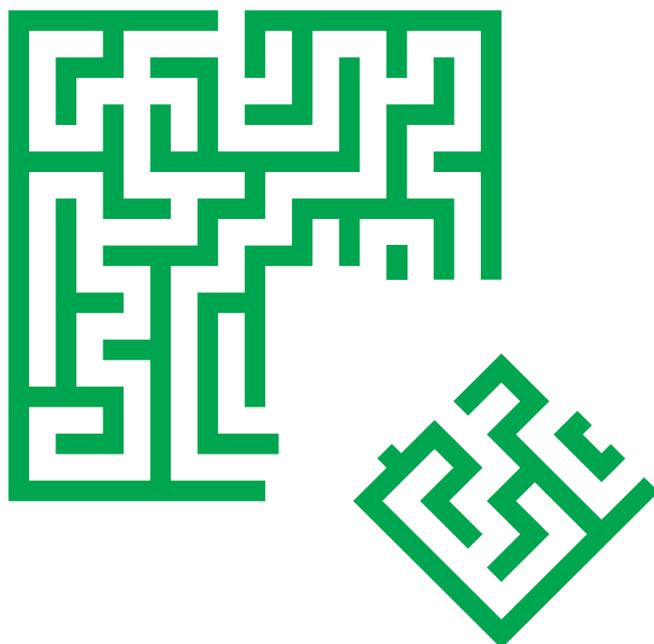


LABIRINTI 196 > Quaderni

# DIALOGHI SULL'IDENTITÀ

a cura di

Fulvio Ferrari, Pia Carmela Lombardi e Romano Madaro



UNIVERSITÀ  
DI TRENTO

Il concetto di identità è ampiamente dibattuto in ambito accademico e sempre fertile terreno di dialogo e confronto. Se, concordando con Todorov, l'identità è la «scoperta che l'io fa dell'altro», ogni incontro è la manifestazione di una diversa *Weltanschauung* che può coinvolgere piani disciplinari solo apparentemente distanti. In un contesto globalizzato come quello attuale, l'identità si impregna delle contraddizioni del passato, evolvendosi in nuovi scontri politici, economici e ambientali, dando così origine a omogeneità o resistenza, contraddizioni o solidarietà, alleanze o conflitti.

Il presente volume nasce come naturale prosecuzione dei lavori avviati durante l'omonima Graduate Conference organizzata nell'ambito del corso di dottorato in Forme dello scambio culturale dell'Università di Trento e intende dare spazio alle diverse variazioni e approcci al concetto stesso di identità, contribuendo così a stimolare il dialogo interdisciplinare su un tema tanto vasto e complesso.

# Labirinti

196

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)

Francesca Di Blasio

Daniele Giglioli

Caterina Mordeglia

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

# DIALOGHI SULL'IDENTITÀ

a cura di Fulvio Ferrari,  
Pia Carmela Lombardi  
e Romano Madaro

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ  
DI TRENTO

Pubblicato da  
Università degli Studi di Trento  
via Calepina, 14 - 38122 Trento  
casaeditrice@unitn.it  
www.unitn.it

Collana Labirinti n. 196  
Direttore: Andrea Comboni  
Redazione: Krzysztof Pawlikowski - Ufficio Editoria Scientifica di Ateneo

© 2023 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia  
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento  
<https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>  
e-mail: [editoria.lett@unitn.it](mailto:editoria.lett@unitn.it)

ISBN 978-88-5541-020-5 (edizione cartacea)  
ISBN 978-88-5541-042-7 (edizione digitale)  
DOI 10.15168/11572\_397990

## SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	VII
PIA CARMELA LOMBARDI - ROMANO MADARO, <i>Sfumature di identità tra Italia e Germania: due casi di studio a confronto</i>	3
CHIARA MELUZZI, <i>Linguistica della migrazione tra identità e contatto</i>	19
ELENA PEPPONI, <i>L'invenzione linguistica dell'identità patologica: il caso del termine omosessuale</i>	39
PIERGIORGIO MURA - FRANCESCA SANTULLI, <i>Odonimi e identità linguistica nell'Alto Oristanese</i>	55
GIULIA AIELLO, <i>Plurilinguismo e Rivoluzione in Libano: lingue e identità nella ṭawrat tišrīn</i>	77
RITA LUPPI, « <i>Und irgendwie hab ich das Gefühl gehabt, dass ich zu, dass ich zu diesem Platz dazu gehöre</i> ». <i>Identità culturale e luoghi di famiglia nella seconda generazione di parlanti tedescofoni in Israele</i>	103
ERIKA PAROTTI, <i>Un'identità in costruzione: rappresentazioni del nemico sovietico nel teatro pionieristico degli anni Venti</i>	119
ELEONORA LUCIANI, <i>Identità d'attrice nell'Ottocento. Note su Fanny Sadowski e Clementina Cazzola</i>	133
MONICA VENTURI DELPORTE, <i>Il transumanesimo e il postumanesimo nell'arte. Quale identità per l'uomo postmoderno?</i>	151
RICCARDO RETEZ, <i>Il ludospettatore: ricostruzione di un'identità ibrida, fluida e instabile</i>	169
FRANCESCA VALENTINI, <i>Identità caraibiche neobarocche</i>	183
FRANCESCA TURRI, <i>Oltre le categorie 'danesità' e 'groenlandesità': due vincitori del Nordisk Råds Litteraturpris a confronto</i>	197

