- Quindi, si rubava l'energia elettrica di tutta la casa?
- Furto! Bisognerà pure dar da bere un tè agli uomini dopo esserseli portati a letto.
- Una camicia da notte.

MILDA. Cittadini, vi ho invitati io? *Puntando il revolver.* Lontani dalla porta! Mettete giù la mia roba! Vi siete dimenticati la camicia da notte! Sistemate il letto. Rimettete a posto quello che avete preso!

PROTOCOLLISTA. Questo non glielo ridò. Non può. È contro il regolamento. Non ne ha il diritto. Non ha diritti sul contatore.

MILDA. E adesso fuori! Uno, due, tre! *Tutti si catapultano fuori. Entra Jakov.* Perché non è andato con lei?

JAKOV. Non mi hanno neanche lasciato avvicinare, me ne hanno dette di ogni. Ci sono un sacco di donne là che mi hanno sommerso di domande. Strillano tutte insieme. E l'amministratore cerca di farla starla zitta. Problemi suoi!

MILDA. Jakov, così non va bene. Lei è davvero malata, ha perso la ragione. Ti ha lanciato addosso... del vetriolo!

JAKOV. Sì, solo qualche goccia.

MILDA. Deve farsi curare. *Pausa.*

JAKOV. Cosa stai calcolando?

MILDA. Ho fatto i conti. Il mio stipendio è di novantasei rubli. Io ne spendo, per la camera e tutto il resto, dodici, trentatré per mangiare, un rublo e cinquanta per i giornali e quattro rubli per la lavanderia. Devo mandare venti rubli a mia madre, il che vuol dire che me ne restano venti, anche se in realtà sono un po' meno, circa quindici rubli. Devo già iniziare a preparare la biancheria per il piccolo.

JAKOV. Che piccolo?

MILDA. Il bambino. Ti sei dimenticato? Quello per cui si è creato tutto questo scandalo qui attorno.

JAKOV. Vuol dire che resti a secco?

MILDA. Beh, da quei quindici dovrò tagliare qualcosa per le cure di Lipa.

JAKOV. E chi lo dice?

MILDA. È colpa nostra se adesso le è venuta questa crisi isterica. Dovevo aspettarmelo.

JAKOV. Non li prenderà.

MILDA. Allora li prenda Lei. Compri quel che serve. Vada dal medico. Lei non ne saprà nulla.

JAKOV. Per quello bastano i miei soldi. Ma guarda! Si mette a fare la ragioniera!

MILDA. Penso che oggi dovremmo dormire separati. Vada a casa. Certi scandali non sono il massimo per i nervi.

JAKOV. Va bene, ci vediamo.

MILDA. Venga di nuovo... *Consulta un libricino...* Tra due giorni.

Jakov se ne va. Da lontano si sentono gli strilli dell'isterica. Milda si fionda a chiudere la porta. Sulla porta non ci sono le chiavi. Si agita. Entra Discipliner con un oggetto a girandola.

DISCIPLINER. Ci assomiglia?

MILDA. Che succede? Lipa è in giro?

DISCIPLINER. No, sono io che giro.

MILDA. Disciplinier?

DISCIPLINER. Guarda, è facilissimo. L'illusione che dà è perfetta.

MILDA. Sei fuori di testa?

DISCIPLINER. Ho fatto una scommessa con Saksaul'skij. Lui dice che una vera crisi isterica si può avere soltanto spontaneamente, in presenza di un massiccio e autentico stress nervoso e che è impossibile che la crisi sia prodotta meccanicamente. Io invece dico che si può. Chi ha ragione?

Basta ascoltare.

MILDA. Discipliner! Ma tu da che matrimonio sei venuto fuori?

DISCIPLINER. Da uno misto, Milda. Cinque nazioni, in diverse proporzioni, hanno preso parte alla mia composizione: ho un cinquanta per cento di sangue ebraico, da cui il mio talento musicale; un venticinque per cento di sangue russo, da cui la mia testardaggine da tartaro; sono al 12,5 per cento tartaro, da cui la mia grande lungimiranza russa, e al 6,25 per cento sono tedesco, da cui la mia costanza. Da quell'1 e 1 e un quarantanovesimo di sangue zingaro che è in me ho preso la mia inventiva.

MILDA. Disciplinier, sai cosa? Perché invece di quell'affare spaccatimpani non inventi uno strumento che possa ridere come un bambino di due mesi quando gli fai cucù. Riusciresti?

DISCIPLINIER. Certo.

Scena I fornelletti

Cucina comune. I fornelletti fiammeggiano e fischiano. Sul filo sono stese due camicie che si asciugano. Massaie ai fornelli. La prima massaia canticchia e tiene il tempo.

SKRIPUČIJ. La potrebbe smettere, signora?

MASSAIA. Canticchiando. Fino alle dieci è permesso.

SKRIPUČIJ. Tormento. Degrado. Idiozia!

VOCE DI UN BAMBINO. Mamma-a-a! Mamma-a-a!

SECONDA MASSAIA. Arrivo!

VOCE DEL MARITO. Dov'è l'arrosto?

PRIMA MASSAIA. Lo sto portando!

VOCE DI UN BAMBINO. Mamma-a-a!

SECONDA MASSAIA. Arrivoo-o-o!

TERZA MASSAIA. Ci risiamo, alla trentadue!

Tutte ascoltano in silenzio.

PRIMA MASSAIA. Che razza di gente.

QUARTA MASSAIA. E Lei, Luša, ancora le crede.

PRIMA LAVORATRICE. Macchè, io non le credo.

QUARTA MASSAIA. Io non sono contraria a quelli del soviet. Ma, sentite, cos'è questa storia? Ogni

notte si porta a casa un uomo diverso.

TERZA MASSAIA. E se li sceglie tra gli operai, le piacciono i giovani.

PRIMA MASSAIA. È chiaro che le loro ragazze poi vanno in escandescenze.

SECONDA DONNA. Anche io mi infurierei. *Esce.*

TERZA DONNA. *Subito dopo.* Pensate un po', fa la giovincella!

QUARTA DONNA. Giudichi Lei stessa, Luša. Questa è dissolutezza, e in casa nostra.

SECONDA DONNA. Le porterà via anche Suo marito.

PRIMA DONNA. E passerà la sifilide a tutta la famiglia!

PRIMO OPERAIO. E allora perché ha sgobbato tanto per fare l'asilo?

QUARTA DONNA. È solo un'arrampicatrice sociale.

PRIMA DONNA. È una stupida, non è riuscita a pensare niente di meglio per fare carriera.

Entra Saksaul'skij.

UOMO CON LA TOLSTOVKA. Roba da niente. Lei è una donna di servizio. Viene pagata per quello che fa.

MILDA. Quanti ragionamenti che fate...

SECONDA DONNA. Questo non La riguarda.

QUARTA DONNA. Vuole rimproverarci qualcosa?

Entra l'amministratore.

AMMINISTRATORE. Cos'è questo chiasso?

PRIMA DONNA. Chiediamo che venga buttata fuori.

MILDA. Questa cittadina... *Ma, vedendo lo sguardo beffardo dell'amministratore...* Evidentemente, con Lei non si può ragionare. Lei è in combutta con queste racchie. Dovrò appellarmi alla riunione generale degli inquilini.

AMMINISTRATORE. *Masticando una mela.* La riunione sarà tra una settimana. E sono io stesso a pregarla di presenziare.

Milda esce.

PRIMA DONNA. Che leggi stupide, le vostre. Gente così andrebbe sbattuta fuori in meno di ventiquattr'ore...

SECONDA DONNA. Racchie... Racchie a noi?

TOLSTOVKA. Quando ero in Inghilterra, i depravati li sbattevano fuori i poliziotti.

QUARTA DONNA. Cosa ti aspettavi da una squaldrina del genere.

SAKSAUL'SKIJ. Potrei sapere quale Eva le ha porto questa bella mela?

AMMINISTRATORE. È un'*antonovka*. Vuole?

SAKSAUL'SKIJ. No, è altro che voglio. Penso che il momento attuale vada sfruttato per impedire che queste «Signore dell'asilo» occupino il circolo.

AMMINISTRATORE. Hmm...

SAKSAUL'SKIJ. Visto che Lei probabilmente dovrà chiarire la questione con gli inquilini, e poiché lo farete bevendo il tè con qualche stuzzichino, mi hanno incaricato di darle questo, sa, un contributo minimo alle spese...

AMMINISTRATORE. *Negativamente*. Hmm...

SAKSAUL'SKIJ. È una sciocchezza. E poi non è per Lei. È per gli inquilini: un po' per la marmellata, per le focaccine, per le mele.

AMMINISTRATORE. *Restituendo la busta*. Non ce n'è proprio bisogno. La caceremo in quattro e quattr'otto. Siamo tutti d'accordo.

TOLSTOVKA. Lei ha una camera.

AMMINISTRATORE. Sì!

TOLSTOVKA. La prego di tenermi in considerazione per quanto riguarda l'occupazione della sua stanza, non voglio vivere a spese di mia sorella. Sono da poco tornato dall'Inghilterra.

AMMINISTRATORE. Ah, certo, lo so. E perché no: si può fare. *Escono tutti e tre*.

PRIMA DONNA. Racchie?

SECONDA DONNA. Racchie.

QUARTA DONNA. Saremmo noi le racchie?

SECONDA DONNA. Racchia sarà lei.

QUARTA DONNA. Lei è una squaldrina a confronto!

PRIMA DONNA. E noi dovremmo starla a sentire?

SECONDA DONNA. *Attraversa la cucina e si impiglia in una camicia stesa*. Ma chi è che stende in mezzo al passaggio?

DOMESTICA. È della trentadue.

SECONDA DONNA. Doveva stendere proprio qui. *Butta in terra la camicia*. *Le altre donne, passando di lì, prendono a calci la camicia*.

QUARTA DONNA. E ci tocca chinarci!

PRIMA DONNA. Annusa la sua biancheria.

DOMESTICA. Ma si sporca tutta!

PRIMA DONNA. Così impara a stendere in mezzo al passaggio.

SECONDA DONNA. Non sa cosa sia l'ordine.

QUARTA DONNA. Non le piace seguire le regole, eh.

SECONDA DONNA. Che si riprenda il suo schifo.

PRIMA DONNA. Marcia.

QUARTA DONNA. La nostra signorinella.

SECONDA DONNA. La mettiamo con le spalle al muro.

PRIMA DONNA. Le facciamo fare un'uscita col botto.

QUARTA DONNA. Che non se ne senta neanche più l'odore.

Entra Milda, va verso la camicia appesa, la raccoglie.

DONNE. *Insieme.* Prego...

MILDA. Che c'è?

QUARTA DONNA. È sua?

MILDA. Sì.

SECONDA DONNA. E questa? *Sistema la camicia, l'appende.*

TOLSTOVKA. La mia camicia è pronta?

DOMESTICA. *Senza guardare.* È lì, stesa.

Scena *La riunione generale*

Tutta la casa si riunisce. Presiede l'amministratore. Il protocollista gli fa da segretario. La gente arriva.

SEGRETARIO. Servono delle panche. Prendete delle panche.

VOCI. Stringetevi, per favore.

– Grazie.

PRIMO OPERAIO. Cosa stiamo aspettando? È ora di cominciare.

VOCI.

– È ora, è ora!

– Aspettate!

– Lei dov'è?

AMMINISTRATORE. *Al segretario.* Provi a vedere. Ma non possiamo dirle di muoversi?

LASKOVA. Starà scappando.

AMMINISTRATORE. Se se la fila ce la sbrigheremo senza di Lei. *Il segretario esce.*

PRIMO OPERAIO. Amministratore! Compagno amministratore!

VOCI. Ssst...

PRIMO OPERAIO. Ssst a me?! Che senso ha tirare fuori le sedie per niente? Ecco qual è il problema. Quello che avviene con il gabinetto del bagno al terzo piano è inammissibile. L'ultima volta che l'hanno pulito hanno tirato fuori mezzo mattone e uno stivale alto da donna, e adesso si è intasato di nuovo, quindi...

AMMINISTRATORE. Cittadino...

PRIMO OPERAIO. Bisogna mettere una serratura al bagno a spese dell'amministrazione condominiale e dare una chiave in mano a ciascuno di quelli che lo utilizzano.

VOCI. E questo a cosa servirebbe?

PRIMO OPERAIO. Come a cosa? A fare ordine. E perché non la intasino si dovrebbero fare dei controlli.

AMMINISTRATORE. È una delle questioni all'ordine del giorno, compagno.

PRIMO OPERAIO. All'ordine del giorno? Di nuovo la tiriamo per le lunghe. Ogni volta!

SEGRETARIO. Arriva! *Tutti si muovono.* Non c'è una sedia per lei.

AMMINISTRATORE. Riusciamo a trovare una sedia? Silenzio. *Il segretario prende la sua sedia.*

SEGRETARIO. Ecco qui.

VOCE. Leccapiedi!

AMMINISTRATORE. E Lei dove si siede?

Il segretario si prende indietro la sedia.

MILDA. E va bene. Faremo senza!

TIPO. Figurati se le serviva!

MILDA. Vi pregherei di non trattenermi. Ho del lavoro da fare.

TIPO. Ma certamente.

AMMINISTRATORE. Prego. Prego. Non abbiamo ancora iniziato proprio perché tenevamo in considerazione il Suo lavoro.

MILDA. Andiamo al punto.

AMMINISTRATORE. *Al segretario.* Mi faccia la cortesia di iniziare a leggere. È la delibera

dell'amministrazione condominiale.

SEGRETARIO. Arrivo. *Mormora e fruga tra le carte.* E ora il reclamo degli inquilini.

In lontananza si leva un canto de La Traviata.

LUŠA. *La donna delle pulizie.* Riempite i bicchieri fino all'orlo. E beviamo alla felicità, al vino e all'amore.

Tiene in mano un vaso da notte. Incappando nella riunione per caso, si blocca, copre il vaso da notte con il grembiule e indietreggia sotto lo sguardo torvo dell'amministratore.

VOCI FEMMINILI. Kluša, tesoro, dai un'occhiata ai nostri fornelletti.

Lo stesso canto si dissolve in lontananza.

SEGRETARIO. L'amministrazione vuole porre all'attenzione della riunione generale il comportamento illegale e immorale dell'inquilina della camera trentadue...

MILDA. Non può farla più breve?

SEGRETARIO. Il suddetto comportamento, nello specifico...

PRIMO OPERAIO. Non menare il can per l'aia.

VOCI.

– Lo sappiamo già.

– Ci sono degli uomini che hanno dormito da lei.

– Se ne è andata in giro vestita da uomo.

– Ha organizzato delle orge notturne.

– Ti insulta con parole veneree!

– Lì attorno abitano delle famiglie e i bambini hanno sentito tutte le sue porcherie.

– Si è portata a casa degli operai dal cantiere.

– Ha preso in giro le fidanzate dei lavoratori.

– Ha provocato loro delle crisi isteriche!

– Le ha indotte al suicidio!

– Nel corridoio si urla e si fa a botte!

SKRIPUČIJ. Non ti lasciano vivere e lavorare è impossibile!

VOCI. La casa è diventata un bordello!

MILDA. Cittadini, qui c'è stato un fraintendimento.

VOCI.

– È tutto chiarissimo. Nessun fraintendimento.

– Ssst!

– Cosa mi zittisci?

– Ssst...

MILDA. Torno a ripetere. C'è stato un fraintendimento. Altrimenti non sarei neanche venuta a chiarirmi.

VOCE. Ah, non sarebbe venuta.

MILDA. Se solo non avessero messo in testa alle madri operaie certe stupide idee...

OPERAIO. Non cercare giustificazioni.

OPERAIA. Noi non siamo stupide.

VOCE. Ti sta bene.

MILDA. La questione è molto semplice.

VOCE. Verissimo: cosa c'è di più facile di scivolare nel letto?

MILDA. Al momento c'è abbondanza di bambini. L'ondata di aborti precedenti è stata scalzata da una nuova ondata di nascite. Bisogna recuperare le perdite causate dalla guerra e dalla rivoluzione.

VOCE. Non sei tu che devi occupartene.

MILDA. Tutti quelli che ne hanno la possibilità economica fanno figli. Ma...

VOCE DI UN OPERAIO. Falla breve.

MILDA. La gente fa bambini senza criterio. Fanno figli gli ubriachi, i malati, quelli che discendono da una pessima stirpe, i tistici. Quei bambini non sono bambini, sono spazzatura.

VOCE. Sei tu la spazzatura.

Risate.

MILDA. Bisogna organizzare i concepimenti.

VOCE. Finora abbiamo partorito senza organizzarci e non è andata male.

Entra il tipografo ubriaco, dietro di lui sua moglie.

TIPOGRAFO. Lasciami. Faccio piano. *Si siede facendo un gran chiasso.*

MILDA. Il marito non conta. È il produttore che conta.

VOCE. Per te è il cliente che conta.

MILDA. Gli specialisti dicono di prendersi lo sperma dell'intelligenza.

VOCE. Aspetta e spera che l'intelligenza venga da una come te!

MILDA. Io voglio che il padre del bambino sia sano e anche che sia proletario al cento per cento.

Voglio trasmettere al bambino la tempra della nostra classe sociale.

VOCE. Mi lasci provare. Penso di poterLa soddisfare.

MILDA. Ne avrò bisogno soltanto...

VOCE. Ha parlato abbastanza.

MILDA. Finché non sarò certa...

VOCE. Risparmiaci le tue balle!

MILDA. ...che aspetto un bambino. Sarà un bambino...

VOCE. Buttate fuori questa puttana!

TOLSTOVKA. Io sono stato in Inghilterra. In Inghilterra con gente di questo tipo la procedura da seguire è molto semplice.

VOCE. Prostituta.

LASKOVA. Richiedo che le venga fatto un controllo. *Alza la mano. Pausa.*

MILDA. Un controllo? Prostituta? È una richiesta del comitato condominiale?

SEGRETARIO. Ma no. Secondo lei! L'amministrazione di condominio prende in esame soltanto il fatto che alcuni individui senza permesso di locazione abbiano passato la notte da Lei e la presenza nella sua stanza di un bollitore elettrico. La sua vita privata all'amministrazione non interessa. Non sono fatti nostri.

SECONDO OPERAIO. Noi siamo dell'altro corridoio. Loro come fanno ad essere sicuri che questa qui fa la vita? Magari è davvero per il bambino. Chi è che l'ha vista?

AMMINISTRATORE. Io ho visto in camera sua un uomo in mutande e il giorno dopo ce n'era uno diverso.

VOCI. L'hanno visto tutti.

LASKOVA. Votiamo. *Agita la mano.*

DISCIPLINER. Lui ha visto? E lui? *Attraversa la stanza in direzione di Bob.* Lei ha visto?

L'amministratore è sconcertato. Uno... Due... Tre... Quattro... Cinque... Sei... *Improvvisamente, ad alta voce* centonovatacinque! *Sussurra qualcosa a Bob.*

UN BOATO. Prostituta.

SAKSAUL'SKIJ. Fuori dalla sua stanza, e impeditela di entrare al circolo. O infetterà tutti.

MILDA. Fate controllare tutte le donne, cominciando da lei. *Indica Laskova.*

LASKOVA. Chi Le ha dato il diritto?

MILDA. E fate appendere i risultati delle analisi alla bacheca degli avvisi della casa.

LASKOVA. Questo è cinismo!

MILDA. Agli uomini sarà utile: che sappiano con chi possono andare a letto. Quando faranno i controlli? Oggi? Votiamo. *Tra le file delle operaie si sentono dei risolini. Alcune di loro si avvicinano a Milda.*

TIPOGRAFO. Non vantarti! Non vantarti, ti dico. Non fare la gran signora!

MILDA. Compagno!

VOCE. Lo lasci parlare. Non osi interromperlo.

TIPOGRAFO. Vuoi un proletario nel letto? Ah, sì? Al cento per cento? E io cos'ho che non va? Io sono proletario. Dalla nascita. E perché non chiami me?

MOGLIE DEL TIPOGRAFO. Ma che ti prende, stupido! Stai zitto!

TIPOGRAFO. No, non sto zitto! Non mi inviti? Ti serve uno giovane, uno carino. Che colpa ne ho io se la tubercolosi mi ha consumato i polmoni? Sono ventotto anni che faccio il tipografo. Ho il piombo nel sangue. E va bene, sono inutile... Non ho il diritto di fare figli... Vai pure, Maria. Cercati uno stallone. Vai a sfornare qualche bel bambino...

VOCE. L'hanno ridotto male...

MILDA. Sta dicendo delle cose assurde.

VOCI. Lei non si permetta! Questa è la voce del proletariato autentico!

– Parli, compagno.

TIPOGRAFO. Non parlerò. Che gran signora! Vuol farsi un principino. E vuole giocare con una bambola sola? E io ne ho fatti sei e sono tutti inutili. Vattene, Maria.

VOCI. Ma perché vengono a lanciarle addosso il vetriolo?

– Prende dei soldi dai suoi spasimanti.

MILDA. State mentendo.

VOCI. È vero, è vero!

TIPOGRAFO. Non sto affatto mentendo.

VOCI. Vada avanti, compagno! Siamo dalla sua parte.

– Continui, compagno.

TIPOGRAFO. *Abbraccia con lo sguardo ubriaco la folla di neppisti e impiegati che ha davanti.*

Compagno? Compagno di chi? Tuo, forse? Come ti è venuto in mente di chiamarmi compagno? Pensi di potermi comprare la coscienza solo perché adesso ti sei trasferito in questa casa? Io nove anni fa mi sono fatto l'Ottobre con il mio fucile. Tu in che cantina ti eri nascosto invece? Cos'è quel muso storto? Compagno...

VOCE. È ubriaco come una spugna.

TIPOGRAFO. Non immischiarti. Non ti riguarda. Io e lei ce la sbrighiamo per conto nostro. Indietro,

figlio di puttana!

VOCE. Basta! Non si permetta!

TIPOGRAFO. Indietro! O sparo!

Ammistratore. Teppista!

TIPOGRAFO. Silenzio, farabutto! È il tuo padrone che ti parla. *Cerca di lanciare una sedia. Collassa tra la folla. Lo vediamo mentre vomita addosso a qualcuno.*

VOCI. Cacciatelo fuori!

– Sporco animale!

Milda fa un salto verso di lui.

MILDA. Prova a toccarlo! Provacì! Giù le mani!

LUŠA. Da lontano. Che succede lì? Un fornello è andato di sopra. *Tutte le massaie si catapultano fuori.*

AMMISTRATORE. Io chiamo la polizia.

MILDA. Aiutami a chinarmi. Fammi chinare.

DISCIPLINIER. Milda, cos'hai?

MILDA. Sto male... La testa... Ho la nausea...

OPERAIE. Cos'ha Milda?

– La ragazza è distrutta.

BOB. *Cocciutamente.* La polizia.

AMMINISTRATORE. Qual è il problema?

BOB. Lei chiami. La Frazione dei lavoratori solleva due questioni: primo, la campagna contro Milda è solo per vendetta.

DISCIPLINIER. E quindi? Lo sa anche lui.

BOB. Se ne fa carico Lei?

AMMINISTRATORE. No.

BOB. Allora ne risponderà davanti al Tribunale del popolo...

MILDA. Sto malissimo...

DISCIPLINIER. Malissimo...

Le operaie attorniano Milda.

PRIMA OPERAIA. Milda...

MILDA. Cosa?

SECONDA OPERAIA. Ascoltaci attentamente.

Milda. Basta...

PRIMA OPERAIA. Cafarafa scufusafacifi.

SECONDA OPERAIA. Ma perché ti metti a farfugliare adesso?

TERZA OPERAIA. Quelle bastarde *indicando le massaie* ci hanno traviate.

MILDA. Non sono bastarde. Sono un branco di pecore. Il fumo dei fornelli le ha incattivite e instupidite.

Discipliner e Vopitkis.

DISCIPLINIER. Eccola qui. Ha combattuto la sua battaglia. E adesso è così pallida... Ha la nausea.

VOPITKIS. E Lei non riesce a capire che cos'ha?

DISCIPLINIER. No.

VOPITKIS. Compagna Milda, sarò il primo a congratularmi!

MILDA. Per l'esito della riunione?

VOPITKIS. No, per tutt'altro motivo. *Prende Milda da parte.*

PRIMO OPERAIO. Bene, quindi il gabinetto resterà sporco?

BOB. Dove andate? Ora comincia la seduta della Frazione dei lavoratori.

SECONDO OPERAIO. Siamo stati in riunione fin troppo!

DONNA DELLE PULIZIE. Ehi voi, mettevi a spazzare! Avete sporcato!

BOB. Qui sta per iniziare una riunione.

DONNA DELLE PULIZIE. Basta. Siete stati in riunione a sufficienza. Un po' di pietà per i vostri fondoschiena. Con voi non si finisce mai di pulire. *Si tira su la gonna. Entra l'uomo con tolstovka.*

Cos'hai da fissare? Non hai mai visto le gambe di una donna? Brutto ronzino malconcio.

TOLSTOVKA. La pregherei di non urlare davanti a tutti.

DONNA DELLE PULIZIE. «La pregherei di non». Vattene finché sei ancora vivo, altrimenti ti lancerò questa roba sui pantaloni. Questo qui mi consuma le gambe con lo sguardo! Vorresti vedermi fin sopra l'ombelico? Siete solo dei cani!

BOB. Cos'hai da urlare, Luš?

DONNA DELLE PULIZIE. Via, sparite, sparite! Siete tutti dei cani.

BOB. Su, ora, sono io...

DONNA DELLE PULIZIE. Anche tu sei un cane. E là *Guarda la platea* là fuori guarda quanti cani che se ne stanno seduti con gli occhi sgranati. Ah, come gli sbatterei addosso questo scopino! Via! Via!

Sciò!

Scena Il padre non serve

Milda è in camera sua, indebolita, ci sono delle boccette sul tavolo. Jakov entra di corsa con una carrozzina per bambini.

JAKOV. Compagna Milda! Ti hanno offesa?

MILDA. Jakov! Quante volte devo dirLe che nessuno potrà mai offendermi.

JAKOV. Basta. Mi hanno raccontato quello che è successo. Loro ti hanno presa di mira, ti hanno attaccata, infangata. Come fai a dire che non possono farti male?

MILDA. Nel paese in cui la mia classe è sovrana, in cui io controllo l'informazione, in cui il procuratore e il capo della polizia sono dei miei, chi è che può farmi del male? Se mi avessero offesa sarei andata al Tribunale popolare, non preoccuparti, invece sono venuta in camera mia.

