



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale
Classe LM-38

Tesi di Laurea

Robot e rabotnik. *I primi passi dell'uomo artificiale nella letteratura sovietica*

Relatore
Prof. Alessandro Catalano

Correlatrice
Prof.ssa Donatella Possamai

Laureanda
Stefania Feletto
n° matr.1211542 / LMLCC

Anno Accademico 2023/2024

Indice

Introduzione	1
1. Che cosa o chi è un “robot”	5
1.1 Il “robot” nella lingua italiana	6
1.2 Il “robot” nella lingua ceca	9
1.2.1 Il “robot” nella lingua ceca oggi	9
1.2.2 L’origine del termine “robot”	11
1.3 Il “robot” nella lingua russa	14
1.3.1 Il “robot” nella lingua russa oggi	14
1.3.2 L’introduzione del termine “robot”	17
1.3.3 I primi robot nel contesto letterario russo: A. Beljaev, O. Drožžin e S. Kirsanov	24
1.3.4 I <i>robotari</i> di Vladko e i robot Grebner e Andrievskij	30
1.4 Conclusioni	33
2. R.U.R.: l’opera e la sua diffusione attraverso l’Europa	35
2.1 Karel Čapek	35
2.2 Pubblicazione, fonti e motivazioni	38
2.3 La trama	43
2.4 I personaggi	45
2.5 <i>R.U.R.</i> : tra fantascienza e utopia	46
2.6 Le messe in scena e lo slittamento verso il robot meccanico	51

3. Dal <i>robot</i> al <i>rabotnik</i>, l'adattamento di <i>Bunt mašin</i> nel contesto russo degli anni Venti	57
3.1 L'industrializzazione e il culto della macchina	57
3.1.1 L'operaio meccanico di A. Gastev	60
3.2 L'arrivo di <i>R.U.R.</i> in Unione Sovietica: le traduzioni e l'adattamento <i>Bunt mašin</i>	64
3.2.1 Le varianti russe del termine "robot"	67
3.3 <i>Bunt mašin</i> , l'adattamento di <i>R.U.R.</i>	69
3.3.1 Aleksej Tolstoj	69
3.3.2 La storia editoriale e il processo giudiziario tra Krol' e Tolstoj	74
3.3.3 Il messaggio e la struttura dell'opera	79
3.3.4 La trama e i personaggi	82
3.3.5 La fortuna della messa in scena	109
3.4 Il <i>robot</i> e il <i>rabotnik</i>	115
Conclusioni	125
Appendice	127
Bibliografia	139
Sitografia	145
Краткое изложение содержания дипломной работы	147

Introduzione

I robot e l'intelligenza artificiale sono diventati una presenza sempre più diffusa nella nostra società e trasformano quotidianamente il modo in cui viviamo, lavoriamo e interagiamo con il mondo. Dalla produzione industriale alla medicina, dall'intrattenimento domestico alla sicurezza, queste tecnologie svolgono ruoli cruciali, destinati a pesare in misura sempre maggiore in qualsiasi ambito della nostra vita. Tuttavia, il nostro rapporto con queste creature artificiali oscilla tra l'ammirazione per i vantaggi che apportano e la preoccupazione per le implicazioni sociali ed etiche legate al loro utilizzo. Lo studio di come sia stato concepito il robot agli albori della sua comparsa, secondo immaginari e intuizioni diverse a seconda del contesto culturale, contribuisce a richiamare la nostra attenzione sulla varietà di scenari futuribili in cui l'uomo si troverà a convivere con le macchine intelligenti.

Lo scopo di questo elaborato è ricostruire il contesto dei primissimi anni in cui il robot e le sue versioni analoghe, tra cui il *robotnik*, compaiono in Unione Sovietica ed analizzare il suo valore simbolico nella società del tempo.

L'obiettivo del primo capitolo è esaminare quale sia l'accezione contemporanea del termine "robot" nella lingua italiana, ceca e russa. Questo studio, condotto servendosi principalmente di dizionari ed enciclopedie cartacee, digitalizzate e online, ha come scopo quello di individuare i punti di contatto (o disgiunzione) nell'uso del termine nei tre contesti culturali e linguistici. Nonostante oggi sia scontato pensare al robot come a una macchina programmabile, da sempre a servizio dell'uomo e impiegata nei più disparati settori industriali e non, in origine la creatura artificiale era stata concepita in tutt'altro modo. Nei paragrafi dedicati al robot nella lingua ceca, culla del termine, verranno spiegate quali siano state le motivazioni, il contesto storico e l'idea che hanno portato lo scrittore Karel Čapek a coniare il neologismo "robot" in *R.U.R – Rossum's Universal Robots*, opera teatrale del 1920 legata al genere utopico e fantascientifico, che ha consacrato la fama internazionale del suo autore. Čapek immagina un robot di natura organica, trasformatosi contro la volontà dell'autore in essere meccanico una volta che l'opera fu tradotta e messa in scena fuori dalla Cecoslovacchia. Nel contesto russo verrà illustrato non solo il significato

contemporaneo di “robot”, ma sarà ricostruito anche l’iter attraverso il quale il termine è stato adottato e si è diffuso negli anni Trenta. In questi paragrafi verrà dunque spiegato in che momento e in relazione a che tipo di essere artificiale sia comparso in Unione Sovietica il neologismo ceco, poiché, a differenza della maggior parte dei paesi nel Vecchio e nel Nuovo continente, questa circostanza non avviene in concomitanza con la traduzione o la messa in scena dell’opera di Čapek. Per comprendere a fondo l’identità dei “robot russi”, propriamente detti, verrà preso in esame il contenuto delle primissime opere letterarie, comparse tra il 1928 e il 1935, in cui il prestito è adottato.

Nel secondo capitolo è stata condotta una presentazione dello scrittore, giornalista e commediografo Karel Čapek, seguita da un approfondimento su *R.U.R.* Saranno illustrate le fonti, le motivazioni e le preoccupazioni che spingono l’autore ceco a scrivere un “*Dramma collettivo in un prologo comico e tre atti*”, come recita il sottotitolo, al centro del quale colloca l’uomo e la disfatta dell’umanità, sopraffatta da un mondo tecnologizzato a cui essa stessa ha dato vita. Nonostante emerga chiaramente, attraverso un’analisi della trama e dei personaggi, l’intenzione di sottoporre al lettore-spettatore degli interrogativi di tipo morale e filosofico, contrariamente alle intenzioni di Čapek, prevalgono, al centro dell’interesse del pubblico internazionale, gli aspetti più sensazionali dello scontro tra uomini e robot. Verranno messe quindi in evidenza le ragioni per cui avviene il rapido slittamento semantico del termine, da essere organico a meccanico, una volta che il robot inizia a calcare i palchi europei e americani. All’interno di questo capitolo verrà spiegata anche la collocazione dell’opera all’interno del panorama letterario contemporaneo e la successiva influenza che questa avrà sui generi della fantascienza e dell’utopia.

Il terzo e ultimo capitolo si concentra sul contesto storico e letterario in cui compaiono *R.U.R.* e le opere russe che da essa derivano, allo scopo di stabilire un confronto tra il *robot* immaginato da Čapek e l’analogo *rabotnik*, la creatura artificiale a cui lo scrittore sovietico Aleksej Nikolaevič Tolstoj dà vita nel suo adattamento della pièce ceca, *Bunt mašin*. L’Unione Sovietica è sottoposta, durante gli anni Venti del Novecento, ad un rapido processo di industrializzazione, necessario per risollevare l’economia, ormai vicina al tracollo, dopo l’intervento nella Prima Guerra mondiale, la Rivoluzione d’Ottobre e la guerra civile. Nel tentativo di raggiungere lo sviluppo economico americano e trasformare l’URSS in una potenza mondiale, vengono

introdotti i sistemi capitalisti di organizzazione scientifica del lavoro taylorista e la forma di produzione basata sulla catena di montaggio fordista. Perfettamente in linea con la fede modernista nella tecnologizzazione, prende vita anche in Unione Sovietica un vero e proprio culto della macchina, sempre più strettamente legato al corpo del lavoratore. Anche nella letteratura proletaria, a servizio dello stato socialista nascente, circolano e si affermano queste idee, soprattutto nella poesia di Aleksej Gastej, rivoluzionario e giornalista oltre che leader sindacale, che auspica alla trasformazione dell'operaio in una macchina.

È in questo clima storico e culturale che, nel 1924, compare *R.U.R.* grazie a più traduzioni nonché al discusso adattamento, il già citato *Bunt mašin*. Al profilo biografico di Aleksej Tolstoj, necessario soprattutto a inquadrare la sua posizione politica una volta rientrato dal periodo trascorso in emigrazione, segue la ricostruzione della travagliata storia editoriale dell'adattamento, che comportò a Tolstoj un processo. Considerata l'assenza di una traduzione, si è ritenuto opportuno soffermarsi più da vicino su struttura, trama e personaggi di *Bunt mašin*, per comprendere il messaggio che Tolstoj vuole trasmettere e in che modo si differenzia da *R.U.R.* Un paragrafo sarà dedicato anche al successo della messa in scena di questo adattamento, basato su articoli e recensioni pubblicati sulle riviste dell'epoca. Nell'ultima parte di questo capitolo sarà infine svolto il confronto tra il robot di Čapek e il *robotnik* di Tolstoj, alla luce del contesto storico e delle correnti letterarie precedentemente esaminati.

Capitolo 1

Che cosa o chi è un “robot”

Karel Čapek utilizza per la prima volta il termine “robot” nella sua opera teatrale *R.U.R. – Rossum’s Universal Robots*¹ (1920). Questa parola d’autore si riferisce originariamente a una creatura antropomorfa, organica e con caratteristiche specifiche. Tuttavia, quando l’opera si diffonde fuori dalla Cecoslovacchia, l’aspetto esteriore, la natura e quindi il ruolo che i robot incarnano nella pièce subiscono una trasformazione. Man mano che *R.U.R.* viene tradotta e rappresentata a livello internazionale, questa trasformazione si consolida nelle culture d’arrivo. A provocarla sarà in particolare il lavoro di sceneggiatori e registi, i quali, facendosi interpreti del significato dell’opera, influenzati dagli eventi dell’epoca e dalle correnti estetiche a loro contemporanee, alterano la creatura di Čapek rendendola un “mostro” meccanico, costruito di parti di metallo e ingranaggi.

Per comprendere il distacco che si è creato tra il robot divenuto macchina, ossia quello che si è affermato nelle lingue e nelle culture pressoché di tutto il mondo, e ciò che invece indicava originariamente il neologismo ceco, si è scelto di procedere esaminando il significato odierno, per poi ritornare a quello originale. In questo capitolo si è condotto un excursus su che cosa o chi sia il “robot” nella lingua italiana, ceca e russa. Mettere a confronto l’accezione del termine in queste tre lingue permetterà di rilevare quali siano oggi i punti in comune o le anomalie nel significato contemporaneo del termine stesso. Inoltre, nel contesto ceco verranno recuperate anche l’etimologia del “robot” che spiega in parte le intenzioni originarie nel pensiero di Čapek, mentre in quello russo, principale ambito d’interesse di questo elaborato, verrà presa in considerazione la figura del robot nei primi tre testi sovietici nei quali fa la sua apparizione e un quarto testo, che fu la fonte d’ispirazione per la sceneggiatura del film in cui compare il primo robot russo.

¹ Da qui in avanti il titolo dell’opera di K. Čapek sarà abbreviato in *R.U.R.*

1.1 Il “robot” nella lingua italiana

Farsi un’idea di che cosa si intenda oggi con il termine “robot” non è facile per la mole di letteratura presente sull’argomento, ma la consultazione delle voci presenti nei corpora, nei vocabolari monolingui e nelle enciclopedie può aiutare a circoscrivere tale significato nel contesto dell’uso comune². Per quanto riguarda la lingua italiana, si legge nel vocabolario *Zingarelli 2022*:

◆ robot /ro’bo*, ro’bɒt, *ceco* ‘rɒbɒt/ [dal ceco *ròbota* ‘lavoro’: il n. fu coniato dallo scrittore ceco K. Čapek (1890-1938) per gli automi che agivano nel suo dramma ‘*R.U.R.*’ * 1940] s. m. inv. 1 nella fantascienza, creatura meccanica che interagisce con gli uomini | dispositivo meccanico che riproduce i movimenti umani CFR. androide, droide 2 in cibernetica, apparecchio automatico programmabile che sostituisce l’uomo in alcune attività della produzione industriale o della ricerca scientifica 3 piccolo elettrodomestico usato in cucina per svariate operazioni, come per es. tagliare, tritare, grattugiare, impastare CFR. mixer 4 (*fig.*) chi agisce e si muove in modo meccanico, senza rendersi conto dei propri atti || robottino, dim.³

Per la stessa voce il *Vocabolario Treccani Online* riporta invece:

robòt (o ròbot) s. m. [nel sign. 1, der., attrav. il fr. robot, dal ceco Robot <ròbot>, nome proprio, der. a sua volta di robota «lavoro», con cui lo scrittore ceco Karel Čapek denominava gli automi che lavorano al posto degli operai nel suo dramma fantascientifico *R.U.R.* del 1920; nel sign. 2, der. direttamente dal ceco robota nel senso di «lavoro servile; servizio della gleba»]. – 1. a. Apparato meccanico ed elettronico programmabile, impiegato nell’industria, in sostituzione dell’uomo, per eseguire automaticamente e autonomamente lavorazioni e operazioni ripetitive, o complesse, pesanti e pericolose: r. di manipolazione, di montaggio, di saldatura, di verniciatura, ecc. Per estens., r. da cucina, nome dato a piccoli elettrodomestici in grado di eseguire più operazioni per la preparazione dei cibi (tritare, affettare, impastare, grattugiare, ecc.). In espressioni *fig.*, per sottolineare la necessità e il diritto di un lavoratore di essere trattato come uomo, con i suoi limiti di affaticamento e resistenza, e non come una macchina: un padrone insensibile che fa lavorare i dipendenti come r.; ogni tanto devo pur riposarmi: non sono un robot! b. Con sign. più generico, sinon. meno com. di automa. 2. Come termine storiografico, l’obbligo di lavoro di origine servile, analogo alla *corvée*, imposto dal governo asburgico nei territori slavi dell’Impero. TAV.⁴

Il Dizionario italiano *Sabatini Coletti* del Corriere Online scrive:

² Tra le fonti consultate in questo capitolo, prevalgono quelle disponibili online rispetto a quelle cartacee, poiché, trattandosi di un termine legato a un settore in rapida evoluzione come quello tecnologico, le prime risultano maggiormente aggiornate rispetto alle seconde. Ciò non toglie che anche le pubblicazioni cartacee siano state prese in considerazione e risultino valide ed affidabili.

³ N. Zingarelli, a cura di M. Cannella, B. Lazzarini e A. Zaninello, *Lo Zingarelli 2022, vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2021, pp. 2006-2007.

⁴ Dalla voce “Robot”, <<https://www.treccani.it/vocabolario/robot/>> (ultimo accesso 07.12.2023).

robot

[ro-bòt] s.m. inv.

1 Macchina automatica che, coordinata da un elaboratore elettronico, svolge compiti non predeterminati in sostituzione dell'uomo

2 Automa che per forma e movimenti è simile all'uomo

3 fig. Persona che agisce passivamente

• a. 1942⁵

Ancora, nell'*Enciclopedia Online Treccani*, troviamo invece la seguente spiegazione:

Robot

Manipolatore riprogrammabile, multiscopo progettato per muovere oggetti, parti, attrezzi, o apparecchiature specializzate attraverso vari movimenti, programmati per l'esecuzione di una varietà di compiti. In informatica, software che analizza i contenuti di una rete (o di un database) in modo metodico e automatizzato, in genere per conto di un motore di ricerca.

Il nome r. deriva dal ceco Robot, nome proprio, a sua volta derivato di robota «lavoro faticoso», con cui lo scrittore K. Čapek designava gli automi che lavorano al posto degli operai nel suo dramma fantascientifico *R.U.R.* (1920).⁶

Tale spiegazione è seguita dalle generalità e dalle descrizioni di alcuni robot e dei contesti in cui essi vengono studiati, come ad esempio la robotica.

Attraverso il confronto tra queste risorse, si nota che nello *Zingarelli 2022* e nelle fonti *Treccani* viene riportata la derivazione di “robot” dalla parola ceca “robota”, che significa “lavoro”, “lavoro servile”, “servizio della gleba”. Le stesse fonti riportano che il neologismo si incontra per la prima volta nell'opera *R.U.R.* dello scrittore Karel Čapek, mentre nel *Sabatini Coletti* queste informazioni vengono tralasciate. Sempre in queste tre fonti viene specificato anche che il termine ha una propria valenza (ricondata al contesto della “fantascienza” e del “dramma fantascientifico”) per cui, in *R.U.R.*, indica “una creatura meccanica che interagisce con gli uomini” e che “denomina gli automi che lavoravano al posto degli operai”. Sinonimo del termine è dunque la parola “automa”. Inoltre, nei tre vocabolari “robot” viene spiegato attraverso le perifrasi: “creatura meccanica”, “dispositivo meccanico”, “apparecchio automatico programmabile”, “apparato meccanico ed elettronico programmabile”, “macchina automatica”, nonché, per estensione, nel significato di “elettrodomestico usato in cucina”. Nell'*Enciclopedia Treccani* la voce riporta in primo luogo il fatto che con “robot” si intenda un oggetto concreto, dunque un “manipolatore riprogrammabile,

⁵ Dalla voce “robot”, <https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/R/robot.shtml> (ultimo accesso 07.12.2023).

⁶ Dalla voce “robot”, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/robot/?search=robot>> (ultimo accesso 07.12.2023).

multiscopo progettato per muovere oggetti”, ma rispetto alle altre fonti, questa aggiunge che ci si possa riferire anche alla materia astratta, quando il termine è utilizzato nell’ambito dell’informatica, ad esempio parlando di un “software che analizza i contenuti di una rete”.

Tutte e tre le fonti dei vocabolari riportano che “robot” può essere usato anche in espressioni figurate. Le tre espressioni riportate assumono però sfumature leggermente diverse le une dalle altre: per lo *Zingarelli*, “robot” può essere utilizzato in espressioni riferite a una persona quando essa “agisce e si muove in modo meccanico, senza rendersi conto dei propri atti”; per la *Treccani*, è utilizzato in espressioni che evidenziano l’opposizione e il contrasto tra le capacità dell’uomo e quelle della macchina, andando a sottolineare “la necessità e il diritto di un lavoratore di essere trattato come un uomo, con i suoi limiti di affaticamento e resistenza”, dei quali la macchina non risente; il *Sabatini Coletti* riporta invece che “robot” può essere riferito all’uomo, in senso figurato, parlando di una “persona che agisce passivamente”.

Da questa prima ricognizione si può concludere, senza troppi indugi, che oggi nella lingua e nella cultura italiana quando si parla di “robot” ci si riferisce generalmente a dispositivi e macchine automatiche programmabili che eseguono compiti più o meno specifici, senza necessariamente richiedere un intervento umano diretto. La complessità e la funzionalità di queste macchine possono variare notevolmente, da “semplici” robot industriali che eseguono operazioni di produzione ripetitive, a sistemi avanzati di intelligenza artificiale, in grado di apprendere e adattarsi a compiti complessi, tanto che, come si deduce dagli esempi riportati nelle fonti, i robot moderni trovano applicazione in una vasta gamma di settori, tra cui quello manifatturiero, medico, agricolo, sono coinvolti nell’esplorazione spaziale, nei servizi domestici e in molto altro. Sappiamo poi che possono assumere forme fisiche diverse, come bracci robotici, veicoli autonomi, droni, e persino entità virtuali dotate di intelligenza artificiale avanzata.

In senso più ampio, il termine “robot” può essere usato per riferirsi a qualsiasi sistema automatico o autonomo, anche se privo di una forma fisica tangibile come, ad esempio, i “robot software”, programmi informatici progettati per eseguire compiti specifici senza un intervento umano costante. Anche i *bot* online e i programmi di intelligenza artificiale che rispondono automaticamente a determinati input sono oggi

considerati forme di robot nell'ambito digitale. Emerge dunque il fatto che con “robot” ci si riferisca fondamentalmente a una vasta gamma di tecnologie e sistemi che, a vario titolo, automatizzano e semplificano alcune attività della vita dell'uomo.

Tuttavia, non viene trascurato il fatto che il “robot” nasca nel contesto ceco dall'opera fantascientifica di Karel Čapek. Quando si parla di chi siano i robot nell'opera specifica, questi vengono indicati come esseri “meccanici” o “automi”, termine che ancora una volta si riferisce a un dispositivo antropomorfo e meccanico⁷.

Anche quando il termine è utilizzato in senso figurato, in relazione all'uomo, fa emergere caratteristiche proprie della macchina per le quali l'uomo viene a questa accomunato o distinto: l'essere umano somiglia alla macchina se riproduce un determinato movimento ripetitivo e monotono, o quando assume un comportamento di incoscienza e passività; al contrario, se ne distingue perché incapace di sostenere lo stesso grado di efficienza. Si può concludere che nella lingua italiana il legame tra “robot” ed “essere meccanico” è ormai ben consolidato⁸.

1.2 Il “robot” nella lingua ceca

1.2.1 Il “robot” nella lingua ceca oggi

Per definire il significato contemporaneo della parola “robot” in lingua ceca è stato consultato il vocabolario online *Slovník spisovného jazyka českého* (1960-1971) Alla voce del lemma si legge:

⁷ Cfr. la voce “automa” nello *Zingarelli 2022*: “automa, o autómato [vc. dotta, lat. tardo *autōmatu(m)*, dal gr. *autómatos* ‘semovente’, da *autós*. V. *auto-*^①. La forma *automa* è ricavata dal pl. *automati* * 1589] s. m. (pl. -i) 1. dispositivo meccanico che riproduce i movimenti, e generalmente l'aspetto esterno, dell'uomo e degli animali | in cibernetica, sistema dotato di alcune delle proprietà che caratterizzano gli organismi viventi superiori, compreso l'uomo, quali la capacità di autoregolazione, l'adattamento all'ambiente e l'apprendimento 2 (est.) chi agisce, si muove e sim. in modo meccanico, senza rendersi conto dei propri atti: *camminare come un a.*; *eseguire un ordine come un a.*; *essere impassibile come un a.*”, N. Zingarelli, a cura di M. Cannella, B. Lazzarini e A. Zaninello, *Lo Zingarelli 2022, vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2021, p. 209.

⁸ A proposito della ricezione italiana dell'opera di Čapek, che qui non viene approfondita, si veda A. Catalano, *I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi. I testi dell'autore su R.U.R. e i documenti della ricezione italiana negli anni Venti e Trenta*, eSamizdat. Rivista di culture dei paesi slavi, 2020, 13, pp. 195-218, <<https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/87>> (ultimo accesso 07.12.2023) e A. Catalano, *Karel Čapek e i robot: cronaca di un tradimento annunciato*, in K. Čapek, *R.U.R – Rossum's Universal Robots*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 9-42.

robot, -a m. (živ.) 1. (též robotka, -y ž.) *postava umělého člověka, kt. vytvořil Karel Čapek ve svém dramatu RUR; automat vykonávající někt. lidské činnosti vůbec* 2. expr. *člověk pracující namáhavě a bez odpočinku*: pracovat jako r.; člověk se nesmí stát r-em bez radosti ze života *nádeníkem*; — robot, -u, -a m. (neživ.) *složitý stroj konající rozmanitou práci*: kuchyňský r. *elektrický strojek k mechanizaci kuchyňských prací (mletí, strouhání ap.)*; → zdrob. robotek, -tka m. (6. mn. -tcích)⁹

robot, -a m. (anim.) 1. (anche robotka, -y f.) *personaggio di uomo artificiale creato da Karel Čapek nel suo dramma RUR; un automa che esegue alcune attività umane in generale* 2. fig. *una persona che lavora duramente e senza riposo*: lavorare come un r.; una persona non deve diventare un r. senza gioia di vivere, *operaio a cottimo*; — robot, -u, -a m. (inanimato) *macchina complessa che svolge un'ampia serie di lavori*: r. da cucina *macchina elettrica per la automazione dei lavori da cucina (macinare, grattugiare, ecc.)*; → dim. robotek, -tka m. (6.pl. -tcích)¹⁰

Un'altra fonte è quella del vocabolario *Internetový slovník současné češtiny*:

robot m
1. ~a živ. (1. mn. ~i) automat podobající se člověku a konající lidskou práci; přen. expr. člověk pracující namáhavě, bez odpočinku
vzpoura robotů (ve sci-fi ap.)
humanoidní roboti
Japonští roboti za vás uvaří.
*dělat co/pracovat/být jako robot = dělat něco zcela mechanicky, bezmyšlenkovitě
*pohybovat se jako robot = pohybovat se mechanicky, strnule
2. ~u, ~a než. i živ. (4. j. -t, -ta; 6. j. ~u; 1. mn. ~y) složitý stroj pracující do určité míry samostatně, popř. nahrazující lidskou práci v nebezpečných podmínkách ap.
průmyslový robot
montážní robot
operace robotem
▷kuchyňský robot¹¹

robot m
1. ~a anim. (1. pl. ~i) automa che assomiglia a un essere umano e che svolge un lavoro umano; fig. una persona che lavora strenuamente, senza riposo
ribellione dei robot (nella fantascienza, ecc.)
robot umanoidi
I robot giapponesi cucineranno per voi.
*fare qualcosa/lavorare/essere come un robot = fare qualcosa in modo completamente meccanico, senza rifletterci sopra
*muoversi come un robot = muoversi meccanicamente, rigidamente
2. ~u, ~a inanim. e anim. (4 j. -t, -ta; 6 j. ~u; 1. pl. ~y) macchina complessa che lavora entro certi limiti in modo indipendente, eventualmente sostituendo il lavoro umano in condizioni pericolose, ecc.
robot industriale
robot di assemblaggio
robot operativo
▷robot da cucina

In primo luogo, entrambi i vocabolari distinguono la possibilità di trattare il termine come sostantivo animato o inanimato¹². Ciò significa che, in una lingua

⁹ Dalla voce “robot”, <<https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=robot&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>> (ultimo accesso 07.12.2023).

¹⁰ Ove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

¹¹ Dalla voce “robot”, <<https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/robot?>> (ultimo accesso 07.12.2023).

¹² A differenza dell'italiano, in alcune lingue slave (tra cui anche il ceco e il russo) esiste in linguistica la categoria dell'animatezza. Si distinguono quindi grammaticalmente sostantivi dello stesso genere,

flessiva, come quella ceca, il termine può essere declinato in due modi diversi, a seconda di ciò di cui si sta parlando e della considerazione che ne ha il parlante. Nel caso del termine riferito ad un essere animato, i primi due significati dello *Slovník spisovného jazyka českého* si riferiscono a un “personaggio di uomo artificiale”, ricondotto a quello presente in *R.U.R.* di Čapek, o, in senso figurato, ad “una persona che lavora duramente e senza riposo” (in modo analogo alle espressioni figurate presenti nella lingua italiana). Nel caso del termine riferito invece ad un essere inanimato, il significato è quello di “macchina complessa”, e viene riportato l’esempio dei robot impiegati nei diversi settori industriali. Senza fare riferimento diretto a Čapek e a *R.U.R.*, le stesse informazioni vengono riportate nel *Internetový slovník současné češtiny*.

Si può concludere che, mentre nei vocabolari italiani consultati, il robot indica quasi esclusivamente dispositivi meccanici e macchine, quelli cechi riconducano il “robot” ad una sua maggiore vicinanza con la natura umana, com’era originariamente nel testo di Čapek, trattando il sostantivo come animato. Sono comunque attestati anche in ceco il termine “robot” con il significato di automa, macchina complessa finalizzata a sostituire l’uomo oltre che alcuni dei significati figurati precedentemente riscontrati in italiano.

1.2.2 L’origine del termine “robot”

Come si è detto, il neologismo “robot” è apparso per la prima volta nel titolo e nell’opera di Karel Čapek *R.U.R. – Rossum’s Universal Robots*, pubblicata nell’autunno del 1920 a Praga e rappresentata qualche mese dopo al Teatro nazionale. Attraverso le

solitamente il maschile, in animati e inanimati. I sostantivi animati, le cui forme di declinazione coincidono nei casi accusativo e genitivo, di solito denotano esseri viventi. I sostantivi inanimati, che sono caratterizzati dalla coincidenza delle forme accusativo e nominativo, indicano oggetti non animati. Tuttavia, a questa regola si oppongono diverse “violazioni” (ad esempio, la maggior parte dei sostantivi che nominano persone decedute, i nomi di pezzi di giochi, bambole, ecc. sono sostantivi animati; i sostantivi che denotano piante, gruppi di esseri viventi, ecc. sono declinati come sostantivi inanimati) ed eccezioni. Esistono infatti casi in cui un nome può avere un referente che può essere considerato sia animato che inanimato, presentando il sincretismo o al nominativo-accusativo (come gli inanimati) o al genitivo-accusativo (come gli animati), a seconda dell’interpretazione soggettiva dell’oggetto da parte dei parlanti. Per un approfondimento dell’argomento, cfr. B. Comrie, *Genitive-Accusative in Slavic: The Rules and Their Motivation*, in *Classifications of Grammatical Categories*, a cura di B. Comrie, Edmonton, Linguistic Research, Inc., 1978, pp. 27-42.

traduzioni dell'opera e le messe in scena, realizzate con grande successo a livello internazionale, il termine si è ampiamente diffuso, nella maggior parte dei casi come prestito ed è utilizzato ancora oggi nelle lingue di tutto il mondo.

Sulla paternità del termine, Karel Čapek ha chiarito, anni dopo, che sarebbe stato il fratello Josef a suggerirgli il neologismo “robot”. L'episodio è riportato nell'articolo di Karel “O slově robot” (Riguardo alla parola robot), comparso sulle pagine di “Lidové Noviny” il 24 dicembre 1933:

Ecco come andarono le cose: di punto in bianco allo scrittore venne in mente il tema di un'opera teatrale. E corse subito da suo fratello Josef, pittore, che in quel momento stava davanti a un cavalletto e dipingeva, tanto alacramente che si sentiva il fruscio del pennello sulla tela.

“Ehi, Josef”, esordì l'autore, “mi è venuta un'idea per un'opera”.

“Che idea?”, bofonchiò il pittore (e bofonchiò davvero, visto che teneva tra le labbra un pennello). L'autore gliela spiegò nel modo più conciso possibile.

“E allora scrivila”, ribatté il pittore, senza smettere di lavorare alla tela, col pennello ancora in bocca. La sua indifferenza era quasi offensiva.

“È che non so come chiamarli, gli operai artificiali”, continuò l'autore, “Avevo pensato a *labor*, ma mi sembra un po' troppo libresco”.

“E allora chiamali robot”, borbottò il pittore con il pennello tra le labbra, continuando a dipingere. E così fu. Ecco dunque in che modo è nata la parola robot; che sia quindi attribuita al suo reale inventore.¹³

Il termine si è imposto come un neologismo, frutto del genio di Josef Čapek, ma la sua semantica è di origine antica. Come attestato anche dai vocabolari italiani, il neologismo “robot” deriva dalla parola ceca “robotá”, ossia “corveé, lavoro faticoso, servitù” con un passaggio nel genere dal femminile al maschile¹⁴.

In un articolo pubblicato su “Russkaja reč” nel 1993, dal titolo “Eščě raz o robote” (Ancora una volta a proposito del robot), firmato da A. I. Šustov¹⁵, viene spiegato che in ceco antico esistono due verbi di significato simile, utilizzati per indicare un'attività lavorativa: “robiti” (fare) e “pracovati” (lavorare). Il primo proviene dalla radice protoslava *orbъ e il tema “rob-” che ne deriva, comune a tutte le lingue

¹³ K. Čapek, 4. *La parola robot*, trad. it. in A. Catalano, *I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi. I testi dell'autore su R.U.R. e i documenti della ricezione italiana negli anni Venti e Trenta*, eSamizdat. Rivista di culture dei paesi slavi, 2020, 13, pp. 207-208, <<https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/87>> (ultimo accesso 07.12.2023).

¹⁴ A. Catalano, *Karel Čapek e i robot: cronaca di un tradimento annunciato*, in K. Čapek, *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 9-42.

¹⁵ A. I. Šustov, *Eščě raz o robote*, in “Russkaja reč”, 1993, 27:6, pp. 96-100, <<https://www.russkayarech.ru/ru/archive/1993-6/96-100>> (ultimo accesso 07.12.2023).

slave ed affini, ha in origine il significato di “servo, schiavo”¹⁶. Da “roboti” derivano parole con connotazione dispregiativa: “robotiti” (sgobbare), “robota” (lavoro faticoso, corvée), “rob” (schiavo)”, e “robotný” (operaio, lavoratore forzato)¹⁷. Tutte queste parole condividono una natura forzata e servile del lavoro, a differenza di quelle derivate dal verbo “pracovati”.

Pertanto, “robot”, derivando dal sostantivo “robota” o dal verbo “robotiti”, acquisisce la stessa accezione negativa e di subordinazione, alludendo a un “servitore, operaio; uno che svolge un duro lavoro monotono, che non richiede prontezza d’ingegno”¹⁸. Ciò che emerge è che questi termini, così come “robot” stesso sembra indicare, si riferiscono in origine a un lavoro svolto da un essere umano, organico, che compie un lavoro di natura tendenzialmente subordinata.

Come verrà approfondito nel corso di questa tesi, l’intenzione di Čapek era quella di rappresentare attraverso il robot un essere vivente in carne e ossa, ottenuto per via chimica¹⁹. Semplificato e distinto da un essere umano per il fatto di non possedere un’anima, questo risulta più efficiente sul piano lavorativo. L’obiettivo di Čapek era quindi quello di soffermarsi non tanto sul robot in sé ma, al contrario, di riflettere sull’uomo, attraverso quello che diventa un suo doppio, e sulla sua nuova condizione, stravolta dagli avvenimenti sociali che si stavano susseguendo all’inizio degli anni Venti del XX secol e dal progresso tecnologico, sviluppando quindi anche un discorso sul rapporto dell’uomo con il lavoro.

Negli anni seguenti avviene la diffusione di *R.U.R.* in tutto il mondo, e Karel Čapek si troverà più volte a dover rivendicare il significato della propria opera e della propria creatura. La sensazionalità dello scontro che si consuma tra uomini e robot aveva infatti finito col prevalere sul carattere filosofico del testo e sulle intenzioni dell’autore, facendo sì che il doppio dell’uomo si trasformasse da essere organico a

¹⁶ V. V. Vvedenskij, *Robot*, in “Russkaja reč”, 1980, 14:4, pp. 146-148, <<https://ruskayarech.ru/ru/archive/1980-4/146-148>> (ultimo accesso 07.12.2023).

¹⁷ T. Romanenko, P. Ščerbinina, *Robot vs Worked*, in “Technology and Language”, 2022, 3 (1), pp. 17-28.

¹⁸ A. I. Šustov, *Eščë raz o robote*, in “Russkaja reč”, 1993, 27:6, pp. 96-100, <<https://www.ruskayarech.ru/ru/archive/1993-6/96-100>> (ultimo accesso 07.12.2023).

¹⁹ K. Čapek, *L’autore dei robot si difende*, trad. it in A. Catalano, *I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi. I testi dell’autore su R.U.R. e i documenti della ricezione italiana negli anni Venti e Trenta*, ESamizdat. Rivista Di Culture Dei Paesi Slavi, 2020, 13, pp. 207-208, <<https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/87>> (ultimo accesso 07.12.2023).

meccanico²⁰. Com'è stato analizzato, né in “robota” né in “robot” si riscontra un esplicito riferimento alla natura meccanica del lavoratore.

1.3 II “robot” nella lingua russa

1.3.1 II “robot” nella lingua russa oggi

Come per l'italiano e per il ceco, per comprendere il significato del termine “robot” in lingua russa sono state utilizzate le voci dei vocabolari monolingui. Una delle risorse online maggiormente diffuse è *Gramota.ru*, portale di consultazione digitale che fornisce informazioni attuali e autorevoli sulla lingua russa moderna in cui sono riportati i risultati di varie fonti all'interno della stessa pagina. Seguendo la sezione “Slovari” alla voce “робот” (robot), *Gramota.ru* propone nove risultati:

РОБОТ

Русский орфографический словарь
робот, -а

Большой толковый словарь
РОБОТ, -а; м. [чешск. robot]. Автоматизированное устройство, предназначенное для замены человека при выполнении монотонных или опасных работ. *Радиоуправляемый р. Работал как р.* / Разг. О человеке, действующем бессознательно, подчиняясь чужой воле. *Превратиться в робота. Это же р., а не человек.* Термин впервые употреблён К. Чапеком в пьесе “R.U.R.” (1920).

Современный словарь иностранных слов
робот
м., одуш. [чеш. robot < robota тяжёлый труд; слово придумал брат чешского писателя Карела Чапека, а употребил впервые К. Чапек в одном из своих произведений в 1923 г.]. Автомат, внешним видом и производимыми действиями напоминающий человека.

ROBOT

Russkij orfografičeskij slovar'
robot, -а

Bol'soj tolkovyj slovar'
ROBOT, -а; м. [dal ceco robot]. Dispositivo automatizzato progettato per sostituire una persona nell'esecuzione di lavori monotoni o pericolosi. *R. radiocomandato. Lavorava come un r. - colloquiale*
Di una persona che agisce inconsciamente, obbedendo alla volontà di qualcun altro. *Trasformarsi in un robot. Questo è un r., non un uomo.* Il termine è stato utilizzato per la prima volta da K. Čapek nella commedia “R.U.R.” 1920.

Sovremennyj slovar' inostrannyh slov
robot
m. anim. [dal ceco robot < robota, lavoro pesante; la parola fu inventata dal fratello dello scrittore ceco Karel Čapek e fu utilizzata per la prima volta da K. Čapek in una delle sue opere nel 1923.] Automa, il cui aspetto esteriore e le cui azioni ricordano un uomo. Utilizzare i robot per rilevare e disinnescare le

²⁰ Un approfondimento su come si sia compiuto questo “scollamento” è contenuto nel Paragrafo 2.6 di questa tesi.

Использовать роботов для обнаружения и обезвреживания мин.
Ср. андроид.

mine.
Cfr. androide

Большой толковый словарь русских существительных
РОБОТ, -а, м. Автоматическое устройство, предназначенное для замены человека при выполнении сложных, опасных, монотонных технических операций; может разрабатываться (или представляться в фантастической литературе) внешне похожим на человека. *Компания Shell Oil считает, что скоро профессия заправщиков будет забыта, так как на смену им придут роботы (Журн.).*

Bol'soj tolkovyj slovar' russkich sushestvitel'nych
ROBOT, -a. m. Dispositivo automatico progettato per sostituire una persona durante l'esecuzione di operazioni tecniche complesse, pericolose e monotone; può essere progettato (o presentarsi nella letteratura fantascientifica) per somigliare nell'aspetto a quello umano. *La compagnia petrolifera Shell ritiene che il mestiere delle petroliere sarà presto dimenticato, poiché sarà sostituito dai robot. (Rivista)*

Русский орфографический словарь
мини-робот, -а

Russkij orfografičeskij slovar'
mini-robot

Русское словесное ударение
робот-компьютер, робота-компьютера[тэ]

Russkoe slevosnoe udarenie
robot-computer

Русский орфографический словарь
робот-манипулятор, робота-манипулятора

Russkij orfografičeskij slovar'
robot-manipolatore

Русский орфографический словарь
робот-исследователь, робота-исследователя

Russkij orfografičeskij slovar'
robot-ricercatore

Русский орфографический словарь
робот-оператор, робота-оператора²¹

Russkij orfografičeskij slovar'
robot-operatore

Di questi nove risultati, tre riportano una definizione, mentre in *Russkij orfografičeskij slovar'* e *Russkoe slovesnoe udarenie* si trova l'ortografia del termine “robot” e l'accostamento dello stesso ad altri sostantivi per formare così parole composte da due termini separati da trattino come “robot-manipolatore”, “robot-ricercatore” e “robot-operatore”.

In *Bol'soj tolkovyj slovar'* viene specificato che il termine è di origine ceca e che compare per la prima volta in *R.U.R.* di Čapek. In *Sovremennij slovar' inostrannyh slov* viene specificata, oltre all'origine ceca, anche la derivazione del termine da “robota” e il reale inventore dello stesso, ossia il fratello di Karel, Josef, (nonostante non sia indicato che l'opera in cui è utilizzato “robot” è specificatamente *R.U.R.* e si indichi sommariamente che il termine è stato usato da Čapek in “una delle sue opere nel 1923”). Inoltre, a differenza degli altri vocabolari, in *Sovremennij slovar' inostrannyh*

²¹ Dalla voce “робот”, <<https://gramota.ru/poisk?query=робот&mode=slovari>> (ultimo accesso 07.12.2023).

slov viene indicato che il termine rientra nella categoria dell'animatezza, come nella lingua ceca. In *Bol'soj tolkovyj slovar' russkich sushestvitel'nych* tutte le informazioni appena riassunte vengono tralasciate. Sull'animatezza o inanimatezza del vocabolo, sono attestati e frequenti gli utilizzi paralleli di entrambe le forme.

Il significato di “robot” viene spiegato in tutti e tre i vocabolari attraverso espressioni quali “dispositivo automatizzato” o “automatico”, ed è messo in relazione all'automa. Allo stesso modo che in italiano e in ceco, anche in russo, come specifica il *Bol'soj tolkovyj slovar'*, viene proposto il significato figurato di “robot” quando riferito a una persona che “agisce inconsciamente, obbedendo alla volontà di qualcun altro”. In *Sovremennyj slovar' inostrannyh slov* e in *Bol'soj tolkovyj slovar' russkich sushestvitel'nych* si dice anche che esso possa essere progettato per assomigliare nell'aspetto e nei movimenti all'uomo.

“Robot” è un termine che oggi fa parte a pieno titolo del lessico della tecnologia, e con il suo svilupparsi, è destinato anch'esso a subire cambiamenti di significato e ridefinizioni. In un recente articolo datato 20 dicembre 2021 è stata pubblicata la notizia riguardante un progetto di legge nel Consiglio della Federazione russa che tratta delle relazioni tra robot e uomini²². Il capo del Comitato del Consiglio della Federazione per la politica economica, Andrej Kutepov, ha elaborato un progetto di legge completo sulla regolamentazione delle relazioni nel campo della circolazione dei robot. In particolare, in questo documento sarebbero fornite una definizione del concetto di “robot”.

Законопроект определяет робота как продукт достижений цифровых технологий (робототехническое устройство, комплекс, система), состоящий из двух или более составных частей, управляемый средствами заложенной в него компьютерной программы и способный как к выполнению заранее запрограммированных действий, так и к автономному решению задач.²³

Il progetto di legge definisce il robot come un prodotto delle conquiste delle tecnologie digitali (dispositivo robotico, complesso, sistema), composto da due o più componenti, controllato per mezzo di un programma informatico incorporato e capace sia di eseguire azioni programmate anticipatamente dall'uomo, sia di prendere decisioni autonome

L'articolo prosegue spiegando che nel progetto di legge segue una classificazione dei robot per cui si propone di distinguere i robot civili e quelli di servizio. I robot civili

²² *V Sovfede razrabotali zakonoproekt, opisyvajuščij vzaimootnošenija robota i čeloveka v RF*, in “TASS”, 20.12.2021, <<https://tass.ru/obschestvo/13243537>> (ultimo accesso 07.12.2023).

²³ *Ibidem*.

sarebbero poi suddivisi in diverse categorie, tra cui industriali, medici, educativi e scientifici. Il progetto di legge stabilisce inoltre le classi di pericolo attribuite ai robot, con criteri di assegnazione basati sulla capacità di causare danni agli interessi legalmente protetti della persona, della società e dello stato. Attraverso questo articolo si può cogliere una definizione estremamente attuale di come viene inteso oggi il “robot”, ossia un’entità tecnologica multifunzionale controllata da un software, in grado di eseguire compiti programmabili e di prendere decisioni indipendenti. Vengono infatti presi in considerazione non solo gli aspetti tecnici, ma anche le implicazioni legali che derivano dalle relazioni tra robot ed esseri umani.

1.3.2 L’introduzione del termine “robot”

Tra gli anni Ottanta e Duemila sono comparsi sull’argomento una serie di articoli che hanno cercato di ricostruire la diffusione del termine “robot” nella lingua russa. Nel 1980 sulla rivista “Russkaja reč” è stato pubblicato l’articolo “Robot” firmato da V. V. Vvedenskij²⁴, in cui l’autore sostiene che il termine, “familiare a tutti” e “noto soprattutto ai lettori che amano la fantascienza”, venga ormai comunemente utilizzato per indicare “macchine che compiono azioni simili a quelle dell’essere umano”. Fin da subito, Vvedenskij colloca nel contesto letterario fantascientifico queste creature, definite in prima battuta “macchine”. Nonostante il termine sia “nato in tempi relativamente recenti”, l’idea di uomo-macchina risale però a un’epoca ben più antica. A riprova di ciò, Vvedenskij fa riferimento all’episodio in cui Efesto, all’interno dell’*Iliade*, dà la vita a Talo e ad altri automi, considerati tra i primi esempi di macchine antropomorfe. Dopodiché, riporta che è in *R.U.R.* di Karel Čapek che la parola “robot” appare per la prima volta, dal momento che nell’opera “gli uomini meccanici venivano chiamati robot”. È chiaro da questa serie di affermazioni che Vvedenskij concepisce il robot come una creatura che nei gesti ricorda i movimenti propri di un uomo, ma che nella sostanza è costituita da un corpo meccanico, all’interno del quale trovano posto gli ingranaggi che lo animano.

²⁴ V. V. Vvedenskij, *Robot*, in “Russkaja reč”, 1980, 14:4, pp. 146-148, <<https://russkayarech.ru/ru/archive/1980-4/146-148>> (ultimo accesso 07.12.2023).

Come scrive Vvedenskij, la parola ceca “robot” si sarebbe ben adattata alla lingua russa perché proveniente dalla radice protoslava *orbъ, da cui derivano il tema “rob-” diffusosi nel gruppo occidentale delle lingue slave (da cui sono derivate nel ceco moderno le parole “robota”, “rob”, ecc.), e il tema “rab-” in quello slavo meridionale (da cui sono derivate nel russo moderno “rab”, “schiavo” – prestito dall’antico slavo ecclesiastico).

Riguardo al tema “rab-” e al lessico che ne deriva, nell’articolo di T. Romanenko, e P. Ščerbinina “Robot vs Worker”²⁵, si fa inoltre riferimento al fatto che nei dizionari pre-rivoluzionari erano chiaramente distinte due varianti di “lavoro”: “работать”, (rabotat’, lavorare), da cui “работа” (rabota, lavoro), e “трудиться” (trudit’sja, lavorare, avere un impiego), da cui “труд” (trud, lavoro). Come riporta il dizionario di I. Sreznevskij (1912)²⁶, “rabota” ha come primo significato “schiavitù, servizio”, mentre “trud” è interpretato come “sforzarsi, darsi da fare”, con un significato che maggiormente si lega all’iniziativa personale e meno a un lavoro forzato. In modo analogo al ceco antico, anche in russo dunque si rintracciano due verbi (e relativi sostantivi derivati) che caratterizzano in modo più o meno positivo la natura del lavoro di cui si sta parlando. Dal verbo “работать” in russo deriva anche il sostantivo “работяга” (rabotjaga, lavoratore instancabile), che nel gergo dei lager sovietici designa il condannato addetto ai lavori più gravosi e più ingrati²⁷.

Secondo Vvedenskij, il termine “robot” in russo avrebbe inoltre acquisito, al di fuori del contesto letterario, un significato figurato ripreso dal lemma dello *Slovar’ sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka* (1961), per indicare “una persona che agisce inconsciamente”. La voce, riportata qui integralmente, afferma:

Рóбот, а, м. Автоматический человек-кукла, выполняющий несколько сложных операций при помощи телеуправления, производящих впечатление осмысленных человеческих действий. || *Перен.* О человеке, действующем бессознательно, подчиняясь чужой воле. *Пока еще немцы, вымуштрованный Гитлером, — автомат,*

Robot, a, m. Fantoccio automatizzato dalle sembianze umane, in grado di eseguire diverse operazioni complesse attraverso un telecomando, dando l’impressione di svolgere azioni umane consapevoli. || *Fig.* Di una persona che agisce inconsciamente, sottomettendosi alla volontà di qualcun altro. *Per il momento i tedeschi, addestrati da*

²⁵ T. Romanenko, P. Ščerbinina, *Robot vs Worker*, in “Technology and Language”, 2022, 3 (1), p. 20.

²⁶ I. I. Sreznevskij, *Materialy dlja slovarja drevne-russkago jazyka po pis’mennym pamqtnikam*, Tom 3, Sankt-beterburg’, Otd-nija rus. Jaz. I slovensosti Imperatorskoj akad. Nauk, 1903-1912, p. 4, <<https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01004012016?page=6&rotate=0&theme=white>> (ultimo accesso 07.12.2023).

²⁷ A. M. Ripellino, *Nota*, in K. Čapek, *R.U.R. & L’affaire Makropulos*, Torino, Einaudi, 1971, p. 173.

«робот». Скоро ли у него зашевелится в сознании, что он человек, — покажет ближайшее будущее. А. Н. Толст. Фашисты ответят за свои злодеяния. Если же писатель заставит героев действовать не по возникшей внутренней логике, если он силой вернет их в рамки плана, то герои начнут мертветь, превращаясь в ходячие схемы, в роботов. Паустов. Золот. роза. БСЭ: робот; Слов. иностр. слов 1949: р ó б о т. — Чешск. robot.²⁸

Hitler, sono degli automi, dei “robot”. Il prossimo futuro mostrerà se inizieranno presto a rendersi conto di essere degli esseri umani. A. N. Tolstoj. I fascisti risponderanno delle loro atrocità. Se lo scrittore costringe gli eroi ad agire non secondo la logica interna che è sorta, se li riporta con la forza nel quadro del piano, allora gli eroi inizieranno a morire, trasformandosi in schemi ambulanti, in robot. Paustov. La rosa d’oro. BSĚ: robot; Diz. delle parole straniere 1949: r ó b o t. — Ceco, robot.