SARA AGGAZIO, <i>Riflessioni sull'identità nella poetica filosofica di Édouard Glissant</i>	213
LUCA GENDOLAVIGNA, <i>Ni tjarat helt mycket om identitet. Il cronotopo dell'identità multiculturale nella Bildung di Bahar in Kalla det vad fan du vill di Marjaneh Bakhtiari</i>	227
CARLO CACCIA, <i>Dall'identitarismo rivoluzionario all'identità come gioco immaginativo. Antoine Volodine e il post-esotismo</i>	247
MARTA OLIVI, <i>Un corpo sradicato: cibo come simbolo e strumento di identità e appartenenza in Blonde Roots di Bernardine Evaristo</i>	265
ALESSANDRO VIOLA, <i>Shemà, storia di un titolo. A partire da una variante testuale in Primo Levi</i>	281
FABIANA CECAMORE, <i>La riscoperta critica della «napoletanità»: L'Armonia perduta di Raffaele La Capria</i>	293
CHIARA CANALI, <i>Perdita dell'individualità come perdita di identità: Alberto Arbasino lettore del Sessantotto</i>	309
FRANCESCO OTTONELLO, <i>Transmodernità e poesia italiana. La questione dell'identità in Franco Buffoni</i>	325
MICHELA DAVO, <i>All'origine di un'identità poetica. I 'quaderni verdi' di Vittorio Sereni</i>	343
ANDREA PALERMITANO, <i>Luigi Rusca e l'identità del fante italiano nella Prima guerra mondiale</i>	357
FRANCESCA BUCCINI, <i>Donne, identità e differenza. Tra passato e presente</i>	373
IRMA SCALETTI, <i>«In hac provinciali solitudine»: identità spagnola e identità romana nel Libro 12 di Marziale</i>	389
LUCA BELTRAMINI, <i>Problemi di identità in Luciano: paideia, atticismo, barbarismo</i>	403

UN'IDENTITÀ IN COSTRUZIONE:  
RAPPRESENTAZIONI DEL NEMICO SOVIETICO  
NEL TEATRO PIONIERISTICO DEGLI ANNI VENTI

Erika Parotti

*Università degli Studi di Milano*

Se si volesse comprendere la portata epocale di un evento quale la Rivoluzione d'Ottobre, basterebbe pensare al mutamento della dimensione spazio-temporale che essa produsse: il calendario venne aggiornato alla versione gregoriana, mentre la capitale passò da San Pietroburgo – città dello zar per antonomasia – a Mosca.<sup>1</sup> Cambiare le coordinate dello spazio e del tempo fu infatti il primo passo per porre le fondamenta di un nuovo mondo, scevro dall'iniquità che portava con sé l'autocrazia imperiale. L'utopia socialista chiedeva valori e principi differenti, che non potevano germogliare su un terreno irrimediabilmente contaminato. Nel generale clima di iconoclastia che caratterizzò l'immediato periodo post-rivoluzionario, si manifestò dunque anche l'esigenza di rimodellare gli abitanti del nuovo mondo a partire dalla loro stessa essenza. Nacque il cosiddetto *novyj čelovek* (uomo nuovo), collettivamente altruista, fisicamente forte e abile al lavoro, nonché fiero sostenitore del marxismo-leninismo. Bisognerà tuttavia attendere l'avvento di Stalin affinché possa prendere avvio un fine progetto di ingegneria sociale. Nonostante certe prospettive eugenetiche popolari nei primi anni dopo la ri-

---

<sup>1</sup> G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, Giulio Einaudi, Torino 2001, pp. 3-4.

voluzione,<sup>2</sup> strumento primario per plasmare l'uomo sovietico divenne il sistema educativo, affidato alle mani dei cosiddetti 'ingegneri di anime',<sup>3</sup> ovvero, insegnanti, operatori della propaganda e scrittori. In una visione secondo la quale il cittadino non era altro che materiale grezzo, venne messo a punto un tessuto capillare di strutture istituzionali della socializzazione e dell'educazione politica di massa – quali la scuola, il commissariato politico, i club giovanili ecc. – che avrebbero dovuto diffondere uniformemente e macchinalmente la nuova identità sovietica.

Terminati con la fine della guerra civile i grandi afflitti rivoluzionari, la millantata superiorità socialista si tradusse presto in un esclusivismo<sup>4</sup> che, per poter rimanere tale, necessitava un costante confronto con il reietto.<sup>5</sup> Ecco quindi che l'identità sovietica iniziò a definirsi e a rafforzarsi in stretto rapporto con l'Altro. Seppur il processo di sostanzializzazione del sé tramite il confronto con l'Altro sia tipico del meccanismo di costruzione identitaria, nel caso sovietico il secondo termine di paragone assume connotati tanto spregiativi da definire l'identità collettiva quasi esclusivamente per negazione. A tal proposito, si potrebbe ricorrere al concetto di *negativnaja identičnost'* (identità negativa) formulato da Lev Gudkov. Pur trattando prevalentemente del contesto attuale, il sociologo individua le radici di tale specificità russa nell'epoca sovietica, in particolar modo, nel periodo immediatamente posteriore alla guerra civile, quando cominciò a rafforzarsi la macchina totalitaria in seguito alla definitiva affer-

---

<sup>2</sup>I. Kestere *et al.*, *The New Soviet Man with a Female Body: Mother, Teacher, Tractor Driver...*, «Acta Paedagogica Vilnensia», 45 (2020), fasc. II, pp. 97-109.

