

EVGENIJ IVANVIČ
ZAMJATIN

NOI

romanzo

Cura, introduzione e traduzione dal russo
di Alessandro Cifariello
Con un saggio di George Orwell



FANUCCI EDITORE

EVGENIJ IVANOVIČ
ZAMJATIN

NOI

Prima edizione: maggio 2021

Titolo originale: *МЫ*

© 2021 by Gruppo Editoriale Fanucci Srl

Sede secondaria: via Giovanni Antonelli, 44 – 00197 Roma

tel. 06.39366384 – email: info@fanucci.it

Indirizzo internet: www.fanucci.it

Proprietà letteraria e artistica riservata

Stampato in Italia – Printed in Italy

Tutti i diritti riservati

Progetto grafico: Franca Vitali

Vita e tormento: *Noi* di E. Zamjatin

di Alessandro Cifariello

L'unica arma degna dell'uomo – dell'uomo di domani – è
la parola

E. Zamjatin, *Zavtra* (1919)*

Storia di un romanzo tormentato. Punto. Storia d'un autore tormentato. Punto. Importanza del romanzo di Zamjatin riconosciuta a livello mondiale. Punto. Il nome dell'autore pressoché sconosciuto se paragonato a quelli di autori coevi – su tutti Bulgákov. Punto.

Tra i grandi autori della letteratura russa e mondiale del Novecento Zamjatin è il più sottovalutato. Si assiste soprattutto alla storia complicata, travagliata, del suo capolavoro: *Noi* (*My*) arriva a un assetto più o meno definitivo nel 1921, subisce gli effetti della censura e non può esser stampato in patria, è pubblicato in traduzione ma non in originale; e può esser letto nella versione originale del 1921 soltanto nel 2011, a novant'anni dalla stesura. Per i cento anni del romanzo vogliamo qui presentare una nuova traduzione

* E. Zamjatin, *Zavtra*, in Id., *Sobranie sočinenij*, Moskva: Russkaja kniga, 2004, vol. IV, p. 115.

– consapevoli di tutte le difficoltà della lingua, della forma, dello stile dell'opera di Zamjatin – con la speranza che *Noi* possa incontrare vecchi e nuovi lettori, che i problemi esposti possano essere argomento di riflessione e discussione, che il romanzo serva da spunto per una diversa lettura della nostra epoca.

Ma procediamo con ordine.

1. *Biografia*.^{*} Evgénij Ivánovič Zamjatin nasce il 20 gennaio (1 febbraio) 1884 a Lebedján', sulle sponde del Don, nel governatorato di Tambóv, Impero russo – a centinaia di chilometri a sud di Mosca e Pietroburgo. Di famiglia religiosa, patriarcale – il padre era sacerdote e la madre, una pianista, era figlia d'un sacerdote – Zamjatin sin da piccolo si appassiona alla lettura dei classici, in particolare N.V. Gógol', sviluppando una naturale predisposizione al gusto per la caricatura, il grottesco, la satira, e soprattutto la sintesi tra reale e fantastico. Studia prima a Lebedján', poi al ginnasio di Vorónež: qui, nel 1902, si diploma col massimo dei voti. Coltivando allo stesso modo scienze umane e matematiche, Zamjatin il 1° ottobre s'iscrive alla facoltà d'Ingegneria navale del Politecnico di Pietroburgo. In estate viaggia dentro e fuori la Russia, in treno e in nave: il 14 giugno 1905, nel porto di Odessa, al ritorno da Alessandria, assiste all'ammutinamento dei marinai della corazzata Potjómkin-Tavríčeskij. E con entusiasmo accoglie la causa della rivoluzione. Divenuto membro della frazione

^{*} Fonti principali sono: V.A. Tunimanov, *Zamjatin Evgenij Ivanovič*, in P.A. Nikolaev (a cura di), *Russkie pisateli 1800-1917*, Moskva: «Bol'saja Rossijskaja Enciklopedija»-FLANIT, 1992, vol. II (G-K), pp. 320-323; M.Ju. Ljubimova, *Evgenij Zamjatin – avtor romana «My»*, in E. Zamjatin, *«My»: Tekst i materialy tvorčeskoj istorii romana*, SPb.: Izd. dom «Mir''», 2011, pp. 3-136.

di maggioranza (ossia i bolscevichi) del Partito Operaio Socialdemocratico russo, nell'autunno 1905 partecipa ad attività illegali di una delle organizzazioni socialdemocratiche, assieme alla futura moglie, Ljudmila Nikoláevna Úsova (e in seguito, dunque, Zamjátina).

L'11 dicembre però Zamjatin subisce l'arresto; dopo oltre 3 mesi d'isolamento, il 13 marzo 1906, grazie all'intervento della madre, viene liberato e rispedito a Lebedján' – sorvegliato speciale della polizia locale. Úsova intanto continua l'attività rivoluzionaria e spedisce quotidiani, riviste, libri d'orientamento socialdemocratico a Zamjatin: è il periodo della formazione nell'autore di una visione dell'esistenza umana in cui si combinano dovere sociale e piacere personale. Ossia la cosiddetta 'spaccatura della coscienza' nel continuo scontrarsi di due forze contrapposte: rivoluzione della società per la felicità delle masse – il noi – e necessità di godere della felicità per il singolo individuo – l'io. Nonostante gli sia vietato risiedere a Pietroburgo, Zamjatin ritorna illegalmente in città. Inoltre, frequenta i cantieri navali della vicina Helsingfors* con la scusa di far pratica, mentre partecipa a incontri e riunioni dei socialdemocratici locali. Laureatosi in Ingegneria navale, nel 1909 comincia la sua attività di scrittore, pubblicando il primo racconto, *Odín* ('Uno'). In questi anni inizia anche la sua attività d'ingegnere e pubblica articoli su riviste specializzate.

Nel 1911, espulso da Pietroburgo per l'applicazione rigida del divieto di residenza, si stabilisce a Lahti, in Finlandia, continuando a recarsi per quanto possibile nella capitale. Nel 1913, per i 300 anni dei Románov, viene con-

^{*} Oggi Helsinki in Finlandia, ma all'epoca città principale del Granducato di Finlandia, parte dei domini dello zar' russo.

cessa l'amnistia: può risiedere nuovamente a Pietroburgo. In questi anni scrive racconti e romanzi. Nel 1916 è inviato nell'alleata Inghilterra per supervisionare la costruzione dei rompighiacci russi. Tra il 1916 e il 1917 visita Svezia, Norvegia, viaggia in Inghilterra, in Scozia, scrive, tra le tante cose, il romanzo *Gli isolani* (*Ostrovitjane*), poi torna a Pietroburgo. Dopo la Rivoluzione d'Ottobre abbandona il lavoro d'ingegnere, preferendo insegnare architettura navale al Politecnico. Inoltre continua a occuparsi di letteratura: è nel consiglio della Casa delle Arti, nel comitato della Casa dei Letterati, alla direzione dell'Unione degli Scrittori, collabora con redazioni e case editrici, e tiene un corso di letteratura russa contemporanea presso l'Istituto Pedagogico. Alla Casa delle Arti, dove insegna tecnica della prosa, nascono i Fratelli di Serapione: nell'uragano delle avanguardie sono un gruppo molto eterogeneo; ne fanno parte V. Šklóvskij, V. Kavérin, M. Zóščenko, L. Lunc, e altri ancora. I cosiddetti Serapionidi, come altri gruppi dell'epoca, accettano la Rivoluzione. Trockij scrive infatti che senza Rivoluzione gruppi così non erano neppure lontanamente immaginabili. Tuttavia i Serapionidi, come all'epoca anche altri gruppi artistici, non sono 'artisti della Rivoluzione proletaria', ma 'compagni di strada': la loro Rivoluzione si limita al campo dell'arte in quanto volontà di rinnovamento letterario; si sottraggono perciò all'uso politico-ideologico della cultura.* La citazione hoffmaniana dell'eremita Serapione vuole significare 'essere' apolitici'', ma nelle polemiche è percepito come 'essere ancora borghesi'.