È interessante notare che in questo lemma c’è il riferimento a un articolo, in cui Aleksej N. Tolstoj parla della crudeltà con cui i soldati tedeschi si scagliano contro la popolazione sovietica nel corso della Grande guerra patriottica, spietati al punto di seppellire i civili ancora vivi²⁹. In seguito all’uccisione di un gran numero di tedeschi da parte dell’esercito russo, Tolstoj dice che i nazisti sono arrivati a scavare una grande fossa in cui hanno dovuto riversare i propri soldati, sia vivi che morti. Di fronte alla disperata richiesta di aiuto di un soldato tedesco, ancora vivo tra i corpi inermi dei compagni, un ufficiale nazista gli avrebbe sparato alla testa. In questo senso, constatando l’incapacità del soldato di comportarsi umanamente perché completamente accecato dalle istruzioni della propaganda, Tolstoj rileva quella caratteristica che accomuna il comportamento di una macchina, che risponde al comando di chi l’ha programmata, a quello di un uomo (in questo caso il soldato tedesco), che può agire altrettanto freddamente e passivamente se questo gli viene ordinato.

Vvedenskij prosegue nell’articolo dicendo che la parola “robot” ha oltrepassato la dimensione letteraria, diventando un termine proprio del linguaggio tecnologico: rifacendosi alla definizione presente in *Bol’shaja Sovetskaja Ėnciklopedija*, si parla infatti di una macchina che compie azioni similmente a quelle di un uomo, che esegue parzialmente o completamente le funzioni di una persona (a volte di un animale) quando interagisce con il mondo esterno³⁰. L’autore elenca poi una serie di derivati da “robot”,

²⁸ *Slovar’ sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*, Tom 12, Moskva-Leningrad, Iz. Akademii Nauk SSSR, 1961, p. 1351.

²⁹ A. N. Tolstoj, *Fašisty otvetjat za svoi zlodejanija*, in *Sobranie sočinenij*, Tom 10, a cura di A. V. Alpatov, et al., Moskva, Gosudarstvennoe izd. chudožestvennoj literatury, 1961, pp. 482-485.

³⁰ V. V. Vvedenskij, *Robot*, in “*Russkaja reč*”, 1980, 14:4, p. 147, <<https://russkayarech.ru/ru/archive/1980-4/146-148>> (ultimo accesso 07.12.2023).

come “robototechnika, robototechnika” (robotica), “robotizacija” (robotizzazione), “robotostroenie” (progettazione di robot), “robotostroitel” (progettista di robot), etc.

Nel 1993 in “Russkaja reč” è comparso un nuovo articolo, il già citato “Eščë raz o robote” (Ancora una volta a proposito del robot) di A. I. Šustov³¹, che sarà seguito nel 2006 da “Robot po svoej lingvističeskoj suti” (Il robot nella sua natura linguistica)³². Nel primo articolo l’autore riprende le fila del discorso avviato da Vvedenskij e aggiunge che l’idea dell’“operaio-macchina” era già stata anticipata dai fratelli Čapek nel racconto “Systém” (Il sistema), e, per completezza, attribuisce la paternità del termine a Josef, citando l’episodio a cui si è già fatto riferimento. Oltre a spiegare più approfonditamente il legame tra il verbo “rabotiti” e “robot”, Šustov parla della diffusione dell’opera ceca e delle sue rappresentazioni in Europa e oltreoceano, dove, già nel 1921, la parola “robot” sarebbe stata compresa senza alcuna necessità di traduzione.

A proposito dell’introduzione di “robot” nella lingua russa, l’autore afferma che la parola sarebbe entrata attraverso l’inglese. Secondo Šustov, in seguito alle rappresentazioni di *R.U.R.* a New York e Londra, città in cui il termine sarebbe stato ampiamente utilizzato tra il 1922 e il 1923, “robot” avrebbe assunto dapprima il significato di “mechaničeskij-čelovek” (uomo-meccanico) e successivamente avrebbe caratterizzato un “živyj čelovek” (un uomo “vivo”) che agisce in modo automatizzato, privo di qualsiasi iniziativa personale. La provenienza di “robot” attraverso l’Occidente risalirebbe agli anni Trenta e non direttamente dalla lingua ceca. Ciò è riportato in *Istoriko-ėtimokogičeskij slovar’ sovremennogo russkogo jazyka* di P. Ja. Černych del 1999. Alla voce “robot”, si legge:

РОБОТ, -а, м. — «механический человек»; «автомат, имеющий форму, напоминающую человека и производящий действия, похожие на осмысленные». [...] Слово это (со знач. «механический человек») появилось в Чехословакии. Его придумали братья Чапеки (писатель и художник) в начале 20-х гг. XX в. [...] По происхождению оно связано прежде всего

ROBOT, -a, m. — “uomo meccanico”; “un automa che ha le sembianze di una persona e compie azioni che sembrano consapevoli.” [...] La parola (nel significato di “uomo meccanico”) è nata in Cecoslovacchia. È stata inventata dai fratelli Čapek (lo scrittore e l’artista) nei primi anni ‘20 del XX secolo. [...] Deriva principalmente dal ceco robota – “lavoro duro, forzato” (vedi *rabota*), ma in

³¹ A. I. Šustov, *Eščë raz o robote*, in “Russkaja reč”, 1993, 27:6, pp. 96-100, <<https://www.russkayarech.ru/ru/archive/1993-6/96-100>> (ultimo accesso 07.12.2023).

³² A. I. Šustov, *Robot po svoej lingvističeskoj suti*, in “Russkaja reč”, 2006, 39:3, pp. 118-120, <<https://www.russkayarech.ru/ru/archive/2006-3/118-120>> (ultimo accesso 07.12.2023).

с чеш. *robota* – «тяжелый, подневольный труд», (см. *работа*), но отчасти, по-видимому, и с вост.-нем. *Robot* – «подневольный труд», «барщина», известным с XIV в. И заимствованным из тех же западославянских языков. В русском языке это новое слово, по-видимому, не из чешского, а с Запада. В пьесе А. Н. Толстого «Бунт машин», 1924 г., написанной по мотивам пьесы Чапека, роботы именуются *искусственными людьми* или *работниками* (ПСС, XI, 238, 239, 784). В русском языке получило распространение гл. обр. в начале 30-х гг. (в 1934 г. появилась «Поэма о Роботе» С. Кирсанова). В первом русском переводе пьесы Чапека роботы названы *работарями* [«ВУР» («Вестандовы (sic) универсальные работари»), 1924 г.].³³

parte, a quanto pare, al tedesco orientale *Robot* – “lavoro forzato”. *Robot*, “lavoro forzato”, “corvée”, noto fin dal XIV secolo e mutuato dalle stesse lingue slave occidentali. In russo questa nuova parola apparentemente non viene dal ceco, ma dall’Occidente. Nell’opera teatrale di A. N. Tolstoj “*Bunt mašin*”, del 1924, scritta sulla base dell’opera di Čapek, i robot sono chiamati *uomini* o *lavoratori artificiali* [*rabotniki*] (PSS, XI, 238, 239, 784). Nella lingua russa, si diffuse principalmente all’inizio degli anni ‘30 (nel 1934 apparve la “Poesia sul *Robot*” di S. Kirsanov). Nella prima traduzione russa dell’opera di Čapek, i robot sono chiamati *robotari* [“VUR” (“I lavoratori universali di Westand (sic)”), 1924].

In questo vocabolario storico-etimologico, inoltre, si instaura anche un legame del termine con il tedesco, secondo il quale la parola “*Robot*” era in uso già nel Quattordicesimo secolo, e questa sarebbe stata ripresa a sua volta dalle lingue slave occidentali.

Secondo Šustov, la parola “*robot*” sarebbe circolata negli anni Venti nel contesto anglosassone con l’accezione di “uomo-meccanico”, ossia macchina antropomorfa, per andare poi ad indicare, in senso figurato, un uomo vero e proprio il quale assume i comportamenti della macchina. Dalla lingua inglese il russo avrebbe poi acquisito con questo significato il termine “*robot*”. Alla fine degli anni Trenta, come dimostra il lemma presente sul dizionario bilingue inglese-russo *Anglo-russkij slovar’*, la parola stava ad indicare:

Robot – робот, человек-машина, автомат.³⁴

Robot – робот, uomo-macchina, automa.

Come spiega Šustov, il passaggio dalle lingue occidentali al russo, e non direttamente dal ceco, sarebbe avvenuto quando il termine si è legato all’immagine di *Televox*, la celebre invenzione dell’ingegnere statunitense Roy James Wensley.

³³ P. Ja. Černych, *Istoriko-étimologičeskij slovar’ sovremennogo russkogo jazyka*, Moskva, 3-e iz., Tom 2, *Russkij jazyk*, 1999, p. 117.

³⁴ *Anglo-russkij slovar’*, a cura di A. D. Miller, Moskva, *Sovetskaja Ėnciklopedija*, 1937, citato da A. I. Šustov, *Eščë raz o robote*, in “*Russkaja reč*”, 1993, 27:6, p. 99, <<https://www.ruskayarech.ru/ru/archive/1993-6/96-100>> (ultimo accesso 07.12.2023).

Nell'ottobre del 1927 Wensley aveva brevettato con la compagnia Westinghouse il Televox, uno dei primi automi cui viene data sembianza umana, costituito appunto da una sagoma antropomorfa dotata di un quadro di circuiti. Televox rispondeva a suoni di fischietti tarati su diverse frequenze ed era in grado di eseguire semplici azioni. All'interno del suo orecchio era posizionato un microfono molto sensibile che catturava i segnali sonori e li trasmetteva ai circuiti degli attuatori. La macchina era in grado di aprire le finestre, alzare una bandiera, accendere e spegnere degli elettrodomestici e al comando "apriti, sesamo!", l'automa sapeva aprire una porta³⁵.

Wensley non definiva direttamente Televox un robot, ma l'associazione tra i due avvenne in un secondo momento, attraverso le pagine del "New York Times"³⁶. Altre fonti riportano lo scalpore che suscitò Televox (detto anche "Mr. Herbert Televox") nel mondo, e attestano che proprio grazie alla circolazione delle informazioni su questo dispositivo, la notizia raggiunse anche l'URSS, per cui i robot meccanici iniziano a comparire anche nella letteratura di fantascienza sovietica. Come si vedrà, la stesura del racconto "*Sezam, otkrojsja!!!*" (Apri, sesamo!!!, 1928) di Aleksandr R. Beljaev è una prova diretta della sensazionalità di questa invenzione, nonostante la creatura meccanica non venga ancora chiamata "robot", bensì "schiavo" o "servitore meccanico". Come riportato nel *Istoriko-étimokogičeskij slovar' sovremennogo russkogo jazyka*, la parola "robot" compare in russo per la prima volta in alcuni articoli di Oleg Drožžin, pubblicati sulla rivista "30 dnej" nel 1929 e nel suo volume *Razumnye mašiny* (Macchine intelligenti) del 1931, oltre che nel titolo di *Poème o robote* (Poema su un robot) di Semën I. Kirsanov del 1934. Come verrà spiegato nel Paragrafo 1.3.3, tutti i protagonisti artificiali di questi testi hanno in comune una natura prettamente meccanica e mai organica. Riflettendo sul senso originale del termine e confrontandolo con questi testi, si deduce che da quando "robot" compare in un testo russo non ci sia una fase in cui rispecchi la versione semplificata di un uomo artificiale, in carne e ossa, descritta da Čapek in *R.U.R.*

Šustov parla anche di *Bunt mašin* (La rivolta delle macchine, 1924) di Aleksej Tolstoj, l'opera adattamento di *R.U.R.*, a proposito della quale dice:

³⁵ A. Pervushin, *Boys from a Suitcase: AI Concepts in URSS Science Fiction: The Evil Robot and the Funny Robot* in S. Cave, K. Dihal, *Imagining AI: How the World Sees Intelligent Machines*, Oxford, Oxford University Press, 2023, p. 111.

³⁶ A. Catalano, *Le trasformazioni del robot: cento anni in cinquanta immagini*, in K. Čapek, K. Čupková, *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, Torino, Miraggi, 2021, p. 271.

В заглавии пьесы Толстого уже было «замаскировано» название искусственно созданного человеко-автомата — *машина*, хотя на машин в нашем понимании его герои были совсем не похожи. Сам Толстой нигде не употребляет ни слово *робот*, ни неуклюжий неологизм *работарь*: у него всюду словосочетание - «искусственные работники».³⁷

Nel titolo della pièce di Tolstoj era già stato “camuffato” il nome dell’automa antropomorfo creato artificialmente, sostituito da *macchina*, sebbene i protagonisti della sua opera non assomigliassero affatto a macchine secondo la nostra interpretazione. Lo stesso Tolstoj non usa mai la parola *robot*, né l’infelice neologismo *rabotar’*: usa ovunque l’espressione “lavoratori [*rabotniki*] artificiali”.

Questo è un dato indubbiamente interessante: Tolstoj, infatti, non utilizza né il neologismo ceco “robot”, né il neologismo russo “работарь” (*rabotar’*), preferendo invece l’espressione “искусственные работнки” (*iskusstvennye rabotniki*, operai artificiali) o soltanto “работник” (*rabotnik*, operaio). È interessante mettere in risalto che Šustov sembra essere uno dei pochi, nella letteratura sull’argomento, a manifestare dei dubbi sulla natura dei protagonisti dell’opera di Tolstoj, che nonostante nel titolo siano chiamati “macchine”, all’interno dell’opera presentano altre caratteristiche.

Il fatto di maggior rilievo, secondo Šustov, è che ci sia stato un passaggio dalla finzione letteraria alla sfera della terminologia scientifica, avvenimento quanto mai raro dal momento che è più frequente registrare il percorso opposto³⁸.

Secondo la ricostruzione offerta da questa serie di articoli, si può concludere che mettere in relazione le varie informazioni su come e quando sia comparsa per la prima volta la parola “robot” in lingua russa è piuttosto complesso. Facendo derivare il neologismo dal tema “rob-”, appartenente all’antico slavo ecclesiastico, comune sia al ceco che al russo, il termine non è certamente mai risultato “esotico” in Unione Sovietica. Tuttavia, sembra essere attestato che l’ingresso di “robot” nella lingua russa, e successivamente nelle opere letterarie, sia da ricondursi al successo della creazione di Televox, e non attraverso l’opera, le traduzioni o l’adattamento di *R.U.R.* Si può notare, inoltre, che tutte le definizioni riportate fino a questo punto non si soffermano mai nel considerare la possibilità che la natura del robot non sia meccanica.

³⁷ A. I. Šustov, *Eščë raz o robote*, in “Russkaja reč”, 1993, 27:6, pp. 98, <<https://www.russkayarech.ru/ru/archive/1993-6/96-100>> (ultimo accesso 07.12.2023).

³⁸ I. Šustov, *Robot po svoej lingvističeskoj suti*, in “Russkaja reč”, 2006, 39:3, p. 120, <<https://www.russkayarech.ru/ru/archive/2006-3/118-120>> (ultimo accesso 07.12.2023).

1.3.3 I primi robot nel contesto letterario russo: A. Beljaev, O. Drožžin e S. Kirsanov

I robot che si diffondono nelle opere letterarie russe, come anticipato, sono quindi dispositivi meccanici che maggiormente somigliano al Televox di R. J. Wensley che alle creature organiche di Čapek. Tra i primi a inserire i robot nei loro testi vanno citati A. Beljaev, O. Drožžin e S. Kirsanov.

Aleksandr Romanovič Beljaev (1884-1942) è uno tra i più noti scrittori di fantascienza russa della prima metà del Novecento, soprannominato per questo “il Jules Verne russo”. L’invenzione di Televox ha ispirato la scrittura del racconto satirico “*Sezam, otkrojsja!!!*” (*Apriti, sesamo!!!*, 1928)³⁹. L’autore non utilizza ancora la parola “robot”, bensì “механический слуга” (*mechaničeskij sluga*, servitore meccanico) o “раб” (*rab*, schiavo). Il rimando al Televox di Wensley, ossia a un dispositivo completamente meccanico e antropomorfo, al quale il termine “robot” verrà presto associato, è chiarito già nel titolo e nella prefazione editoriale, probabilmente scritta dallo stesso Beljaev. Nel racconto i servitori meccanici sono infatti prodotti dalla compagnia Westinghouse e svolgono le stesse funzioni di Televox.

In *Apriti, sesamo!!!* il vecchio signor Gane (in russo, Гане) vive nella sua villa con il servo Johann (il cui vero nome è Robert). I due, entrambi di origini tedesche, hanno un buon rapporto, ma data l’età ormai avanzata soprattutto del domestico, stanno considerando la possibilità di trovare un giovane maggiordomo sostituto. Nel corso di una passeggiata, Gane dice a Johann che il servitore ideale è una macchina, priva di consapevolezza della propria personalità e priva di risentimenti, riflettendo in queste parole le opinioni della propria classe sociale borghese. A questo punto compare John Mitchell (in russo, Джон Мичель), che si presenta in qualità di rappresentante della società Westinghouse. L’uomo propone ai due di testare la servitù meccanica prodotta dalla sua compagnia. I primi dispositivi che propone non hanno forma antropomorfa ma nascondono al loro interno un meccanismo, che permette loro di recepire e rispondere agli ordini impartitigli attraverso le frequenze della voce umana. Le macchine sono in grado di accendere la luce, un ventilatore elettrico, sanno azionare un’aspirapolvere e rassettare una stanza. La porta, una volta automatizzata, si spalanca al comando “apriti,

³⁹ A. R. Beljaev, *Sobranie sočinenie v 8 tomach*, Tom 8, a cura di B. Ljapunov, Moskva, Molodaja Gvardja, 1964, pp. 468-490.

sesamo!”, come nella fiaba delle Mille e una notte. Johann avverte la minaccia che queste macchine rappresentano per il suo lavoro, mentre Gane, che è inizialmente perplesso, rimane positivamente colpito dalle funzionalità offerte. Tuttavia, il cane Gipsy attacca sia Mitchell sia la servitù meccanica, causando diversi disguidi, fra i quali l mandare fuori controllo una delle scope elettriche con i suoi forti latrati. Il giorno seguente, Mitchell torna alla villa e porta con sé servitori antropomorfi, dai corpi metallici, simili a dei cavalieri, dotati di interruttori posti sul retro delle loro teste. Mitchell dichiara che queste macchine sono sia servitori sia sentinelle, e suggerisce di metterli a guardia dell’armadietto ignifugo in cui sono contenuti i gioielli. Gane e Johann vorrebbero rifiutare, ma sono costretti a tenere questi servitori fino al mattino seguente. Durante la notte, i servitori metallici però si rivelano per quello che sono: ladri, in carne e ossa, che indossano le armature metalliche fingendosi macchine, per introdursi e rubare in casa di ricchi proprietari. Denunciato l’accaduto alla polizia, Gane concorda con Johann di non volersi più affidare a una servitù meccanica ma accetta di conservare porta, ventilatore e scopa automatizzati, perché si tratta di invenzioni utili, risultati positivi del processo di tecnologizzazione della loro epoca.

La vicenda sembra presentare alcuni rimandi al testo teatrale *R.U.R.* di Čapek: l’episodio dei cani che aggrediscono le creature artificiali, queste ultime che perdono il controllo, la presenza nel racconto di un armadietto ignifugo all’interno del quale si conservano beni preziosi. Tuttavia, la fonte d’ispirazione alla base della servitù ideale di Beljaev è deliberatamente costruita su Televox, ed è una macchina antropomorfa, all’interno della quale però colloca dei ladri come espediente narrativo.

Nella prefazione al testo, Beljaev riflette sui risvolti sociali della tecnologizzazione e sul significato culturale e filosofico di questi cambiamenti. La progressiva assimilazione degli uomini alle macchine (di cui Taylor è uno dei massimi sostenitori) e il processo inverso, di macchine rese simili agli uomini (ciò di cui si occupa la Westinghouse) vengono constatati come fenomeni in crescita. Egli valuta positivamente le “macchine umanizzate” perché sostituiranno l’uomo nei lavori pericolosi e negli ambienti di lavoro estremi, obiettivo che ritiene indiscutibilmente raggiungibile in Unione Sovietica. Al contrario, prevede che quando queste invenzioni si troveranno nelle mani dei paesi capitalisti, la convivenza pacifica tra uomini e robot andrà perduta, perché il servitore meccanico diventerà concorrente del lavoratore in

carne e ossa, aggravando le contraddizioni di classe. Beljaev evidenzia inoltre che gli americani avrebbero già provveduto a inserire queste macchine tra i soldati, rendendoli parte integrante del loro assetto militare. Il suo racconto vuole quindi mostrare una previsione dei futuri conflitti di classe legati alla comparsa di macchine umanizzate, concorrenti all'uomo.

Tra i primi ad introdurre il termine “robot” in lingua russa sembra essere stato, tra il 1929 e il 1931, lo scrittore e futurologo Nikolaj Nikitič Kondratenko, che scriveva sotto lo pseudonimo di Oleg Drožžin (1892-1941). Drožžin è uno scrittore oggi pressoché sconosciuto sia in Russia che al di fuori del paese. Laureatosi alla facoltà di fisica e matematica dell'Università di Kiev, fece parte dell'associazione degli autori di fantascienza e narrativa scientifica per bambini e giovani della casa editrice Detgiz di Mosca⁴⁰. Si interessò in particolare di automi e robot, automobili, e, con l'avvicinarsi della Seconda guerra mondiale, di equipaggiamenti militari. Divenne un eccellente divulgatore delle conquiste della scienza e della tecnologia attraverso articoli e volumi dedicati soprattutto ai più giovani⁴¹. In una serie di articoli sullo sviluppo di alcuni sistemi elettromeccanici in grado di eseguire compiti impartiti dall'uomo, utilizza per la prima volta il termine “robot”⁴².

Nel 1929 Drožžin pubblica due articoli sulla rivista “30 dnej”, entrambi intitolati “Technika buduščego” (La tecnologia del futuro)⁴³. Nel secondo dei due articoli, parla delle macchine che hanno permesso all'uomo la conquista delle terre, dei cieli e dei mari (parla dunque di treni, auto, aerei e dirigibili), prevedendo che i prossimi passi avanti andranno compiuti nel campo della comunicazione, per una più rapida trasmissione di messaggi. Accenna poi ai più recenti progressi della telemeccanica, che permette all'uomo di controllare le macchine attraverso le onde radio. La portata di questa nuova tecnologia, secondo lo scrittore, risulta significativa per le applicazioni

⁴⁰ A. A. Liberman, et al., *Sovetskoe ibščestvo v vospominanijach i dnevnikach, Literaturnaja žizn' SSSR*, Tom 8, Moskva-Sankt Peterburg, Nestor-Istorija, 2017 p. 309.

⁴¹ A. R. Palej, *Vstreci na dlennom puti: Vospominanija*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990, pp. 102-106.

⁴² A. Pervushin, *Boys from a Suitcase: AI Concepts in URSS Science Fiction: The Evil Robot and the Funny Robot* in S. Cave, K. Dihal, *Imagining AI: How the World Sees Intelligent Machines*, Oxford, Oxford University Press, 2023, p. 112.

⁴³ O. Drožžin, *Technika buduščego*, in “30 dnej”, 1929, n. 2, pp. 69-73, e O. Drožžin, *Technika buduščego*, in “30 dnej”, 1929, n. 3, pp. 72-78.

incampo militare, ma anche in quello civile, nel quale “in concomitanza con i “robot” farà veri miracoli”⁴⁴. Chiarisce dunque cosa sia un “robot”:

Вы не знаете, что такое «робот». Впрочем, это не удивительно, так как это любопытное словечко (его вы не найдете ни в одном словаре) явится последним в том потоке новых слов, которые заставляет создавать стремительно развивающаяся техника. Это слово появилось несколько лет назад. Его изобретатель – чех Чапек, написавший комедию «Р. У. Р.» – «Россовы универсальные роботы». Так назывались механические люди, которые – по Чапеку – взбунтовались против живых людей и всех их уничтожили.

Техника последних месяцев осуществила первую часть комедийных предсказаний Чапека, создав такие механизмы, которые с известным основанием можно назвать механическими людьми. Вот им-то и дано теперь видовое имя «роботов» ... Кстати, «робот» – это первая часть чешского слова «роботник», понятного нам без перевода. К числу действительных, невоображаемых роботов следует отнести, конечно, талантливого Телевокса, созданного руками м-ра Уэнслей, инженера Вестингаузовской электрической компании.

Телевокс является автоматом, который может совершать целый ряд различных действий – открывать и закрывать двери, окна, пускать в ход и останавливать электромоторы и т. д. Чтобы заставить телевокса выполнить то или другое действие, нет надобности передвигать какие-либо рычаги или нажимать какие-либо кнопки. Для этого достаточно только дать определенный звуковой сигнал, например, короткий или длительный свисток. Вот почему с телевоксом можно устанавливать связь по телефону — и это очень ценно с технической точки зрения.⁴⁵

Non sapete cosa sia un “robot”. D’altra parte, ciò non è sorprendente, poiché questa curiosa parola (non la troverete in nessun dizionario) è l’ultima nel flusso di nuove parole che la tecnologia, in rapido sviluppo, ci costringe a creare. Questa parola è apparsa alcuni anni fa. Il suo inventore è il ceco Čapek, che ha scritto la commedia “R. U. R.” – “Rossovy universalnye roboty”. Questo era il nome degli uomini meccanici che, secondo Čapek, si ribellarono contro gli uomini e li eliminarono.

La tecnologia sviluppata negli ultimi mesi ha realizzato la prima parte delle previsioni della commedia di Čapek, creando meccanismi che con un qualche fondamento possono essere definiti uomini meccanici. Ora è stato attribuito un nome alla specie: “robot” ... A proposito, “robot” è la prima parte della parola ceca “robotnik”, che comprendiamo senza traduzione. Tra i robot reali e non immaginari dovremmo includere, ovviamente, il talentuoso Televox, creato dalle mani di Mr. Wensley, un ingegnere della Westinghouse Electric Company.

Televox è un automa in grado di eseguire una serie di azioni diverse: aprire e chiudere porte, finestre, avviare e arrestare motori elettrici, ecc. Per far eseguire al televox l’una o l’altra azione non è necessario spostare nessuna leva o premere alcun pulsante. Per fare ciò, è sufficiente dare un determinato segnale sonoro, ad esempio un fischio breve o lungo. Per questo motivo è possibile comunicare telefonicamente con un televox, il che è molto importante dal punto di vista tecnico.

Drožžin prosegue sottolineando che la comparsa dei Televox indica l’inizio di una nuova era delle macchine automatiche che non necessitano del diretto intervento umano, destinate a facilitare o addirittura a sostituire il lavoro dell’uomo in molti settori.

⁴⁴ O. Drožžin, *Technika buduščego*, in “30 dnej”, 1929, n. 3, p. 74.

⁴⁵ *Ibidem*.

Elenca poi i luoghi in cui si possono già incontrare tali creature al lavoro, tra cui le centrali elettriche, le stazioni metereologiche, le fabbriche, e così via. È interessante notare che Drožžin riconduce il neologismo all'opera di Čapek, ma scioglie l'acronimo «P.V.P.» (R.U.R.) in una versione inedita: “*Rossovy universalnye roboty*”, traducibile in italiano con “I robot universali di Ross”. Inoltre, secondo questo articolo la parola “robot” deriverebbe dalla parola ceca “robotnik”, e non da “robota” com'è invece già stato asserito. Al di là di questi elementi, Drožžin parla dei robot di Čapek come di “uomini meccanici” che si ribellano contro l'umanità. A questa creatura “immaginaria”, contrappone un corrispettivo “reale” e realizzato in Televox, che è un automa comandato attraverso onde radio.

Nel 1931 Drožžin pubblica anche il testo *Razumnye mašiny* (Macchine intelligenti)⁴⁶. Il primo capitolo è dedicato all'androide, inteso come uomo meccanico antropomorfo. Drožžin individua nel ventesimo secolo il secondo periodo di sviluppo nella storia degli androidi, ossia quello stadio in cui questi forniscono un'assistenza significativa agli esseri umani. Gradualmente perdono l'aspetto antropomorfo, mantenendo una somiglianza per quanto riguarda la natura del loro lavoro: sotto questa nuova veste, gli androidi prendono il nome “robot”, impiegati in qualsiasi tipo di settore (fra i tanti citati, ci si riferisce ai robot rotanti, quelli in grado di sentire, di vedere, e quelli radio comandati). Nuovamente Drožžin cita l'opera di Čapek e ripercorre sommariamente (e con alcune inesattezze) la trama della pièce.

Drožžin ritiene che la ribellione dei robot prevista da Čapek non possa realizzarsi nella realtà: “Chiaramente, Čapek scherza nella sua commedia. Per quanto possano essere perfetti i robot, non potranno mai trasformarsi in esseri viventi. Tuttavia, l'opera di Čapek individua correttamente la volontà della tecnologia moderna di creare macchine che funzionino in modo indipendente e automatico. Ora hanno preso il nome di robot.”⁴⁷ Anche Televox e altre invenzioni simili in *Macchine intelligenti* sono chiamate “robot”. In questo testo, robot e macchina diventano sinonimi, e, come Beljaev, anche Drožžin ne considera il ruolo in funzione della lotta di classe.

La macchina cambia il proprio significato sociale a seconda della classe sociale che se ne avvale....
Nel mondo capitalista, le “macchine intelligenti” e tutti i tipi di macchine svolgono una doppia

⁴⁶ O. Drožžin, *Razumnye mašiny*, Moskva, Leningrad, CK VLKSM - Izdatel'stvo Detskoj literatury, 1936.

⁴⁷ *Ivi*, pp.17-18.

funzione. Le macchine facilitano la lotta con la natura e aiutano l'uomo, ma allo stesso tempo rappresentano dei nemici per la maggior parte dei lavoratori nel mondo capitalista. Costringono l'operaio a mettere a dura prova le proprie forze nella lotta per la vita, spesso lo privano del salario e lo condannano alla fame. Ciò accade perché nella società capitalista esistono contraddizioni inconciliabili. La macchina non appartiene ai lavoratori, ma a un gruppo insignificante di capitalisti, e non sorprende che essi la usino per ottenere maggiori profitti e schiavizzare i lavoratori. La macchina cesserà di svolgere questo duplice ruolo solo in una società in cui non esisteranno contraddizioni di classe. Sarà una società senza classi che solo il proletariato potrà costruire.⁴⁸

Un terzo testo interessante è *Poëma o robote* (Poema su un robot, 1934)⁴⁹ di Semën Isaakovič Kirsanov (1906-1972), poeta sovietico formatosi nella scuola del cubo-futurismo e di V. Majakovskij. È noto soprattutto per la sua abilità nel creare immagini sonore attraverso l'uso innovativo della lingua russa⁵⁰.

Senza soffermarsi qui su un'analisi del testo, che meriterebbe uno studio approfondito, nel *Poema su un robot* il corpo della creatura, attraente per le giovani signore, è costituito da lastre di nichel, acciaio o altri metalli lucenti, mentre le labbra sono di gomma. Il robot nel corso del roboante poema legge il giornale, balla, canta, recita una poesia di Majakovskij, dorme e sogna. Kirsanov descrive come i capitalisti prima utilizzino le macchine intelligenti come giocattoli e poi come un esercito imbattibile contro l'Unione Sovietica. L'Unione Sovietica viene salvata dalla sconfitta da una rivolta operaia che disabilita i centri da cui i robot vengono controllati a distanza. Nell'URSS dopo la guerra, i robot catturati diventano bidelli, giardinieri, camerieri, parrucchieri, guardie di sicurezza e tate. La creatura è a tratti lirica e molto simile all'uomo per i suoi comportamenti, ma anche minacciosa, nel passaggio in cui viene descritto il combattimento. Kirsanov scrive nella sua autobiografia che in *Poema su un robot* aveva cercato di trasmettere la preoccupazione per la guerra imminente, sensazione che a posteriori aveva rivissuto durante un soggiorno a Berlino nel 1935⁵¹. Nel settembre 1934 il poema provoca un intenso dibattito tra i critici letterari all'interno della redazione della rivista "Smena", che cercavano di spiegare il significato del testo

⁴⁸ O. Drožžin, *Razumnye mašiny*, Moskva, Molodaja Gvardija, 1931, pp. 126-127, citato in A. Pervushin, *Boys from a Suitcase: AI Concepts in URSS Science Fiction: The Evil Robot and the Funny Robot* in S. Cave, K. Dihal, *Imagining AI: How the World Sees Intelligent Machines*, Oxford, Oxford University Press, 2023, p. 112.

⁴⁹ S. Kirsanov, *Stichotvorenija i poëmi*, a cura di A. S. Kušner, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2006, pp. 352-380. È possibile ascoltare la lettura di *Poëma o robote* eseguita da Kirsanov al link: <https://www.youtube.com/watch?v=e_zJOFt2i2Y> (ultimo accesso 14.06.2024).

⁵⁰ Cfr. la voce "KIRSANOV, Simen", <[https://www.treccani.it/enciclopedia/semen-kirsanov_\(Enciclopedia-Italiana\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/semen-kirsanov_(Enciclopedia-Italiana)/>) (ultimo accesso 14.06.2024).

⁵¹ S. Kirsanov, *Stichotvorenija i poëmy*, a cura di A. S. Kušner, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2006, p. 22.

per l'ideologia sovietica. Chi apprezzava il lavoro, sottolineava l'esemplare rappresentazione satirica della macchina e degli uomini simili a macchine, e inoltre riconosceva il merito a Kirsanov di aver espanso il vocabolario lirico tecnologico, rispecchiando la fiducia che Stalin riponeva nello sviluppo tecnologico del paese. Per alcuni, il pathos del poema era stato raggiunto mediante un processo inverso: attraverso lo smascheramento e la messa in ridicolo dell'uomo disumanizzato, frutto del capitalismo, con l'affermazione della potenza dell'uomo socialista. Tuttavia, il poema è stato fortemente criticato perché la creatura meccanica, contestualizzata in un mondo capitalista e non comunista, non rappresentava la realtà sovietica. Inoltre, alcuni critici ritenevano che il tema del robot fosse secondario e che non avrebbe preso piede nella letteratura socialista perché il tema principale dell'arte socialista doveva essere l'uomo vivente, in grado di dominare la tecnologia⁵².

In tutti e tre i testi considerati, il robot è rappresentato nella sua natura meccanica e le discussioni che nascono sulla macchina si concentrano sul ruolo che il robot assume nella società capitalista, in cui diventa nemico della classe operaia, e in quella comunista, in cui dev'essere subordinato alla lotta rivoluzionaria o altrimenti distrutto.

1.3.4 I robotari di Vladko e i robot di Grebner e Andrievskij

Gli ultimi due documenti da prendere in considerazione in relazione alla prima fase dello sviluppo del tema del robot nella letteratura sovietica sono uno narrativo e l'altro il suo adattamento filmico. Il primo è *Идут роботари* (Idut robotari, I robot avanzano!, 1931⁵³) dello scrittore e giornalista sovietico ucraino Vladimir Nikolaevič Eremčenko, conosciuto con lo pseudonimo Vladimir Nikolaevič Vladko (1900-1974).

I robot avanzano! segna il debutto di Vladko nel genere fantascientifico e descrive il conflitto tra il sindacato e l'industriale americano Jonathan Gowers, produttore di uomini meccanici chiamati “роботари” (robotari), che rispondono ai comandi tramite onde radio. I robotari sostituiscono i lavoratori in sciopero e aiutano la polizia a reprimere le proteste. L'ingegnere donna, Madeleine Strand (in russo,

⁵² *Ivi*, pp. 737-741.

⁵³ L'anno di pubblicazione del testo in volume è 1931, tuttavia alcune fonti riportano il 1929.

Мадлена Стренд), sviluppa una soluzione per sabotare il controllo a distanza dei *robotari* e quando gli agenti del “Paese Rosso” intervengono e lo scontro si trasforma in una rivolta armata, l’invenzione di Strand trasforma i robot in alleati del proletariato, che riesce a vincere sui produttori capitalisti.

Dal testo di Vladko nel 1935 è stato realizzato negli studi cinematografici moscoviti Mežrabpomfil'm il film *Гибель сенсации (Робот Джима Рипль)* (*Gibel' sensacii, Il Robot Jim Rippl*; ossia “La fine di una sensazione”⁵⁴, con il sottotitolo “Il Robot di Jim Rippl”), celebre per essere uno dei primissimi film dotati di sonoro. Georgij Ėduardovič Grebner (1892-1954), noto drammaturgo sovietico, voleva occuparsi di un adattamento della sceneggiatura del film *R.U.R.*, che in seguito prese le sembianze di *Gibel' sensacii*⁵⁵. Il consulente e consigliere di Grebner è stato Anatolij Vasilevič Lunačarskij (1875-1933), primo commissario del popolo per l’educazione dell’Unione Sovietica. Lunačarskij, che era anche drammaturgo, autore per alcune riviste, teorico dell’arte teatrale e cinematografica sovietica, avrebbe apportato alle bozze delle sceneggiature le correzioni autoriali ed editoriali, diventando un punto di riferimento fondamentale per Grebner nella raccolta delle idee per il film.

A differenza del testo di Vladko, liberamente ispirato a *Rossum's Universal Robots*, il regista Aleksandr Nikolaevič Andrievskij (1899-1983) ha introdotto un’allusione diretta all’opera di Čapek scrivendo sul petto dei robot l’acronimo “R.U.R.” in caratteri latini, che Rippl’ in una scena del film scioglie con “Универсальный Рабочий Рипля” (*Universal’nyj Rabočij Riplja*, “Il Robot Universale di Rippl”) oppure “Ripl’'s Universal Robot” in inglese). Per la presenza di questa scritta sul loro busto, i robot nel film vengono chiamati anche “руры” (*rury*), con “rur” che diventa un sostantivo, sinonimo di “robot”. Quando entra in scena, il corpo delle creature meccaniche è corazzato, spigoloso e metallico, alto circa due volte un uomo.

Come si è detto, la trama di *Gibel' sensacii* differisce in parte dal testo di Vladko. Il protagonista è l’ingegnere Jim Rippl’ che assiste in una fabbrica a un sadico esperimento: la velocità della catena di montaggio viene fatta aumentare, fino a far impazzire gli operai che vi stanno lavorando. Un lavoratore cade a terra e un altro,

⁵⁴ A. Catalano, *Karel Čapek e i robot: cronaca di un tradimento annunciato*, in K. Čapek, *R. U. R. – Rossum's Universal Robots*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 33.

⁵⁵ V. A. Kamenskaja, *Čapkovo drama RUR a Grebnerův Zánik sensace*, in *Acta Universitatis Carolinae: Philologica*, 4-5, Praha, Univerzita Karlova, 1989, p. 160.

perdendo il controllo di sé, urla di essere un automa. Il rimando in questa scena è alla diffusione del “fordismo”, ossia quell’intensificazione del lavoro di fabbrica in termini quantitativi, sistema diffuso alla base della tecnologizzazione e della produzione degli anni Venti, la cui inevitabile conseguenza sembrava essere la progressiva sostituzione delle persone con i robot. Il protagonista del film decide allora di facilitare il lavoro degli operai inventando delle creature meccaniche: grazie alla diffusione del robot, pensa che i costi di produzione possano essere ridotti, facendo calare drasticamente anche i prezzi dei prodotti, provocando così la caduta del sistema capitalista. Nel film, Ripl’ comanda con le note di un sassofono e un fischiello le sue creature, il che stabilisce un collegamento diretto con Televox di Wesley. Il sindacato non accetta però la sua invenzione, così Ripl’ la presenta agli imprenditori borghesi, che intendono sfruttare i robot nelle fabbriche e negli eserciti. Le creature meccaniche vengono riversate anche nelle fabbriche e ciò scatena l’ira degli operai, già in lotta con la borghesia, che intensificano gli scioperi perché ormai privi di lavoro e di mezzi di sussistenza. I capitalisti scagliano contro i lavoratori le creature meccaniche, che uccidono anche il loro creatore Ripl’. Gli operai riescono infine a prendere il controllo dei robot e servendosi del loro aiuto, hanno la meglio sui capitalisti.

Nelle note alla sceneggiatura, Grebner formula in punti il “contenuto ideologico” che avrebbe dovuto avere il film. Ciò che doveva emergere è che ogni nuova scoperta o invenzione nelle mani del capitalismo diventa sia un mezzo per trarre profitto e imporre la schiavitù, sia un’arma impiegata a scopi bellici. Solo quando è il proletariato a servirsi della macchina, questa diventa un mezzo di liberazione dell’uomo. Di conseguenza, è importante che il proletariato acquisisca le competenze per dominare la macchina: questa lotta per la padronanza tecnologica fa parte della lotta di classe. Inoltre, il comportamento dell’ingegnere Ripl’, proveniente da un contesto proletario e avvicinosi a quello capitalista, avrebbe dovuto far nascere nello spettatore un senso di sdegno e condanna nei confronti dell’*intelligencija* e delle posizioni che questa assumeva nella lotta di classe.

Vladko, e nel loro adattamento anche Grebner e Andrievskij, recuperano la creazione dei robot per mano dello scienziato-ingegnere di *R.U.R.* e lo scontro che si consuma tra gli uomini e le creature artificiali, ma nei loro testi c’è il rifiuto quasi totale del significato originario e della struttura ideologico-artistica di Čapek. Come si vedrà, i

robot cechi sono creature che prendono consapevolezza di sé e della propria superiorità sugli uomini, e per questo insorgono contro i loro creatori, mentre quelli russi qui rappresentati sono creature prive di coscienza, che non rispondono a quegli alti interrogativi morali che si poneva Čapek, fondamentalmente riducendosi a strumento della lotta di classe proletaria.

1.4 Conclusioni

Attraverso questo excursus dall'italiano, al ceco, fino al russo, è stato possibile constatare che in tutti i contesti culturali presi in esame, oggi, il termine di origine ceca "robot" si riferisce a macchine o dispositivi programmabili in grado di svolgere compiti autonomamente o semi-autonomamente. Il termine, che è parte integrante del linguaggio comune, può indicare una vasta gamma di dispositivi, dai robot industriali che svolgono compiti di produzione alle piattaforme robotiche utilizzate in ambito domestico o in settori come la medicina, e altro ancora. Oltre al significato letterale, il robot viene utilizzato come termine di paragone in alcune espressioni figurate, nelle quali i comportamenti generalmente attribuitigli, come la ripetitività dei movimenti, la passività o l'automatismo, vengono assimilati dall'uomo.

Come si è accennato, e come verrà maggiormente approfondito nel prossimo capitolo, l'intenzione originaria di Čapek non era quella di concentrarsi su una creatura meccanica, bensì rappresentare nel robot un essere di natura organica, tanto simile all'uomo da poterli confondere, e che permettesse al lettore e allo spettatore di soffermarsi a riflettere sulle preoccupanti condizioni dell'umanità, sui pericoli della tecnologia ed altre tematiche allora attuali.

Dal contesto russo emerge che con il termine "robot" si è pressoché sempre intesa una creatura meccanica poiché la parola fa la sua apparizione nella lingua in relazione alla creazione di Televox. I riferimenti alle caratteristiche di questa macchina si rintracciano nei primi testi in cui il robot compare, nonostante i riferimenti all'opera di Čapek non manchino. In particolare, da questi testi emerge il fatto che i robot vengono utilizzati prevalentemente nell'ottica di contrapporre il proletariato al capitalismo.

Capitolo 2

R.U.R.: l'opera e la sua diffusione attraverso l'Europa

2.1 Karel Čapek

Karel Čapek, grazie alla sua versatilità di scrittore e intellettuale, è considerato una delle figure più influenti nella cultura ceca del Novecento. Importante giornalista, drammaturgo e narratore, occupa un posto di rilievo nell'evoluzione della letteratura ceca del secolo scorso. Nel corso di tutta la sua opera, tanto nelle sue opere teatrali, quanto in racconti e romanzi, Čapek affronta le grandi questioni sociali contemporanee, le problematiche morali della civiltà del suo tempo e i dilemmi filosofici, in particolare quelli riguardo la conoscenza e la natura della verità.

Čapek nasce il 9 gennaio 1890 a Malé Svatoňovice, nella Boemia nord-orientale, allora parte dell'Impero austro-ungarico (oggi Repubblica Ceca)⁵⁶. È il terzo figlio del medico Antonín Čapek e di sua moglie, Božena Čapková, appassionata di folclore ceco. I genitori, insieme alla nonna materna Helena Novotná, trasmettono ai figli una raffinata concezione dell'arte, una spiccata curiosità intellettuale, l'interesse verso le sfumature linguistiche e i giochi di parole. Come Karel, anche i suoi fratelli maggiori Helena (1886-1961) e Josef (1887-1945) sperimentano presto l'attività letteraria. È in particolare tra quest'ultimo e Karel che si crea un forte sodalizio artistico, che li porta a scrivere per lunghi anni opere teatrali e racconti a quattro mani. Nonostante ciò, Josef oggi è ricordato maggiormente per il ruolo che ha ricoperto nella svolta modernista della pittura ceca degli anni Venti e per il suo lavoro di fumettista, grafico e critico d'arte, piuttosto che per la sua produzione letteraria.

Una volta compiuti gli studi presso la scuola primaria di Úpice, cittadina immersa nel verde della regione montuosa dei Krkonoše (Monti dei Giganti), Karel Čapek si trasferisce nel 1907 con la famiglia a Praga, dove conclude la maturità. Tra il 1909 e il 1915 soggiorna con il fratello Josef a Berlino e Parigi, dove osserva con grande interesse l'esplosione delle avanguardie. Provenendo da un contesto provinciale,

⁵⁶ Per ricostruire le vicende biografiche di Čapek, sono stati consultati I. Klíma, *Karel Čapek, Life and work*, North Haven, Catbird Press, 2002; A. Catalano, *L'autore e l'opera*, in K. Čapek, *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 43-49.

i due vivono con estremo coinvolgimento lo scontro con la modernità in queste capitali dell'arte. La rottura dei linguaggi e dei codici artistici del passato, operata dalle nuove correnti come il cubismo e il futurismo li colpisce fortemente, tanto che, rientrati in patria, si fanno divulgatori e principali mediatori delle avanguardie europee nel contesto ceco durante il periodo prebellico.

Se tralasciamo un'esigua produzione poetica che risale al 1904, tra il 1908 e il 1912 Karel scrive con il fratello Josef le prime opere: i testi, pubblicati a puntate in rivista e poi in volume, sono raccolti in *Zářivé hlubiny a jiné prózy* (Abissi splendidi e altri testi, 1916) e in *Krakonošova zahrada* (Il giardino di Krakonoš, 1918), che è un ritorno all'atmosfera fiabesca vissuta nella Boemia settentrionale durante l'infanzia. Per quanto riguarda la produzione teatrale, i due autori scrivono in questi anni *Loupežník* (Il brigante), opera rimasta incompiuta, e *Lásky hra osudná* (Il gioco fatale dell'amore, 1911). Emerge fin da subito la volontà di infrangere le convenzioni letterarie a loro contemporanee affrontando tematiche attuali come l'industrializzazione, la macchina e lo sfruttamento capitalista. L'intensa attività pubblicistica sulle riviste locali dimostra inoltre l'interesse di entrambi nel sostenere la necessità di una rivoluzione radicale nel campo delle arti. Rientrato stabilmente a Praga nel 1917, Karel compie gli studi di filosofia presso la Karlova Univerzita, e dimostra un profondo interesse, oltre che per la storia dell'arte e la letteratura francese, inglese e tedesca, anche per le correnti filosofiche contemporanee relativiste e pluraliste.

Lo scoppio della Prima guerra mondiale segna profondamente un'intera generazione in tutt'Europa e, inevitabilmente, ha delle conseguenze sulla produzione artistica dell'autore. Se nella fase che precede la guerra lo sguardo di Čapek riflette il suo interesse per le questioni filosofiche ed etiche, interrogandosi sul destino umano, la libertà e la responsabilità morale, nella fase che segue il tono delle sue opere diventa più cupo e pessimista. Lo turbano infatti le preoccupazioni legate allo sviluppo della tecnica e al suo ruolo nel mondo, la causa nazionale e il potere di distruzione messo in atto dall'uomo. Čapek, influenzato dal pragmatismo anglo-americano e dalle filosofie di James, Dewey e Schiller, è portato ad assumere una posizione scettica rispetto alle possibilità del sapere che mira a costruire delle leggi generali⁵⁷. In concomitanza con questo periodo buio, si rintraccia nei suoi testi una crescente sfiducia nei confronti della

⁵⁷ I. Klíma, *L'apocalissi moderna di Karel Čapek*, in *Lettera internazionale*, 1987, 11, p. 38.

razionalità. Nei racconti contenuti in *Boží muka* (Via crucis) e *Trapné povídky* (Racconti tormentosi, 1918-1920) emerge infatti un simbolismo oscuro, la realtà sembra aver perso il proprio significato, e l'uomo è posto in continuazione di fronte a un bivio, incapace di valutare razionalmente ciò che lo circonda. Tra il 1917 e il 1920 Čapek inizia a lavorare nella redazione del quotidiano "Národní listy", poi dal 1921 fino alla morte scrive con regolarità sulle pagine di "Lidové noviny". L'attività giornalistica, svolta in modo rigoroso e scrupoloso, rappresenta per l'autore un lavoro di informazione imprescindibile per la formazione culturale e morale della nazione.

Uno degli elementi peculiari dell'opera di Čapek è la molteplicità di generi letterari che sperimenta, tra cui si trovano, oltre al racconto e all'opera teatrale, anche la traduzione poetica, le memorie, la commedia burlesca, il reportage di viaggio (molto note sono le impressioni raccolte mentre visita Italia, Inghilterra e Spagna), fino ai testi utopistici, che l'hanno reso celebre al grande pubblico internazionale. È soprattutto in questi testi, di cui il primo è *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, che Čapek concentra le cupe riflessioni sul progresso della tecnica, intersecando tematiche importanti come il rapporto tra l'uomo e la creatura artificiale, la minaccia nucleare, la malattia, e l'elisir di lunga vita. La sua intenzione non è tanto quella di soffermarsi sulle scoperte scientifiche in sé, ma sottoporre all'attenzione del pubblico il pericolo che l'evoluzione tecnologica può rappresentare per l'umanità, auspicando un ritorno alle origini. *R.U.R.* è il "capostipite" di una serie di opere fantascientifiche e utopistiche, a cui seguono le commedie *Věc Makropulos* (L'affare Makropulos, 1922) e *Ze života hmyzu* (La vita degli insetti, 1922), una satira scritta con Josef in cui i vizi dell'avidità, della compiacenza e dell'egoismo sono impersonati da insetti. Tra i romanzi utopistici si collocano invece *Továrna na absolutno* (La fabbrica dell'assoluto, 1922) e *Kakatit* (Krakateite, 1924), nei quali, attraverso vicende e dinamiche differenti, l'uomo capitalista sovverte l'ordine sociale, si impossessa della scoperta scientifica e mette a rischio la sopravvivenza del genere umano.