<sup>3</sup>Stalin utilizzava spesso l'espressione 'ingegneri di anime' per indicare i principali operatori del contesto educativo sovietico (cfr. capitolo I *From the Enlightenment to the Soviet New Man*, in Y. Cheng, *Creating the 'New Man'*, University of Hawaii Press, USA 2009, pp. 8-47).

<sup>4</sup>All'idea di esclusivismo sovietico contribuì l'affermazione della tesi del socialismo in un solo paese, che soppianderà definitivamente nella seconda metà degli anni Venti quella di rivoluzione permanente sostenuta da Trockij.

<sup>5</sup>L. Gudkov, *Ideologema «vruga»*, in Id., *Obraz vruga*, O-G-I, Moskva 2005, pp. 7-79: 56.

mazione del potere socialista. Ricorrendo alle parole dello stesso autore, l'identità negativa

[...] можно квалифицировать как самоконституцию от противного, от другого значимого предмета или представления, но выраженную в форме отрицания каких-либо качеств или ценностей у их носителя, — в виде чужого, отвратительного, пугающего, угрожающего, персонифицирующего все, что неприемлемо для членов группы или сообщества, короче, в качестве антипода.<sup>6</sup>

[...] è qualificabile come l'autocostituzione per contraddizione a partire da un altro soggetto o concetto significativo, espresso in forma di negazione delle qualità e del valore del portatore, dipinto come alieno, disgustoso, spaventoso, minaccioso, una personificazione di tutto ciò che è inaccettabile per i membri di un gruppo o di una società; l'antipode in pratica.<sup>7</sup>

Si può comprendere quindi come nella costruzione dell'identità sovietica l'Altro venga rivestito non solo dei connotati del 'diverso', ma addirittura del 'nemico'. Quest'ultimo, sempre secondo Gudkov, espleta infatti un'importante funzione conservativa nelle società totalitarie: profilandosi come un'immutabile e costante minaccia proveniente dall'esterno, il nemico si costituisce pernio identitario, attraverso il quale rafforzare per contrappasso i valori positivi interni al gruppo.<sup>8</sup> Ne deriva allora che il nemico fosse protagonista della propaganda sovietica tanto quanto il *novyj čelovek*.

Possedere dei modelli comportamentali a cui riferirsi appariva tanto più fondamentale nel caso dei giovani, che, nati ormai sotto l'egida rivoluzionaria, rappresentavano la perfetta *tabula rasa* verso cui orientare buona parte degli sforzi propagandistici. La presente ricerca si concentra pertanto sull'analisi delle retoriche di rappresentazione del nemico in uno degli ambiti più fiorenti della propaganda sovietica di inizio Novecento, ovvero il teatro

---

<sup>6</sup> L. Gudkov, *K probleme negativnoj identifikacii*, in Id., *Negativnaja identičnost'*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2004, pp. 262-300: 271.

<sup>7</sup> Questa e le traduzioni successive sono mie.

<sup>8</sup> L. Gudkov, *Ideologema «vruga»*, p. 61.

dell'Organizzazione dei Pionieri – branca del Komsomol che si occupava dell'indottrinamento e della gestione del tempo libero dei bambini tra i 9 e i 14 anni. Le sei *pièce* analizzate, scritte per mano di quattro diversi autori, appartengono a quattro raccolte differenti che sono state redatte per il teatro dei pionieri tra il 1924 e il 1926 – periodo in cui ebbe inizio una progressiva standardizzazione del linguaggio artistico che sfocerà poi nel *socrealizm*.

Il fenomeno del teatro pionieristico si inserisce nella più ampia 'teatromania' che caratterizzò i primi anni dell'URSS. La scena teatrale divenne uno dei mezzi privilegiati della nuova alfabetizzazione estetica e ideologica sovietica, a fronte soprattutto di un pubblico perlopiù analfabeta.<sup>9</sup> Il teatro amatoriale in particolare (o, altrimenti detto, *samodejatel'nyj*) «was believed to have special abilities to create shared community values» e di stabilire «new patterns of behavior».<sup>10</sup> All'elenco delle buone qualità del mezzo teatrale si aggiunge un elevato livello di *predmetnost'* (materialità)<sup>11</sup> – fondamentale per assicurare una trasmissione efficace del messaggio politico – e, nel caso analizzato, una stimata valenza pedagogica. Se il bambino manifesta una naturale propensione al gioco, sarà ugualmente incline alla pratica della recitazione, concepita per lo più come forma ludica.<sup>12</sup> Va da sé, dunque, come parte del tempo trascorso tra le file degli *otrjad* dei pionieri fosse impiegato nell'allestimento di spettacoli dai fini educativi e celebrativi.