In questo periodo Zamjatin è una delle voci più impor-

* Sui Serapionidi – compagni di strada, si veda: L. Trockij, *Literatura i revolucija*, Moskva: Gos. Izd., 1924 (2° ed.), pp. 53-58.

** E. Lo Gatto, *Prefazione*, in E. Zamjatin, *Noi*, Milano: Feltrinelli, 1990, p. 8.

tanti della letteratura russa: assieme ad A. Blok, M. Górkij, K. Čukóvskij, e altri, è alla guida della sezione pietroburghese (all'epoca Pietrogrado e poi, dal 1924, Leningrado) dell'Unione Panrussa degli Scrittori (1920-23 e poi 1926-29). Nonostante gli importanti ruoli ricoperti, Zamjatin è sottoposto, insieme ad altri rappresentanti della cultura non allineati, ad attenta osservazione e, spesso, vessazione da parte delle autorità: viene trattenuto una notte in cella (marzo 1919), e persino detenuto quasi un mese (16 agosto-9 settembre 1922), per attività antisovietica.* Per questo motivo vorrebbe lasciare la Russia, ma – volente o nolente – rinuncia. Tra la fine del 1924 e l'inizio del 1925 si rende amaramente conto, a causa dell'azione sempre più repressiva nei confronti della cultura (emblematica la chiusura della rivista *Rússkij sovreménnik*), che il suo *Noi* non sarà mai pubblicato in Russia. In generale le sue opere trovano difficoltà nel corso degli anni Venti perché sempre sottoposte al vaglio non per il valore artistico ma per il possibile significato politico-ideologico. Una prima raccolta di opere scritte nel decennio precedente aveva infatti potuto vedere la luce solo all'estero, a Lipsia nel 1922, per i tipi di Z.I. Gržébin. A Zamjatin non rimane che cercare uno sbocco di libertà artistica nel mondo del teatro, e dall'autunno del 1924 compone *pièce* rappresentate a Mosca e Pietroburgo, tra cui, nel 1925, *Blochú* ('La pulce'), di chiara ispirazione leskoviana. Tuttavia anche in questo campo Zamjatin comincia a trovare difficoltà. Nel giugno 1926 termina la stesura della tragedia *Atilla* ('Attila'), ma i tentativi per una sua rappresentazione falliscono: la *pièce* nei fatti è censurata. Negli anni 1927-28 tenta di nuovo di far

* T. Lachuzen, E. Maksimova, È. Èndrjus, *O sintetizme, matematike i pročem... Roman «My» E.I. Zamjatina: k 100-letiju E.I. Zamjatina*, SPb: AO 'Astra-ljuks' – Sudarynja, 1994, p. 71.

pubblicare la raccolta delle sue opere. Il valore artistico è tale che l'editore di stato non può rifiutarsi, ma tra il 1928 e il 1929, dei sei volumi programmati sono editi solo quattro, per l'omissione proprio di *Noi*, *Attila*, e d'una serie di saggi.

Nel 1929 gli attacchi contro gli scrittori 'non proletari' e i 'compagni di strada' colpiscono anche Zamjatin. È accusato di non essersi opposto alla pubblicazione della versione incompleta di *Noi* sulle pagine della rivista di Praga *Vólja Rossii*: questo fatto è considerato una vera e propria azione di sabotaggio contro gli interessi della letteratura e della nazione sovietica.* In difesa di Zamjatin e degli altri accusati (Bulgákov, Pil'nják, ecc.) si schiera l'autorevole voce di Górkij. Zamjatin rassegna le dimissioni dalla Direzione dell'Unione Panrusa degli Scrittori. A questo punto fa preparare dalla moglie una nuova copia dattiloscritta integrale di *Noi*, che vorrebbe pubblicare in russo finalmente all'estero; inoltre tenta di partire per l'estero per un periodo limitato di tempo – un anno – perché – sostiene – gli è ormai preclusa ogni possibilità di lavorare in patria (più o meno le parole di Bulgákov a Stálin).^{**} Nel 1931 la situazione per lui si fa sempre più cupa: ormai è considerato apertamente un nemico del popolo. Ma grazie all'intervento di amici, e soprattutto di Górkij, ottiene il passaporto: il 15 novembre, assieme alla moglie, parte per l'estero, salutato con affetto da una schiera di personalità, in primis A.A. Achmátova. Il permesso, come richiesto, è di un anno, ma in realtà non farà mai più ritorno in Unione Sovietica, scegliendo l'emigrazione. Riga, poi Berlino, un salto a Praga, poi di nuovo Berlino, infine Parigi. A Parigi arriva nel febbraio 1932,

* Si veda: M.Ju. Ljubimova, I.E. Zamjatin i B.A. Pil'njak (*Materialy k biografijam*), in L.I. Bučina, M.Ju. Ljubimova (a cura di), *Istočnikovedčeskoe izučenie pamjatnikov pis'mennoj kul'tury*, SPb.: Izd. RNB, 1994, pp. 103-104.

^{**} Per la lettera di Zamjatin a Stálin, si veda: E. Lo Gatto, *Prefazione* p. 6, p. 13.

s'inscrive nella vita culturale francese, vorrebbe partire per New York, ma le difficili condizioni economiche in cui versa la sua famiglia e, in generale, l'intera Europa – colpita duramente dalla crisi del '29 – non gli permettono di realizzare il suo sogno.

Dopo la traduzione inglese di *Noi* nel 1924 negli Stati Uniti il nome di Zamjatin non è così sconosciuto, tanto che nel 1934 M. Eastman, attento osservatore di cose russe, gli dedica un intero capitolo del suo *Artists in uniform*. All'estero le sue opere sono tradotte in francese, inglese, ceco. Scrive nuove opere, continua la novella – incompiuta – *Bič Božij* ('Flagello di Dio'), prepara sceneggiature, tra cui nel 1932 *D-503* – tratta proprio da *Noi*. Tuttavia mantiene sempre la speranza di ritornare in patria: '[...] non frequentava nessuno, non si riteneva un emigrato e aspettava pieno di speranza la prima occasione per tornare in patria', scrive nelle sue memorie N.N. Berbérova.^{**} Dalla Russia si è infatti allontanato in modo completamente legale – non ha mai tranciato definitivamente i legami con la madrepatria. Ripete che è 'necessario 'aspettare', 'sopassedere' [...] acquattarsi, per vivere dopo'.^{***} Ma in Russia non farà mai più ritorno. Muore in povertà a Parigi il 10 marzo 1937, e ai suoi funerali partecipano una decina di rappresentanti dell'emigrazione, tra cui, oltre a Berbérova, Ju. Ánnenkov, M.I. Cvetáeva, A.M. Révizov.

2. *Il romanzo*. Come si è già detto, in vita Zamjatin non ha avuto la fortuna di assistere alla pubblicazione integrale di *Noi* in russo. Cerchiamo di seguirne il lungo e tormen-

* M. Eastman, *Artists in uniform. A study of literature and bureaucratism*, New York: A.A. Knopf, 1934, pp. 82-93.

^{**} N.N. Berbérova, *Il corsivo è mio*, Milano: Adelphi, 1989, p. 321.