Oltre ai generi già citati, negli anni Venti, Karel Čapek è produttivo anche nell'ambito giornalistico e nei racconti brevi polizieschi (tra quelli di maggiore successo vanno citati *Povídky z jedné kapsy*, Racconti di una tasca, 1929, e *Povídky z druhé kapsy*, Racconti dell'altra tasca, 1929). A partire dal 1925 Čapek organizza degli incontri settimanali nella sua villa nel quartiere di Vinohrady, dove si confrontano

intellettuali e politici: insieme a questi personaggi d'élite, tra i quali presenziava anche Tomáš Masaryk, fondatore e primo presidente della Cecoslovacchia, lo scrittore ceco prende parte ai più importanti dibattiti sulla costruzione della Prima repubblica.

Quando negli anni Trenta la situazione internazionale si aggrava e incombe la minaccia della Germania nazista, nell'opera di Čapek c'è un ritorno a un tipo di narrazione più articolata. Le questioni sociali e morali vengono esaminate nuovamente tramite una riflessione critica sul significato della verità individuale, ricostruibile solo in quanto giustapposizione di interpretazioni differenti. Scrivere un'opera letteraria torna ancora una volta ad essere un modo per ammonire e mobilitare i suoi concittadini. Pubblica allora il romanzo *První parta* (La prima squadra di soccorso, 1937) nel quale è centrale il tema dell'umana solidarietà, e i drammi *Bílá nemoc* (La malattia bianca, 1937) e *Matka* (La madre, 1928). Con *Válka s mloky* (La guerra delle salamandre, 1936), pubblicato dopo una lunga pausa, si chiude la parabola utopistica. In questo testo, l'autore ironizza sulle concezioni politiche del mondo moderno, specialmente contro il nazismo aggressivo e l'imperialismo colonialista.

Čapek muore di polmonite il 25 dicembre 1938 e con la sua dipartita si chiude anche l'epoca d'oro della cultura ceca. Il nuovo governo filonazista del Protettorato di Boemia e Moravia prima e il Partito comunista poi, osteggiarono la sua opera, tanto che per un recupero e una nuova rivalorizzazione delle sue opere bisognerà aspettare almeno gli anni Sessanta.

2.2 Pubblicazione, fonti e motivazioni

Il lavoro che consacra Karel Čapek tra gli scrittori di fama internazionale è *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, accompagnato dal sottotitolo "*Dramma collettivo in un prologo comico e tre atti*". Quest'opera, che riscuote un notevole successo in patria per poi diffondersi rapidamente a livello internazionale, è stata la fonte d'ispirazione per numerosi testi letterari e lavori cinematografici negli anni seguenti. È in questo testo che compare per la prima volta, nell'accezione di "operaio artificiale", la parola "robot" (coniata, come si è detto, da Josef Čapek), che si propagherà a tal punto da entrare nel vocabolario di molte lingue del mondo.

All'inizio del 1920, Karel Čapek interrompe la stesura della commedia allegorica *Vita degli insetti*, a cui sta lavorando con il fratello Josef, per dedicarsi alla scrittura di *R.U.R.* Dopo una lettura destinata a una cerchia di pochi intimi, il testo viene pubblicato in autunno dalla casa editrice Aventinum, e messo in scena all'inizio dell'anno successivo presso il Teatro Nazionale, il Národní Divadlo di Praga. L'opera rimane in cartellone fino al 1927.

Ciò a cui si assiste in *R.U.R.* è l'invenzione dell'uomo artificiale, il robot, sfruttato nel mercato del lavoro e destinato a sostituire l'operaio nelle sue mansioni. L'invenzione di questa creatura promette la liberazione dell'umanità dal giogo del lavoro. Tuttavia, gli uomini affidano le proprie responsabilità ai robot in misura sempre maggiore e i modelli più elaborati acquisiscono progressivamente coscienza della loro superiorità, fino a quando, appresi i comportamenti propri dell'uomo, gli si rivoltano contro. I robot annientano il genere umano, che ormai non può che assistere inerme alla propria disfatta. La speranza di una rinascita si intravede soltanto nel finale, attraverso la miracolosa trasformazione di una coppia di robot in esseri umani.

Va detto che nella letteratura mondiale le tracce della creazione di creature a metà strada tra l'umano e il non-umano si rintracciano dall'antichità classica fino a inizio Ottocento, con la rappresentazione nell'Olympia dell'*Uomo della sabbia* di E. T. A. Hoffmann, e con il *Frankenstein* di Mary Shelley. Nella seconda metà dell'Ottocento il tema dell'androide, come sosia dell'uomo, si ritrova nel personaggio di Hadaly dell'*Ève future* di Villiers de l'Isle-Adam, e nell'*Homunculus* di Robert Hamerling. Čapek recupera questa linea tematica nell'idea del robot e nella trama di *R.U.R.*, che erano già state condensate in uno dei racconti precedenti, *Systém* (Il Sistema), scritto con il fratello Josef⁵⁸. Infatti, così come accade per altri motivi tematici nell'opera čapkiana, una forma abbozzata in un racconto breve trova poi spazio in una struttura più elaborata. Nonostante *Sistema* sia stato pubblicato nel 1918 nella raccolta *Il giardino di Krakonoš*, il racconto risale al 1908, dunque a un periodo precedente la Prima guerra mondiale.

Nel racconto, John Andrew Ripraton, possidente di piantagioni e di fabbriche, spiega quale sia il sistema che ha messo a punto per risolvere la questione operaia nei

⁵⁸ Sulla ricerca da parte dell'uomo di una creatura artificiale Josef Čapek dedicherà più tardi anche il testo illustrato *Umělý člověk* (Homo artefactus), uscito a puntate su "Lidové noviny" nel 1924.

suoi stabilimenti. Il protagonista parte dal presupposto che “Il mondo intero non è altro che materia prima” e che quindi “il compito dell’industria è processare il mondo intero”⁵⁹. Per avviare questa grande produzione, da cui trarre il massimo guadagno, Ripraton ha capito che l’operaio comune non è più adeguato; deve essere migliorato e reso più funzionale. Tale perfezionamento può avvenire solo privando l’uomo dell’anima, del pensiero e dei bisogni umani, rendendolo dunque simile a una macchina. La manodopera viene quindi scelta tra la povera gente incolta, disinteressata a qualsiasi forma d’arte o di cultura. Ripraton provvede poi a “sterilizzarli”, cosicché in loro viene distrutto “tutto quanto avrebbe potuto accogliere i fecondi semi della poesia, del sentimentalismo, delle passioni umane in genere, delle tendenze egoistiche, o arrivistiche”⁶⁰. Perfino gli interessi edonistici e sensuali sono stati controllati ed eliminati, in modo che questi esseri risultino insensibili e indifferenti a qualsiasi forma di piacere. Questo sistema “perfetto” di controllo e produzione di “*Operaius utilis*”, come vengono chiamati, subisce però una battuta d’arresto: l’incontro con una donna, risveglia in uno dei giovani operai quel desiderio di bellezza. L’uomo si mette a cantare, a disegnare, a ridere e a sognare, e il suo ritorno alla condizione umana contagia automaticamente gli altri operai. Riemerge in loro l’interesse per l’arte e la cultura, che li spinge a ricostituirsi come civiltà. I “nuovi Adami” si riorganizzano velocemente, distruggono le fabbriche e attuano una rivolta violenta, nel corso della quale sterminano la famiglia del possidente Ripraton. Attraverso questo “sistema”, si realizza dunque la creazione del lavoratore ideale disumanizzato, tanto agognato dal razionalismo capitalistico e indispensabile per aumentare la produttività della fabbrica. Tuttavia, questo processo non si realizza compiutamente poiché i lavoratori comprendono la loro posizione all’interno del sistema, si ribellano e lo distruggono.

Come si può intuire, le vicende di *R.U.R.* riprendono a grandi linee quelle tratteggiate in *Il Sistema*, ponendo la rivolta delle creature artificiali come una delle tematiche al centro dell’opera. Il conflitto uomo-robot, per la sua spettacolarità, si impone come il soggetto principale dell’opera in molte delle interpretazioni della critica e dei registi che portano la pièce sul palco, nonostante l’obiettivo di Čapek fosse in

⁵⁹ V. Cancian, “*Il Sistema*”, un racconto dei fratelli Čapek, in *Anderground, Speciale Robot R.U.R. di Karel Čapek: radici e ricezioni*, 25.01.2021, p. 14, <https://www.undergroundrivista.com/wp-content/uploads/2021/01/R.U.R.-di-Karel-C%CC%8Capek_radici-e-ricezioni.pdf> (ultimo accesso 01.05.2024).

⁶⁰ *Ibidem*.

realtà quello di mettere in luce altri aspetti. È lo stesso autore a rivendicare a più riprese ciò che nelle sue intenzioni sarebbe dovuto essere centrale: *R.U.R.* doveva essere “in parte una commedia sulla scienza, e in parte una commedia sulla verità”⁶¹. Sulla scienza perché voleva sottoporre all’attenzione del pubblico il passaggio dal materialismo scientifico positivista del vecchio Rossum all’utilizzo della razionalità applicata alla produzione industriale promosso dal giovane Rossum. Sulla verità, perché ogni personaggio dimostra di avere “motivazioni profonde, materiali e interiori per credere in ciò che crede, ognuno comportandosi secondo il proprio modo di essere ed un principio utilitaristico di stampo matematico, cercando di ottenere la massima felicità per il massimo numero dei loro simili”⁶². L’uomo è posto di fronte all’impossibilità di conoscere un’unica verità assoluta. Čapek voleva che lo sguardo del lettore-spettatore si soffermasse in particolare sull’uomo e sulla condizione umana, ancor prima che sul robot.

La scelta di scrivere *R.U.R.* sotto forma di opera teatrale si deve alla volontà di Čapek di usare il palcoscenico come tribuna, dal quale trasmettere il messaggio d’allarme a un pubblico più vasto possibile che ne fruisse nello stesso momento, fatto testimoniato anche dal suo rifiuto a elaborare il tema nella forma di romanzo. È inoltre peculiare di Čapek il ricorso al genere fantascientifico per trattare temi fondamentali per l’uomo contemporaneo: approfittando della libertà garantita dal genere, egli sfrutta l’ambientazione in un luogo e un tempo immaginari, per plasmare un mondo e ordinarne gli avvenimenti, mettendo in risalto i fattori che conducono l’uomo alla rovina⁶³. Ma ciò che contraddistingue le “anti-utopie” di Čapek rispetto a quelle dei contemporanei è proprio il suo sforzo di mantenere una parvenza di verosimiglianza e di attualità, avvicinandosi piuttosto alla cronaca documentaria di fatti autentici.

Attraverso *R.U.R.*, Čapek vuole dare un ammonimento alla società, affinché si avvenga in tempo dei pericoli che incombono nell’era moderna. L’idea originale della creatura artificiale deriva proprio dall’osservazione dello stato di passività in cui vivono ormai gli uomini, incapaci di riflettere sul degrado che li circonda.

⁶¹ K. Čapek, *Il significato di R.U.R.*, in A. Catalano, *I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi. I testi dell’autore su R.U.R. e i documenti della ricezione italiana negli anni Venti e Trenta*, eSamizdat. Rivista di culture dei paesi slavi, 2020, 13, p. 206, <<https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/87>> (ultimo accesso 01.05.2024).

⁶² *Ivi*, p. 207.

⁶³ I. Klíma, *L’apocalissi moderna di Karel Čapek*, in *Lettera internazionale*, 1987, 11, p. 41.

I ROBOT sono il risultato di un viaggio in tram. Un giorno, per andare al centro di Praga, ho dovuto prendere un tram di periferia che era fastidiosamente affollato. L'idea che le condizioni di vita moderne abbiano reso le persone indifferenti alle più semplici comodità della vita, mi ha atterrito. Erano ammassati lì dentro e persino sugli scalini del tram non come pecore, ma come macchine. È stato in quel momento che ho iniziato a riflettere sugli uomini come se fossero macchine, invece che individui, e per tutto il viaggio ho cercato un termine in grado di definire un uomo capace di lavorare, ma non di pensare. Questa è l'idea espressa dalla parola ceca robot.⁶⁴

La creatura artificiale non rappresenta quindi solamente la sintesi della ricerca da parte dell'uomo del sosia meccanico-antropomorfo e omuncolo, ma è anche una proiezione dell'uomo stesso, assuefatto al proprio declino.

Secondo Darko Suvin, uno dei massimi studiosi del teatro e della letteratura fantascientifica, in *R.U.R.*, così come in altre opere della sua produzione, Čapek contrappone l'immagine dell'“Uomo Naturale” a quella dello “Pseudo-Uomo Innaturale”⁶⁵. L'“Uomo Naturale” è rappresentato dalla classe media, spesso si tratta di impiegati, artigiani, medici e ingegneri. Questi personaggi, come verrà detto a proposito della balia Tata di *R.U.R.*, si fanno portavoce del messaggio del popolo, della gente comune. Questi eroi fungono da “arbitri ideologici” nelle opere narrative e teatrali, e suggeriscono che l'immediatezza pragmatica degli uomini che credono in altri uomini è da preferirsi a tecnologie che sembrano rivoluzionarie ma portano a catastrofi. Il merito di Čapek è stato collocare al centro del proprio discorso “il potenziale di disumanità insito negli uomini del ventesimo secolo, e le attualizzazioni di tale potenzialità”⁶⁶. All'opposto dell'“Uomo Naturale” si collocano gli “Pseudo-Uomini Innaturali”, che sono il prodotto del magnate alto-borghese, e rappresentano la tracotanza dell'industria moderna e i rapidi cambiamenti che essa comporta.

Nonostante Čapek provasse una sensazione ambivalente, insieme di incanto e di terrore verso il mondo delle fabbriche e della tecnologia, in *R.U.R.* prevale la critica alla produzione di massa e agli slogan, che trasmette l'avversione dell'autore “per la retorica del collettivismo, per l'odio di classe, per le ideologie totalitarie, per le rivolte che

⁶⁴ K. Čapek, “*I robot sono il risultato...*”, trad. it. in A. Catalano, *I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi. I testi dell'autore su R.U.R. e i documenti della ricezione italiana negli anni Venti e Trenta*, eSamizdat. Rivista di culture dei paesi slavi, 2020, 13, p. 207, <<https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/87>> (ultimo accesso 01.05.2024).

⁶⁵ D. Suvin, *Karel Čapek, ovvero gli alieni tra noi*, in *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 329-330.

⁶⁶ *Ivi*, p. 329.

disgregano il mondo in nome di un'illusoria trasformazione"⁶⁷. Allo stesso modo, nei discorsi aggressivi dei robot in rivolta c'è una chiara allusione ai motti di propaganda dei bolscevichi a capo della Rivoluzione russa. A queste ideologie, Čapek sceglie di opporre i valori tradizionali della morale e della sensibilità.

2.3 La trama

In *R.U.R.* Čapek costruisce un testo teatrale composito, utilizzando elementi tipici delle utopie tradizionali, a partire dall'ambientazione della storia su un'isola in mezzo all'Oceano. La vicenda si svolge in un futuro prossimo ma non specificato, all'interno della fabbrica *Rossum's Universal Robots*, fondata dal vecchio scienziato Rossum. La multinazionale si occupa della produzione di robot: attraverso le macchine prendono vita creature artificiali, identiche nell'aspetto all'uomo, fatte di carne e ossa. I robot non hanno bisogni ed esistono all'unico scopo di lavorare e servire l'umanità. Nel prologo, Helena Glory, figlia del presidente Glory, si reca sull'isola con l'intento di liberare queste creature, poiché è convinta che meritino il riconoscimento degli stessi diritti dell'uomo e non debbano essere sfruttate. Ad accoglierla trova Henry Domin, il direttore generale di *R.U.R.*, e i suoi dirigenti: il dottor Gall, il capo del reparto di fisiologia e ricerca, il dottor Hallemeier, il capo dell'Istituto per la psicologia e l'educazione dei Robot; il console Busman, direttore del settore commerciale; l'ingegner Fabry, il direttore del settore tecnico della fabbrica; e Alquist, il capo architetto di *R.U.R.*

Domin illustra a Helena, sotto forma di ironico corteggiamento, la storia della fabbrica e dei robot. Racconta alla giovane donna che il vecchio Rossum si sarebbe trasferito sull'isola nel lontano 1920 con l'obiettivo di condurre alcuni esperimenti per ricreare la materia viva, "da lui definita protoplasma"⁶⁸, attraverso una sintesi chimica. Visto però che "non aveva nemmeno un briciolo di umorismo"⁶⁹, lo scienziato avrebbe scelto di ricreare pedissequamente una copia umana, "fino all'ultima ghiandola"⁷⁰.

⁶⁷ A. M. Ripellino, *Nota*, in K. Čapek, *R.U.R. & L'affare Makropulos*, Torino, Einaudi, 1971, p. 178.

⁶⁸ K. Čapek, *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 63.

⁶⁹ *Ivi*, p. 64.

⁷⁰ *Ivi*, p. 65.

Nonostante ciò, il vecchio Rossum riesce solo a creare disgustosi mostri, che non sopravvivono più di qualche giorno. A porre fine a questa serie di esperimenti falliti è il nipote, il giovane Rossum, che guarda invece al potenziale della scoperta da un punto di vista imprenditoriale. Il giovane, che incarna la nuova era dell'industrializzazione, ripensa la creatura in modo ingegneristico: affinché sia più funzionale, ossia più efficiente e produttiva, dev'essere resa più semplice. Il giovane Rossum trova la sintesi perfetta nell'operaio artificiale semplificato, ossia quello privo di anima e di bisogni, e ne lancia la produzione su larga scala. Durante il racconto della storia della fabbrica si sviluppa anche il corteggiamento da parte di Domin verso la bellissima Helena, che nonostante alcune riserve iniziali, ne resta affascinata e poco dopo accetta di sposarlo.

Nel primo atto, che ha luogo dieci anni dopo i fatti del prologo, la fabbrica di *R.U.R.* ha raggiunto incredibili ritmi di produzione di massa dei robot, che ormai lavorano in tutto il mondo, svolgendo ogni genere di mansione. Da tempo però sono emersi seri problemi: i robot, originariamente progettati per essere obbedienti e docili, stanno sviluppando una coscienza propria e sentimenti di ribellione. Ciò è accaduto perché Helena, che non ha mai smesso di desiderare l'umanizzazione dei robot, ha pregato il Dottor Gall di modificarli, dotandoli di emozioni, per renderli più simili agli esseri umani. La situazione si aggrava quando i robot iniziano a organizzarsi e a ribellarsi contro i loro stessi creatori. La situazione si aggrava quando i robot iniziano ad organizzarsi e a ribellarsi contro i loro stessi creatori. Helena, intenzionata a porre fine alla fabbricazione di queste creature ormai in rivolta, desidera fare un passo indietro rispetto al grado di tecnologizzazione raggiunto. Brucia allora il documento che contiene le formule per la produzione dei robot. La donna spera, cessando la loro costruzione, di porre rimedio alla sterilità che ha colpito il genere umano: la tata Nana, unico altro essere femminile sull'isola oltre a Helena e che incarna i valori della persona semplice, ha infatti insinuato che il fatto che i bambini abbiano smesso di nascere, sia un segno della punizione divina nei confronti di chi osi arrogarsi il potere della creazione, spettante esclusivamente a Dio.

È nel secondo atto che si assiste al culmine della ribellione dei robot: i dirigenti di *R.U.R.* si ritrovano accerchiati e assediati nella fabbrica mentre un esercito di robot, guidato dagli artificiali Demon e Radius, prende il controllo dell'isola e del mondo, sterminando la maggior parte degli esseri umani. Domin e gli altri cercano

disperatamente di trovare una soluzione, ma è troppo tardi. Helena rivela di aver distrutto le formule, e il gruppo di uomini si rende conto di non avere via d'uscita. In questa drammatica situazione ogni personaggio esprime la propria visione di ciò che significa essere un uomo, ma i robot irrompono nella fabbrica e uccidono tutti i dirigenti. L'unico a essere risparmiato è Alquist, poiché il solo a saper svolgere lavori manuali e pertanto riconosciuto dai robot come un loro simile.

Nel terzo atto Alquist, che ora vive solo sull'isola devastata, è costretto dai robot a cercare di ricreare la formula per la produzione del protoplasma, ma, non essendo uno scienziato, non riesce a replicarla. Tuttavia, durante il suo lavoro, i due robot Primus ed Helena iniziano a mostrare segni di umanità e amore reciproco. Alquist assiste incredulo a questa scena e si rende conto che i due robot rappresentano la nuova speranza per il futuro. Anche se la formula per la creazione dei lavoratori artificiali è andata perduta, in questi due robot sembra intravedersi un sentimento d'affetto che potrebbe portare all'inizio di una nuova era e alla rinascita dell'umanità.

2.4 I personaggi

Il sottotitolo dell'opera "*Dramma collettivo in un prologo comico e tre atti*" suggerisce, oltre al genere e la ripartizione del materiale, l'idea che la vicenda non si sviluppi intorno a un unico protagonista, ma piuttosto sulla collettività dei personaggi. Questi rappresentano infatti delle maschere immediatamente riconoscibili⁷¹ al pubblico ed incarnano archetipi e ruoli specifici facendosi portatori di differenti visioni del mondo.

I nomi parlanti aiutano a tratteggiare i personaggi tipizzati di Čapek: Henry Domin (dominus – signore, Dio) e Helena (Elena di Omero – bellezza e amore), personaggio suffragetta, rimandano entrambi alla cultura americana; Fabry (faber – mestiere, tecnica) rimanda alla fabbricazione febbrile; Busman (business-man – commercio) rimanda allo stereotipo dell'ebreo accumulatore, presente in altre opere dell'autore; Alquist (aliquis – chiunque) è sia l'uomo qualunque che l'alchimista del

⁷¹ Cfr. nota 47 in A. Catalano, *Karel Čapek e i robot: cronaca di un tradimento annunciato*, in K. Čapek, *R. U. R. – Rossum's Universal Robots*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 38.

futuro, incaricato di ricreare la vita, che richiama l'umanità al buon senso e alla giusta misura; Gall è un esponente della Gallia ed erede di Galeno dell'antica Roma; Hallemaier rimanda al mondo tedesco e alla luce⁷². Oltre a questi personaggi, compare la domestica Nana, portatrice di valori tradizionali, che vede crollare mentre il mondo, che pareva immutabile, si trasforma rapidamente dinanzi ai suoi occhi, generando in lei una profonda angoscia; il vecchio Rossum, rappresentante del materialismo scientifico e tipico "scienziato pazzo" della letteratura, è uno dei folli sapienti così diffusi nell'espressionismo, il cui cognome deriva dal ceco "rozum", ossia intelletto, ragione. A questo si affianca la figura del nipote, il giovane Rossum.

Ogni personaggio si fa portavoce di una particolare concezione del mondo, in particolare dell'idea di progresso: Domin vede l'avanzamento tecnologico come emancipazione, Alquist lo considera avvilente, Busman lo ritiene necessario, Helena lo teme, Nana lo rifiuta, e così via. Secondo Čapek ogni personaggio è mosso dall'obiettivo di trasformare o migliorare il mondo attraverso un atto rivoluzionario. Ciascuno è inoltre portatore di motivazioni giustificate razionalmente e moralmente, nel contesto di una riflessione sui conflitti sociali intesi come scontri tra verità e ideali diversi ma ugualmente validi, piuttosto che come antitesi tra verità nobili ed errori egoistici.

Accanto agli uomini troviamo i robot, i cui nomi sono anch'essi portatori di un significato: Radius (l'elemento chimico radio, isolato nel 1898 da Marie e Pierre Curie) rimanda alla sua capacità di irradiare e quindi far ribellare gli altri robot; Damon rimanda all'aspetto demoniaco dei robot in rivolta, oltre che alla storia di Damone e Pizia; mentre Primus rappresenta l'Adamo, capostipite della nuova generazione, parallelo dell'uomo biblico, che ripopolerà la terra.

2.5 R.U.R.: tra fantascienza e utopia

Nel Diciannovesimo secolo, la fantascienza europea ha ormai acquisito un rilevante *status* ideologico e commerciale, con opere per ragazzi, racconti di guerra ambientati nel futuro, previsioni politiche e congetture scientifico-utopistiche, grazie ad

⁷² J. Holy, *Il messaggio teatrale di Karel Čapek*, in *Biblioteca Teatrale*, 1991, n. 22/23, p. 67.

autori come Jules Verne, Mary Shelley, Herbert George Wells e altri ancora, che hanno influenzato profondamente il genere. La popolarità della fantascienza vedrà poi nel ventesimo secolo una crescente diffusione, soprattutto nelle principali nazioni industrializzate come Stati Uniti, Russia, Inghilterra e Giappone, attraendo in particolare giovani scrittori e laureati⁷³. Questo genere letterario include sia opere di grande spessore, che prodotti destinati al consumo di massa. Non c'è consenso unanime sulle origini della fantascienza, ma spesso vengono considerati tra i primi esempi non solo la narrativa utopistica e molti *voyages extraordinaires*, ma anche opere più antiche, come quelle di Platone, Luciano di Samosata, Thomas More (padre del termine “utopia”), Cyrano de Bergerac e Jonathan Swift.

Nel definire la fantascienza, D. Suvin, fa ricorso al concetto di “straniamento cognitivo”, utilizzando la seguente definizione:

*La fantascienza è, dunque, un genere letterario le cui condizioni necessarie e sufficienti sono la presenza e l'interazione di straniamento e cognizione, e il cui principale procedimento formale è una cornice immaginaria alternativa all'ambiente empirico dell'autore.*⁷⁴

Lo “straniamento” è quella sensazione che prova il lettore quando attua il confronto tra l’“ipotesi finzionale”, sviluppata con rigore scientifico nel testo, e il sistema normativo dato dal mondo empirico preso in considerazione dall'autore. La cognizione, inoltre, interviene mettendo in discussione le leggi del mondo empirico, per portare il lettore in una dimensione altra. Si compie quindi “non solo una riflessione della realtà, ma anche *sulla* realtà”⁷⁵, e richiede implicitamente di applicare un approccio creativo che vada al di là della rappresentazione statica del mondo conosciuto. Tra le convenzioni in uso nel genere, Suvin segnala lo spostamento del luogo (*locus*) dello straniamento “dallo spazio al tempo”⁷⁶. Questo significa che la fantascienza presenta cronotopi e agenti radicalmente diversi dalle norme sociali dell'autore e del lettore, ma cognitivamente possibili, che permettono di fare una critica della realtà conosciuta. Inoltre, i mondi ricreati dalla fantascienza non sono eticamente

⁷³ D. Suvin, *Straniamento e cognizione*, in *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 1985, p. 19.

⁷⁴ *Ivi*, p. 23.

⁷⁵ *Ivi*, p. 26

⁷⁶ *Ibidem*.

orientati verso i protagonisti, differenziandosi così da altri generi “non realistici” come il mito o le fiabe.

Nel ventesimo secolo, negli Stati Uniti, la fantascienza di stampo commerciale si diffonde prima nelle riviste *pulp* e poi nei tascabili di massa. La ricerca sociologica ha mostrato che i lettori di fantascienza, specialmente in America, costituivano una sottocultura con una fiorente rete di comunicazione che orientò fortemente il lavoro di editori e scrittori⁷⁷. Nel Paragrafo 3.1, si affronterà l’evolversi della fantascienza sovietica⁷⁸ dall’iniziale ispirazione tratta da radici europee comuni, agli sviluppi degli anni Venti, quando acquista una propria identità, con connotazioni politiche ben definite, fino alla repressione del genere a partire dal 1928. In seguito, solo il disgelo chruščëviano e opere come *Tumannost’ Andromedy* (La nebulosa di Andromeda, 1957) di Ivan Efremov riaprirono la strada a nuovi scrittori come i fratelli Strugackij.

Per quanto riguarda lo sviluppo della tematica del robot in Unione Sovietica, uno snodo fondamentale è rappresentato dalla trasposizione di *R.U.R.* di Capek ad opera di Tolstoj. Il lavoro dello scrittore cecoslovacco, proprio per i contenuti innovativi e le possibilità futuribili che sviluppa, è stato spesso avvicinato dalla critica al genere fantascientifico. Oltre che in *R.U.R.*, anche in *La guerra delle salamandre*, *L’affaire Makropulos*, *La vita degli insetti* e *Krakatite* egli riflette su questioni etiche e sociali attuali allora come oggi. Le sue opere si interrogano sull’uso della scienza e della tecnologia, il progresso e le sue conseguenze, e la natura dell’umanità. La produzione fantascientifica di Čapek viene generalmente divisa in due fasi: la prima, che occupa il decennio successivo alla Prima guerra mondiale e la seconda, conseguente all’ascesa del nazismo. Nella prima fase al centro delle opere si colloca la condizione degli “Uomini Naturali”. Nella visione di Čapek, le guerre civili e internazionali, che travolgono le vite della piccola gente, ossia degli “Uomini Naturali”, sono l’esito diretto della violenza e della narcotizzazione del sentimento umano dilaganti, alimentati dallo sviluppo incontrollato della tecnologia e dell’industria su larga scala. I robot non sono solo

⁷⁷ Dalla voce “fantascienza”, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/fantascienza_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/fantascienza_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/>) (ultimo accesso 01.06.24).

⁷⁸ Per una bibliografia sul tema si vedano A. Banerjee, *Russian Science Fiction Literature and Cinema: A critical Reader*, Boston, Academic Studies Press, 2018; D. Suvin, *La fantascienza russa*, in *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 289-327.

repliche dell'uomo venute a sostituire gli operai, ma "alieni disumani "senza storia"", che scatenano una "rivolta genocida di sottouomini contro gli umani"⁷⁹.

Čapek nel suo approccio alla fantascienza sembra ritornare alle origini del genere; essa prende avvio da un approccio prescientifico o protoscientifico in cui la satira dissacrante serve per condurre una critica sociale. Inoltre, le sue storie spesso contengono una forte componente filosofica e morale, esplorando i pericoli dei mondi futuribili, non troppo lontani, in cui imperversano il totalitarismo, la deumanizzazione e la spersonalizzazione in una società sempre più meccanizzata e tecnologica.

Le opere di Čapek hanno avuto un'influenza duratura sulla fantascienza e sulla cultura popolare, basti pensare proprio al personaggio del robot e al suo enorme impatto sul modo in cui è stato successivamente trattate le materie riguardanti la macchina e l'intelligenza artificiale. Grazie a queste innovazioni tematiche e al suo approccio critico e filosofico, Karel Čapek è legittimamente considerato uno dei pionieri della science fiction. In particolare secondo Suvin, Čapek avrebbe adottato una «polifonia cognitiva» nelle sue opere, andando a costituirsi come «l'anello mancante tra H. G. Wells e una letteratura che sarà sia piacevole (cioè popolare) sia d'avanguardia sul piano cognitivo (cioè anche su quello formale)». Innovativo è anche il carattere umoristico e il suo utilizzo, soprattutto ad opera dei personaggi soprannominati da Suvin "naturali". Čapek concepisce lo sviluppo di un'ipotesi fantascientifica non solo come distorsione e riflesso del mondo reale, ma come sforzo per rendere la fantascienza credibile, facendola apparire come un resoconto documentaristico di eventi reali⁸⁰.

Oltre che nel genere fantascientifico, *R.U.R.* è stata fatta rientrare anche in quello utopico-distopico. T. More conia il neologismo "utopia" nel suo romanzo *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia* (1516)⁸¹, riferendosi nel testo al nome dell'isola sulla quale si instaura un governo auspicabile, ideale. More, coniando il neologismo gioca deliberatamente con il doppio senso che deriva dall'omofonia con la parola "eutopia", quando pronunciata in inglese: il termine "utopia" deriva dalla latinizzazione dal greco

⁷⁹ D. Suvin, *Karel Čapek, ovvero gli alieni tra noi*, in *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 1985, p. 331.

⁸⁰ A. Catalano, *Karel Čapek e i robot: cronaca di un tradimento annunciato*, in K. Čapek, *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 32.

⁸¹ Cfr. B. Bazcko, *Utopia*, in *Enciclopedia*, Vol. 14, a cura di R. Romano, Torino, Einaudi, 1981, pp.856-920.

di *οὐτοπεία* (se si considera la U iniziale come la contrazione del greco *οὐ*), cioè *οὐ* («non») e *τόπος* («luogo»), e significa letteralmente “non-luogo”, ovvero, per traslazione di senso, anche “luogo immaginario”. Invece, “eutopia” (dal greco *εὐτοπεία*, *εὐ*, “buono” o “bene”, e *τόπος*, “luogo”) significa “buon luogo”. In pratica, in inglese, a causa dell’identica pronuncia di “utopia” e “eutopia”, si può ottenere una sovrapposizione di significati.⁸²

Nelle utopie, generalmente, si formula l’ipotesi di un assetto politico, sociale o religioso ideale, che non ha necessariamente riscontro nella realtà. Non sempre tale assetto è realizzabile, ma veicola la critica di situazioni esistenti, di eventi contemporanei all’autore, per proporre modelli positivi di rinnovamento sociale. Alcuni degli elementi fondamentali che caratterizzano i testi utopici sono l’ambientazione in un altrove sconosciuto separato, come un’isola, o collocato addirittura fuori dallo spazio terrestre; i protagonisti sono solitamente uno o più viaggiatori che osservano e descrivono il luogo misterioso.

A cavallo del ventesimo secolo, e soprattutto in seguito alla Prima guerra mondiale, il genere utopico subisce una variazione: i mondi descritti non sono più quelli ideali, ma il loro rovescio scabroso, ossia realtà distopiche. In particolare, negli anni Venti si assiste a una significativa proliferazione di distopie, prima fra tutte quella descritta da E. I. Zamjatin in *My* (Noi, 1919-1921⁸³), probabilmente in risposta all’incertezza generata dai profondi cambiamenti della società, dalla diffusione delle idee socialiste e dall’accelerazione subita dal progresso tecnologico. Sono infatti gli scrittori a intuire, ancor prima che i peggiori scenari si realizzino nella realtà dei totalitarismi, i pericoli che avrebbe corso l’umanità, sottolineando la necessità di un ritorno alle origini.

Nonostante l’utopia metta in risalto le richieste, di una maggiore giustizia sociale, il desiderio di una società perfetta e in cui si possa raggiungere la felicità , e la

⁸² C. Belli, *Nemesi tecnologica, pace distopica: l’espropriazione della pace*, in *Eirene e Atena. Studi di politica internazionale in onore di Umberto Gori*, a cura di F. Attinà, L. Bozzo, M. Cesa, S. Lucarelli, Firenze, Firenze University Press, 2022, p. 96.

⁸³ Zamjatin scrive questo romanzo tra il 1919 e il 1921. Il romanzo è il primo ad essere messo al bando dal Glavit, l’ente sovietico preposto alla censura. Le prime pubblicazioni sono in traduzione inglese e francese, rispettivamente nel 1924 e 1928, mentre per la pubblicazione in Unione Sovietica si dovrà aspettare il 1988. Sull’argomento, cfr. E. Lo Gatto, *Prefazione*, in E. Zamjatin, *Noi*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 5-20.

distopia mostri invece le fratture e le crisi nella storia, il confine tra l'una e l'altra è sottile. Utopia e distopia sono profondamente legate, e il paradosso sta nel fatto che

[...] quando l'utopia si realizza, e diventa potere dispiegato, essa si converte in Stato totalitario poiché se si vuole materializzare la perfetta e stabile armonia – la meta di tutti i progetti utopici –, occorre annullare l'individuo nel collettivo con la conseguenza di trasformare la società in un gigantesco termitaio, soggetta a un potere assoluto e dominata dal conformismo intellettuale e morale.⁸⁴

Infatti,

La libertà e il benessere non possono essere ottenuti mutilando la natura umana. Ogni utopia che intenda eliminare il male alla radice mina infatti la vita sociale stessa, poiché una società esiste grazie ai suoi vizi e non malgrado essi⁸⁵

In *R.U.R.* si possono individuare le tracce della riflessione sulle paure ancestrali dell'uomo del ventesimo secolo, sebbene nella nota dell'autore premessa alla pubblicazione della *Guerra delle salamandre* Čapek neghi di aver voluto scrivere delle utopie.⁸⁶

2.6 Le messe in scena e lo slittamento verso il robot meccanico

La prima messa in scena di *R.U.R.* ha luogo nel gennaio 1921, subito dopo la pubblicazione del testo, avvenuta nell'autunno del 1920. A seguito di un disguido, lo spettacolo praghese viene posticipato e una compagnia amatoriale porta in scena l'opera a Hradec Kralove il 2 gennaio 1921⁸⁷. A seguire, nel Teatro Nazionale di Praga, il 25 gennaio 1921 debutta lo spettacolo "ufficiale" con la regia di Vojta Novak e le scenografie, ricche di slogan pubblicitari, di Bedřich Feuerstein. Lo spettacolo riscuote un tale successo, che rimane in cartellone per sei anni. Sfortunatamente non sono pervenute foto della messa in scena, se non quelle dei costumi realizzati da Josef Čapek. Dai pochi scatti, è possibile notare che gli abiti dei robot sono stati realizzati secondo le

⁸⁴ L. Fenizi, *Icaro è caduto. Parabola storica dell'utopia moderna*, Roma, Bardi, 2003, pp. 210-211.

⁸⁵ *Ivi*, p. 103.

⁸⁶ A. Catalano, *Karel Čapek e i robot: cronaca di un tradimento annunciato*, in K. Čapek, *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 32.

⁸⁷ *Ivi*, p. 17.

indicazioni del testo di Karel Čapek; gli attori indossano tute da operai o semplici tuniche, con una lettera e un numero ricamati sul petto⁸⁸. Le immagini confermano che, anche in scena, i personaggi che interpretavano le creature antropomorfe vestivano costumi pressoché anonimi e nulla di futuribile. Di fatto, proprio perché non li differenziavano rispetto ai personaggi che sul palco impersonavano gli uomini della pièce, i costumi dei robot praguesi vennero criticati dalla stampa.

R.U.R. riceve una favorevole recensione di Max Brod, importante scrittore e critico di lingua tedesca, nato a Praga, che mette invece in evidenza proprio la tremenda contiguità di uomini e robot⁸⁹. Grazie a questa recensione, anche i grandi teatri internazionali iniziano ad interessarsi dell'opera. Mettendo in scena le inquietanti aspettative del pubblico degli anni Venti, sconvolto dalle rivoluzioni violente dei decenni precedenti, nel vivo di una forte e imprevedibile industrializzazione, il testo non può che diventare popolare in tutta Europa. Prova di tale successo è il susseguirsi delle traduzioni e delle rappresentazioni, prima nel vecchio continente e poi oltreoceano. Tra le prime traduzioni c'è quella tedesca di Otto Pick, stretto collaboratore di Čapek, a cui seguono quelle inglese e francese. Basti pensare che nel 1923, in appena tre anni, il testo era già stato tradotto in almeno trenta lingue⁹⁰.

La prima messa in scena di *R.U.R.* fuori dalla Cecoslovacchia avviene il 6 ottobre 1921 ad Aquisgrana, e a questa seguono nel 1922 quelle di Varsavia, Belgrado e New York, nel 1923 a Berlino, Vienna, Londra e Zurigo, nel 1924 a Parigi, Bruxelles, Stoccolma, Tokyo e Leningrado⁹¹. Il successo che riscontra è senz'altro dovuto al fatto che *R.U.R.* condensa questioni sociali, estetiche e politiche molto sentite negli anni Venti del secolo scorso. È inoltre un'opera multisemica che interseca gli interessi di gruppi di intellettuali di diversa natura, dai futuristi a quelli rivoluzionari.

Tra le prime traduzioni realizzate, come si è detto, c'è quella tedesca, condotta da Pick con la collaborazione di Čapek. Il testo di Pick, pubblicato con il titolo *W.U.R. – Werstands Universal Robots*, esce prima sulle pagine del quotidiano “Prager Presse” e

⁸⁸ Si vedano i Documenti n. 1, 2, 3 in Appendice.

⁸⁹ *Ivi*, p. 26.

⁹⁰ J. Čejková, *Robots: The century past and the century ahead, an Introduction to the 2021 ALIFE conference*, in *ALIFE 2021: Proceedings of the Conference on Artificial Life*, (Article 5), MIT Press, <https://doi.org/10.1162/isal_e_00468> (ultimo accesso 22.06.2024).

⁹¹ T. Romanenko, P. Ščerbinina, *Robot vs Worked*, in *Technology and Language*, 2022, 3 (1), p. 19.

poi in volume in due edizioni⁹². Nel mondo anglosassone il testo viene tradotto da Paul Selver nel 1923, mentre la versione in francese risale al 1924, a cura di Hanuš Jelínek. Un primo segnale di una reinterpretazione e di un progressivo slittamento del focus originario della pièce è percepibile nei sottotitoli che vengono apposti a queste traduzioni. Il titolo originale voluto da Čapek è *R.U.R. – Rossum’s Universal Robots*, accompagnato dal sottotitolo “*Dramma collettivo in un prologo comico e tre atti*”. Tuttavia, già nella traduzione di Pick, nel sottotitolo “*Utopistisches Kollektivdrama in drei Aufzügen*”⁹³ compare per la prima volta l’aggiunta dell’aggettivo “utopico”. Nella traduzione inglese del 1923, su cui è intervenuto in modo deciso anche il produttore, viene aggiunto il sottotitolo “*A fantastic Melodrama*”⁹⁴, e nella traduzione francese del 1924 di Jelínek compare analogamente il sottotitolo “*Comédie Utopiste*”. Queste caratterizzazioni, assenti nell’originale, sono indice di un’interpretazione dell’opera da parte di traduttori, e poi di critici e produttori, che hanno accostato il genere di *R.U.R.* sempre più a quello fantascientifico, tanto che il robot va via via caratterizzandosi come una creatura mostruosa, fantastica e imprevedibile.

Nel determinare lo slittamento semantico da creatura organica a meccanica ha avuto un ruolo fondamentale la messa in scena a Berlino e Vienna del 1923 realizzata da Friederich Kiesler⁹⁵. Infatti mentre in *R.U.R.* Čapek mette in guardia il lettore dai pericoli che la tecnologia può rappresentare, al contrario nella rappresentazione del mondo popolato da macchine di Kiesler vengono celebrate la loro precisione e funzionalità, pienamente in accordo con l’estetica meccanica condivisa da quasi tutti gli artisti d’avanguardia degli anni Venti. Molti di questi movimenti, infatti, esaltavano la macchina per la sua capacità di rappresentare la modernità, l’innovazione e il dinamismo, erano elementi chiave per un’arte che voleva essere rivoluzionaria e proiettata verso il futuro. La macchina era al contempo simbolo di progresso e strumento di critica, elemento di fascinazione estetica e di sperimentazione tecnica.

⁹² A. Catalano, *Karel Čapek e i robot: cronaca di un tradimento annunciato*, in K. Čapek, *R. U. R. – Rossum’s Universal Robots*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 26.

⁹³ K. Čapek, *W.U.R. – Werstands Universal Robots*, tradotto da O. Pick, Prag-Leipzig, Orbis, 1922.

⁹⁴ K. Čapek, *R.U.R.*, trad. di P. Selver, Garden City New York, The Country Life Press, 1923.

⁹⁵ P. Bogner, G. Zillner, Frederick Kiesler Foundation, *Frederick Kiesler: Face to Face with the Avant-Garde*, Basel, Birkhäuser Verlag, 2019, p. 54.

R.U.R. è il primo grande successo di Kiesler che lo avvicina all'avanguardia europea. La prima berlinese avviene il 29 marzo 1923 al Theater am Kurfürstendamm⁹⁶, uno dei teatri gestiti dall'imprenditore Eugen Robert, direttore anche del Neues Wiener Theater a Vienna⁹⁷. La scenografia di Kiesler porta alcuni degli elementi delle produzioni del teatro operaio di E. Piscator al pubblico borghese tedesco, adattati al tema utopico dell'opera⁹⁸. Piscator aveva innovato il teatro attraverso l'uso di filmati, cinema e altri espedienti tecnici multimediali e scenografici, introducendo elementi mobili e meccanici in movimento sulla scena⁹⁹. Sul modello di Piscator, Kiesler aveva aggiunto sul fondale, dietro alla scrivania di Domin, un diaframma con un diametro di 1,10 metri che poteva proiettare sulle quinte dei filmati¹⁰⁰. È Kiesler stesso a parlare di "scenario elettromeccanico" a proposito dell'allestimento, poiché il suo scopo era proprio quello di trasformare il fondale utilizzando dispositivi tecnici, fatto che impressionò molto la critica. Lo scenario era un enorme macchinario, composto dai più diversi apparecchi e strumenti, tra cui megafono, sismografo, diaframma a iride, lampadine, di cui alcuni erano reali, altri dipinti¹⁰¹. A seconda della loro funzione, i dispositivi potevano inviare segnali luminosi o suoni, nonché proiettare filmati o realizzare illusioni ottiche con gli specchi. Dunque attraverso effetti visivi era riuscito ad ingrandire lo spazio, in modo che il pubblico avesse l'impressione di vedere non solo ciò che accadeva sul palco, ma anche ciò che accadeva oltre o molto lontano. Attraverso la sua messa in scena, Kiesler trasforma *R.U.R.* in un'opera avanguardistica, nella quale la meccanizzazione prevarica tutti gli altri aspetti dell'opera. Lo scenografo utilizza il *Tanagra-Apparat*, ossia un sistema di specchi deformanti che mostrava gli attori in miniatura dietro una grande finestra¹⁰², sdoppiandoli e alterando il rapporto di realtà e illusione. Attraverso una nuova gamma di possibilità estetiche rese disponibili dalla

⁹⁶ L. Phillips, et al., *Frederick Kiesler*, New York, Whitney Museum of American Art in association with W.W. Norton & company, 1989, p. 139.

⁹⁷ *Ivi*, p. 86.

⁹⁸ *Ivi*, p. 58.

⁹⁹ Cfr. la voce "Erwin, Piscator", <<https://www.treccani.it/enciclopedia/erwin-piscator/>> (ultimo accesso 14.06.2024).

¹⁰⁰ P. Bogner, G. Zillner, Frederick Kiesler Foundation, *Frederick Kiesler: Face to Face with the Avant-Garde*, Basel, Birkhäuser Verlag, 2019, p. 58.

¹⁰¹ L. Phillips, et al., *Frederick Kiesler*, New York, Whitney Museum of American Art in association with W.W. Norton & company, 1989, p. 40. Si veda uno schizzo di Kiesler per la messa in scena al Documento 4 in Appendice.

¹⁰² A. Catalano, *Le trasformazioni del robot: cento anni in cinquanta immagini*, in K. Čapek, K. Čupková, *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, Torino, Miraggi, 2021, p. 262.

tecnologia, Kiesler arricchisce l'opera di effetti stranianti e pone il focus sulla meccanizzazione dei robot, suggerendo agli spettatori nuove interpretazioni.

L'opera riscontra un grande successo anche nel mondo anglosassone, con le messe in scena di New York e Londra. La prima, sotto la regia di Philip Moeller e la produzione di Nigel Playfair, gode di grande successo a Broadway, con un totale di 184 repliche¹⁰³. La seconda, seguita dal regista Basil Dean, scatena un'accesa discussione sui giornali e un dibattito pubblico su chi fossero i robot. La rapida diffusione del neologismo e l'interesse delle principali case di produzione americane a realizzare un film attestano la straordinaria popolarità dell'opera. *R.U.R.* era stato adattato al gusto americano, enfatizzando la dimensione spettacolare e fantascientifica. Anche le locandine degli spettacoli riflettono l'importanza attribuita ai robot, descritti come mostri imprevedibili: in una recensione venivano definiti "Man-Made Monster", in un'altra "Czecho-Slovak Frankenstein"¹⁰⁴. Dalle immagini degli spettacoli pervenuteci, i robot americani della prima produzione (1922) hanno un taglio di capelli caratteristico e indossano uniformi con un triangolo e un numero di serie sul petto, mentre quelli della seconda produzione (1928-1929) indossano già elmi e una semi armatura metallica, simili a come immaginiamo oggi un robot antropomorfo. Nella rappresentazione londinese, i robot portano elmetti all'apparenza metallici e una tuta pieghettata che ricorda evidentemente un'armatura. Inoltre, la foto della rappresentazione londinese ritrae l'uccisione di un uomo per mano di un essere artificiale, il che sottolinea l'importanza data da questa regia agli aspetti più avventurosi della trama.

La rappresentazione francese ha luogo al Théâtre des Champs-Élysées con la regia di Fëdor Fëdorovič Komissarževskij il 26 marzo 1924; i robot indossano uniformi e caschi simili a quelli portati dai "pompieri", risultando già molto poco simili ad esseri umani. Seguono altre messe in scena importanti, come quella italiana e giapponese, oltre a quella russa, affrontata nel Paragrafo 3.3.5, che contribuiscono alla diffusione di un robot meccanico.

Il primo slittamento semantico del robot da copia chimica a meccanica dell'uomo avviene dunque tramite le rappresentazioni mondiali a teatro, sul piano dei

¹⁰³ A. Catalano, *I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi. I testi dell'autore su R.U.R. e i documenti della ricezione italiana negli anni Venti e Trenta*, eSamizdat. Rivista di culture dei paesi slavi, 2020, 13, p. 200, <<https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/87>> (ultimo accesso 22.06.2024).

¹⁰⁴ *Ibidem*.

costumi e della recitazione. Una seconda fase si ha dal 1927 in poi, con la distribuzione del film *Metropolis* di Fritz Lang, realizzato dalla casa di produzione cinematografica tedesca UFA, nel quale compare l'icona del robot novecentesco. La falsa Maria robotica, ossia l'incarnazione della protagonista femminile nella creatura metallica, sia nel romanzo che nella sceneggiatura per il film, scritte da Thea von Harbou, viene chiamata "Maschinen-Mensch", ossia "uomo-macchina"¹⁰⁵. È solo in seguito alla distribuzione della pellicola nel mondo americano e inglese, dove il robot aveva già acquisito nuove connotazioni, con la predominanza del concetto di macchina di metallo, che avviene l'effettiva associazione della creatura artificiale con la falsa Maria meccanica. Infatti, com'è emerso da una ricerca negli archivi dei quotidiani, fino al 1926 tutte le menzioni del termine "robot" sul "New York Times" erano legate a *R.U.R.*, mentre le varianti "uomo meccanico" e "automa" restavano prevalenti¹⁰⁶. Inoltre, un reportage del sindacalista francese Hyacinthe Dubreuil, scritto nel 1929, testimonia l'uso del termine anche nel linguaggio comune e sindacale: un intero capitolo era dedicato a "lo spettro del robot", il mito dell'operaio perfetto che minacciava di trasformarsi in un motore di disoccupazione.