JAKOV. Sei bianca come la calce e qui dentro c'è odore di valeriana. Fatti coraggio. Dimmi, che c'è?

MILDA. Il bambino, Jakov.

JAKOV. Cos'ha il bambino?

MILDA. Il bambino è qui.

JAKOV. Cosa dici? O-ooh! Veramente? Ma quando è successo?

MILDA. Ne ho avuto conferma da poco.

JAKOV. Allora ci ho preso. *Le fa vedere la carrozzina.* Guarda! Stavo passando accanto al mercato Sucharevskij e lei se ne stava lì. È più resistente di un autobus. Vedi? Queste ruote ci dureranno quindici anni. Il cestello di vimini è nuovo e costa qualche misera monetina di rame. Quindi, un bambino.

MILDA. Un bambino, sì.

JAKOV. Ah, che bello. Guarda, per favore! *Immagina.* Facciamo per dire. Sta comodo lì sdraiato, Sua maestà? Compagno bambino, tolga il piede dalla bocca. Guardi, compagno bambino, sui fili del telefono c'è una cornacchia. Andiamo. Sul marciapiede. No, mi scusi, cittadino, si faccia da parte. Cittadina, attenzione, attraversiamo. Vecchietta, al riparo, alla svelta! Passa il cittadino. Ferma! Automobile, facci passare! Non pianga, compagno figlio, ora attraversiamo la strada. Agente, liberi il passaggio! Sollevi la paletta! Autobus, stop! Motocicletta, stop! Passiamo noi, cittadino. *Afferra la mano di Milda.* Milda!

MILDA. Jakov, mi lasci!

JAKOV. O-ho-ho! Siamo diventati dei commissari. O-ho-ho! Gliela facciamo vedere noi, adesso.

MILDA. Jakov, non osi prendermi in braccio!

JAKOV. Io non prendo in braccio te. Prendo il bambino. Tu cosa sei? Sei solo l'involucro. La scatola. La scatola! La-la-la-la la scatola-la-la-la. Tieni duro! Abbiamo vinto!

MILDA. Lasciami, diamine! Non provare a toccarmi!

JAKOV. Milka! Prendo un coltellino, una forchettina e ti... *La lascia andare.*

MILDA. Bene, grazie!

JAKOV. Grazie di cosa!

MILDA. Abbiamo fatto un bel lavoro, eh.

JAKOV. Ma sì, capirai. Non abbiamo mica tirato su un palazzo...

MILDA. Ti sembra poco? Ero stanca di stare in pena.

JAKOV. E per cosa stavi in pena?

MILDA. Sai, sei lì seduta ed è come se il tuo orecchio fosse costantemente a contatto con la pancia: il sangue scorre o non scorre? Ora è tutto chiaro. Beh, di nuovo grazie, Jakov. Vai pure.

JAKOV. Perché «vai»? Come sarebbe? Fino a sera, dici?

MILDA. No, vai e basta. Non c'è più bisogno che tu venga da me.

JAKOV. In che senso non c'è più bisogno? Non capisco.

MILDA. È molto semplice da capire. Avevamo un accordo, no?

JAKOV. Che accordo?

MILDA. L'accordo era che saresti venuto da me fino a quando non ci fosse stata la certezza di una gravidanza, poi i nostri rapporti sarebbero terminati, senza nessuna pretesa.

JAKOV. Senza nessuna pretesa?

MILDA. Esatto, nessuna pretesa.

JAKOV. Ma sono o non sono suo padre?

MILDA. Sì lo sei.

JAKOV. Allora ne ho diritto.

MILDA. Nessun diritto. Appena partorirò, te lo farò vedere, ma altri diritti non ne hai.

JAKOV. Ma come no? E chi penserà ad educarlo?

MILDA. Io, poi la Casa del bambino, poi la scuola materna, e poi...

JAKOV. E chi lo manterrà?

MILDA. Io. Hai dimenticato tutto. Ti ricordi, quella sera ti ho dato un foglio: il mio atto di rinuncia ad ogni tua pretesa.

JAKOV. Ma quale foglio? L'ho buttato via il tuo foglio.

MILDA. No. Te l'ho messo in tasca. *Jakov si mette a cercare.* Non in questa giacca, questa è quella che usi per la festa, quel giorno avevi quella da lavoro.

JAKOV. Che scemenza! Se muori chi è che pagherà?

MILDA. Me ne sono già occupata. Ho assicurato la mia vita a nome del bambino. Vai, Jakov. Senza far tanta confusione.

JAKOV. Quindi, io ho già dato. A posto così. Come uno stallone da monta. L'accoppiamento c'è stato, è sufficiente. Giusto?

MILDA. Jakov, non agitarti.

DIETRO LE QUINTE.

– Ci risiamo.

– Fatela entrare in camera, fatela entrare.

JAKOV.

– Non provare a riempirmi la testa con le tue scemenze!

MILDA. Jakov, Lei ha Lipa. Jakov, vada da Lipa.

LIPA. *Sulla soglia.* Eh-eh! Ha cacciato via Jaška? L'avevo detto. Su, vai. Vediamo, può anche darsi che ti riprenda.

MILDA. Compagna Lipa, non si faccia gioco di lui, non è in sè adesso.

LIPA. Non è in sè adesso? E allora cosa, mi sta ordinando di rispedire indietro il pacco?

MILDA. Compagno Jakov! *Jakov si infuria.*

LIPA. E senza ricevuta. Prego, tesoro! *Risate tra la folla. Lipa, a loro.* Ma chi è che nitrisce così...

VOCE. Un po' di rispetto in casa d'altri.

LIPA. Piuttosto ringraziatemi che lo spettacolo è gratis.

Jakov afferra la carrozzina, la solleva in aria per romperla. Milda lo intercetta e afferra la carrozzina.

MILDA. Compagno, si calmi. Quella costa dei soldi. Può ancora tornarLe utile.

JAKOV. Arrivederci. *Esce velocemente. Alla porta prende Lipa sottobraccio.* Andiamo, Lipa. *Alla folla.* Gentaglia! Sciò! Lipka, lasciami la mano.

La folla si disperde. Milda è sola. Cammina per la camera. Poi mette la carrozzina nell'angolo. Apre il taccuino, legge: «Alimentazione per la gravidanza, spese». Bussano alla porta.

MILDA. Avanti.

VARVARA. Salve, Milda!

MILDA. Ah, Varvara. Il pacchetto è dietro il separè.

VARVARA. Che pacchetto?

MILDA. Quello col vestito che ho preso in prestito alla tua vicina, ti ricordi? L'ho lavato.

VARVARA. Potrebbe servirti di nuovo, tienilo pure.

MILDA. No, ora non ne ho bisogno e comunque non lo userò più. Ti serve altro? Sono occupata.

VARVARA. Sì.

DISCIPLINIER. Si avvicina di soppiatto. Dici che non hai paura di niente di niente di niente, beh,

Milda. Hanno deciso che in casa non costruiranno nessun asilo.

MILDA. Non può essere!

DISCIPLINIER. Hai preso paura?

MILDA. Ma certo!

DISCIPLINIER. Abbiamo sfatato la leggenda della tua imperturbabilità.

MILDA. Discipliner! Idiota! Stai mentendo!

DISCIPLINIER. Sì. Ti sei preoccupata?

MILDA. Eh sì! E nel mio stato è dannoso.

DISCIPLINIER. Ma per te è una bella notizia.

MILDA. Non per me, è per il bambino.

DISCIPLINIER. Un bambino? Non sarà mica morto il papa! Milda. La donna-dragona. Avrà un bambino. Il papa è ancora tra noi?

MILDA. Cos'hai in mano?

DISCIPLINIER. Ah, ho inventato uno strumento per pulire i funghi marinati dalla muffa. Ma ora non importa. Un bambino. Giusto, giusto, e la carrozzina...

MILDA. Discipliner, cos'hai sulle mani? Sono lerce!

DISCIPLINIER. Non è lerciume, non è sporco. Sono stato al cantiere. Ho visto il posto dove faranno l'asilo. Questi sono i modelli di colore. Tinteggeranno le pareti così. *Vuole pulirsi da qualche parte.*

MILDA. Fermo, quelli sono pantaloni.

DISCIPLINIER. A te non servono più.

MILDA. Basta. Tò il sapone, un asciugamano, una spugna, cinquanta copeche e vai subito a lavarti al bagno pubblico. Lo spinge fuori. *All'ingresso Discipliner incontra Bob.*

BOB. Vorrei parlarLe.

MILDA. *A Discipliner.* Vai al bagno pubblico. *Lo caccia fuori.* Qual è il problema, Bob?

BOB. Dopo il suo intervento di oggi la squadra di condominio ha deciso di nominarla *dob* onoraria.

MILDA. *Dob* è un nome da cane. Non muoverti. Fatti vedere. Beh, congratulazioni. State sorpassando ogni limite.

BOB. In che senso?

MILDA. E il mio nome sulla bacheca d'onore non ce lo vuol mettere? Non ha ancora preparato un posticino per farmi un monumento? O preferisce commissionare un mio ritratto a Brodskij?

BOB. Compagna, io, non capisco.

MILDA. E cosa c'è da capire qui? Quando sarò vecchia però, mi auguro che la commissione per la salvaguardia dei monumenti antichi stanzia qualche soldino per restaurarmi e tutto questo con il magnanimo contributo della sua squadra. *Riverenza.*

BOB. Puah!

MILDA. È un *dob*. E sputa. Non potevano nominarmi *dob* e basta eh, dovevano farmi *doba* onoraria.

Varvara appare sulla soglia.

MILDA. Varvara, entra. Che mi dici?

VARVARA. Pensavo che fossi sola.

MILDA. No, vedi, il compagno qui...

BOB. Me ne vado. Non vi disturbo. Me ne vado.

VARVARA. Milda, cos'hai? Sei diversa dal solito.

MILDA. Puoi congratularti: ho completato il programma.

VARVARA. Sei riuscita a fare una cooperativa per le madri?

MILDA. No, sono riuscita a fare un bambino.

VARVARA. Milda, davvero? Quindi, avrai un bambino? E te ne prenderai cura? Milda, è proprio il motivo per cui sono venuta qui: anche io.

MILDA. Un bambino?

VARVARA. Eh sì. Milda, io sto bene! Lavorerò come un mulo. Metterò i soldi da parte e lo crescerò io stessa.

MILDA. Da chi?

VARVARA. Cosa da chi?

MILDA. Il bambino.

VARVARA. Lo sai.

MILDA. No.

VARVARA. Da Filirinov. Ma questo non importa. Hai detto tu stessa che un marito è soltanto un freno. È vero. Gliel'ho detto. Lui si è messo a fischiettare e se n'è andato.

MILDA. Devi trovarti un lavoretto?

VARVARA. Per mantenere il bambino?

MILDA. No, per pagarti l'aborto.

VARVARA. Milda! Perché abortire? Io voglio un bambino.

MILDA. Un bambino così sarebbe una porcheria. Perché suo padre è un drogato.

VARVARA. Milda!

MILDA. Varvara, ti do un bigliettino per Vopitkis, ti aiuterà a organizzare tutto. *Scrive.*

VARVARA. *Piange.* Peccato... Milda... Ma è proprio indispensabile?

MILDA. Ecco qui.

VARVARA. Non voglio. Anche se dovesse venir fuori piccolo. Perché tu puoi e io no?

MILDA. Ti ricordi il nostro patto? Bambini *buoni* a profusione!

VARVARA. Me lo ricordo. *Prende il biglietto, esce singhiozzando.*

MILDA. Sono sola. Al lavoro. Al lavoro. Dove sono le mie cartelline? I miei fogli? La mia agendina? Ecco. Devo chiamare i rappresentanti della scuola di alfabetizzazione. Ordinare una scorta di materiali didattici...

JAKOV. *Irrompe ubriaco.* A-ha!

MILDA. Jakov!

JAKOV. Chi è uscito da qui appena adesso?

MILDA. Varvara. Che c'è?

JAKOV. C'è che io non me ne vado. Io sono il padre e basta!

MILDA. Jakov, se ne vada.

JAKOV. Milka, non complicare le cose. Sono il padre.

MILDA. Jakov, la smetta.

JAKOV. Non vuoi? Farò la mia parte comunque. Io so perché mi hai cacciato. Hai un altro. Io non voglio che un altro rovini mio figlio.

MILDA. Lei è ubriaco.

JAKOV. E a chi importa se sono ubriaco? Non mi sono bevuto i tuoi soldi. Riprenditi il tuo foglio. Vieni qui. Oggi dormo da te.

MILDA. Jakov, non osare.

JAKOV. È il mio bambino. Il proprietario sono io. Ridammi indietro il bambino. Ti rovino!

MILDA. Jakov, finirà male.

JAKOV. Ti ammazzo!

MILDA. Jakov, stai indietro!

JAKOV. Tieni! *Cerca di darle un calcio nello stomaco.*

MILDA. Jakov! *Lo colpisce in testa con la nagant.*

LIPA. *Compare sulla porta.* L'ha ucciso!

MILDA. L'ho solo stordito. Aiutami a metterlo sul letto. Tienigli l'ammoniaca vicino al naso. Bisogna

medicarlo. Strappa la camicia. Ecco. Lo bendano.

JAKOV. Si agita. La testa... Milka... Lipa... La testa...

LIPA. Non poteva stare più leggera?

MILDA. Gli passerà subito. Versi un po' d'acqua. Non lo lasci solo, finché non guarisce. Lo porti via. Io devo mettermi a lavorare.

LIPA. Ferma! *Milda le tende la mano. Lipa non gliela stringe.* Non voglio rappacificarmi. Come lo vuoi chiamare?

MILDA. Chiamare cosa?

LIPA. Ti è scoppiata la testa o cosa? Dici di produrre bambini a profusione per creare una generazione forte e tu non sai neanche...

MILDA. Non capisco.

LIPA. Non riesci a vedere al di là della tua pancia eh.

MILDA. Cos'è che non vedo?

LIPA. Io avrò dei figli da Jakov. L'ho detto e li avrò. Cresceranno. Poniamo che poi i miei e i tuoi si conoscano. E allora che si fa? Faremo sposare fratello e sorella?

MILDA. Fratello e sorella?

LIPA. Ci sarà un incrocio tra consanguinei. Quindi, come lo vuoi chiamare?

MILDA. Giusto. Assolutamente giusto. Come lo chiamerò? Ancora non ho pensato al nome. Il patronimico sarà Mildovič o Mildovna e il cognome Grignau.

LIPA. Ecco come faremo. Scriviti il mio indirizzo. Appena nascerà mandami subito una lettera col nome, io ti dirò come si chiama il mio. E gli ficcheremo bene in testa chi sono i loro fratelli o sorelle. Ecco.

MILDA. Stammi a sentire Lipka, sciocca!...

LIPA. Sciocca io?

MILDA. Non interrompere. Lasciami finire.

DISCIPLINIER. Lazzaretti e giuramenti!

MILDA. Gli anni passeranno. Finiranno di costruire la casa. Finirà il tempo dei fornelli e degli sgabuzzini. La disoccupazione non esisterà più. Le massaie si estingueranno. I nervi di tutti saranno più distesi. Si farà l'asilo. E non sarà un semplice asilo, ma un'intera Casa del bambino. Noi, come sorelle, ci porteremo entrambi i nostri pargoletti. E saremo tutti amici.

LIPA. Non avverrà mai!

MILDA. Ricordati le mie parole. Vuoi scommettere?

LIPA. Non c'è pericolo!

MILDA. E io dico di sì! *Mano nella mano.* Discipliner, spacca.

LIPA. Non ti sto stringendo la mano in segno di amicizia, ma solo per la scommessa.

MILDA. Va bene. *Conta sulle dita della mano.* Aprile, maggio, giugno, luglio, agosto, settembre, ottobre, novembre, dicembre. Ehi voi, all'assicurazione sociale! Preparatevi a pagare a Milda una bella vacanza a dicembre.

DISCIPLINER. Un uomo è migliore, dopo che si è lavato.

Il cantiere è finito. Una folla si accalca davanti all'asilo. Un cordone di dob separa lo spazio riservato alle madri. Tutt'intorno sono appesi degli striscioni: «Genitori sani per una gioventù sana», «Fin dalla culla: collettivi di bambini», «L'asilo comune libera le lavoratrici», «Un concepimento sano per una gravidanza sana», «Un parto sano per una sana educazione», «Bambini a profusione!».

L'amministratore vende delle mele a una bancarella. Il direttore del circolo vende dei giornali. Saksaul'skij fa l'allibratore abusivo.

DIRETTORE. Comprate, cittadini! Libri belli! I problemi del sesso a sole tredici copeche! «Resurrezione», il romanzo di Tolstoj. Il calendario della Casa editrice di stato dell'anno mille novecento trenta.

AMMINISTRATORE. Mele *antonovka*!

POLIZIOTTO. Ehi, venditore! *L'amministratore si ferma.*

LASKOVA. Che succede qui?

SAKSAUL'SKIJ. C'è la fiera dei più piccoli.

LASKOVA. Piccoli puledri?

SAKSAUL'SKIJ. No, piccoli. D'uomo.

TOLSTOVKA. Quando ero in Inghilterra, eventi del genere se ne organizzavano in continuazione.

LASKOVA. Una fiera di bambini? E a cosa serve?

TOLSTOVKA. Per poter sentire da dove proviene l'odore di latte e ed escrementi.

Le madri escono e si accalcano davanti alle porte.

BOB. Attenzione! Ora, una commissione di medici valuterà chi premiare tra questi piccoli di appena un anno.

VOCI DEGLI SCOMMETTITORI.

PRIMO SCOMMETTITORE. Che madre è quella?

SAKSAUL'SKIJ. Grignau.

PRIMO SCOMMETTITORE. È quella che l'anno scorso ha preso il primo premio?

SAKSAUL'SKIJ. Sì è lei.

PRIMO SCOMMETTITORE. Punto tre rubli su di lei.

SECONDO SCOMMETTITORE. Un cinquino su quella coi fianchi larghi. Partecipa?

SAKSAUL'SKIJ. Partecipa. Non statemi addosso. Spostatevi verso la recinzione. Si spostano.

BOB. Non ammassatevi così.

LASKOVA. Moriamo dal desiderio di sfiorare quelle puledrone! *Alcune elegantone ridono.*

DONNA SENZA BAMBINO. Lasciatemi passare! Sono una compagna di riguardo! Non riesco ad avere figli. Lavorerò alla clinica di maternità. *Risate.* Andatevene, maledetti! Voi vivete nella bambagia! Non siete nessuno! Non osare ridere!

BOB. Venga qui, compagna.

TERZO SCOMMETTITORE. Punto altri tre rubli su Grignau.

SECONDO SCOMMETTITORE. I medici usciranno a breve?

MILDA. *Guardando la schiena di una donna con un bambino.* Lei, compagna, è nuova?

LIPA. Sì.

MILDA. Lipa!

LIPA. Milda!

MILDA. È un maschietto?

LIPA. Una bambina.

MILDA. Il primo che ho avuto era un bambino e la seconda una bambina.

LIPA. Come li hai chiamati?

MILDA. Il bambino Jasnyš, e lei Juna. Lipa, ma ti ricordi?

LIPA. Che cosa?

MILDA. La scommessa.

LIPA. Perché?

MILDA. Ho perso.

LIPA. Dai, scambiamoli.

JAKOV. Dai compagno, fammi passare.

DOB. Di là?

JAKOV. Ho da fare.

DOB. Sei l'idraulico?

JAKOV. Di più.

DOB. Il cuoco?

JAKOV. Di piu.

DOB. Un medico?

JAKOV. Di più. Io sono il più importante qui. Sono il padre.

DOB. Lasciate passare i padri!

JAKOV. La mia progenie se ne sta là senza ciuccio!

VOCE. Epperò, è diventato uno specialista!

JAKOV. Eh sì.

DONNA. Aa-a-a. Zitto! Guarda, ecco là il tuo babbino. Vedi? Fai ciao al babbo! Devi dirgli: babbino, vieni qui da noi, vieni papino. *Discipliner va verso di loro*. Ecco il nostro papino. *Quando Discipliner le arriva davanti* Cittadino, si sposti. Impedisce al bambino di vedere suo padre. Avvicinati, papino! Ci sei mancato. Vedi, ha fatto di sì con la testa, il paparino, ecco, ha tirato su col naso, ha mosso la manina.

Becchino.

BECCHINO. Ma guardate, non piange. E dicono che stanno sempre a urlare.

DISCIPLINER. Mi sembra di ricordare di averLa già incontrata, circa quattro anni fa. Lei fa il becchino, giusto?

BECCHINO. Chiedo scusa. Io sono un collaboratore del Crematorio di Mosca. Passi a trovarci.

DISCIPLINIER. Ma dai? Ed è partito da quelle sue cinquanta copeche? Allora sono servite.

BECCHINO. Sono servite, sì. Questo piccolino l'anno scorso ha vinto il terzo premio. Una mezza bottiglia di latte al giorno per un anno, all'incirca una cinquantina di rubli.

DISCIPLINIER. Mi congratulo per il successo.

MILDA. Se ci sono uomini che vogliono diventare padri e donne che vogliono diventare madri, fatevi avanti, da qui andremo tutti insieme al circolo per la conferenza.

JAKOV. *A Lipa*. Ma questo non è il mio!

LIPA. Non è il tuo? È tuo! E di chi sennò?

MILDA. Salve, Jakov. Ecco qui il tuo, insieme a Lipa.

JAKOV. Eh-eh. Li ho beccati subito tutti e due...

MILDA. Questo qui ancora non lo conosci.

JAKOV. Come fai a starci dentro con il lavoro e con i bambini?

MILDA. Io li allatto, poi li lascio. Alla Casa del bambino.

JAKOV. Dev'essere dura separarsi da loro.

MILDA. Separarsi è sempre difficile. Pensi che allora sia stato facile per me metterti alla porta?

BOB. Silenzio! Arrivano i medici.

JAKOV. Resistete, ragazzi miei. Adesso consegneranno i premi.

VOPITKIS. Dopo aver valutato i qui presenti trentanove neonati di un anno dal punto di vista della loro salute fisica e nervosa, insieme alla qualità dei loro genitori, la giuria della fiera dei bambini ha deliberato che il primo premio...

VOCI.

– Non spingere!

– Non si sente!

– Punto altri tre rubli!

VOPITKIS. Va... Al numero quattro e sette a parimerito.

SAKSAUL'SKIJ. Due? Maledetti!

VOPITKIS. Il numero quattro è di Milda Grignau, il numero sette di Olimpiada Kičkin. Il padre dei bambini è Jakov Kičkin.

VOCI. Madri, mettetevi in fila.

PRIMO SCOMMETTITORE. Cittadini, quella sanguisuga è scappata. Prendetelo!

Il poliziotto fischia. La gente scappa via.

VOPITKIS. Su tre secondi premi, il primo va al bambino numero sedici.

VARVARA. Sono qui.

MILDA. Varvara, tu? Chi è il padre?

VOPITKIS. Potremmo sapere chi è il padre?

VARVARA. No, non ve lo dico.

Il poliziotto porta lì Saksaul'skij.

VOCE. Fateci vedere i vincitori! *I bambini vengono sollevati.*

VOCI. Bravi! Bravo Jakov!

TOLSTOVKA. Quando ero in Inghilterra non mi è mai capitato di vedere niente di simile.

DISCIPLINIER. Scusate la franchezza. Io sono venuto qui per portare in dono alla Casa del bambino le mie ultime invenzioni. Un auto-consolatore elettrico centralizzato. Si schiaccia un bottone e in tutte le culle scampanellano i sonaglini. Una culla autocullante che si aziona con il pianto del bambino.

Vi fa ridere? Una piccola postilla. Più della metà dei più grandi geni di tutti i tempi era senza figli.

JAKOV. Evviva gli eroi del giorno d'oggi!

Musica dagli strumenti dei bambini. Corteo di madri e di padri.

Sipario

Aggiunta alla scena *I fornelletti*

SAKSAUL'SKIJ. Vuole insozzarci il circolo. Ci vuole cacciare.

SECONDA DONNA. Vuol farci una sala d'attesa per i suoi cavalieri.

PRIMA DONNA. Schifosa!

SECONDA DONNA. Cesso!

QUARTA DONNA. Sgualdrina. *Entra Milda con un catino per la biancheria.*

MILDA. Salve, Luša. *Luša si gira dall'altra parte.*

LUŠA. Salve.

PRIMA DONNA. Non si può essere sempre allegri e sorridenti.

MILDA. È libero qui? Attorno a lei si forma il vuoto.

SECONDA DONNA. Bisognerà disinfettare la cucina.

QUARTA DONNA. Ci sono infezioni che nessuna disinfezione riesce a debellare.

MILDA. Si prepara per la riunione, Luša?

LUŠA. E cosa ci vengo a fare alle sue riunioni?

SECONDA LAVORATRICE. Brafavafa Lufušafa.

MILDA. Che cosa vuol dire?

SECONDA DONNA. Infifischiafatefenefe Lufušafa.

QUARTA DONNA. Te la sei cercata!

La seconda donna è al lavandino, Milda è dietro di lei.

MILDA. Posso prendere un po' d'acqua?

SECONDA DONNA. Vede, ora il lavandino è occupato.

MILDA. Guardi che il suo fornello sta per andare di sopra.

SECONDA DONNA. Quanto è premurosa!

QUARTA DONNA. Ma vi ricordate l'anno scorso come abbiamo fatto sloggiare quella carogna, al

quattordici?

SECONDA DONNA. E ora sciacquiamo. *Fa scorrere l'acqua.* È terribilmente difficile lavare per bene questi bollitori. Non è vero?

TOLSTOVKA. Quando ero in Inghilterra, lì sì che sapevano lavare la biancheria. Ma è mai possibile mettere le calze a righe ad asciugare una sull'altra? Le righe della prima si sovrappongono alle righe dell'altra, le calze diventano a di un colore solo e questo per colpa Sua. E un paio di calze costa dodici rubli.

DOMESTICA. E io che ne so, mica le ho mai lavate prima.