^{***} Ibid.

tato percorso che porta fino al testo che qui si propone per il centenario (1921-2021). L'idea del romanzo certamente risale al periodo inglese, quando Zamjatin è alla supervisione della costruzione dei rompighiacci per la marina russa: la società inglese in quel preciso momento storico e con quella tipologia di lavoro industriale è alla base della successiva *Weltanschauung* dell'autore. Tutte le città industriali dell'Inghilterra gli sembrano grigie, identiche, prive di immaginazione. Le impressioni sull'Inghilterra compaiono in *Gli isolani* (1917) e in *Il pescatore di uomini* (*Lovéc čelovekov*, 1918): questi racconti sono esperimenti artistici preparatori che condividono con *Noi* non soltanto immagini, ma anche e soprattutto la funzione di monito contro l'obbligo coatto di attenersi a norme politiche e di comportamento, sociale e individuale, ben definite e limitanti. È chiaro che la distopia di Zamjatin è diretta contro l'Occidente capitalistico rappresentato dalla società industriale in pieno sviluppo. D'altra parte nella lettura del romanzo si percepisce l'angoscia dell'autore nei confronti del futuro dell'amata Russia – motivo condannato in patria da chi occupa ruoli di potere e che determina il destino delle pubblicazioni. Quando Zamjatin abbia realmente progettato il romanzo non è però una domanda a cui si possa rispondere con facilità. In un appunto l'autore afferma di aver scritto, nel 1919, un romanzo impossibile da pubblicare per le regole della censura.*

In questo periodo motivi diversi del passato e del presente ispirano l'autore trasmigrando nel testo: la parola stessa si fa d'orientamento dialogico, e come mossa da vita propria intesse questo dialogo costante con la parola altrui,

* Si veda l'Archivio di Stato di Letteratura e Arte di Mosca: RGALI, f. 1776, op. 2, n. 3.

estranea, creando nuove possibilità artistiche.* Ciò è valido per tutta l'opera. Ad esempio, 'Integrale' è un termine usato già nel celebre *Gli Sciti* (*Skify*, 1918) di A. Blok per significare l'Occidente a cui il vate del Secolo d'Argento contrappone l'orda dei mongoli (l'Oriente): 'Venite tutti, venite agli Urali! / Noi sgombriamo quei luoghi per la lotta / [delle] macchine [d'acciaio] in cui anela [=vive] l'integrale / con la mongolica orda selvaggia!'" E, poi, le idee espresse in quei decenni da H. Ford e F.W. Taylor: Taylor sull'efficacia del processo produttivo attraverso la regolamentazione dei tempi di lavoro e l'eliminazione delle perdite di tempo (il taylorismo); Ford, ispiratosi a Taylor, con l'innovazione della catena di montaggio per incrementare la produttività della fabbrica – la produzione di massa, limitare le spese e aumentare i profitti (il fordismo).

Secondo alcune comunicazioni da parte dello stesso autore, il romanzo sarebbe stato completato nel 1920. Però, con ogni probabilità, Zamjatin lavora al testo, lo modifica, lo lima, lo rifinisce, almeno fino all'estate del 1921. Tra le varie testimonianze, oltre a quella di Ānnenkov, ci sono una serie di lettere all'amico K. Čukóvskij del luglio 1921: Zamjatin scrive più volte di essere al lavoro sul suo romanzo, che dovrebbe finire al più presto." Certamente il lavoro di limatura continua anche in seguito, ma il grosso è ormai stato fatto. Proprio nella prima metà del 1921 compaiono annunci sulla stampa russa e dell'emigrazione, intorno all'imminente pubblicazione del romanzo. Tuttavia

* Si veda Ju.M. Lotman sul 'discorso altrui' nell'*Onégini* di A.S. Púškin: Ju.M. Lotman, *Il testo e la storia. L'«Evgenij Onegin» di Puškin*, Bologna: Il Mulino, 1985, pp. 81 ss.

** Trad. di A. Ripellino. In: A. Blok, *Poesie*, Milano: Lerici editori, 1960, p. 443.

*** Si veda: E.I. Zamjatin e K.I. Čukóvskij, *Perepiska (1918-1928)*, in V.N. Zajcev, M. Ju. Ljubimova (a cura di), *Zamjatin i kul'tura XX veka. Issledovanija i publikacii*, SPb.: RNB, 2002, pp. 203-206.

gli annunci rimangono disattesi: l'opera nell'ottobre di quell'anno è nei fatti censurata e in patria non potrà essere pubblicata – rimarrà un testo proibito per i decenni a venire, fino al 1988 (ossia in piena *perestrojka*). Lo scrittore non demorde: tra l'inverno del 1921 e il febbraio del 1924 fa conoscere *Noi* in una serie di letture pubbliche e con gli amici. Sperando di pubblicarlo in lingua originale almeno all'estero, Zamjatin invia una copia del romanzo a Z.I. Gržebin a Berlino, affinché lo inserisca nella raccolta che la sua casa editrice ha in programma di pubblicare. Tuttavia per una serie di ritardi – e soprattutto per il fallimento della casa editrice, il romanzo in versione integrale in russo non vede la luce.

Com'è noto, il romanzo compare per la prima volta in versione integrale non in russo ma in traduzione inglese. Il traduttore è G. Zilboorg (G. Zil'burg; 1890-1959), psichiatra di formazione e professione. Di Kiev, studia Psiconeurologia a Pietrogrado, laureandosi nel 1917. Partecipa alla Rivoluzione di febbraio, lavora al Ministero del Lavoro, ma in seguito alla Rivoluzione d'Ottobre torna a Kiev, e nel 1919 emigra negli Stati Uniti. Qui da una parte lavora come traduttore di opere – soprattutto teatrali, dall'altra riprende gli studi di Medicina (si laurea alla Columbia University di New York nel 1926). Tra l'autunno del 1922 e luglio del 1924 Zilboorg traduce *Noi*. Zamjatin nella sua Autobiografia si lamenta che il romanzo – tradotto in inglese e in pubblicazione a New York – 'in russo ancora non è stato pubblicato, e quando lo sarà – proprio non lo so'. L'autore autorizza Zilboorg a pubblicare la traduzione senza passare per il suo controllo: riceve il romanzo solo una volta pubblicato (per i tipi di Dutton *We* esce tra le fine del 1924

e l'inizio del 1925), della traduzione si dice nel complesso entusiasta, anche se – lo ammette – non ha avuto il tempo di analizzarla in dettaglio.*

Nel 1924, dunque, inizia la storia della sua pubblicazione esclusiva all'estero. Le traduzioni sono fatte con il suo consenso: non c'è mai stato, infatti, un divieto ufficiale da parte delle autorità sovietiche. Grazie alle traduzioni l'opera comincia a essere conosciuta in tutto il mondo. Per la traduzione francese si adopera per cinque anni I.G. Ėrenbùrg, che dal maggio del 1924 vive a Parigi. Tradotto da B. Cauvet-Duhamel, *Nous autres* va in stampa nel 1929 per i tipi della parigina Gallimard. Il romanzo è tradotto anche in ceco da V. König ed è pubblicato con il titolo di *My* nel 1926 su rivista e nel 1927 in edizione rilegata grazie all'intervento del celebre linguista R. Jakobsón. È in questo periodo che una copia dell'originale russo arriva nelle mani della redazione di *Vólja Rossii*, la rivista dell'emigrazione russa in Cecoslovacchia, che ne pubblica la riduzione nel 1927 senza il consenso dell'autore: sui numeri 2, 3 e 4 della rivista sono riprodotte alcune note (così sono chiamati i capitoli del romanzo) in versione integrale e altre ridotte e colmate da riassunti delle parti espunte. Fino alla fine dei suoi giorni Zamjatin non considererà mai apertamente questa edizione come avvenuta pubblicazione del romanzo in russo.