In conclusione, l'opera di Čapek, proprio in virtù della sua ricchezza di contenuti e della pluralità di tematiche che intreccia, ha subito notevoli trasformazioni già a partire dalle prime traduzioni. Gli sceneggiatori e i registi che si sono occupati della messa in scena dell'opera hanno contribuito alla meccanizzazione dello spettacolo, primo fra tutti Kiesler, forzando il significato e deviando il focus originario. Il robot si è spogliato degli abiti operai per indossare un'armatura di metallo, fino a essere identificato, dalla seconda metà degli anni Venti fino ai giorni nostri, nell'immagine del robot di *Metropolis*.

¹⁰⁵ A. Catalano, *Le trasformazioni del robot: cento anni in cinquanta immagini*, in K. Čapek, K. Čupková, *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, Torino, Miraggi, 202, p. 268.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 265.

Capitolo 3

Dal *robot* al *rabotnik*, l'adattamento di *Bunt mašin* nel contesto russo degli anni Venti

3.1 L'industrializzazione e il culto della macchina

La nuova Russia dei soviet, dopo le devastazioni seguite alla Rivoluzione e alla guerra civile, si trova a dover ricostruire la propria economia, ancora fortemente arretrata. Per il governo bolscevico diventa prioritario industrializzare il paese, aumentare la produzione e costruire una società socialista, riscattandosi di fronte ai paesi capitalisti.

Una delle prime mosse significative in questa direzione è rappresentata dalla nazionalizzazione delle industrie nel giugno 1918, che porta all'instaurarsi del "comunismo di guerra". La proprietà e il controllo delle principali industrie, incluse fabbriche, miniere, ferrovie e banche, vengono trasferiti allo Stato. Questa manovra è considerata come un passo cruciale per consolidare il controllo statale sui settori strategici dell'economia. Parallelamente, il governo inizia a sviluppare un sistema di pianificazione centrale per dirigere lo sviluppo economico del paese. Anche se il *Gosplan* (Gosudarstvennyj komitet po planirovaniju, Comitato statale per la pianificazione) l'ente statale per la pianificazione economica, viene ufficialmente creato nel 1921, i suoi precursori iniziano a operare già nel 1917. Il compito del *Gosplan* è quello di elaborare piani quinquennali per guidare l'industrializzazione e stabilire gli obiettivi dello sviluppo economico. Un'altra iniziativa chiave è l'introduzione del controllo operaio nelle fabbriche. Subito dopo la rivoluzione, i lavoratori gestiscono e supervisionano la produzione attraverso i consigli operai, ossia i "soviet". Questo sistema di gestione collettiva e partecipativa delle industrie mira a coinvolgere direttamente i lavoratori nel processo produttivo, promuovendo una maggiore efficienza e responsabilità¹⁰⁷.

Consapevoli dell'importanza della tecnologia moderna per accelerare l'industrializzazione, i bolscevichi cercano di importare dall'Occidente i modelli di

¹⁰⁷ A. Forzoni, *Rublo. Storia civile e monetaria della Russia da Ivan a Stalin*, Roma, Valerio Levi Editore, 1991, pp. 399-414.

produzione più avanzati. Vengono stipulati accordi con esperti stranieri e alcuni studiosi sovietici sono inviati all'estero per apprendere le tecniche più avanzate. Anche se la collettivizzazione forzata dei terreni avviene principalmente negli anni Trenta, già alla nascita del regime bolscevico si compiono tentativi di riorganizzazione dell'agricoltura per supportare l'industrializzazione. L'obiettivo è quello di liberare la manodopera agricola per trasferirla all'industria, garantendo così una forza lavoro sufficiente per le nuove fabbriche. Il governo introduce anche la "militarizzazione del lavoro", organizzando i lavoratori in modo simile a unità militari per aumentare la disciplina e l'efficienza produttiva. Anche il sistema educativo viene riformato allo scopo di fornire alla popolazione le competenze tecniche e professionali necessarie. Infine, il governo avvia progetti per migliorare i servizi del paese, come la costruzione di nuove ferrovie, strade e impianti energetici. Lo sviluppo delle infrastrutture è cruciale per supportare l'espansione industriale e facilitare il trasporto di materiali e prodotti¹⁰⁸.

La forte mobilitazione e la sete di modernità tecnica e industriale nascondono la paura della Russia socialista di rimanere un paese arretrato: sulla base di queste due spinte, prende vita a un vero e proprio culto della macchina, in linea con la fede modernista nella tecnologizzazione, ideale di efficienza, modello proposto al lavoratore cui anche il suo corpo dovrebbe tendere fino a farsi meccanico. È in questo contesto che si creano i miti degli imprenditori statunitensi Henry Ford e Frederick Taylor. Taylor paragonava esplicitamente il corpo umano a una macchina e l'ordine industriale a quello militare. La fabbrica diventa, nella sua visione, una palestra di formazione della moralità, che mette al primo posto la virtù dell'obbedienza silenziosa. Gli operai ideali vengono formati in base a uno studio e a una gestione scientifica del movimento. Questo metodo scatena, sia negli Stati Uniti, sia in Europa, una rottura rispetto ai modelli di lavoro familiari e sembra promettere l'inizio di una nuova era nel mondo della produzione. I movimenti operai di tutto il mondo si oppongono al taylorismo, strumento per lo sfruttamento, nonostante ciò, una grande quantità di intellettuali di sinistra ne è attratta. Anche il nome di Ford diventa quello di un eroe popolare, legato al bene di consumo più ambito dai contadini russi, ossia il trattore Fordson¹⁰⁹. "I contadini chiamavano i loro trattori *fordzoniškas*... lo vedevano come un personaggio magico, e

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ S. Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge-London, The MIT Press, 2000, p. 110.

chiedevano al giornalista Maurice Hindus se fosse più ricco degli zar e se fosse l'americano più intelligente. [...] Il nome di Ford era più conosciuto di quello della maggior parte dei dirigenti comunisti, ad eccezione di Lenin e Trockij.”¹¹⁰

L'industrializzazione dà un forte impulso alla letteratura fantascientifica, che diventa portatrice di un valore simbolico fondamentale per il socialismo: dà spazio, infatti, alla rappresentazione di una società nuova, in cui la liberazione della classe lavoratrice avviene attraverso la collettivizzazione dei mezzi di produzione e l'innovazione tecnologica. Tra il 1897 e il 1898 appaiono anche in russo le traduzioni dei romanzi di J. Verne e K. Lasswitz, ma sono soprattutto le opere di H. G. Wells a riscuotere il maggiore successo. Inoltre nascono in questi anni alcune riviste popolari, come “Niva”, “Vokrug sveta”, “Priroda i ljudi”, che pubblicano sempre più regolarmente opere di fantascienza straniera in traduzione¹¹¹. Di conseguenza, anche gli scrittori russi sono attratti dal genere, che permette loro di materializzare la possibilità di una società futura basata sull'unione di scienza e socialismo. I temi principali della letteratura fantascientifica sovietica dal 1918 in avanti sono il comunismo come futuro della società e l'esplorazione dello spazio, ma a metà degli anni Venti si amplia il ventaglio tematico, e compaiono opere sulla conduzione di esperimenti biologici, sullo sviluppo di tecnologie straordinarie, macchine intelligenti antropomorfe e creature extraterrestri¹¹². Le utopie si combinano al genere fantascientifico e avventuroso e diventano uno strumento duttile per esortare il popolo alla rivoluzione: esaltando l'elettricità, le abitazioni comuni, la tecnologizzazione, spronano le masse a una trasformazione della vita quotidiana, rappresentando l'obiettivo a cui tendere, ossia il futuro equo e progredito sognato dai socialisti¹¹³.

È attraverso le opere della letteratura proletaria dei primi anni Venti, in particolare quelle dei partecipanti del Proletkul't¹¹⁴ V. Aleksandrovsij, M. Gerasimov e

¹¹⁰ S. Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge-London, The MIT Press, 2000, p. 110.

¹¹¹ G. Bottero, Čerez tysjaču let: un'utopia fantascientifica degli anni Venti, in “Europa Orientalis”, 2007, 26, p. 302.

¹¹² Pervushin, *Boys from a Suitcase: AI Concepts in URSS Science Fiction: The Evil Robot and the Funny Robot* in S. Cave, K. Dihal, *Imagining AI: How the World Sees Intelligent Machines*, Oxford, Oxford University Press, 2023, p. 109.

¹¹³ G. Bottero, Čerez tysjaču let: un'utopia fantascientifica degli anni Venti, in “Europa Orientalis”, 2007, 26, p. 303.

¹¹⁴ Il Proletkul't fu un'istituzione dedita alla cultura e all'educazione proletaria e dotata di scuole in cui si insegnava agli operai a scrivere poesie e a dipingere secondo concezioni estetiche rivoluzionarie. Cfr. P. Bushkovitch, *Breve storia della Russia*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 396-400.

V. Kirillov ma soprattutto quelle di A. Gastev, che si sviluppa il culto della macchina e la trasformazione dell'operaio in creatura metallica¹¹⁵.

Non tutti condividono le visioni utopiche di un mondo industrializzato, e al taylorismo si oppongono molti intellettuali, tra cui il più celebre è E. I. Zamjatin che scrive la distopia *My* (Noi, 1922). Il romanzo conduce una critica dei metodi ripresi e introdotti da A. Gastev, l'esponente più radicale dell'idea taylorista, nella società sovietica, riducendoli a parodia. Zamjatin immagina un mondo razionale e tecnologico, con uomini spersonalizzati, designati da lettere e numeri e non da nomi, in cui lo Stato Unico è governato da un Benefattore. Negando la possibilità di una società perfetta, il romanzo rappresenta una dichiarazione di scetticismo rispetto alla realizzazione delle utopie. Proprio perché molti riformatori sociali avevano scritto testi utopici, in cui predominavano ambientazioni fantascientifiche, Zamjatin risponde dissacrando il genere e scrivendo una distopia. *Noi*, così come in altri romanzi europei dell'epoca e contrariamente alle prospettive immaginate dalle utopie sovietiche, la riduzione dell'individuo a numero, pronostica la possibilità di un futuro disumanizzato in cui la razionalità, svincolata da concezioni etiche e morali, ha preso il sopravvento¹¹⁶.

3.1.1 L'operaio meccanico di A. Gastev

Tra la fine del Diciannovesimo e l'inizio del Ventesimo secolo, lo sviluppo industriale e l'aggregazione dei proletari in una classe sociale identificata portano quindi a cambiamenti significativi all'interno della Russia. Tra gli operai provenienti dal ceto contadino più povero e scarsamente istruiti, una parte si sente coinvolta nella formazione culturale dello stato nascente e vuole farsi interprete degli stati d'animo proletari. I lavoratori dedicano quindi il proprio tempo libero allo studio della tecnica letteraria, per descrivere temi e problemi legati alla nuova realtà sociale. A scrivere sono

¹¹⁵ E. Steffersen, *Aleksej Gastev (1882-1941)*, in *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento, 2. La rivoluzione e gli anni Venti*, a cura di E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Torino, Einaudi, 1990, pp. 57-59.

¹¹⁶ Cfr. E. Zamjatin, *Noi*, a cura di A. Niero, Milano, Mondadori, 2018.

operai, contadini, soldati, detenuti, artigiani, prostitute e molti altri¹¹⁷. Solo una minoranza è però dotata di una coscienza politica che emerge con visioni ottimiste sul futuro, mentre la maggioranza descrive cupe scene di vita familiare e la propria condizione sociale. Ciò che dà ai primi l'impulso di scrivere è la certezza che la lotta organizzata sia necessaria per migliorare le condizioni di vita degli operai. Se nella poesia proletaria del primo periodo avviene la sostituzione delle rappresentazioni religiose con le speranze social-utopistiche, secondo cui le sofferenze e i martiri sono il prezzo da pagare per un futuro migliore, nella produzione che segue la Rivoluzione del 1905 i poeti si aspettano invece di vedere realizzate le loro speranze. Tra le opere prodotte, circolano edizioni legalmente in commercio, nelle quali emerge un'accettazione delle difficili condizioni di vita, e altre clandestine, riconducibili agli autori più combattivi, in attesa della realizzazione delle promesse bolsceviche. M. Gor'kij è tra i primi a occuparsi di questa nuova letteratura e si dimostra fiducioso che con il tempo si possa sviluppare una nuova poesia, ma nota che gli autori sono poco esperti nella pratica poetica e i loro lavori risultano limitati per la povertà del loro lessico. In questo contesto, si sviluppano la letteratura e la poesia proletarie, di cui A. Gastev, ribattezzato "l'Ovidio dei minatori e dei metalmeccanici", è considerato l'esponente più rappresentativo¹¹⁸. Nonostante non sia oggi particolarmente studiato, è stato una figura politica e culturale significativa nei primi decenni del Novecento, sia come rivoluzionario che come giornalista e leader sindacale.

Aleksej Gastev nasce a Suzdal' nel 1882, e fin da giovane si dedica all'attività letteraria¹¹⁹. Nel 1903 viene arrestato per l'impegno rivoluzionario e condannato a tre anni di confino, da cui fugge dopo un anno, rifugiandosi in Francia. Partecipa con A. Lunačarskij nell'ambito delle organizzazioni socialdemocratiche dell'emigrazione e nel 1904 pubblica a Ginevra il suo primo racconto *Prokljatyj vopros* (Una questione maledetta) con lo pseudonimo "Odinokij" (Solitario). Dopo la Rivoluzione d'Ottobre diviene primo segretario dell'Unione panrussa dei lavoratori metallurgici di Pietrogrado e, man mano che il suo coinvolgimento all'interno delle istituzioni politiche si fa più

¹¹⁷ E. Steffersen, *Aleksej Gastev (1882-1941)*, in *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento, 2. La rivoluzione e gli anni Venti*, a cura di E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Torino, Einaudi, 1990, p. 50.

¹¹⁸ K. Johansson, *Aleksej Gastev. Proletarian Bard of the Machine Age*, Stockholm, University of Stockholm, 1982, p. 75.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 9.

intenso, abbandona la scrittura. Nel 1938 viene chiuso l'Istituto Centrale del Lavoro, fondato da Gastev, che viene arrestato per ragioni sconosciute. I familiari suppongono che sia stato fucilato nel lager delle isole Soloveckie nel 1941¹²⁰.

Gastev, come il compagno di partito Aleksandr Bogdanov, ritiene che la cultura tecnologica rappresenti per gli operai l'inizio di un nuovo stile di vita collettivo e il punto di partenza per l'organizzazione di un'organica struttura proletaria. Come i futuristi, è entusiasta delle possibilità promesse dalla tecnica, che diventano fonte del suo immaginario poetico; nella sua produzione sviluppa il sogno dell'applicazione dei sistemi di organizzazione del lavoro scientifici proposti da F. Taylor, la cui popolarità in Russia è dimostrata dall'organizzazione di una prima conferenza sovietica sul taylorismo, tenutasi a Mosca nel 1921¹²¹ a cui partecipa anche Gastev. Il nome di questo sistema venne rapidamente sostituito in *Nauchnaya organizatsiya truda* (NOT), ossia "Organizzazione scientifica del lavoro", per eliminare la connotazione di sfruttamento capitalista a cui rimandava il termine "taylorismo"¹²². La NOT crea una rete di istituti e scuole per il lavoro e lancia alcune riviste che si occupano di efficienza e produttività. Il pragmatismo tecnico americano, da cui hanno origine le descrizioni utopiche e fantastiche della futura società, pone le basi della trasformazione dell'uomo nel nuovo uomo sovietico.

Nel poema in prosa di Gastev più frequentemente ripubblicato, *My rastëm iz železa* (Il ferro ci fa crescere, 1914), il narratore paragona le travi ad arco del soffitto di una fabbrica alle spalle di un gigante e descrive la propria trasformazione in creatura metallica¹²³. L'eroe vive una doppia metamorfosi: il passaggio dalla carne al metallo, che simboleggia l'identificazione del lavoratore con i suoi strumenti e il suo compito (il proletario acquisisce il controllo sui mezzi di produzione), e l'incredibile aumento di statura, che rappresenta la sua perdita di individualità nella collettività. In *Ekspress* (L'espresso, 1916), poema in prosa, elogia il tunnel dello Stretto di Bering, che unisce metaforicamente l'America di domani, ossia la Russia, all'America di oggi, esprimendo

¹²⁰ R. Stites, *Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 244.

¹²¹ E. Steffersen, *Aleksej Gastev (1882-1941)*, in *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento, 2. La rivoluzione e gli anni Venti*, a cura di E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Torino, Einaudi, 1990, p. 56.

¹²² R. Stites, *Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 147.

¹²³ R. Hellebust, *Aleksei Gastev and the Metallization of the Revolutionary Body*, in "Slavic Review", Autumn, 1997, Vol. 56, N. 3, pp. 500-518 p. 504.

una fede ottimistica nel sogno utopico della radicale trasformazione della Siberia, a quel tempo ancora fortemente arretrata.

In *Poezija rabočego udara* (Poesia dello slancio operaio, 1918), testo che nella sua versione finale è composto da quattro distinti poemi, Gastev rappresenta l'operaio, il *rabotnik* o *rabočij*, come una macchina vivente che si è trasformata in creatura di ferro. Il processo di trasmutazione, già contenuto in *Il ferro ci fa crescere*, illustra ancora una volta il processo di cristallizzazione e rinvigorismento che doveva avvenire nell'uomo nuovo bolscevico. Se in *Romantika* (Romanticismo), primo dei quattro poemi, gli operai hanno un nome e vengono descritti il loro aspetto, le loro parole e azioni, nel secondo e terzo poema, rispettivamente *Mašina* (Macchina) e *Vorota zemli* (Le porte della Terra), essi diventano un'entità collettiva anonima, di proporzioni gigantesche. Un tipo di lavoratore nuovo, in una sorta di simbiosi con la macchina, è presentato nell'ultima raccolta di versi *Pačka orderov* (Pacchetto d'ordini, 1921), pubblicata a Riga, in cui l'individuo svanisce completamente in un enorme esercito anonimo di lavoratori¹²⁴. In queste poesie, Gastev raggiunge il massimo livello di sperimentazione attraverso una struttura sintattica concentrata e un linguaggio ricco di neologismi, a sottolineare l'ingresso della tecnica nella cultura. Il successo dei suoi testi è dovuto soprattutto al carico di intensità emozionale che coinvolge i lettori.

Dopo il 1921, Gastev abbandona la poesia e si dedica al miglioramento dei processi lavorativi nella nuova fase di sviluppo industriale. Impegnato alla direzione dell'Istituto centrale del lavoro, conduce degli esperimenti per esercitare gli operai a muoversi come macchine.

Centinaia di apprendisti vestiti in modo identico venivano condotti incolonnati ai loro banchi di lavoro dove ricevevano ordini dai sibili delle macchine. Gli operai erano addestrati a martellare correttamente, ad esempio, accompagnando i movimenti di un martello azionato da un'apposita macchina, in modo da interiorizzarne il ritmo meccanico. Lo stesso procedimento veniva seguito per lo scalpello, la lima e altri utensili di base.¹²⁵

Gastev cerca di comprendere come l'operaio possa nella pratica trasformarsi in una macchina e crede che, attraverso la biomeccanizzazione, l'umanità possa compiere

¹²⁴ Ivi, pp. 79-80.

¹²⁵ O. Figes, *La danza di Nataša*, Torino, Einaudi, 2004, p. 396.

un salto evolutivo. Gastev è stato probabilmente il primo a parlare, nel 1922¹²⁶, di “biomeccanica”, ossia una disciplina scientifica che studia i principi meccanici applicati al corpo umano per migliorarne le prestazioni, più nota poi per l’uso fattone da Mejerchol’d in campo teatrale¹²⁷. Come Gastev, anche il regista russo voleva integrare le tecniche tayloriste nella recitazione e nel balletto, ibridandole con i movimenti dei corpi dell’attore.

Inoltre, secondo la sua l’utopia, l’operaio sarebbe stato sostituito da “unità proletarie”, identificate da lettere o numeri (“A, B, C, o 325, 075, 0, e così via”¹²⁸), private del pensiero individuale e confluite in un unico collettivo meccanizzato¹²⁹, per cui le emozioni e l’anima umana diventano un ingombro superfluo.

Nel 1923 Platon Keržencev fonda la *Liga vremeni* (Lega del tempo) con Gastev e Mejerchol’d (di cui Lenin e Trockij sono membri onorari), un ente che ha come obiettivo quello di promuovere l’uso efficiente del tempo tra la popolazione sovietica, con regole che vanno ben oltre la gestione del tempo in fabbrica, trovando applicazione nella scuola e nell’esercito, per coinvolgere sempre più la totalità della vita degli individui¹³⁰. L’idea è che ogni aspetto dell’esistenza possa essere sottoposto alla meccanizzazione, tanto i metodi di produzione che i modelli di pensiero dell’uomo. I risultati ottenuti da Taylor, che sostiene che l’esercizio del corpo umano possa offrire movimenti efficaci simili a quelli di una macchina, spingevano gli artisti ad adottare queste tecniche anche nelle loro discipline, auspicando una società in cui l’uomo sarebbe stato automatizzato.

3.2 L’arrivo di *R.U.R.* in Unione Sovietica: le traduzioni e l’adattamento *Bunt mašin*

Come molte altre opere tradotte e portate in Unione Sovietica dall’Occidente tra gli anni Venti e Trenta, *R.U.R.* di Čapek compare in lingua russa attraverso un tortuoso

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ Cfr. F. Ruffini, *Mejerchol’d, biomeccanica, biomeccaniche*, in *Teatro e storia*, Vol. 37, 2016, pp. 163-195.

¹²⁸ O. Figes, *La danza di Nataša*, Torino, Einaudi, 2004, p. 396.

¹²⁹ S. Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge-London, The MIT Press, 2000, p. 128.

¹³⁰ *Ivi*, pp. 109-110.

percorso. A cavallo tra il 1923 e il 1924, e dunque in tempi brevissimi dopo il successo dello spettacolo a Berlino, ne vengono realizzate più traduzioni nonché un discusso adattamento, oltre alla pressoché contemporanea messa in scena sia dell'opera tradotta che di quella adattata.

Il primo testo russo legato a *R.U.R.* ad essere pubblicato sulla stampa sovietica è la pièce in cui viene rielaborato il testo ceco, ossia *Bunt mašin* di Aleksej Nikolaevič Tolstoj. Lo scrittore russo, che nell'agosto 1923 si è appena ristabilito a Pietrogrado dopo un periodo trascorso in emigrazione in Europa, rilascia un'intervista a "Žizn' iskusstva"¹³¹, nel corso della quale spiega di star lavorando a due pièce teatrali straniere, di cui una è appunto *R.U.R.* Tolstoj, che ha assistito alla messa in scena di Kiesler a Berlino, afferma nell'intervista che si tratta di un'opera "assolutamente geniale, esplosiva nel contenuto e dinamica nella sua evoluzione"¹³². Intenzionato a portare la pièce al pubblico sovietico, nel luglio del 1923 stringe un accordo con Georgij Aleksandrovič Krol', regista e sceneggiatore russo, allievo di Mejerchol'd, anch'esso emigrato nel 1919 e attivo in quegli anni tra Italia e Germania¹³³. Secondo il contratto, i due avrebbero lavorato alla realizzazione e alla messa in scena di alcune opere straniere. Servendosi della traduzione tedesca eseguita da Pick e da lui intitolata *W.U.R. – Werstands Universal Robots*, Krol' sceglie di utilizzare per la propria traduzione il titolo *Bunt mašin* (La rivolta delle macchine). Krol' deve aver lavorato al testo tra i mesi di luglio (quando Tolstoj e Krol' firmano l'accordo) e agosto (quando Tolstoj rientra definitivamente in Unione Sovietica portando con sé il faldone). La traduzione di Krol', tuttavia, non era destinata alla pubblicazione, ma doveva rappresentare una "traccia" per l'adattamento al palcoscenico russo di Tolstoj. Prima ancora della conclusione del lavoro, lo scrittore russo si mette alla ricerca di una casa editrice che pubblichi l'opera, scoprendo che, nel giugno dello stesso anno, un'altra traduzione è già stata realizzata e scartata. Aleksandr Konstantinovič Voronskij¹³⁴, giornalista e allora censore della casa

¹³¹ A. Zlat, *O novych pabotach A. N. Tolstogo*, in "Žizn' iskusstva", 1923, n. 32, p. 9, consultabile al link: <<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/2260-zhizn-iskusstva-1923-locale-nil-32-14-avg#mode/inspect/page/11/zoom/6>> (ultimo accesso 30.01.2024).

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Per un profilo di G. A. Krol', cfr. la scheda "Georgij Aleksandrovič Krol'" disponibile al link: <<https://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=272#:~:text=Nell%27estate%20del%201924%20si.al%20Sa lone%20Margherita%20di%20Roma>> (ultimo accesso 30.01.2024).

¹³⁴ Per un profilo di A. V. Voronskij, cfr. la scheda "Voronskij, Aleksandr Konstantinovič", <<https://www.treccani.it/enciclopedia/aleksandr-konstantinovic-voronskij/>> (ultimo accesso 14.06.2024).

editrice di stato a Mosca, aveva letto la traduzione di *R.U.R.* intitolata *B.V.P.* – *Верстандовы универсальные работари*, (V.U.R. – Verstandovy universal'nye rabotari), realizzata da Evgenij Georgievič Gerken-Baratynskij, e l'aveva considerata ideologicamente inammissibile. Tolstoj, sollecitato anche da Nikolaj Fedorovič Monachov, attore di teatro e di cinema, artista del popolo della RSFSR e figura di rilievo all'interno del Bol'šoj Dramatičeskij Teatr (abbreviato con la sigla BDT), con il quale aveva già concordato la consegna dell'adattamento dell'opera, si trova quindi costretto a concludere l'adattamento in breve tempo, per cui rivede il testo di *Bunt mašin* tra ottobre e novembre del 1923. *Bunt mašin* viene pubblicata sulle pagine del secondo numero della rivista “Zvezda” nel 1924¹³⁵ e, poco dopo, in volume per la casa editrice Vremja¹³⁶. Alla pubblicazione, segue in aprile la prima messa in scena a Leningrado presso il BDT, con la regia di Konstantin Chochlov.

A distanza di poco tempo dalla comparsa di *Bunt mašin*, anche *B.V.P.* (V.U.R.), nella stessa traduzione presentata a Mosca e firmata da E. G. Gerken-Baratynskij e Isaj Benediktovič Mandel'stam, viene approvata a Pietrogrado. L'opera è pubblicata dalla casa editrice Gosudarstvennoe izdatelstvo Leningrad nel 1924 e i diritti di palcoscenico trasferiti da Gerken-Baratynskij al teatro mobile di P. P. Gaideburov, che esegue la prima messa in scena, seguita da quella dal collettivo indipendente “Posvjaščenie” della fabbrica Leningradskij Putilovskij e dalla Domprosvet intitolata a Molotov¹³⁷. Curiosamente nella stessa città e nelle stesse settimane in cui va in scena *Bunt mašin*¹³⁸ viene quindi anche rappresentata la pièce di Čapek basata sul testo *B.V.P.* (V.U.R.), di cui non sembrano essere reperibili molte informazioni.

Al di fuori dell'Unione Sovietica, ma all'interno del contesto di lingua russa e nello stesso anno, il 1924, il poeta e scrittore russo Iosif Fedorovič Kallinikov pubblica *R.U.R. – Rossum's Universal Robots* con la casa editrice Plamja in Cecoslovacchia¹³⁹. Per la prima volta la traduzione in russo è condotta dal testo originale ceco e mantiene il titolo in caratteri latini. Tuttavia, il testo di Kallinikov non ha circolazione in Unione Sovietica e rimane probabilmente sconosciuto sia a Tolstoj che a Gerken-Baratynskij e

¹³⁵ Si veda il Documento 5 in Appendice. La data riportata in fondo a p. 88 è del 25 novembre.

¹³⁶ A. N. Tolstoj, *Bunt mašin*, Leningrad, Vremja, 1924. La copertina è visibile in Appendice, Documento 6.

¹³⁷ K. K. Maslova, *K Voprosu «Tematičeskogo genesisisa v naučno-fantastičeskich dramach K. Čapeka i A. N. Tolstoj»*, in *Vestnik slavjanskikh kul'tur*, Tom 44, 2017, p. 123.

¹³⁸ P. Buoncristiano, *Un cuore meccanico*, Roma, Carocci editore, 2011, p. 230, nota n. 106.

¹³⁹ K. Čapek, *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, trad. I. Kallinikov, Praga, Plamja, 1924.

Mandel'stam¹⁴⁰, tanto che *R.U.R.* continuerà ad essere nota in Russia con il titolo *B.V.P.* (V.U.R.) o grazie all'adattamento *Bunt mašin* di Tolstoj. Il testo pubblicato a Praga è corredato di una prefazione di František Kubka, entusiasta del riavvicinamento culturale ceco-sovietico.

Una nuova traduzione dell'opera ceca in lingua russa arriverà solo nel 1958 per mano di Natal'ja Aleksandrovna Aroseva. Anche il titolo di questa pubblicazione, che compare all'interno di una raccolta di opere di Čapek¹⁴¹, mantiene il titolo in caratteri latini, *R.U.R.*

Seguendo un ordine cronologico, il primo testo tratto direttamente da *R.U.R.* e pubblicato in Russia all'inizio del 1924 è l'adattamento *Bunt mašin* di Tolstoj, basato sull'omonima traduzione condotta sul testo tedesco da Krol'. Sullo stesso testo tedesco, Gerken-Baratynskij conduce la propria traduzione *B.V.P.* (V.U.R.) nel giugno del 1923, che però non verrà pubblicata fino al 1924, firmata anche da Mandel'stam. Nello stesso anno, Kallinikov pubblica in Cecoslovacchia la propria traduzione *R.U.R.*, che non trova però circolazione in Unione Sovietica.

3.2.1 Le varianti russe del termine “robot”

È interessante soffermarsi brevemente sull'uso del termine “robot” in queste prime traduzioni di *R.U.R.* e nell'adattamento di Tolstoj, poiché in ogni testo il neologismo è stato utilizzato in modo singolare.

Le traduzioni di Gerken-Baratynskij e Mandel'stam e Krol' sono state condotte dal testo tedesco *W.U.R. – Werstands Universal Robots*. Pick aveva mantenuto nel titolo “Robots”, come nell'originale ceco, ma all'interno del testo aveva sempre usato il termine “Roboter” per il modello maschile della creatura artificiale e “Robotin” per quello femminile. Gerken-Baratynskij e Mandel'stam, nel loro testo *V.U.R.*, utilizzano il termine “работарь” (rabotar') per il robot maschile, e “работарка” (rabotarka) per quello femminile. Nella sua traduzione interlineare, Krol' utilizza invece il termine

¹⁴⁰ S. V. Nikol'skij, *K istorii znakomstva s p'esoj Čapeka «RUR» v Rossij*, in Slavjanskij Al'manach 2003, Moskva, Iz. Indrik, 2004, p. 409.

¹⁴¹ K. Čapek, *Sobranie sočinenij v 5 tomach*, Tom 3, Moskva, Gosudarstvennoe izd. chudožestvennoj literatury, 1958, pp. 185-270. Un elenco delle traduzioni in lingua russa è disponibile al link: <<https://fantlab.org/work42056?sort=actuality>> (ultimo accesso 30.01.2024)

“работник” (rabotnik) per indicare la creatura artificiale maschile e “работница”¹⁴² (rabotnica) per quello femminile. Inoltre, ricorre all’interno del testo ad altre espressioni come “рабочий” (rabočij), termine che era già in uso e traducibile con ‘operaio’ e “живые машины”¹⁴³ (živye mašiny, macchine viventi), per riferirsi ancora una volta all’essere artificiale.

Nel suo adattamento, Tolstoj riutilizza la terminologia di Krol’ “rabotnik”, “rabotnica” (ma compare anche “женщина-работница” (ženščina-rabotnica)), così come “rabočij”. Utilizza inoltre diffusamente anche tutta una serie di espressioni, tra cui le più frequenti sono “механический работник” (mechaničeskij rabotnik, *rabotnik* meccanico), “искусственные люди” (iskusstvennye ljudi, uomini artificiali), “искусственные работники” (iskusstviennye rabotniki, *rabotniki* artificiali), “искусственные солдаты” (iskusstvennye soldaty, soldati artificiali), “машины” (mašiny, macchine), “живые машины” (živye mašiny, macchine viventi), “универсальный слуга” (universal’nyj sluga, servitore universale).

È solo nella traduzione di Kallinikov (che però, come detto, non ha alcuna diffusione in Unione Sovietica), che il ceco “robot” rimane tale anche in russo, traslitterato in caratteri cirillici: “робот” per il prototipo maschile, e “роботка” (robotka) per quello femminile.

Da un punto di vista puramente lessicale, a conferma di quanto già anticipato nel Capitolo 1, la diffusione del neologismo “robot” non avviene dunque in concomitanza con la pubblicazione dei testi più strettamente derivati da *R.U.R.* Infatti, nonostante la traduzione di Gerken-Baratynskij e Mandel’stam e l’adattamento di Tolstoj circolino contemporaneamente in Unione Sovietica nel 1924, in questi testi non viene impiegato il termine usato da Čapek, bensì forme russe già esistenti e familiari al lettore, come “rabotnik” e il simile “rabotar”.

¹⁴² K. Čapek, *W.U.R.*, trad. ru. di G. A. Krol’, p. 32, in *Delo N. 56, Graždanskoe delo po isku. G. Krolja k A. Tolstomu opriznanii avtorstva p’esy “Bunt mašin” (priložen tekst p’esy)*, conservato presso Leningradskij oblastnoj gosudarstvennyj archiv v gorade Vyborge).

¹⁴³ . Čapek, *W.U.R.*, trad. ru. di G. A. Krol’, p. 46, in *Delo N. 56, Graždanskoe delo po isku. G. Krolja k A. Tolstomu opriznanii avtorstva p’esy “Bunt mašin” (priložen tekst p’esy)*, conservato presso Leningradskij oblastnoj gosudarstvennyj archiv v gorade Vyborge).

3.3 *Bunt mašin*, l'adattamento di *R.U.R.*

3.3.1 Aleksej Tolstoj

Aleksej Nikolaevič Tolstoj nasce nel governatorato di Samara, a Nikolaevsk (ribattezzata Pugačëv nel 1935) il 29 dicembre del 1882, secondo il calendario giuliano allora in uso, o il 10 gennaio 1883 secondo quello gregoriano introdotto nel 1917 dai rivoluzionari sovietici.¹⁴⁴ Il padre, il conte e proprietario terriero Nikolaj Aleksandrovič Tolstoj, è in servizio nella cavalleria imperiale, ma viene espulso dal reggimento a causa del suo carattere irruento, tanto che gli viene proibito di risiedere sia a Mosca che a San Pietroburgo. Stabilitosi nella città di Samara, conosce e sposa nel 1873 Aleksandra Leont'evna Turgeneva, giovane donna, istruita e sensibile scrittrice per bambini. Il loro è un matrimonio travagliato proprio a causa del carattere del marito, che costringe Aleksandra Turgeneva a lasciare il tetto coniugale all'inizio degli anni Ottanta. A Samara la Turgeneva incontra Aleksej Apollonovič Bostrom, un giovane e modesto proprietario terriero, che si distingue dalla nobiltà russa per le sue inclinazioni liberali. Ama la letteratura ed è spiritualmente più vicino alla Turgeneva di quanto non lo sia il marito. Quando la donna si trasferisce nella tenuta di Bostrom a Sosnovka (nel governatorato di Samara) è già incinta di Aleksej. È costretta però a lasciare i tre figli avuti precedentemente con il conte Tolstoj alla custodia del marito, poiché al tempo l'abbandono del tetto coniugale era considerato un atto riprovevole per la donna.

Insieme alla madre e al patrigno, Aleksej Tolstoj trascorre un'infanzia relativamente tranquilla, “una vita contemplativa e sognante”¹⁴⁵, a stretto contatto con i ragazzi del villaggio e la natura. In famiglia riceve un'ottima formazione letteraria: come ricorda lo stesso Tolstoj, senza mai aver letto libri per bambini, conosce subito i grandi autori, come A. S. Puškin, N. A. Nekrasov, L. N. Tolstoj e I. S. Turgenev, ai quali si aggiungono scrittori stranieri come J. Verne, J. F. Cooper e T. Mayne Reid.

¹⁴⁴ Le informazioni biografiche su Tolstoj sono state ricavate dai seguenti testi: G. Nivat, *Aleksej Tolstoj (1882-1945)*, in *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento, 2. La rivoluzione e gli anni Venti*, a cura di E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Torino, Einaudi, 1990, pp. 593-605; A. N. Tolstoj, *Kratkaja avtobiografija*, in *Sobranie sočinenij*, Tom 1, a cura di A. V. Alpatov, et al., Moskva, Gosudarstvennoe izd. chudožestvennoj literatury, 1958, pp. 51-62; A. Varlamov, *Aleksej Tolstoj*, Moskva, Molodaja Gvardija, 2008.

¹⁴⁵ A. N. Tolstoj, *Kratkaja avtobiografija*, in *Sobranie sočinenij*, Tom 1, a cura di A. V. Alpatov, et al., Moskva, Gosudarstvennoe izd. chudožestvennoj literatury, 1958, p. 54.

Tolstoj riceve prima un'istruzione privata in casa e prosegue poi gli studi presso la Realschule di Syzran'. Nel 1901 studia presso l'Istituto tecnologico di San Pietroburgo. Le prime poesie che l'autore ricorda di aver scritto, che definisce insoddisfacenti imitazioni di Nekrasov e S. J. Nadson, risalgono a questo periodo. All'età di diciannove anni, nel 1902, Tolstoj sposa Julija Rožanskaja, studentessa di medicina, con la quale concepisce il primo figlio Jurij l'anno seguente. Nel 1905 prende parte ai disordini e agli scioperi studenteschi, interessandosi alla causa rivoluzionaria. Chiusi gli istituti universitari proprio a causa delle sommosse, trascorre con la moglie un anno a Dresda presso il Politecnico, per poi tornare l'anno successivo prima a Samara e poi a San Pietroburgo, dove sostiene gli esami finali.

Nel 1906 Tolstoj si avvicina al mondo simbolista grazie ad Aleksandr Petrovič Fan-der-Flit, "eccentrico e sognatore"¹⁴⁶ che lo introduce alle letture di autori come V. I. Ivanov, K. D. Bal'mont e Andrej Belyj. Nella primavera del 1907 appare sulla scena letteraria *Lirika*, una raccolta di poesie definite da Tolstoj stesso "decadenti". Il testo è dedicato alla giovane pittrice Sofija Isaakovna Dymšic conosciuta a Dresda, che diventa presto sua seconda moglie. Con lei, Tolstoj viaggia nel gennaio 1908 a Parigi dove conosce in prima persona gli scrittori simbolisti M. A. Vološin, Bal'mont e N. S. Gumilëv.

Rientrato a San Pietroburgo nel 1909, partecipa alla redazione dell'almanacco letterario *Ostrov* (L'isola) e alla rivista *Apollon*, legandosi per un breve periodo nel 1911 anche al gruppo *Cech poetov* (La Gilda dei poeti), culla dell'acmeismo. Pubblica nel 1911 la sua seconda raccolta poetica *Za sinimi rekami* (Al di là dei fiumi blu), e progressivamente si allontana dalla poesia per dedicarsi maggiormente alla prosa. A partire dal 1909 compaiono su almanacchi e riviste alcuni suoi racconti, che escono nel 1910. *Čudaki* (Gli stravaganti, 1911), ispirato alla figura del padre tiranno ed eccentrico e *Chromoj barin* (Il signore zoppo, 1912) sono i primi due romanzi con i quali Tolstoj raggiunge una notevole fama nel 1912. Tolstoj è anche grande amante del teatro, tanto che come commediografo scrive le opere *Nasil'niki* (I sopraffattori, 1913), *Vystrel* (Lo sparo, 1914), *Nečistaja sila* (La forza impura, 1916) e *Kasatka* (Mia piccola cara, 1916).

Nel 1912 Tolstoj si stabilisce a Mosca e diventa una figura di spicco nei salotti e nei circoli di mecenati. Tra il 1914 e il 1916 lavora come reporter in Inghilterra e

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 56.

Francia per il quotidiano “Russkie vedomosti” (Notizie russe). Nel corso di questi anni scrive alcuni racconti e opere pubblicistiche, raccolte nel volume *Pis'ma s puti* (Lettere di viaggio), nelle quali trasmette la brutalità della guerra, vissuta in prima persona.

Il periodo compreso tra il 1917 e il 1923 è un periodo cruciale nella vita dell'autore. Le rivoluzioni di febbraio e novembre 1917 segnano un punto di svolta, in quanto lo scrittore sovietico, che si dichiara da subito contrario agli stravolgimenti imposti dalle politiche bolsceviche, scrive per il giornale della stampa bianca “Luč pravdy” (Il raggio della verità) e infine lascia Mosca alla volta di Char'kov e Odessa. Nell'aprile 1919 raggiunge Parigi attraverso Istanbul, approdando alla città che, con Berlino e Praga, era nel frattempo diventata una delle capitali della prima ondata dell'emigrazione¹⁴⁷. Tuttavia, Tolstoj vive in una condizione precaria, mantenendosi grazie a espedienti (vende dei possedimenti immaginari in Russia) e sussidi. Nel periodo che trascorre in Francia dal giugno 1919 all'ottobre 1921 scrive il romanzo *Choždenie po mukam* (La via dei tormenti), che successivamente diventerà una trilogia, incentrato sulle vicende della società russa e sullo sconvolgimento seguito alla Prima guerra mondiale.

Nel 1922 Tolstoj si trasferisce a Berlino, dove la presenza di numerose case editrici russe sembra potergli garantire un'apertura sul mercato dei libri della Russia sovietica. Qui si avvicina al gruppo *Smena vech* (Cambio delle pietre miliari), guidato dallo storico Nikolaj Ustrjalov, e inizia a scrivere per il quotidiano berlinese filo-sovietico “Nakanune” (Alla vigilia). Il fine del movimento e del giornale, finanziato dai bolscevichi¹⁴⁸, era quello di promuovere l'accettazione della Rivoluzione d'Ottobre e conciliarsi con la nuova Russia¹⁴⁹. “Nakanune” offriva ai lettori uno spaccato della vita letteraria in emigrazione e nell'Unione Sovietica, pubblicando articoli e recensioni. Come Tolstoj, sono molti gli emigrati che in quegli anni si trovano di fronte alla scelta di rientrare in Russia o spostarsi permanentemente verso ovest. Il motivo che spinge molti a tornare è principalmente economico, più che politico. In Germania, nonostante le possibilità di pubblicazione fossero state molte, l'inflazione e l'aumento dei disordini

¹⁴⁷ L. Magarotto, *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, in “Europa Orientalis”, 2007, 26, pp. 132-133.

¹⁴⁸ V. Bonino, G. Carpi, “Ritorno a Canossa”. *Modernismo letterario e riconciliazione politica nella Russia sovietica degli anni Venti*, in *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, a cura di R. Donnarumma, S. Grazzini, Pisa, Morlacchi, 2016, pp. 297-298.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 297.

politici rendevano sempre più difficile la permanenza degli espatriati. La vita all'estero sembrava aver perso gradualmente l'attrattiva iniziale e molti furono incuriositi dal ritorno in patria, avviandosi così in un'"emigrazione inversa" (in russo *vozvraščēnstvo*)¹⁵⁰. Inoltre, a partire dal 1921, i leader sovietici si erano impegnati per legittimare il proprio governo, presentandosi come eredi delle tradizioni nazionali russe e come difensori del territorio contro l'intervento straniero¹⁵¹. Dietro questa campagna di propaganda, si celava la volontà di cercare l'appoggio sia l'*intelligencija* e la borghesia rimaste scettiche all'interno della Russia sovietica, sia gli emigrati. Il nuovo governo bolscevico necessitava di classi professionali che lo legittimassero, e per questo cercava di attrarre il loro consenso. Il tentativo di persuadere gli emigrati a tornare, tuttavia, non trova un riscontro massiccio. Il più famoso tra gli aderenti allo *smenovekhovstvo* è proprio Tolstoj. In una lettera, dice di voler rientrare in Russia perché, vivendo in emigrazione, si era convinto che l'Europa soffrisse di un declino culturale, mentre invece la Russia, passata attraverso la Rivoluzione, fosse un paese vivo e promettente¹⁵². A posteriori, sono numerose le testimonianze di amici e conoscenti di Tolstoj, i quali dicono che la sua scelta di tornare in Russia fosse in realtà dettata dal suo desiderio di tornare a vivere in una condizione di agio, impossibile in emigrazione, anche al prezzo di adattare la propria scrittura alle richieste del partito. Basti la testimonianza dell'amico e scenografo Ju. P. Annenkov, che interrogando nel 1937 Tolstoj sulle sue posizioni politiche, si sentì rispondere che era pronto a scrivere qualsiasi opera di propaganda gli fosse stata richiesta, definendosi infondo "un cinico, [...] un semplice mortale che vuole vivere, vivere bene", e sottolineando la necessità di "diventare degli acrobati"¹⁵³ nel mondo sovietico, alludendo al bisogno di sapersi destreggiare con agilità tra le insidie del regime.

Tolstoj rompe definitivamente con l'emigrazione in seguito alla famosa lettera a Čajkovskij, leader dei bianchi e, fino a poco tempo prima, co-redattore con Tolstoj della rivista "Grjaduščaja Rossija" (Russia che avanza)¹⁵⁴. Nella lettera, Tolstoj difende il

¹⁵⁰ R. C. Williams, "Changing Landmarks" in *Russian Berlin, 1922-1924*, in "Slavic Review", 1968, Vol. 27, N. 4, p. 582, <<https://doi.org/10.2307/2494440>> (ultimo accesso 01.06.24).

¹⁵¹ *Ivi*, p. 581.

¹⁵² *Ivi*, p. 591.

¹⁵³ Ju. P. Annenkov, *Dnevnik moich vstreč, Cikl tragedij*, Tom 2, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1991, p. 149.

¹⁵⁴ R. C. Williams, "Changing Landmarks" in *Russian Berlin, 1922-1924*, in "Slavic Review", 1968, Vol. 27, N. 4, p. 591, <<https://doi.org/10.2307/2494440>> (ultimo accesso 01.06.24).

governo sovietico per aver assicurato l'unità della Russia e aver impedito gli attacchi dei paesi vicini. Questo gli procura l'espulsione dall'Unione degli scrittori russi di Parigi, ma allo stesso tempo si guadagna la stima di Maksim Gor'kij, che lo aiuterà nel suo rientro in patria, avvenuto nell'agosto 1923. A cavallo del 1922 e il 1923 pubblica a puntate sulla rivista sovietica "Krasnaja nov'" (Il novale russo) il romanzo *Aelita*, grazie al quale riceve il titolo di "padre della letteratura fantascientifica russa", da cui nel 1924 sarà tratto il celebre film di J. A. Protazanov. Rientrato in patria, ad *Aelita*, segue l'adattamento di *R.U.R.* di Čapek, *Bunt mašin* (La rivolta delle macchine, 1924) e *Giperbolid inženera Garina* (L'iperboloide dell'ingegnere Garin) nel 1925. La contiguità di queste tre opere fantascientifiche testimonia l'indiscussa attrazione provata da Tolstoj per un genere che gli consente di combinare immaginazione e spirito scientifico, tipici del tempo in cui vive, e al tempo stesso di avere una notevole libertà inventiva. Attraverso uno sguardo obliquo e indiretto sul reale, fondato appunto sulla fantasia, Tolstoj evita, per prudenza, di affrontare in maniera diretta la realtà multiforme e complessa, seguita alla guerra civile¹⁵⁵. Anche il racconto *Golubye goroda* (Le città azzurre, 1925) racconta un'utopia, quella di una città trasfigurata dopo centoventi anni di socialismo e la condizione di un uomo, schiacciato dalle politiche della NEP¹⁵⁶.

L'uscita del secondo volume di *Via dei tormenti* (1928) e del romanzo storico *Pëtr Pervyj* (Pietro il grande, 1929) coincide con la scelta di Tolstoj di dedicarsi a opere monumentali di letteratura e l'adesione alle richieste sovietiche. Infatti, Tolstoj incontra Stalin grazie all'intercessione di Gor'kij all'inizio degli anni Trenta e diventa uno dei convitati abituali del capo di stato. Oltre a scrivere, diventa un'importante figura a servizio del regime: dal 1929 è membro dell'Accademia delle scienze e nel 1937 è eletto Consigliere supremo dell'URSS. Il romanzo *Chleb* (Il pane, 1937) è considerato uno dei migliori esempi di propaganda della letteratura stalinista, in cui è evidente l'intenzione di adulare il leader sovietico. Le opere patriottiche successive sono quindi da considerarsi, dal punto di vista politico, all'interno di un tipo letteratura richiesta dal partito. In questo modo, Tolstoj gode della protezione di Stalin mentre le purghe

¹⁵⁵ G. Fazzi, *Postfazione*, in A. N. Tolstoj, *Aelita*, Roma, Biblioteca del vascello, 1994, pp. 127-128.

¹⁵⁶ Con NEP si intende la Nuova Politica Economica iniziata da Lenin nel 1921, con la quale ci fu il ritorno a un'economia monetaria, permettendo ai privati di avviare attività commerciali e creare nuove imprese, pur mantenendo il controllo statale sui settori chiave dell'economia. L'obiettivo era rilanciare l'economia devastata, incrementare la produzione agricola e industriale e migliorare le condizioni di vita, stabilizzando il regime sovietico. Cfr. P. Bushkovitch, *Breve storia della Russia*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 369-385.

decimano le fila degli scrittori sovietici, e si garantisce una vita agiata fino alla sua morte, avvenuta il 23 febbraio 1945.