---

<sup>9</sup> Il panorama teatrale degli anni Venti è alquanto complesso ed eterogeneo. Accanto alla corrente 'amatoriale' militante qui trattata vanno segnalati nuovi fenomeni di più o meno lunga durata e rilevanza, come i teatri 'neocadematici' e vari progetti e iniziative avviati da gruppi di artisti e intellettuali (quali il BDT e il *Teatr Tragedii*). Per approfondimenti si rimanda a M. Lenzi, *La natura della convenzione*, Testo e immagine, Chieri 2004.

<sup>10</sup> L. Mally, *Revolutionary Acts: Amateur Theatre and the Soviet State*, Cornell University Press, Ithaca 2016, pp. 8-9.

<sup>11</sup> N. Kijaščenko (ed.), *Sovremennye koncepcii èstetičeskogo vospitanija*, IFRAN, Moskva 1998.

<sup>12</sup> A proposito del valore pedagogico del teatro, in relazione anche alla teoria educativa del gioco diffusa in quegli anni, si rimanda alla raccolta N. Šer (ed.), *Deti i Teatr: sbornik stat'ej*, MYSL', Leningrad 1925.

L'individuazione delle retoriche di rappresentazione si limiterà, per questioni di spazio, al nemico 'esterno', collocato quindi al di fuori dei confini dell'Unione Sovietica. Seppure l'analisi potrebbe essere estesa anche ad altri tipi di antagonisti – come i nemici 'interni', i nemici dell'educazione e della buona salute dell'uomo sovietico –, l'estrema diversità e alterità della minaccia esterna permetterà di evidenziare più chiaramente i meccanismi sottesi alla propaganda identitaria. Tramite l'analisi di elementi sia dialogici che tipicamente scenici – come luci e costumi – si cercherà di rispondere nel corso dell'indagine alle seguenti domande: Chi è il nemico? Come viene connotato? Qual è il suo ruolo all'interno della narrazione?

Un primo elemento importante per procedere all'identificazione del nemico è quello contestuale. La totalità delle *pièce* analizzate è ambientata all'estero, per la maggior parte in territorio tedesco. La Germania risultava infatti al centro degli interessi dell'Unione Sovietica per motivazioni storiche, ideologiche e politiche. Affinché anche la patria di Marx ed Engels potesse raggiungere la rivoluzione (soprattutto dopo il fallimento dell'Ottobre tedesco del 1923), era necessario che le fosse assicurato l'appoggio del comunismo internazionale. Nondimeno, anche quando in Unione Sovietica venne abbandonata l'idea di rivoluzione permanente, i contatti tra PCUS e KPD rimasero fondamentali al fine di promuovere la politica estera dell'URSS. In molte *pièce* del teatro dei pionieri si descrivono dunque con dovizia di particolari le difficili condizioni in cui versavano i 'fratelli comunisti' tedeschi, un funzionale contrappasso alla luminosa vita sovietica. È il caso di *Krasnaja nedel'ja* (*La settimana rossa*, 1924),<sup>13</sup> ambientata tra gli operai impoveriti della Weimar dell'iperinflazione, e di *Son na javu* (*Sogno diventato realtà*, 1925), in cui due bambini tedeschi, dopo aver sognato a lungo delle pro-

---

<sup>13</sup> E. Petrova, *Krasnaja nedel'ja*, in Id., *Škol'nye scenarii*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Leningrada, Leningrad 1924, pp. 63-86.

sperre terre dell'URSS, concludono la *pièce* con un encomiastico «*Pravda. Russkie uže našli pravdu i sčast'e*». <sup>14</sup> Tali rappresentazioni rimandano alla profonda antipatia sovietica per il governo socialdemocratico di Weimar, che – secondo le parole dello stesso Stalin – <sup>15</sup> era da considerarsi nient'altro che 'il gemello' del fascismo. In effetti, nelle *pièce* analizzate il principale nemico dei giovani pionieri tedeschi assume il nome di *fašist*. Il termine non deve trarre in inganno, poiché, sebbene etimologicamente prenda le mosse dal Partito Fascista italiano, nell'uso comune sovietico esso assume una portata semantica decisamente più ampia, riconducibile al più generico concetto di 'dominazione borghese'. <sup>16</sup> Sotto il termine *fašizm* <sup>17</sup> dunque si poteva classificare tanto il governo di Weimar, quanto i movimenti di estrema destra, come il nazionalsocialismo hitleriano.

Nel tracciare un profilo più preciso dei cosiddetti *fašisty* di Germania delle *pièce*, risultano d'aiuto le indicazioni sui costumi tratte da *Pionery zapada* (*I pionieri d'occidente*, 1926). <sup>18</sup>

Костюмы для пьесы очень не сложны, так что их специально шить не придется, за исключением костюмов фашистов. Одеть участников надо так. [...] Фашистов – в колпаки «ку-клуks-клан», сшитые из бумаги, с нарисованным на груди черным фашистским значком. Кроме колпаков – шаровары и блузы. <sup>19</sup>

<sup>14</sup> «Davvero. I russi hanno già trovato la verità e la felicità.» (M. Leonov, *Son na javu*, in Id., *Pionerskij teatr*, Moskovskoe teatral'noe izdatel'stvo, Moskva 1925, vol. I, pp. 47-55: 54).