3. Una riflessione sulla lingua e la poetica di *Voglio un bambino!*

La traduzione della pièce di Sergej Tret'jakov *Choču reběnka!* proposta nello scorso capitolo è stata condotta sulla base della prima versione dell'opera, pubblicata nel 2018 da Tat'jana Chofman e Eduard Jan Diček all'interno del libro *Choču reběnka! P'esy – Scenarij - Discussij*. Questo volume, che contiene anche la seconda versione di *Voglio un bambino!*, la sceneggiatura, una serie di documenti ufficiali relativi allo spettacolo e alcuni saggi dei curatori, è stato una fonte preziosa ai fini non solo della traduzione in italiano, ma anche di una più profonda comprensione dell'opera e del suo autore.

Nelle prossime pagine, dopo aver analizzato alcuni termini specifici della pièce relativi al *byt* degli anni Venti, si riprenderà brevemente il panorama storico-artistico in cui s'inseriscono la figura di Sergej Tret'jakov e la sua opera per poi analizzare alcune delle peculiarità linguistiche della pièce riscontrate nel corso di questa ricerca. Alle riflessioni sulla lingua di *Choču reběnka!* se ne accosteranno altre, più specifiche, relative alla traduzione in italiano. Lo scopo sarà quello di motivare le scelte fatte anche alla luce di un'osservazione più approfondita di alcuni dei motivi (linguistici e tematici) individuati nell'originale.

3.1 Il *byt* di *Choču rebenka!*

Questo primo paragrafo è incentrato sull'approfondimento di alcuni vocaboli strettamente legati al cronotopo¹²⁸ della pièce e al mondo dell'autore. Il primo gruppo di vocaboli che sarà analizzato illustra una serie di oggetti legati al contesto storico-sociale di *Choču reběnka!*. Molti di questi risultano probabilmente poco noti a un lettore italiano e forse anche a un lettore russo che non conosca nel dettaglio la vita quotidiana dell'epoca. Le parole analizzate in questo paragrafo sono tipiche del *byt* dei primi anni sovietici e contribuiscono a dare un'idea di quella che doveva essere l'epoca in cui visse Tret'jakov. Tuttavia, ciò che rende i vocaboli in questione interessanti, non è solo il loro legame con un *chronos* specifico (gli anni della NEP), ma anche un particolare *topos*, quello dell'abitazione sovietica degli anni venti, in cui numeri elevatissimi di inquilini dividevano spazi relativamente ristretti. Analizzando più a fondo questi termini, che compaiono ripetutamente nel testo, sarà forse possibile avere un quadro più chiaro del mondo in cui si svolge la vicenda di Milda e dei

¹²⁸ Il termine «cronotopo» è stato coniato da Michail Bachtin e significa letteralmente «tempospazio». Con esso ci si riferisce «all'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. [...] Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei conntati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza»; M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-232.

suoi inquilini. A questo scopo, è utile riprendere un concetto tipicamente russo, spesso ritenuto intraducibile, quello di:

Быт — это обычное протекание жизни в ее реально-практических формах; быт — это вещи, которые окружают нас, наши привычки и каждодневное поведение. Быт окружает нас как воздух, и, как воздух, он заметен нам только тогда, когда его не хватает или он портится.¹²⁹

I termini che verranno analizzati nel presente paragrafo si possono ricondurre alla citata nozione lotmaniana di *byt* in quanto vita quotidiana nelle sue forme pratico-reali legata a un preciso contesto culturale. Questi termini sono elencati di seguito insieme al lemma utilizzato nella traduzione italiana:

Ширма (<i>širma</i>)	Separé
Клуб (<i>klub</i>)	Circolo
Черная доска (<i>čěrnaja doska</i>)	Bacheca nera
Доска почета, (<i>doska počěta</i>)	Bacheca d'onore
Доска домовых объявлений (<i>doska domovykh ob"javlenij</i>)	Bacheca degli avvisi della casa
Примус (<i>primus</i>)	Fornelletto

Ciò che unisce queste espressioni tra loro è, appunto, una particolare connotazione culturale, nello specifico, quella del *byt* dell'appartamento sovietico. È interessante, soprattutto per capire meglio i termini in questione, cercare di individuare il tipo di abitazione in cui l'autore colloca l'azione. Anzitutto, come si evince anche a una prima lettura del testo, non si tratta di un solo appartamento, ma di un complesso di appartamenti, un condominio. Un ruolo centrale nell'opera è occupato dalla *strojka*, il cantiere. Ci troviamo a Mosca, in un periodo in cui, dopo i primi burrascosi anni postrivoluzionari, secondo il motto di Lenin, «si indietreggia per prendere la rincorsa»¹³⁰, e si passa alla Nuova Politica Economica, la NEP. Il nuovo *byt* sovietico s'impone anche tramite

¹²⁹ «Byt è il consueto scorrere della vita nelle sue forme pratico-reali; *byt* sono le cose che ci circondano, le nostre abitudini e il nostro comportamento quotidiano. Il *byt* ci sta intorno come l'aria, e, come succede per l'aria, ci accorgiamo che esiste soltanto quando manca o è inquinato»; J. Lotman, *Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvorianstva (XVIII – načalo XIX veka)*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo, 1994, p. 10; trad. it di G. P. Piretto, *La vita privata degli oggetti sovietici: 25 storie da un altro mondo*, Sironi, Milano, 2012, p. 13.

¹³⁰ M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. 7 *Il novecento*, Torino, UTET, 1997, p. 182.

l'urbanistica: la nuova concezione dell'abitare prevede ampi spazi comuni (per cucinare, per fare il bucato, per fare sport) uniti a complessi residenziali a più piani, in modo da rendere più fluido il passaggio dalla vita privata a quella pubblica.¹³¹

Subito dopo il 1917, molte famiglie benestanti erano scappate o erano state scacciate da Mosca. La nuova politica abitativa aveva stabilito la risuddivisione delle case nobiliari tra le famiglie proletarie. In questi appartamenti venivano dunque sistemati gli operai e le loro famiglie, ciascuna in una stanza diversa. Erano le primissime *kommunalki*, o appartamenti comunitari.¹³² La storia di Milda si svolge all'inizio di un periodo di passaggio, in cui si costruisce un nuovo tipo di abitazione verso la quale sia la protagonista di Tret'jakov che altri personaggi nutrono aspettative altissime.

DISCIPLINER. [...] Come seguace del socialismo io la vedo così: ogni cittadino avrà una vasca come nei migliori alberghi. E su ogni vasca ci saranno due rubinetti: caldo e freddo. E allora io potrò entrare nella vasca, aprire il rubinetto e mettere le mie zampacce sotto l'acqua.

MILDA. Vuol dire, che finché non si realizzerà il socialismo, tu non ti laverai i piedi?

Com'è facile capire, tali cambiamenti andavano ad influire massicciamente sulla vita e ovviamente anche sul lessico utilizzato dagli inquilini: gli spazi venivano suddivisi in modo diverso, il concetto di «stanza» non sempre era adatto per riferirsi alla propria superficie abitata (che poteva corrispondere, magari, a mezza stanza). Nascevano quindi parole nuove in corrispondenza dei nuovi spazi. Il'ja Utëchin spiega così la nuova suddivisione:

Большие помещения обычно подвергались перегораживанию на несколько отсеков с помощью стен, перегородок, ширм и занавесок. Таким образом, количество отдельных и условно изолированных помещений увеличивалось – но все они могли продолжать существовать за одной дверью в коридор.¹³³

I riferimenti a divisori, tende, tappeti e separé sono onnipresenti nel testo di Tret'jakov. Nella scena *Chuligany* (I teppisti), Andrjuša promette a Ksenička che appenderà un tappeto decorato con dei pugnali per ricavarci uno spazio dove i due possano incontrarsi in tutta tranquillità. In *U Varvary* (Da Varvara) una donna lava dei bambini dietro un divisorio mentre chiacchiera con il suo coinquilino, Discipliner. Lipa, operaia del cantiere, rinfaccerà al suo innamorato di averla tradita con Milda perché Milda ha una stanza tutta per sé e non vive in un dormitorio per operai con altre cinque

¹³¹ Cfr. “Meždu prosvěčenjem i agitacij”, in S. Tret'jakov Sergej, *Choču Reběnka!...*, cit., p. 28.

¹³² T. Chofman, E. J. Diček, “Istočniki i pojasnenja”, in S. Tret'jakov, *Choču Reběnka!...*, cit., p. 317.

¹³³ «Gli spazi più ampi venivano sottoposti a una divisione in settori con l'aiuto di pareti, divisori, separé e tende. In questo modo la quantità di spazi riservati e convenzionalmente isolati aumentava, nonostante la porta comune che dava sul corridoio continuasse ad essere una sola per tutti»; I. Utechin, *Očerki kommunalnogo byta*, Moskva, O.G.I., 2004, p. 35.

persone. E in effetti Milda, in quanto membro del partito, può permettersi una porta e una chiave, una vera camera (la trentadue), cosa che accende la curiosità morbosa degli altri inquilini dell'appartamento, i quali, non appena la porta rimane aperta, si fiondano in massa ad ispezionare la rarissima vita privata della loro vicina.

Rientra in questo contesto il primo termine del breve elenco sopracitato: *širma*, ovvero il separé. Un separé poteva tornare utile nel momento in cui un marito e una moglie divorziassero ma dovessero continuare a vivere nella stessa stanza. E tuttavia, per poterlo installare, c'era bisogno di fare una richiesta ufficiale.¹³⁴ Oppure, qualora venissero ospiti, un separé poteva creare una sorta di camera per gli ospiti dietro cui dormire o cambiarsi senza essere visti. Abram Room, lo stesso regista che sarebbe stato incaricato di realizzare l'adattamento cinematografico di *Choču rebenka!*,¹³⁵ fa girare proprio intorno a un separé il tragicomico *menage à trois* del suo film «Via tret'ja Meščanskaja». Nel film, il marito e l'amante si alternano tra il letto di Ljudmila e un divano appena nascosto dietro un separé.¹³⁶

Allo stesso modo, nella scena *Da Varvara* assistiamo a un confusionario *contest* di separé, ciascuno dei quali cela un suo piccolo mondo: c'è chi gioca a carte, chi fa *gossip*, chi suona la chitarra, chi studia le leggi di aberrazione, chi consuma la prima notte di nozze, chi muore e tutte queste vite individuali, questi fatti privatissimi, s'intrecciano, poiché le pareti che le separano sono sottilissime, quasi inesistenti. In una situazione del genere può anche capitare che il piede senza vita del vecchio vicino epilettico cada a peso morto sul tavolo attorno a cui alcuni ospiti sono riuniti.

SECONDO SEPARÉ. *Un gemito acuto, un colpo e attraverso la tenda, sul tavolo, spunta fuori un piede nudo infilato in una mutanda lunga.*

OSPITE. Uno solo. Troppo poco.

LUI. Ehi voi, un po' più piano!

OSPITE. Fategli solletico! *Gli fa solletico con la forchetta, ma il piede resta immobile. Beh? Il piede non si muove. L'ospite va dietro il separé. È il padre.*

Ancora più classica, nella realtà in cui *ničego ličnogo* (niente di privato)¹³⁷, è l'abitudine

¹³⁴ Arzamas, “Ničego ličnogo. Iz kurca Antropologija Kommunalky”, 11.05.2016, https://www.youtube.com/watch?v=6JFfssh1ZjA&list=PLcNbGOow-rndUuv0_yphWTPF68UC6tk4T&index=3, (cons. in data 15.11.2019).

¹³⁵ Cfr. T. Chofman T., E. J. Diček, “Meždu prosveščanjem i agitacijej”, in S. Tret'jakov Sergej, *Choču Rebenka!...*, cit., p. 14.

¹³⁶ Kinokoncern Mosfilm, “Tret'ja Meščanskaja”, 17.08.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=mrG3FA2lmiI>, (cons. in data 15.11.2019).

¹³⁷ Con questa espressione ci si riferisce alla lezione del sociologo Il'ja Utechin “Ničego ličnogo” (“Niente di privato”) sul tema degli spazi personali negli appartamenti comunitari sovietici, dove, secondo Utechin, «слово ‘приватность’ не существовало» («la parola ‘privacy’ non esisteva»); Cfr. Arzamas, “Ničego ličnogo. Iz kurca Antropologija Kommunalky”, 11.05.2016, https://www.youtube.com/watch?v=6JFfssh1ZjA&list=PLcNbGOow-rndUuv0_yphWTPF68UC6tk4T&index=3, (cons. in data 15.11.2019).

di fare la spia e origliare, talvolta alimentata dalla necessità di confermare gli eterni sospetti circa i propri vicini e la categoria a cui appartengono. «Non morirò finché non avrò visto come si accoppiano i bolscevichi», sentenzia una vecchietta bramosa di spiare Milda in camera sua. Tuttavia, ciò che trasforma ogni inquilino in una potenziale spia, oltre alla brama di pettegolezzi, è anche la circostanza dell'«udire per caso» (o per forza di cose, data la carenza di pareti), un fatto che crea insoliti cortocircuiti spazio-temporali:

LUI. Avete sentito di Prochorenko?

OSPITE DONNA. È al verde?

OSPITE. No, l'hanno picchiato i teppisti per strada.

PADRONA DI CASA. Sicuramente non erano teppisti, ma tecnologi.

VOCE. *Dietro il separé.* Chiedo per favore di lasciare in pace i tecnologi.

PADRONA DI CASA. Uno degli inquilini è tecnologo. Me n'ero dimenticata.

LUI. Che scemenza. Non stiamo parlando di Lei. Non parliamo dei presenti.

TECNOLOGO. Ma quando vi siete espressi, ero assente!

OSPITE. Quindi non poteva sentire.

TECNOLOGO. E invece potevo.

OSPITE. Vuol dire che ha origliato.

La presenza-assenza del tecnologo gira appunto attorno alla funzione del separé che, nascondendolo, lo rende, almeno finché rimane in silenzio, ufficialmente assente («Ma quando vi siete espressi, ero assente!» «Quindi non poteva sentire...»), ma fisicamente presente («E invece potevo!»). L'apparente controsenso delle due affermazioni rappresenta la definizione perfetta dello spione: «Vuol dire che ha origliato».

La *širma* riconferma le sue proprietà stupefacenti anche nel momento della trasformazione di Milda da donna-soldato, spesso scambiata per uomo, a donna incipriata e acconciata. In questo senso, lo stupore di Jakov («Che diavoleria è mai questa! Era in un modo e ora è in un altro») è del tutto commisurato a un mondo in cui anche il più grande mistero può celarsi dietro un semplice pannello di legno, senza tuttavia perdere la sua natura enigmatica.

Il secondo termine elencato all'inizio del paragrafo riguarda uno spazio diametralmente opposto a quello del separé, in quanto – se il separé serviva a ricavare una sorta di zona protetta dagli sguardi altrui – il *klub*, o circolo, rappresenta invece uno di quegli spazi comuni contesissimi tra gli inquilini. L'organizzazione del nuovo *byt* postrivoluzionario vide il proliferare di opere architettoniche destinate alla vita pubblica, tra cui svariati circoli dei lavoratori. Questi circoli, a differenza di quelli prerivoluzionari, avevano un carattere più democratico, popolare.¹³⁸ Il loro

¹³⁸ K. N. Afanas'ev., *Vsesojuznyj naučno-issledovatel'skij institut iskusstvovoznanja*”, Gosudarstvennyj naučno

sviluppo era finalizzato all'innalzamento del livello culturale della popolazione. Le attività ricreativo-culturali ospitate dai circoli dei lavoratori potevano essere di vario tipo a seconda dell'interpretazione che si dava allo spazio: il *klub* poteva essere una sala per manifestazioni, proiezioni cinematografiche o opere teatrali, una biblioteca che ospitasse sale di lettura, associazioni artistiche, musicali, teatrali, oppure un centro sportivo con palestre, piste da pattinaggio e campi da calcio. Inoltre, alcuni circoli venivano costruiti ex novo, altri invece si ricavano da vecchi edifici già esistenti, come nel caso del *klub* dell'opera di Tret'jakov che viene appunto realizzato all'interno di una cappella probabilmente caduta in disuso dopo la Rivoluzione.¹³⁹

Fin dalla prima scena vediamo come diverse associazioni cerchino di aggiudicarsi un *pomeščenie* (uno spazio) all'interno del circolo. Tra i concorrenti sono rappresentati alcuni studi privati (la scuola di teatro, ma anche il bizzarro *intimčik*, che sarà esaminato più avanti), una squadra di volontari per l'organizzazione delle attività condominiali (*i dob*) e infine «Milda e le sue donne» che vogliono realizzare all'interno del circolo un asilo nido, o meglio ancora una Casa della madre e del bambino,¹⁴⁰ ovvero uno spazio che sia contemporaneamente una clinica di maternità per le partorienti e un asilo nido per i figli dei lavoratori.

La proposta di Milda appare dunque piuttosto sovversiva, quasi scandalosa, considerando che all'epoca il circolo era il luogo in cui si svolgeva buona parte delle attività di condominio e sostituirlo con un asilo sarebbe stato un cambiamento di forte impatto per la vita di tutti i suoi avventori.

Come notano Tat'jana Chofman e Eduard Jan Diček, l'utopia della *pièce* risiede nel tentativo di Tret'jakov di osservare i problemi sociali della sua epoca con uno sguardo proveniente dal futuro.¹⁴¹ Il circolo dei lavoratori trasformato in asilo rientra in questa prospettiva. Da un lato ci sono infatti le continue dispute tra le diverse associazioni per appropriarsi di un luogo teoricamente dedito allo sviluppo della cultura del proletariato. Dall'altro c'è la vittoria di Milda, con tanto di improbabile fiera del bambino conclusiva in cui la nuova generazione viene esposta e valutata come uno dei prodotti più all'avanguardia della società.

Il terzo termine del *byt* che viene analizzato in questo paragrafo è declinato nella tabella in tre diverse forme. Le *doski* (bacheche) presenti negli appartamenti sovietici dell'epoca godevano infatti di almeno tre diverse versioni: bacheca nera, d'onore e degli avvisi della casa. L'ultima è forse la più comune e d'immediata comprensione: la bacheca degli avvisi non è in realtà legata esclusivamente al *byt* dell'appartamento sovietico e rappresenta semplicemente il luogo in cui si possono trovare, anche oggi, gli avvisi relativi a riunioni, le comunicazioni importanti e così via.

issledovatel'skij Muzej architektury imeni A.V. Ščuseva, *Iz istorij sovetskoj architektury*, Moskva, Nauka, 1984, p. 5.

¹³⁹ Cfr. T. Chofman, E. J. Diček, "Istočniki i pojasnenja", in S. Tret'jakov, *Choču Rebënka!...*, cit., p. 317-318..

¹⁴⁰ Ivi, p. 323.

¹⁴¹ Cfr. T. Chofman, E. J. Diček, "Meždu prosveščanjem i agitacij", in S. Tret'jakov, *Choču Rebënka!...*, cit., p. 15.

MILDA. Fate controllare tutte le donne, cominciando da lei. *Indica Laskova.*

LASKOVA. Chi Le ha dato il diritto?

MILDA. E fate appendere i risultati delle analisi alla bacheca degli avvisi della casa.

LASKOVA. Questo è cinismo!

Da un certo punto di vista, tuttavia, la bacheca degli avvisi ottiene nell'appartamento in coabitazione una rilevanza nuova. Per capire meglio cosa s'intende basterebbe osservare alcune installazioni di Il'ja Kabakov, artista che ha fatto della vita nelle *kommunalky* uno dei temi centrali della la sua produzione. In particolare, in *Vospominanja o kommunal'noj kuchne* (Ricordi di una cucina comunitaria), Kabakov rappresenta una bacheca degli avvisi tappezzata di foglietti e bigliettini. Qui, la parola dominante è *pozor*, vergogna.¹⁴² La bacheca degli avvisi, così come la raffigura Kabakov, diventa più che altro un metodo per mettere per iscritto i battibecchi tra inquilini: quello che non lava i piatti, quello il cui figlio ha rotto una finestra, quello che non paga le bollette e così via. Anche se la parola «vergogna» non è esplicitamente citata nel testo di Tret'jakov, appare evidente come l'intento di Milda nel passaggio precedente sia proprio quello di mettere Laskova alla gogna tramite i risultati delle analisi mediche. In tal senso si potrebbe dire che la generica bacheca degli avvisi di condominio talvolta diventava, all'epoca di *Choču rebenka*, una bacheca della vergogna.

Leggermente diverso è invece il concetto di bacheca nera, che va in coppia con la bacheca d'onore.

PRIMO TEPPISTA. Cos'è, Lenskij, non balli?

SECONDO TEPPISTA. Non mi fanno entrare. Canaglie. Hanno piazzato una sorveglianza niente male. Io da quella sorveglianza ci andrei in fretta e furia a spaccare le gambe di tutti con un mattone.

PRIMO TEPPISTA. Che scemenza. Pian pianino. Di soppiatto. Sgattaioliamo dentro.

SECONDO TEPPISTA. Ci conoscono. Siamo sulla bacheca nera. È di turno quel nasone di Petr.

PRIMO. Ma lì ci sono le ragazze. E c'è caldo. E c'è la musica.

Sulla bacheca nera si scrivevano i nomi di ubriaconi, assenteisti, fannulloni che venivano puniti con multe o addirittura con la deportazione. La pubblicazione di questi elenchi fungeva chiaramente anche da monito per gli altri cittadini.¹⁴³ È interessante notare che le bacheche nere

¹⁴² M. Semendjaeva, "Kabakov – o kommunal'nom mire", *Arzamas*, <https://arzamas.academy/materials/592>, (cons. in data 15.11.2019).

¹⁴³ Akademic, 'Černaja doska' <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/112841>, (cons. in data 15.11.2019).

venivano talvolta chiamate anche bacheche della vergogna. Quello che nella pratica le differenziava dalle semplici bacheche degli avvisi (che erano, come già detto, spesso ricoperte dalla scritta *pozor*) era che le seconde rappresentavano un organo di umiliazione ufficiale (venivano compilate dall'amministrazione), mentre le prime potevano diventare strumenti d'umiliazione spontanei, ufficiosi, gestiti liberamente dagli inquilini. Opposte alle bacheche nere erano le bacheche d'onore, che nel testo di Tret'jakov Milda cita in chiave ironica quando Bob le comunica che vorrebbe renderla membro onorario della sua squadra: «**MILDA**. E il mio nome sulla bacheca d'onore non ce lo vuol mettere? Non ha ancora preparato un posticino per farmi un monumento? O preferisce commissionare un mio ritratto a Brodskij?». Le bacheche d'onore infatti venivano esposte negli ingressi delle fabbriche o di altre organizzazioni e presentavano nome e fotografia dei migliori produttori, dei lavoratori d'assalto.¹⁴⁴ Se con il *separé* un inquilino poteva ritagliarsi una sorta di angolino quasi privato e al circolo dare sfogo, sempre nei limiti delle regole, al proprio desiderio di aggregazione, con le tre bacheche in questione si aveva invece un'ostentazione della vita, sia pubblica che privata, con tutto ciò che ne conseguiva: meriti, umiliazioni o ritorsioni.

Il quinto e ultimo vocabolo elencato all'inizio di questo capitolo rappresenta un oggetto tipico non solo del *byt* dell'appartamento sovietico, ma, più nello specifico, della cucina sovietica. Si tratta del *primus*, ovvero di un fornello a cherosene che divenne popolare in URSS con il nome della fabbrica svedese da cui veniva prodotto.¹⁴⁵ *La Kratkaja enciklopedja domašnego chozjajstva* (Breve enciclopedia dell'economia domestica) definisce il *primus*:

бытовой нагревательный прибор (работает на керосине), предназначенный для приготовления пищи, кипячения воды и других хозяйственных нужд. [...] При пользовании примусом нельзя допускать, чтобы приготовляемая пища во время кипения переливалась через края посуды на примус. Нужно следить, чтобы фитиль не загрязнялся, периодически промывать его бензином, а при сильном загрязнении — заменить.¹⁴⁶

Nel 1927, la rivista satirica *Krokodil* immortalò in una vignetta di Kostantin Rotov la fauna impazzita di una cucina sovietica alla ricerca di un ago per pulire un fornello intasato. Anche attraverso questa caricatura è possibile capire quanto il *primus* fosse parte integrante e fondamentale del *byt* dell'epoca, oltre che motivo di grandi preoccupazioni e liti tra tutti i frequentatori della cucina.

¹⁴⁴ Akademik, 'Doska pocëta', <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/143067>, (cons. in data 15.11.2019).

¹⁴⁵ Cfr. T. Chofman, E. J. Diček, "Istočniki i pojasnenja", in S. Tret'jakov, *Choču Rebënka!...*, cit., p. 319.

¹⁴⁶ «Apparecchio domestico a combustione (funziona a cherosene), utile per preparare alimenti, per far bollire l'acqua e per altri usi domestici. [...] Quando si utilizza il fornello bisogna evitare che la pietanza preparata fuoriesca dalla pentola e coli sul fornello. Bisogna sempre controllare che lo stoppino non si sporchi, lavarlo regolarmente con la benzina e, nel caso in cui si sporchi particolarmente, cambiarlo»; Akademik, 'Primus', <https://housekeeping.academic.ru/840/%D0%9F%D0%A0%D0%98%D0%9C%D0%A3%D0%A1>, (cons. in data 15.11.2019).

In *Choču rebenka*, Tret'jakov intitola una scena proprio a loro, ai fornelli (*Primusy*), che scoppiettano e fischiano nella cucina della casa di Milda (l'altro spazio ufficialmente comune, insieme al circolo). Questo regno di fornelli a cherosene e biancheria stesa è dominato dalle massaie, categoria che – si augura Milda – un giorno si estinguerà e che al momento ha soltanto due priorità: quella di andare alla ricerca di capri espiatori tra gli inquilini e quella di evitare che ciò che bolle in pentola vada di sopra.

Oggetto tragicomico, il fornello a cherosene è sempre, nella *pièce*, una buona scusa per far correre i personaggi di qua e di là.

LUŠA. *Da lontano.* Che succede lì? Un fornello è andato di sopra. *Tutte le massaie si catapultano fuori.*

AMMISTRATORE. Io chiamo la polizia.

Oppure:

Una donna inviperita e una bambina. La vipera trascina la bambina per l'orecchio.

VIPERA. Come hai osato distrarti? Il latte è andato di sopra. Come hai osato?

BAMBINA. *Contorcendosi.* Mi lasci andare!

In poche parole, il fornello è causa di ansie continue e nella scena finale viene eletto da Milda a simbolo di un'epoca precaria (di nuovo lo sguardo dal futuro di Tret'jakov) che lei sogna di veder tramontare: «**MILDA.** Gli anni passeranno. Finiranno di costruire la casa. Finirà il tempo dei fornelli e degli sgabuzzini. La disoccupazione non esisterà più. Le massaie si estingueranno. I nervi di tutti saranno più distesi».