Alla morte dell'autore l'azione della vedova in favore di una pubblicazione in russo si fa molto più pressante rispetto a quella del defunto marito. Un primo tentativo a Bruxelles, seppure quasi in dirittura d'arrivo, va a vuoto, a causa della guerra e dell'occupazione tedesca della

* «Autobiografija» E.I. Zamjatina, in *Russkaja literatura*, 1992, 1, pp. 175-176.

* Si veda: D. Mal'mstad, L. Flejšman, *Iz biografii Zamjatina (po novym materialam)*, in *Stanford Slavic Studies*, I (1987), pp. 103-151.

Francia. Proprio durante la guerra al romanzo s'interessa G. Orwell, che nel 1944 legge la traduzione francese, riconosce profonde somiglianze tra *Il mondo nuovo* (*Brave New World*, 1932) di A. Huxley e l'opera di Zamjatin, preferendo quest'ultima che reputa di gran lunga superiore.* Dopo la fine della guerra Orwell, G. Struve e L.N. Zamjatina tentano di far ritradurre il romanzo in inglese ma, pur suscitando interesse, non riescono nell'impresa. La prima edizione completa in russo appare soltanto nel 1952, a New York, per i tipi di Izdatel'stvo imeni Čechova, grazie a L.N. Zamjatina. Mancano testimonianze su quale dattiloscritto sia alla base della pubblicazione; fatto sta che il testo pubblicato presenta un'evidente serie d'imprecisioni e omissioni che determineranno il destino delle future traduzioni. Su di esso si basa, infatti, la traduzione italiana di E. Lo Gatto, padre della russistica italiana. Alla sua traduzione, pubblicata nel 1955 da Minerva Italica – e poi negli anni da Garzanti e Feltrinelli – fa seguito una seconda traduzione di B. Delfino per i tipi di Lupetti nel 2007.

Si tenta di risolvere il problema degli errori nel 1988, nella prima edizione in patria comparsa sulle pagine della rivista *Znamja*: i curatori cercano in modo arbitrario di colmare evidenti lacune e correggere refusi, aggiungendo in alcuni casi errori su errori. Nel 2011 la casa editrice Mir'' pubblica un'edizione critica del testo del romanzo, basata sul dattiloscritto preparato dalla moglie tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta. Il testo è stato recuperato e conservato dall'amica e traduttrice I.E. Kúnina-Aleksander e da lei fortunatamente donato nel 1978 all'archivio della University at Albany; oggi è conservato nel fondo Evgenii Zamiatin presso M.E. Grenander Department of Special

* G. Orwell, 'We' by E.I. Zamiatin, in 'Tribune', 4 Jan. 1946; si veda postfazione.

Collections and Archives delle biblioteche della University at Albany – State University of New York (New York). Da quest'edizione è stata tratta la traduzione di A. Niero (Volland 2013; Mondadori 2018) e la qui presente traduzione, con cui si vogliono onorare i cento anni dalla stesura dell'opera.

3. *Testo e traduzione.* Lingua e forma sono elementi che contraddistinguono l'opera di Zamjatin. In *Noi* le parole non sono mai casuali ma, nella loro armonia fonetica, hanno sempre una ragion d'essere funzionale all'intreccio o ai procedimenti stilistici. In effetti in *Noi* Zamjatin non è il vero autore dell'opera, ma il suo 'semplice' editore, che fa la comparsa solamente nella prefazione scritta a posteriori e con cui si vuole concludere il presente saggio; la lingua del romanzo è, dunque, quella del suo eroe – [D-503] è lui a scrivere e a raccogliere le note quotidiane in un manoscritto da inviare nello spazio cosmico verso altri pianeti. Un procedimento letterario che ricorda molto quello usato da Púskin nelle *Novelle del defunto Iván Petróvič Bélkin* (*Póvesti pokójnogo Ivána Petróvica Bélkina*, 1831). In apparenza il punto di vista non è, dunque, di Zamjatin, ma di [D-503] e la descrizione degli avvenimenti avviene attraverso la *Weltanschauung* di un essere umano del futuro. Non si tratta di una raccolta di racconti come in Púskin, bensì d'un diario personale composto da note giornaliere, in russo *zápisi*, che rimanda certamente al genere letterario dei *zapiski*, ossia 'memorie', 'ricordi', 'diario'. Ai *zapiski* afferiscono classici della letteratura russa dell'Ottocento, quali i *Brandelli dalle memorie d'un pazzo* (*Kločki iz zapisok sumassédšego*, 1835) di N.V. Gogol', *Memorie d'un cacciatore* (*Zapiski ochótnika*, 1852) di I.S. Turgénev, ma soprattutto *Memorie dalla Casa dei morti* (*Zapiski iz Mjórtvogo dóma*, 1860-62) e *Memorie dal*

sottosuolo (*Zapiski iz podpól'ja*, 1864) di F.M. Dostoévskij. Nel sotto-testo di *Noi* sono, in effetti, continui i riferimenti alla letteratura del presente e del passato, a elementi tratti dai capolavori di Dostoévskij – il Grande Inquisitore, l'uomo del sottosuolo, il sosia, la vecchia di *Delitto e castigo* – all'opera dell'amato Gógol', ai simbolisti A. Blok, A. Belyj, e così via. Questo è ciò che Zamjatin stesso definisce metodo dialettico dell'arte: 'Funziona in modo *piramidale*: all'origine delle nuove conquiste sta tutto ciò che è stato accumulato in basso. In arte non esistono rivoluzioni; più che qualsiasi altro questo è un campo in cui domina l'evoluzione'.* A differenza dei *Brandelli dalle memorie d'un pazzo* di Gógol', i 'zapiski' di [D-503] costituiscono il 'diario d'un protagonista folle', necessario al suo autore come testimonianza di rinascita dalla follia – la follia è, nel romanzo, la fantasia umana. C'è maggiore convergenza con le *Memorie dal sottosuolo* di Dostoévskij. [D-503] conduce un dialogo con sé stesso, poi con il suo doppio, infine con il lettore immaginario, che costituisce la controparte sempre silente del romanzo. Nella parola di [D-503], nei modi di vedere il mondo degli altri che s'intrecciano con il suo, è certamente presente quella plurivocità polifonica delineata da M. Bachtin proprio nell'analisi dei romanzi di Dostoévskij.** Il sotto-testo letterario che permea ovunque il romanzo è un argomento talmente vasto da meritare uno spazio certamente più esteso e una trattazione maggiormente esaustiva della presente introduzione. Quel che si può qui rilevare di *Noi* è che si tratta di un romanzo sperimentale, un romanzo sul romanzo – non è solo il manoscritto del diario di [D-503], ma è anche la storia di quel manoscritto, con interi rimandi, all'interno

* E. Zamjatin, *Tecnica della prosa*, Bari: De Donato, 1970, p. 46.