3.3.2 La storia editoriale e il processo giudiziario tra Krol' e Tolstoj

Come accennato, appena prima di rientrare in patria dall'emigrazione, Tolstoj assiste alla messa in scena di *R.U.R.* a Berlino al Teatro Kurfürstendamm¹⁵⁷. Com'è stato ricostruito in più articoli a proposito della genesi di *Bunt mašin*¹⁵⁸, intorno alla metà di agosto, nella già citata intervista pubblicata sulle pagine di “Žizn' iskusstva”¹⁵⁹, Tolstoj dichiara di star lavorando a “diverse opere teatrali originali e tradotte per i teatri di Pietrogrado e Mosca”. È qui che specifica che si sta occupando della traduzione della pièce *R.U.R.* di Čapek, alla quale, secondo la sua opinione, era necessario apportare alcune correzioni.

В настоящее время я работаю над двумя переводными пьесами.

Первая из них – чешская пьеса Чапека „Бунт машин”. Это – совершенно гениальная, динамитная по содержанию и динамическая по силе развития действия пьеса, но написанная, к сожалению, неопытной рукой.

Пьеса эта шла за границей, в Берлине, в одном из ультра-буржуазных театров и была хорошо принята прессой, но весьма холодно буржуазной публикой.

Пьесу придется, как говорят французы, „адоптировать”, приспособить к русской сцене. Ее надо, что называется, взять в работу – выбросить все мелкие недостатки, провалы и недоделанности.

Тема пьесы мощна, грандиозна и

Attualmente sto lavorando a due opere teatrali tradotte.

La prima è la pièce ceca di Čapek “Bunt mašin”. È un'opera assolutamente geniale, esplosiva nel contenuto e dinamica nella sua evoluzione, ma scritta purtroppo da una mano inesperta.

La pièce è stata rappresentata all'estero, a Berlino, in uno dei teatri ultra-borghesi, ed è stata ben accolta dalla critica, ma ha ricevuto una fredda accoglienza da parte del pubblico borghese. Sarà necessario, come dicono i francesi, “adattarla”, adeguarla alla scena russa. Come si sul dire, dovrà essere rielaborata, eliminando tutti i piccoli difetti, le cadute e le incompletezze.

Il tema della pièce è forte, grandioso e simbolico. “Bunt mašin” sarà senza dubbio un

¹⁵⁷ Z. G. Minc, O. M. Malevič, K. Čapek i A. N. Tolstoj, in *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii*, Tartu, Tartuskij Gosudarstvennyj Universitet, 1958, cfr. nota 12, p. 123.

¹⁵⁸ Si vedano in proposito: Z. G. Minc, O. M. Malevič, K. Čapek i A. N. Tolstoj, in *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii*, Tartu, Tartuskij Gosudarstvennyj Universitet, 1958, pp. 120-164; W. E. Harkins, Karel Čapek's *R.U.R.* and A. N. Tolstoj's *Revolt of the Machines*, in *The Slavica and East European Journal*, Winter, 1960, Tom 4, N. 4, pp. 312-318; S. V. Nikol'skij, *K istorii znakomstva s p'esoju Čapeka «R.U.R.» v Rossii*, in *Slavjanskij al'manach 2003*, Moskva, Indrik, 2004, pp. 406-418; K. K. Maslova, *K Voprosu «Tematičeskogo genesisisa v naučno-fantastičeskich dramach K. Čapeka i A. N. Tolstoj»*, in *Vestnik slavjanskikh kul'tur*, Tom 44, 2017, pp. 117-125.

¹⁵⁹ A. Zlat, *O novych pabotach A. N. Tolstogo*, in “Žizn' iskusstva”, 1923, n. 32, p. 9, consultabile al link: <<http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/2260-zhizn-iskusstva-1923-locale-nil-32-14-avg#mode/inspect/page/11/zoom/6>> (ultimo accesso 30.01.2024).

символична. „Бунт машин”, несомненно, явится событием в театральной жизни России.¹⁶⁰

evento nella vita teatrale della Russia.

È bene notare che in questa sede Tolstoj non chiama la pièce ceca con il titolo originale *R.U.R.*, bensì parla “dell’opera di Čapek “*Bunt mašin*””¹⁶¹, dunque con il titolo del proprio riadattamento. Non c’è dubbio che Tolstoj stia parlando di *Rossum’s Universal Robots*, ma il motivo per cui confonde il titolo è perché, probabilmente, lo scrittore stava già lavorando sulla base della traduzione interlineare del testo in russo, che G. A. Krol’ aveva intitolato appunto *Bunt mašin*.

L’interesse e l’entusiasmo avevano spinto Tolstoj a incontrare Krol’ subito dopo la visione della messa in scena, tanto da proporgli di lavorare a quattro mani sull’opera ceca. A Berlino, nel luglio 1923, i due stipulano un contratto secondo il quale si sarebbero impegnati a lavorare insieme “su traduzioni e adattamenti di opere teatrali tedesche e straniere per il palcoscenico russo”¹⁶². Secondo il contratto, Tolstoj si sarebbe incaricato di condurre e concludere le trattative e le transazioni per conto di entrambi gli artisti in territorio russo, mentre Krol’ avrebbe fatto lo stesso all’estero. I due concordavano di dividere equamente i guadagni e le spese, e di informarsi reciprocamente sullo stato di avanzamento di eventuali trattative. Inoltre, i nomi di entrambi sarebbero stati riportati su traduzioni e manifesti, una volta che le opere a cui avevano lavorato congiuntamente fossero state messe in scena. Al sesto punto del contratto compare la seguente frase:

6. Первыми нашими работами мы избирали: „W.U.R.” Čarel Čapek’a [sic.] и пер. Лотара „Der Werwolf”¹⁶³

6. Abbiamo scelto come nostri primi lavori “W.U.R.” di Čarel Čapek’ e la traduzione di Lothar “Der Werwolf”

Seguendo l’accordo, Krol’ conduce l’accurata traduzione interlineare dell’opera dal tedesco al russo, intitolandola *Bunt mašin*, “La rivolta delle macchine”¹⁶⁴. La traduzione

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Si veda il Documento 7 in Appendice, ossia la copia del contratto, conservata presso l’Archivio di stato dell’Oblast’ di Leningrado a Vyborg. (Leningradskij oblastnoj gosudarstvennyj archiv v gorade Vyborge).

¹⁶³ *Ibidem*. Si noti inoltre che qui Tolstoj qui si riferisce all’opera *R.U.R.* chiamandola *W.U.R.*, ossia con il titolo della traduzione tedesca di Pick, col quale l’autore russo aveva conosciuto l’opera a teatro.

¹⁶⁴ Si veda il Documento 8 in Appendice, che presenta la copertina e la prima pagina della traduzione interlineare di Krol’, conservata presso l’Archivio di stato dell’Oblast’ di Leningrado a Vyborg. (Leningradskij oblastnoj gosudarstvennyj archiv v gorade Vyborge).

viene portata in Russia da Tolstoj¹⁶⁵ nel corso del viaggio del 1° agosto da Berlino a Pietrogrado, e in seguito al quale rientra definitivamente dall'emigrazione per stabilirsi in URSS con la propria famiglia¹⁶⁶.

Fin da subito Tolstoj si impegna perché l'opera, tradotta e adattata, possa essere pubblicata e messa in scena. Per discutere della rappresentazione, incontra a Pietrogrado N. F. Monachov¹⁶⁷. Per discutere della pubblicazione, invece, Tolstoj incontra a Mosca A. K. Voronskij¹⁶⁸ dal quale viene informato dell'esistenza della traduzione di Gerken-Baratynskij. Tale traduzione era stata bloccata dall'intervento di Olga Davydovna Kameneva (nata Bronstejn), sorella di un importante membro del Politburo e presidente del Consiglio militare rivoluzionario dell'URSS e della RSFSR, nonché prima moglie di L. B. Kamenev, altro membro del Politburo del Comitato Centrale del Partito Comunista¹⁶⁹. Sulla traduzione di Gerken-Baratynskij e sul contenuto di *R.U.R.*, Kameneva si sarebbe espressa dicendo che, nonostante l'opera fosse interessante da un punto di vista puramente teatrale, sarebbe stata “del tutto inaccettabile dal punto di vista ideologico”¹⁷⁰. Pertanto, proponeva una radicale rielaborazione ideologica dell'opera. Sebbene Kameneva non ricoprì alcun incarico ufficiale nel governo sovietico, tanto che in un secondo momento sarebbe stata licenziata dalla carica di capo del dipartimento teatrale presso il Commissariato popolare per l'istruzione della RSFSR su insistenza di A. Lunačarskij, i suoi stretti legami familiari influenzarono le decisioni della burocrazia sovietica.

Dopo l'incontro con Voronskij e sulla scorta di queste informazioni, Tolstoj rientra a Pietrogrado e ripensa se e come mettere mano all'adattamento per cambiare i contenuti giudicati controrivoluzionari¹⁷¹. La traduzione e un semplice adattamento non potevano più essere considerati sufficienti perché la pièce fosse accettata. Nonostante Tolstoj condivida l'interesse delle sorti dell'Europa post-bellica, la preoccupazione di

¹⁶⁵ D. Malanucha, *O sud'be odnoj poluzabytoj p'esy*, in “Vyborg”, 15.02.2013, N. 21, p. 17.

¹⁶⁶ Z. G. Minc, O. M. Malevič, *K. Čapek i A. N. Tolstoj*, in *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii*, Tartu, Tartuskij Gosudarstvennyj Universitet, 1958, cfr. nota 12, pp. 122-123.

¹⁶⁷ Per un profilo di N. F. Monachov, si veda la scheda “Monachov, Nikolaj Fedorovič”: <https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MONACHOV_NIKOLA_FEDOROVICH.htm> (ultimo accesso 30.01.2024).

¹⁶⁸ Per un profilo di A. K. Voronskij, si veda la scheda “Voronskij, Aleksandr Konstantinovič”: <<https://www.treccani.it/enciclopedia/aleksandr-konstantinovic-voronskij/>> (ultimo accesso 30.01.2024).

¹⁶⁹ D. Malanucha, *O sud'be odnoj poluzabytoj p'esy*, in “Vyborg”, 15.02.2013, N. 21, p. 17.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

un'imminente nuova guerra e fosse preoccupato della minaccia dell'aggressione fascista tanto quanto Čapek, è plausibile pensare che si sia visto costretto a rivedere il proprio adattamento secondo criteri ideologicamente imposti. Infatti, la traduzione di Krol' subisce significative modifiche e l'opera di Tolstoj diventa un'opera teatrale a sé stante. Alla luce di quanto detto assume un significato leggermente diverso il fatto che *Bunt mašin* venga pubblicata sulle pagine del secondo numero della rivista "Zvezda" nel 1924¹⁷² e, poco dopo, in volume per la casa editrice Vremja¹⁷³. Negli anni a venire, la pièce *Bunt mašin* viene ancora pubblicata con l'aggiunta di alcune correzioni stilistiche a Char'kov (1925), per poi essere inclusa nella raccolta *Na dybe. Istoričeskie p'esy* (1929). Tolstoj sottopone l'opera a revisioni più significative nel 1936, dopo di che la include nel sesto volume della raccolta in otto tomi *Dramaturgija* (1936). Quest'ultima versione è la stessa che si trova nelle successive pubblicazioni, ossia nell'undicesimo tomo di *Polnoe sobranie sočinenij v pjatnadcati tomach* (1949), comparsa quattro anni dopo la morte dell'autore, e in altre due raccolte del 1983¹⁷⁴. L'opera non risulta essere stata tradotta in altre lingue.

La prima dell'opera va in scena presso il Bol'soj Dramatičeskij Teatr il 14 aprile 1924¹⁷⁵ e Tolstoj riceve come compenso 780 rubli e 47 copechi. Lo scrittore è l'unico a godere della notorietà e del compenso che derivano da *Bunt mašin*: contravvenendo quindi di fatto al contratto stipulato con Krol', Tolstoj riporta solo il proprio nome sia nella versione in rivista che sui manifesti teatrali¹⁷⁶, senza nemmeno avvisare il traduttore della prima messa in scena. Krol', che si trova ancora a Berlino, scrive a Tolstoj di aver scoperto casualmente della pubblicazione di *Bunt mašin* e gli ricorda i termini dell'accordo. Tolstoj risponde alle lettere soltanto quando la sorella di Krol', bloccato in Germania per problemi di salute, si reca direttamente a casa dello scrittore. Solo a quel punto, Tolstoj gli scrive che non aveva potuto adempiere al contratto perché l'opera *Bunt mašin* era un lavoro soltanto suo, "con un tema preso in prestito"¹⁷⁷.

¹⁷² Si veda Documento 5 in Appendice.

¹⁷³ A. N. Tolstoj, *Bunt mašin*, Leningrad, Vremja, 1924.

¹⁷⁴ Si veda la lista di pubblicazioni di *Bunt mašin* al link: <<https://fantlab.ru/work78954>> (ultimo accesso 30.01.2024).

¹⁷⁵ W. E. Harkins, *Karel Čapek's R. U. R. and A. N. Tolstoj's Revolt of the Machines*, in "The Slavic and East European Journal", 1960, Vol. 4, N. 4, p. 312.

¹⁷⁶ Si veda il Documento 9 in Appendice.

¹⁷⁷ D. Malanucha, *O sud'be odnoj poluzabytoj p'esy*, in "Vyborg", 01.03.2013, N. 28, p. 17.

Provvede a corrispondergli un compenso per il lavoro di traduzione, ma nega la possibilità di inserire il suo nome in relazione alla commedia.

Il 15 maggio 1924 Jakov Fedorovič Èntin, avvocato difensore di Krol', intenta una causa nei confronti di Tolstoj, rappresentato da Noj Jakovlevič Levin¹⁷⁸. Èntin chiede che *Bunt mašin* venga riconosciuta come opera sia di Tolstoj che di Krol', che il nome di Krol' compaia sulle successive produzioni dell'opera e che al traduttore venga corrisposta la metà dei profitti già ottenuti in relazione alla pubblicazione e messa in scena, nonché la metà anche dei profitti futuri. Il processo inizia il 30 giugno, e coinvolge tra i testimoni importanti figure di spicco dell'ambiente letterario. oltre al già citato N. F. Monachov, A. K. Voronskij e O. D. Kameneva, in tribunale hanno presenziato Ivan Nikolaevič Bersenev, noto attore teatrale e capo dello studio del Tearpo d'Arte di Mosca, Andrej Nikolaevič Lavrentiev, direttore del BDT e Veniamin Pavlovič Belkin, artista e pittore, oltre agli scrittori Kornej Ivanovič Čukovskij e Michail Ivanovič Zamjatin (1884-1937), il drammaturgo e regista Evtichij Pavlovič Karpov, l'attore e autore di opere popolari Grigorj Grigor'evič Ge, e altri. La maggioranza concorda che "il fatto di prendere in prestito il tema, la fraseologia e i singoli episodi dà motivo di considerare l'opera presa in prestito e non del tutto indipendente, ma non esclude l'elemento della creatività..."¹⁷⁹ Dopodiché, Karpov e Ge sostengono che *Bunt mašin* di Tolstoj non sia altro che un adattamento di un'opera teatrale di Karel Čapek e prendono le parti di Krol'. Secondo Ge, "l'autore è partito dall'originale, ma lo ha usato come tela. *Bunt mašin* è un'opera creativa, ma di cui è stato preso in prestito ben più del tema..."¹⁸⁰. Anche M. Gor'kij in una lettera esprime del resto indignazione nei confronti dell'appropriazione indebita del testo di Čapek, che a suo parere non si è limitata ai personaggi, ma ha ripreso interi passaggi¹⁸¹.

Al contrario, Čukovskij e altri giovani artisti intervengono a favore di Tolstoj, portando gli esempi di grandi autori che nella storia hanno adattato soggetti celebri: A. Puškin aveva ripreso W. Scott nella *Figlia del capitano* e Molière nell'*Avaro* recupera Plauto. Čukovskij, insistendo sul fatto che *Bunt mašin* sia un'opera indipendente, aggiunge che "*V.U.R.* di Čapek è stato scritto contro il progresso e contro la rivoluzione.

¹⁷⁸ *Ibidem.*

¹⁷⁹ *Ibidem.*

¹⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁸¹ W. E. Harkins, *Karel Čapek's R. U. R. and A. N. Tolstoj's Revolt of the Machines*, in "The Slavic and East European Journal", 1960, Vol. 4, N. 4, p. 313.

L'idea dell'opera è puramente religiosa. Le macchine in esso sono opposte a Dio. La creazione di uomini artificiali è, secondo Čapek, una bestemmia contro il Creatore... L'idea di Tolstoj è diametralmente opposta. Sta tutto dalla parte dei ribelli...¹⁸². Tolstoj esalta il progresso e la rivoluzione, mentre Čapek incentra il dramma sulle questioni filosofiche e religiose legate alla natura umana, alla creazione, all'anima, alle responsabilità etiche del progresso scientifico. Lo studioso S. V. Nikolskij accenna alla problematicità dei riferimenti biblici presenti in *R.U.R.* per la censura sovietica, spiegando che anche Gerken-Baratynskij e Mandel'stam avevano indebolito, nella traduzione russa, le sfumature religiose di alcune scene, le battute della governante Nana, ed era stata rimossa un'intera citazione della Bibbia sulla creazione dell'uomo¹⁸³. Questi tagli dipendevano chiaramente dall'atmosfera di psicosi antireligiosa che allora regnava nel Paese, che raggiunse una particolare intensità proprio tra il 1922 e il 1923. Al di fuori del processo, anche È. Gollerbach, uno dei primi studiosi di Tolstoj, si esprime in uno studio critico-bibliografico sull'autore nel 1927, disculpandolo dalle accuse di plagio, in quanto la derivazione del tema da Čapek risulterebbe d'interesse solo come elemento di genesi tematica, ma non come atto penale in sé¹⁸⁴.

Il processo si chiude l'8 dicembre, dopo cinque mesi, con il rifiuto da parte del tribunale della querela intentata da Krol' nei confronti di Tolstoj.

3.3.3 Il messaggio e la struttura dell'opera

Bunt mašin può essere considerata una variazione creativa o una “reincarnazione” della trama di Čapek. Tolstoj condivideva molto probabilmente le preoccupazioni sui destini dell'Europa e i timori legati allo sviluppo delle tecnologie, che avrebbero portato alla conseguente disumanizzazione dell'uomo nella società, espressi da Čapek. Tuttavia, pone nuovi accenti ideologici, in parte anche perché costretto a scrivere un'opera che fosse ideologicamente accettata dai censori. Rispetto a *R.U.R.*, in cui sono centrali anche gli aspetti filosofici e religiosi, il focus di *Bunt mašin*

¹⁸² D. Malanucha, *O sud'be odnoj poluzabytoj p'esy*, in “Vyborg”, 01.03.2013, N. 28, p. 17.

¹⁸³ S. V. Nikol'skij, *K istorii znakomstva s p'esoj Čapeka «R.U.R.» v Rossii*, in *Slavjanskij al'manach 2003*, Moskva, Indrik, 2004, p. 412.

¹⁸⁴ È. Gollerbach, *Aleksej N. Tolstoj, Opyt kritiko-bibliografičeskogo issledovanija*, Leningrad, Iz. avtora, 1927, pp. 50-52.

è sulla rivolta dei *robotniki*-operai e rivoluzionari contro il sistema capitalista. Come verrà spiegato in seguito, Tolstoj inserisce il personaggio di Michail, un rivoluzionario e agitatore, che istiga la ribellione dei *robotniki*, in *R.U.R.* insorti dopo un'autonoma presa di coscienza. Il conflitto tra umani e lavoratori artificiali inizia con un problema sindacale, ossia l'aumento della disoccupazione tra gli umani dovuto all'uso dei *robotniki*, situazione che Michail sfrutta per aizzare le creature artificiali contro Morej. Diversamente dal testo di Čapek, in cui la ribellione è organizzata solo dai robot e contro gli esseri umani sull'isola, in *Bunt Mašin* gli uomini disoccupati si uniscono ai *robotniki* ribelli contro il capitalista Morej. Tolstoj descrive quindi sostanzialmente un conflitto di classe, e conclude l'opera con un manifesto politico che esalta l'uomo liberato dopo la rivoluzione, a differenza del finale di *R.U.R.* che celebra l'amore come forza rigeneratrice.

Vista la complessa storia editoriale di *Bunt mašin* e l'assenza di una traduzione, abbiamo ritenuto opportuno analizzarne più da vicino la struttura. Confrontando tra loro almeno le prime due pubblicazioni è possibile riscontrare piccole differenze negli elementi che le compongono. Nella pubblicazione del 1924 sulle pagine del secondo numero di "Zvezda", l'opera di Tolstoj è presentata, oltre che dal titolo "*Bunt mašin*", dalla voce posta tra parentesi "*Teamp*" ("Teatr", Teatro), che indica la tipologia del testo distinguendola da *povest'*, *rasskaz* o traduzione (le altre tipologie presenti all'interno della rivista)¹⁸⁵. Segue una premessa relativa alla conoscenza di *R.U.R.* da parte di Tolstoj. In queste poche righe, Tolstoj dice di aver scritto la propria opera dopo aver conosciuto *R.U.R.* (nel testo: *B.V.P.*, ossia V.U.R.) di Čapek, il cui tema era stato a sua volta tratto dalla letteratura inglese e francese. L'autore legittima il prestito del soggetto dell'opera ceca dicendo di aver seguito l'esempio di altri grandi drammaturghi. Con queste parole, Tolstoj sembra alludere al fatto che Čapek avesse sfruttato per primo un tema letterario internazionale, già presente prima di lui in M. Shelley in *Frankenstein* e in *L'Ève future* di V. de l'Isle-Adam¹⁸⁶. Entrambi i romanzi anticipavano in effetti alcuni dei temi di *R.U.R.*, ma erano incentrati su creature singole ed erano privi delle più

¹⁸⁵ È possibile consultare l'indice dei testi presenti su "Zvezda" N. 2, 1924, al link: <<https://zvezdaspb.ru/index.php?page=2&razd=1924>> (ultimo accesso 30.01.24).

¹⁸⁶ W. E. Harkins, *Karel Čapek's R. U. R. and A. N. Tolstoj's Revolt of the Machines*, in "The Slavic and East European Journal", 1960, Vol. 4, N. 4, p. 312.

ampie implicazioni sociali ed economiche, oltre che dei pericoli di disumanizzazione corsi dall'uomo moderno messi in risalto nell'opera di Čapek.

Alla premessa, segue la sigla delle iniziali di Tolstoj (*A. T.*), e i quattro atti che costituiscono l'opera. Gli atti sono composti rispettivamente da 4, 6, 6 e 5 scene, per un totale di 21. Nonostante ciò, l'ultima scena del quarto atto è numerata come ventesima. Ciò è dovuto presumibilmente a un errore nella stampa: risulta infatti che la sesta scena del terzo atto, dunque la sedicesima¹⁸⁷, e la prima scena del quarto atto, ossia la diciassettesima¹⁸⁸, siano entrambe numerate come "sedicesima". Le due scene, di contenuto diverso e di cui la seconda è l'effettiva continuazione della precedente, sfalsano la numerazione di quelle seguenti, provocando così la mancata corrispondenza tra la denominazione e il numero. In calce al quarto atto, si leggono nome e cognome dell'autore, la data del 25 novembre (del 1923) in cui si presume sia stata conclusa la stesura dell'opera, e la città di Pietrogrado.

A distanza di alcune settimane, quando *Bunt mašin* appare in volume per *Vremja*, si aggiungono al testo alcuni elementi. La prima pagina è occupata da un'illustrazione, eseguita da S. Kuprijanova, nella quale il titolo dell'opera interagisce con l'immagine, insieme ad autore, titolo, anno di pubblicazione e casa editrice. È inserita una facciata in cui vengono nuovamente riportate le generalità della pièce, ma al titolo viene ora fatto seguire il sottotitolo "*Фантастические сцены*" ("Fantastičeskie sceny", Scene fantastiche). In calce, compaiono nuovamente il nome dell'editore *Vremja*, la città Leningrado¹⁸⁹ e l'anno 1924. Nella pagina successiva c'è un riferimento all'approvazione della messa in scena dell'opera da parte del Leningradskij Gubernskij Repertuarnyj Komitet, e a seguire la già citata premessa sulla derivazione del tema dal dramma di Čapek firmata da Tolstoj. Segue una pagina in cui è riportato solo il titolo *Bunt mašin*, e infine i quattro atti, composti anche in questa pubblicazione rispettivamente da 4, 6, 6 e 5 scene, per un totale di 21. Dopo il quarto atto, è inserito un indice delle scene e altre informazioni sulle pubblicazioni di *Vremja*.

¹⁸⁷ A. N. Tolstoj, *Bunt mašin*, in "Zvezda", n. 2, 1924, p. 74.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 77.

¹⁸⁹ Rispetto alla pubblicazione su "Zvezda", che riportava Pietrogrado, qui il nome della città è già diventato quello di Leningrado. Pietrogrado venne ribattezzata in memoria di Lenin il 26 gennaio 1924, ossia cinque giorni dopo la sua morte. P. Bushkovitch, *Breve storia della Russia*, Torino, Einaudi, 2013, p. 375.

Oltre all'immagine, significativa in quanto prima e quasi unica rappresentazione iconografica del *rabotnik* di Tolstoj, è interessante considerare l'aggiunta del sottotitolo "Fantastičeskie sceny", "Scene fantastiche". Tale sottotitolo non è presente in tutte le edizioni successive: ad esempio, non compare nella pubblicazione per Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Ukrainy del 1925 (in cui al titolo segue solo l'indicazione "*P'esa v četyrech dejstvijach*", "*Pièce in quattro atti*")¹⁹⁰, mentre è presente nella raccolta *Polnoe sobranie sočinenij v pjatnadcati tomach* del 1949. L'aggiunta di questo sottotitolo fa pensare a quanto era accaduto nelle prime traduzioni di *R.U.R.* in tedesco, inglese e francese, come si è già accennato nel Paragrafo 2.6. In modo analogo agli altri traduttori e artisti europei, suggestionato anch'esso dalla visione della messa in scena berlinese di Kiesler, Tolstoj deve aver voluto caratterizzare la propria creatura e la propria opera avvicinandola al genere fantascientifico.

Le scene che compongono i quattro atti di *Bunt mašin* possono essere distinte in tre tipologie: scene in cui il Borghese ("обыватель", "obyvatel'" nel testo)¹⁹¹ interviene con dei monologhi sul palco, scene di azione in cui i personaggi interagiscono tra loro, e scene per così dire "ibride", costruite sull'interazione del Borghese con alcuni personaggi, e che generalmente non fanno procedere l'azione. Se nel primo e secondo atto i monologhi del Borghese si alternano regolarmente alle scene d'azione, è soprattutto dalla tredicesima scena del terzo che aumenta il numero di quelle "ibride".

3.3.4 La trama e i personaggi

Atto I

Nella prima scena del primo atto si assiste al monologo di "Obyvatel'", ossia del "Borghese"¹⁹², una voce narrante dissacrante. Tolstoj non dà un nome proprio a questo personaggio, che diventa così rappresentante dell'intera classe sociale. In russo "obyvatel'", può indicare sia "il cittadino, l'abitante di una città", sia "un uomo privo di

¹⁹⁰ A. N. Tolstoj, *Bunt mašin*, pubblicato nella collana *Teatral'naja biblioteka*, Char'kov, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Ukrainy, 1925.

¹⁹¹ "obyvatel'", traducibile con "borghese, filisteo", è riportato nell'elaborato con la lettera maiuscola in quanto è uno dei personaggi principali dell'opera.

¹⁹² Nel testo, si è preferito mantenere la lettera maiuscola per riferirsi al "Borghese", essendo uno dei personaggi principali della pièce.

visione sociale, con opinioni ristrette e borghesi, che vive di gretti interessi”¹⁹³. In particolare, “obyvatel” ha acquisito il secondo significato dispregiativo durante il periodo sovietico. Poiché tutti erano tenuti a dimostrare un entusiasmo nei confronti della Rivoluzione, chi non aderiva a tale entusiasmo era individuato come un nemico e i componenti della classe borghese, che non contribuirono alla costruzione del comunismo, vennero chiamati “obyvateli”¹⁹⁴. In inglese e italiano, in quest’accezione, il termine è stato spesso tradotto con l’ormai desueto “The Philistine” o “il Filisteo”¹⁹⁵. Il Borghese ricorda uno dei tanti “piccoli uomini” della letteratura russa, presenti già nelle opere di Gogol’ e Čechov, imbrigliati nelle loro frustrazioni quotidiane. Il Borghese è uno dei personaggi che più caratterizza la pièce: non solo apre e presenta l’opera, ma per più della metà della sua durata i suoi interventi occupano la scena intera. Contrariamente alle convenzioni tipiche delle opere teatrali, la presenza di un personaggio-narratore rende *Bunt mašin* un lavoro innovativo.

Davanti al sipario, il Borghese parla di sé in un discorso ironico rivolto al lettore e al pubblico in sala, nel quale è possibile rintracciare alcune coordinate su dove si stia svolgendo l’azione.

Обыватель. [...] Дело вот в чем: в Тихом океане, на тропическом острове устроена громаднейшая фабрика, где готовят фабричным путем из клетчатки, из морских водорослей, кто бы вы думали?... Люди... Искусственные работники. Директор фабрики, король над всеми угольными, железными, нефтяными, мясными, бумагопрядильными и прочая, и прочал королями, Александр Морей, объезжает в настоящее время Соединенные Штаты в целях усиления пропаганды своего товара. Неописуемые волнения творятся по всей стране. Взбунтовались безработные. Тут и объяснять нечего: берут живого человека и гонят его в зашею, а на место его сажают чудовище, порожденное не чревом матери, но химиками в ретортах и на хитроумных

Borghese. [...] La questione è questa: nell’Oceano Pacifico, su un’isola tropicale, è stata allestita un’enorme fabbrica, dove, con metodi industriali, vengono prodotti con fibre, alghe marine, chi vi viene in mente? ... Uomini... Lavoratori artificiali. Il direttore della fabbrica, il re di tutti i prodotti, carbone, ferro, petrolio, carne, carta e tutto il resto, e re di tutti i re, Aleksandr Morej, sta facendo in questo momento il giro degli Stati Uniti per riuscire a promuovere il suo prodotto. Disordini indescrivibili stanno avendo luogo in tutto il paese. I disoccupati si sono ribellati. Non c’è niente da spiegare: prendono un uomo vivo e lo cacciano in malo modo. Al suo posto ci piazzano un mostro, nato non dal grembo materno, ma per mano dei chimici, all’interno di storte e macchine ingegnose. Se volete, guardate voi stessi...

¹⁹³ Dalla voce “обыватель”, <<https://gramota.ru/poisk?query=обыватель&mode=all>> (ultimo accesso 30.01.2024).

¹⁹⁴ M. Koroleva, *O slove “obyvatel”*, in “Rossijskaja gazeta – Nedelja – Federalnyj vypusk”, 25.01.2012, 16, <<https://rg.ru/2012/01/26/obyvatel.html>> (ultimo accesso 20.06.2024).

¹⁹⁵ Cfr. il testo in lingua inglese T. Romanenko, P. Ščerbinina, *Robot vs Worked*, in “Technology and Language”, 2022, 3 (1), p. 22; oppure il testo in lingua italiana P. Buoncristiano, *Un cuore meccanico*, Roma, Carocci, 2011, nota 110, p. 231.

Nonostante il tempo in cui ha luogo l'azione non venga specificato, il Borghese informa i lettori che il luogo in cui i fatti si svolgono è un'isola dell'Oceano Pacifico, sulla quale è stata costruita una fabbrica. In questo edificio sono prodotti degli “*iskusstvennye rabotniki*”, ossia i “lavoratori artificiali”, nati attraverso un procedimento chimico in laboratorio e costituiti da fibre e alghe marine. Colui che ha avviato questa produzione è Aleksandr Morej, proprietario di tutte le risorse e “proclamato re dei re” di quest'isola, qui e successivamente tratteggiato con i più spiccati tratti del capitalista. Il cognome Morej potrebbe essere un riferimento al romanzo di fantascienza *The Island of Dr. Moreau* di Herbert G. Wells, scrittore stimato e amato da Tolstoj e una delle principali fonti di ispirazione anche di Čapek. Ad avallare questo riferimento, potrebbe concorrere il fatto che anche un altro personaggio, uno dei tre ingegneri che lavorano nella fabbrica di *Bunt mašin*, si chiami Herbert, probabilmente sempre in omaggio al nome di Wells¹⁹⁷. Morej, che per reclamizzare i suoi prodotti gira il mondo tenendo comizi pubblicitari, in modo simile a un mercante di schiavi, ha avviato una sostituzione degli esseri umani con dei “mostri”, i *rabotniki* e, di conseguenza, nel paese sono scoppiate delle rivolte da parte dei disoccupati.

Non è esattamente chiaro in che paese si stiano verificando tali proteste, nonostante l'azione sembri ambientata in una sorta di mondo reale di cui vediamo quest'isola nell'Oceano Pacifico, il continente americano e alcune incursioni nella Russia sovietica. Il fatto che i *rabotniki* vengano diffusamente impiegati nei luoghi di lavoro più comuni, generalmente assegnati all'uomo, causa lo scontento e le rivolte dei disoccupati. Il conflitto uomini-lavoratori artificiali risulta essere perciò di natura prettamente sindacale.

Nella seconda scena si entra nell'azione *in medias res*. Suoni di sirene militari anticipano l'alzata del sipario, dopo la quale lo scenario è quello di un campo di battaglia dove stanno terminando i combattimenti. Sullo sfondo si vede di scorcio il mare ma, come si intuisce poco più avanti, non siamo ancora sull'isola a cui ha

¹⁹⁶ A. N. Tolstoj, *Bunt mašin*, Leningrad, Vremja, 1924, pp. 10-11.

¹⁹⁷ P. Buoncristiano, *Un cuore meccanico*, Roma, Carocci, 2011, p. 231. Il rapporto di stima reciproca tra Tolstoj e Wells è attestato anche da un loro incontro, che ebbe luogo nel 1916 nell'Essex, come riportato nell'articolo G. Mendelevič, *Aleksej Tolstoj i Gerbert Uëlls*, in “Literaturnaja Rossija”, 11.01.1963, N° 2, p. 3, <<https://fantlab.ru/edition73589>> (ultimo accesso 30.01.2024).

accennato il Borghese, bensì sulla terraferma in un luogo non specificato del continente americano. Compare qui il secondo personaggio principale dell'opera, il rivoluzionario Michail che, come verremo a sapere più avanti, è da poco rientrato dall'Europa dove ha studiato fisiologia all'Accademia di Parigi. Insieme a Jim, uno "staryj rabočij" (un vecchio operaio), l'uomo ascolta l'eco dello scontro armato in lontananza. I due sono rimasti senza munizioni e, sentendo avvicinarsi gli spari, capiscono che i soldati artificiali stanno combattendo al fianco di quelli umani (non-artificiali) e che l'edificio è stato occupato, rimanendo loro gli ultimi sopravvissuti. A scontrarsi sono i disoccupati in rivolta, tra i quali combattono anche Michail e Jim, e i soldati, artificiali e non, che rispondono al volere del capitalista Morej.

Secondo l'operaio Aleksandr è un uomo spietato, in grado di sostituire i *rabotniki* uccisi a San Francisco per mano dei rivoltosi rimpiazzandoli con il doppio degli elementi. Michail propone allora un modo per fermarlo:

Michail. – Александр Морей заменяет людей живыми машинами... Он последователен... Но мы ужалим его в самое сердце... Мы и эти машины поднимем бунтом против него. Мы победим, Джим...

Рабочий. - У искусственных людей, вместо сердца, мне говорили - холодный мускул. Они не чувствуют страдания, не знают жалости. Заводы Морей выкидывают на рынок ежедневно тысячи таких работников. Они идут нам на смену.

[...]

Michail. – Сегодня нас разбили, а завтра мы поведем на баррикады самих работников Морей...

Рабочий. – Александр Морей хитер, он так их делает, что к ним нет ключа.¹⁹⁸

Michail. – Aleksandr Morej sostituisce gli uomini con le macchine viventi... È coerente... Ma lo pugneremo al cuore... Noi e queste macchine ci ribelleremo contro di lui. Vinceremo, Jim...

Operaio. - Mi è stato detto che, al posto di un cuore, gli uomini artificiali hanno un muscolo freddo. Non sentono la sofferenza, non conoscono la pietà. Le fabbriche di Morej lanciano ogni giorno sul mercato migliaia di lavoratori del genere. Ci sostituiranno.

[...]

Michail. – Oggi siamo stati sconfitti, ma domani condurremo alle barricate gli stessi *rabotniki* di Morej...

Operaio. – Aleksandr Morej è astuto, li fa in modo che siano inaccessibili.

Michail vuole quindi far insorgere i lavoratori artificiali contro il loro stesso creatore. Poiché è stato chiamato a lavorare sull'isola da Morej, che conosce sin dai tempi della scuola, vuole approfittare della situazione e accelerare la presa di coscienza dei *rabotniki* riguardo la loro forza. Di lì a poco sopraggiungono i lavoratori artificiali che attaccano i due uomini. L'operaio, lanciandosi contro i lavoratori artificiali, viene velocemente ucciso.

¹⁹⁸ A. N. Tolstoj, *Bunt mašin*, Leningrad, Vremja, 1924, pp. 11-15.

A proposito dei *rabotniki*, in questo passaggio viene detto sia che sono “živye mašiny”, ossia “macchine viventi” (contrapposte ai “živye ljudi”, “esseri umani”, riferito ai soldati non-artificiali), sia che non possiedono un cuore, ma un “muscolo freddo”: sembrano non avere un punto debole o un modo per accedere al loro interno, e non sono in grado di provare emozioni, sofferenza né pietà. Fin da subito è chiaro che nei *rabotniki* coesistono alcune caratteristiche della macchina e altre, proprie di un corpo organico. Inoltre, nel finale di questa scena si sente il suono di una marcia, che, come accadrà anche più avanti, anticipa l’arrivo dei lavoratori artificiali: la camminata è caratterizzata dagli aggettivi “metalličeskij”, “metallico” e “unylyj” “angoscioso, malinconico”. Quando Michail solleva e porta via il vecchio operaio ucciso, la didascalia dice che “volti pallidi come maschere, simili gli uni agli altri, si alzano sopra la barricata in cappucci di metallo”¹⁹⁹.

La terza scena è nuovamente un monologo del Borghese, che riflette su quale sia la funzione dell’uomo e della macchina nella società. Riporta al pubblico quanto avrebbe dichiarato Morej in un’intervista:

Обыватель. [...] «Что, говорит, есть современный человек? силешки мало, а недовольства, озорства, разных требований сколько хочешь. Мне, говорит, нужна машина, а не человек, теперь – век электричества. [...] А теперь, говорит, человек мне обходится дороже машины, а работает хуже, и еще недовольный, то и дело его усмиряй...»²⁰⁰

Borghese. [...] “Cos’è l’uomo moderno? – dice. Ha poca forza, ma è insoddisfatto, fa stupidaggini, e ha pretese a non finire. Io – dice – ho bisogno di una macchina, non di un uomo, la nostra è l’era dell’elettricità. [...] Adesso – dice – una persona mi costa più di una macchina, ma funziona peggio, ed è pure insoddisfatta, quindi ogni tanto devo domarlo...”

Qui è chiara una contrapposizione tra la macchina e l’uomo e il concetto di *rabotnik* si avvicina ancora una volta a quello del dispositivo meccanico. L’uomo risulta un essere pieno di bisogni e necessità, e per questo meno conveniente, mentre la macchina sarebbe qualcosa di più economico e funzionale. La frase di Morej, “la nostra è l’era dell’elettricità”, a sottolineare l’importanza dell’elemento indispensabile per azionare i meccanismi automatizzati, ricorda a tratti la centralità che anche Lenin le aveva dato dicendo “Il comunismo è il potere sovietico più l’elettrificazione di tutto il paese”²⁰¹.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 14.

²⁰⁰ *Ivi*, pp. 14-15.

²⁰¹ Nel dicembre del 1920 c’era stata l’apertura dell’VIII Congresso panrusso dei Soviet, in cui Vladimir I. Lenin pronunciò la storica frase. Il congresso approvò il piano GOELRO (Gosudarstvennaja komissija

Nella quarta scena compare una folla elegantemente vestita che festeggia l'arrivo di Morej. L'uomo si rivolge alla folla chiamandoli "Americani, compatrioti!"²⁰². Sembra dunque chiarito il fatto che Morej sia di origini americane e si rivolga ai suoi concittadini.

Nel suo discorso analizza le rivolte dei giorni precedenti, frutto di incomprensioni, poca consapevolezza e mancanza di fiducia nella sua persona e nella sua attività. Le intenzioni di Morej alla base dell'operazione di sostituzione degli esseri umani sembrano infatti nel loro interesse:

Morej. – Американцы, соотечественники!
[...]

Я никогда не устану повторять: через десять лет у вас будет столько хлеба, мяса, вина, одежды, угля, прекрасных вещей, что вы будете брать их пригоршнями, почти ничего не платя, почти даром. (*Аплодисменты*). Каждый будет брать столько, сколько захочет. Вы будете носить шелковые одежды, гулять в прекрасных парках, танцевать [sic] в просторных залах. Гидроплан, яхта, автомобиль будут такой-же принадлежностью каждого, как носовой платок. (*Аплодисменты*). Нет больше принудительного труда! Вам не придется работать шесть дней, чтобы на седьмой заслужить скудный отдых. Цель вашей жизни будет наслаждение. Я обещаю вам роскошную жизнь! (*Аплодисменты*).²⁰³

Morej. – Americani, compatrioti!

[...]

Non mi stancherò mai di ripeterlo: tra dieci anni avrete tanto pane, carne, vino, vestiti, carbone, cose magnifiche che ne prenderete a manciate, pagando quasi niente, praticamente in regalo. (*Applausi*). Ognuno prenderà quanto vuole. Indosserete abiti di seta, camminerete in bellissimi parchi, ballerete in ampie sale. Un idrovolante, uno yacht, un'auto saranno proprietà di tutti, come un fazzoletto da naso. (*Applausi*). Niente più lavoro forzato! Non dovrete più lavorare sei giorni per guadagnarvi un magro riposo il settimo. Lo scopo delle vostre vite sarà il piacere. Vi prometto una vita lussuosa! (*Applausi*).

Coloro che secondo Morej permetteranno alle persone di vivere lussuosamente sono i *robotniki*, che li sostituiranno nelle loro mansioni. L'uomo presenta la versione più recente del lavoratore artificiale "tipo M. 24, serie C. 0011"²⁰⁴, ne descrive i costi, i consumi e le capacità:

Morej. – [...] Все это сделают мои универсальные искусственные работники. Они считают, пишут, готовят пищу, убирают комнаты, пашут, жнут, работают

Morej. – [...] Tutto questo sarà fatto dai miei lavoratori artificiali universali. Contano, scrivono, cucinano, rassettano la stanza, arano, mietono, lavorano su qualsiasi macchinario.

po elektrifikaciji Rossii, Commissione statale per l'elettrificazione della Russia), il primo piano unificato a lungo termine per lo sviluppo dell'economia nazionale basato sull'elettrificazione. V. Ju. Steklov, *Lenin i elektrifikacija*, Moskva, Nauka, 1982, p. 4.

²⁰² A. N. Tolstoj, *Bunt mašin*, Leningrad, Vremja, 1924, p. 16.

²⁰³ *Ivi*, p. 16.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 17.

на любом станке. 110 долларов за вполне одетый экземпляр! Каждый может купить себе универсального слугу, – это наш девиз... Наш последний выпуск, тип М. 24, серия Ц. 0011, потребляет пищи 350 грамм в сутки, спит два с половиной часа, неприхотлив и неутомим в работе. При покупке мы даем льготную рассрочку: вы вносите 10 долларов и затем 50 центов каждую неделю. (*Аплодисменты*). Кроме того, мы страхуем его жизнь на 10 лет. Цель нашего предприятия, вы это сами видите, не нажива. Мы зарабатываем всего семь долларов и десять центов на каждом вполне одетом экземпляре. Цель нашего предприятия дать людям вечное счастье. (*Аплодисменты*).²⁰⁵

110 \$ per una copia completamente vestita! Tutti possono comprarsi un servitore universale, questo è il nostro motto... La nostra ultima versione, il modello M. 24, serie C. 0011 consuma 350 grammi di cibo al giorno, dorme due ore e mezza, non ha pretese ed è instancabile nel lavoro. Al momento dell'acquisto offriamo rate agevolate: pagate 10 dollari e poi 50 centesimi ogni settimana. (*Applausi*). Inoltre, assicuriamo la sua vita per 10 anni. Lo scopo della nostra impresa, come potete vedere da voi, non è il profitto. Guadagniamo solo sette dollari e dieci centesimi su ogni esemplare completamente vestito. L'obiettivo della nostra impresa è donare agli uomini la felicità eterna. (*Applausi*).

Morej nega di essere spinto ad agire per profitto, ma la sua intenzione è quella di migliorare la qualità della vita delle persone, liberandole della necessità di lavorare, garantendo così loro ricchezza e benessere.

Si alzano tra la folla voci di protesta di uomini e donne, che chiedono cibo, il ritiro delle truppe, la chiusura delle fabbriche e degli impianti di produzione dei lavori artificiali, oltre a garanzie e diritti per i disoccupati. A questi Morej risponde con altre promesse di felicità:

Морей. – Друзья, терпенье. Мы организуем питательные пункты для безработных. Мы бросим на бесконечные равнины Америки и России миллионы наших механических работников. Подождите урожая следующего года. Мы накормим всех. Счастье нужно уметь ждать. Мы вернем вас в первозданный рай.²⁰⁶

Morej. – Amici, abbiate pazienza. Organizzeremo punti dove dar da mangiare ai disoccupati. Getteremo milioni dei nostri lavoratori meccanici nelle sterminate pianure dell'America e della Russia. Aspettate il raccolto del prossimo anno. Daremo da mangiare a tutti. Bisogna saper aspettare la felicità. Vi riporteremo al paradiso primordiale.

Un uomo tra la folla minaccia di rivolgergli contro le sue stesse creature: “Pensi che i tuoi lavoratori siano obbedienti? Insegneremo anche a loro a odiarti...”²⁰⁷.

L'intervento della polizia seda la folla di rivoltosi, cosicché Morej continua la presentazione del *rabotnik*: mostra orgoglioso le sue creature, trattandole come fossero

²⁰⁵ *Ivi*, pp. 16-17.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 17.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 18.

schiavi, e invita la folla a osservare i loro denti, le unghie, le orecchie, le loro scatole craniche.

Entrano quindi in scena quattro lavoratori artificiali, 015, 016, 088 e 033. Morej spiega che i *rabotniki* vanno alimentati due volte al giorno con il fosforo, e che sono privi di istinti sessuali, incapaci di provare dolore e paura. L'uomo chiede a 016 di indicargli quale sia la ragazza più bella tra la folla. È così che viene presentata Elena, unica protagonista femminile umana dell'opera. Morej le offre in dono il *rabotnik* 016, che Elena però rifiuta.

Per provare la bontà e la completa fedeltà dei suoi lavoratori artificiali, Morej sottopone alla folla una dimostrazione:

Морей. – [...] 033, вчера он сломал себе палец, это испорченный экземпляр, он будет брошен в котел. Я покажу на нем послушание наших работников. 033, идите и принесите мне нож.

[...]

Мы не снабжаем наших работников моральными понятиями, считая это излишним и даже вредным. Мы производили опыты. Работник, снабженный моральным понятием, даже в слабой степени, начинает неряшливо работать, теряет аппетит, затем с ним начинаются припадки бешенства, он сходит с ума.

[...]

Я закончу мое слово показательным опытом: вы убедитесь в совершенном повиновении моих работников, и также в том, что в них отсутствует наше вечное проклятие, чудовище, терзающее земнородных, – страх смерти. 033, убейте себя! (*Наступает тишина. Морей, усмехаясь, смотрит на толпу. В руке у него сигара. 033 с ножом сходит в толпу. Внезапно он оборачивается и с каменной ненавистью смотрит на Морей.*)

Обыватель. – Ай, ай, не хочет!

Морей. (*Роняет сигару.*) – Что с вами, 033?

033. – Я повинуюсь. (*Садится, приставляет нож к сердцу.*)

Елена. – Остановите его!

(*033 рычит, погружает в себя нож, валится на бок. Морей снимает котелок, вытирает лоб. Пронзительный крик Елены. Ропот в толпе, Аплодисменты, Морей салютует котелком.*)

[...]

Morej. – [...] 033 ieri si è rotto un dito, è un esemplare danneggiato, verrà gettato nell'altoforno. Mostrerò su di lui l'obbedienza dei nostri lavoratori. 033, vai a prendermi un coltello.

[...]

Non dotiamo i nostri lavoratori di concetti morali, ritenendo che si tratti di qualcosa di superfluo e persino dannoso. Abbiamo condotto degli esperimenti. Un *rabotnik*, incatenato da un concetto morale, anche in minima misura, inizia a lavorare in modo sciatto, perde l'appetito, poi iniziano gli accessi di rabbia, impazzisce.

[...]

Terminerò il mio discorso con una dimostrazione: vi convincerete della perfetta obbedienza dei miei lavoratori, e anche del fatto che non abbiano la nostra maledizione eterna, il mostro che tormenta i mortali, ossia la paura della morte. 033, ucciditi!

(*Scende il silenzio. Morej, sorridendo, guarda la folla. Ha un sigaro in mano. 033 si fa avanti nella folla con un coltello. All'improvviso si volta e guarda Morej con odio pesante come la pietra.*)

Borghese. – Ahi, ahì, non vuole!

Morej. (*Lascia cadere il sigaro.*) – Cos'hai, 033?

033 – Obbedisco. (*Si siede, punta il coltello al cuore.*)

Elena. – Fermatelo!

(*033 ringhia, affonda il coltello dentro di sé, cade su un fianco. Morej si toglie la bombetta, si asciuga la fronte. Grido penetrante di Elena. Mormorio tra la folla, Applausi, Morej saluta con la bombetta.*)

[...]

Первый гражданин. – Смотрите, кровь, настоящая кровь!

Второй гражданин. (*Воодушевляясь*). – Так вот чем Александр Морей зарабатывает свои десять миллионов долларов в месяц. Да здравствует Морей! (*Крики*).²⁰⁸

Cittadino 1. – Guardate, è sangue, sangue vero!