<sup>15</sup> I. Stalin, *K meždunarodnomu položeniju. 20 sentjabrja 1924 g.*, in Id., *Sočinenija*, OGIZ, Moskva 1946, pp. 280-301.

<sup>16</sup> Ad esempio, in un numero del 1924 della rivista «Pioner» ci si riferisce al KKK con le espressioni 'fascisti americani' e 'i più zelanti servitori della borghesia' (Anonimo, *Amerikanskie fašisty*, «Pioner», №7, settembre 1924, p. 17).

<sup>17</sup> A tal proposito, nel presente articolo si è scelto di mantenere *fašizm* e *fašisty* sempre nella loro traslitterazione in corsivo al fine di evitare al lettore italiano una facile associazione con il fascismo mussoliniano.

<sup>18</sup> B. Jurcev, *Pionery Zapada*, in Id., *Pionerskij Teatr: sbornik p'es*, Molodaja Gvardija, Moskva 1926, pp. 77-91.

<sup>19</sup> Ivi, p. 91.

I costumi per la *pièce* non sono complicati, per cui non serve cucirli apposta per l'occasione, eccetto i costumi dei *fašisty*. I partecipanti devono essere vestiti in questo modo. [...] I *fašisty* indossano cappucci in stile 'Ku-Klux-Klan', fatti di carta con il simbolo nero dei *fašisty* sul petto. Oltre ai cappucci, portano seroual e camicia.

Dalla breve descrizione emerge un'evidente stonatura: i *fašisty* indossano il cappuccio tipico del movimento statunitense – di colore bianco, con la classica forma a cono e dotato di due buchi per gli occhi – accompagnato tuttavia da un «simbolo nero» che rimanda alla croce uncinata nazista. Tale interpretazione sembra essere confermata dal fatto che in un'altra *pièce* dove si adottano i medesimi costumi per i *fašisty*, *Priključenija pionera Kol'ki v strane fašistov* (*Le avventure del pioniere Kol'ka nel paese dei fašisty*, 1926),<sup>20</sup> ci si riferisca al segno con il termine *svastika*. L'evidente stranezza non è riconducibile né a un qualche legame di sorta tra il KKK e il nazionalsocialismo, né a un grossolano errore. La commistione di simboli rivela in realtà l'intenzione di creare un ritratto del nemico che segua il criterio della 'spettacolarità' e non della verosimiglianza; ciò si esprime nella scelta degli elementi visivamente più distintivi appartenenti a ciascun movimento politico. Il nemico viene appiattito e ridotto a un'immagine immediatamente riconoscibile e uniforme, in cui non sono ammesse sfumature. Tale processo risulta ancora più evidente nel caso di *Bud' gotov* (*Sii pronto*, 1925), *pièce* in cui, seppur si faccia riferimento al partito fascista di Mussolini, si ricorre ancora una volta a cappuccio bianco e svastica per connotare i *fašisty* italiani.<sup>21</sup> Applicando un concetto formulato da Oushakine nel contesto della letteratura per bambini, si può affermare che il nemico subisca una 'posterizzazione'; i *fašisty* sono infatti ridotti sia sul piano concettuale che su quello visivo a un modello ele-

---

<sup>20</sup> B. Jurcev, *Priključenija pionera Kol'ki v strane fašistov*, in Id., *Pionersikij Teatr: sbornik p'es*, pp. 92-126.

<sup>21</sup> S. Rozanov, *Bud' gotov*, Moskovskoe Teatral'noe Izdatel'stvo, Moskva 1925, p. 20.

mentare, facilmente assimilabile.<sup>22</sup> In esso si riassume così buona parte dei nemici del comunismo, dal governo di Weimar al fascismo italiano, dal nazionalsocialismo al fascismo mussoliniano.

All'interno delle *pièce* con il termine *fašist* si connotano tuttavia non solo gli esponenti dei partiti di estrema destra, ma anche alcuni rappresentanti della borghesia più vicini ai pionieri: gli scout. L'organizzazione scout, nata nel contesto del Regno Inglese, aveva preso piede anche nell'Impero zarista a inizio del Novecento. Dopo la Rivoluzione, il movimento scoutista (sebbene in un primo momento si assunse il compito di educare i giovani comunisti) venne esautorato dall'organizzazione dei giovani pionieri e successivamente bandito, in quanto espressione di una pericolosa sottomissione borghese. Nei paesi al di fuori dell'URSS, come la Germania, gli scout tuttavia operavano ancora liberamente, costituendo una minaccia concreta e una concorrenza temibile per il movimento pionieristico, come si mostra nelle *pièce* analizzate. Nella costruzione drammaturgica gli schieramenti appaiono chiari: se i pionieri erano da considerarsi come la «*smena kommunističeskoj partii*»,<sup>23</sup> gli scout potevano ugualmente essere ritenuti dei *fašisty in fieri*. Il sistema di alleanze in alcuni casi è dicotomicamente sottolineato dall'uso semplicistico dell'illuminotecnica: le luci rosse accompagnavano l'ingresso di comunisti e pionieri, mentre quelle blu segnalavano la presenza sul palco di *fašisty* e scout.<sup>24</sup>

Più interessante appare invece la connotazione valoriale attribuita al nemico esterno e che si esprime nelle *pièce* trattate tanto sul piano dialogico e dell'azione scenica, quanto a livello visivo. Le

---

<sup>22</sup> S.A. Oushakine, *Translating Communism for Children*, «Boundary 2», 43 (2016), fasc. 3, pp. 159-219.