** M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino: Einaudi, 1968.

del testo, alle pagine del manoscritto stesso, sfogliate, spostate, macchiate, nascoste, numerate. È un 'metaromanzo' che, accanto a opere di altri autori coevi, getta le basi per la formazione della 'metaprosa' del XX secolo per la rinascita della letteratura e del suo linguaggio.*

Leggendo *Noi* il procedimento che balza subito agli occhi del lettore è lo straniamento (*ostranénie*). Il termine è ben spiegato da Šklóvskij – proprio lo Šklóvskij dei Serapionidi – che già nel 1916 era stato tra i promotori dell'*Opojáz* – la Società per lo studio del linguaggio poetico, Società che riuniva i teorici della scuola formale negli studi di letteratura.** Šklóvskij nei suoi studi sulla teoria della prosa riflette sulle leggi generali della percezione, e in particolare sull'automazione inconscia del riconoscimento degli oggetti. L'arte per Šklóvskij è necessaria per portare il lettore a percepire nuovamente l'oggetto sottraendo l'oggetto stesso all'automatismo percettivo di chi legge. Attraverso il procedimento dello straniamento l'autore – nel caso di *Noi* è [D-503] – non usa il nome conosciuto dal lettore per nominare l'oggetto, ma 'lo descrive come se lo vedesse per la prima volta, e l'avvenimento come se accadesse per la prima volta; per cui adopera nella descrizione dell'oggetto non le denominazioni abituali delle sue parti, bensì quelle delle parti corrispondenti in altri oggetti'.*** In questo modo il lettore – quello immaginario di altri pianeti al quale si

* M.Ja. Chatjanova, *Metatekstovaja struktura romana E. Zamjatina «My»*, in O.V. Bogdanova, M.Ju. Ljubimova (a cura di), *E.I. Zamjatin: pro et contra*, SPb.: RCHGA, 2014, p. 500.

** Giovanissimi studiosi che cominciano a occuparsi di teoria della letteratura, pionieri che studiano stile, ritmo, rime, l'aspetto esterno della poesia, i suoni, promuovendo un approccio funzionale allo studio della lingua, della parola, e con loro nasce una nuova scuola critica. Si veda: Tz. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Torino: Einaudi, 1968.

*** V. Šklóvskij, *L'arte come procedimento*, in Tz. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Torino: Einaudi, 1968, p. 83.

rivolge D-503 e quello reale su cui si concentra Zamjatin – ha uno scatto di consapevolezza rispetto al livello di narrazione.* Un esempio di straniamento in *Noi* è ben rappresentato dalla descrizione di alcol e tabacco nel seguente passo:

Sul banco quadrangolare, davanti a lei, c'era un'ampolla ripiena di un liquido verde-veleno, due microscopici bicchierini col gambetto. Dall'angolo della bocca faceva uscire del fumo – il fumo che esce da un finissimo tubetto di carta è un'antica vaporizzazione aromatica (ma il suo nome – in questo momento proprio non lo ricordo).

Il procedimento non si limita a questo passo, ma è usato in modo costante in tutto il romanzo, e va a toccare ambiti particolari, come ad esempio il discorso religioso, inserito all'interno del testo per spiegare i rituali e le liturgie dello Stato Unico, uno stato in cui il concetto stesso di religione ha un valore arcaico, obsoleto, in cui il pensiero teologico è stato permeato dal 'Dio siamo Noi'. D-503 è il Costruttore (*Stroitel'*) e allo stesso tempo l'artefice-creatore delle note: il suo essere costruttore e artefice-creatore, in una sorta di teopoiesi, genera un testo in cui l'elemento creativo è prolungato all'infinito – 'vita nell'infinitezza dei tempi, nell'infinitezza degli spazi'**. I-330 nota l'inizio dell'atto creativo nello sguardo di D-503, paragonandolo al 'mitico dio [sic!] nel settimo giorno della creazione'. La citazione biblica (Gen., 2: 2-3) è funzionale a spiegare l'atto creativo: attraverso l'arte D-503 sta edificando l'immortalità della personalità collettiva – 'Noi', appunto – e dunque la sua

* D. Guardamagna, *Analisi dell'incubo. L'utopia negativa da Swift alla fantascienza*, Roma: Bulzoni, 1980, p. 160.

** A. Belyj, *Iskusstvo*, in Id., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moskva: Respublika, 1994, p. 242.

arte, l'arte dello Stato Unico, diviene religione senza Dio. Ma lo Stato Unico ha un super-io, il Benefattore, che sostituisce nella liturgia il Dio Creatore, e proprio per conto del Benefattore il Costruttore canta lo Stato Unico nel suo romanzo: *Noi*. Di elementi religiosi è pervasa l'intera opera, a partire proprio dalla questione Dio (*Bog*) vs. Benefattore (*Blagodétel'*):* così, ad esempio, per ben due volte l'espressione 'buon Dio' (*Bóže právyj*) nella lingua di D-503, che è la lingua dello Stato Unico, è sostituita da 'o Benefattore eccelso' (*Blagodétel' velikij*). L'intero romanzo è cosperso di rimandi alla religione o citazioni bibliche. Si pensi poi all'idea del Muro Verde, *Zeljónaja Stená* – l'autore non usa il plurale, tipico delle mura cittadine, ma il singolare, Muro – che richiama direttamente il Muro dei Muri: il Muro del Pianto di Gerusalemme, in russo *Západnaja Stená*, letteralmente 'muro occidentale', sul piano fonetico molto simile al nome selezionato da Zamjatin. Ma come il Benefattore è un super-io, il Muro Verde è un super-muro: non di mattoni, in pietra, ma di vetro trasparente, che circonda e rinchiusa la città ovunque, anche dall'alto – gli uccelli non riescono a penetrarlo in nessun modo. Il muro non è mai esplicitamente definito nella sua forma chiusa, ma nel corso della lettura appare sempre più evidente che sia costituito da una calotta emisferica, di vetro, d'un vetro avvolgente, infrangibile ed eterno, materiale per tutte le costruzioni di

* Come ha rilevato C.G. De Michelis, il linguaggio fantasmatico di Zamjatin collega 'lo Stato Unico con il suo Benefattore, al 'papismo' storico [...] l'ex bolscevico Zamjatin riscrive la 'leggenda dell' Anticristo' in chiave gelidamente fantascientifica, certo avendo di mira la società integralmente totalitaria che stava sorgendo dall' 'utopia socialista' [...], ma immaginando anche uno Stato Unico simile, 'per parlare con le parole degli antichi (...) a una Chiesa unica' e guidato da un Benefattore che 'procede col passo maestoso d'un pontefice'. C.G. De Michelis, *I nomi dell'avversario: il 'papa-anticristo' nella cultura russa*, Torino: A. Meynier, 1989, p. 69.

questo mondo distopico. È evidente lo sfruttamento del procedimento dello straniamento nel caso del Muro, così come per quel che riguarda il Tabulare delle Ore. Il termine usato dallo scrittore è *Skrižál'* – le Tavole della Legge del racconto biblico – che rimanda ai versi di Puškin in *A Gnédič* (*Gnédiču*, 1832): 'Hai forse maledetto, o profeta, i figli che hanno perso il senno, hai forse spezzato le tue Tavole?' Letteralmente è un'espressione che indica una tavola con un'iscrizione, ma qui è in funzione straniante, diventando una super-Tavola della Legge, usata per denominare una sorta di *tablet* del futuro (o del presente?): da qui la mia scelta di tradurlo 'Supporto Tabulare delle Ore', in seguito semplicemente 'Tabulare'. D'altronde nell'intreccio compaiono una serie di invenzioni incredibili, che negli anni sono state realizzate, a cominciare dallo spazzolino elettrico, dal robot, fino ai razzi spaziali. L'autore però ha due possibilità: creare neologismi oppure ampliare lo spettro semantico del significante con nuovi significati, attraverso il suo straniamento sperimentale.