Cittadino 2. (*Entusiasta*). – Quindi è così che Aleksandr Morej guadagna i suoi dieci milioni di dollari al mese. Lunga vita a Morej! (*Urla*).

Morej conferma quanto aveva detto il vecchio operaio nella seconda scena a proposito dei lavoratori artificiali, non dotati di concetti morali perché ritenuti superflui e in grado di compromettere il loro corretto funzionamento, tanto da portarli ad avere degli eccessi di rabbia. La dimostrazione di Morej mette in evidenza che l'obbedienza dei *robotniki* non è in realtà così scontata. Lo sguardo d'odio lanciato da 033 prima di pugnalarsi prova che in lui affiora il germe di un 'difetto', una sorta di istinto di sopravvivenza apparentemente negato. L'unica ad opporsi all'ordine imposto a 033 è Elena, che viene però ignorata. 033 si toglie la vita, e, come osserva un cittadino, dalla ferita inizia a sgorgare sangue.

Morej invita tutti i cittadini ad andare a osservare i nuovi soldati appena giunti dall'isola a bordo del piroscampo *Imperator*, destinati a combattere i ribelli disoccupati nelle piantagioni degli stati del sud. Anche in questo momento si sente una marcia in lontananza, "metallica e angosciosa".

Una volta che la folla si è allontanata, Morej ne approfitta e si avvicina a Elena: dichiara di averla osservata nei giorni precedenti, le fa dei complimenti e di punto in bianco le offre un lavoro. L'uomo vuole infatti che lei lo segua sull'isola a bordo dell'idrovolante per fare da modella per un nuovo tipo di lavoratrice artificiale donna, la "ženščinrabortinca". Morej confessa di avere bisogno della bellezza di Elena perché ha deciso di creare una nuova magnifica razza di uomini artificiali, poiché deve perfezionare i *robotniki* che, come 033, "hanno qualcosa che si sta muovendo nei loro cervelli" e che "Devono essere migliorati."²⁰⁹ In cambio, le promette uno stipendio di 800 dollari a settimana per cinque anni, abiti, pellicce, gioielli, un equipaggio e servi per sé. Elena si rifiuta ed esprime il proprio disprezzo nei suoi confronti. Benché venga chiamato da molti "messia", per lei rappresenta piuttosto un mercante di schiavi.

²⁰⁸ *Ivi*, pp. 19-21.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 23.

Morej confessa la propria natura e dichiara di amare sì il denaro, ma ancora di più il potere. “Voglio ricostruire l’intero formicaio a modo mio. Alcuni moriranno in questo processo, sono le inevitabili vittime della storia. Forse dovremo combattere. Bene, combatteremo. L’intero socialismo europeo ha già sollevato le armi contro di me.”²¹⁰ Come prima, Morej fa ricorso alla retorica tipica dei primi anni rivoluzionari, utilizzata per parlare della necessità di immolarsi alla causa per la patria, poiché gli investimenti erano necessari per la realizzazione di ardite imprese, allo scopo di raggiungere finalmente il radioso avvenire. Così facendo, Morej si caratterizza nuovamente come un personaggio controverso: assume sì i caratteri del capitalista, invisibile ai socialisti, ma si fa beffe anche delle autorità sovietiche, che attraverso le loro promesse garantivano cambiamenti radicali in una società ancora fortemente arretrata. Il socialismo europeo sarebbe dunque in rivolta contro il capitalista americano che non ha intenzione di rinunciare al proprio obiettivo di ripopolare il mondo alle proprie condizioni. In questo momento entra in scena Michail, che svela di essere il fratello di Elena. Il rivoluzionario ha deciso di infiltrarsi sull’isola lavorando per Morej e chiede alla sorella di assecondare le richieste del ricco capitalista. Segue, senza una chiara ragione, la proposta di matrimonio di Morej a Elena. La donna vorrebbe avere il tempo per pensarci ma la scelta le viene sostanzialmente imposta e il gruppo si dirige a concludere il contratto matrimoniale presso un notaio.

In questo primo atto sono tratteggiati alcuni dei personaggi principali dell’opera: il Borghese, rappresentante della sua classe sociale; Michail, il rivoluzionario che vuole spodestare Morej, facendo insorgere i suoi stessi *rabotniki*; Morej, lo spietato e controverso capitalista, ed Elena, la donna “terribilmente bella”²¹¹, le cui iniziali speranze in un futuro migliore, ingenuamente riposte nell’operato di Morej, sono state tradite. Il *rabotnik* è allo stesso tempo descritto con le caratteristiche di un uomo, prodotto organico ottenuto per via chimica da fibre e alghe marine, ma anche meccanico, dal passo metallico, soggetto saltuariamente, e finora inspiegabilmente, a scatti di rabbia.

²¹⁰ *Ivi*, pp. 22-23.

²¹¹ *Ivi*, p. 25.

Atto II

La quinta scena è un divertente monologo del Borghese, che riallaccia la narrazione tra il primo e il secondo atto. Oltre a ciò, questa scena permette al personaggio di raccontare emblematici episodi della propria vita di cittadino sovietico. Il Borghese, che si presume si trovi ancora sulla terraferma, spiega che Elena e Morej si sono sposati e sono giunti sull'isola, accompagnati da Michail. Esplicitando una spiccata antipatia nei confronti del rivoluzionario, che considera ingannevole e bugiardo, invita qualcuno del pubblico ad intervenire per smascherare le sue cattive intenzioni affinché non si verifichi l'irreparabile.

Nella sesta scena i personaggi si muovono all'interno del laboratorio, descritto nella didascalia in questi termini: "Un laboratorio. Calderoni di rame, enormi storte di metallo. Forni. Strumenti da laboratorio di fisica. Bottiglioni. Manichini, disegni di progetti. Appesi alle pareti pendono braccia, gambe, teste."²¹² All'interno del laboratorio lavorano i tre ingegneri, Pul', Herbert e Krepsen vestiti in camice bianco.

Morej critica il lavoro di Pul', che chiama "ubriaccone" e "anarchico"²¹³, ritenuto responsabile dell'inconveniente occorso con 033. Pul' dice di non essere il responsabile, ma spiega che si tratta di un fenomeno comune tra i *rabotniki*, che aveva già proposto di controllare tramite l'introduzione di ghiandole nel corpo dei lavoratori. La mancanza di tali ghiandole provocherebbe "un rilascio indesiderato di sali che colpisce l'apparato cerebrale."²¹⁴ Il problema sarebbe già così diffuso, che durante l'assenza di Morej si sarebbero verificati "novantatré attacchi di rabbia"²¹⁵: i *rabotniki* hanno morso gli ingegneri e cominciano ad arrivare denunce e contestazioni anche da parte dei clienti. Morej, che si è opposto all'idea di inserire quelle ghiandole perché ritenute una spesa superflua, decide di licenziare seduta stante Pul', il quale accetta di buon grado. Più avanti nella stessa scena si viene a sapere che i *rabotniki* sono mansueti e impassibili, ma che i loro attacchi di rabbia generalmente iniziano "con uno stridore di denti"²¹⁶. Elena, anch'essa presente a questa discussione, si chiede se non sia l'anima a

²¹² *Ivi*, p. 27.

²¹³ *Ivi*, p. 30.

²¹⁴ *Ivi*, p. 28.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ivi*, p. 34.

risvegliarsi in loro, a provocargli quell'effetto, ma Morej nega prontamente e la schernisce.

Il capitalista detta inoltre un messaggio al fonogramma: “sospendere immediatamente il lavoro in tutti i reparti – rimuovere gli stampi dalle presse – rispettare nei frigoriferi il protoplasma²¹⁷ situato nei calderoni e nei macchinari – far venire entro le quattro sarti e costruttori di stampi – selezionare venti lavoratori e lavoratrici malati – inviarli al laboratorio.”²¹⁸ Morej vuole vivisezionare i *robotniki* danneggiati e avviare la nuova serie basata su sua moglie Elena.

Quando Herbert e Krepsen avvertono l'uomo che lavorare senza Pul' sarà complesso e che c'è il rischio che venga chiamato da un'impresa concorrente, per esempio a Mosca, Morej si rende conto del pericolo, e decide di farlo richiamare. Pul' accetta di riprendere a lavorare, ma giura tra sé di vendicarsi per le offese subite.

In questa scena, Elena chiede a Morej di raccontarle del laboratorio e di come è stata creata la fabbrica:

Морей. – Это лаборатория. Вот это – образцы рук, ног. Это стол для вивисекций. Это – реторты, где готовят ткани человеческого тела. Это главный инкубатор – мать. Здесь рождается человек.

Елена. – Все это так фантастично.

Морей. – Ни капли фантастики. История изобретения такова: мой дед, Арчибалд Морей, гениальный физиолог, чудака, богач, романтик, как он сам себя считал, – построил на этом уединенном острове лабораторию. Он пытался, путем химического синтеза, найти живую материю, называемую протоплазмой. Он извлек ее из морских водорослей и рыбьих жиров. Он нашел удивительный реактив, называемый им «Феоген». Под действием «Феогена» его протоплазма получила чудовищную силу жизни. Он мог ее формировать, сшивать, лепить. Она страдалась и жила. Он делал из нее гигантских червей, медуз с человеческими головами, какие-то невероятные клубки, снабженные ртами, и пускал их в море. Он едва не погиб сам от прожорливости этих

Morej. – Questo è il laboratorio. Ecco alcuni modelli di mani e piedi. Questo è un tavolo per la vivisezione. Queste sono le storte dove vengono preparati i tessuti del corpo umano. Questa è l'incubatrice principale, la madre. Qui è dove nasce una persona.

Elena. – Sembra tutto davvero di fantasia.

Morej. – Non c'è una briciola di fantasia. La storia dell'invenzione è la seguente: mio nonno, Arčibal'd Morej, un brillante fisiologo, un eccentrico, un uomo ricco, un romantico, come si considerava, costruì un laboratorio su quest'isola sperduta. Ha provato, per sintesi chimica, a trovare materia vivente chiamata protoplasma. Lo ha estratto da alghe e oli di pesce. Ha trovato un reagente straordinario, che ha chiamato “Feogen”. Sotto l'azione del “Feogen” il suo protoplasma ha ricevuto un'incredibile forza vitale. Poteva modellarlo, cucirlo, scolpirlo. Il protoplasma è cresciuto e ha vissuto. Ne fece dei vermi giganti, delle meduse con la testa umana, degli incredibili grovigli dotati di bocca, e li liberò in mare. È quasi morto a causa della voracità di questi mostri. Il vecchio Arčibal'd non aveva senso dell'umorismo. Si è messo in testa di creare

²¹⁷ *Ivi*, p. 29, in questa frase nel testo originale per “protoplasma” si trova in russo “протоплазма” (protoplazma); *Ivi*, p. 32 e successive, sempre “протоплазма” (protoplazma).

²¹⁸ *Ivi*, p. 29.

чудовищ. У старого Арчибальда не было ни капли юмора. Он вбил себе в голову: сделать идеального человека, по своему образу и подобию... Ха, ха, ха... Он работал десять лет и приготовил полудохлого философа с головой с эту реторту, снабдил его слепой кишкой, распухшими гландами, всеми ненужными вещами. Ха, ха, ха... Это бесполезное существо шаталось по берегу в смертельной тоске и, наконец, сдохло, его съели крабы.

Елена, – Морей, но разве вы считаете лишней всю сложность человеческого духа?

Морей. – Скажем, я покупаю себе партию штукатуров, и, вдруг, у них оказываются художественные запросы, – один желает играть на скрипке, другой читать стихи... Шарлатанство, дрянной товар.

Елена. – Но это дает радость жизни.

Морей. – Не снабжайте работников радостью жизни. Работник – трудовая машина, он не должен играть на скрипке... Итак, старый Арчибальд понемногу сходил с ума на этом острове. Приехал его сын, мой отец, человек дела. Он сразу понял значение открытия. Он уговорил отца сделать упрощенного человека, снабженного лишь самым необходимым. Было отброшено все, кроме рассудка, пищеварительного аппарата и физической силы. Это был великий шаг. Создан работник. Отец делал сначала большой величины людей, гигантов, но они постоянно ломали себе руки и ноги. Пришлось уменьшить размер до натурального. Затем пришел я, капитализировал предприятие, поставил фабричное производство, и вот... Взгляните, Елена. (*Отдергивает штору на окне*).

Елена. – Что это?

Морей. – Главный корпус. Здесь варится протоплазма, – один раз в десять лет. В том здании делаются легкие, почки и печень. Отдельный флигель – там сердца. Тот большой, кирпичный корпус – фабрика костей...

Елена. – А те кирпичные сараи?

Морей. – Там изготавливаются кишки и кровеносные сосуды. Целые километры вен и артерий. А то – сборные и монтировочные корпуса. Мы собираем человека, как автомобиль, на длинной ленте с боковыми подачами отдельных частей. Там – питомники и школы. Собранного человека отправляют в горячие

л'уомо ideale, a sua immagine e somiglianza... Ah, ah, ah... Ha lavorato per dieci anni e ha creato un filosofo mezzo morto con una testa delle dimensioni di questa storta, gli ha dato un intestino cieco, tonsille gonfie, tutte cose inutili. Ah, ah, ah... Questa inutile creatura barcollò lungo la riva in un'angoscia mortale, e alla fine morì, mangiata dai granchi.

Elena – Morej, pensate che tutta la complessità dello spirito umano sia superflua?

Morej. – Mettiamo che io compri una squadra di stuccatori e, all'improvviso, questi manifestino dei bisogni artistici – uno vuole suonare il violino, l'altro vuole leggere poesie... Ciarlatani, merce scadente.

Elena. – Ma dà gioia alla vita.

Morej. – Non va data ai lavoratori la gioia della vita. Il *robotnik* è una macchina da lavoro, non deve suonare il violino... Dunque, il vecchio Arčibal'd stava impazzendo su quest'isola. Arrivò suo figlio, mio padre, uomo d'azione. Capì subito l'importanza della scoperta. Convinse suo padre a creare un uomo semplificato, dotato solo dello stretto necessario. È stato scartato tutto, tranne la ragione, l'apparato digerente e la forza fisica. È stato un grande passo. Ha creato il *robotnik*. All'inizio mio padre creava esseri grandi, giganti, ma si spezzavano continuamente le braccia e le gambe. Ha dovuto ridimensionarli al naturale. Poi sono arrivato io, ho introdotto un sistema capitalista nell'impresa, ho avviato la produzione industriale e ora... Guarda, Elena. (*tira la tenda della finestra*).

Elena. – Cos'è questo?

Morej. – Il palazzo principale. Il protoplasma viene prodotto qui una volta ogni dieci anni. Polmoni, reni e fegato sono fatti in quell'edificio. In un'ala separata ci sono i cuori. Quel grande edificio di mattoni è una fabbrica di ossa...

Elena. – E quelle baracche di mattoni?

Morej. – Lì si creano intestini e vasi sanguigni. Interi chilometri di vene e arterie. E lì ci sono gli edifici per le parti prefabbricate e il montaggio. Assembliamo un uomo, come un'auto, sul lungo nastro con alimentazioni laterali di singole parti. Lì si trovano asili nido e scuole. L'uomo assemblato viene inviato alle camere di riscaldamento, dove il corpo viene saldato. Iniziano poi a insegnargli a muoversi, a mangiare, a parlare, a lavorare. Ho detto che nel nostro protoplasma c'è una mostruosa sete di vita: in sei settimane dal momento dell'assemblaggio l'uomo è pronto.

[...]

Morej. [...] Ora le mostrerò il *sancta*

камеры, где тело его срastaется. Затем его начинают учить – двигаться, есть, говорить, работать. Я говорил, что в нашей протоплазме – чудовищная жажда жизни: от момента сборки через шесть недель – готовый человек.

[...]

Морей. – [...] Теперь я покажу святое святых, сокровище, которое я не продам за Гималаи золота. (*Открывает ключем несгораемый шкаф, достает пачку бумаг*). Вот.

Михаил. – Это рукопись?

Морей. – Да. Это подлинная рукопись старого Арчибалда Морей, химические формулы приготовления живой материи, протоплазмы. Нет более списков, ни дубликата. Формулы так сложны, что их невозможно запомнить наизусть. Это тайна нашего производства. Раз в десять лет по этим формулам приготавливаются запасы протоплазмы. Это мой вам свадебный подарок, Елена. (*Смеётся*). Подержите в руках эти листочки, – здесь миллиарды жизней, здесь больше возможностей, чем у самого бога Саваофа, когда он создавал мир. (*Прячет рукопись в шкаф и запирает его. Входит Пуль.*)²¹⁹

sanctorum, un tesoro che non venderei per l'Himalaya d'oro. (*Apri un armadietto ignifugo con una chiave, tira fuori una pila di fogli*). Ecco.

Michail. – È un manoscritto?

Morej. – Sì. Questo è il manoscritto originale del vecchio Arčibal'd Morej, le formule chimiche per la preparazione della materia vivente, il protoplasma. Non ci sono altre copie, niente duplicati. Le formule sono così complesse che è impossibile memorizzarle. Questo è il segreto della nostra produzione. Una volta ogni dieci anni, le scorte di protoplasma vengono preparate seguendo queste formule. Questo è il mio regalo di nozze per te, Elena. (*Ridacchia*). Prendi questi fogli tra le mani: ci sono miliardi di vite qui, più opportunità di quante ne avesse il Signore degli eserciti quando ha creato il mondo. (*Nasconde il manoscritto nell'armadio e lo chiude a chiave. Entra Pul'.*)

Quando Elena chiede nuovamente se la complessità dello spirito umano sia poi tanto superflua da non servire ai *rabotniki*, Morej nega l'utilità che l'uomo manifesti bisogni artistici, inutili ai fini della produzione. Compare in scena anche il manoscritto originale, contenente le formule segrete per preparare il protoplasma. Questo importantissimo manoscritto, conservato in un armadietto ignifugo, è il regalo di nozze che Morej dona a Elena.

La settima scena è un simpatico siparietto affidato nuovamente al Borghese, il quale si lamenta dell'acquisto di 088, ribattezzato Vaska, che è diventato il suo *rabotnik* personale. Il lavoratore sembra essere vorace e incapace di svolgere i loschi compiti che gli sono stati impartiti, come sfilare un portafogli a un qualsiasi cittadino.

Nell'ottava scena Pul' e Michail cercano di capire di notte in laboratorio cosa scateni gli attacchi di rabbia nei *rabotniki*. Michail arriva alle stesse conclusioni di Pul', imputandoli ai sali presenti nella corteccia cerebrale, e gli confessa il suo piano, ossia condurre i lavoratori artificiali a insorgere e scatenare una rivoluzione. I due, d'accordo

²¹⁹ *Ivi*, pp. 31-34

su come procedere, vivisezionano il *rabotnik* 015 e scoprono che quando un lavoratore è in preda a un attacco, la vista improvvisamente si oscura e nasce la voglia di mordere chi gli sta vicino. Pul' ribadisce la necessità di inserire ghiandole inguinali e canali seminali, così Michail suggerisce di inserirli in un nuovo tipo di *rabotnik* che Elena pregherà Morej di produrre. Questo modello di lavoratore, di nome Adamo, sarà dotato di senso del dolore, della paura e dell'amore: questi tre elementi serviranno ai *rabotniki* per renderli umani. Michail non è spaventato dai rischi di rendere umani i lavoratori, nonostante Pul' lo avverta delle conseguenze di rendere quelle creature più forti: la possibilità che Morej abbia la meglio e distrugga l'umanità si prospetta uno scenario ben peggiore. I *rabotniki* vanno dunque resi consapevoli delle loro coscienze.

Alla nona scena, in cui vediamo nuovamente il Borghese alle prese con il *rabotnik* Vanka, incaricato stavolta di portare una lettera a Faina Vasilievna, moglie del Borghese, segue la decima scena.

Con un salto temporale, veniamo proiettati all'interno del laboratorio, dove Pul', Michail e Herbert hanno appena creato Adamo, al quale stanno misurando i parametri vitali. La nuova creatura ha ringhiato tutta la notte e continua a farlo in modo minaccioso.

Krepsen annuncia che stanno per svolgersi i festeggiamenti per l'anniversario di matrimonio di Morej ed Elena. Non è chiaro quanto tempo sia trascorso dal giorno del matrimonio, probabilmente un solo anno, ma veniamo a sapere che è stata Elena a volere questi festeggiamenti per celebrare la futura produzione di tremila *rabotniki* umanizzati, realizzati contro il volere di Morej. Dunque, Adamo è il prototipo maschile di questa serie mentre Eva, creata sul modello di Elena, è quello femminile.

Quando l'incubatrice in cui è tenuto Adamo viene aperta si sente un debole grido, poi un grido di gioia, che diventa d'allarme e quasi di dolore. Questa scena, in cui la creatura nuda, dai capelli biondi e lisci, che inizialmente barcolla, e che con gioia esorbitante salta dalla finestra e sull'erba, urla e balla, conclude il secondo atto.

In questo secondo atto il lettore incontra gli altri personaggi importanti del racconto, ossia gli ingegneri Pul', Herbert e Krepsen, tra i quali il primo spicca rispetto agli altri per ingegno, nonostante sembri avere problemi d'alcolismo indotti dalle condizioni di lavoro penose in cui è costretto. Si viene inoltre a sapere di più sulla nascita della fabbrica di Morej e sulla composizione chimica dei *rabotniki*. Il problema

degli attacchi di rabbia sembra essere stato risolto con l'inserimento di ghiandole inguinali e di canali seminali in due nuovi modelli avanzati, Adamo ed Eva. All'oscuro di Moraj, Michail e Pul' hanno dotato questi *robotniki* della capacità di provare dolore, paura e amore, inconsapevoli delle possibili conseguenze del proprio gesto.

Atto III

Nella scena undicesima il Borghese, raccontando altre scene di vita quotidiana, rimprovera il pubblico di non essere intervenuto, avvertendo Morej delle intenzioni di Michail. All'interno di un lungo monologo, il Borghese legge il trafiletto di un giornale, in cui si dice che "I lavoratori artificiali hanno lasciato il lavoro. [...] Le truppe sono state chiamate. La popolazione, in preda al panico, ha fretta di abbandonare lo stato."²²⁰ Il Borghese decide, al contrario di chi fugge, di rimanere e prendere parte attiva allo spettacolo insieme a Faina Vasilevna.

Nella dodicesima scena Elena sta insegnando ad Adamo a parlare, prova a fargli pronunciare la parola "radost'", ossia "gioia". Avendo riscosso poco successo, prova allora ad insegnargli le buone maniere: mangiare composti a tavola, non fare versi, sorridere in modo rilassato, studiare la letteratura o la Bibbia. Adamo non sembra particolarmente interessato a queste attività, preferirebbe uscire e correre nella foresta o sedersi ad osservare il mare. Michail irrompe nella stanza e porta con sé Eva: le due creature si scambiano uno sguardo di paura, poi si sorridono e ridono.

La tredicesima scena ha luogo alcune settimane dopo. Michail detta ad Adamo un testo:

Michail, – Я продолжаю... «Кто добывает уголь и руду, обрабатывает землю, строит города, дороги, корабли, машины, рубит леса, заграждает водопады, осушает тундры, ломает гранит и мрамор. Точка, вопросительный знак... Вы, вы, только одни вы, работники моря. Точка... Что делают люди? Их мозг больше не работает. Их творческий гений иссяк. Люди – наслаждаются. Люди – пируют. Люди прокляли труд. Люди сошли с ума. Люди овладели всем. Точка, восклицательный знак. А у вас, работников, – изо всех сокровищ земли только одно право:

Michail, – Continuo ... "Chi estrae carbone e minerali, coltiva la terra, costruisce città, strade, navi, automobili, chi taglia foreste, blocca cascate, drena la tundra, rompe granito e marmo. Punto, punto interrogativo... Voi, voi, solo voi, *robotniki* del mare. Punto... Cosa fanno gli uomini? I loro cervelli non funzionano più. Il loro genio creativo si è prosciugato. Gli uomini si divertono. Gli uomini stanno banchettando. Gli uomini maledicevano il lavoro. Gli uomini sono impazziti. Gli uomini hanno avuto tutto. Punto, punto esclamativo. E voi, *robotniki*, avete un solo diritto su tutti i tesori della terra:

²²⁰ *Ivi*, p. 47.

дышать воздухом и переваривать патентованные лепешки Морей» (*нишет в блокноте*).

Адам (протягиваясь, вставая). – Бог...

Михаил. – Я просил не называть меня богом...

Адам. – Мистрис Морей читала мне книгу бытия... Ты не велишь называть себя богом... Но ты же сделал меня.

Михаил. – Тебя сделал мой разум, мое знание, наука.

Адам. – Тогда я буду тебя называть – разум²²¹. Я хочу знать – для чего ты диктуешь мне это письмо. Каждое воскресенье ты диктуешь мне письма, и тайно отправляешь их на материк.

Михаил. – Я хочу, чтобы работники Морей сознали свою силу.

Адам. – Зачем? Мы и так сильны.

Михаил. – Сила есть право. Я хочу, чтобы вы сознали свое право.

Адам (вздыхнув). – Нет, этого мне не понять.

Михаил. – Что вы не можете понять?

Адам. – Ты же человек?

Михаил. – Да.

Адам. – А мы – работники?

Михаил. – Да.

Адам. – Ты хочешь, чтобы мы возмутились против вас?

Михаил. – Да. Для этого я приехал на этот остров, для этого я сделал вас, – высшее существо, для этого я пишу эти письма.

Адам. – Ты плохо сделал мне мозг. Я, не понимаю. Ты хочешь, чтобы мы возмутились. Но мы будем убивать людей. Мы и тебя убьем.

Михаил. – Ты когда-нибудь узнаешь, Адам, – над выгодой и невыгодой, над страданием и радостью есть высший закон...

Адам. – Какой?

Михаил. – Совесть.

Адам. – Что такое совесть?

Михаил. – Совесть – это боль. Это страшная боль.

Адам (ощупывает себя). – Мне нигде не больно... У меня нет совести...

Михаил. – Люди идут в тюрьмы и на эшафот и все же делают то, что велит им делать их боль. Вот – совесть.

Адам. – Эти люди – безумные?

Михаил. – Нет. Совесть раскрывает им глаза на знание судеб человеческих. Их глаза становятся зоркими. Они

respirare l'aria e mandar giù le focacce brevettate da Morej» (*scrive su un taccuino*).

Adamo (allungandosi, alzandosi). – Dio...

Michail. – Ti ho chiesto di non chiamarmi dio...

Adamo. – Mistress Morej mi ha letto il libro della vita... Tu non ordini di chiamarti dio... Ma mi hai creato.

Michail. – Sei stato creato dalla mia mente, dalla mia conoscenza, dalla scienza.

Adamo. – Allora ti chiamerò Ingegno. Voglio sapere perché mi stai dettando questa lettera. Ogni domenica mi detti delle lettere e le spedisce di nascosto sulla terraferma.

Michail. – Voglio che i lavoratori di Morej realizzino la loro forza.

Adamo. – Perché? Siamo forti lo stesso.

Michail. – Il potere è un diritto. Voglio che voi prendiate atto dei vostri diritti.

Adamo (sospirando). No, questo non lo capisco.

Michail. – Cosa non riesci a capire?

Adamo. – Tu sei una persona?

Michail. – Sì.

Adamo. – Mentre noi siamo *robotniki*?

Michail. – Sì.

Adamo. – Vuoi che ci ribelliamo contro di voi?

Michail. – Sì. Per questo sono venuto su quest'isola, per questo vi ho creato – esseri superiori, per questo sto scrivendo queste lettere.

Adamo. – Hai fatto un pessimo lavoro al mio cervello. Non capisco. Vuoi che ci ribelliamo. Ma uccideremo gli uomini. Uccideremo anche te.

Michail. – Un giorno saprai, Adamo, che esiste una legge superiore sul profitto e sulle perdite, sulla sofferenza e sulla gioia...

Adamo. – Quale?

Michail. – La coscienza.

Adamo. – Cos'è la coscienza?

Michail. – La coscienza è dolore. È un dolore terribile.

Adamo (Tastandosi). – Non mi fa male da nessuna parte... non ho una coscienza...

Michail. – Gli uomini vanno in prigione e al patibolo, eppure fanno ciò che il loro dolore dice loro di fare. Ecco la coscienza.

Adamo. – Gli uomini sono pazzi?

Michail. – No. La coscienza apre loro gli occhi alla conoscenza dei destini umani. I loro occhi si fanno acuti. Penetrano la nebbia della storia. Una conoscenza superiore dà fiducia e forza.

²²¹ “разум” (razum) significa “intelletto, ragione”, come il termine ceco “rozum” a cui rimanda il nome del vecchio scienziato, creatore dei robot, Rossum.

пронизывают туман истории. Высшее знание даст уверенность и силу.

Адам. – Ты хочешь, чтобы в нас проснулась совесть?

Михаил. – Я хочу, чтобы в вас проснулся гнев.²²²

Adamo. – Vuoi che in noi si risvegli la coscienza?

Michail. – Voglio che in voi si desti l'ira.

Elena interrompe la scena e confessa a Michail la propria preoccupazione: Adamo ed Eva sono ancora vergini, nonostante le due creature sembrano perfette, non provano attrazione reciproca. Elena, in questo passaggio, sembra invidiare la condizione dei due *robotniki*, liberi di provare amore, al contrario di quanto è toccato a lei, a cui nessuno ha “nemmeno insegnato a sognare l'amore”²²³. La donna si sente in debito nei confronti di Morej, che le ha donato una ricchezza incredibile ed è un uomo gentile, al quale si sente però legata soltanto in quanto sua moglie. Infatti, Elena confessa a Eva che in lei ha riversato le proprie speranze di vedere un sentimento d'amore finalmente appagato, ma la conversazione viene interrotta dall'arrivo di Morej, Krepsen e Herbert.

Gli uomini non portano buone notizie: Morej dice che, in appena un anno e mezzo, è come se sulla terraferma fosse scoppiato un grande incendio, poiché i *robotniki* in dieci stati stanno scioperando e sono sostenuti e organizzati dai disoccupati. In tutta l'America sono in corso delle rivolte: in Messico sembra che i lavoratori abbiano dato fuoco ai giacimenti petroliferi, nelle piantagioni di cotone del sud si sono perse le tracce delle dodici divisioni di *robotniki*, e a San Francisco imperversano le rivolte.

Morej accusa Elena di aver creato lavoratori sempre più avanzati, pronti a rivoltarsi contro i loro stessi creatori. Morej vorrebbe tornare indietro, a una versione più primitiva del *robotnik*, quello con due occhi, una bocca, un naso, orecchie e capelli, privo delle altre caratteristiche umane superflue. La sua idea è quella di sopprimere tutti i “*robotniki* di lusso”, compresi Adamo ed Eva, e sostituirli con cento milioni di lavoratori semplificati, privi di vestiti, con la pelle ruvida e un timbro sulla schiena con scritto “Made in Morej Union”. I *robotniki* umanoidi, dotati di una psiche e una psicologia, dovranno essere invece rigettati nei calderoni e distrutti. Morej minaccia anche di disfarsi di Eva, che sorprendentemente si ribella e lo getta a terra,

²²² *Ivi*, pp. 51-53.

²²³ *Ivi*, p. 54.

considerandolo un nemico. Morej ordina che venga vivisezionata, ma Eva scappa, grazie all'aiuto di Elena.

Pul' entra nella stanza e comunica che è in corso una carneficina nella città di New York, attaccata su tre fronti e dove i grattacieli sono in fiamme. Sopraggiungono anche Michail e Adamo, il quale, saputo che Eva è scappata, si infervora e scappa al suo inseguimento. Sulla battuta di Morej sul tramonto della cultura, si spegne simbolicamente la luce sul palco.

Nella quattordicesima scena cambia lo scenario, ora spostato nella città di New York: sono in corso le rivolte, si vedono i grattacieli in fiamme, si sentono le esplosioni e i cadaveri giacciono a terra. In questo scenario compaiono il Borghese e la moglie Faina Vasilievna. Quando la donna rimprovera il marito di averla portata lì, alludendo al fatto che sui giornali sovietici avesse letto dei disordini che stavano avvenendo, l'uomo le dice di non esserne al corrente, poiché lui legge solo la stampa borghese. Improvvisamente, i due incontrano un lavoratore artificiale armato che li ferma, il Borghese gli si rivolge chiamandolo "товариш работник", ossia "compagno *robotnik*", usando la formula in uso tra i compagni di partito in Unione Sovietica.

Faina Vasilevna suggerisce al Borghese di fingersi un *robotnik*, cosicché, venendo fermati da un secondo lavoratore artificiale, che chiede di mostrare il lasciapassare, il Borghese risponde:

Обыватель. – Я даже этого слова не понимаю. Какие документы, пропуска?... Я искусственный, тружусь, как собака, кровь из меня пьют проклятые паразиты, эксплуататоры. Сегодня не выдержал, восстал с оружием в руках. Всего меня насквозь прострелили, я, конечно, не обращаю на это никакого внимания. Бегу опять сражаться.

Второй искусств. человек. – На какой фабрике сделаны?

Обыватель. – Сделан я, товарищ, в Москве на первой советской фабрике, пресненского района. Конечно – материал, работа у нас не то что у вас: страна мужицкая. Ляпают кое-как... (*Пробегают, обхватив голову руками, нагнувшись несколько фигур, выстрелы*).

Первый искусств. человек. – Стой!

Второй искусств. человек. – Стой!

Обыватель. – Бейте их, паразитов, стреляйте в них товарищи!... Лови, держи!

Borghese. – Non capisco nemmeno questa parola. Che documenti, quale lasciapassare? ... Io sono artificiale, lavoro come un cane, i maledetti parassiti, gli sfruttatori mi succhiano il sangue. Oggi non ho resistito, mi sono ribellato con l'arma che tenevo tra le mani. Mi hanno sparato da parte a parte, e naturalmente non ci faccio neanche caso. Corro a combattere di nuovo.

Persona artificiale 2. – In che fabbrica è stato prodotto?

Borghese. – Sono stato prodotto, compagno, a Mosca nella prima fabbrica sovietica, nel distretto di Presnenskij. Certo, il materiale e il nostro lavoro non è al livello del vostro: è un paese contadino. Lavorano alla carlona... (*Alcune figure corrono, stringendosi la testa con le mani, chini, spari*).

Persona artificiale 1. – Fermi!

Persona artificiale 2. – Fermi!

Borghese. – Picchiateli, i parassiti, sparategli compagni! ... Prendilo, tienilo! Hanno fatto

Поездили на нашем горбе! (Скрывается вместе с Фаиной Васильевной. Раздается марш искусственных людей. Появляется отряд искусственных работников с огромным в половину сцены багровым знаменем). (Занавес).²²⁴

tutto a spese nostre! (Si nasconde con Faina Vasilievna. Si sente una marcia di uomini artificiali. Appare un distaccamento di lavoratori artificiali con un enorme stendardo purpureo a metà del palco). (Sipario).

Per convincere il *rabotnik* di trovarsi di fronte a uno dei loro, il Borghese ne dà una vivida caratterizzazione: un essere sfruttato come un cane da dei parassiti che gli succhiano il sangue. Ciò che contraddistinguerebbe il Borghese-*rabotnik* e il *rabotnik* che lo sta interrogando, sarebbe solo la provenienza della produzione, dunque una sovietica, qualitativamente più scarsa, e un'altra americana, di qualità superiore.

L'inizio della quindicesima scena avviene davanti il sipario: prima compare Adamo all'inseguimento di Eva, dopodiché, Morej che incolpa Elena della fuga delle due creature. Infine, Krepsen porta tre lavoratori artificiali, dei "segugi", incaricati di trovare i fuggitivi, i quali, se si opporranno al fermo, dovranno essere uccisi. I tre *rabotniki*, ciascuno dotato di un solo senso, l'olfatto o la vista, rintracciano Adamo e corrono al suo inseguimento.

La scena sedicesima si svolge nuovamente nel laboratorio sull'isola e temporalmente si colloca a due anni di distanza da quando Morej ha tenuto il discorso davanti alla folla e chiesto a Elena di sposarlo. Alle pareti, Pul' sta osservando il progetto di una 'persona elementare', ossia un "rabočij troglodit", "un operaio troglodita", un lavoratore stupido e feroce. Il governo di Washington ha infatti richiesto la produzione di duecentomila di questo tipo per farli combattere nella ribellione in corso.

Elena, discutendo con Pul', si rende conto che sta sopraggiungendo la fine, non solo per chi si trova sulla terraferma, ma anche per loro sull'isola. Quando Elena ammette di essere corresponsabile di quanto sta avvenendo, per alleggerirla di questo peso Pul' risponde:

Пуль. – По терминологии Михаила порок лежит не в самом производстве, но в социальной системе, которая владеет этим производством.

Елена. – Нужно уговорить Морю – прекратить производство работников.

Пул'. – Secondo la terminologia di Michail, il difetto non sta nella produzione in sé, ma nel sistema sociale che controlla la produzione.

Елена. – Dobbiamo convincere Morej a interrompere la produzione dei *rabotniki*. Possibile che non si possa guadagnare denaro

²²⁴ *Ivi*, p. 62.

Неужели нельзя иначе наживать деньги...
Пуль. – Машина, – подумайте-ка, –
взбунтовалась сама машина, восстала на
хозяев... Хо-хо! Что же может сделать
теперь Морей...²²⁵

in altro modo...
Pul'. – La macchina, pensate un po', la
macchina stessa si è ribellata, è insorta contro
i suoi padroni... Ah-ah! Cosa potrà fare ora
Morey...

In questo passaggio Pul' sembra suggerire che il problema che ha portato ai disordini non sarebbe tanto la produzione in sé dei *rabotniki*, ma il sistema sociale, e quindi lo sfruttamento che da questo viene messo in atto e incombe sui lavoratori. L'uomo appare abbastanza rassegnato all'idea che il mondo stia finendo, "Che mi importa se a New York, San Francisco, Chicago, si stanno uccidendo tra loro. Lo fanno da diecimila anni..."²²⁶. Anche in questa scena, Pul' si riferisce ancora una volta ai *rabotniki* chiamandoli "macchine".

Quando Elena chiede se sia vero che le formule per preparare la materia vivente del vecchio Arčibal'd, chiuse nell'armadietto ignifugo, non possano essere ricordate a memoria, l'ingegnere risponde che è così, poiché si tratta di sedici complesse pagine.

Елена. – По этим формулам готовится живая материя?
Пуль. – Раз в десять лет. И списков, мистрис Морей, списков этой формулы не имеется. И запасы протоплазмы ныне уже исчерпаны... На будущей неделе, в присутствии всех инженеров, мы раскроем этот шкаф, изыдем формулу и приступим к варению адского варева, из которого, по всей вероятности, произойдут новые бедствия для человечества.²²⁷

Elena. – La materia vivente è preparata secondo queste formule?
Pul'. – Una volta ogni dieci anni. E non ci sono copie manoscritte, Miss Morej, non ci sono copie di questa formula. E le scorte di protoplasma sono ormai esaurite... La prossima settimana, alla presenza di tutti gli ingegneri, apriremo questo armadio, prenderemo la formula e inizieremo a preparare la sbobba infernale, a causa della quale, con ogni probabilità, capiteranno nuovi disastri per l'umanità.

Dopo essersi complimentato con Elena per la sua bellezza, Pul' la lascia sola nella stanza, e sembra apparentemente consapevole che la donna abbia in mente un piano. Elena, infatti, apre l'armadio ignifugo ed estrae il manoscritto di Arčibal'd.

Елена. – [...] Никогда еще человеческий мозг не создавал более гениального. (Раскрывает дверцы печи, где горит огонь). Здесь больше возможностей, чем у самого бога Саваофа в день творения... Здесь миллионы миллионов человеческих

Elena. – [...] Mai prima d'ora il cervello umano ha creato qualcosa di più geniale. (Apre le porte della stufa, nella quale arde il fuoco). Ci sono più opportunità qui di quante ne avesse il Dio di Sabaoth nel giorno della creazione... Qui ci sono milioni di milioni di

²²⁵ *Ivi*, pp. 64-65.

²²⁶ *Ivi*, p. 64.

²²⁷ *Ivi*, p. 65.

жизней... Мой свадебный подарок... Океан крови... Гибель человечества (бросает листы в огонь). Ну, вот теперь убейте меня...²²⁸

vite umane... Il mio regalo di nozze... Un oceano di sangue... La morte dell'umanità (*Getta i fogli nel fuoco*). Bene, ora uccidetemi...

Per porre fine alla produzione di *robotniki*, Elena ha deciso di distruggere le formule scritte dal vecchio scienziato Arčibal'd nel manoscritto, che getta nella stufa appena prima di fuggire.

Rientrano i tre ingegneri, Michail e Morej, che si siedono a un grande tavolo, posto sotto una lampada. Morej sottopone ai presenti due questioni urgenti: la prima riguarda la produzione di duecentomila soldati pesantemente armati, di tipo “Baby” come nel progetto precedentemente osservato da Pul’; la seconda riguarda il terribile conflitto che si sta consumando negli ultimi giorni. Krepsen viene interrogato a proposito delle scorte di protoplasma disponibili, ormai assai scarse a causa dell’investimento sul modello Adamo, e quindi a malapena sufficienti per tre *robotniki* del tipo “Baby”.

Quando Morej chiede a Pul’ se si riuscirà a produrre la quantità di protoplasma necessaria, quest’ultimo gli risponde piuttosto sarcasticamente, lasciando intendere che non sia il caso di produrre altro protoplasma quando il loro destino è già ormai scritto. Morej ordina che vengano gettati nel calderone tutti i *robotniki* presenti sull’isola e non coinvolti direttamente nella gestione dei macchinari, affinché si raggiunga più velocemente la quantità necessaria di protoplasma per creare nuove reclute. A questo punto, Morej estrae una lettera che posa sul tavolo e affronta la seconda questione:

Morej. – [...] Вам известно, конечно, что бунт среди наших работников начался под действием отлично организованной агитации. Она велась, как на местах, так и в виде переписки между революционным комитетом и работниками типа «Люкс», Адамами, которые, насколько я теперь понимаю, – были специально для этой цели заказаны... Вот образец таковой переписки (*ударяет письмом о стол*). Оно перехвачено здесь, на острове, в аэропочтовом отделении (*Michailu*). Вам известно это письмо?...
Michail. – Если спрашиваете, стало быть вы знаете, что я писал это письмо.
Morej (выхватывая из кармана револьвер).

Morej. – Sapete, naturalmente, che la rivolta dei nostri *robotniki* ha avuto inizio sotto l’influenza di un’agitazione ben organizzata. È stata portata avanti sia localmente, che sotto forma di corrispondenza tra il comitato rivoluzionario e gli operai del tipo “di lusso”, gli Adamo, che, da quanto ho capito, sono stati commissionati appositamente con questo scopo... Ecco un esempio di tale corrispondenza (*colpisce la lettera sul tavolo*). È stata intercettata qui sull’isola all’ufficio della posta aerea (*a Michail*). Riconosci questa lettera?
Michail. – Se me lo chiedi, allora sai che ho scritto io questa lettera.
Morej (tirando fuori dalla tasca un revolver).

²²⁸ Ivi, p. 66.

– Ни с места! Крепсен, вызовите полицию... (*Michailu*). Вы будете здесь же переданы в руки властей и, надеюсь, повешены.²²⁹

– Non muoverti! Krepsen, chiama la polizia... (*a Michail*). Sarai consegnato qui alle autorità e, mi auguro, impiccato.

Morej ha scoperto il piano attuato da Michail, che chiama ‘capo della rivolta’, e lo consegna alla polizia. Dopodiché, si dirige verso l’armadio ignifugo, di cui però non trova la chiave, fatto che lo costringe a rimandare all’indomani l’esame del manoscritto per valutare eventuali variazioni da applicare alla formula. Mentre li informa dei fatti un *robotnik*-telegrafista, che comunica che la flotta del Pacifico è stata presa dai ribelli ed è diretta a bombardare l’isola e occupare le fabbriche di Morej, sembra sorridere. L’atto si chiude con il lontano suono di sirene e il presagio che sia ormai giunta la fine.

In quest’atto Adamo ed Elena si conoscono e sembrano diventare in qualche modo amici. I due non sembrano provare attrazione reciproca, ma giocano e si sentono in qualche modo legati l’uno all’altra, tanto da difendersi reciprocamente quando l’ira di Morej si scaglia su di loro. Michail porta avanti il proprio piano, dettando ad Adamo delle lettere indirizzate sulla terraferma, all’interno delle quali incita i *robotniki* a prendere consapevolezza di sé e della propria classe. Lo scoppio delle rivolte sulla terraferma mette in allarme gli uomini sull’isola, che vogliono distruggere i modelli più umanizzati di *robotnik* per creare nuovi soldati per difendersi. Elena, che vuole porre fine ai combattimenti e alla creazione di questi esseri, decide di bruciare il manoscritto con le formule, ultimo probabile mezzo di contrattazione con gli esseri artificiali in cambio della sopravvivenza dell’umanità.

Atto IV

Il quarto e ultimo atto si apre con la scena diciassettesima, ambientata in un’esotica foresta, dove Adamo ed Eva, spaventati, scrutano il sole sorgere all’orizzonte. Adamo, da sopra una roccia, ha colpito con delle pietre gli uomini inviati da Morej, che si sono allontanati velocemente forse perché spaventati da qualcosa che hanno visto arrivare in lontananza dal mare. Adamo spiega a Eva che è stato Michail a incoraggiare i *robotniki* a ribellarsi contro gli esseri umani. I due osservano numerose navi in arrivo che colpiscono le altre imbarcazioni ferme nel porto.

²²⁹ *Ivi*, p. 68.

Con il pretesto di giocare con un pappagallo, che inizia a chiamarli per nome, i due si avvicinano senza avere un contatto fisico, perché entrambi incapaci di capire cosa stia loro succedendo. Sono distratti nuovamente dalle barche che entrano nella rada e dai *robotniki* che corrono sull'isola. In questo momento Adamo è preso come da un istinto vitale, sente il bisogno di raggiungere e unirsi a quella massa di lavoratori per non soccombere nei calderoni, dice “voglio vivere”²³⁰.

Nella diciottesima scena il Borghese, spaesato, incontra dei soldati artificiali, ai quali chiede dove si trovano. Il *robotnik* spiega che sono stati portati sull'isola per recuperare il manoscritto in cui sono scritte le formule per ottenere il protoplasma. Davanti al soldato, il Borghese spaccia per la seconda volta per un essere artificiale, e quindi pronto a servire la causa, ma non appena rimane solo, si rivolge al pubblico, e in modo pusillanime spiega che lui e sua moglie sono stati mobilitati senza motivo. Il Borghese annuncia che ripone tutte proprie speranze in un lieto fine per questa “disgustosa commedia”²³¹ nel dialogo che si svolgerà tra poco tra Morej e i rivoltosi, durante il quale, si augura, che il capitalista imporrà un prezzo o delle condizioni allo scambio della loro vita per il manoscritto.

La scena diciannovesima ha luogo nel laboratorio, in cui vediamo Krepsen occupato al telefono ed Elena seduta su una poltrona, con la testa fra le mani. In uno stato di agitazione, Morej parla con Herbert, che si trova alla centrale elettrica. Da lì, l'ingegnere fa sapere che sono rimasti in dieci e che dispongono di una sola mitragliatrice funzionante. Morej dice a Herbert che cercherà di prendere tempo nel corso delle trattative per il manoscritto con i ribelli, in modo da dargli il tempo di mettersi in salvo. La chiamata si interrompe bruscamente quando la porta della sala in cui si trovano i soldati e l'ingegnere viene sfondata, e quest'ultimo ucciso. Le lampade nella stanza in cui si trovano Morej, Elena e Krepsen si spengono, segno che la centrale elettrica è stata definitivamente presa e che la fine si avvicina: il sospetto di essere rimasti gli ultimi sull'isola diventa certezza quando anche la centrale di polizia smette di rispondere. Gli uomini si ingegnano per elettrificare la recinzione. Dopodiché, Morej cerca di infondere fiducia a Elena, garantendole che contratterà il manoscritto per la loro liberazione: chiederà ai ribelli di lasciarli partire a bordo dello yacht, sul quale sono già

²³⁰ *Ivi*, p. 74.

²³¹ *Ivi*, p. 76.

state caricate le riserve d'oro, le perle e le pietre preziose. L'uomo le promette che ricominceranno una vita nuova, e che senza misericordia, ma non dicendo come, sterminerà i ribelli e il seme della rivolta.

Pul' entra e conferma di aver caricato di seimila *volt* la recinzione e il filo metallico attorno all'edificio attraverso delle batterie: con tale scarica, chiunque provi ad avvicinarsi, verrà ucciso. Nonostante la tragica situazione, Pul' coglie l'occasione per sottolineare che se ha agito così non è per difendere la vita di Morej, bensì quella di Elena, della quale stima la "verità assoluta. Lei è sacra, inviolabile, non sbaglia in niente di ciò che fa"²³². Nel momento in cui i due uomini sembrano iniziare una lite, Elena prende la parola, pronta a confessare di aver distrutto il manoscritto. In quel momento, però, Krepsen irrompe nella stanza, dicendo che stanno arrivando diverse decine di migliaia di *rabotniki*: tra le prime fila ci sono i vecchi modelli, metà dei quali colpiti dall'accesso di rabbia, affiancati su un lato dai soldati delle colonie, e capitanati dai modelli "lussuosi", a capo della rivolta.

Elena li osserva e nota che tutti hanno lo stesso volto, ripetuto migliaia di volte, come già era stato detto alla fine della prima scena. Morej si rimprovera di non aver creato dei *rabotniki* nazionali, che si azzannassero alla gola gli uni gli altri. I rivoltosi raggiungono e attaccano l'edificio dove si nascondono gli uomini. Per Morej l'importante è mettere al sicuro il manoscritto che, se dovessero irrompere i *rabotniki*, dovrà scomparire con lui. Si infila quindi in tasca dell'esplosivo per minacciare di farsi esplodere ed eliminare per sempre le formole, se i rivoltosi non rispetteranno le sue condizioni. Dalla finestra Elena intravede Adamo ed Eva, che sembrano sorriderle, nonostante lo stesso ghigno venga interpretato da Morej come un attacco di rabbia. Avvicinatosi alla finestra, l'uomo chiede alla massa di rivoltosi cosa vogliono in cambio della propria libertà. Michail risponde, chiedendo il manoscritto di Arčibal'd, e la massa di *rabotniki* gli fa eco ripetendo quanto appena detto. Quando Morej ricorda loro che senza di lui e le sue formole non gli rimarranno più di dieci anni di vita, oltre i quali nessun *rabotnik* rimarrà in vita, Michail si dice pronto ad avviare le trattative.