Le massaie, categoria invisibile a Milda perché composta di donne di casa relegate in cucina e non di lavoratrici e membri attivi del partito, sono da lei stessa associate a quest'oggetto precario, surrogato del fornello a gas vero e proprio. Milda sembra non cucinare mai, al massimo si prende il gioco di una delle sue avversarie per rubarle il posto al lavandino:

SECONDA DONNA. Vede, ora il lavandino è occupato.

MILDA. Guardi che il suo fornello sta per andare di sopra.

I cinque termini analizzati in queste pagine (*ščirma*-separé, il *klub*-circolo, le *doski*-bacheche e i *primusy*-fornelli) condensano oggetti o spazi caratterizzanti il *byt* dell'epoca in cui Tret'jakov ha scritto e ambientato la sua opera. Per quanto essi siano relativamente semplici da tradurre poiché dispongono di equivalenti molto calzanti in italiano (la parola «*klub*» significa circolo, la parola

«*doska*» significa bacheca e così via), senza conoscere il contesto a cui appartengono, ovvero quello degli appartamenti comunitari con tutte le loro regole e “controregole”, possono risultare stranianti. Ad esempio, nella scena *Da Varvara* ci si potrebbe chiedere perché l’ospite donna per andare a casa si nasconda dietro un separé: «OSPITE DONNA. Mi viene da vomitare. Torno a casa. *Va dietro il sesto separé*». Tret’jakov stesso poi ironizza su queste caratteristiche facendo correre i suoi personaggi dietro a fornelli scoppiettanti e calcando la mano su tutte le paranoie della *kommunal’ka*. A parte questo, alla regola onnipresente del *ničego ličnogo* (niente è privato, o meglio ogni azione è di dominio pubblico). Tret’jakov oppone un neologismo che si può aggiungere all’elenco precedente per contrapposizione. La parola *intimčik*, secondo Chofman e Diček, è un termine tret’jakovkiano con cui si indica uno spazio in cui oziare, danzare e dedicarsi ai piaceri erotici.¹⁴⁷ Il primo personaggio a pronunciare questa parola nella pièce è Saksaul’skij, il direttore della compagnia teatrale, che si lamenta con l’amministratore per essere stato privato dell’*intimčik* in cui si riuniva con altri *nepmany*: «САКСАУЛЬСКИЙ. *Управдому*. Интимчик уже поломали. Администрация его предлагает хорошие деньги за соответствующее помещение». Questa battuta in italiano è stata tradotta traslitterando il termine e inserendo un’aggiunta: «SAKSAUL'SKIJ. *All'amministratore*. Lei ha già fatto sgomberare la stanza che utilizzavamo come *intimčik*. I gestori dell’*intimčik* offrono una bella cifra per il locale in questione». In questo caso ho scelto di mantenere il termine russo in parte perché la radice russa «*intim-*» si ritrova con lo stesso significato anche in italiano e quindi può essere comprensibile al fruitore del testo italiano; in parte perché la traslitterazione (nello specifico il suffisso diminutivo – *čik*) contribuisce a ricreare il contesto russofono dell’opera originale. Per bilanciare lo straniamento provocato dal termine russo, ho scelto di aggiungere alcune parole che esplicitassero che l’*intimčik* è uno spazio [*pomeščeniye*]. Nell’originale non erano presenti le parole evidenziate in corsivo: «Lei ha già fatto sgomberare *la stanza che utilizzavamo come intimčik*».

Lo scopo a cui è destinato questo spazio viene reso noto in una scena successiva, *Bal Šimmi* (Il ballo Shimmy): i frequentatori dell’*intimčik* vengono descritti da Jakov e Grin’ko come borghesi, come uomini della NEP, e per questo come non appartenenti ai *loro* («GRIN’KO. Ma guarda che succede qui! Signori. Pancia contro pancia. E lei ha preso quel grassone per l’orecchio coi denti! I *nostri* non sarebbero capaci di tanto»). Con *nostri* s’intendono in questo caso i proletari, contrapposti al mondo borghese o neppiano, che costituisce un quadro assolutamente alieno per i due operai: danze d’importazione americana, *frac* e *collant*, pance contro pance e sussurri nelle orecchie. Quest’ultima roccaforte borghese ha però vita breve: dopo essere entrata nell’orbita dello spionaggio tipico della *kommunalka* (Jakov e Grin’ko osservano i ballerini dalla finestra) la stanza viene buttata giù dai due

¹⁴⁷ T. Chofman T., E. J. Diček, “Istočniki i pojasnenja”, in S. Tret’jakov, *Choču Rebënka!...*, cit., p. 317.

operai che fanno crollare il soffitto, eliminandone così ogni traccia e ristabilendo la regola numero uno: niente è privato.

Molti dei termini analizzati finora sono connessi, come si è visto, alla nuova cultura degli anni Venti e, in particolare, alla nuova organizzazione del *byt* degli anni della NEP. Per concludere questa panoramica vorrei riprendere un acronimo che risulta interessante sia per il suo rapporto con il *byt*, sia per la sua traduzione in italiano. Si tratta della sigla *D.O.B.* (*Dobrovol'naja Organizacija Byta*, Divisione Organizzativa del Byt.) che, in *Voglio un bambino!*, viene usato per indicare una sorta di *družina*, un corpo di milizia volontaria, istituito col fine di realizzare concretamente quella *riorganizzazione del byt* che si cercava di attuare negli anni Venti in URSS. Nel corso della vicenda questo gruppo appare costantemente impegnato a svolgere attività per il mantenimento dell'ordine pubblico, come la lotta al teppismo e la gestione degli appartamenti comunitari.

Poiché non è stato possibile risalire a nessuna organizzazione storicamente esistita che utilizzasse questo acronimo specifico, si può supporre che il nome sia stato composto da Tret'jakov stesso sulla base di due realtà tipicamente russe: il *byt* e la *družina*. Per il significato di *byt* si rimanda all'inizio di questo paragrafo.¹⁴⁸ Il termine *družina* invece ha assunto sfumature diverse nel corso della storia russa, ma indica generalmente un corpo di guardie poste al servizio di dell'ordine costituito (che può essere incarnato da un gran principe, da uno zar o dal partito comunista).¹⁴⁹ L'esempio più recente è quello della *DN* (*Družina Narodnaja*, *Družina Popolare*), un corpo di volontari attivo in URSS negli anni Sessanta il cui scopo era proprio quello di mantenere l'ordine pubblico.¹⁵⁰

Benché il termine *družina* non sia contenuto nell'acronimo utilizzato da Tret'jakov, esso viene impiegato da uno dei membri della DOB (Bob, sul cui nome tornerò a breve) per indicare la sua squadra: «Боб. Товарищ управдом, я продолжаю настаивать, чтоб дружине организаторов быта был предоставлен угол в клубе», che letteralmente significa «Compagno amministratore, torno ad insistere perché alla *družina* degli organizzatori del *byt* sia riservato uno spazio al circolo». Con questo acronimo dunque (che probabilmente fa eco alle sigle poliziesche dell'epoca: CEKA, GPU, NKVD, poi evolutesi in KGB e ormai dopo la caduta dell'Unione Sovietica in FSB) si indica una squadra di volontari-organizzatori della vita quotidiana (del *byt*) sovietico. Questo aspetto viene sottolineato anche dal nome del loro rappresentante, Bob, abbreviazione del tipico nome americano Robert, con cui Tret'jakov alludeva a quella *taylorizzazione* della vita quotidiana che si tentava di operare con la riorganizzazione del *byt*, incarnata nell'opera dai membri della DOB (che vengono

¹⁴⁸ Cfr., *supra*, § 3.1, p. 128.

¹⁴⁹ Akademic, '*družina*', <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/53154>, (cons. in data 03.02.2020).

¹⁵⁰ Cfr. Bolšaja Sovetskaja Enciklopedija, '*Družina Narodnaja*', <http://rus-bse.slovaronline.com/25194-Дружина%20народная>, (cons. in data 03.02.2020).

chiamati a loro volta «dob».¹⁵¹ In realtà, nonostante il nome, sulla DOB piovono i commenti negativi degli abitanti della palazzina. La stessa Milda, dopo essere stata nominata da Bob «Dob onoraria» rinuncerà con disprezzo al titolo, affermando che «‘Dob’ è un nome da cane». [«‘Добка’ —собачья кличка»]. La traduzione dell’acronimo DOB risulta quindi legata da una parte a due termini tipicamente russi (*družina* e *byt*) e dall’altra a due rimandi interni al testo: l’assonanza con il nome Bob e il gioco di parole di Milda «‘Dob’ è un nome da cane» (che in traduzione viene proposto senza il suffisso diminutivo «-ka» russo).

Per cercare di tenere insieme queste condizioni senza riempire il testo di note a piè di pagina che renderebbero il testo meno performabile,¹⁵² ho preferito traslitterare l’acronimo, in modo da conservare l’associazione con «Bob» e con la battuta di Milda e aggiungere un’esplicitazione che chiarifica la mansione svolta dalla DOB. Così, la frase di Bob «Товарищ управдом, я продолжаю настаивать, чтоб дружине организаторов быта был предоставлен угол в клубе» è stata tradotta con «Compagno amministratore, torno ad insistere perché nel circolo si riservi uno spazio ai DOB. *Divisione Organizzativa del Byt: per organizzare al meglio la vita quotidiana dei cittadini*». (L’aggiunta è segnata in corsivo).

In questo caso ho scelto di eliminare la parola *družina* e di aggiungere: l’acronimo; la sua forma estesa tradotta in italiano (con la parola «divisione» che rimanda al concetto di *družina*); e un’esplicitazione, anche se parziale, del termine *byt*: «la vita quotidiana dei cittadini».

Nella scena *Da Varvara*, Tret’jakov segna con un asterisco la sigla *dob*, per spiegare che con essa si intende non solo l’organizzazione, ma anche i suoi stessi membri: «Доб: член Добровольной организации быта» ovvero «Dob: membro volontario della Divisione Organizzativa del Byt», (in italiano ho aggiunto la specificazione «volontario» che si era persa nella traduzione iniziale dell’acronimo). La nota di Tret’jakov, in cui si sottolinea il ruolo di organizzatori dei dob, viene subito smentita dalla scena stessa: dopo essere entrati in una *kommunalka* e avere iniziato a sgomberarla, i dob si accorgeranno di aver letto male il numero della stanza da liberare: era la cinque, e non la tre. In questo modo, durante tutta la pièce, il concetto di *organizzazione del byt* entra costantemente in contrasto con la figura negativa che dei Dob, i quali si dimostrano sempre violenti, fastidiosi, confusionari e, soprattutto, disorganizzati.

3.2 Riprogettare il mondo: il costruttivismo

In un articolo uscito il primo gennaio 1928 su *Novyj LEF*, Sergej Tret’jakov inaugura il

¹⁵¹ T. Chofman, E. J. Diček, “Istočniki i pojasnenja”, in S. Tret’jakov, *Choču Rebënka!...*, cit., p. 316.

¹⁵² Cfr., *infra*, § 2.1

secondo anno di vita della sua rivista scandendo i nomi dei nemici contro cui *Il nuovo fronte delle arti di sinistra* si prepara a combattere le sue battaglie.¹⁵³ In prima linea tra i suoi avversari, Tret'jakov pone il «passatismo militante»,¹⁵⁴ ovvero l'atteggiamento di quegli artisti la cui arte aveva preservato una forma pre-rivoluzionaria e che non erano riusciti o non avevano voluto ripensarsi radicalmente dopo la rivoluzione, ma si erano limitati a “cambiare tema”: «I pittori di icone incollano sotto il casco di San Giorgio la faccia di una guardia rossa o sotto il ritratto di certe brave figliole scrivono *giovani comuniste* invece di *gioventù*».¹⁵⁵ Il secondo nemico nel mirino di Tret'jakov è connesso al primo: si tratta della funzione di «narcotico sociale»¹⁵⁶ tipica dell'arte di epoca capitalista, che lo scrittore si prefigge di scalzare tramite la fattografia, ovvero quella *literatura fakta* (letteratura del fatto) in cui chi scrive non inventa una realtà, ma parla di cosa lo circonda, dei fatti reali. Il terzo nemico è invece «la smania per l'uomo viscerale, degli slanci spontanei, delle emozioni, contrapposto all'uomo razionale, l'uomo del calcolo, dell'organizzazione scientifica del lavoro, dell'intelletto».¹⁵⁷

L'attacco sferrato ai tre nemici del *Novyj LEF* (il passatismo militante, l'arte come droga sociale e l'uomo delle emozioni) richiama, in generale, i toni condivisi dalle avanguardie artistiche rivoluzionarie. L'idea di fare terra bruciata, tabula rasa, e di abbattere i propri nemici per costruire un mondo nuovo sulle ceneri della vecchia Russia spazzata via dall'Ottobre, si era diffusa già da prima della Rivoluzione. D'altra parte, anche sul piano politico, gli anni della guerra civile avevano dimostrato che la Rivoluzione non sarebbe giunta a compimento fino alla sconfitta totale dell'armata bianca, nemica giurata di quella rossa. In quegli stessi anni, su *L'arte della Comune* Punin aveva affermato: «La rivoluzione non distrugge solo le forme dell'ordinamento sociale, ma anche la vecchia cultura, il vecchio spirito, la vecchia ideologia».¹⁵⁸ Su questa stessa rivista si teorizzava che l'arte e la letteratura fossero attività lavorative e produttive, in sé non molto diverse dalla produzione di un operaio in una fabbrica. Poco tempo dopo, un concetto simile fu ripreso dai teorici del LEF (tra cui si annoverava lo stesso Tret'jakov), i quali rigettavano l'arte “da cavalletto” in nome del concetto di *žiznestroenie* («costruzione della vita»). L'arte doveva diventare “fattura” di oggetti; a criterio estetico veniva assunto il grado di lavorazione dei materiali.¹⁵⁹ Erenburg, ad esempio, scrisse che una buona seggiola costruttivista era meglio «dei cigolii di Picasso».¹⁶⁰ Tuttavia, più che un nuovo tipo di *industrial design*, si voleva produrre e riprodurre una *nuova coscienza*: la funzione sociale

¹⁵³Cfr. S. Tret'jakov S., “Buon anno nuovo! Buon nuovo «LEF»!”, in Id., *Dal futurismo al realismo...*, cit., pp. 95-99.

¹⁵⁴Ivi, p. 95.

¹⁵⁵Ivi, p. 96.

¹⁵⁶Ibid.

¹⁵⁷Ivi, p. 97.

¹⁵⁸L. Magarotto, “I letterati e la Rivoluzione”, in M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, , vol. 7, *Il novecento*, Torino, UTET, 1997, p. 244.

¹⁵⁹A. M. Ripellino, cit., chap. 6.

¹⁶⁰Ibid.

dell'artista proletario era quella di essere un *produttore sociale*, produttore di un nuovo rapporto tra arte e società.¹⁶¹

Sempre in questa ottica, la *literatura fakta* proposta da Tret'jakov propugnava «la fine naturale della letteratura d'invenzione»,¹⁶² la morte del romanzo e invitava ad «*amare i fatti*»¹⁶³ illustrandoli con cronache, documenti, articoli, biografie, memorie: «una letteratura deserta come il rapporto di un gendarme»,¹⁶⁴ per utilizzare l'immagine proposta da Ripellino.

Eppure, alle origini di questa letteratura asciutta e disadorna e del ferreo materialismo caratteristico delle opere d'arte dell'epoca, c'era stata quella «frenesia d'invenzioni» scatenatasi per riprogettare il mondo dopo la rivoluzione d'Ottobre:

La rivoluzione scatenò l'inventiva di poeti ed artisti, cui parve di poter finalmente dar vita in quel rovinio alle più strampalate utopie, di poter trasformare la Russia in una contrada di castelli in aria e chimere. [...] Filonov voleva dipingere quadri che demolissero i muri. [...] Chlébnikov farneticava di assoggettare l'intero consorzio degli uomini a un governo di futuristi, insigniti del titolo di «Presidenti del Globo Terrestre». [...] In un paese arretrato e cencioso come la Russia, messo a soqquadro dagli odii e dalla discordia, gli artisti vagheggiavano dunque magiche meccanerie, architetture inattuabili. Da questa frenesia di invenzioni, di miracoli tecnici, da questo desiderio di «americane» scaturì la tendenza chiamata costruttivismo.¹⁶⁵

Di fatto, come nota Ripellino, gli obiettivi portati avanti dalle teorie artistiche costruttiviste si risolsero in una serie di progetti utopistici e inattuabili. In altri casi, l'entusiasmo per il progresso e il culto dell'ingegneria ricadevano in progetti che assomigliavano a quelli delle esposizioni universali ottocentesche (si pensi alla somiglianza tra il monumento alla Terza Internazionale di Tatlin e la torre Eiffel).

Un discorso a parte a può essere fatto per il teatro, e in particolare per il teatro di Mejerchol'd e Tret'jakov, nel quale il costruttivismo trovò invece la sua «terra promessa».¹⁶⁶

3.2.1. Il teatro di produzione e la Biomeccanica di Mejerchol'd

Nei teatri dell'epoca, l'idea di fare terra bruciata per costruire su di essa mondo nuovo venne presa alla lettera: la scena non si orna, ma si costruisce. Vsevolod Mejerchol'd, che fu il massimo esponente del costruttivismo in ambito teatrale, voleva «denudare il palcoscenico»; Erenburg nominò

¹⁶¹Cfr. L. Magarotto, cit., p. 246.

¹⁶²Ivi, p. 247.

¹⁶³Ibid.

¹⁶⁴A. M. Ripellino, cit., chap. 6.

¹⁶⁵Ibid.

¹⁶⁶Ibid.

il nuovo tipo di regista «direttore di strade ferrate»¹⁶⁷ e si parlò seriamente di abolire *in toto* la scena. Lo stesso progetto pensato per *Choču rěbenka!* da El' Lisickij, prevedeva la riorganizzazione totale degli interni del teatro (l'idea era quella di far recitare gli attori su un "ring" innalzato sulla buca d'orchestra),¹⁶⁸ al punto che, per poterlo realizzare, il teatro di Mejerchol'd si rivelò inadatto e si pianificò di costruire un edificio completamente nuovo. Dopo aver spogliato il palcoscenico di ogni decorazione, il costruttivismo denuda anche gli artefici della recitazione. Con questa premessa nacque la Biomeccanica di Mejerchol'd. Questa tecnica si basava sull'allenamento fisico dell'attore, il quale doveva svolgere una serie di esercizi elaborati da Mejerchol'd stesso al fine di abituarti a dominare il proprio «apparato biomeccanico». ¹⁶⁹ Gli esercizi, frutto dell'osservazione e dell'analisi dei movimenti degli animali, fanno scoprire «all'interprete un codice di movenze essenziali, una riserva di gesti, alla quale egli attingerà per intessere con leggerezza d'ombra le proprie trame cinetiche». ¹⁷⁰ Lo scopo è quello di rendere i riflessi degli attori duttili e controllabili al punto da poter «tradurre in atti fisici i sentimenti del personaggio». ¹⁷¹ Tolto dalla scena qualsiasi ornamento, il palcoscenico rimane una piattaforma su cui si esibiscono interpreti-acrobati e attori-atleti che hanno preso lezioni di boxe e sanno governare magistralmente i propri corpi. Anche in questo senso il teatro di Mejerchold si fece «produzione», trasformando la scena in un laboratorio e la recita in una serie di movimenti meccanici. La mimica della Biomeccanica, inoltre, doveva servire a interpretare le differenze tra le classi sociali. Davanti a personaggi estremamente schematici (comunisti incorrotti e borghesi cattivi) si parlò di «sociomeccanica», ¹⁷² in relazione al ruolo sociale dei personaggi che traspariva non tanto dalle parole, quanto dai movimenti degli attori stessi. Il rischio a cui si sottoponeva questa tecnica era quello di trasformare l'attore in un semplice strumento meccanico: in un robot.

3.2.2 Il teatro delle attrazioni: come si produce una coscienza?

Sarebbe difficile capire a fondo l'opera di Sergej Tret'jakov senza considerare l'invenzione della Biomeccanica e il teatro della produzione. Come vedremo, le stesse scelte linguistiche operate dall'autore sono frutto di un intenso lavoro sulla parola, caratteristico di un'arte che voleva essere prima di tutto *produttrice*. Nel 1927 infatti, sul secondo numero della rivista *Novyj LEF*, apparve un trafiletto in cui si annunciava la seconda versione della pièce *Voglio un bambino!*, scritta da Sergej

¹⁶⁷Ibid.

¹⁶⁸Cfr. El' Lisickij, "Komposicija szeny teatra Mejerchol'da v Moskve dlja teatra po p'ese Tret'jakova *Choču rěbenka!*", in S. Tret'jakov, *Choču Reběnka!*, cit., p. 249.

¹⁶⁹A. M. Ripellino, cit., chap. 6.

¹⁷⁰Ibid.

¹⁷¹Ibid.

¹⁷²Ibid.

Tret'jakov per il TIM (*Teatr imeni Mejerchol'da*, il teatro Mejerchol'd) e fu in quest'occasione che l'opera di Tret'jakov venne esplicitamente definita pièce «di produzione».¹⁷³

Sempre nell'ottica della produttività va probabilmente intesa l'affermazione dell'autore per cui la pièce in sé sarebbe *diskussionna* («che fa discutere»), così come la proposta avanzata da Mejerchol'd, il quale avrebbe voluto intavolare una discussione con il pubblico seduta stante, durante lo spettacolo: «Propongo di posizionare la platea sul palcoscenico. Venderemo i posti sul palcoscenico, ma una parte di essi li daremo a quelle organizzazioni che prenderanno parte alla discussione durante o dopo lo spettacolo. Tra un atto e l'altro si faranno delle pause per discutere».¹⁷⁴ Come la *literatura fakta* aveva innalzato i lettori al ruolo di collaboratori del giornale, così il teatro di Tret'jakov avrebbe voluto innalzare il pubblico e posizionarlo, fisicamente, allo stesso livello dagli attori, sul palcoscenico. Anche in questo ambito dunque, scompariva pian piano la distinzione tra autore e pubblico.

Con queste strategie, si tentava di mettere in pratica il ruolo dell'artista come produttore di una nuova *coscienza* nello spettatore, il quale a sua volta avrebbe ragionato razionalmente per trarre le sue conclusioni dopo avere assistito allo spettacolo. In tal senso si può probabilmente leggere la definizione data da Tret'jakov alla pièce come «opera-tesi».¹⁷⁵ Il personaggio di Milda viene infatti presentato come standard al quale si oppongono vari ostacoli o personaggi antagonisti il cui scopo è quello di fare esprimere alla protagonista i suoi principi e di mettere a punto il proprio programma superando (vincendo o perdendo) un conflitto dopo l'altro. Tret'jakov adotta i metodi del teatro avanguardista: rigetta l'idea di catarsi e dell'identificazione dello spettatore con i personaggi. Il suo è il teatro della disillusione,¹⁷⁶ in cui il coinvolgimento dello spettatore non avviene tanto dal punto di vista della compassione (il ridere e il piangere *con* gli attori), quanto da quello dalla discussione provocata dall'opera. Nel corso del dibattito, che doveva essere collettivo, serio, scientifico (il regista Terent'ev propose di invitare allo spettacolo dei medici)¹⁷⁷ il pubblico avrebbe tratto le sue conclusioni da sé.

In un articolo su *l'Ottobre del pensiero*, Tret'jakov dà una definizione del «teatro delle attrazioni»¹⁷⁸ come mezzo utile a completare il lavoro già svolto da Mejerchol'd con la Biomeccanica.

¹⁷³ T. Chofman, E. J. Diček, “Meždu prosveščanjem i agitacij”, in S. Tret'jakov, *Choču Rebënka!*, cit., p. 10.

¹⁷⁴ «Я продолжаю зрительный зал на сцену. Места на сцене мы будем продавать, а часть мест передавать тем организациям, которые примут участие в дискуссии во время или после спектакля. Действие будет прерываться для дискуссии»; La trascrizione della discussione al Glavrepertkom è riportata in: “Doklad v Glavrepertkome o postanovočnom plane p'ecy S. M. Tret'jakova Choču Rebënka! (15 dekabrja 1928)”, in S. Tret'jakov, *Choču Rebënka!...*, cit., p. 232.

¹⁷⁵ Ivi, p. 234.

¹⁷⁶ Cfr. T. Chofman, E. J. Diček E., “Milda, novaja ženščina čelovek”, in S. Tret'jakov, *Choču Rebënka!...*, cit., p. 262.

¹⁷⁷ Cfr. Ibid.

¹⁷⁸ S. Tret'jakov, “Il teatro delle attrazioni!”, in Id., *Dal futurismo al realismo ...*, cit., pp. 86-94.

«Ripetiamolo», scrive Tret'jakov, «la Biomeccanica è di un'importanza straordinaria in quanto è mezzo nuovo e razionale di costruzione del movimento. Ma essa non risolve il problema del teatro in quanto strumento d'azione di classe».¹⁷⁹ Per trasformare il teatro in strumento di azione di classe è necessario, secondo Tret'jakov, «prendere in considerazione il pubblico come elemento dello spettacolo» e «trovare il modo di calcolare gli effetti dell'intensità emozionale che il teatro ha per sua missione di suscitare negli spettatori».¹⁸⁰ Da questa idea nacque il «teatro delle attrazioni». Per Tret'jakov e Ejzenštejn un'«attrazione» era “l'unità di misura” utile a calcolare le emozioni del pubblico. Montando tra loro diverse attrazioni (ovvero determinati movimenti degli attori, scene violente o pause strategiche) si doveva verificare nel pubblico un accumulo di emozioni e tensioni nervose tale da produrre sugli spettatori un'azione precisa, quella che regista e drammaturgo si erano prefissati. Alcuni esempi di «attrazioni» sono individuabili anche in *Choču rebënka!*. Si tratta di quelle scene destinate a fare scandalo: si pensi a quando Milda sceglie *razionalmente* il padre del bambino o a quando dichiara che si limiterà ad essere la madre biologica, per poi affidare il nascituro alle cure di una Casa del bambino.¹⁸¹ Tali affermazioni avrebbero dovuto, almeno secondo le aspettative di Tret'jakov, Terent'ev e Mejerchol'd, produrre nel pubblico reazioni tali da innescare la discussione, il dibattito, trasformando così lo spettatore da oggetto del teatro dell'attrazione a soggetto attivo che, razionalmente, osserva l'opera e trae da essa le sue conclusioni.