Il principio straniante dello stile di Zamjatin è implicitamente rilevato già nel 1924 da Ju.N. Tynjanov.* Lo straniamento nell'autore arriva a scomporre l'oggetto eliminando i punti centrali – sottraendo una sua dimensione – per poi ricomporlo nella realtà testuale, attraverso una nuova geometrizzazione che segue regole diverse da quelle della realtà naturale. In questa ricomposizione energetica della realtà da un disordine volutamente entropico le linee avvolgono tutti gli oggetti, li annodano tra loro: avvolgono i pensieri, così come i discorsi, e tutto quanto al di fuori di questa geometrizzazione del contenuto, di questa ricom-

* Ju.N. Tynjanov, *Literaturnoe segodnja*, in *Russkij sovremennik*, 1924, 1, pp. 297-298.

posizione a cornice, diventa frammentario, sospeso. Ecco quindi i puntini di sospensione, le parole tronche, le doppie linee a fine paragrafo, sono segni entropici necessari – esistono secondo la legge naturale della trasformazione dell'energia in entropia, qui esposta semplicemente con segni grafici – per tornare a una nuova armonia geometrica. E a questo punto la visione degli oggetti attraverso forme è essenziale alla nuova tipologia di straniamento geometrico, che rimanda direttamente alle forme dei dipinti del cubo-futurismo. **D-503** è un matematico con gli occhi del pittore d'avanguardia." Si prenda da esempio la descrizione della figura di **I-330**.

Quando lei parla – il suo volto è come una ruota veloce, sfavillante: è impossibile riconoscerne i singoli raggi. Ma la ruota ora era immobile. E ho scorto una combinazione strana: le sopracciglia scure che rialzate piegavano alle tempie – a creare un malizioso triangolo acuto; e a creare un altro triangolo scuro col vertice rivolto verso l'alto – due piccole rughe profonde, dal naso agli angoli della bocca. E quei due triangoli erano in qualche modo tra loro in contrasto, stendevano su tutto il volto quella brutta X che mi dava ai nervi – tipo una croce: un volto cancellato con una croce.

Si pensi poi ai colori usati nel romanzo: qui s'incontrano e si scontrano due sistemi distinti, quello al di là del Muro,

* Energia ed entropia sono concetti base di *Noi* e in generale della *Weltanschauung* di Zamjatin. A questo riguardo scrive D. Suvin che Zamjatin considerava 'la rivoluzione come indiscutibile splendente principio di vita e di movimento', cioè energia, 'mentre dava il nome di entropia al principio di male dogmatico e di morte'. D. Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza*, Bologna: Il Mulino, 1985, p. 310.

** L. Geller, *V 'divnom chrame' sootvetstvij. «My» E. Zamjatina i dialog prozy s živopis'ju*, in L. Geller, *Slovo mera mira. Stat'i o russkoj literature XX v.*, Moskva: MIK, 1994, pp. 79 ss.

dei colori reali, alla luce del sole, e quello al di qua del Muro, dei colori artificiali, per l'illuminazione dei punti luminosi della volta della cupola oppure della luce del sole che attraversa il vetro della cupola. L'armonia del quadrato riportata nell'incipit (sintesi) della nota 2 non serve a definire solo le forme, ma anche i colori. Quando nel 1919 Zamjatin comincia a scrivere *Noi*, tratteggiandolo con le sue forme cubiste, recepisce anche la teoria dei colori, che nelle avanguardie è a uno stadio avanzato: basti pensare che J. Itten insegna proprio nel 1919 al Bauhaus, e nel 1921 compare il celebre cerchio. Per questo motivo si è cercato di lasciare sempre, per quanto possibile, il colore selezionato in quel momento dall'autore – blu corrisponde costantemente a *sínij*, azzurro a *golubój*, e così via – evidenziando sempre le sfumature solo quando esse sono espresse in accostamenti di vario tipo. Ci limitiamo a qualche esempio dalla nota 2 esclusivamente per il colore azzurro, ma il discorso è valido per tutti i colori in tutto il testo: 'sole azzurro opaco', 'l'armonia del quadrato nelle file grigio-azzurro', '...lento, arriva il sole. Non è quello nostro, azzurro-cristallino, che penetra, uniforme, i mattoni di vetro; no: un sole selvaggio, sfrenato...'

Lo straniamento tecnico-matematico – altra variante dello straniamento sperimentale di Zamjatin – è sin da subito rintracciabile nelle denominazioni dei personaggi del romanzo: i personaggi non hanno nome e cognome, ma sono distinti da un codice alfanumerico. L'uomo (*čelovék*) è dunque definito da una matricola (*númer*), termine che traduco così in seguito a indicazioni più o meno implicite che si possono trovare nella bibliografia dallo stesso autore. *Númer*, che ricorda numero, è un prestito: in russo numero si dice *nómer*, *čisló*, *cifra*. Annenkov, che aveva assistito alla lettura di *Noi*, proprio non sopporta quella pa-

rola: gli pareva la pronuncia volgare di *nómer* dei burocrati di provincia di basso rango. Ma Zamjatin gli risponde che non è una parola russa, non è un'alterazione: 'In latino è *numerus*; in italiano *numero*; in francese *numéro*; in inglese *number*; in tedesco *Nummer*.' In realtà, se è vero che il termine è straniero, è altrettanto vero che a esso Zamjatin proprio nel 1919 – cioè nel periodo preparatorio al romanzo – associa un altro significato in relazione ai fatti di storia recente (la Grande Guerra e la Guerra tra bianchi e rossi): 'La guerra imperialistica e la guerra civile hanno trasformato la persona in materiale bellico, in un *númer*, in una cifra.'*** Dunque, l'ambito in cui viene usata la terminologia matematica è prettamente militare. Inoltre, il codice alfanumerico degli abitanti dello Stato Unico è posto su placche dorate di grigie uniformi, le 'unifi'. In questo straniamento sperimentale di registro militare la matricola è certamente il termine più vicino al '*númer*', e risponde degnamente al compito di traghettare il lettore nel cosmo dello Stato Unico in cui la Guerra dei Duecento Anni ha influito su lingua e cultura del sistema storico-finzionale. Sempre dell'ambito tecnico-matematico è l'espressione *mašina*, letteralmente 'macchina'. Il termine, un gallicismo, vuol dire 'meccanismo o insieme di meccanismi per la produzione di lavoro utile attraverso la trasformazione dell'energia spesa per il suo/loro movimento'.*** Nel testo può comparire con o senza iniziale maiuscola: nel primo caso è tradotto 'Meccanismo', si riferisce al Meccanismo del Benefattore, ossia

* Ju.P. Annenkov, *Dnevnik moich vstreč. Cikl tragedij*, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1991, vol. I, p. 249.

** E. Zamjatin, *Zavtra*, in Id., *Sobranie sočinenij*, Moskva: Russkaja kniga, 2004, vol. IV, p. 114.

*** '*Mašina*', in: N.I. Epiškin (a cura di), *Istoričeskij slovar' gallicizmov russkogo jazyka*, Moskva: ÉTS, 2010, <https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_006711216/>

un insieme di meccanismi che portano all'annientamento della matricola; nel secondo caso è tradotto semplicemente 'macchina'. In generale, il romanzo di Zamjatin è pieno di riferimenti a fenomeni fisico-matematici o tecnici, e lo stesso testo in realtà è il tentativo di [D-503] di rappresentare attraverso numeri e funzioni la realtà osservata.