Morej permette a cinque rivoltosi di entrare, riflettendo tra sé che sta per "contrattare per la vita con sacchi di ossa e carne". Mentre Pul' disattiva la corrente della recinzione, Morej inizia a chiedersi se non avrebbero potuto fare delle copie o una

²³² *Ivi*, p. 79.

ripresa fotografica del manoscritto, ma l'ingegnere esclude tale possibilità, conscio anche che il manoscritto sia già stato distrutto.

Entrano dunque Michail, Adamo, due soldati artificiali e il Borghese, che vorrebbe nascondersi. Adamo si dice pronto a obbedire al comando di uccidere Morej, se Michail dovesse chiederglielo, ma Pul' lo sollecita a riflettere se sia stato creato allo scopo di uccidere e gli chiede piuttosto di occuparsi dell'incolumità di Elena.

Le condizioni poste da Morej sono di essere scortati in auto fino alla baia a nord, dove gli verrà concesso di salire sullo yacht e di allontanarsi indenni, mentre il manoscritto verrà consegnato una volta a bordo dell'imbarcazione. Michail, preoccupandosi per Elena, mette in guardia il capitalista dall'attraccare nei porti americani, dove il potere è ormai in mano ai rivoltosi.

È qui che Morej apre l'armadietto e scopre che il manoscritto non c'è più: Elena confessa di aver bruciato le formule, e si giustifica dicendo che voleva distruggere il male perché le loro azioni erano malvagie. Morej, compreso che non c'è più via di salvezza, si avvicina ad Elena intenzionato a farsi esplodere. Adamo spinge e allontana l'uomo, che corre all'inseguimento di Michail fuori dalla stanza. Pul', consapevole anch'esso che sia la fine, si rivolge ad Elena chiamandola "amore mio", mentre questa, rivolta verso i rivoltosi, urla alla finestra di essere lei la responsabile della distruzione delle formule. Un'esplosione fuori dalla finestra conclude la scena.

Nella ventesima scena, davanti al sipario chiuso, il Borghese e la moglie Faina Vasilevna stanno goffamente cercando di scappare dalle sentinelle. Camminando su una lastra di ghiaccio in direzione di una zona franca, delimitata da cespugli, i due portano con sé tutto quello che sono riusciti a nascondere tra soldi, diamanti e collane preziose.

Nella ventunesima scena Adamo, intento a tagliare un albero, dialoga con Pul'. Non è chiaro quanto tempo sia trascorso da quando Elena, Morej, Michail, Krepsen e Herbert sono morti e l'ingegnere è rimasto l'unico in vita dei dirigenti della fabbrica. È costretto a vivere con i *rabotniki* che aspettano che ricordi le formule del protoplasma. Pul', che preferirebbe lasciare l'isola o essere ucciso piuttosto di rimanere a vivere lì, non nasconde il proprio pessimismo, poiché sa che non riuscirà a ricreare la materia vivente. Adamo, che rifiuta l'impossibilità di recuperare le formule, sta costruendo una diga per quella che diventerà la più grande fabbrica del mondo di protoplasma.

Si presenta anche una delegazione di cinque uomini artificiali, provenienti dalla terraferma e inviati per avere informazioni sullo stato di avanzamento delle formule.

Первый искусств. – Нас послал Союзный Совет Работников.

Второй искусств. – Узнать, как подвигается твоя работа над живородящими формулами.

Первый искусств. – Мы изнашиваемся, притока свежих сил нет.

Второй искусств. – Вы, люди, не дали нам способности любить женщин и рожать от них детей. Мы вымираем.

Первый искусств. – Мы не боимся смерти, но мы должны знать, что наше дело не погибнет.

Второй искусств. – Я не боюсь смерти. Но, когда я изношусь и меня бросят в котел, я хочу знать, что из меня сделают нового меня.

Первый искусств. – Я должен снова родиться.

Пуль. – Я производил опыты. Я приготовил живую материю. Я пустил ее в машины. Органы не срастаются, мясо не прирастает к костям, из инкубаторов вываливаются бесформенные туши. Вот это вы и передайте Союзному Совету.

Первый искусств. – Ты ошибся в вычислениях.

Второй искусств. – Тебе не хватает чего-нибудь для работы?

Первый искусств. – Скажи, и мы привезем тебе все сокровища земли.

Пуль. – Мой мозг устал. Я не могу восстановить формул Арчибальда. Не хватает пустяка, не могу... Не помню... Забыл... Забыл... Забыл...

Первый искусств. – Ты хочешь сказать, что мы – погибли.

Второй искусств. – 50 миллионов работников, 100 миллионов людей, вошедших с нами в союз, Великая Союзная-Республика – все это должно погибнуть через то, что ты не можешь вспомнить формулы.²³³

Prima persona artificiale. – Siamo stati inviati dal Consiglio dell'Unione dei *Rabotniki*.

Seconda persona artificiale. – Siamo qui per sapere come sta procedendo il tuo lavoro sulle formule per ricreare la vita.

Prima persona artificiale. – Ci stiamo usurando, non c'è afflusso di nuove forze.

Seconda persona artificiale. – Voi, esseri umani, non ci avete dato la capacità di amare le donne e dare alla luce dei figli. Stiamo morendo.

Prima persona artificiale. – Non abbiamo paura della morte, ma dobbiamo sapere che la nostra causa non perirà.

Seconda persona artificiale. – Non ho paura della morte. Ma quando sarò sfinito e gettato nel calderone, voglio sapere che faranno di me un nuovo me.

Prima persona artificiale. – Devo rinascere.

Pul'. – Ho fatto esperimenti. Ho preparato materia vivente. L'ho messa nel macchinario. Gli organi non si saldano, la carne non si attacca alle ossa, fuori dalle incubatrici cadono carcasse informi. Questo è ciò che puoi riportare al Consiglio dell'Unione.

Prima persona artificiale. – Avrai commesso un errore nei tuoi calcoli.

Seconda persona artificiale. – Di cosa hai bisogno per eseguire il lavoro?

Prima persona artificiale. – Dillo, e ti porteremo tutti i tesori della terra.

Pul'. – Il mio cervello è stanco. Non riesco a ricordare le formule di Arčibal'd. Manca un dettaglio insignificante, non riesco... Non ricordo... Ho dimenticato... Ho dimenticato... Ho dimenticato...

Prima persona artificiale. – Vuoi dire che siamo morti.

Seconda persona artificiale. – 50 milioni di *rabotniki*, 100 milioni di uomini che hanno stretto un'alleanza con noi, la Grande Repubblica dell'Unione – tutto questo deve morire perché non ricordi le formule.

Gli esseri artificiali hanno sete di vita e sono disposti a tutto pur di poter continuare a vivere. È chiarito il fatto che i *rabotniki* e gli esseri umani abbiano stretto un'alleanza,

²³³ *Ivi*, pp. 87-88.

ma non è spiegato perché l'umanità dovrebbe perire nel caso in cui i primi dovessero scomparire.

Improvvisamente, Pul' ha una sorta di intuizione e ricorda di aver bisogno del Feogen, la misteriosa sostanza in grado di vivificare il protoplasma, "lievito della vita, [...] senza il quale il protoplasma resta una vile gelatina morta"²³⁴. L'ingegnere, che, come i colleghi, ha usato quella sostanza per oltre trent'anni senza mai conoscerne la provenienza, chiede dunque ai *robotniki* di procurargliela. Di fronte alle pressioni dei delegati, che chiedono quali informazioni dovranno trasmettere ritornati sulla terraferma, Pul' si arresta mentre osserva Adamo ed Eva, appena entrati nella stanza: l'ingegnere sembra aver visto nella coppia qualcosa che aveva dimenticato: "Questa è esattamente la stessa cosa... [...] La speranza non è persa..."²³⁵, e, uscendo, rimanda all'indomani la risposta da riferire all'Unione.

Rimasti soli, Eva porge ad Adamo una mela che ha raccolto nella foresta. I due addentano il frutto e improvvisamente Adamo scorge un cambiamento in Eva: "I tuoi occhi sono diventati diafani, sono strani"²³⁶. Sembra che Adamo veda Eva per la prima volta e la osservi con occhi diversi: i due si baciano e si riconoscono d'un tratto trasformati in esseri umani. Chiude la scena Adamo, che a gran voce urla "Tu sei una donna, Eva! [...] Sì, io sono un uomo! Re del mondo! Cantate, urlate, gridate forte, ululate!"²³⁷ e invoca le onde del mare e tutto il mondo animale a unirsi a quel glorioso momento.

3.3.5 La messa in scena

La prima messa in scena di *Bunt mašin* avviene il 14 aprile 1924 presso il Bol'shoj Dramatičeskij Teatr (BDT) di Leningrado²³⁸. La regia è affidata a K. P. Chochlov, mentre lo scenografo è Ju. P. Annenkov e il compositore delle musiche A. A.

²³⁴ *Ivi*, p. 89.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ivi*, p. 90.

²³⁷ *Ivi*, p. 91.

²³⁸ W. E. Harkins, *Karel Čapek's R. U. R. and A. N. Tolstoj's Revolt of the Machines*, in "The Slavic and East European Journal", 1960, Vol. 4, N. 4, p. 312.

Kenel²³⁹. Nell'aprile di quell'anno, al BDT, hanno luogo 14 produzioni dell'opera²⁴⁰. Sulla locandina dello spettacolo, realizzata in stile costruttivista e anch'essa opera di Annenkov, sono disegnate sulla sinistra delle figure antropomorfe che si arrampicano su delle impalcature stilizzate, e sulla destra un uomo vestito elegantemente con il cilindro, presumibilmente Morej²⁴¹.

Da ciò che si vede nelle foto pervenuteci della messa in scena, gli attori sembrano indossare delle tute da lavoro, simili a quelle ideate da Josef Čapek per la rappresentazione praghese. L'aspetto e l'abbigliamento dei *rabotniki* non sembra suggerire forme futuribili e costumi metallici che suggerissero l'identificazione dei personaggi con delle creature metalliche.

Uno degli elementi più descritti e fortemente criticati dalle riviste dell'epoca è stata proprio la realizzazione della messa in scena. Per *Bunt mašin*, Jurij Pavlovič Annenkov, artista centrale negli anni Venti, scenografo e costumista d'avanguardia, costruisce un mondo tecnocratico collocando sulla scena una gigantesca impalcatura²⁴². Gli attori recitavano non solo sul palco (su un piano orizzontale), ma anche stando appesi alla struttura in ferro sulla scena (su un piano verticale). Per la prima volta il palco del BDT veniva utilizzato quasi fino al soffitto, tanto che erano visibili il muro di mattoni del retropalco e le passerelle. I tubi che costituivano l'impalcatura sullo sfondo creavano uno spazio intricato, dove l'ordine cedeva alla pressione della modernità²⁴³. Lo scenografo, appassionato di industrializzazione e di urbanistica, sforzava di realizzare un nuovo "realismo industriale", in cui le macchine agivano autonomamente sul palco²⁴⁴.

La concezione avanguardista di Annenkov, già utilizzata nella messa in scena di *Gaz* di G. Kaiser, è di tipo chiaramente espressionista: un mondo sì urbanizzato e dinamico, ma anche ostile all'uomo²⁴⁵. L'introduzione del dramma espressionista al BDT è da ricondursi proprio al regista Chochlov, che nel 1922 aveva preso la carica di

²³⁹ *Spektakli BDT 1919-1955 gg.*, dal sito del Bol'shoj Dramatičeskij Teatr, <<https://bdt.spb.ru/o-teatre/spektakli-bdt-1919-1955-godov.php>> (ultimo accesso 01.06.2024).

²⁴⁰ D. Malanucha, *O sud'be odnoj poluzabytoj p'esy*, in "Vyborg", 01.03.2013, N. 28, p. 17.

²⁴¹ Si vedano i Documenti 12 e 13, in cui è ritratto l'attore Andrej Lavrent'ev nei panni di Morej.

²⁴² N. Chmeleva, *Chudožniki BDT*, Sankt-Peterburg, Russkaja Klassika, 2006, p. 65. Si vedano i Documenti 10 e 11 in Appendice.

²⁴³ N. Chmeleva, *Chudožniki BDT*, Sankt-Peterburg, Russkaja Klassika, 2006, p. 69.

²⁴⁴ N. K-ij, *Leninrad.*, in "Zrelišča", 1924, n. 77, p. 11.

²⁴⁵ N. Chmeleva, *Chudožniki BDT*, Sankt-Peterburg, Russkaja Klassika, 2006, p. 67.

direttore principale del teatro per la durata di due stagioni²⁴⁶. Sotto la sua direzione, era cambiata la politica artistica del teatro, ed era stato dato spazio alle scenografie teatrali influenzate dal costruttivismo di V. È. Mejerchol'd, tra i più importanti registi russi degli anni Venti²⁴⁷. L'espressionismo rispecchiava la drammaticità di chi aveva inizialmente accolto la Rivoluzione russa con entusiasmo, ma mostrava ormai tracce di disillusione, rivendicando il diritto dell'essere umano all'individualità e si opponeva all'ottimismo dell'arte sovietica emergente. Nell'opera teatrale di Kaiser, il proprietario di un gigantesco impianto che produce gas per il mondo intero, anticipando un futuro disastro globale causato dall'uomo, sta cercando di riportare gli uomini a una vita naturale, ma la società industriale non è pronta a fermarsi e la rivolta contro il potere totalitario delle macchine è destinata al fallimento. Nelle scenografie per *Gaz*, Annenkov realizzava "il desiderio di conferire un'espressività fortemente illogica al mondo oggettivo, l'intensità studiata, suscitata dall'effetto di oggetti grottescamente esagerati e la compattezza soffocante di uno spazio chiuso, alienato dalla vita quotidiana, che ha reso visibili le dissonanze del mondo interiore dell'eroe dell'opera."²⁴⁸ Per *Gaz*, Annenkov sperimenta forme d'avanguardia, rifacendosi a elementi artistici cubisti, futuristi e suprematisti, servendosi di oggetti mobili che si spostavano sul palco a velocità sostenuta, intensi fasci di luce, impalcature di ferro e acciaio, tubi di fabbrica, restituendo un'immagine spaventosa, come se la catastrofe fosse già avvenuta. L'imponenza della scenografia metteva in risalto la creatività dell'artista senza cambiare il concetto espressionista della messa in scena.

Annenkov riporta nelle proprie memorie che la realizzazione di *Bunt mašin* risale agli anni compresi tra il 1919 e il 1924, quando si stava adoperando per portare sul palco la "scenografia dinamica" (in russo "dinamičeskie dekoracii"). Riguardo alla realizzazione dell'opera di Tolstoj dice:

"Бунт машин" меня захватил. Все элементы декораций (как и в постановке "Газа" Георга Кайзера, о которой я тоже упоминаю, говоря о Мейерхольде) были приведены в движение. Но здесь я пошел еще дальше. Постановщик Константин Хохлов и Толстой были вполне согласны

"Bunt mašin" mi ha affascinato. Tutti gli elementi della scenografia (come nella produzione di "Gaz" di Georg Kaiser, che menziono anche a proposito di Mejerchol'd) erano in movimento. Ma qui mi sono spinto oltre. Il regista Konstantin Chochlov e Tolstoj erano totalmente d'accordo con me. Uno dei

²⁴⁶ *Ivi*, p. 65.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ *Ibidem*.

со мной. Один из персонажей пьесы спускался со сцены, через рампу, в зрительный зал, проходил через него и исчезал за входной дверью. В эту минуту, в одно мгновение, сцена превращалась в экран, на котором кинематографический прожектор показывал фасад театра, и зрители видели того же человека, выходящим из подъезда на ночную улицу и убегающим от преследовавших его других действующих лиц пьесы.²⁴⁹

personaggi della commedia scendeva dal palco, attraversava la rampa, entrava nell'auditorium, lo attraversava e spariva dietro la porta d'ingresso. In quel momento, in un attimo, la scena si trasformava in uno schermo sul quale un proiettore cinematografico mostrava la facciata del teatro, e il pubblico vedeva lo stesso uomo, uscito dall'ingresso, sulla strada di notte e mentre scappava dagli altri personaggi della pièce che lo inseguivano.

Annenkov racconta che questa scena aggiunge all'opera un episodio che piace particolarmente a Tolstoj: il personaggio in fuga si nascondeva in un orinatoio in strada, mentre gli inseguitori continuavano a correre scomparendo nell'oscurità. Dopodiché, usciva dal nascondiglio, rientrava in teatro dove lo schermo illuminato si spegneva, e l'attore ricompariva sul palco²⁵⁰.

Riguardo alla messa in scena, si dice anche che “il palco è stato trasformato in una giungla industriale di impalcature in ferro, scale, capriate, binari [...] L'incubatrice robotica, che ricorda la torretta di una nave corazzata, si muoveva con un suono stridente e metallico. I faretto si accendevano e si spegnevano, l'insegna luminosa pubblicitaria si accendeva e spegneva. Questo mondo di ferro viveva, pulsava, ardeva di luci con un ritmo intenso.”²⁵¹

Gli articoli che seguono la messa in scena di *Bunt mašin* descrivono ulteriormente la scenografia ideata da Annenkov e trasmettono l'opinione dei critici sull'opera. Si legge ad esempio che “la prima impressione è che l'opera sia grandiosa perché l'intero palco è costruito con una sorta di scale, passerelle, gallerie, i segnali elettrici si accendono e si spengono, entra una macchina vera e propria, tutto dà un'impressione fortemente europea. Ma poi inizia l'azione stessa e, passo dopo passo, scena dopo scena, l'interesse si indebolisce sempre di più”²⁵². Lo stesso critico afferma che la messa in scena di *Bunt mašin*, della durata di quattro ore, non fosse altro che “il pessimo adattamento” di Tolstoj di “una buona opera teatrale” scritta da Čapek. L'unico

²⁴⁹ Ju. P. Annenkov, *Dnevnik moich vstreč, Cikl tragedij*, Tom 2, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1991, p. 146.

²⁵⁰ L'episodio potrebbe riferirsi alla scena quattordicesima, in cui il Borghese scappa inseguito dai *rabotniki*.

²⁵¹ S. Radlov, *BDT v 1920-e: Igra. Sud'ba. Kontekst*, FGBUK Rossijskij gosudarstvennyj akademičeskij Bol'shoj teatr imeni G. A. Tovstonogova, Sankt-Peterburg, BDT im. G. A. Tovstonogova, 2019, p. 108.

²⁵² Tarantul, *Bunt mašin*, in “Muzyka i teatr”, 1924, 22 apr., n. 15, pp. 8-9.

aspetto positivo che emerge sembra essere l'interpretazione di N. F. Monachov nel Borghese. Anche l'episodio dell'inseguimento, citato da Annenkov nelle sue memorie, viene criticato negativamente. Inoltre, le scene in cui compare una grande folla non sarebbero state ben organizzate e le danze risultavano pietose, così come "la musica stridula". Secondo questo articolo, gli alti costi sostenuti ("Si dice che circa venti migliaia di rubli in oro e diversi mesi di lavoro siano stati impiegati per la messa in scena di *Bunt mašin*"²⁵³) non sarebbero giustificati.

Un altro articolo sottolinea negativamente l'"influenza americana" sulla messa in scena di Annenkov, riconducibile alla presenza di tante impalcature metalliche sul palco. Si dice che il "dramma socio-utopico" è stato "americanizzato" perché la messa in scena, definita "performance cinematografica", è ricca di "effetti di luci, slogan elettrificati, incubatrici mobili, turbine rotanti, la proiezione di un filmato sullo schermo, e altre tecniche più o meno divertenti per intrattenere lo spettatore"²⁵⁴, che avevano dato ampio spazio all'immaginazione del regista e dello scenografo, ma che avrebbero snaturato l'opera. Inoltre, sono evidenziate alcune difficoltà "insormontabili" nella realizzazione scenica imputabili, secondo il critico, all'impreparazione degli attori per il tipo di spettacolo realizzato. Infatti, sarebbe servito "un attore che sia abituato a muoversi su macchine e scale, all'andamento rapido del movimento, costruito non su esperienze emotive, ma sul gesto espressivo del corpo. È necessaria una formazione biomeccanica o acrobatica"²⁵⁵. Il riferimento qui è ai due sistemi teatrali contrapposti, diffusi all'inizio del Ventesimo secolo in Russia: da un lato il metodo di Stanislavskij, che puntava all'identificazione dell'attore con i pensieri e le emozioni del personaggio, attraverso il ricordo di momenti intensi della sua personale esperienza di vita; dall'altro il metodo di Mejerchol'd, che si era formato al Teatro d'Arte di Mosca sugli insegnamenti di Stanislavskij, ma che al contrario insisteva sull'irreggimentazione dei gesti. Secondo Mejerchol'd, l'attore era un artista-ingegnere che doveva gestire il proprio corpo, la "materia prima", secondo i principi scientifici di tempo e movimento. Questa concezione del teatro e dell'attore era l'equivalente della "gestione scientifica" affermata nelle fabbriche²⁵⁶. Dai problemi con gli attori sarebbero quindi derivati i

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ A. G., *Bunt mašin*, in "Žizn iskusstva", 1924, N. 17, p. 3.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ O. Figes, *La danza di Nataša*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 394-395.

difetti di produzione, come il ritmo lento dell'azione e la mancanza di un *climax* tensionale. Tuttavia, ancora una volta, la nota positiva è riservata all'interpretazione di Monachov, che rende la performance scenica russa più divertente di quella ceca, ma non per questo di successo. Infatti, inserendo il personaggio del Borghese che “intrattiene e dà le proprie risposte sugli avvenimenti della scena”, Tolstoj “fa sì che il contenuto ideologico non sia sempre chiaro.”²⁵⁷

Anche A. Men'soj nel suo articolo²⁵⁸ elogia la messa in scena di *R.U.R.* (indicata con *B.Y.P.*, *V.U.R.* nel testo), a cui ha assistito a Berlino. Nonostante la scadente recitazione degli attori tedeschi, Men'soj è stato impressionato più dall'opera di Čapek che da *Bunt mašin*, perché la pièce ceca risultava più semplice, ma ricca di tensione, di pensieri filosofici e di emozioni, che facevano crescere l'ansia all'interno dell'opera e la preoccupazione per il destino dell'uomo. Al contrario, *Bunt mašin* sarebbe stata ricca di effetti speciali, nei quali però si perdeva l'idea principale, comprensibile solo attraverso una lettura attenta del testo scritto. Men'soj conclude dicendo che la fantascienza e la filosofia non sono probabilmente il genere più vicino a Tolstoj. Al posto di scrivere romanzi come *Aélita*, “un libro non riuscito”²⁵⁹, avrebbe fatto bene a scrivere della Russia e della vita sulla Terra. Anche in questo articolo c'è una nota di disapprovazione per il movimento confuso sul palco e l'americanizzazione della scenografia. I monologhi del Borghese e della moglie Faina Vasilievna vengono definiti “deliri poco intelligenti e completamente inutili”²⁶⁰.

K. I. Čukovskij, che conosce e apprezza la pièce attraverso una lettura dello stesso Tolstoj, si esprime dicendo:

«[Толстой] Читал мне отрывки своей пьесы “Бунт машин”. Мне очень понравилось. Обыватель — страшно смешное, живое, современное лицо, очень русское. И, конечно, как всегда у Толстого, милейший дурак. Толстому очень ценно показать, как великие события, изображенные в пьесе, отражаются в мозгу у дурака. Дурак — это лакмусовая бумажка, которой он пробует все. Даже на

«[Tolstoj] Mi aveva letto alcuni estratti della sua commedia “Bunt mašin”. Mi era piaciuta molto. Il Borghese è un personaggio incredibilmente divertente, vivace, moderno, molto russo. E naturalmente, come sempre in Tolstoj, un simpatico sciocco. È molto importante per Tolstoj mostrare come i grandi eventi rappresentati nell'opera si riflettono nel cervello di uno sciocco. Uno stupido è una cartina di tornasole con la quale collauda tutto.

²⁵⁷ A. G., *Bunt mašin*, in “Žizn iskusstva”, 1924, N. 17, p. 3.

²⁵⁸ A. Men'soj, *O “Bunte mašin”*, in “Žizn iskusstva”, 1924, N. 18, pp. 13-14.

²⁵⁹ A. Men'soj, *O “Bunte mašin”*, in “Žizn iskusstva”, 1924, N. 18, p. 14.

²⁶⁰ *Ibidem*.

Tuttavia, sembra aver cambiato idea in seguito alla visione della messa in scena:

«5 мая 1924 года. «Бунт машин». Был два раза, и оба раза ушел с середины – нет сил досидеть до конца. Второй раз в зале оказался Алексей Николаевич Толстой с Айседорой Дункан. Монахов заприметил их и сказал публике:

– Здесь находится по контрмарке зайцем один человек, Алексей Николаевич Толстой, автор этой пьесы. Советую вам аплодировать!

Все зааплодировали.

– Не так! – сказал Монахов. – Нужно организованнее!

Театр зааплодировал в такт. Но это были аплодисменты авансом. А когда кончился 1-й акт, ни одного хлопка». ²⁶²

«5 maggio 1924. «Bunt mašin». Ci sono stato due volte, ed entrambe le volte me ne sono andato a metà: non avevo la forza di resistere fino alla fine. La seconda volta, Aleksej Nikolaevič Tolstoj era nella sala con Isadora Duncan. Monachov li notò e disse al pubblico: – C'è una persona qui, Aleksej Nikolaevič Tolstoj, l'autore di questa pièce. Vi consiglio di applaudire!

Tutti hanno applaudito.

– Non in questo modo! – ha detto Monachov.

– Dobbiamo essere più ordinati!

Il teatro applaudì a ritmo. Ma erano applausi in anticipo. E quando finì il primo atto, non ci fu nemmeno un applauso».

Dalla maggioranza degli articoli comparsi sulla stampa russa, si può concludere che nel 1924 l'opera di Tolstoj, e ancor più l'avanguardistica messa in scena di Annenkov, non hanno entusiasmato particolarmente la critica e il pubblico. È soprattutto chi ha visto l'opera ceca, a esprimersi più severamente nei confronti di *Bunt mašin*. È probabile che la centralità del conflitto di classe, al centro dell'opera di Tolstoj, sia passata in secondo piano, travolta dall'accattivante scenografia di Annenkov. Lo scenografo, in modo analogo a quanto aveva fatto Kiesler nella sua messa in scena di *R.U.R.*, dà infatti maggior rilievo agli elementi più spettacolari della meccanizzazione dell'opera.

3.4 Il robot e il robotnik

È legittimo chiedersi, al termine di questo lavoro, che cosa rappresenti il *robotnik* di Tolstoj, quanto abbia in comune con il robot di Čapek e quale sia il valore simbolico della rivolta dei lavoratori artificiali. Partendo dall'aspetto esteriore e dal loro

²⁶¹ A. Varlamov, *Aleksej Tolstoj*, Moskva, Molodaja gvardija, 2008, p. 325.

²⁶² *Ibidem*.

atteggiamento, i robot in *R.U.R.* sono descritti nelle indicazioni generali a proposito dei personaggi che precedono l'inizio dell'opera.

Nel prologo i ROBOT sono vestiti come gli uomini, si muovono e parlano a scatti, i volti sono inespressivi, lo sguardo fisso. Nell'opera vera e propria indossano casacche di tela, strette alla vita da una cintura, e portano un numero di ottone sul petto.²⁶³

I primi robot a comparire sono la segretaria Silla e Mario. Viene detto che la pelle e i capelli di Silla, prototipo femminile della creatura artificiale, sono talmente realistici da renderla indistinguibile da un essere umano. Infatti, Helena scambia i robot per uomini, e viceversa Fabry, il dottor Gall, Hallemeier, Alquist e Busman per creature artificiali. Non c'è dubbio che per Čapek, come scrive Ripellino, “i robot non sono viluppi di molle e stantuffi, come gli automi da baraccone, ma impasti di una sostanza chimica che si comporta come il protoplasma, di un «glutine organico»”²⁶⁴. L'autore ceco si è trovato a ribadire in più articoli che i suoi robot nascevano per via chimica grazie alla scoperta una ‘nuova’ sostanza, organica, che si comportava come fosse viva²⁶⁵. Gli elementi che permettono di distinguerli si limiterebbero quindi soltanto al modo spersonalizzato di muoversi, di parlare, alle loro espressioni impenetrabili e al numero d'ottone portato sulla divisa.

Nell'opera di Tolstoj, è il Borghese a introdurre i *robotniki* al lettore-pubblico nel suo primo monologo. Il personaggio spiega che vengono creati all'interno di una fabbrica su un'isola nell'Oceano pacifico e che sono costituiti di materiali organici, ossia di fibre e alghe marine. Tolstoj non indica come siano vestiti i *robotniki* nel dettaglio, nonostante nella seconda scena abbiano “volti pallidi come maschere, simili gli uni agli altri, [...] in cappucci di metallo.”²⁶⁶

Nel prologo di *R.U.R.*, Domin descrive la produzione dei robot: nella prima fase la materia base viene collocata nei mestatoi della fabbrica; nelle vasche, le macchine impastano fegato, cervello, ossa e ai filatoi vengono prodotti nervi, vene e intestini. In una seconda fase, avviene il montaggio di questi “pezzi” che danno vita a un robot

²⁶³ K. Čapek, *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 57.

²⁶⁴ A. M. Ripellino, *Nota*, in K. Čapek, *R.U.R. & L'affare Makropulos*, Torino, Einaudi, 1971, p. 174.

²⁶⁵ K. Čapek, *L'autore dei robot si difende*, trad. it in A. Catalano, *I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi. I testi dell'autore su R.U.R. e i documenti della ricezione italiana negli anni Venti e Trenta*, ESAmizdat. Rivista Di Culture Dei Paesi Slavi, 2020, 13, pp. 207-208, <<https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/87>> (ultimo accesso 07.12.2023).

²⁶⁶ A. N. Tolstoj, *Bunt mašin*, Leningrad, Vremja, 1924, p. 14.

“assemblato”, destinato poi all’essiccamento. Ciò di cui non sono stati dotati, dal punto di vista organico, sono gli organi riproduttivi, considerati superflui, in quanto a partorire più di 15.000 creature al giorno sono le macchine. Una volta assemblate, le creature “si abitano alla propria esistenza”²⁶⁷ e, per un breve periodo di tempo, compiono un’“evoluzione naturale”²⁶⁸, seguita da un secondo periodo in cui imparano a parlare e scrivere. Da quando vengono al mondo, i robot possono vivere circa vent’anni, dopodiché si deteriorano. Nonostante nell’aspetto siano identici agli uomini, dunque, i robot sono composti da una materia chimica viva, diversa da quella umana, ma pur sempre di natura organica e biologica.

In *Bunt mašin* è Morej, il capitalista americano che possiede il monopolio della produzione dei *robotniki*, a spiegare il processo della loro nascita in una descrizione che segue quasi del tutto quella di Čapek. Gli esseri artificiali sono stati creati in laboratorio per via chimica e sono attualmente prodotte all’interno delle fabbriche a migliaia ogni giorno.

La scoperta scientifica che ha permesso di infondere la vita nella creatura artificiale non viene descritta dettagliatamente né da Čapek, né da Tolstoj, perché non rappresenta un tema centrale in nessuna delle due opere. In *R.U.R.* si sa che il vecchio Rossum, dopo aver studiato per anni la materia viva, ossia il “protoplasma”, scopre una sostanza che reagisce e si anima. Attraverso la combinazione di più ingredienti, come catalizzatori, enzimi e ormoni, tra cui il “biogeno” e “l’enzima Omega”, lo scienziato riesce a ricreare la vita attraverso una via alternativa a quella utilizzata dalla natura. Gli esperimenti, che non portano a risultati immediatamente soddisfacenti, producono esseri mostruosi. Interviene quindi il nipote di Rossum, riducendo ai minimi termini la struttura del robot per ottenere “l’operaio con il minor numero di bisogni”²⁶⁹. Il giovane Rossum “ha cancellato tutto ciò che non era direttamente legato al lavoro” e in questo modo “ha eliminato l’uomo e creato il Robot”²⁷⁰. Rispetto al vecchio Rossum, che agiva spinto dal desiderio della scoperta scientifica e che nutriva in sé il desiderio di sfidare la natura, dimostrando l’inutilità di Dio, il giovane Rossum è guidato invece dall’interesse economico, deciso a sfruttare il potenziale economico di questa scoperta per generare

²⁶⁷ K. Čapek, *R.U.R – Rossum’s Universal Robots*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 72.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 67.

²⁷⁰ *Ibidem*.

profitto. Per l'imprenditore ciò che conta è rendere i robot delle macchine da lavoro perfette, vive e intelligenti, riproducibili attraverso un metodo industrializzato. Eliminando ciò che nell'uomo risulta di ostacolo, ovvero i suoi bisogni e le fragilità, si ottiene l'operaio migliore, efficiente e instancabile, ossia il robot.

Tolstoj recupera quasi completamente anche questa parte sulla scoperta scientifica e anche il suo *rabotnik* nasce dalle ricerche del vecchio Arčibal'd. Lo scienziato ha identificato una misteriosa sostanza, il "Feogen", che vivifica il protoplasma. In modo analogo al giovane Rossum, il figlio di Arčibal'd e padre di Morej, ha operato la semplificazione del *rabotnik* in favore di un prototipo più semplice e più funzionale.

Tolstoj riprende dal robot di Čapek la superiorità della creatura artificiale sull'uomo e la loro intelligenza cerebrale incredibile. I robot hanno imparato a svolgere qualsiasi mestiere, sono dotati di una memoria straordinaria (Silla parla addirittura quattro lingue), ma non hanno capacità inventiva. Soprattutto essi sono privi dell'anima: non provano emozioni, non hanno paura della morte e non conoscono la pietà per il prossimo. Non avvertono il dolore fisico, con effetti talvolta controproducenti, poiché non soffrono quando si danneggiano, né provano attrazione sessuale gli uni per gli altri. I robot femminili, infatti, servono esclusivamente a soddisfare la richiesta dei clienti che le preferiscono a quelle maschili in determinati luoghi di lavoro. Il robot Helena, costruito utilizzando come modello la protagonista femminile, è molto bello, ma non sa amare, e risulta di per sé inutile. Tra le altre cose di cui sono stati privati, per usare le parole di Hallemeier i robot

non hanno il senso del gusto. Non hanno nessun interesse, [...] nessuno ha mai visto un Robot sorridere. [...] Sono solo dei Robot. Senza volontà propria. Senza passioni. Senza storia. Senz'anima.²⁷¹

In Čapek i robot sono stati creati perché sostituiscano nel lavoro la "macchina umana", "terribilmente imperfetta". Un operaio artificiale è in grado di rimpiazzare infatti due operai e mezzo, e il loro capillare impiego ha fatto sì che i costi di qualsiasi bene siano calati drasticamente. Nonostante Alquist obietti, dicendo che le persone soffriranno senza un lavoro, Domin al contrario è certo che l'uomo avrà finalmente il

²⁷¹ *Ivi*, p. 78.

tempo di perfezionarsi e disporrà inoltre di qualsiasi bene gratuitamente, grazie all'abbondanza prodotta dai robot. Secondo queste previsioni, solo i robot lavoreranno nel prossimo futuro e l'uomo si dedicherà esclusivamente alle attività di suo interesse e che ama svolgere. Tuttavia, oltre a questi nobili principi che spingono Domin a costruire i propri robot, c'è anche il suo desiderio di riorganizzare la società e trasformare l'uomo in un superuomo, padrone di tutto. Lo stesso tipo di discorso viene ripetuto da Morej nella quarta scena, che promette beni materiali a tutti nell'arco di dieci anni quando i *rabotniki* avranno liberato l'uomo comune dal lavoro.

In entrambe le opere, le creature artificiali hanno l'unico difetto di soffrire talvolta di una sorta di crisi epilettiche, convulsioni che si manifestano con bava alla bocca, scatti d'ira e il digrignare dei denti, circostanza che fa pensare alle protagoniste delle pièce, Helena ed Elena, che si tratti della manifestazione della loro anima.

In Čapek i robot provocano il disgusto della tata Nana, di Alquist, e anche dei cani e i cavalli che percepiscono la loro natura non umana, mentre in Tolstoj i personaggi che incarnano il vecchio mondo e si "oppongono" alla tecnologizzazione, come la tata, vengono eliminati.

È Helena, in *R.U.R.*, a chiedere di apportare delle modifiche fisiche ai robot; il dottor Gall cambia dunque il metodo di produzione e, al fine di renderli più simili agli uomini permettendogli di appropriarsi di alcune sensazioni e via via di sviluppare quella che si potrebbe definire un'anima, conferisce ai robot alcune caratteristiche fisiche. Tra questi robot modificati, i più intelligenti sono Radius e Damon: quest'ultimo è stato venduto sulla terraferma, e diventa il leader della rivolta di tutti i robot. Attraverso questo processo gli esseri artificiali hanno preso consapevolezza della propria superiorità intellettuale, fisica ed evolutiva. I robot hanno assorbito la lezione di potere degli esseri umani e, individuandoli nel nuovo nemico da eliminare, li attaccano poiché inferiori.

In *Bunt mašin* è Michail a chiedere a Pul' di modificare l'assetto dei *rabotniki*: le creature artificiali vengono trasformate non solo attraverso la genetica ma soprattutto grazie agli insegnamenti di Michail, disposto a sacrificare i propri interessi personali e la vita, pur di trasmettere ai *rabotniki* i più alti valori spirituali, come la libertà e la consapevolezza di classe, incitandoli a ribellarsi contro il genere umano.

Nella figura del robot, Čapek fa sì che vengano ad intersecarsi due linee, che affondano entrambe le proprie radici in antiche tradizioni letterarie²⁷². Una prima linea è quella che tratta creazione dell'omuncolo, legata a processi alchemici e magici, che si ritrova anche nella seconda parte del *Faust* di Goethe, nella leggenda della genesi della mandragora e del Golem. La vicinanza tra il Golem e il robot è stata più volte ripresa dalla critica, e talvolta messa anche in relazione al soldato Švejk di Hašek²⁷³. In particolar modo, il robot e il Golem sono due creature, organiche di natura servile, ma entrambe torve e sornione. Čapek dirà di aver notato la somiglianza della sua creatura con il Golem soltanto quando *R.U.R.* era stata ultimata²⁷⁴. Tuttavia il Golem è una creatura sola e facilmente controllabile, al contrario dei robot che agiscono in massa e che nessuno può fermare. Ciò che invece li accomuna e è soprattutto il fatto che entrambi soffrono di improvvise perdite dell'autocontrollo per cui si inceppa il loro funzionamento ed entrambi sono percepiti come esseri in qualche modo demoniaci che si rivoltano contro il proprio creatore.

La seconda linea narrativa che permette a Čapek l'elaborazione del personaggio del robot è invece quella che sviluppa il tema della creazione dell'automa, concentrandosi dunque sulla costruzione di macchine, androidi e macchinari antropomorfi, che hanno la funzione di sorprendere il pubblico più che svolgere una funzione pratica²⁷⁵. Ancora, i robot somigliano alle salamandre di *La guerra delle salamandre*, perché come loro non hanno bisogno di nulla, né di filosofia, né di arte, né di fantasia, nulla di ciò di cui ha generalmente bisogno l'essere umano. L'uomo si serve delle salamandre come forza lavoro grezza e strumento di guerra, così come fa in *R.U.R.* con il robot, senza rendersi conto che la loro moltiplicazione condurrà l'umanità alla rovina.

Nella pièce ceca è possibile seguire l'evoluzione del robot in relazione al loro rapporto con il potere e la morte: nel prologo Silla e Mario non sanno rispondere quando vengono interrogati su cosa sia e cosa significhi la morte, alla quale sono

²⁷² A. Catalano, *Karel Čapek e i robot: cronaca di un tradimento annunciato*, in K. Čapek, *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 9-10.

²⁷³ S. Corduas, *Golem, Robot, Svejk in Ebrei e Mitteleuropa. Cultura, letteratura, società*, cura di Q. principe, Brescia, 1984, pp. 294-311.

²⁷⁴ A. Catalano, *Karel Čapek e i robot: cronaca di un tradimento annunciato*, in K. Čapek, *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 12.

²⁷⁵ *Ivi*, pp. 9-14.

completamente indifferenti; più avanti, Radius dice di preferire la morte all'essere dominato dagli uomini; infine, Damon accetta di morire in nome di una causa comune a vantaggio della collettività dei robot, mentre Primus, disposto al sacrificio personale in nome dell'amore per Helena, ha ormai portato a termine la trasformazione in essere umano.

Nonostante i numerosi episodi ripresi pedissequamente in *Bunt mašin*, il *robotnik* di Tolstoj sembra distinguersi dal robot per la sua natura meccanica oltre che per il significato della rivolta che scatena. La parola “работник” (*robotnik*) in russo indica “colui che lavora, compie un lavoro, chi può, è in grado di lavorare”²⁷⁶, ed è spesso usato come sinonimo di “рабочий” (*rabočij*), ossia “lavoratore, operaio”. Nonostante ciò, in *Bunt mašin* il significato associato a *robotnik* va oltre quello comune, perché nel testo l'operaio è una creatura artificiale prodotta nelle fabbriche, composta sì di carne ed ossa, ma con l'inserimento anche di parti metalliche. La scelta di utilizzare *robotnik* può essere stata suggerita dalla traduzione interlineare di Krol', ma è probabilmente da ricondursi alla volontà di Tolstoj di associare i concetti di lavoratore e creatura meccanica, come era stato fatto dalla poesia proletaria e da Gastev. L'operaio e la macchina si sono fusi e sono contemporaneamente presenti nella sua idea di *robotnik*. Sebbene la natura organica degli operai sia ampiamente illustrata, quando gli operai artificiali si avvicinano all'essere umano, il loro passo è descritto come “metallico e sordo”; anche i cappucci che indossano, come si è detto, sono “metallici”. Inoltre, quando Morej riflette sull'uomo moderno e su come immagini il *robotnik* (l'operaio) ideale, dice chiaramente che ciò che gli serve è “una macchina”, necessaria “nell'era dell'elettricità”²⁷⁷. Al contrario, l'uomo moderno è divenuto inutile, perché “Ha poca forza, ma è insoddisfatto, fa stupidaggini, e ha pretese a non finire”²⁷⁸.

A differenza dei robot di Čapek, ai quali è stato assegnato un nome proprio e il numero è indicato solo sul costume, i *robotniki* in scena, come ad esempio 015, 016, 088 e 033, risultano più spersonalizzati e disumanizzati, al pari delle “unità proletarie” che auspicava Gastev: nei suoi trattati le due caratteristiche più importanti della poesia proletaria sono infatti la trasformazione dell'uomo in macchina e la perdita dell'individualità nella collettività.

²⁷⁶ Dalla voce “работник”, <<https://gramota.ru/meta/robotnik>> (ultimo accesso 20.06.2024).

²⁷⁷ A. N. Tolstoj, *Bunt mašin*, Leningrad, Vremja, 1924, pp. 14-15.

²⁷⁸ *Ibidem*.

Un ulteriore elemento che potrebbe rinviare al lavoro del poeta e leader sindacale compare nella prima scena dell'opera, quando il Borghese parla al pubblico:

Недавно читал: в Краснослободске служащие в одном комиссариате опаздывают на службу. Понятно? В среднем каждый опаздывает минут на пятнадцать. А служащих – двести пятьдесят человек. Ежедневно они теряют 62 с половиной часа рабочего времени, а в год-18750 часов в одном только Краснослободске пропадет даром, кошке под хвост. Не мешало бы обратить внимание комы следует... И я спрашиваю: чем такому времени гнить задаром, почему не продать его за границу? Так-же и сегодняшняя пьеса...²⁷⁹

Di recente ho letto: a Krasnoslobodsk, i dipendenti di un commissariato arrivano in ritardo al lavoro. Avete capito? In media, tutti sono in ritardo di circa quindici minuti. E i dipendenti sono duecentocinquanta. Ogni giorno perdono 62 ore e mezza di lavoro, e in un anno 18.750 ore nella sola Krasnoslobodsk andranno sprecate, buttate via. Non sarebbe male se chi di dovere prestasse attenzione... E mi chiedo: perché lasciare che questo tempo marcisca tanto inutilmente, perché non venderlo all'estero? Lo stesso vale per la commedia di oggi...

È plausibile cogliere un riferimento alle pratiche di organizzazione scientifica del lavoro studiate anche all'interno della Lega del tempo di Gastev, fondata appena un anno prima della pubblicazione di *Bunt mašin*.

L'importanza dell'elemento meccanico nell'opera di Tolstoj è sottolineata con decisione fin dal titolo: *Bunt mašin*, ossia “La rivolta delle macchine”. Anche se indubbiamente l'autore ha riutilizzato quello proposto da Krol', la rivolta delle macchine, ossia dei *rabotniki*, mostra la sua rilevanza occupando la parte centrale della pièce e si carica di un significato simbolico. Mentre in Čapek i robot prendono coscienza autonomamente della propria superiorità nei confronti dell'uomo e insorgono, in *Bunt mašin* l'indottrinamento del rivoluzionario intellettuale Michail gioca un ruolo fondamentale nello scatenare i lavoratori contro il capitalista Morej, intenzionato a sfruttarli.

In Tolstoj emerge una delle contraddizioni dell'applicazione delle teorie tayloriste e dell'organizzazione scientifica del lavoro in Unione Sovietica: nonostante il rifiuto delle politiche e delle sovrastrutture proprie del capitalismo, se ne adottano i modi di produzione, per cui l'uomo si meccanicizza, diventando ingranaggio nella catena di montaggio. Il superamento di tale antitesi dovrebbe avvenire nel momento in cui l'uomo-macchina, come la creatura ribelle al proprio artefice, combatte e vince il sistema capitalista da cui è stato generato.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 10.

In *Bunt mašin* questo accade nel momento in cui i *robotniki* si uniscono alla lotta proletaria dei disoccupati, risolvendo la conflittualità di classe a favore di questi ultimi. Tolstoj sposta il conflitto di Čapek tra mondo naturale e tecnocrazia, che si sviluppa su un piano filosofico ed etico, rielaborandolo come lotta di classe, scontro che si svolge invece su un piano sociale e politico, nella realtà materiale e storica.

Nel finale dell'opera di Tolstoj, l'umanità non soccombe perché, nonostante il conflitto scatenatosi e l'uccisione di una parte della società capitalista, i disoccupati e i *robotniki* continuano a vivere e lottare insieme per i propri diritti. Nonostante ciò, l'assenza di una reale tragedia smorza in qualche modo quella carica tensionale, dovuta alla preoccupazione per il destino dell'umanità che si riscontra invece nell'opera ceca.

Conclusioni

In questo lavoro si è cercato di ricostruire la diffusione dell'immagine del robot e delle sue varianti nella società sovietica degli anni Venti. Inoltre, è stato proposto un confronto tra il primo robot propriamente detto, ossia quello del dramma teatrale ceco *R.U.R.*, nel quale Karel Čapek ha utilizzato per la prima volta il neologismo, e il *rabotnik* della pièce di A. Tolstoj, *Bunt mašin* (adattamento russo dell'opera ceca).

Nel primo capitolo, attraverso l'exkursus condotto nella lingua italiana, ceca e russa, si è riscontrato che il significato odierna del termine "robot" è comune a tutti i contesti culturali presi in esame. Il neologismo di Čapek, a più di un secolo dalla sua comparsa, è oggi impiegato quotidianamente per riferirsi a macchine e dispositivi programmabili, utilizzati in qualsiasi ambito della nostra vita. Oltre al significato letterale, si è notato che "robot" viene inoltre usato come termine di paragone in alcune espressioni figurate, nelle quali i comportamenti generalmente attribuitigli, come la ripetitività dei movimenti, la passività o l'automatismo, vengono assimilati dall'uomo.

Com'è stato messo in evidenza, Čapek scrive *R.U.R.* nel 1920 per portare l'attenzione del pubblico sul pericolo che l'evoluzione tecnologica può rappresentare per l'umanità, auspicando un ritorno alle origini. Il robot doveva essere un operaio artificiale, indistinguibile dall'uomo esteriormente, se non per il suo modo spersonalizzato di muoversi e di parlare, per le sue espressioni impenetrabili e il numero d'ottone portato sulla divisa, ma non si trattava di creature meccaniche. Quando il termine "robot" compare in Unione Sovietica, tra il 1928 e il 1934, si riferisce a macchine antropomorfe: ciò accade perché nel contesto russo la parola si lega all'invenzione di Televox, uno dei primi automi realizzati in America nel 1927. Attraverso il "New York Times", che identifica in Televox un "robot", si diffonde la notizia di questa scoperta, che raggiunge e impressiona anche la società russa. La curiosità suscitata da questa macchina e l'adozione del prestito linguistico "robot" sono attestate almeno nei testi di A. Beljaev, O. Drožžin e S. Kirsanov, direttamente ispirate a Televox.

Lo studio del dramma *R.U.R.* nel secondo capitolo intendeva ricostruire l'intenzione originaria con la quale Čapek aveva scritto la sua opera. La spettacolarizzazione del conflitto e la mostruosità della creatura artificiale hanno preso

il sopravvento sul proposito dell'autore ceco di concentrare l'attenzione del pubblico sul destino dell'uomo. Attraverso la figura del robot, un essere organico, fatto di carne e ossa, che rappresentava un doppio perturbante, alienato e automatizzato, l'uomo si sarebbe dovuto avvedere dei rischi della società moderna tecnologizzata. Nonostante le numerose rivendicazioni di Čapek sulla natura organica, simile a quella umana del robot, il rapido slittamento semantico del termine ad indicare un essere meccanico prende le mosse a partire dall'interpretazione che ne fu data attraverso le rappresentazioni espressioniste dell'opera, realizzate dal regista F. Kiesler. A Berlino e Vienna nel 1923 abbondano gli effetti stranianti e le macchine in movimento, che avrebbero poi inevitabilmente influenzato la ricezione di R.U.R. negli anni a venire.