<sup>23</sup> «Nuova leva del partito comunista». Si tratta di un'espressione particolarmente popolare per indicare i giovani comunisti, presente in moltissimi articoli di giornali, libri ecc. (si possono vedere diversi esempi in S. Kil'kolych - V. Lir, *Zakony pionerov-lenincev*, Junyj Lenincev, Charkov 1925).

<sup>24</sup> L'uso si riscontra sia in *Pionery Zapada* che in *Priključenija pionera Kol'ki v strane fašistov*.

interazioni tra *fašisty* e comunisti, come ancora una volta le scelte dei costumi, possono infatti essere lette in termini di lotta di classe.

A tal proposito, è interessante osservare le indicazioni circa i costumi degli scout riportate in *Pionery zapada*:

Скаутов – в пионерские костюмы, с белым и синими галстуками; костюмы сверху донизу усыпать значками, шнурочками, нашивочками и прочим значками отличия.<sup>25</sup>

Gli scout sono in divisa da pionieri, con le cravatte bianche e blu; i costumi vanno ricoperti da capo a piedi con spille, nastri, toppe e altri segni distintivi.

Il fatto che le divise scout siano ricoperte «da capo a piedi» di spille e altri orpelli è indice non solo della volontà di creare un'immagine ricordabile del nemico, ma di attribuirle un giudizio di valore fortemente negativo. Ricorrendo a un'esagerazione, si sottolinea infatti come gli scout professassero un malsano individualismo borghese. Secondo l'ottica comunista, infatti, il sistema di ricompense alla base dello scautismo instillava un sentimento di fittizia superiorità, conducendo a un rafforzamento della sua stessa gerarchia interna – una sorta di richiamo alla più alta (e decadente) espressione del capitalismo, ovvero la monarchia.<sup>26</sup>

L'individualismo e l'esclusivismo borghese ai danni del proletariato ricorrono inoltre più volte nei dialoghi e nell'azione scenica, instaurando un costante confronto etico tra schieramenti. I pionieri sono ritratti mentre coraggiosamente si prodigano per operai e contadini, al fine di condurli sul luminoso sentiero socialista. Dal canto loro, gli scout, in qualità di giovani borghesi, si mostrano del tutto interessati a mantenere le inique differenze tra classi. Mentre nel mondo adulto l'assoggettamento del proletariato avveniva per lo più tramite il lavoro salariato – dietro quindi il pagamento di uno stipendio inferiore al valore della performance

---

<sup>25</sup> B. Jurcev, *Pionery Zapada*, p. 91.

<sup>26</sup> N. Mironov, *Druz'ja i vragi junich Lenincev*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Ukrainy, Char'kov 1925, p. 37.

lavorativa –, tra i bambini il compenso che conduceva all'asserimento borghese assumeva il carattere più infantile di tempere e matite. Egan – il giovane pioniere tedesco protagonista della *pièce Vragi* (*Nemici*, 1925) –,<sup>27</sup> discutendo con il suo cagnolino Plum, si esprime con una certa retorica a proposito della questione:

Еган. Слушай, Плум, Плум?.. Ты, мой друг, понимаешь, я тебе расскажу по секрету все. Только условие: не водись больше с ребятами скаутами. Понимаешь? Скауты шибера-спекулянты дурили меня, за коробку красок и за карандаш покупали меня раньше, и я хотел быть скаутом, теперь дудки – я понял их лавочку вчера только. Скаутов, брат, учат на деньги богачей, богачи хотят чтоб работали у них, понимаешь, Плум, работали, во куда гнут. Сегодня я не вожусь со скаутами, у меня, брат, есть друзья другие – настоящие друзья, я у них буду учиться, ты знаешь кто они? (пишет Ленинцы), понимаешь, Ленинцы.<sup>28</sup>

Egan. Ascolta, Plum. Plum?.. Tu, amico mio, mi capisci, ti dirò tutto in segreto. A una sola condizione: non frequentare più gli scout. Hai capito? Gli scout, quegli *Schieber*-speculatori, mi hanno preso in giro, prima mi compravano con una scatola di tempere e una matita, e io volevo essere uno scout, ma ora un corno! Ho capito il loro giochetto soltanto ieri. Gli scout, amico mio, vengono istruiti con i soldi dei ricchi e quelli vogliono che lavoriamo per loro, hai capito, Plum? Lavorare dove vogliono quelli. Oggi non andrò con gli scout, ho altri amici, dei veri amici. Studierò con loro, sai chi sono? (scrive Leninisti), vedi, i Leninisti.

Lo stesso atteggiamento doppiogiochista dei *fašisty* ai danni del proletariato si ripete in più opere. Ad esempio, in *Zagovor* (*Il complotto*, 1926),<sup>29</sup> *pièce* ambientata in un generico paese dell'Occidente, gli scout stringono in segreto un'alleanza con uno stereotipato borghese in frac e cilindro per sabotare la parata del Primo Maggio.