3.2.3 La parola scolpita della Biomeccanica: i cigolii di Skripučij

Protagonista indiscusso delle tecniche e dei progetti illustrati finora fu l'elemento materiale. Ancora meglio: la *lavorazione* del materiale. Dopotutto, in un'epoca in cui, come scrisse Erenburg, «un secondo di pausa è la morte»¹⁸² era più che naturale puntare tutto sul lavoro, sul produrre, sul fare. Il teatro delle attrazioni auspicava di poter calcolare le emozioni del pubblico «montando» delle attrazioni; per Tret'jakov il nuovo teatro doveva valorizzare il «materiale dell'azione teatrale, su di una base scientifica».¹⁸³ Mejerchol'd aveva denudato il palcoscenico e allenato gli attori a plasmare il proprio corpo come materiale duttile, a governarlo muscolo dopo muscolo. Tret'jakov stesso, citando Mejerchol'd, paragona la Biomeccanica alla parola teatrale interpretata come «materiale reale lavorato dallo scalpello di uno studioso».¹⁸⁴

L'immagine della parola teatrale “scolpita” come i muscoli di un interprete biomeccanico può

¹⁷⁹Cfr. Ivi, p. 86.

¹⁸⁰Ibid.

¹⁸¹Cfr. T. Chofman, E. J. Diček, “Milda, novaja ženščina čelovek”, in S. Tret'jakov, *Choču Rebënka!*, cit., p. 264.

¹⁸²A. M. Ripellino, cit., chap. 6.

¹⁸³S. Tret'jakov, “Il teatro delle attrazioni”, in Id., *Dal futurismo al realismo...*, p. 88.

¹⁸⁴S. Ejzenštejn, S. Tret'jakov, “Vyzritel'noe dviženie”, http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_2/, (cons. In data

tornare utile anche per osservare più approfonditamente l'opera oggetto di questa ricerca. Secondo Tret'jakov, la Biomeccanica necessitava infatti di una lingua adatta, fatta di parole vivaci, dense, sbalorditive, di «gesti sonori» come li definì l'autore di *Choču reběnka!*. Il linguaggio doveva essere governato da un ritmo, da una forza vitale che animasse e insieme controllasse le parole. «Gli impulsi dovevano essere controllati in modo che solo la volontà razionale fungesse da forza motrice per l'espressione sia fisica che linguistica»,¹⁸⁵ e in questi termini può essere letto anche il modo di esprimersi della protagonista di *Choču reběnka!*, spesso controllato e razionalizzato oltre ogni limite.

Sulla razionalizzazione di Milda torneremo più avanti. Per introdurre l'analisi del testo che andremo ora ad affrontare può invece essere utile partire da un personaggio marginale, quasi comico, il cui particolare modo di esprimersi rende abbastanza chiaramente fino che punto il linguaggio elaborato da Tret'jakov per la sua pièce volesse confarsi alle leggi della Biomeccanica. Si tratta di Skripučij, inquilino della palazzina dove abita Milda, il quale si distingue con il suo ritornello di lamentele dal mormorio costante che riempie la casa. Ha un nome parlante, che deriva da *skrip* («cigolio, scricchiolio»), suono che probabilmente si associa al rumore della *fortočka*, la finestrella di ventilazione che Skripučij scosta appena per gridare qualche offesa agli altri inquilini, troppo rumorosi per i suoi gusti. Questo personaggio fa capolino dalla sua finestrella pochissime volte, sempre per brevissimo tempo e quasi esclusivamente per lamentarsi. Skripučij si esprime quasi solo con frasi impersonali, indirizzando le sue lamentele a un'identità indefinita: «Non ti lasciano vivere e lavorare è impossibile» [«ЖИТЬЯ НЕТ И РАБОТАТЬ НЕМЫСЛИМО»]; «Dalla finestrella di ventilazione. Così non si può vivere. Hanno ricominciato a farmi la serenata sotto le finestre. Questo non è un asilo. Qui abitano persone vere» [«В форточке. ЖИТЬЯ НЕТ. ПОД ОКНАМИ МУЗЫКУ ЗАТЕЯЛИ. ЗДЕСЬ НЕ ДЕТСКИЙ САД. ЗДЕСЬ ЖИВЫЕ ЛЮДИ ЖИВУТ»]; «Non ti lasciano lavorare» [«РАБОТАТЬ НЕ ДАЮТ»]. Tutti i suoi interventi rimangono senza risposta e talvolta di Skripučij si sente solo la voce perché nascosto dietro un libro o dietro la finestrella, tanto che la sua stizza a un certo punto viene rappresentata soltanto tramite il rumore di un'anta sbattuta bruscamente, come se tra lui e la *fortočka* fosse avvenuta una fusione completa: «I bambini piangono. Sopra, una finestrella di ventilazione sbatte bruscamente».

Come è stato detto, il grande rischio corso dagli interpreti biomeccanici era quello di trasformarsi in personaggi troppo schematici, in robot. Più estremo il destino di Skripučij, ma questa volta dal punto di vista delle parole: ricalcando il ruolo del personaggio, il suo linguaggio, già di per sé ridotto all'osso, si prosciuga fino scomparire, per poi arrivare ad esprimersi soltanto mediante il rumore di un'anta sbattuta. In questo dettaglio è ben rappresentata la doppia natura di quelle pulsioni

14.01.2020)

¹⁸⁵T. Chofman, E. J. Diček, «Meždu prosveščanjem i agitacij», in S. Tret'jakov, *Choču Reběnka!...*, cit., p. 30.

(o istinti) vitali che l'attore biomeccanico doveva riuscire a controllare. Da un lato esse contrastano con la ragione, provocando grida e lamenti irrazionali; dall'altro, si esprimono in comportamenti estremamente schematici (il ripetere gli stessi gesti, l'utilizzare le stesse parole, in maniera meccanica) e diventano dunque, se studiate e organizzate, riproducibili razionalmente e meccanicamente.

Con questo esempio marginale, ma significativo, si vuole introdurre la seguente analisi, nella quale, tenendo presente il panorama illustrato finora, si osserveranno alcune particolarità del linguaggio "sculpto" da Tret'jakov per *Choču reběnka!*.

3.3 Mejerchol'd – Tret'jakov: il linguaggio della sociomeccanica

Il concetto da cui ci si propone di partire per osservare il linguaggio specifico della pièce è, ancora una volta, quello di «biomeccanica» e, più nello specifico, di «sociomeccanica». In effetti, gli esercizi elaborati da Mejerchol'd per i suoi attori non volevano soltanto «tradurre in atti fisici i sentimenti del personaggio». ¹⁸⁶ Essi dovevano anche:

[...] significare la sostanza del personaggio. Ossia la sua condizione, il suo ceto sarebbero emersi, non tanto dal canovaccio verbale, quanto dalle attitudini e dai movimenti. In altri termini la mimica serviva anch'essa a discriminare le parti in senso classistico. Caratterizzati mediante parabole ginniche, i personaggi riuscivano maledettamente schematici: i comunisti, incorrotti e slavati come angeli dell'Esercito della Salute; i borghesi, sgarigianti bersagli da abbattere d'un teatro-taoumachía. ¹⁸⁷

In modo simile si comporta il linguaggio di *Choču reběnka!*. Nella pièce si riscontrano infatti una serie di linguaggi del tutto divergenti tra loro, ma chiaramente attribuibili a determinati gruppi sociali. Tenendo presente il concetto di sociomeccanica è possibile individuare i socioletti presenti nel testo di *Choču reběnka!*, dove con il termine «socioletto» si intende una varietà della lingua diffusa in determinati gruppi o strati sociali. Si tratta dunque di un "linguaggio collettivo" nel senso di un linguaggio che caratterizza un gruppo della popolazione, una collettività. ¹⁸⁸

Il linguaggio misto della protagonista, Milda, che si costruisce nel corso della vicenda, si

¹⁸⁶A. M. Ripellino, cit., chap. 6.

¹⁸⁷Ibid.

¹⁸⁸ Con il termine «socioletto» si intende «quella varietà del codice linguistico caratterizzato da diastrìa» e con «diastrìa» il «Termine creato da Coseriu [1973] per designare le varietà della lingua selezionate da variabili di tipo sociale o, per meglio dire, da variabili legati alla stratificazione in classi o in gruppi sociali. Sono dunque da considerarsi diastratiche sia le varietà (o i tratti che le caratterizzano) considerate come socialmente "alte" (l'italiano aristocraticamente formale e ampolloso, e al tempo stesso certi tratti che ne sono caratteristici, quali ad es. la cosiddetta "erre moscia"), sia quelle considerate socialmente "basse", come l'italiano popolare, sia infine taluni sottocodici chiaramente attribuibili a gruppi sociali determinati: il linguaggio dei medici, ad es., o quello che impropriamente viene chiamato "gergo giovanile", ecc.»; Cfr. G.L. Beccaria, 'socioletto', 'diastrìa', in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi,

differenzia dalla lingua parlata dagli altri personaggi: il *prostoreč'e* con volgarismi, il *blatnoj žargon* e il *kanceljarit* che si osserveranno in questo commento si differenzia dalla lingua parlata dagli altri personaggi: il *prostoreč'e* con volgarismi, il *blatnoj žargon* e il *kanceljarit* che si osserveranno in questo commento. Milda, date le sue origini non russe, deve affinare la sua lingua passo dopo passo e, nel farlo, commette errori, inciampa, come chi, per tornare alla metafora biomeccanica del corpo in movimento, non abbia ancora imparato a governare i propri impulsi. In questi termini il suo linguaggio stride con la coralità uniforme degli altri personaggi, attirando l'attenzione dello spettatore sulle peculiarità del personaggio. Allo stesso tempo, nel tentativo di governare la lingua, Milda organizza il suo modo di parlare con precisione scientifica, applicando le regole grammaticali che le vengono insegnate e scegliendo, spesso, soluzioni linguistiche estreme e iper-razionalizzate (arriverà a dire che i fiori sono «gli organi genitali delle piante»). Le caratteristiche di questo linguaggio, la sua origine e i suoi limiti saranno osservati nello specifico nell'ultima parte di questo commento.

3.3.1 Il *blatnoj žargon*, la lingua della malavita

I due codici linguistici al centro della seguente analisi sono il *blatnoj žargon* (il gergo della malavita) e il *kanceljarit* (il burocratese). Questi due linguaggi risultano interessanti anche dal punto di vista della traduzione. Nel suo *Il russo, l'ABC della traduzione* Julia Dobrovolskaja nomina proprio queste due categorie come esempio delle più profonde contaminazioni subite dalla lingua russa:

Il linguaggio parlato russo (e non solo russo) ha subito poi una profonda contaminazione, da un lato, dall'invadente «канцелярит», l'onnipresente burocratese – «Мальчик, ты по какому вопросу плачешь?» si è arrivati a chiedere a un bambino che stava piangendo – e, dall'altra, dall'uso smisurato del «блатной язык», detto anche «феня» (il linguaggio della malavita).¹⁸⁹

La *blatnaja leksika*, il lessico della malavita, emerge soprattutto nella scena *Chuligany* (*I teppisti*). Ad esempio, i termini *ment* e *mil'ton* indicano entrambi il poliziotto, che in italiano potrebbe essere lo «sbirro» o «piedi piatti».

ПЕРВЫЙ ХУЛИГАН. Мент шпилит. *Ko второму хулигану.* Пойди задержи.

ВТОРОЙ ХУЛИГАН. Как — задержи?

ПЕРВЫЙ ХУЛИГАН. Устрой драку с Лён'кой

PRIMO TEPPISTA. Passa uno sbirro. *Al secondo teppista.* Vai a trattenerlo.

SECONDO TEPPISTA. In che senso trattenerlo?

PRIMO TEPPISTA. Inscena una rissa con Len'ka,

1994.

¹⁸⁹J. Dobrovolskaja, cit., p. 132.

для виду, потом помиришься. Уходят.

ГОЛОСА:

— Повернули мильтона.

— Здорово задрались.

poi fate subito pace. Escono.

VOCI.

– Hanno fatto girare il piedipiatti.

– Se le sono suonate a dovere.

In questo passaggio, verbo *špilit*¹⁹⁰ (che nel gergo della malavita significa «arrivare» o «passare») è stato reso con un semplice «passa» per evitare di inserire espressioni che distolgono l'attenzione dalla parola «sbirro» (che già di per sé dà alla frase un tono “malavitoso”).

Un altro sinonimo di *ment* e *mil'ton* è *gad*, che nel linguaggio della malavita significa di nuovo «poliziotto» (spreg.).¹⁹¹ Tuttavia, il termine ha carattere ambivalente perché, al di fuori del mondo criminale, *gad* significa «rettile» (zool.) o «farabutto» (ingiur.),¹⁹² Questo insulto, indirizzato dall'operaio Aškin a uno dei sorveglianti coinvolti nella rissa, sembra riflettere l'ambiguità del personaggio: non è un teppista, ma di fatto commette lo stupro insieme ai teppisti. «Я ж тебя, гад, изуродую» viene tradotto con: «Adesso, rettile, ti spacco la faccia». La scelta di non rendere il vocabolo con un epiteto come «sbirro» o «sgherro» è giustificata dal fatto che in russo non è chiaro se il termine sia effettivamente *blatnoj* o rappresenti invece un'offesa più generica. Tuttavia, invece di tradurre con «farabutto» (insulto che in genere si usa per riferirsi a ladri o criminali e dunque opposti ai poliziotti), ho preferito tradurre letteralmente con «rettile», giocando sul fatto che in italiano questa parola porta con sé il significato ingiurioso di «persona abietta».¹⁹³

3.3.2 Il *kanceljarit* e il linguaggio collettivo della *kommunalka*

Una scena di particolare interesse per analizzare i diversi linguaggi dell'opera e le loro rese in italiano è *Obščee sobranie* (*La riunione generale*) in cui si ha un esempio del cosiddetto burocratese, in russo *kanceljarit*.

Per riuscire a tradurre il *kanceljarit* è stato necessario prima di tutto individuarne le caratteristiche principali. La scena de *La riunione generale* si presta in modo particolare a osservare questo tipo di linguaggio grazie al fatto che in essa si confrontano sullo stesso argomento (il comportamento sconveniente di Milda) l'amministrazione, che utilizza il burocratese, e gli inquilini della *kommunalka*, che utilizzano il loro linguaggio colloquiale, semplice e diretto:

¹⁹⁰Questo verbo, di chiara origine tedesca (*spielen* significa in tedesco «suonare», «giocare» o anche «recitare»), contempla una serie di significati diversi che vanno da *igrat'* (giocare) a *rabotat'* («lavorare») a *špionit'* («spiare»).

¹⁹¹*Bolšoj slovar' russogo žargona*, 'gad', <https://ojargone.ru/g/>, (cons. in data 14.01.2020)

¹⁹²V. Kovalev, 'gad', *Il Kovalev. Dizionario russo-italiano italiano-russo*, Bologna, Zanichelli, 2014.

¹⁹³Treccani, 'rettile', <http://www.treccani.it/vocabolario/rettile2/>, (cons. in data 14.01.2020)

ДЕЛОПРОИЗВОДИТЕЛЬ. Домоуправление ставит на общее собрание вопрос о незаконном и антиморальном поведении проживающей в номере тридцать два...

SECRETARIO. L'amministrazione presenta all'assemblea generale la questione relativa al comportamento illegale e immorale della locataria della camera trentadue...

Il primo elemento tipico del *kanceljarit* è, evidentemente, la complessità sintattica espressa attraverso la “frase unica” lunga, cioè la tendenza a condensare l'intero contenuto di un discorso in una sola frase.¹⁹⁴

Il problema della “lungaggine” del discorso viene reso esplicito anche dalle varie reazioni dei presenti «Короче нельзя?» («Non può farla più breve?») e «Не рассусоливай» («Non menare il can per l'aia»), i quali traducono immediatamente il discorso del segretario in un *prostoreč'e* tutto composto di frasi brevissime:

ГОЛОСА:

- Сами знаем.
- У ней мужчины ночевали.
- В мужском костюме ходила.
- Ночами оргии устраивала.
- Венерическими словами ругалась.
- Кругом семейные, и дети эту мерзость слушали.
- Водила к себе рабочих со стройки.
- Издевалась над невестами этих рабочих.
- Доводила до истерик.
- До самоубийства.
- В коридоре крик и драки.

СКРИПУЧИЙ. Житья нет и работать невыносимо.

ГОЛОС. Публичный дом.

VOCI.

- Lo sappiamo già.
- Ci sono degli uomini che hanno dormito da lei.
- Se ne è andata in giro vestita da uomo.
- Ha organizzato delle orge notturne.
- Ti insulta con parole veneree!
- Lì attorno abitano delle famiglie e i bambini hanno sentito tutte le sue porcherie.
- Si è portata a casa degli operai dal cantiere.
- Ha preso in giro le fidanzate dei lavoratori.
- Ha provocato loro delle crisi isteriche!
- Le ha indotte al suicidio!
- Nel corridoio si urla e si fa a botte!

SKRIPUČIJ. Non ti lasciano vivere e lavorare è impossibile!

VOCI. La casa è diventata un bordello!

Questa scena non è l'unica in cui compaiono richieste esasperate di “farla breve”. In *Il circolo*, alle lungaggini del direttore gli operai obiettano subito con un «Нельзя ли покороче, гражданин?» («Non si potrebbe accelerare un attimo, cittadino?») e il discorso difensivo di Milda viene troncato per lo stesso motivo da un secco «Falla breve» [«Короче»]. Ritornelli del genere sembrano fare eco a quella necessità liberarsi da ogni *surplus* linguistico che aveva caratterizzato il teatro e in generale l'arte dell'epoca. D'altra parte, già con la letteratura del fatto, Tret'jakov si era comportato in modo

¹⁹⁴A. M. Cortellazzo, “Il burocrate”, *Treccani*, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/burocrate/cortellazzo.html, (cons. in data 14.01.2020)

simile ai suoi personaggi, spogliando la lingua da ogni “di più”, per lasciare spazio a un elemento solo: il fatto.

Tornando all'opera, bisogna aggiungere che tali interruzioni contribuiscono allo straniamento dello spettatore. Oscillando tra il *kanceljarit* e la lingua della *kommunalka* il focus di chi osserva si sposta continuamente tra il *cosa* viene detto e il *come* lo si dice. L'esempio più palese riguarda il giudizio conclusivo emesso dalle due fazioni, amministrazione *versus* inquilini. Confrontiamo l'accusa del segretario con quella degli inquilini.

ДЕЛОПРОИЗВОДИТЕЛЬ. Домоуправление ставит на обсуждение ночёвку у вас лиц без прописки и за нахождение у вас нагревательных электрических приборов. А ваша частная жизнь домоуправление не интересуется. Это не наше дело.

SEGRETARIO. L'amministrazione di condominio prende in esame il pernottamento di individui senza autorizzazione di residenza nella sua stanza e il reperimento nella stessa di apparecchi elettrici per scaldare i liquidi. La sua vita privata all'amministrazione non interessa. Non sono fatti nostri.

Gli inquilini si limitano a una parola:

РЁВ. Проститутка.

UN BOATO. Prostituta.

In questo secondo intervento del segretario sono chiaramente individuabili alcuni elementi di burocrate. ¹⁹⁵ Compaiono forme pleonastiche come «ставит на обсуждение» (più semplicemente si potrebbe dire «обсуждает» o «рассуждает») che viene tradotto in italiano con «prende in esame» (anziché «esamina»). Tipico del *kanceljarit* russo è anche l'utilizzo di sostantivi deverbali¹⁹⁶ come «ночёвка» («pernottamento», che deriva da «ночевать», «pernottare») e «нахождение» che deriva da «находит» («trovarsi», «essere situato») che viene reso in italiano con «il reperimento». L'equivalente burocrate del «чайник» («il bollitore») è «нагревательный электрический прибор» che in italiano diventa «apparecchio elettrico per scaldare i liquidi». Molti sostantivi del *kanceljarit* sono in realtà participi sostantivati, come nel caso della citazione precedente, in cui ho tradotto il termine «проживающей» con una forma tipica del linguaggio giudiziario: «locataria» (che è sinonimo burocratico di «inquilina» così come il participio «проживающий» lo è di «жилец»).

In contrasto con questa complessità linguistica, il linguaggio degli inquilini, liberandosi da

¹⁹⁵Cfr. Meduza, “Doktor, u menja kanceljarit: kak ptičij jazyk zakonov i dokumentov pronikaet v razgovornukuju žizn”, <https://meduza.io/episodes/2019/11/25/doktor-u-menja-kantselyarit-kak-ptichiy-yazyk-zakonov-i-dokumentov-pronikaet-v-razgovornuyu-rech>, (cons. in data 14.01.2020)

¹⁹⁶Meduza, “Kak izbežat kanceljarita?”, in *Kak izbežat stilistieskjch ošibok*, <https://meduza.io/cards/kak-izbežat-stilisticheskikh-oshibok>, (cons. in data 18.12.2019)

ogni *surplus*, riduce l'accusa a una sola parola: «Prostituta» [«Проститутка»]. Tuttavia, il loro grido unanime (il boato) compare solo dopo l'ennesima, rumorosa scena corale “da *kommunalka*.” Con l'espressione *linguaggio della kommunalka* si vogliono indicare le molteplici e non meglio identificate “voci” che risuonano continuamente nell'opera sovrapponendosi le une alle altre, interrompendosi e mescolando i diversi discorsi. Già nella sua recensione del 1922 per *Le cocu magnifique*,¹⁹⁷ Tret'jakov aveva espresso il suo apprezzamento per i gruppi di personaggi che apparivano sulla scena e per il linguaggio sporco, non affinato utilizzato dagli attori: «Le parole non si accordano, rimbalzano in echi, si disperdono nei cori, in una confusione fragorosa»¹⁹⁸, aveva scritto l'autore di *Choču reběnka!*. Qualcosa di molto simile avviene nella sua stessa pièce: il rumoroso disordine del *byt* dell'epoca si traduce in dialoghi caotici che mettono sulla scena la massa, la confusionaria vita collettiva dell'epoca. Non per niente, molte di queste scene non sopravvissero alla revisione del Glavrepertkom: l'atmosfera confusionaria descritta nel copione restituiva un'immagine troppo disordinata della vita sovietica, rischiando di influenzare negativamente il pubblico. Così, nella seconda versione di *Voglio un bambino!* l'ambientazione migra in campagna, lasciando indietro i caotici appartamenti comunitari con i loro fastidiosi e rumorosi inquilini.

3.3.2.1 La traduzione della parola *chozjajka*

L'attenzione e l'apprezzamento di Tret'jakov per le scene in cui diversi gruppi sociali si riuniscono sul palcoscenico non stupisce. Dopotutto, per l'autore di *Voglio un bambino!* il teatro doveva essere un luogo produttivo, un luogo in cui trattare i conflitti sociali dell'epoca ed è dunque comprensibile che spesso, a governare la scena, fossero le situazioni collettive e non i singoli personaggi. A questo proposito va sottolineato che la prima versione della pièce è priva del *dramatis personae*, l'elenco iniziale dei personaggi. Inoltre, salta all'occhio una certa tendenza ad indicare i personaggi non con dei nomi, ma con dei numeri (MASSAIA 1 E MASSAIA 2, OPERAIO 1, OPERAIO 2, TEPPISTA 1, TEPPISTA 2, 3, ecc.). Ogni personaggio appare dunque come esponente prototipico di un gruppo sociale, privo di caratteristiche individuali specifiche.

A questo punto vale la pena soffermarsi sulla traduzione di uno di questi nomi che in italiano è stato tradotto utilizzando lemmi diversi tra loro. Si tratta del termine «хозяйка» (*chozjajka*) che, a seconda del contesto, è stato tradotto con «proprietaria», «donna di casa» o «massaia». Ad esempio, ho scelto di tradurre questo termine con «proprietaria», nella scena in cui Discipliner, dopo essere

¹⁹⁷S. Tret'jakov, “Velikodudšnij rogonozec”, ”, *Teatral'naja Biblioteka Sergeeva*, 1922, http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold_v_kritike/Meyerhold_v_kritike_1920_1938/#_Toc198443771, (cons. in data 14.01.2020)

¹⁹⁸Ibid.

stato buttato fuori dalla vecchietta con cui divideva la stanza, viene ospitato da Milda e, poco dopo, rischia di litigare anche con lei:

МИЛДА. Ну ладно, ты сам понимаешь.

ДИСЦИПЛИНЕР. Я, конечно, понимаю, что с двумя квартирохозяйками в один вечер ссориться вредно.

MILDA. E va bene, lo capisci da solo.

DISCIPLINER. Ovviamente lo capisco da solo che litigare con due proprietarie in una sola sera non va bene.

In questo caso, una traduzione del genere è giustificata del nesso evidente tra la vecchietta e la proprietà dell'appartamento (o comunque lo status elevato di questo personaggio rispetto agli altri inquilini dell'appartamento).

Chozjajka diventa invece «donna di casa» nelle scene in cui emerge il contrasto con la «donna operaia»:

ЧЕТВЁРТАЯ ЖЕНЩИНА. Не буду я больше работать.

МИЛДА. Как не будешь?

ЧЕТВЁРТАЯ ЖЕНЩИНА. Так, не буду. Ушла я из партии.

МИЛДА. Из партии ушла?

ЧЕТВЁРТАЯ ЖЕНЩИНА. Сил нет. Муж заторкал. Приходит с работы голодный, злой, орёт: у других по-человечески жена готовит, у нас по-свински. Лёньку тоже без призора нельзя оставлять.

[...]

МИЛДА. Ты теперь домашняя хозяйка?

ЧЕТВЁРТАЯ ЖЕНЩИНА. Домашняя хозяйка.

QUARTA DONNA. Non lavorerò più.

MILDA. Come sarebbe non lavorerai?

QUARTA DONNA. È così, non lo farò. Sono uscita dal partito.

MILDA. Sei uscita dal partito?

QUARTA DONNA. Non ho più forze. Mio marito si è stancato. Torna dal lavoro affamato, arrabbiato, urla: “le mogli degli altri cucinano cibo per persone normali, la mia fa cibo per maiali”. E non posso lasciare Lenka incustodito.

[...]

MILDA. Quindi ora sei una donna di casa?