In assenza di straniamento l'autore ricorre ai neologismi: si pensi al semplice 'infanticoltura' (*detovódstvo*), o al più complesso 'enorme spazio semiglobulare di blocchi di vetro massiccio permeati dai raggi del sole' (*ogrómnyj, naskvóz' prosólnečennyj polúšar iz stekljánnyh massivov*): il neologismo *prosólnečennyj* è un participio di un verbo inventato formato dal prefisso *pro-* che fa coppia col precedente *naskvóz'*, per conferire l'idea di attraversamento completo, e il sostantivo *sólnce*, sole, nel senso di 'completamente attraversato, permeato, intriso di sole'. Oltre alla formazione di neologismi, troviamo accostamenti di parole-segni contrapposti – il testo ne è stracolmo – che possono generare altri neologismi per accostamento e/o apocope, come in: 'una lama di luce insopportabil-acuminata' (*nesterpímo-óstroe lézvie lučá*); 'orecchie-ali rosa dispiegate' (*rózovye, rasprostjórtye kryl'ja-úši*), 'bi-concavo' (*dvojáko-izógnutoe*). Le contrapposizioni possono riguardare anche intere espressioni, ad es. 'curva selvaggia' (*díkaja krivája*) vs. 'grande, divina, precisa, saggia retta – la più saggia tra le linee' (*velikaja, božestvennaja, tóčnaja, múdraja prjamája – mudréjšaja iz línij*): si tratta della contrapposizione tra due diverse tipologie di mondo, di organizzazione della società umana, viste attraverso la scomposizione dello spazio dello straniamento geometrico – la retta rappresenta il mondo dello Stato Unico, la curva il mondo oltre il Muro Verde. La questione dei contorni è affrontata apertamente dall'autore nelle sue lezioni sulla tecnica della prosa tenute nel 1920 alla Casa

delle Arti di Pietrogrado: stando su una montagna non si possono vedere i contorni; solo a distanza si può vedere la montagna. E la montagna è ovviamente la Rivoluzione russa. E la distanza non è solo spaziale, ma anche e soprattutto temporale.*

Lo *skaz* – le forme dell'oralità riportate nel testo – è un altro elemento rilevante: si tratta di uno *skaz* sperimentale, del futuro, un'evoluzione della lingua della Rivoluzione e di tutto quel che la Rivoluzione ha comportato, a cui contrapporre lo stile del discorso religioso. B. Ėjchenbáum, analizzando la prosa di N.S. Leskóv, definisce il procedimento dello *skaz* come 'quella forma di prosa narrativa che, nel lessico, nella sintassi e nella scelta dell'intonazione è contrassegnata dal conformarsi del narratore al linguaggio parlato'.** Qui ci troviamo di fronte a uno *skaz* testopoietico, capace di generare altro testo. La questione fonetica, anche all'interno dello *skaz*, è molto importante. Noi è pensato per essere letto ad alta voce. All'epoca Zamjatin amava leggere le proprie opere a pubblici differenti, a pochi amici come a platee più ampie. La lettura dell'autore è proprio il primo mezzo di diffusione del romanzo. La lettura di Zamjatin, che pure amava Gógol' e il teatro, non è recitazione come quella del grande scrittore dell'Ottocento: Zamjatin leggeva in modo piano, calmo, a tratti epico, senza elevare o abbassare particolarmente il tono – senza particolari tensioni nella voce, senza conferire alla lettura un falso pathos, ma semplicemente dandole un'accentuazione poco più forte rispetto al modo tradizionale con cui si legge in casa, in poltrona.*** Tutto l'aspetto uditivo si concentra nella

* E. Zamjatin, *Tecnica della prosa*, Bari: De Donato, 1970, p. 19.

** J. Bonamour, *La ricerca del reale: la prosa*, in M. Colucci, R. Picchio (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, Torino: UTET, vol. I, 1997, p. 593.

*** M. Ju. Ljubimova, *Ziznennyj stil' i tvorčeskaja manera E. Zamjatina*, in O. V. Bog-

musicalità dell'espressione di Zamjatin, che serve all'autore per creare giochi fonici e a volte persino *calembour*. Il narratore è [D-503], e il suo porsi in primo piano rispetto al romanzo sul romanzo serve a Zamjatin da raccordo per tutti i processi stilistici in atto. In varie situazioni si avverte che il centro del romanzo si sposta dall'intreccio al procedimento dello *skaz*,* e il gioco fonetico assume nell'aspra satira un valore comico, o meglio, satirico: ridere della tragedia, della realtà distopica. È grazie a questo gioco che l'autore inserisce nel racconto un automa-megafono, il matematico professore soprannominato dagli studenti *Pljapa* – termine che nasce dal suono emesso dal robot (il termine ancora non esiste, ma il concetto è ben espresso) nel momento del collegamento al cavo elettrico: '*Plja-plja-plja-tššš*'. Si tratta di un gioco fonico evidente, tipico dei bambini: leggere velocemente delle sillabe che al loro interno, se unite, celano un altro termine – *ljap* – nel lessico colloquiale 'errore'. Dunque, il gioco fonico/fonetico in italiano diventa 'Rerro-erro-erro-rsh' e l'automa-megafono il prof. matematico 'Rerrore'.

Dall'ambito fonetico l'autore crea anche un gioco fonetico-grafemico, quando nomina uno dei personaggi femminili IO. I codici alfanumerici delle matricole sono formati da una lettera seguita da alcuni numeri: la consonante sta per matricola uomo, la vocale per matricola donna. Nel sistema fonetico del russo le vocali sono dieci, 5 forti e 5 iotizzate, ossia precedute dalla semiconsonante jot (j). La IO corrisponde a j+u = ju: se traslitterata in 'JU' perderebbe la forma grafica, fondamentale per il gioco

danova, M.Ju. Ljubimova (a cura di), *E.I. Zamjatin: pro et contra*, SPb.: RCHGA, 2014, p. 31.

* B.M. Ejchenbaum, *Com'è fatto «Il Cappotto» di Gogol'*, in Tz. Todorov, *I formalisti russi*, Torino: Einaudi, 1968, p. 251.

grafemico voluto dall'autore. Il grafema IO infatti è formato da una I (≠ J) e una O [y] (≠ U), ossia le lettere – legate da un piccolo trattino – delle altre due matricole donna: [I-330] e [O-90]. Dunque nel nome di IO ritroviamo i nomi delle due giovani protagoniste del romanzo. Motivo per cui nel testo tradotto si è scelto di mantenere il grafema del cirillico, comprensibile dal lettore italiano proprio come I+O. Altro grafema con cui gioca l'autore è S, la lettera che rappresenta le matricole uomo che lavorano come Custodi (*Chraníteli*). Oltre che rimandare alla figura religiosa dell'angelo custode – 'gli angeli custodi dei sogni degli antichi' (*ángely-chraníteli, o kotórych mečtáli drévnje*) – il nome in russo ricorda, se non altro per la radice, l'*Ochránnoe otdelénie*, meglio conosciuto come '*Ochrána*', la Divisione della Polizia segreta dell'Impero russo (1866-1917). E difatti i Custodi sono la polizia segreta dello Stato Unico, spie che si mimetizzano tra la folla. In russo spia è *špión*, in inglese *spy*: con ogni probabilità le immagini di [S] sono state elaborate come esperienza personale dall'autore sia nel periodo tardo-imperiale, osservato speciale per l'attività politica, sia – soprattutto – su suolo britannico, perché attenzionato in quanto straniero da '*spies*' dell'Intelligence dell'esercito alleato. La sezione straniera del Secret Service Bureau, proprio nel periodo in cui Zamjatin è in Inghilterra, diviene la sezione MI1(c) del Directorate of Military Intelligence. Non si può non notare nei grafemi che formano MI1 una forte somiglianza con il titolo in cirillico del romanzo: MBI. Uno degli elementi principali del romanzo confermerebbe quest'ipotesi: la visibilità costante di tutto e tutti, l'impossibilità di celare qualsiasi segreto. Nello Stato Unico le strutture sono in vetro e [S] osserva chiunque. [D-503] scopre a sue spese che di lui [S] sa ogni cosa. Ebbene: con questa premessa lo Stato Unico diver-

rebbe la struttura evoluta di una cupissima Military Intelligence in un grigio futuro distopico.