Un'altra questione che marca una netta frattura morale tra *fašisty* e comunisti riguarda il trattamento dei cosiddetti *bezpri-*

<sup>27</sup> M. Leonov, *Vragi*, in Id., *Pionerskij teatr*, Moscovskoe teatral'noe izdatel'stvo, Moskva 1925, vol. II, pp. 15-19.

<sup>28</sup> Ivi, p. 15.

<sup>29</sup> A. Irkutov, *Zagovor*, in Id., *Deti Oktrjabrija*, Junyj Lenincev, Char'kov 1926, pp. 42-52.

*zorniki*, ovvero gli orfani costretti a vivere per strada. La povertà causata dalla pesante sconfitta subita nella Prima Guerra Mondiale e l'iperinflazione degli anni Venti rendeva il problema dell'abbandono minorile particolarmente sentito in Germania, sebbene la questione toccasse altrettanto da vicino i bambini dell'Unione Sovietica. La Rivoluzione e la guerra civile, seguite dalla terribile carestia del Volga, avevano provocato più di 540'000 orfani in URSS, moltissimi dei quali, a causa del collasso delle istituzioni e della cattiva nomea degli orfanotrofi, vivevano per strada.<sup>30</sup> Tra i compiti dei pionieri vi era quello di contribuire all'eliminazione del vagabondaggio infantile,<sup>31</sup> missione che si traduceva perlopiù in campagne atte a integrare i *bezprizorniki* tra le fila dell'Organizzazione dei giovani comunisti. Pertanto, non è raro trovare nelle *pièce* – come in *Vragi e Zagovor* – ‘storie di redenzione’ di giovani vagabondi; gli orfani, dopo aver tentato invano di ottenere aiuto dagli scout, riscattano la propria vita avviandosi sul luminoso sentiero del comunismo. Il problema dei *bezprizorniki* viene dunque ancora una volta ricondotto alla questione della lotta di classe e impiegato come strumento attraverso il quale mostrare i disvalori del nemico borghese. In *Vragi*, ad esempio, mentre scout e *fašisty* accolgono i giovani vagabondi con il lancio di pietre, il pioniere Egan<sup>32</sup> inizia loro ai grandi insegnamenti di Lenin.

Еган. [...] Жил учитель Ленин, очень умный, он учил бедных, таких как мы, учил, как жить нужно, теперь все бедняки знают ученье, поэтому скоро все бедняки станут хозяевами, а богачей передошат, про это господские ребята знают, их зло берет, что окоро конец их господству, вот и злятся они на всех, кто учится по книгам Ленина.<sup>33</sup>

Egan. [...] C'era una volta il maestro Lenin, era molto intelligente e insegnava ai poveri, proprio come noi, insegnava come bisogna vivere. Così ora tutti i poveri sono istruiti e diventeranno presto dei proprietari,

---

<sup>30</sup> C. Kelly, *Children's World: growing up in Russia 1890-1991*, Yale University Press, Padstow 2008, pp. 193-221.

<sup>31</sup> S. Kil'kolych - V. Lir, *Zakony pionerov-lenincev*, p. 12.

<sup>32</sup> Il personaggio è omonimo del protagonista della già citata *pièce Zagovor*.

<sup>33</sup> M. Leonov, *Vragi*, p. 18.

mentre i ricchi verranno soffocati. Questo i bambini borghesi lo sanno e si infuriano al pensiero che presto sarà la fine del loro dominio, e infatti si arrabbiano con tutti quelli che studiano i libri di Lenin.

Sulla base di quanto osservato, si può affermare che il processo di ‘posterizzazione’ riguarda non soltanto l’apparenza del nemico, ma anche il suo comportamento. Comunisti e *fašisty* si collocano ai poli opposti, appartengono a due posizioni antiteti- che riconducibili all’atavica dicotomia bene/male. Se il teatro co- stituisce uno strumento in grado di stabilire dei *pattern* comporta- mentali, appare indispensabile fornire dei modelli morali chiari: da un lato gli esempi positivi, da imitare e in cui facilmente identi- ficarsi, dall’altro gli esempi negativi da rifuggire e condannare.

La distinzione dicotomica tra gli schieramenti è ulteriormen- te sottolineata dal ruolo che i *fašisty* occupano all’interno della struttura narrativa. Osservando il generico svolgimento delle *pièce* analizzate, si nota come lo schema piramidale della narrazione in- dividuato da Freytag nel suo celebre lavoro *Technik des Drama* (*Tecnica del dramma*, 1894) venga applicato pedantemente.<sup>34</sup> Tutte le opere teatrali analizzate mostrano infatti il medesimo sviluppo:

- Situazione iniziale: si presentano i pionieri/comunisti – intenti di solito a organizzare una qualche manifestazione (una para- ta, per esempio) – e gli scout/*fašisty*;
- Complicazione delle circostanze: il nemico dispone un piano per far sfumare l’evento in programma;
- Momento di massima tensione: i pionieri vengono catturati o compaiono sulla scena armi potenzialmente pericolose e che assicurerebbero la vittoria del nemico;
- Fase in cui lo scontro torna ‘alla pari’: i pionieri riescono a liberarsi e/o intervengono in aiuto degli eroi gli alleati;
- Vittoria dei comunisti ed effettiva realizzazione dell’evento programmato.