QUARTA DONNA. Sì. Una donna di casa.

In questo esempio, il costrutto italiano «donna di casa» ricalca quello russo: nell'originale appare infatti l'aggettivo «домашняя», che significa «domestica» o «di casa». Diversamente, ho scelto di tradurre con «massaia» nei casi in cui la parola *chozjajka* assume una sfumatura collettiva, ovvero quando il termine indica «il gruppo delle donne di casa» (le **MASSAIA 1, 2, 3** citate sopra). Nel panorama illustrato da Tret'jakov le *chosjaiki* appaiono anche come gruppo sociale distinto che spesso si trova in un rapporto conflittuale con il resto della collettività: si pensi a quando Milda sogna un futuro in cui le massaie spariranno o quando Laskova corre da Milda per informarla che al circolo è scoppiata una rissa in cui sono coinvolte anche operaie e massaie:

ЛАСКОВА. Насчет яслей. Началось случайным собранием работниц, а потом встряли хозяйки. За хозяйками — студийцы. Теперь там каша. За студийцами — добы-комсомольцы.

LASKOVA. È per via dell'asilo. Tutto è cominciato con una riunione non programmata delle operaie, poi si sono immischiate alcune massaie. E con loro ci si sono messe anche le studentesse di teatro. Adesso non si capisce più niente. Dopo le studentesse si sono messi in mezzo anche i *dob* della Gioventù Comunista.

In questa scena le massaie formano dunque un gruppo a sé esattamente come tutte le altre categorie menzionate (operaie, studentesse, *dob*). Proprio come per le operaie, che lavorano insieme in fabbrica, le massaie la fanno padrona nella cucina dell'appartamento comunitario che, in maniera abbastanza atipica per una cucina, si trasforma in un luogo di lavoro che le riunisce tutte.

In questo senso, il termine italiano «massaia» si mostra più consono di «donna di casa» proprio in virtù del fatto che esso si adatta meglio a rappresentare una collettività. I termini «casalinga» e «donna di casa» rimandano più all'idea di un individuo singolo, legato a un luogo singolo e chiuso, la casa¹⁹⁹, appunto, mentre il termine «massaia» è etimologicamente legato alla «massa»²⁰⁰ ovvero a un possedimento terriero medioevale costituito da *un insieme* di fondi²⁰¹ e si riferisce dunque al lavoro dei contadini in un podere. Un esempio più recente, e soprattutto contemporaneo dell'epoca di Tret'jakov, può essere quello della *Sezione massaie rurali* di epoca fascista, un termine che veniva utilizzato esplicitamente per indicare un gruppo, un'organizzazione di lavoratrici contadine.²⁰² (A questo proposito, bisogna aggiungere che sarebbe molto interessante poter confrontare alcune copertine dell'*Agenda delle massaie rurali* e i *plakaty* che rappresentavano la nuova donna sovietica negli anni Venti e Trenta).

Con il termine italiano «massaia» ho dunque voluto esprimere il carattere collettivo di questo gruppo di personaggi per poterlo reinserire nel contesto di categorie sociali che emergono e costantemente si scontrano nella pièce.

Nel 1928, parlando di letteratura romanzesca, Tret'jakov si era scagliato contro la figura dell'eroe individualistico del romanzo classico. Ai suoi occhi, l'eroe classico era simile a «un sistema planetario indipendente»²⁰³ fatto tutto di attività non lavorative (amore, ozio, lacrime, gelosia...)

¹⁹⁹L'etimologia del termine 'casa' fa riferimento a un luogo che copre, difende (e dunque dunque isola, privatizza).; Cfr. Etimo, 'casa', <https://www.etimo.it/?term=casa>, (cons. in data 24.11.2019).

²⁰⁰La parola 'massaia' (femminile di massaio) deriva da 'massa'; Cfr. Etimo, 'massaro' <http://www.etimo.it/?term=massaro>, (cons. in data 24.11.2019)

²⁰¹Cfr. Treccani, sign. 8 di 'massa', <http://www.treccani.it/vocabolario/massa/>, (cons. in data 24.11.2019).

²⁰²Treccani, 'massaia', <http://www.treccani.it/vocabolario/massaia/>, (cons. in data 14.01.2020).

²⁰³S. Tret'jakov, "La biografia dell'oggetto", in *Dal futurismo al realismo...*, cit., p. 100.

attorno al quale ruotavano una serie di altri oggetti, personaggi, idee, processi storici che apparivano per forza di cose minori rispetto a lui. «Nel romanzo, l'uomo osservato in base a tali orientamenti è divenuto completamente irrazionale»²⁰⁴ scrive Tret'jakov. In pratica restava esclusa, secondo l'autore, la questione centrale della sua epoca: il lavoro, l'uomo nel suo processo produttivo.

Come antidoto a questa situazione, Tret'jakov propose la cosiddetta *Biografia dell'oggetto*, una «doccia fredda»²⁰⁵ che aveva lo scopo di rimettere a posto la «personalità umana ipertrofizzata dal romanzo»²⁰⁶, per riflettere piuttosto sulle problematiche sociali dell'epoca e sulla lotta di classe:

[...] La composizione della 'biografia dell'oggetto' rappresenta una catena di fabbricazione sulla quale l'unità materiale avanza, trasformandosi in un prodotto grazie agli sforzi dell'uomo. [...] La gente accosta l'oggetto lungo tutte le sezioni trasversali della catena. Ogni sezione apporta nuovi gruppi di persone. Quantitativamente, è possibile descrivere in larga misura le persone e questo non altera le proporzioni del racconto. [...] Nella biografia dell'oggetto gli episodi individualmente specifici spariscono, le gibbosità personali e le epilessie si fanno impercettibili; in compenso, le preoccupazioni professionali di un dato gruppo e le nevrosi sociali vi assumono un rilievo straordinario.²⁰⁷

Un processo simile in effetti avviene anche in *Choču reběnka!* in cui assistiamo alle reazioni dei vari gruppi davanti alla produzione del bambino di Milda. Realizzando il suo bambino, Milda mette in atto un programma ordinato per punti. I vari *step* sono indicati dai titoli delle scene: *La scelta del padre, Il concepimento, Il padre non serve*; lo stesso titolo della pièce (*Voglio un bambino!*) sembra imitare la copertina di una *brochure* per future madri. Attuando il suo progetto, Milda s'imbatte nelle diverse reazioni della società in cui vive. C'è chi approva, come il Dottor Vopitkis e Discipliner (l'intelligenza), chi ne è scandalizzato (Jakov: «Come si possono fare figli così, a comando?») e chi non capisce (la massa degli inquilini, che accusa Milda di essere una prostituta). Dopo aver saputo di essere incinta, è Milda stessa a dire a Varvara: «Puoi congratularti: ho completato il programma». Come per la *Biografia dell'oggetto*, la vicenda di *Voglio un bambino!* ruota attorno a un processo produttivo, in cui l'oggetto prodotto è però un essere umano. Milda assembla il suo bambino passo dopo passo, propagandando il suo metodo di lavoro e suscitando in chi la incontra reazioni di vario tipo, che sfoceranno in un doppio dibattito. Il primo, sul palco, con la scena *La riunione generale* e il secondo in sala, tra il pubblico, chiamato a discutere di quanto ha visto e sentito nel corso dello spettacolo.

²⁰⁴Ivi, p. 102.

²⁰⁵Ivi, p. 103.

²⁰⁶Ibid.

²⁰⁷Ivi, p. 103.

3.3.3 Il *prostoreč'e* degli operai

L'ultimo esempio di linguaggio collettivo a cui è dedicata questa analisi è il *prostoreč'e*, «il linguaggio della gente semplice che non padroneggia la lingua letteraria».²⁰⁸ Nell'opera di Tret'jakov, ad esprimersi in questo modo sono gli operai del cantiere, come Jakov e Grin'ko. Il *prostoreč'e* presenta forme tipiche esclusivamente della lingua parlata. Ad esempio «Тут работищи – во», in cui al «ВОТ» manca la «t», viene tradotto con «Qui c'è da fare un lavoraccio... Avoglia», ovvero trascrivendo la locuzione «Hai voglia» nella sua versione da pronuncia italiana velocizzata. La storpiatura ironica *šišnadcat*, deformazione di *šestnadcat* (sedici) viene tradotta con «sssssssedici» moltiplicando la «s» per esprimere il tono di scherno proprio della frase in cui è inserita la parola («e cosa faceva nell'anno ssssssssedici?»). Ricorrente è anche l'utilizzo di modi di dire colloquiali: «морда у тебя преподобная», che viene tradotto con: «Inutile che fai quella faccia da santarellino», «Я им сейчас звиздану» diventa: «Ora gli faccio vedere le stelle». La parola «баба» (*baba*) è onnipresente e viene resa in italiano con «donna» o «femmina» a seconda del contesto, cercando sempre di mantenere il registro basso a cui appartiene questo termine. «Баба как баба» viene tradotto con «una femmina come un'altra». Il costrutto «бабья-визготня» viene invece reso con «donne starnazzanti».

Questi ultimi casi sono particolarmente interessanti. In effetti, un tratto tipico del linguaggio di questi personaggi (Grin'ko, ma soprattutto Jakov, Andrjuša e degli altri operai) è quello dell'atteggiamento verbale da maschio dominante²⁰⁹ costruito in gran parte su modi di dire o luoghi comuni. La prima discriminante risiede proprio nell'utilizzo della parola *baba*, che viene impiegata quasi esclusivamente da operai e teppisti. A seguire si può citare l'esclamazione di Grin'ko (un nome di origine ucraina): «Та це ж не чоловік, та це ж баба».

Nonostante nell'originale si verifichi un'interferenza tra due lingue (russo e ucraino), in traduzione ho scelto di utilizzare un semplice italiano colloquiale, per due ragioni. Prima di tutto, proponendo un equivalente in italiano (l'uso di una lingua intercomprensibile, come lo spagnolo, o di un dialetto) avrei attribuito al personaggio e alle sue parole una connotazione non presente nell'originale, creando un effetto eccessivamente straniante. In secondo luogo, l'utilizzo dell'ucraino in questa battuta sembra essere finalizzato alla realizzazione del gioco di parole misogino (letteralmente sarebbe: «Questa non è una persona, è una donna!»). Il *calembour* dell'originale infatti si regge sull'ambiguità dell'ucraino «чоловик» che significa «uomo» e del russo «человек», più genericamente, «persona» (in russo esiste tra l'altro un'espressione molto simile: «Курица не птица,

²⁰⁸J. Dobrovolskaja, cit., p. 132.

²⁰⁹T. Chofman, E. J. Diček, “Meždu prosveščanjem i agitaciej”, in S. Tret'jakov, *Choču Rebënka!...*, cit., p. 16.

баба не человек» che significa «Il pollo non è un volatile, la femmina non è una persona»). Per questo motivo ho preferito proporre un linguaggio colloquiale in cui «questo» riprende l'immagine di non-persona presente nell'originale, aggiungendovi puntini di sospensione per ricreare lo stupore del parlante: «Ma questo... è una femmina!».

Nel linguaggio di Jakov e Grin'ko ritornano spesso espressioni legate alla corporeità. Tuttavia, bisogna sottolineare che tali espressioni assumono quasi sempre una sfumatura grottesca. Ad esempio, spiando i ballerini di Shimmy all'interno del circolo, Grin'ko dirà che «[...]le gambe delle ragazze sembrano brillare» [«[...] а ноги у баб блестят-то»] per poi aggiungere subito dopo: «Comunque sembra che per la stanza girino persone con quattro gambe e due sederi. Un vero circo» [«Всё равно, будто четвероногий человек о двух задницах по комнате мается. Прямо цирк»].

L'apice di questa corporeità grottesca viene raggiunta da Jakov che, ricevuta la notizia della gravidanza di Milda, gioisce prendendola in braccio in quanto «involucro» che contiene il bambino.

Il caso è interessante anche dal punto di vista della traduzione.

ЯКОВ. Я не тебя ношу. Я ребёночка ношу. Ты — что? Ты — упаковка. Тара. Тара! Тара-ра-бумбия.

ЯКОВ. Io non prendo in braccio te. Prendo il bambino. Tu cosa sei? Sei solo l'involucro. La scatola. La scatola! La-la-la-la la scatola-la-la-la.

Il gioco di parole dell'originale coinvolge il vocabolo *tara*, (letteralmente «imballaggio») e il suono onomatopeico gioioso *tara-rabumbija*.²¹⁰ Ho voluto ricostruire l'effetto utilizzando, anziché il termine «imballaggio», la parola «scatola», in modo da poter sfruttare un'altra onomatopeica gioiosa simile al *tara-ra* dell'originale per produrre un altrettanto inquietante «la la la».

L'effetto grottesco, innescato dal paragone tra il corpo di Milda e un involucro qualsiasi, cresce con la successiva, e sinistra, esclamazione di Jakov: «Милка! Возьму ножик, возьму вилку...» («Milka! Prendo un coltellino, prendo una forchettina...»)

Tramite il grottesco si possono interpretare anche molti altri interventi di questo personaggio. Se, per esempio, a proposito dello stupro di Ksenička gli altri operai tendono a minimizzare l'accaduto, Jakov si fa portatore del pensiero più estremo, decretando che, in ogni caso: «La colpa è solo delle ragazze: troie» [«Сами девчонки виноваты, стервы»]. Le affermazioni degli operai («Che rognà 'sta ragazza!» [«Вот тебе и девчонка»]) sono d'impatto, ma più di tutto stridono le dichiarazioni di Jakov proprio perché è lui l'uomo designato dalla fervida femminista Milda come padre del bambino.

²¹⁰«Тара-рабумбия» potrebbe essere una citazione tratta dal racconto di Čechov *Volodja il grande e Volodja il piccolo*. Nel racconto Volodja il piccolo cerca di distrarre Sofija L'vovna dai suoi pensieri sulla morte e sul senso della vita dicendole di lasciarli ai filosofi, prendendola in braccio e canticchiandole il ritornello spensierato «*tara-rabumbija*»; Cfr. A. P. Čechov, *Volodja bolšoj i Volodja malen'kij*, <https://bit.ly/30pk9UX>, (cons. in data 14.01.2020).

Nella sua recensione de *Le Cocu magnifique*, Tret'jakov aveva espresso il suo apprezzamento per le scene di massa al maschile perché in esse la psicologia dei personaggi svelava tutto il suo potenziale grottesco: «Превосходны массовые сцены, причем лучше мужские, ибо в них психология целиком переведена в гротеск». ²¹¹ Secondo Tret'jakov, la forza del grottesco consisteva nel riuscire a spostare l'attenzione del pubblico dal piano della «comune compassione psicologica» a quello dell'«elaborazione comune di un giudizio». ²¹²

Choču reběnka! doveva suscitare il dibattito; per fare ciò non poteva esserci modo migliore che risvegliare il pubblico con scene del genere, con lo sproporzionato, con l'esagerato, ma anche con il caos dalle scene collettive, che prendevano la confusione quotidiana dell'epoca e la ingigantivano fino a renderla fragorosa e insopportabile, fino a renderla evidente anche agli occhi di chi ormai, probabilmente, ne era assuefatto. Questo è però soltanto uno dei metodi utilizzati nella pièce per scuotere gli spettatori. L'altro, che vedremo nella parte successiva di questo commento, va nella direzione opposta. Dal disordine inverosimile delle scene di massa ci si muove verso una lingua ordinata in maniera maniacale, svuotata di ogni traccia di emotività e, in generale, di tutto ciò che non è razionalizzabile. Della documentaristica di Tret'jakov è stato detto che essa è «un ritratto della realtà esatto come il quadrato di Malevič» ²¹³. È un'immagine che si potrebbe prendere in prestito anche per il linguaggio di *Choču reběnka!*, un linguaggio lavorato con lo scalpello in cui ogni parola, come vedremo, ha un peso fisico, in cui ogni parola è un gesto sonoro.

3.4. «L'amore sul tavolo operatorio»: il linguaggio specifico della pièce

Nei paragrafi precedenti abbiamo potuto osservare che, applicando alla lingua i principi della sociomeccanica, i gruppi rappresentati nell'opera si esprimono in maniera prototipica, rigida, quasi schematica. Insistendo sulle peculiarità di certi atteggiamenti verbali, la parlata dei personaggi sfocia talvolta nel grottesco, attirando l'attenzione del pubblico sulle problematiche sociali affrontate nella pièce (l'esempio più lampante è il caos del *nuovo byt* sovietico, smascherato dal rumoroso linguaggio della *kommunalka*.)

La parte successiva di questa riflessione sarà dedicata al modo in cui l'opera tratta una delle tematiche più scottanti degli anni Venti: la relazione tra i sessi. Analizzando alcune specificità del testo, si cercherà di comprendere cosa abbia inteso Sergej Tret'jakov affermando che in *Voglio un bambino!* «l'amore viene posto sul tavolo operatorio».

²¹¹ «Sono eccellenti le scene di massa, meglio se al maschile, perché in esse, dalla psicologia stessa dei personaggi, emerge in tutto e per tutto il grottesco»; S. Tret'jakov, “Velikodud'snij rogonozec”, cit., (cons. in data 14.01.2020).

²¹²Ibid.

²¹³S. Denisova, “Kubatura reběnka”, cit., (cons. in data 14.01.2020).

3.4.1 Selezione artificiale: la metafora dello stallone

Nell'analisi precedente, osservando i diversi socioletti dell'opera, sono stati nominati due termini da cui si può ripartire per introdurre il tema di questo nuovo capitolo. Si tratta delle espressioni *gad* («rettile/farabutto») e *stervy* («troie»). Queste due parole, oltre ad essere entrambe ingiuriose, rientrano in quella *zvernaja simbolika* (simbologia degli animali) governata dall'*idioletto estetico dell'opera*, ovvero da quella che Umberto Eco definì «la regola che governa tutte le deviazioni del testo, il diagramma che le rende tutte mutamenti funzionali».²¹⁴ In altre parole, ci si riferisce qui a quel sistema di omologie interne all'opera che producono l'originalità del testo stesso e un particolare tipo di *visione del mondo*.²¹⁵

Tra le numerose espressioni offensive che vanno a scomodare animali di ogni sorta (cani, scimmie, rane, maiali), si distingue un'immagine che compare più spesso delle altre. Parleremo di «metafora dello stallone» in riferimento a tutti quei momenti in cui questa figura viene utilizzata per indicare la «non-coincidenza in una rassomiglianza»²¹⁶ tra questo essere vivente e l'uomo.

L'esempio più palese si ha nella scena finale, ambientata in una «fiera di bambini» in cui, tra tante stranezze, compare anche un allibratore abusivo che raccoglie le puntate degli scommettitori proprio come alle corse dei cavalli, con la sola differenza che in questo caso a gareggiare sono i neonati e che il metro di valutazione è il loro stato di salute. La scena si apre con una battuta (di difficile traduzione) abbastanza esplicita da questo punto di vista:

ЛАСКОВА. Что тут такое?

САКСАУЛЬСКИЙ. Выставка ребят.

ЛАСКОВА. Жеребят?

САКСАУЛЬСКИЙ. Нет, ребят. Человеков.

LASKOVA. Che succede qui?

SAKSAUL'SKIJ. C'è la fiera dei più piccoli.

LASKOVA. Piccoli puledri?

SAKSAUL'SKIJ. No, piccoli. D'uomo.

In russo si presenta un gioco di parole (il genitivo plurale di «жеребят», «puledri», racchiude il genitivo di «ребята», «ragazzi» in russo) costruito su un fraintendimento tra i due interlocutori. Una possibile equivalenza in italiano può essere quella proposta sopra, in cui l'utilizzo dell'espressione «i più piccoli» (che notoriamente in italiano indica i bambini) viene fraintesa a causa del contesto (lo sgomento di Laskova, che pensa si tratti di puledri, è forse lo stesso del pubblico:

²¹⁴U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1998 p. 339.

²¹⁵Cfr. Ivi, pp. 328-343.

²¹⁶V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in Todorov T. (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1968, p. 91.

come può esistere una fiera di bambini?). Il malinteso si chiarisce solo nell'ultima battuta: «No, piccoli. D'uomo».

Il parallelo uomo-cavallo ritorna più volte anche in riferimento ai due genitori del bambino voluto da Milda. L'eroina della vicenda è due volte definita «лошадь». Nella prima scena da parte dell'amministratore: «Какой Милде? Ах, это на прошлой неделе. Этакая лошадь» («Quale Milda? Ah, quella della settimana scorsa. Quella cavalla»). In seguito è Milda stessa a parlare di sé in questi termini: «У меня, доктор, нервов нет. У меня нервы — как эти тросы. Я же лошадь» («Io, dottore, non sono nervosa. I miei nervi sono saldi come queste funi. Sono o non sono un cavallo?»).

Alla base di questa immagine si colloca probabilmente un rimando al fraseologismo russo «работать как лошадь» (letteralmente: «lavorare come un cavallo», in italiano: «sgobbare come un mulo»). Nella traduzione sopracitata pare comunque più sensato mantenere la resa letterale, anche per rispettare l'omogeneità del campo semantico a cui l'autore attinge per riferirsi a questo gruppo tematico. Se invece si volesse sostituire il termine «cavallo» con «mulo», la traduzione suggerirebbe caratteristiche come la testardaggine o la stupidità, tratti che non corrispondono a quelli che qui si attribuiscono al cavallo (ovvero la forza e la salute) e che sarebbero in contraddizione con il contesto dell'opera.

La metafora più ricorrente è quella costruita sul termine «жеребец» («stallone»), di cui sotto sono riportati alcuni esempi:

ЯКОВ [...] за кого вы меня считаете? Жеребец я заводской, что ли?	ЯКОВ. [...] Lei cosa crede che io sia? Uno stallone da monta?
НАБОРЩИК. Права не имею рожать... Иди, Марья. Ищи жеребца.	ТИПОГРАФО. [...] Non ho il diritto di fare figli... Vai pure, Maria. Cercati uno stallone.
УБОРЩИЦА. Ног бабьих не видал? У, жеребец гниловатый!	DONNA DELLE PULIZIE. Non hai mai visto le gambe di una donna? Brutto ronzino malconcio.

Con il termine «заводские лошади» si intendono quei cavalli cresciuti nelle stazioni di monta («конный завод») e il cui allevamento è finalizzato alla creazione di razze specifiche ottenute per mezzo della selezione artificiale. In russo, tra l'altro, questa combinazione di parole contiene il vocabolo «заводской» (letteralmente significa «di fabbrica») che può essere letto come un accenno all'eugenetica pratica di cui Milda e Discipliner si fanno pionieri. In effetti, l'immagine in sé prende in causa una specie che, storicamente, è stata oggetto di selezione artificiale più di altre,²¹⁷ un fatto

²¹⁷Cfr. M. Price, "Most modern horses came from just two ancient lineages", *Science*, <https://www.sciencemag.org/news/2017/06/most-modern-horses-came-just-two-ancient-lineages>, (cons. in data 14.01.2020).

che viene svelato nel testo stesso da Disciplner: «Guarda che varietà di grano, che cavoli, che stupendi cavalli e cani si ottengono, artificialmente, incrociando i genitori migliori». [«Ты смотри, какие сорта пшеницы, какие кочаны капусты, каких изумительных лошадей и собак получают, искусственно, спаривая лучших родителей»].

All'inizio di questo commento si era accennato al fatto che Tret'jakov, convinto dell'importanza della Biomeccanica per il teatro e per l'arte in generale, fosse intenzionato a creare una lingua che si confacesse a questa tecnica. Al paragrafo 3.3 abbiamo visto come i socioletti presenti nel testo possano rappresentare una trasposizione in parole della sociomeccanica; a seguire invece si osserverà in che modo la lingua di *Choču reběnka!* metta allo scoperto i propri meccanismi interni e tenda a controllare i propri impulsi come un attore biomeccanico controlla il proprio corpo. Non bisogna però dimenticare che gli esercizi di Mejerchol'd ebbero origine anche dall'osservazione dei movimenti degli animali. L'attore biomeccanico aveva il compito di ritrovare in sé quella ritmicità di movimento che gli uomini avevano perduto e gli animali conservato.²¹⁸ La metafora di cui si è parlato finora crea un effetto simile: nel separare la sua lingua da qualsiasi retorica sentimentale Tret'jakov mette a nudo le proposte dell'eugenetica, le mostra per quello che sono: un tentativo di operare una selezione artificiale per mezzo di una serie di incroci studiati tra animali. Non per altro, il biologo russo Aleksandr Serebrovskij suggerì che un metodo “realmente socialista” per creare l'Uomo sovietico tramite l'eugenetica fosse quello di separare l'amore e la riproduzione.²¹⁹

Il razionalismo eugenetico appare dunque, nel caso specifico della pièce, nella sua versione socialista: una volta esclusi tutti coloro che vengono considerati indesiderabili perché non sani, la selezione effettuata da Milda si restringe agli individui «proletari al cento per cento». In questa breve analisi sono state citate due battute dell'opera tramite le quali è possibile risalire ad entrambe le discriminanti: la salute e la classe sociale.

L'esempio riportato nella tabella soprastante fa riferimento al personaggio del tipografo che, nella scena *La riunione generale*, si scaglia contro Milda perché i suoi criteri di scelta non escludono solo i non-proletari, ma anche i non-sani. Riprendiamo lo stesso passaggio nel suo contesto:

Пролетария тебе надо на кровать? Да? Сто-
процентного? Я чем плох? Я пролетарий.
Потомственный. Почему не позовёшь? [...]

Vuoi un proletario nel letto? Ah, sì? Al cento per
cento? E io cos'ho che non va? Io sono proletario.
Dalla nascita. E perché non chiami me? [...] Ti

²¹⁸Vs. Mejerchol'd , “Lekcij po režissure” (6-27 marta 1919), http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/method/#Rome_Text_7 , (cons. in data 14.01.2020).

²¹⁹Cfr. Eugenics Archives, <https://eugenicsarchive.ca/discover/connections/54ece589642e09bce5000001> , (cons. in data 14.01.2020).

Молодого надо, хорошенького. А я чем виноват, что мне лёгкие чахоткой выело? Я двадцать восемь лет наборщик. У меня в крови свинец. Ладно, не гожусь... Права не имею рожать... Иди, Марья. Ищи жеребца. Иди ребят топить.

serve uno giovane, uno carino. Che colpa ne ho io se la tubercolosi mi ha consumato i polmoni? Sono ventotto anni che faccio il tipografo. Ho il piombo nel sangue. E va bene, sono inutile... Non ho il diritto di fare figli... Vai pure, Maria. Cercati uno stallone.