Sul piano fonetico e dello *skaz* testopoiotico l'esempio più forte è la parola di [R-13]; così lo descrive [D-503]: 'parla affogando tra le parole che – schizzi – gli sgorgano dalla bocca, dalle labbra piene; ogni 'p' – è fontana, i 'poeti' – sono fontana.' [R-13] è la sintesi fisico-fonetica dei poeti del passato e soprattutto del presente, in quanto caricatura allo stesso tempo di V.V. Majakovskij e di B.L. Pasternák. Quest'ultimo nel 1922 polemicamente pubblica un articolo scritto nel 1918, in cui rielabora un concetto da lui già espresso nella poesia *Primavera* (*Vesná*, 1914): 'Le correnti contemporanee hanno immaginato l'arte come una fontana, mentre essa è una spugna. Hanno deciso che l'arte deve zampillare, mentre essa deve succhiare e lasciarsi impregnare.' E, dunque, le parole di [R-13] sono schizzi (*brýzgi*) di fontana che partono da labbra piene, nerafricane (*tólstye, nègrskie gúby*) – che ricordano, oltre alle labbra di Puškin, proprio quelle di Pasternák. Le labbra umide e lucide di [R-13] articolano vibrando benevolmente (*dobrodúšno šljópnuli*): il verbo vibrare (*šljóptat'*), ossia emettere colpi vibratili (*šlepkí*, in linguistica è *flap*), rimanda direttamente alle questioni fonetiche,** con particolare riguardo alle vibranti, *Zitterlaute* ('*drožáščie soglásnye*'), che in russo per eccellenza sono rappresentate dalla sonorante 'r'. [R-13] è, dunque, *nomen omen* – un riferimento alla pronuncia intrinsecamente schizzante, liquida, del poeta. E le stesse labbra allora non solo vibrano, ma sono intrinsecamente vibratili, come ricorda [D-503] quando [R-13] pronuncia la bilabiale sonora in

* B.L. Pasternak, *Quintessenza. Saggi sulla letteratura e sull'arte*. A cura di Cesare G. De Michelis, Padova: Marsilio Editori, 1990, p. 22.

** Sulla questione si veda: L.V. Bondarko, L.A. Verbickaja, M.V. Gordina, *Osnovy obščej fonetiki*, SPb.: Izd-vo S.-Peterburgskogo un-ta, 1991, p. 49.

'sarebbe bello' (*vot by*): 'la 'b' – è la fontana che sgorga dalle labbra piene, vibratili...' (*b – fontán iz tólstych, šljópajuščich gub*); e, ancora, quando pronuncia 'avevo un'altra incombenza' (*drugím zánjat byl*): 'mi sono arrivati gli schizzi della 'b' addosso' ('*b' brýznulo prjámo v menjá*). Il poeta è una personalità dotata d'inalienabile creatività artistica, e in [R-13] la creatività artistica è rappresentata anche e soprattutto dallo *skaz* testopoiotico. L'Intervento Supremo, in grado di eradicare dall'uomo la fantasia, non può toccare il poeta azzittendo per sempre il suo canto. L'unico modo per silenziare l'attività di [R-13] è la morte fisica, destino scelto dall'autore proprio per il suo personaggio durante la rivoluzione. Una profetica anticipazione del destino del Majakovskij poeta di stato, e in generale del destino del poeta, incompatibile con lo Stato Unico.*

4. La prefazione di *Zamjatin*. Al principio *Zamjatin* vorrebbe che *Noi* fosse pubblicato su *Osnóva* di S.D. Mstislávskij, con cui in passato aveva collaborato. Proprio a lui *Zamjatin* invia la prefazione di *Noi*. La rivista, d'orientamento socialista rivoluzionario, è tuttavia ancora in fase progettuale, e i tentativi per aprirla vanno tutti a vuoto.

Prefazione di E. *Zamjatin*.**

Tempeste, temporali – che squarciano il cielo, mandano in frantumi il silenzio toposco – sono la cosa più bella sulla

* Un filo sottile lega il destino profetico di [R-13] alle riflessioni a posteriori di R. Jakobson in: R. Jakobson, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il problema Majakovskij*, Torino: Einaudi, 1975.

** Estratti dalla prefazione compaiono in: Ja. Braun, *Vzyskujuščij čeloveka. (Tvorčestvo Evgenija Zamjatina)*, in *Sibirskie ogni*, 1923, n. 5-6, pp. 225-240. L'intera prefazione è conservata in: RGALI, f. 306, op. 1, n. 319.

terra, e lo saranno sempre – per molti secoli ancora – fin quando la terra non sarà ormai vecchia, assopita in un'entropia tiepida, come l'angelo della Chiesa di Laodicea*. E fin quando nelle persone scorre ancora sangue rosso e ardente, fin quando l'umanità resta ancora giovane – ci saranno sempre insurrezioni, rivoluzioni. Esse sono necessarie – come i temporali – affinché il sole sia più abbagliante, l'aria più cristallina, i fiori più profumati. Solo gl'inocui-senza-denti possono desiderare la venuta dei tempi laodicei, quando tutto sarà domato, calcolato, soppesato**, quando non ci saranno più violenza né grida. Non so se esista una cosa più spaventosa di quest'era entropica – e l'ombra che da essa proviene cade sulle pagine seguenti.

Fortunatamente questo periodo temporale – probabilmente ineluttabile come la vecchiaia – è ancora infinitamente lontano. Grazie al cielo viviamo giorni tempestosi. La eco avanza ancora per la Russia, in lungo e in largo, cominciandosi a smorzare, mentre un vento secco e torrido spira da oriente verso occidente, e lì, in occidente, il cielo si sta riempiendo di nubi sempre più di ghisa – che presto fracasseranno giù sulla testa delle persone, le acque prenderanno veementi a scrosciare e a portar via vecchi edifici e vecchi stati.

Ma l'uomo ha perso ormai da diverso tempo l'abitudine di spazi battuti interamente dal vento: passeranno altri-giorni-altri-secoli – e per difendersi dalla fame e dal freddo, dalle fiere e dalle altre genti – cresceranno nuove mura, il nuovo stato diverrà compatto, cento volte più granitico, più ferreo degli altri di prima. E dopo?

E dopo – ci sarà brava gente col desiderio, rimanendo

* Apoc., 3: 14-16.

** Dan., 5: 25-28.

nel vagone dormiente dell'evoluzione, di giungere a un ordinamento territoriale senza stato. Questa brava gente dimentica la dialettica, la legge immutabile dell'inerzia sociale: lo stato sopravvivrà a sé stesso e ai propri problemi, ma, certo, non vorrà perire di proposito – e di nuovo fulmini, tempeste, incendi. Tale è la legge che con la 'r' di temporale guarnisce in eterno la dolce 'evoluzione'. È ancora molto lontano, e, può darsi, ancora a tutti impercettibile l'alito di questo temporale – che bagna le pagine seguenti.

Magari non saranno capite nel senso testé esposto. Ma un tedesco intelligente ha affermato: 'Non c'è bisogno d'esser pazzo per essere filosofo.'*** Ciò è valido pure per il lettore. Questo scritto è rivolto a coloro i quali non sanno solo camminare, non sanno solo marciare di pari passo, ma sanno anche volare.

Alessandro Cifariello

* Calembour fonetico del russo: la liquida 'r' di *grozá* ('temporale'), dal suono forte, si unisce al suono più pacifico di *evoljúcija* ('evoluzione') per generare la tempesta della *revoljúcija* ('rivoluzione').

*** Un aneddoto della vita di Schopenhauer raccontato nella voce a lui dedicata nel celebre Dizionario Enciclopedico Brockhaus ed Efrón (1890-1907).