---

<sup>34</sup> G. Freytag, *Technique of the Drama*, Scott, Foresman & Company, Lon- don 1900.

Lo schema esposto è individuabile in buona parte delle narrazioni semplici, come la fiaba, la cui struttura, articolata da Propp, ricalca in gran misura il lavoro di Freytag. Esattamente come nelle fiabe, i *fašisty* costituiscono il motore narrativo dell'azione scenica, coloro che con un 'atto di malvagità'<sup>35</sup> danno inizio alle peripezie dell'eroe. In effetti, i nemici del comunismo condividono con gli antagonisti dei racconti popolari una malvagità atavica, insita nella loro stessa essenza. A differenza dei *bezprizorniki*, per scout e *fašisty* non è contemplata alcuna possibilità di redenzione e l'unica soluzione per ripristinare il bene consiste nella loro distruzione. Analogamente a quanto avviene nelle fiabe, inoltre, il male non è endemico, ma proviene dall'esterno; così come le streghe e le matrigne si introducono nella vita degli eroi dal 'fuori', ugualmente i *fašisty* sono alieni non solo alla grande famiglia del Partito comunista, ma anche all'Unione Sovietica. La semplicistica distinzione tra bene e male anche a livello narrativo si confà perfettamente alla funzione di 'controllo emotivo' del teatro individuata dai maggiori esponenti di pedagogia dell'epoca. Interpretando in prima persona anche i personaggi negativi, si poteva fornire una vita affettiva organizzata, che permettesse ai bambini di acquisire i giusti strumenti per affrontare diverse situazioni.<sup>36</sup>

In base a quanto analizzato è possibile dunque individuare una serie di meccanismi retorici ricorrenti nella rappresentazione del nemico esterno (o 'estero'). In primo luogo, si riscontra una costante generalizzazione dell'antagonista. Nonostante la sostanziale eterogeneità del nemico, esso viene ridotto a icona imperiturbabile, minaccia esterna facilmente ricordabile e generica verso la quale orientare il proprio odio, rafforzando al contempo la sensazione di potenza e sicurezza legate alla 'fortezza socialista'

---

<sup>35</sup> V. Propp, *Morfologija skazki*, Nauka, Moskva 1969, pp. 33-34.

<sup>36</sup> A tal proposito, si rimanda alla raccolta di articoli a cura di N. Šer (vedi nota 12) e alle opere di S. Lunačarskaja, tra cui *Teatr dlja detej kak orudie kommunističeskogo vospitanija*, Gosudarstvenoe izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury, Moskva 1931.

dell'Unione Sovietica. In secondo luogo, si riscontra una rappresentazione del nemico per tratti binari. Le caratteristiche negative associate a *fašity* e scout agiscono da marcatori degli attributi positivi di comunisti e pionieri. Le identità del nemico e del *novyj čelovek* si definiscono tramite relazioni di tipo negativo e contrastivo, per il principio secondo il quale 'A è diverso da non-A'. Se i comunisti operano per il bene della collettività, i borghesi agiscono in nome dell'individualismo; se gli uni, ritratto della forza e della salute, si affermano come gli eterni alleati dei lavoratori, i secondi, grotteschi e ridicoli, costituiscono una minaccia per il proletariato destinata a scomparire; se i primi sono 'interni', parte della grande famiglia del partito comunista, gli altri sono 'esterni', o meglio estranei, alieni. Attraverso questo meccanismo si dà luogo a una rigida categorizzazione di comportamenti che conduce a una classificazione morale altrettanto ferrea e dicotomica. Si sottolinea come il processo di 'posterizzazione', di cristallizzazione visiva ed etica del nemico, sia agevolato proprio dall'appartenenza estera dell'antagonista, che esula dalla possibilità di un confronto diretto con il reale. In ultima istanza, si può notare come i meccanismi precedentemente descritti incoraggino un'esaltazione dell'azione eroica del bambino. Se il nemico infatti costituisce nella visione dicotomica presentata all'interno delle *pièce* l'incarnazione atavica del male, qualunque azione a suo svantaggio può essere classificata esclusivamente come eroica. In questo tratto si può cogliere una prima manifestazione dei pionieri-eroi,<sup>37</sup> le cui biografie diventeranno particolarmente diffuse a partire dagli anni Trenta e soprattutto con la Seconda guerra mondiale, continuando a popolare la letteratura e il cinema ben oltre il declino del teatro come primario mezzo di propaganda.

---

<sup>37</sup> Si tratta dei giovani pionieri che compirono grandi gesta contro i nemici di classe e i nazisti. Le loro biografie vennero ampiamente sfruttate dalla propaganda come modelli esemplari, seppur da tempo si è dimostrato come per la maggior parte si trattasse di prodotti di finzione. Tra i casi più noti si ricorda quello di Pavlik Morozov (cfr. C. Kelly, *Comrade Pavlik: the rise and fall of a Soviet boy*, Granta Books, London 2005).