La provocatoria autoesclusione del tipografo ubriaco dalla sua vita matrimoniale si conclude con una sorta di autoprivazione del diritto a fare figli. Riconoscendosi incapace di produrre (anche i figli partoriti finora sono, a suo dire, tutti buoni a nulla) ed essendo i principi di produzione e lavoro il fulcro della vita politica sovietica, il tipografo entra – per utilizzare un'espressione agambeniana – in quello stadio di «nuda vita»²²⁰ in cui si cessa di essere politicamente rilevanti. Il suo «не гожусь» («sono inutile») fa un'eco sinistra all'espressione di «vita che non merita di vivere»²²¹ a cui giunsero le teorie eugenetiche e razziste del nazismo.

Se da un lato è evidente che Tret'jakov non poteva, per forza di cose, voler muovere una critica di questo tipo, (la pièce è datata 1926) dall'altro vale la pena notare la serietà del dibattito che doveva scaturire dallo spettacolo, il quale evidentemente aspirava ad indagare anche gli aspetti più enigmatici, e più oscuri, dell'eugenetica. Da questa prospettiva appare inoltre molto comprensibile la proposta di Terent'ev di invitare dei medici allo spettacolo. Bisogna tuttavia ricordare che, all'epoca, sull'eugenetica non gravava ancora quella reputazione inquietante che le derivò in seguito allo sterminio nazista: in Unione Sovietica essa era piuttosto associata alla possibilità di scegliersi un *partner* sano e riguardava principalmente le scelte fatte all'interno del matrimonio o della famiglia.²²² D'altra parte, il repentino abbandono degli studi eugenetici in Unione Sovietica non fu tanto dipendente alla direzione preoccupante verso cui spingeva questa dottrina in Occidente, quanto piuttosto, come nota Valerij Grečko, dall'importanza che l'eugenetica attribuiva ai membri dell'intelligenza in qualità di portatori di quei «tratti positivi» che si volevano conservare nell'eredità del popolo sovietico.²²³

Agli antipodi di personaggi come il tipografo ubriaco o il poeta Filirinov (definito da Milda «un marcio» perché incline a sniffare cocaina) si colloca Jakov, operaio del cantiere, sano, sovietico

²²⁰Il concetto di nuda vita è stato elaborato da Giorgio Agamben sulla base di una figura di diritto romano detta 'homo sacer'. Secondo il diritto romano *l'homo sacer* (uomo sacro) è colui che viene giudicato colpevole per un delitto. Pur non essendo lecito sacrificarlo, chi lo uccide non viene condannato per omicidio. Di qui, per Agamben, la particolare condizione della «nuda vita» o «vita sacra» dell'uomo, intrappolata tra insacrificabilità e uccidibilità.; Cfr. G. Agamben, *Homo sacer*, Torino, Einaudi, 1995.

²²¹Ivi, 150-159.

²²²Cfr. C. Kiaer, cit., p. 190.

²²³V. Grečko., cit., pp. 305-306.

e, soprattutto, proletario *al cento per cento*. Questa espressione, per quanto comica possa apparire, esprime bene lo scopo dell'eugenetica socialista: la protezione delle future generazioni dalla diffusione di indesiderabili geni pre-socialisti.²²⁴ In questi termini va probabilmente interpretata la “soglia” del cento per cento impostata da Milda nel cercare un padre per il bambino.²²⁵

La soglia stabilita da Milda sembra dunque, almeno apparentemente, voler includere Jakov. Tuttavia, come evidenzia Christina Kiaer nel suo *Delivered from Capitalism*, Milda pone Jakov in una condizione di subordinazione rispetto a sé stessa, ricreando, paradossalmente, la problematica centrale del marxismo: l'alienazione del produttore dal suo prodotto (ovvero dell'operaio proletario Jakov dal suo bambino).²²⁶ Una volta presa coscienza di questa situazione, Jakov griderà a Milda la frase citata in precedenza («Cosa pensi che io sia? Uno stallone da monta?»), ma a quel punto la storia avrà già preso la piega che sappiamo. Come si è cercato di mettere in evidenza finora, il momento che precede la creazione di questo bambino sovietico è segnato da una serie di esclusioni e inclusioni, da una selezione. Resta invece ancora aperta la questione del principio su cui si organizza questa bio-produzione socialista: la (ri)produzione.²²⁷ Ad esso viene dedicata la prossima riflessione.

3.4.2 Il lessico della (ri)produzione e il linguaggio iper-razionalizzato di Milda

Ripartendo dal nucleo tematico della bio-produzione, in questa sezione dell'analisi si osserverà un tipo di lessico caratteristico del testo indicato come «lessico della (ri)produzione». Nello specifico, si tratta di tutte quelle espressioni che, nel riferirsi all'atto del concepimento o a quello del parto, lasciano trasparire solo l'aspetto “produttivo” di queste azioni, tralasciando qualsiasi riferimento al campo semantico delle emozioni o del desiderio sessuale.

Sempre sulla base di una «somiglianza non-coincidenza» tra produzione e ri-produzione emergono dunque tutta una serie di parole che risolvono il concepimento e la nascita del bambino nel semplice compito produttivo del buon cittadino sovietico. Cominciando con un'analisi esclusivamente linguistica cercherò di motivare le scelte della traduzione italiana in cui queste espressioni, proprio perché così specifiche, hanno costituito una sfida interessante per questa ricerca.

²²⁴C. Kiaer, cit., p. 197.

²²⁵ A proposito del concetto di “soglia” può essere illuminante prendere in prestito ancora una volta le parole di Giorgio Agamben: «È come se ogni valorizzazione e ogni «politicizzazione» della vita (qual è implicita, in fondo, nella sovranità del singolo sulla propria esistenza) implicasse necessariamente una nuova decisione sulla soglia al di là della quale la vita cessa di essere politicamente rilevante, è ormai solo «vita sacra» e, come tale, può essere impunemente eliminata. Ogni società fissa questo limite, ogni società – anche la più moderna – decide quali siano i suoi «uomini sacri»; G. Agamben, cit., p. 154.

²²⁶C. Kiaer, cit., p.198.

²²⁷Ivi, p. 183-184.

Nella prima scena il poeta Filirinov annuncia la morte del romanticismo (incarnata in un manichino che si schianta al suolo cadendo da una finestra): «Se fanno sul serio, allora sulla terra abbiamo chiuso con il romanticismo» esclama commentando la richiesta di Milda ad avere tre giorni liberi per poter «produrre il concepimento».

ФИЛИРИНОВ. Ничего. *Ловит бумажку.* Вот, пожалуйста. «Прошу представить мне трёх-дневный отпуск для производства зачатия». А?

FILIRINOV. Niente. *Afferra il foglio.* Ecco qui, prego. «Chiedo cortesemente di concedermi tre giorni liberi per poter produrre il concepimento». Eh?

In questo caso nella traduzione si è mantenuta l'idea di “produzione di un concepimento” presente nell'originale con lo scopo di ricreare la stessa sensazione di straniamento che caratterizza il testo russo. Inoltre, come si capirà coi prossimi esempi, questa espressione si colloca sulla stessa linea tematica di altre, ed è dunque sembrato logico tradurle in modo omogeneo.

La scena più caratteristica per il lessico della (ri)produzione è *I padri*: Milda si imbatte in una processione di uomini con in braccio i loro figli e intavola con loro una conversazione che degenera in “una lezione di eugenetica per il pubblico” man mano che i vari padri spiegano di quali malattie soffrono i figli per colpa dei genitori (sposalizi tra parenti, madri tistiche, ecc). Uno degli interlocutori di Milda tenendo in braccio la figlia dice: «У этой девицы брат есть, так мы его под Перекопом произвели» («Questa bambina ha un fratello, l'abbiamo prodotto nei dintorni di Perekop») e poco più avanti continua: «Ого! Это дитя — оно уже нэповское. Круленькое, гладенькое, толстенькое. Видите, какое шаринькое. Потому что, приступая к производству её, и папаша и мамаша были сытые, спокойные и влюблённые. Вы меня извините, что я так свободно выражаюсь» («Questa bimba è già neppiana. Rotondetta, liscissima, grassottella. Guardi che splendore! E questo perché, provvedendo alla sua produzione, sia la mamma che il papà erano ben nutriti, rilassati e innamorati. Mi scusi se mi esprimo così liberamente»). Anche in questi casi si è sempre cercato di mantenere la corrispondenza semantica con l'originale, data la centralità del tema della bio-produzione da cui scaturisce l'uso di parole come «produzione» o «produrre» (производство, производить) in contesti, almeno apparentemente, inspiegabili. Questi lemmi, inoltre, in italiano e in russo si modificano allo stesso modo, tramite l'aggiunta di un prefisso, per diventare ri-produzione (вос-производство) e ri-produrre (вос-производить). Il meccanismo linguistico viene tra l'altro svelato da Milda stessa a Jakov nella scena *Il concepimento*:

МИЛДА. Да. На чём я кончила? Да, это не то.

MILDA. Sì. Dov'ero rimasta? Sì, non è questo. Vede, compagno, come posso spiegarglielo in

Видите, товарищ, как бы вам попроще сказать. Вы знаете, есть *производство*. Это когда продукты на фабриках или на земле получают, а есть *воспроизводство* — это когда обновляют самый род человеческий, попросту — людей рожают.

modo semplice? Lei sa che cos'è la *produzione*. È quando dalle fabbriche o dai campi si ottengono dei prodotti. Poi c'è la *riproduzione*, quando il genere umano stesso si riproduce, o più semplicemente: si partoriscono bambini.

Più distanti dall'originale sono invece le rese proposte per «сработать», «целиться» e «смастерить». In questi casi, pur non coinvolgendo direttamente i termini “produrre” o “produzione” il campo semantico a cui si attinge per indicare il parto e il concepimento è sempre quello del lavoro, della lavorazione di un materiale o dell'elaborazione di un progetto.

Il primo esempio compare nella storia del bambino nato debole e infilato in uno stivale di feltro: «На скорую руку где-то в походах *сработали*. Голодное время. Недоедали, и я, и жена, потом бои, трёпка нервов» è stato tradotto con: «Perché per farlo *ci siamo messi all'opera* così su due piedi durante una campagna militare. Erano tempi magri. Non mangiavamo abbastanza, né io, né mia moglie, poi i combattimenti, eravamo un fascio di nervi». In questo caso ho optato per una traduzione più lunga che mettesse in evidenza da un lato il significato più semplice contenuto in «сработали» (il fare, «per farlo») e dall'altro la questione del lavoro, che nell'originale è lampante («с-работать») e in italiano viene reso con «ci siamo messi all'opera».

Anche per la battuta del secondo padre si è scelta una traduzione meno letterale:

ВТОРОЙ ОТЕЦ. Знаем мы эти чулки. Одного *смастерил*, за другим *целишься*.

SECONDO PADRE. Eh, le conosciamo noi, queste calze. Un bimbo l'ho già *sfornato* e ne *ho un altro in cantiere*.

In questo passaggio il termine (ri)produttivo è «смастерить», che significa appunto «costruire», mentre «целиться» significa «mirare a, aspirare a». L'intento della traduzione è stato quello di rendere questi concetti secondo la logica produttiva e anti-emotiva di cui si è parlato finora, ma sempre rispettando quell'idea di performabilità a cui si è fatto cenno all'inizio di questo capitolo. Partendo da questo presupposto ho scelto di rendere «Смастерил» con «sfornato», spostando invece sul secondo termine il concetto «costruire», per mezzo di un'espressione che in italiano indica comunque il mirare ad ottenere qualcosa: «ne ho un altro in cantiere».

In quel già citato trafiletto del *Novyj LEF* in cui si annunciava l'uscita della seconda versione dell'opera, si riassumeva con queste parole il tema centrale di *Choču rebënka!*:

«В этой пьесе в плане резкого парадокса автор ставит на голову столь распространённое

грубо-рационалистическое отношение между полами». ²²⁸

In effetti, uno degli intenti dichiarati dell'autore fu proprio quello di voler discreditare il cosiddetto intreccio amoroso.²²⁹ Anche da qui, probabilmente, derivò la necessità di liberare la lingua da ogni *surplus* emotivo e di utilizzare il tipo lessico visto sopra. Milda dimostra continuamente una totale assenza di sentimenti ed emotività. Nel suo dialogo con il dottore, l'eroina di Tret'jakov spazza ogni residuo di rapporto romantico tra l'uomo e la natura per trasformarlo in un rapporto di controllo dell'uomo sulla natura: «A me piace quando sulle cascate ci sono le turbine, sulle montagne le miniere, nei boschi le segherie e una selvicoltura ben fatta». Agli antipodi della figura superorganizzata e anti-romantica di Milda si colloca il personaggio di Olimpiada, detta Lipa. Operaia del cantiere e fidanzata del prescelto riproduttore Jakov, Lipa fa il suo ingresso in scena su un vagonetto che ha perso il controllo e che corre all'impazzata lungo i binari. Questa corsa irrazionale sfocerà in una delle scene più violente dell'opera, in cui Lipa, per vendicare il tradimento subito, tenterà di sfigurare Milda con l'acido. Fallito il colpo, Olimpiada passerà a un attacco verbale che mira a sfregiare l'odiata nemica con le parole, accusandola di essere un mostro:

ЛИПА. Ты рожа, ты морда, ты обезьяна кри-
воносяя! В твоё хайло... на. Плюёт

LIPA. Il tuo rimane un brutto ceffo, un grugno da
scimmia deforme! Sul tuo becco... Tò. Sputa.

Pur riuscendo a sventare l'attacco, Milda si dimostra incapace di vincere la battaglia verbale, ed è tragicomico il suo tentativo di calmare la furia di Lipa facendola riflettere sull'irrazionalità del suo atteggiamento: «Compagna, è cieca gelosia! Un sentimento indegno». [«Товарищ, это слепая ревность, недостойное чувство»]. Di lì a poco, Milda stessa salverà la sua aguzzina da un tentativo di suicidio. Quando, subito dopo, Lipa sarà portata in ospedale in preda a una crisi isterica, Milda si metterà a fare i conti per valutare quanti soldi destinare alle cure di Lipa, del cui tracollo mentale si ritiene responsabile. Nell'opposizione tra questi due personaggi viene dunque messo in evidenza il contrasto tra la razionale anti-emotività di Milda e l'irrazionale esternamento di emozioni di Lipa, con la prima che vince sul secondo, sottomettendolo alla sua sfera di controllo.

A insistere sull'immagine anti-emotiva della protagonista contribuisce la scena seguente, in cui gli inquilini della palazzina si intrufolano nella camera di Milda e la ritraggono attraverso i suoi oggetti: pantaloni da soldato, lenzuola bucate e l'Opera completa di Lenin sul comodino, ma, soprattutto, una valigetta ventiquattrore, che identifica Milda come membro del partito bolscevico.

²²⁸ «In un panorama decisamente paradossale, l'autore mette in primo piano quel tipo di relazione tra i sessi trivialmente razionalista che si è tanto diffusa [negli ultimi tempi]»; «Tekušćie dela», Novyj LEF, 1, 1927, p. 47, cit. in T. Chofman, E. J. Diček, «Meždu prosveščenjem i agitacij», in S. Tret'jakov, *Choču Reběnka!...*, cit., p. 10-11.

²²⁹ «Avtor o svoej p'ece *Choču Reběnka!*», in S. Tret'jakov Sergej, *Choču Reběnka!*, cit., p. 244.

Tuttavia, l'essere una bolscevica di Milda non si riduce a un generico ascetismo anti-romantico. Come bolscevica, Milda applica misure volte al controllo della qualità e di razionalizzazione dei processi produttivi anche nel suo rapporto con Jakov. Kiaer, parla di «Sublimazione bolscevica del desiderio sessuale nel compito produttivo»²³⁰, da cui deriva la totale assenza di emozioni della protagonista. Nello stesso saggio, l'autrice evidenzia che, ad avvicinare eugenetica e bolscevichi fu soprattutto quella «patina razionalista e scientifica» di cui entrambi si erano ricoperti. Non per niente, quella razionale riorganizzazione della vita quotidiana che si tentava di attuare dall'alto (il *nuovo byt*) includeva anche una riorganizzazione della vita sessuale dei cittadini. In modo simile, l'eugenetica imponeva le discipline del controllo scientifico della qualità e della pianificazione razionale al corpo sessuato di ogni cittadino, andando così ad agire sul corpo del cittadino secondo criteri economici.²³¹ Serebrovskij, teorico dell'eugenetica socialista, arrivò a proporre un piano quinquennale «per migliorare la produzione di esseri viventi».²³² Il biologo stimava che, per mezzo dell'inseminazione artificiale, un «produttore eccellente e talentuoso»²³³ potesse arrivare ad avere fino a mille figli.

In modo non troppo diverso, in quella pubblicazione di *État et santé* che conteneva gli interventi dei più alti responsabili della politica sanitaria del Reich, si parlò di «economia umana razionalizzata»²³⁴ in riferimento a quella nuova biopolitica nazionalsocialista i cui principi venivano fondati proprio sull'eugenetica.

Tornando a Milda, è importante mettere in luce un'altra caratteristica che rende il suo personaggio totalmente permeabile sia al razionalismo bolscevico che a quello eugenetico. Ci si riferisce alla sua non-russità. Si è già notato come Milda cerchi di effettuare tutte le sue azioni razionalmente: in lei non si notano impulsi che sfuggono al controllo. Soltanto la lingua, a causa delle sue origini straniere, tende a sfuggirle. Tuttavia, il suo non padroneggiare il russo permette a Tret'jakov di andare oltre e di ricostruire il linguaggio della protagonista, iper-razionalizzandolo.²³⁵ Da questo punto di vista, l'eroina della pièce diventa la cavia perfetta per elaborare una lingua adatta alla Biomeccanica. Le sue origini non-russe le permettono di ripartire da zero, di denudare la sua lingua per poi ricrearla secondo criteri esclusivamente razionali, allo stesso modo in cui Mejerchold aveva denudato il palcoscenico e riattivato il corpo degli attori muscolo dopo muscolo. In *Da Varvara*, Milda mette sullo stesso piano la sua anti-romanticità e la sua scarsa conoscenza della lingua: «Io il russo lo so così così: sono una contadina lettone. Ma di parole dolci anche in lettone ne ho sentite poche. Nessuno mi ha mai parlato in modo carino». Così, in questa scena, i nomignoli usati dagli

²³⁰C. Kiaer, cit., p. 195.

²³¹Cfr. Ivi, pp. 183-189.

²³²C. Kiaer, cit., p. 191.

²³³Ibid.

²³⁴G. Agamben, cit., pp. 160-161.

²³⁵Cfr. V. Grečko, cit., 314-318.

innamorati si prosciugano, si riducono al loro scheletro morfologico, i vezzeggiativi vengono decostruiti in radici e suffissi operando concretamente quel «denudamento del metodo» che i formalisti chiamavano «straniamento»:

МИЛДА. Ну, когда ты его целуешь, что ты ему говоришь?

ВАРВАРА. Как? Ну, говорю так: сволочинка ты и горшущка.

МИЛДА. Говори всерьёз.

ВАРВАРА. Да я всерьёз. Ну, рыло, дурьло, поганец, чучело. Милый, миленький, милусенький.

МИЛДА. Значит, можно взять прилагательное и прибавить к нему -енький, -усенький.

ВАРВАРА. Можно и -ёночек, -усик, -усёныш. Это всё?

MILDA. Su, quando lo baci, cosa gli dici?

VARVARA. Come? Beh, gli dico così: mascalzonzello e demonietto mio.

MILDA. Fai la seria.

VARVARA. Sono seria. Mah, brutto ceffo, citrullo, birbante, spaventapasseri. Caro, carino, piccino.

MILDA. Vuol dire, che si possono prendere gli aggettivi e aggiungere alla fine -ello, -ino, -etto.

VARVARA. Si può aggiungere anche -ellino, -ettino, -ottino. A posto così?

In realtà, questo tentativo di controllare razionalmente la lingua, rivela ben presto i suoi limiti. Parlando con Discipliner, Milda cerca di applicare delle regole razionali anche a quei casi in cui la lingua si comporta in maniera irrazionale, cioè con le eccezioni. Così si spiega il suo doppio errore in questo passaggio:

МИЛДА. Мне твои брехала надоели, Дисциплинер.

ДИСЦИПЛИНЕР. Ах, Милда, как ты туго поддаёшься русификации. Живёшь в РСФСР и не знаешь, что слова «брехала» в русском языке нет.

МИЛДА. Ну, брехни надоели.

ДИСЦИПЛИНЕР. Брехня, Милда, к сожалению, не имеет множественного числа.

MILDA. Piantala con questi vanveramenti, Discipliner.

DISCIPLINER. Ah, Milda, come ti arrendi facilmente alla russificazione. Vivi nella RSFSR e non sai che la parola “vanveramenti” non esiste.

MILDA. Beh, piantala di parlare a vanvere.

DISCIPLINER. Purtroppo Milda, la parola “vanvera” non ha il plurale.

In questo esempio risulta evidente che lo sbaglio di Milda è frutto, più che di una svista, di un eccesso di razionalismo. Nel primo caso infatti la protagonista aggiunge un suffisso al verbo di partenza «брехать» («latrare»), per farne un sostantivo («брехала»). Corretta da Discipliner, ricostruirà il sostantivo («брехни»), per poi cadere sull'eccezione («брехня» in russo è solo singolare). Per la traduzione italiana ho scelto di utilizzare il sostantivo «vanvera», che viene prima storpiato in «vanveramenti», poi riportato a una forma più corretta («vanvere»), ma comunque scorretta perché, eccezionalmente, il termine «“vanvera” non ha il plurale».

In altre parole, tentando di controllare razionalmente anche quegli aspetti della lingua che non

seguono le regole, Milda prova – almeno dal punto di vista linguistico – i limiti del suo stesso razionalismo. Questa elaborazione razionale degli impulsi (la stessa su cui si fondava la Biomeccanica) si estende a ogni aspetto del linguaggio della protagonista, che si iper-razionalizza. Nel suo *Revoljucija i predely racionalizacii*²³⁶ Valerij Grečko afferma che la visione del mondo assunta da Milda e Discipliner (il loro iper-razionalismo) rifiuta ogni norma morale, etica o estetica e influenza il loro modo di parlare. Questo tentativo di razionalizzare e sistematizzare tutto, porta Discipliner a dire che un uomo morto non è altro che «uno scheletro per la scuola» [«скелет для школы»] dal cui grasso non si possono ricavare «neanche due etti di sapone» [«а жиру даже на полфунту мыла не найдётся»]. Allo stesso modo, per Milda i fiori sono soltanto «gli organi genitali delle piante» [«половые органы растений»].

Dopo aver decostruito il linguaggio e averlo spogliato di ogni orpello linguistico, da qualsiasi tipo di commento emotivo, Milda costruisce il suo modo di parlare lavorandolo secondo i dettami del più ferreo razionalismo, seguendo le regole della scienza. Ciò la porterà a dire a Jakov: «Di Lei non ho bisogno. Mi servono i Suoi spermatozoi» [«Мне вы сами не нужны. Мне нужны ваши сперматозоиды»].

Tuttavia, nelle parole stesse di Milda e Discipliner vengono svelati, di nuovo, i limiti del razionalismo.²³⁷ Sfociando nel comico («Vuol dire, che finché non si realizzerà il socialismo, tu non ti laverai i piedi?») o nell'inquietante («[...] dal suo grasso non si ricavano neanche due etti di sapone») il loro linguaggio iper-razionalizzato va a screditare, nel suo essere sproporzionato, grottesco, i personaggi stessi. L'intento, ancora una volta, è quello di voler suscitare la discussione. Scegliendo una protagonista che si propone di avere un figlio facendo ricorso all'eugenetica pratica e inserendo, contemporaneamente, una serie di momenti che la screditano, Tret'jakov innesca il dibattito: l'autore pone il problema e indica una strada per risolverlo. Tuttavia, fino a che punto ci si possa spingere lungo questa strada, rimane materia di discussione.²³⁸

L'ultima parte di questa analisi è stata condotta osservando la figura di Milda in quanto «terribile razionalista» le cui parole, i cui gesti e i fatti vengono organizzati, controllati, programmati. Visto in quest'ottica, il rapporto uomo-donna non è che un incrocio tra animali riproduttori, il bambino, un prodotto di questo incrocio e l'eugenetica, un metodo scientifico per produrre esseri umani. Il filo conduttore che lega tutti questi passaggi è il principio di organizzazione scientifica, ovvero quella tendenza a “taylorizzare tutto” (anche la vita sessuale) che si era così diffusa all'epoca

²³⁶V. Grečko, cit., pp. 301-318.

²³⁷ Cfr. V. Grečko, cit., 314-318

²³⁸ Ivi, p. 315.

di Tret'jakov. Parlando del linguaggio iper-razionalizzato abbiamo visto come l'opera stessa sveli limiti del razionalismo: le affermazioni dei suoi principali esponenti, Milda e Discipliner, sfociano nel grottesco e del comico, screditandoli. Al di là del limite del razionalismo c'è però un altro spazio, più indefinito, nel quale rientrano tutti quei personaggi che, per motivi diversi, non possono venire inseriti in nessun modo nella vita organizzata scientificamente.

Sugli *esclusi* dell'opera aleggia costantemente l'ombra della morte. Nonostante l'eugenetica pratica attuata e propagandata da Milda possa apparire, in un primo tempo, più incline a promuovere la nascita di soggetti socialmente desiderabili (la cosiddetta eugenetica positiva) che a prevenire la nascita di quelli indesiderabili (eugenetica negativa), la morte, incarnata nella figura del becchino, fa capolino più volte nel corso della vicenda, con la particolarità che, quasi sempre, quella che tutti credono morte si rivela essere tutt'altro. Così, nella prima scena, un manichino caduto dall'alto viene scambiato per il cadavere di un uomo, più avanti si crederà che il corpo di un vecchio epilettico sia rimasto senza vita e Aškin si convincerà di vedere il cadavere di Ksenička su una barella trasportata da due operai. È possibile individuare un elemento che collega tra loro tutti questi falsi decessi: il finto fantasma della morte infatti, infesta solo quei portatori di tratti indesiderabili che (almeno nell'ottica della protagonista) dovrebbero scomparire dall'eredità genetica del popolo sovietico. Non a caso, il manichino della prima scena viene scambiato prima per il tipografo (ubriacone e tubercolotico) e poi per Filirinov (un cocainomane). Il vecchietto che tutti credono morto è epilettico e a Ksenička, come sembra potersi intuire, è stata trasmessa una qualche infezione nel corso dello stupro. Tutti questi personaggi, andando a situarsi in una posizione di quasi-morte, richiamano ancora una volta quel concetto di «nuda vita», di esclusione e contemporaneamente di inclusione nella vita, perché (creduti) morti, ma ancora vivi. All'apice di questa situazione arriverà anche il consiglio di prepararsi ad abortire che la protagonista dà Varvara, la quale aspetta un figlio da Filirinov («un marcio» agli occhi di Milda). Si realizza così un brusco passaggio dalla propaganda dell'eugenetica positiva all'eugenetica negativa e a quell'idea di «vita che non merita di vivere» a cui si è accennato in precedenza.

Nel corso di questa riflessione si è parlato anche di come, secondo Kiaer, il rapporto tra Milda e Jakov potesse in qualche modo rappresentare una copia del rapporto capitalista tra padrone e operaio, con Jakov che viene separato dal suo bambino come il produttore viene alienato dal suo prodotto.

Tuttavia, anche Jakov, pur restando in una condizione di subordinazione rispetto a Milda, si fa a sua volta sostenitore di una posizione che vede nel corpo femminile la causa stessa della sua subordinazione a quello dell'uomo:

JAKOV. [...] La colpa è delle ragazze. Lui cos'ha fatto? Ha bevuto e con la vista offuscata è andato a sdraiarsi su una ragazza. E le donne cosa fanno invece? Cammini per strada ed è come essere in camera da letto. Hanno gambe rosa e setose, levigate. I loro didietro sono ben in vista. Le loro labbra sono cosparse di sangue. Perché mi provocano? Verranno a letto con me? Andranno a letto con qualche riccone. Io cammino affamato alla ricerca di una femmina e questa per strada mette in mostra il fondoschiena. Emana profumi, è tutta incipriata. Tutto il giorno non fa altro che stuzzicarti, non importa dove: in ufficio, in mensa, al lavoro. Bah. Le è andata così, non bisogna incolpare nessuno.

Queste parole, pronunciate a proposito dello stupro di Ksenička, vanno dunque a inserire il corpo femminile in generale e quello di Ksenička nello specifico, in quella zona indeterminata in cui si colloca la vita sacra. In questo senso si può intendere la giustificazione finale portata avanti da Jakov: «Le è andata così, non è colpa di nessuno». Così come l'*homo sacer* non veniva sacrificato agli dei, ma poteva essere ucciso da chiunque senza che la sua uccisione costituisse un omicidio punibile per legge, allo stesso modo il corpo di Ksenička, nella sua esclusiva condizione femminile, può subire lo stupro senza che nessuno venga incolpato.

Questo è però solo il primo gradino che denuda Ksenička e scopre la carne viva di questo personaggio²³⁹. Da un lato, la sua condizione femminile l'aveva posta fin da subito in una posizione eccezionale (l'aveva resa “sacra” e uccidibile). Dall'altro, l'infezione contratta durante lo stupro fa calare su di lei l'ombra della morte non-morte riservata ai portatori di quei tratti indesiderabili che l'eugenetica avrebbe voluto eliminare. Alla fine di questa spirale di esclusioni, che gettano la vita di Ksenička sempre più vicina alla morte, arriva la domanda posta al suo fidanzato Andrjuša, lanciandosi – disperato – alla ricerca dei colpevoli: «Ma è morta?» gli chiederà uno degli operai del cantiere. «No,» è la risposta di Andrjuša, «ma che razza di fidanzata è, adesso?».

Nel suo *‘Čto pišut dramaturgi’* ('Cosa scrivono i drammaturghi') Tret'jakov afferma che l'arte del passato aveva osservato la questione sessuale solo dal punto di vista del piacere fisico-estetico, ignorando completamente il problema dei figli. Secondo l'autore, una «fumosa cortina di pudicizia e sovra-emotività»²⁴⁰ aveva messo in ombra tutte le questioni relative alla sfera sessuale, trasformandole in tabù. Nello stesso scritto, Tret'jakov sottolinea che lo scopo di *Choču reběnka!* è quello di invitare il pubblico al dibattito: «Она [пьеса] дискуссионна. Это значит, что выводы её варианты и предлагаются зрителю на обсуждение».²⁴¹ Poco più avanti continua:

²³⁹ Tret'jakov con questo episodio si ispirò a un fatto di cronaca realmente accaduto a Leningrado, in via Čuberova; Cfr. I. Terent'ev, “Plan postanovki” ,in S. Tret'jakov, *Choču Reběnka!*, cit., p. 339.

²⁴⁰S. Tret'jakov, “Čto pišut dramaturgi”, in Id., *Choču Reběnka!...*, cit., p. 248.

²⁴¹. «Пьеса ставить проблему и предлагает путь к ее решению, но до какого предела можно следовать по этому пути, остаётся предметом дискуссий»; «Essa [la pièce] è finalizzata alla discussione. Ciò significa che le sue

Я не большой поклонник пьес, которые заканчивают своё драматургическое развёртывание некоей одобренной сентенцией, уравнивающей борьбу сил, происходящую на сцене. Интрига провернута, преподнесён вывод, и зритель может спокойно идти надевать калоши. Я считаю более ценными те пьесы, реализационная часть которых возникает в зрительской гуще, за пределами театрального зала.²⁴²

Tret'jakov esprime in questo modo tutta la forza provocatrice di un teatro che mira a destabilizzare la visione della vita dello spettatore, sottraendosi al ruolo di facile prodotto di consumo e intrattenimento. Sul palcoscenico si pone un interrogativo, senza mezzi termini, con parole e scene che sconvolgono, ma il compito di sviscerare la questione nel profondo viene assegnato al pubblico stesso.

Infine, Tret'jakov aggiunge una frase nella quale si rivela tutta la crudezza della pièce: «В пьесе „Хочу ребёнка“ любовь положена на операционный стол и прослежена до её социально значимых итогов».²⁴³

Queste parole sono sufficienti a spiegare tutte le espressioni analizzate finora. Ponendo l'amore sul tavolo operatorio, Tret'jakov mette a nudo l'uomo in sé e, nel farlo, elabora una lingua che sia fisica tanto quanto i gesti dell'attore biomeccanico, il quale «in semplice tuta, sobrio, cosciente, sfaccenda sui dispositivi delle impalcature, come tra leve e ingranaggi, misurando i suoi gesti, schivando le mosse superflue».²⁴⁴ Non per niente, Vsevolod Mejerchol'd suggerì che durante la discussione i personaggi si mostrassero al pubblico in tutta la loro schematicità, allo stesso modo in cui «nel teatro anatomico, gli studenti dissezionano i corpi».²⁴⁵

In un'epoca che sembra sorta nel segno del razionalismo più estremo, tra bolscevismo e teorie eugenetiche, Mejerchol'd e Tret'jakov decidono di trascinare la tendenza razionalista verso il banco degli imputati e di metterla alla prova, di testare i suoi limiti sul corpo dell'uomo, scavando nel suo profondo. Come scrive Ripellino, nella Biomeccanica questo esperimento sconfinerà nella schematicità e nell'automatismo: «l'interprete del costruttivismo, con le sue traiettorie d'automa e i suoi isocroni di trottola, rischiava di convertirsi in un feticcio sprovvisto di volto, in uno strumento meccanico: in un robot».²⁴⁶ Allo stesso modo, secondo l'analisi di Grečko, la lingua iper-

conclusioni possono variare e che invitano lo spettatore al dibattito»; Ibid.

²⁴² «Io non sono un gran sostenitore di quelle opere che concludono la propria azione drammatica con una qualsiasi bonaria sentenza che equilibra la lotta tra forze opposte avvenuta sul palcoscenico. Si svela l'intrigo, si tirano le somme e lo spettatore può andare tranquillamente a mettersi le calosce. Per me hanno più valore quelle pièce la cui realizzazione si sviluppa nel profondo dello spettatore, al di là della sala teatrale»; Ivi, p. 248.

²⁴³ «Nell'opera *Voglio un bambino!* l'amore viene disposto sul tavolo operatorio e studiato fin nei suoi aspetti socialmente più significativi»; Ibid.

²⁴⁴ A. M. Ripellino, cit., chap. 6.

²⁴⁵ “Doklad v Glavrepertkome o postanovočnom plane p'ecy S. M. Tret'jakova *Choču Reběnka!*” (15 dekabnja 1928), in S. Tret'jakov, *Choču Reběnka!...*, cit., p. 232.

²⁴⁶ Ibid.

razionalizzata di Milda rivelerà i suoi limiti, andando a screditare, nel suo essere comica o inquietante, l'immagine stessa della protagonista.²⁴⁷

Prendendo in prestito la vita di Milda, trasformandola in cavia viva degli atteggiamenti razionalisti dell'epoca, Tret'jakov la spinge agli estremi, scandaglia scientificamente e razionalmente tutti gli aspetti dell'esistenza umana, anche i più torbidi, fino a porre l'amore sul tavolo operatorio.

²⁴⁷ Tret'jakov stesso affermò di avere aggiunto alcuni momenti screditanti nei confronti della sua protagonista; Cfr. Ivi, p. 234.

Conclusioni

Nel corso di questa ricerca è stato messo in evidenza il ruolo di Tret'jakov come «scrittore-operante» e come sostenitore di una letteratura che interviene attivamente sulla società.

Attraverso l'inquadramento storico presentato nel primo capitolo, sono state riprese alcune delle problematiche sociali più discusse degli anni Venti: la questione della riorganizzazione del *byt*, il dibattito sulla nuova morale sessuale, la nascita e il tramonto delle teorie eugenetiche e la creazione del nuovo uomo sovietico.

Tutti questi elementi vengono affrontati nella pièce *Voglio un bambino!* in modo così schietto ed esplicito da risultare provocatorio agli occhi del pubblico.

Tret'jakov era fautore di un teatro di agitazione, che avesse una destinazione sociale, lo si nota, ad esempio, dall'importanza che la pièce attribuisce ai gruppi di personaggi. Questi si presentano in modo schematico e trasparente, i loro nomi corrispondono alla loro categoria professionale: massaia, operaio, teppista, ecc. Anche il loro modo di esprimersi è rappresentativo del gruppo sociale a cui appartengono (il linguaggio colloquiale degli operai, quello malavitoso dei teppisti, il burocratese del segretario-protocollista, ecc.). Ad occupare la scena di *Voglio un bambino!* è la collettività: l'uomo è visto dal punto di vista sociale e non come singolo individuo. In questo panorama collettivo, la nuova donna sovietica, Milda Grignau, espone alla società un problema: è possibile avere un figlio, senza avere un marito, senza avere una famiglia? La sua domanda però non si risolve direttamente sul palcoscenico, il pubblico non trova una risposta già confezionata prima che il sipario si chiuda: l'interrogativo di Milda è rivolto, da un lato, ai personaggi della scena, dall'altro, agli spettatori. In questo senso, *Voglio un bambino!* è stato definito spettacolo-discussione: perchè il palcoscenico è solo un «trampolino»²⁴⁸ per permettere al pubblico di esaminare, discutere e giudicare le tematiche centrali dell'opera. Si potrebbe dire che questo teatro parte dalla società e vi fa ritorno: analizza le problematiche sociali e sprona il pubblico a ragionare su di esse.

Rimane aperta la questione del *come* attrarre il pubblico, come scuoterlo e portarlo alla discussione: per riuscire nel suo scopo, Tret'jakov si serve (tra le altre cose) di una lingua così esplicita da essere scioccante: si pensi al paragone grottesco uomo-cavallo per parlare dell'eugenetica e alle espressioni iper-razionalizzate con cui si allude alla *taylorizzazione* della vita sessuale: «Di Lei non ho bisogno. Mi servono i Suoi spermatozoi» o «[I fiori] sono gli organi genitali delle piante» o «[...] produrre bambini a profusione». In questo modo, Tret'jakov affronta la questione della vita sessuale razionalmente, scientificamente, pone l'amore «sul tavolo operatorio»²⁴⁹ e invita il pubblico ad

²⁴⁸ Tret'jakov S., «Čto pišut dramaturgi», in Id., *Choču Rebënka!...*, cit., p. 248.

²⁴⁹ Ibid.

avvicinarsi, a dissezionarlo, come fanno i medici con i corpi umani nel teatro anatomico.

In questa proposta di traduzione si è fatto ricorso alla strategia della «teatralità», con cui si è ricreato un testo che fosse anzitutto performabile, cioè rappresentabile a teatro. Un futuro sviluppo di questo lavoro potrebbe dunque essere una traduzione “per la stampa”, ovvero più orientata alla lettura e meno alla recitazione. A parte questo, sulla pièce *Choču reběnnka!* rimane ancora molto da scoprire. Basti pensare alla ricchezza del volume curato da Diček e Chofman, in cui compare anche il testo della versione del 1927 (ancora non tradotta in italiano), la sceneggiatura e tanti documenti relativi alla messinscena dello spettacolo. In questo elaborato si sono ripresi soltanto alcuni degli elementi che compongono il mosaico dello spettacolo-discussione scritto nel 1926 da Sergej Tret’jakov. Tuttavia, attraverso l’inquadramento del contesto socio-culturale dell’epoca, la traduzione di *Voglio un bambino!* e la riflessione sulla poetica e sulla lingua specifica della pièce, si è voluto, almeno in parte, contribuire alla riscoperta di un’opera che era, e che può essere ancora, destinata a far discutere.

Bibliografia

Di Sergej Tret'jakov

S. Tret'jakov, "Il teatro delle attrazioni!", in Id., *Dal futurismo al realismo socialista*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1979, pp. 86-94.

S. Tret'jakov, "Buon anno nuovo! Buon nuovo «LEF»", in Id., *Dal futurismo al realismo socialista*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1979, pp. 95-99.

S. Tret'jakov, "La biografia dell'oggetto", in Id. *Dal futurismo al realismo socialista*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1979, pp. 100-111.

S. Tret'jakov, "Un nuovo Lev Tolstoj", in Id. *Dal futurismo al realismo socialista*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1979, pp. 116-118.

S. Tret'jakov, "Vivo e di carta", in Id., *Dal futurismo al realismo socialista*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1979, p. 120.

S. Tret'jakov, "Il corrispondente operaio e la costruzione", in Id., *Dal futurismo al realismo socialista*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1979, p. 146.

S. Tret'jakov, "Primo congresso degli scrittori sovietici 23 agosto 1934", in Id., *Dal futurismo al realismo socialista*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1979, pp. 147-153.

S. Tret'jakov, "Lettere a Brecht", in Id., *Dal futurismo al realismo socialista*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1979, p. 220.

S. Tret'jakov, *Choču Reběnka! P'esy Scenarij Diskussii*, pod red. T. Chofman, E. J. Diček, Sankt-Peterburg, Aletejja, 2018.

S. Tret'jakov, "Čto pišut dramaturgi", in Id., *Choču Reběnka! P'esy Scenarij Diskussii*, pod red. T. Chofman, E. J. Diček, Sankt-Peterburg, Aletejja, 2018, p. 248.

S. Tret'jakov, "Velikodudšnij rogonozec", *Teatral'naja Biblioteka Sergeeva*, http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold_v_kritike/Meyerhold_v_kritike_1920_1938/#_Toc198443771, (cons. in data 14.01.2020).

S. Tret'jakov, "Novyj Lev Tolstoj", *Vikičtenije*, <https://lit.wikireading.ru/30453>, (cons. in data 06.02.2020).

Su Sergej Tret'jakov

Agitclub, "Sergej Tret'jakov. Biografija. Order na arest. Protokol obyska. Protol doprosa. Prigovor. Rastrel. Reabilitacija. (Dokumenti iz central'nogo archiva FSB RF)",

<http://www.agitclub.ru/museum/agitart/tret/bio.htm>, (cons. in data 02.02.2020).

"Avtor o svoej p'ece *Choču Reběnka!*", in S. Tret'jakov, *Choču Reběnka! P'esy Scenarij Diskussii*, pod red. T. Chofman, E. J. Diček, Sankt-Peterburg, Aletejja, 2018, p. 244.

W. Benjamin, "L'autore come produttore", in Id., *Avanguardie e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 202-204.

B. Brecht., *Il popolo è infallibile?*, in S. Tret'jakov, *Dal futurismo al realismo socialista*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1979, pp. 22-23.

T. Chofman, E. J. Diček, "Meždu prosveščanjem i agitaciej", in S. Tret'jakov, *Choču Reběnka! P'esy Scenarij Diskussii*, pod red. T. Chofman, E. J. Diček, Sankt-Peterburg, Aletejja, 2018, pp. 10-30.

T. Chofman, E. J. Diček, "Milda, novaja ženščina čelovek", in S. Tret'jakov, *Choču Reběnka! P'esy Scenarij Diskussii*, pod red. T. Chofman, E. J. Diček, Sankt-Peterburg, Aletejja, 2018, pp. 262-264.

T. Chofman, E. J. Diček, "Sergej Michajlovič Tret'jakov. Žizn' i tvorčestvo", in S. Tret'jakov, *Choču Reběnka! P'esy Scenarij Diskussii*, pod red. T. Chofman, E. J. Diček, Sankt-Peterburg, Aletejja, 2018, pp. 275-305.

T. Chofman, E. J. Diček, "Istočniki i pojasnenja", in S. Tret'jakov, *Choču Reběnka! P'esy Scenarij Diskussii*, pod red. T. Chofman, E. J. Diček, Sankt-Peterburg, Aletejja, 2018, pp. 317-323.

S. Denisova, "Kubatura reběnka", *Colta.ru*, <https://www.colta.ru/articles/theatre/17261-kubatura-rebenka>, (cons. in data 14.01.2020).

"Doklad v Glavrepertkome o postanovočnom plane p'ecy S. M. Tret'jakova *Choču Reběnka!*" (15 dekabnja 1928), in S. Tret'jakov, *Choču Reběnka! P'esy Scenarij Diskussii*, pod red. T. Chofman, E. J. Diček, Sankt-Peterburg, Aletejja, 2018, pp. 232-234.

El' Lisickij, "Komposicija szeny teatra Mejerchol'da v Moskve dlja teatra po p'ese Tret'jakova *Choču rēbenka!*", in S. Tret'jakov, *Choču Reběnka! P'esy Scenarij Diskussii*, pod red. T. Chofman, E. J. Diček, Sankt-Peterburg, Aletejja, 2018, p. 249.

V. Grečko, “Revoljucija i ‘predely racionalizacii’: p’esa S. Tret’jakova *Choču reběnka!*”, in K. Ičin (pod redakciej), *Iskusstvo i revoljucija. Sbornik statej*, Belgrad, Filologičeskij fakul’tet Belgradskogo universiteta, 2019, pp. 301-318.

C. Kiaer, “Delivered from Capitalism. Nostalgia, Alienation, and the Future of Reproduction in Tret’iakov’s *I Want a Child!*”, in C. Kiear, E. Naiman (eds.), *Everyday Life in Early Soviet Russia. Taking the Revolution Inside*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, pp. 183-198.

V. Koljazin, “Kak možno bylo poslat ego na smert?”, <http://www.agitclub.ru/museum/agit-tart/tret/bio3.htm>, (cons. in data 02.02.2020).

I. Terent'ev, “Plan postanovki” , in S. Tret’jakov, *Choču Reběnka!, P’esy Scenarij Diskussii*, pod red. T. Chofman, E. J. Diček, Sankt-Peterburg, Aletejja, 2018, p. 339.

“Tekuščie dela”, *Novyj LEF*, 1, 1927, p. 47, cit. in T. Chofman, E. J. Diček, “Meždu prosveščenjem i agitaciej”, in S. Tret’jakov, *Choču Reběnka! P’esy Scenarij Diskussii*, pod red. T. Chofman, E. J. Diček, Sankt-Peterburg, Aletejja, 2018, pp. 10-11.

M. Zalambani, *La morte del romanzo*, Roma, Carrocci editore, 2003, pp. 15-91.

Volumi di consultazione generale

K. N. Afanas’ev, Vsesojuznyj naučno-issledovatel’skij institut iskusstvoznanja, Gosudarstvennyj naučno issledovatel’skij Muzej architektury imeni A.V. Ščuseva, *Iz istorij sovetskoj architektury*, Moskva, Nauka, 1984, p. 5.

G. Agamben, *Homo sacer*, Torino, Einaudi, 1995.

M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-232.

W. Benjamin, “I raggruppamenti politici degli scrittori russi”, in Id., *Avanguardie e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 79-83.

L. Cavallaro, “Nota introduttiva”, in A. Kollontaj, *Largo all’Eros alato!*, a cura di L. Cavallaro, Genova, il melangolo, 2008, p. 17.

M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. 7 *Il novecento*, Torino, UTET, 1997, p. 182.

U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1998 pp. 339-343.

- E. Ginzburg, *Viaggio nella vertigine*, Milano, Dalai, 2011.
- A. Kollontaj, *Largo all'Eros alato!*, a cura di L. Cavallaro, Genova, il melangolo, 2008, pp. 32-54.
- J. Lotman, *Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvorianstva (XVIII – načalo XIX veka)*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo, 1994, p. 10; trad it. in G. P. Piretto, *La vita privata degli oggetti sovietici: 25 storie da un altro mondo*, Sironi, Milano, 2012, p. 13.
- L. Magarotto, "I letterati e la Rivoluzione", in M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. 7, *Il novecento*, Torino, UTET, 1997, pp. 244-247.
- G. M. Nicolai, *Dizionario delle parole russe che s'incontrano in italiano*, Roma, Bulzoni editore, 2003, pp. 285-350.
- G. P. Piretto, *Il radioso avvenire*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 22-50.
- V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in Todorov T. (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1968, p. 91.
- V. Strada, "Il realismo socialista", in Etkind, Nivat, Serman, Strada (a cura di), *Storia della letteratura russa: III. Il Novecento: 3. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Torino, Einaudi, 1989, p. 5-29.
- A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima: i maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 2002, Kindle file, chap. 2-6.
- I. Utechin, *Očerki kommunalnogo byta*, Moskva, O.G.I., 2004, p. 35.

Opere sulla traduttologia e dizionari cartacei

- S. Bassnett, "Ways Through the Labyrinth", in T. Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature*, New York, Routledge Revivals, 2014, pp. 87-102.
- G.L. Beccaria, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 1994.
- J. Dobrovolskaja, *Il russo: l'ABC della traduzione*, Milano, Hoepli, 2016.
- M. Drabble, J. Stringer, *Dizionario Oxford della letteratura inglese*, Roma, Gramese Editore, 1998, p. 66.
- V. Kovalev, *IlKovalev. Dizionario russo-italiano italiano-russo*, Bologna, Zanichelli, 2014.
- N. Malinin, *Tradurre il russo*, Roma, Carrocci editore, 2012.

R. Menin, “Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale”, *Studi germanici*, n. 5, 2014, pp. 309-310.

L. Salmon, “Note alla traduzione”, in S. Dovlatov, *Il libro invisibile*, Sellerio, Palermo 2007, p. 152.

Altre opere

A. M. Cortellazzo, “Il burocrate”, Treccani, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/burocrate/cortellazzo.html, (cons. in data 14.01.2020).

S. Ejzenštejn, S. Tret'jakov, “Vyrzitel'noe dviženie” (1922), *Teatral'naja Biblioteka Sergeeva*, http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_2/, (cons. in data 14.01.2020).

A. Kravčenko, “Sozdanie novogo sovetskogo čeloveka”, *Arzamas*, <https://arzamas.academy/materials/1499>, (cons. in data 02.02.2020).

V. Lenin, *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. 14, <http://leninism.su/works/52-tom-14/2889-borba-s-kadetstvuyushhimi-s-d-i-partijnaya-disciplina.html>, (cons. in data 02.02.2020).

Vs. Mejerchol'd , “Lekcij po režissure” (6-27 marta 1919), http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/method/#Rome_Text_7, (cons. in data 14.01.2020).

M. Price, “Most modern horses came from just two ancient lineages”, *Science*, <https://www.sciencemag.org/news/2017/06/most-modern-horses-came-just-two-ancient-lineages>, (cons. in data 14.01.2020).

M. Semendjaeva, “Kabakov – o kommunal'nom mire”, *Arzamas*, <https://arzamas.academy/materials/592>, (cons. in data 15.11.2019).

S. Tret'jakov, B. Brecht, *Voglio un figlio*, suppl. a *Sipario* n. 407, 1981.

A. P. Čechov, *Rozovyj čulok*, <https://ilibrary.ru/text/1366/p.1/index.html>, (cons. in data 03.02.20).

A. P. Čechov, *Volodja bolšoj i Volodja malen'kij*, <https://bit.ly/30pk9UX>, (cons. in data 14.01.2020).

Sitografia

Akademic, <https://dic.academic.ru/>

Arzamas, “Ničego ličnogo. Iz kurca Antropologija Kommunal'ki”, 11.05.2016,

https://www.youtube.com/watch?v=6JFfssh1ZjA&list=PLeNbGOow-rndUuv0_yphWTPF68UC6tk4T&index=3, (cons. in data 15.11.2019).

Bolšaja Sovetskaja Enciklopedija, <https://rus-bse.slovaronline.com/>, (cons. in data 03.02.2020).

Bolšoj slovar' russogo žargona, <https://ojargone.ru/g/>, (cons. in data 14.01.2020).

Etimo, <https://www.etimo.it/?pag=hom>, (cons. in data 24.11.2019).

Eugenics Archives, <https://eugenicsarchive.ca/discover/tree/54e09bce5000001>, (cons. in data 02.02.2020).

Kinokoncern Mosfilm, “Tret'ja Meščanskaja”, 17.08.2011,

<https://www.youtube.com/watch?v=mrG3FA2lmiI>, (cons. in data 15.11.2019).

Meduza, “Doktor, u menja kanceljarit: kak ptičij jazyk zakonov i dokumentov pronikaet v razgovornuju žizn”, <https://meduza.io/episodes/2019/11/25/doktor-u-menya-kantselyarit-kak-ptichiy-yazyk-zakonov-i-dokumentov-pronikaet-v-razgovornuyu-rech>, (cons. in data 14.01.2020).

Meduza, “Kak izbežat kanceljarita?”, in Kak izbežat stilističeskich ošibok,

<https://meduza.io/cards/kak-izbezhat-stilisticheskikh-oshibok>, (cons. in data 18.12.2019).

Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/>