Nel terzo capitolo si è esaminato il contesto storico e letterario degli anni Venti in Russia, durante i quali l'applicazione del fordismo e del taylorismo ai meccanismi di produzione ha contribuito alla creazione del mito dell'uomo-macchina, che trova la sua massima rappresentazione nella poesia proletaria di A. Gastev. In questo contesto, nel 1924 viene pubblicato *Bunt mašin*, l'adattamento operato da A. Tolstoj che per primo porta R.U.R. al pubblico sovietico. Il rimaneggiamento di Tolstoj è stato influenzato dalle contingenze storico-politiche, che spinsero lo scrittore a comporre un'opera ideologicamente accettabile per la censura sovietica: il focus di *Bunt mašin* non è, come in Čapek, incentrato sul conflitto uomo-robot, ma su quello operaio-capitalista, in cui la creatura artificiale, il *rabotnik*, passa dal controllo del capitalista a quello dei proletari disoccupati, unendosi a loro nella lotta di classe in corso.

A Tolstoj non importa il termine "robot" per indicare le sue creature artificiali, ma usa la parola già in uso al tempo in Russia "rabotnik" (operaio), già utilizzata prima di lui da Gastev per indicare l'operaio che si sarebbe dovuto trasformare in macchina. L'influenza delle teorie sulla gestione scientifica del lavoro introdotte in letteratura da Gastev sembra aver condizionato l'adattamento di Tolstoj, il quale rende il *rabotnik* una creatura "ibrida", contemporaneamente organica come il robot di Čapek, e meccanica come l'uomo-macchina di Gastev.

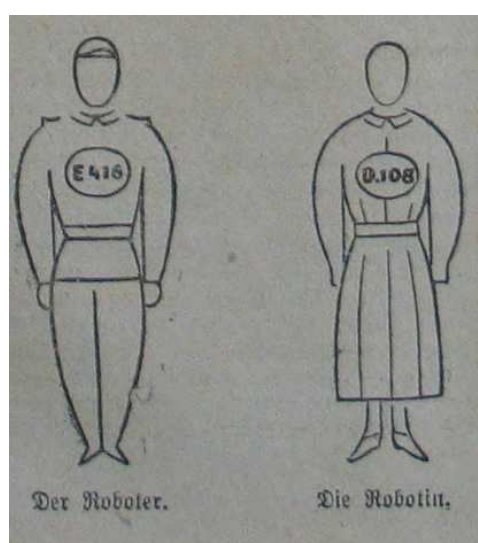
La conclusione finale è che l'utilizzo fatto da Tolstoj della parola *rabotnik* nell'accezione di creatura meccanica non si è affermato nella lingua russa, mentre grazie all'associazione con l'invenzione di Televox finirà per affermarsi pochi anni dopo il termine "robot".

Appendice

Documento 1, Caricatura di Karel Čapek disegnata dal fratello Josef



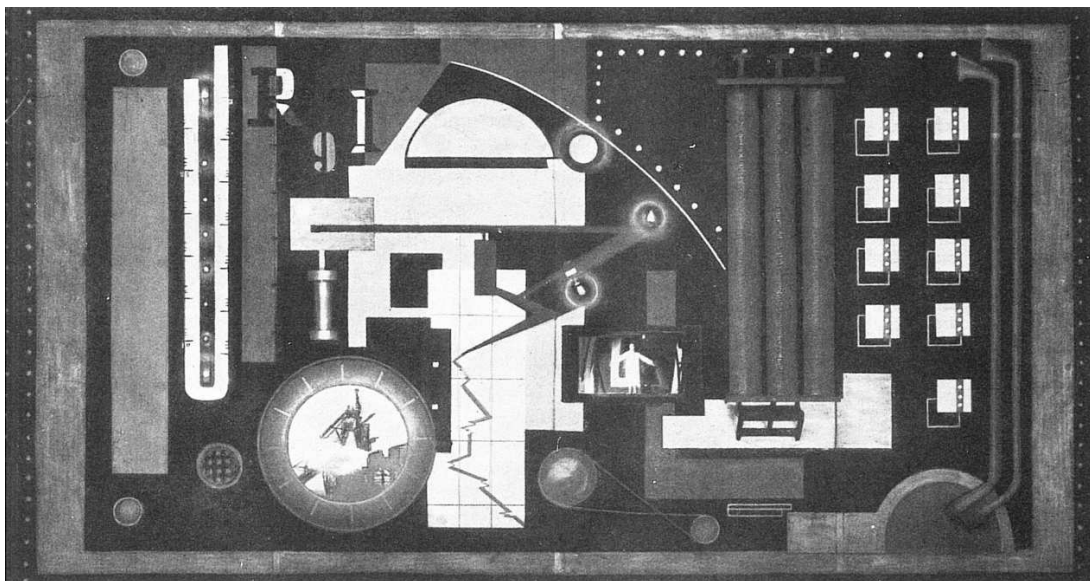
Documento 2, Disegno di Josef Čapek, 1921



Documento 3, Josef Čapek, Fotografia del costume di un robot, Praga, 1921



Documento 4, Scenografia elettromeccanica di Friedrich Kiesler, Berlino, 1923



БУНТ МАШИН.

(ТЕАТР.)

Написанию этой пьесы предшествовало мое знакомство с пьесой ВУР чешского писателя К. Чапека. Я взял у него тему. В свою очередь тема ВУР заимствована с английского и французского. Мое решение взять чужую тему было подкреплено примерами великих драматургов.

А. Т.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ.

СЦЕНА ПЕРВАЯ.

Обыватель (*перед занавесом*). Электротехник в здешнем театре мне знакомый. Пошли в пивную. Я говорю: «решительно не знаю, что теперь делать, — сократили». Электротехник говорит: «Да, это тебе не изюм». «Я говорю: есть, пить надо, эх, господа!» Он говорит: «да, это тебе не фут гвоздей». Я говорю: «товарищ, неужели ты меня не пожалеешь». Он говорит: «безусловно я тебя пожалею». И вот, видите, подвигаюсь на театральных подмостках. Ролишка маленькая, большею частью в толпе. Я богатый американец, банкир. Банкир... В этом кармане один банк, а в этом — другой. А на самом деле, раньше, что же, я даже у английского портного одевался. Вот этот коричневый костюм, — визитка. Многие мне завидовали. Под давлением времени перевернул его на левую сторону, поносил, перевернул опять на лицо, поносил, опять перевернул, и так до шести раз. Сделался он совсем тонкий, вроде дамской вуальки, только, конечно, грязный. Ну, ладно. А сегодняшняя пьеса, по моему, очень неприятная, страшная. Я бы ни за что не стал тратить деньги и время, чтобы у меня целый вечер волосы стояли дыбом. В особенности жалко времени. Недавно читал: в Краснослободске служащие в одном комиссариате опаздывают на службу. Понятно? В среднем каждый опаздывает минут на пятнадцать. А служащих — двести пятьдесят человек. Ежедневно они теряют 62 с половиною часа рабо-

Адам. — Старик Пуль с ума стронулся. Скучает. Ногти отро-
стил. А нам с весны надо начать протоплазму варить.

Ева. — Ходишь к тебе, ходишь...

Адам. — Ну?

Ева. — Откусил бы яблоко-то.

Адам. — Ах... Ну, дай.

Ева. — Нет, из рук не бери.

Адам. — Пахнет хорошо.

Ева. — Так ведь — яблоко.

Адам. — Вкусно.

Ева. — Еще бы не вкусно.

Адам. — Ужасно вкусно.

Ева. — Ты мне половину оставь.

Адам. — Половину?

Ева. — Чего смотришь?

Адам. — У тебя глаза сделались прозрачные, странные.

Ева. — Это от лесного света.

Адам. — У тебя зря на щеках.

Ева. — Я в ручье купалась.

Адам. — А это что?

Ева. — Волосы мои.

Адам. — А это что?

Ева. — Плечи.

Адам. — Ты на меня не похожа, Ева!

Ева. — Нет, не похожа, Адам.

Адам. — А это?

Ева. — Рот.

Адам. — Яблоком пахнет.

Ева. — Страшно, Адам.

Адам. — Страшно...

(Адам целует Еву в губы.)

Адам. — Ты женщина, Ева!

Ева. — Ты — муж, Адам!

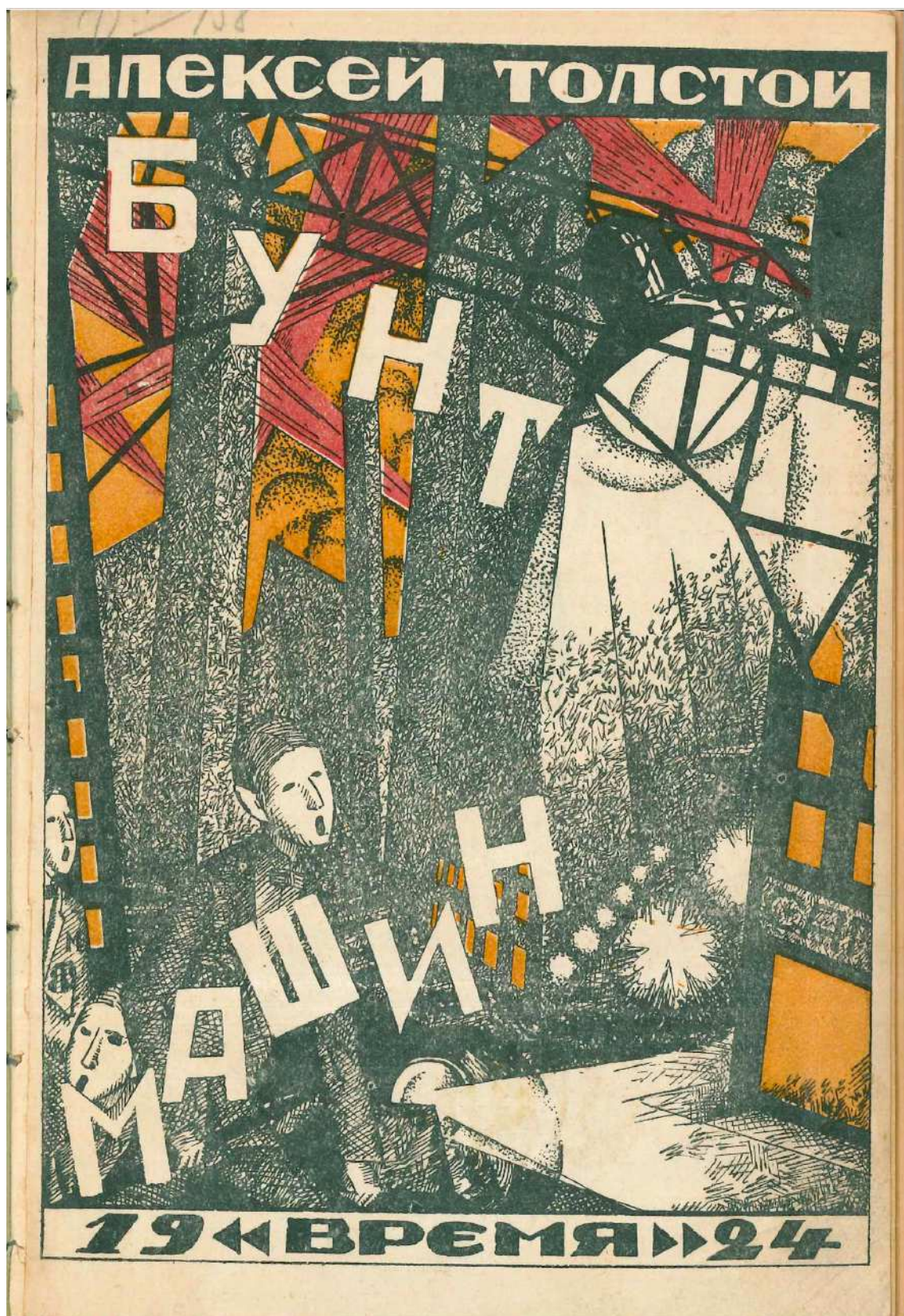
Адам. — Да, я муж! Я человек! Какой свет хлынул мне в глаза!
(Волосы его встают дыбом.) Солнце, катись, катись ко мне на землю!
Ветер, шуми листьями!.. Лес, пой, завывай!.. Звери, выходите из
чащи!.. Рыбы, выходите из моря!.. Птицы, попугай, фламинги,
журавли, — крылатые, — все ко мне!.. Слетайтесь, сбегайтесь, сходи-
тесь!.. Я человек!.. Царь мира!.. Пойте, кричите, голосите, завыва-
йте!.. Шумите волны морские!.. Гремь свет!..

(Шум ветра. Музыка, переходящая в фанфары, в нестерпимый,
как лучи солнца — звук.)

Алексей Толстой.

25 ноября
Петроград.

Documento 6, Copertina di A. N. Tolstoj, *Bunt mašin*, Leningrad, Vremja, 1924.



Копия 5

Мы, нижеподписавшиеся, граф Алексей
Кимелевич Толстой и Георгий Александрович
Кроль приняли и следующему соглашению

1. Мы будем совместно работать над пере-
водами и обработкой немецких и других ино-
странных текстов для русской сцены.
2. Граф А. Н. Толстой имеет право вести и
заключать все переговоры и сделки от имени
вышеподписавшихся относительно общих
работ в России.
3. Г. А. Кроль имеет право вести и заключать
таковые договоры за границей России.
4. Все költsungen и расходы по общим
работам мы делим поровну и должны осве-
домлять друг друга о ходе переговоров.
5. При поэмативных или изданиях переводчи-
ских или обработанных нами текстов мы
имеем - граф А. Н. Толстой и Георгий
Кроль должны быть наравне.
6. Первыми нашими работодателями мы признаем
"W. H. R. Carrel Saxe'a и пер. Лотара Дер
Wemhoff"

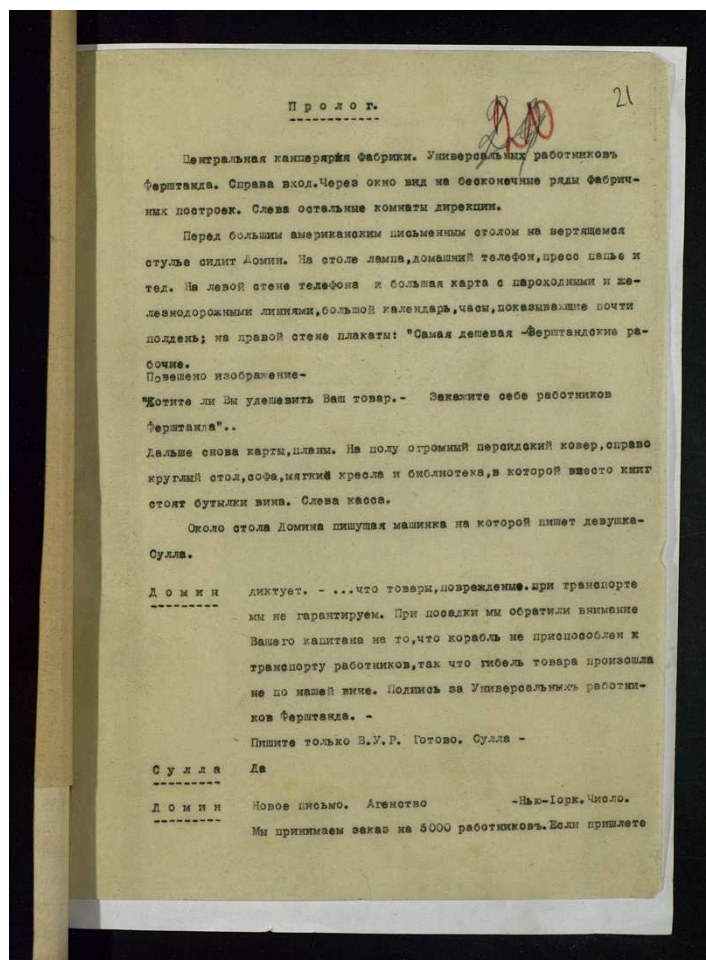
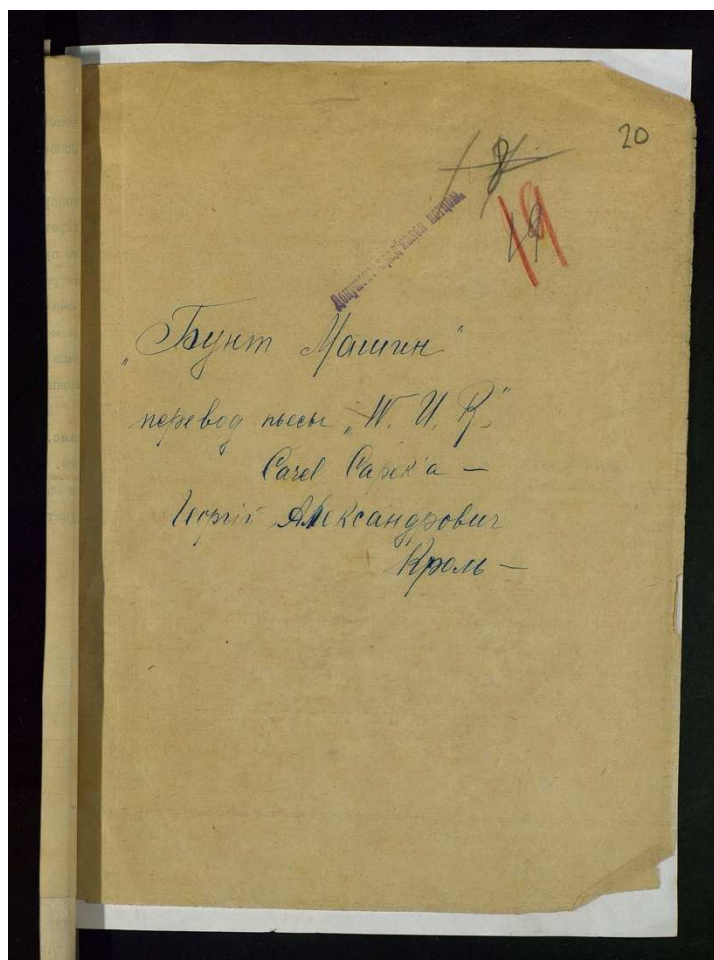
Берлин, Июль 1923.
(Подпись) Алексей Толстой
Москва Хлебной пер. 1, кв. 59
Георгий Кроль



Консульский сбор, согл.
11. Консульск. тарифа
в размере 100% . . . 3,15 герм. мар.
10% в пользу Российск.
Общ. Красного Креста . . . 0,22
итого . . . 3,42 в
по ввнт. № 2947, . . . в маркам

Консульский Отдел Представительства С. С. С. Р.
в Германии и Берлине
настоящим удостоверяет верность настоящей копии с
представленным в подлиннике документом договор
гр. А. Толстого и Г. Кроль
Берлин 15-го августа 1923
№ 909
[Signature]

Documento 8, Copertina e prima pagina della traduzione interlineare di G. A. Krol'



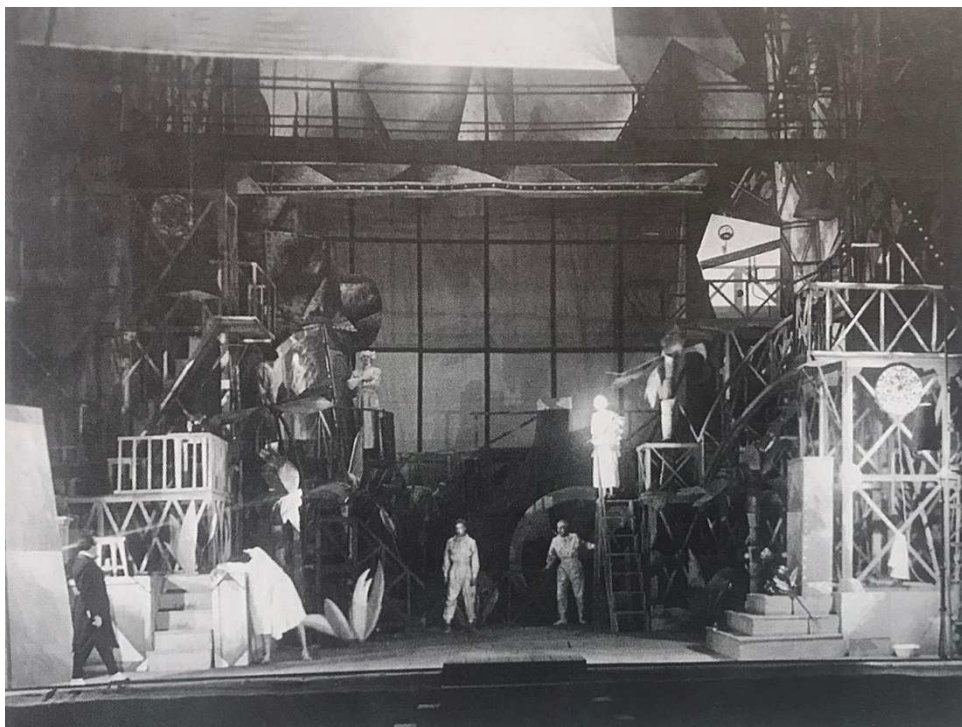
Documento 9,

Locandina della prima rappresentazione di *Bunt mašin*, Ju. P. Annenkov, 1924



Documento 10,

Foto di *Bunt mašin*, regia di Ju. P. Annenkov, Leningrado, 1924.



Documento 11, Ricostruzione della scenografia di *Bunt mašin*



Documento 12, Andrej Lavrent'ev nei panni di Morej



Documento 13, Ol'ga Kaziko e Andrej Lavrent'ev nei panni di Elena e Morej



Bibliografia

Annenkov, Ju. P., *Dnevnik moich vstreč, Cikl tragedij*, Tom 2, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1991.

Banerjee, A., *Russian Science Fiction Literature and Cinema: A critical Reader*, Boston, Academic Studies Press, 2018.

Bazcko, B., *Utopia*, in *Enciclopedia*, Vol. 14, a cura di R. Romano, Torino, Einaudi, 1981, pp. 856-920.

Beljaev, A. R., *Sobranie sočinenie v 8 tomach*, Tom 8, a cura di B. Ljapunov, Moskva, Molodaja Gvardja, 1964.

Belli, C., *Nemesi tecnologica, pace distopica: l'espropriazione della pace*, in *Eirene e Atena. Studi di politica internazionale in onore di Umberto Gori*, a cura di F. Attinà, L. Bozzo, M. Cesa, S. Lucarelli, Firenze, Firenze University Press, 2022, pp. 93-103.

Bogner, P., G. Zillner, Frederick Kiesler Foundation, *Frederick Kiesler: Face to Face with the Avant-Garde*, Basel, Birkhäuser Verlag, 2019.

Bonino, V., Carpi, G., "Ritorno a Canossa". *Modernismo letterario e riconciliazione politica nella Russia sovietica degli anni Venti*, in *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, a cura di R. Donnarumma, S. Grazzini, Pisa, Morlacchi, 2016, pp. 297-313.

Bottero, G., Čerez tysjaču let: *un'utopia fantascientifica degli anni Venti*, in "Europa Orientalis", 2007, 26, pp. 299-326.

Buck-Morss, S., *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge-London, The MIT Press, 2000.

Buoncristiano, P., *Un cuore meccanico*, Roma, Carocci editore, 2011.

Bushkovitch, P., *Breve storia della Russia*, Torino, Einaudi, 2013.

Cancian, V., "Il Sistema", *un racconto dei fratelli Čapek*, in *Andergraund, Speciale Robot R.U.R. di Karel Čapek: radici e ricezioni*, 25.01.2021, pp. 10-18, <https://www.andergraundrivista.com/wp-content/uploads/2021/01/R.U.R.-di-Karel-C%CC%8Capek_radici-e-ricezioni.pdf>.

Catalano, A., *Karel Čapek e i robot: cronaca di un tradimento annunciato*, in K. Čapek, *R.U.R – Rossum's Universal Robots*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 9-42.

Catalano, A., *L'autore e l'opera*, in K. Čapek, *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 43-49.

Catalano, A., *I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi. I testi dell'autore su R.U.R. e i documenti della ricezione italiana negli anni Venti e Trenta*, eSamizdat. Rivista di culture dei paesi slavi, 2020, 13, pp. 195-218, <<https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/87>> (ultimo accesso 07.12.2023).

Catalano, A., *Le trasformazioni del robot: cento anni in cinquanta immagini*, in K. Čapek, K. Čupková, *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, Torino, Miraggi, 2021, pp. 257-277.

Čapek, K., *W.U.R. – Werstands Universal Robots*, tradotto da O. Pick, Prag-Leipzig, Orbis, 1922.

Čapek, K., *R.U.R.*, trad. di P. Selver, Garden City New York, The Country Life Press, 1923.

Čapek, K., *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, trad. I. Kallinikov, Praga, Plamja, 1924.

Čapek, K., *Sobranie sočinenij v 5 tomach*, Tom 3, Moskva, Gosudarstvennoe izd. chudožestvennoj literatury, 1958.

Čapek, K., *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, Venezia, Marsilio, 2015.

Čapek, K., *Il significato di R.U.R.*, in A. Catalano, *I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi. I testi dell'autore su R.U.R. e i documenti della ricezione italiana negli anni Venti e Trenta*, eSamizdat. Rivista di culture dei paesi slavi, 2020, 13, p. 206, <<https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/87>>.

Čapek, K., *"I robot sono il risultato..."*, trad. it. in A. Catalano, *I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi. I testi dell'autore su R.U.R. e i documenti della ricezione italiana negli anni Venti e Trenta*, eSamizdat. Rivista di culture dei paesi slavi, 2020, 13, p. 207, <<https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/87>>.

Čapek, K., *La parola robot*, trad. it. in A. Catalano, *I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi. I testi dell'autore su R.U.R. e i documenti della ricezione italiana negli anni Venti e Trenta*, eSamizdat. Rivista di culture dei paesi slavi, 2020, 13, pp. 207-208, <<https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/87>>.

Čapek, K., *L'autore dei robot si difende*, trad. it. in A. Catalano, *I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi. I testi dell'autore su R.U.R. e i documenti della ricezione italiana negli anni Venti e Trenta*, eSamizdat. Rivista Di Culture Dei Paesi Slavi, 2020, 13, pp. 207-208, <<https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/87>>.

Čejková, J., *Robots: The century past and the century ahead, an Introduction to the 2021 ALIFE conference*, in *ALIFE 2021: Proceedings of the Conference on Artificial Life*, MIT Press, <https://doi.org/10.1162/isal_e_00468>.

Černych, P. Ja., *Istoriko- étimokogičeskij slovar' sovremennogo russkogo jazyka*, Moskva, 3-e iz., Tom 2, Russkij jazyk, 1999.

Chmeleva, N., *Chudožniki BDT*, Sankt-Peterburg, Russkaja Klassika, 2006.

Comrie, B., *Genitive-Accusative in Slavic: The Rules and Their Motivation*, in *Classifications of Grammatical Categories*, a cura di B. Comrie, Edmonton, Linguistic Research, Inc., 1978, pp. 27-42.

Corduas, S., *Golem, Robot, Svejik in Ebrei e Mitteleuropa. Cultura, letteratura, società*, cura di Q. principe, Brescia, 1984, pp. 294-311.

Drožžin, O., *Technika buduščego*, in "30 dnej", 1929, n. 2, pp. 69-73.

Drožžin, O., *Technika buduščego*, in "30 dnej", 1929, n. 3, pp. 72-78.

Drožžin, O., *Razumnye mašiny*, Moskva, Leningrad, CK VLKSM - Izdatel'stvo Detskoj literatury, 1936.

Fenizi, L., *Icaro è caduto. Parabola storica dell'utopia moderna*, Roma, Bardi, 2003.

Figes, O., *La danza di Nataša*, Torino, Einaudi, 2004.

Forzoni, A., *Rublo. Storia civile e monetaria della Russia da Ivan a Stalin*, Roma, Valerio Levi Editore, 1991.

G., A., *Bunt mašin*, in "Žizn iskusstva", 1924, N. 17, p. 3.

Gollerbach, È., *Aleksej N. Tolstoj, Opyt kritiko-bibliografičeskogo issledovanija*, Leningrad, Iz. avtora, 1927.

Harkins, W. E., *Karel Čapek's R.U.R. and A. N. Tolstoj's Revolt of the Machines*, in *The Slavica and East European Journal*, Winter, 1960, Tom 4, N. 4, pp. 312-318.

Hellebust, R., *Aleksei Gastev and the Metallization of the Revolutionary Body*, in "Slavic Review", Autumn, 1997, Vol. 56, N. 3, pp. 500-518, pp. 500-518.

Holy, J., *Il messaggio teatrale di Karel Čapek*, in *Biblioteca Teatrale*, 1991, n. 22/23, pp. 61-77.

Johansson, K., *Aleksej Gastev. Proletarian Bard of the Machine Age*, Stockholm, University of Stockholm, 1982.

K-ij, N., *Leningrad.*, in "Zrelišča", 1924, n. 77, p. 11.

- Kamenskaja, V. A., *Čapkovo drama RUR a Grebnerův Zánik sensace*, in *Acta Universitatis Carolinae: Philologica*, 4-5, Praha, Univerzita Karlova, 1989, pp. 159-167.
- Kirsanov, S., *Stichotvorenija i poëmi*, a cura di A. S. Kušner, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2006.
- Klíma, I., *Karel Čapek, Life and work*, North Haven, Catbird Press, 2002.
- Klíma, I., *L'apocalissi moderna di Karel Čapek*, in *Lettera internazionale*, 1987, 11, pp. 37-42.
- Koroleva, M., *O slove "obyvatel"*, in "Rossijskaja gazeta – Nedelja – Federalnyj vypusk", 25.01.2012, 16, <<https://rg.ru/2012/01/26/obyvatel.html>>.
- Lieberman, A. A., et al., *Sovetskoe ibščestvo v vospominanijach i dnevnikach, Literaturnaja žizn' SSSR*, Tom 8, Moskva-Sankt Peterburg, Nestor-Istorija, 2017.
- Lo Gatto, E., *Prefazione*, in E. Zamjatin, Noi, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 5-20.
- Magarotto, L., *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, in "Europa Orientalis", 2007, 26, pp. 127-144.
- Malanucha, D., *O sud'be odnoj poluzabytoj p'esy*, in "Vyborg", 15.02.2013, N. 21, p. 17.
- Malanucha, D., *O sud'be odnoj poluzabytoj p'esy*, in "Vyborg", 22.002.2013, N. 24, p. 17.
- Malanucha, D., *O sud'be odnoj poluzabytoj p'esy*, in "Vyborg", 01.03.2013, N. 28, p. 17.
- Maslova, K. K., *K Voprosu «Tematičeskogo genesisisa v naučno-fantastičeskich dramach K. Čapeka i A. N. Tolstoj»*, in *Vestnik slavianskikh kul'tur*, Tom 44, 2017, pp. 117-125.
- Mendelevič, G., *Aleksej Tolstoj i Gerbert Uëlls*, in "Literaturnaja Rossija", 11.01.1963, N° 2, p. 3, <<https://fantlab.ru/edition73589>>.
- Men'šoj, A., *O "Bunte mašin"*, in "Žizn iskusstva", 1924, N. 18, p. 14.
- Minc, Z. G., O. M. Malevič, *K. Čapek i A. N. Tolstoj*, in *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii*, Tartu, Tartuskij Gosudarstvennyj Universitet, 1958, pp. 120-164.
- Nikol'skij, S. V., *K istorii znakomstva s p'esoj Čapeka «R.U.R.» v Rossii*, in *Slavjanskij al'manach 2003*, Moskva, Indrik, 2004, pp. 406-418.

Nivat, G., *Aleksej Tolstoj (1882-1945)*, in *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento, 2. La rivoluzione e gli anni Venti*, a cura di E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Torino, Einaudi, 1990, pp. 593-605.

Palej, A. R., *Vstreči na dlinnom puti: Vospominanija*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990.

Pervushin, A., *Boys from a Suitcase: AI Concepts in URSS Science Fiction: The Evil Robot and the Funny Robot* in S. Cave, K. Dihal, *Imagining AI: How the World Sees Intelligent Machines*, Oxford, Oxford University Press, 2023, pp. 109-125.

Phillips, L., et al., *Frederick Kiesler*, New York, Whitney Museum of American Art in association with W.W. Norton & company, 1989.

Radlov, S., *BDT v 1920-e: Igra. Sud'ba. Kontekst*, FGBUK Rossijskij gosudarstvennyj akademičeskij Bol'shoj teatr imeni G. A. Tovstonogova, Sankt-Peterburg, BDT im. G. A. Tovstonogova, 2019.

Ripellino. A. M., *Nota*, in K. Čapek, *R.U.R. & L'affare Makropulos*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 173-183.

Romanenko, T., Ščerbinina, P., *Robot vs Worker*, in "Technology and Language", 2022, 3 (1), pp. 17-28.

Ruffini, F., *Mejerchol'd, biomeccanica, biomeccaniche*, in *Teatro e storia*, Vol. 37, 2016, pp. 163-195.

Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka, Tom 12, Moskva-Leningrad, Iz. Akademii Nauk SSSR, 1961.

Steffersen, E., *Aleksej Gastej (1882-1941)*, in *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento, 2. La rivoluzione e gli anni Venti*, a cura di E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Torino, Einaudi, 1990.

Steklov, V. Ju., *Lenin i élektifikacija*, Moskva, Nauka, 1982.

Suvin, D., *Straniamento e cognizione*, in *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 19-32.

Suvin, D., *La fantascienza russa*, in *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 289-327.

Suvin, D., *Karel Čapek, ovvero gli alieni tra noi*, in *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 329-343.

Stites, R., *Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1989.

Šustov, A. I., *Eščë raz o robote*, in "Russkaja reč", 1993, 27:6, pp. 96-100.

- Šustov, A. I., *Robot po svoej lingvističeskoj suti*, in “Russkaja reč’”, 2006, 39:3, pp. 118-120.
- Tarantul, *Bunt mašin*, in “Muzyka i teatr”, 1924, 22 apr., n. 15, pp. 8-9.
- TASS, *V Soyfede razrabotali zakonoproekt, opisyvajuščij vzaimootnošenija robota i čeloveka v RF*, 20.12.2021, <<https://tass.ru/obschestvo/13243537>>.
- Tolstoj, A. N., *Bunt mašin*, in “Zvezda”, 1924, n. 2, pp. 44-88.
- Tolstoj, A. N., *Bunt mašin*, Leningrad, Vremja, 1924.
- Tolstoj, A. N., *Bunt mašin*, nella collana *Teatral'naja biblioteka*, Char'kov, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Ukrainy, 1925.
- Tolstoj, A. N., *Kratkaja avtobiografija*, in *Sobranie sočinenij*, Tom 1, a cura di A. V. Alpatov, et al., Moskva, Gosudarstvennoe izd. chudožestvennoj literatury, 1958, pp. 51-62.
- Tolstoj, A. N., *Fašisty otvetjat za svoi zlodejanija*, in *Sobranie sočinenij*, Tom 10, a cura di A. V. Alpatov, et al., Moskva, Gosudarstvennoe izd. chudožestvennoj literatury, 1961, pp. 482-485.
- Tolstoj, A. N., *Aelita*, a cura di G. Fazzi, Roma, Biblioteca del vascello, 1994.
- Varlamov, A., *Aleksej Tolstoj*, Moskva, Molodaja Gvardija, 2008.
- Vvedenskij, V. V., *Robot*, in “Russkaja reč’”, 1980, 14:4, pp. 146-148.
- Williams, R. C., “*Changing Landmarks*” in *Russian Berlin, 1922-1924*, in “Slavic Review”, 1968, Vol. 27, N. 4, pp. 581-593.
- Zamjatin, E., *Noi*, a cura di A. Niero, Milano, Mondadori, 2018.
- Zingarelli, N., a cura di M. Cannella, B. Lazzarini e A. Zaninello, *Lo Zingarelli 2022, vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2021.
- Zlat, A., *O novych pabotach A. N. Tolstogo*, in “Žizn' iskusstva”, 1923, N. 32, p. 9.

Sitografia

Enciclopedia Online Treccani, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/>>.

Ěnciklopedija Krugosvet, <<https://www.krugosvet.ru/>>

Fantlab.ru, <<https://fantlab.ru/>>.

Il Sabatini Coletti, dizionario online, <https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/>.

Internetový slovník současné češtiny, <[https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/robot](https://www.nechybujte.cz/slovník-současne-cestiny/robot)>.

Nechybujte.cz, <<https://nechybujte.cz/>>.

Russi in Italia, <<https://www.russinitalia.it/index.php>>.

Spektakli 1919-1955 godov, Bol'shoj Dramatičeskij Teatr, <<https://bdt.spb.ru/o-teatre/spektakli-bdt-1919-1955-godov.php>>.

Spravočno-informacionnyj portal GRAMOTA.RU - ruskij jazyk dlja vsech, <<http://gramota.ru/>>.

Slovník spisovného jazyka českého, <<https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?db=ssjc>>.

Vocabolario Online Treccani, <<https://www.treccani.it/vocabolario/>>.

Краткое изложение содержания дипломной работы

Робот и работник.

Первые шаги искусственного человека в советской литературе

Роботы занимают все более значимое место в современном обществе, меняя привычный образ жизни, нашу работу и взаимодействия с миром. От промышленного производства до медицины, от домашних развлечений до сферы безопасности - роботы играют важнейшую роль, которая будет расширяться к расширению. Однако наши отношения с этими искусственными созданиями колеблются между восхищением их преимуществами и беспокойством по поводу социальных и этических последствий их использования. Несмотря на то, что в обыденном воображении представителей практически всех культур современного мира робот - это исключительно механическое существо, не обязательно обладающее человеческими чертами, когда неологизм впервые используется в научно- фантастических произведениях, он представляется как существо, очень похожее, если не идентичное по внешнему виду, на человека.

Слово «робот» впервые появилось в пьесе «R.U.R. – Rossum’s Universal Robots», написанной Карелом Чапеком в 1920 году. Термин образован от чешского слова «robota», которое означает “барщина, прислуживание” и переводится из женского рода в мужской. Существуют следы использования этого слова до 1920 года, как в немецком, так и в других языках, как например в итальянском, но в тех случаях «робот: обозначал услуги, которые должны были оказывать сеньоры в феодальную эпоху. На самом деле изобретателем этого неологизма является Йозеф Чапек, брат Карела. В Р.У.Р. это слово используется для обозначения «искусственного работника», то есть существа, неотличимого от человека, за исключением сниженных требований и большей эффективности труда.

Действие пьесы происходит в недалеком будущем на острове в океане, где в промышленных масштабах производятся искусственные рабочие - роботы. Распространение этих существ, продаваемых по всему миру, привело к

появлению общества, в котором занятие тяжелой работы этими все более совершенными современными рабами ведет не к счастью, а к братоубийственным войнам и постепенному бесплодию человечества.

Пьеса выдержана в духе негативных утопий XX века, поскольку выводит на сцену страх перед трагическими последствиями, которые постигнут человечество в результате трансформации механизмов труда. Поскольку «Р.У.Р.» - произведение, пересекающее интересы и футуристов, и революционеров, оно сразу же получило широкое распространение.

Переводы и постановки следовали одна за другой, причем не только в Европе, но и в Америке. Международный успех оперы, необычный для чешской оперы, несомненно, объясняется тем, что она затрагивает такие актуальные для общества того времени темы, как индустриализация, создание автомобиля и капиталистическая эксплуатация. В 1923 году, всего через три года после публикации, текст уже был переведен не менее чем на тридцать языков.

Внешний облик робота, его внутреннее значение, его природа и, соответственно, роль, которую роботы воплощают в пьесе, претерпели существенные изменения, когда произведение распространилось за пределами Чехословакии. По мере того как «Р.У.Р.» переводится и исполняется на международном уровне, эта трансформация закрепляется в целевых культурах. В частности, она провоцируется работой сценаристов и режиссеров, которые, будучи интерпретаторами смысла произведения и находясь под влиянием событий того времени и современных им эстетических течений, превращают существо Чапека в механического “монстра”, состоящего из металлических деталей и шестеренок.

Сценическим представлением, освящающим робота как машину, является спектакль Фридриха Кислера в берлинском Театре “Курфюрстендамм”. Кислер преобразует «Р.У.Р.» с помощью авангардной сценографии, в которой механизация преобладает над всеми остальными аспектами произведения. Сценограф использует “Tanagra-Apparat”, систему деформирующихся зеркал, которые показывают актеров в миниатюре за большим окном, удваивая их и изменяя отношения между реальностью и иллюзией. Благодаря новым эстетическим возможностям, открывающимся благодаря технологиям, Кислер

обогащает работу отчуждающими эффектами и делает акцент на механизации роботов, предлагая зрителям новые интерпретации.

«Р.У.Р.» также имел большой успех в англосаксонском мире: постановки прошли в Нью-Йорке и Лондоне. Первая, под руководством Филипа Мёллера и в постановке Найджела Плейфэра, имела большой успех на Бродвее и выдержала в общей сложности 184 представления.

Вторая, за которую взялся режиссер Бэзил Дин, вызвала бурное обсуждение в газетах и публичные дебаты о том, кто такие роботы. Быстрое распространение неологизма и интерес крупнейших американских продюсерских компаний к созданию фильма свидетельствуют о необычайной популярности произведения. Очевидно, что Р.У.Р. был адаптирован к американскому вкусу, который предпочитает зрелищность и научно-фантастическую составляющую. Даже афиши показов отражают значение, которое придается роботам, описываемым как непредсказуемые монстры: в одной рецензии они были названы “Man-Made Monster”, в другой – “Czecho-Slovak Frankenstein».

Благодаря новаторским темам и футуристическим возможностям, которые разрабатывает Чапек, критики сближают его тексты с жанром научной фантастики. Как и в «Р.У.Р.», в «Войне с саламандрами», «Средство Макропулоса», «Из жизни насекомых» и «Кракатит» он размышляет об этических и социальных проблемах, которые были современны ему, но остаются актуальными и сегодня. Его произведения ставят под сомнение использование науки и технологий, прогресс и его последствия, а также природу человечества. Научно-фантастическое творчество Чапека принято делить на два этапа: первый, приходящийся на десятилетие после Первой мировой войны, и второй, после прихода к нацизма к власти. На первом этапе в центре произведений находится состояние "естественных людей". В представлении Чапека война, жертвами которой они становятся, является прямым следствием бесчеловечности технологий и крупной промышленности. Роботы - не просто копии людей, пришедшие на смену рабочим, а “бесчеловечные пришельцы “без истории””, развязывающие “геноцидное восстание недочеловеков против людей”.

Чапек в своем подходе к научной фантастике, кажется, будто бы возвращается к истокам жанра, поскольку он исходит из донаучного или протонаучного подхода, в котором оскверняющая сатира служит для социальной критики. Кроме того, его рассказы часто содержат сильную философскую и моральную составляющую, исследуя опасности не слишком отдаленных футуристических миров, в которых господствуют тоталитаризм, дегуманизация и потеря индивидуальности во все более механизированном и технологичном обществе. Эти персонажи, как, например, няня Тата в «Р.У.Р.», выступают в роли выразителей идеи народа, простых людей. Эти герои являются "идеологическими арбитрами" в повествовательных и театральных произведениях и говорят о том, что прагматичная непосредственность людей, верящих в других людей, должна быть предпочтительнее технологий, которые кажутся революционными, но ведут к катастрофе. Заслуга Чапека в том, что он поставил в центр своего дискурса "потенциал бесчеловечности, присущий людям двадцатого века, и актуализацию этого потенциала". Противоположностью "естественного человека" являются "неестественные люди", которые являются продуктом магната высшего класса и представляют собой гордыню современной промышленности и быстрых изменений, которые она влечет за собой. В «Р.У.Р.» это роботы, человекоподобные и рациональные, но лишенные души и чувств.

В то время как значение произведения «Р.У.Р.» и его театральных реализаций в стране и за рубежом изучено достаточно широко, в данной работе предпринята попытка исследовать непростую издательскую историю текста в Советском Союзе, а также то, можно ли проследить появление термина "робот" в русском языке на основе текста Чапека.

Появление произведения Чапека на советском издательском рынке, как и многих других западных произведений 1920-1930-х годов, на самом деле очень сложное. Фактически «Р.У.Р.» стал популярен в 1924 году благодаря спорной экранизации «Бунт машин» Алексея Николаевича Толстого, а также благодаря переводу «В.У.Р.» Евгения Георгиевича Геркен-Баратынского и Исаия Бенедиктовича Мандельштама, основанных на немецком тексте «Р.У.Р.» под названием «W.U.R.» Отто Пика.

Толстой сделал свою экранизацию, используя подстрочный перевод русского режиссера и сценариста Георгия Александровича Кроля. Кроль, опирающийся на немецкий текст Пика, выбрал слово «работник» для обозначения искусственных существ Чапека. Переводчики Геркен-Баратынский и Мандельштам, также основываясь на тексте Пика, выбрали неологизм "работарь". Единственный русский перевод, основанный на оригинальном чешском тексте, выполнен Иосифом Федоровичем Каллиниковым и опубликован в Праге в 1924 году. Каллиников сохранил оригинальное чешское название латинскими буквами и неологизм «робот», но его перевод не получил распространения в России. Это означает, что в Советском Союзе термин «робот» не распространился непосредственно через перевод или адаптацию «Р.У.Р.», в котором искусственные существа Чапека обозначаются самыми разными терминами.

Эта гипотеза подтверждается исследованиями, проведенными в отношении чешского неологизма в границах СССР. Термин "робот" появился только в 1917 году в связи с распространением в прессе изобретения Телевокс. В октябре 1927 года Рой Джеймс Венсли запатентовал в компании Westinghouse «Телевокс» - один из первых автоматов в человеческом облике, состоящий из антропоморфного силуэта, оснащенного печатной платой. Посылая ему звуки через свистки, настроенные на разные частоты, Телевокс реагировал и мог выполнять простые действия. В его ухе находился очень чувствительный микрофон, который улавливал звуковые сигналы и передавал их на исполнительные схемы. Машина могла открывать окна, поднимать флаги, включать и выключать электроприборы, а по команде «Открой, сезам!» автомат открывал дверь.

Уэнсли не говорил о Телевоксе как о роботе, но ассоциация между ними возникла позже, на страницах Нью-Йорк Таймс. Новость дошла до Советского Союза, где механические роботы также начали появляться в научно-фантастической литературе. Как мы увидим, написание Александром Романовичем Беляевым рассказа «Сезам, откройся!!!» является прямым доказательством того, какой ажиотаж вызвало это изобретение. Беляев по-прежнему не называет механических существ, появляющихся в рассказе, «роботами», а называет их «рабами» или «механическими слугами». Как

сообщается в Историко-этимологическом словаре современного русского языка, слово «робот» впервые появляется на русском языке в некоторых статьях Олега Дрожжина, опубликованных в журнале «30 дней» в 1929 году и в его томе «Разумные машины» в 1931 году. Другой пример текста, в котором появляется робот, - стихотворение Семена Исааковича Кирсанова «Поэма о роботе» 1934 года. Все искусственные герои в этих текстах имеют чисто механическую и никогда не органическую природу. Размышляя о первоначальном значении термина и сравнивая его с этими текстами, можно сделать вывод, что, поскольку "робот" впервые появляется в тексте, созданном в Советском Союзе, он не отражает упрощенную версию искусственного человека из плоти и крови, описанную Чапеком в «Р.У.Р.» На самом деле, русский робот гораздо больше похож на Телевокс Уэнсли с момента его появления.

К первому этапу развития робота в советской литературе относится роман «*Идут роботари*» (1931) украинского советского писателя и журналиста Владимира Николаевича Еремченко, известного под псевдонимом Владимир Николаевич Владко, и его экранизация "Гибель сенсации" (1935), поставленная режиссером Александром Николаевичем Андриевским и советским драматургом Георгием Георгиевичем Гребнером. Владко, а также Гребнер и Андриевский в своей адаптации воссоздают создание роботов ученым-инженером Р.У.Р. и столкновение, происходящее между людьми и искусственными существами, но в их работе происходит почти полный отказ от первоначального смысла и идейно-художественной структуры Чапека. Как мы увидим, чешские роботы - это существа, которые осознают себя и свое превосходство над людьми, за что и восстают против своих создателей, тогда как изображенные здесь русские роботы - это существа без сознания, которые, по сути, становятся орудием пролетарской классовой борьбы.

Возвращаясь к распространению «Р.У.Р.» в Советском Союзе, следует отметить, что экранизация «Бунт машин» Алексея Толстого - текст, представляющий особый интерес и несправедливо мало изученный критиками. Толстой находился в Берлине в 1923 году и был близок к возвращению в СССР после периода эмиграции (1919-1923). Толстой видит постановку «Р.У.Р.» Кислера в Театре на Курфюрстендамм и остается под огромным впечатлением.

Толстой подписывает контракт с Кролем, с которым договаривается о переводе и постановке иностранных литературных произведений в Европе и России. Первым произведением, которое они выбирают, становится «Р.У.Р.» Чапека. Пока Толстой ищет издателя для публикации «Бунт машин», он узнает, что перевод «Р.У.Р.» уже был предложен Геркеном-Баратынским. Однако контролирующие институты отклонили работу из-за ее идеологической несостоятельности. Толстой был вынужден пересмотреть свой перевод и, возможно, заставить принять адаптацию.

Считая, что он создал произведение, совершенно независимое от чешского, при публикации и постановке «Бунт машин» в 1924 году он не думал, что должен соблюдать условия договора с Кролем. Когда Кроль обнаружил, что Толстой не опубликовал произведение и под своим именем, он подал на советского писателя в суд. Также из-за этого иска произведение Толстого получило плохую репутацию среди русских критиков.

«Бунт машин» был написан в тот же год, когда Толстой окончательно порвал с эмиграцией и вернулся на родину в августе 1923 года. В 1922-1923 годах он опубликовал роман "Аэлита" в советском журнале "Красная новь", благодаря чему получил титул "отца русской научно-фантастической литературы". В 1924 году по книге был снят одноименный знаменитый фильм Я.А. Протазанова. За романом последовала экранизация «Р.У.Р.» Чапека, а в 1925 году - "Гиперболоид инженера Гарина". Близость этих трех научно-фантастических произведений свидетельствует о несомненном влечении Толстого к жанру, позволявшему ему сочетать воображение и научный дух, характерный для того времени, в котором он жил, и в то же время иметь значительную изобретательскую свободу. Через косвенный и непрямой взгляд на действительность, основанный именно на фантазии, Толстой благоразумно избегает прямого столкновения с многогранной и сложной реальностью, последовавшей за гражданской войной. Также в "Голубых городах" он рассказывает об утопии города, преобразенного за сто двадцать лет социализма, и о состоянии человека, раздавленного политикой НЕПа.

Советская действительность, в которой живет Толстой, - это страна, разрушенная революцией и гражданской войной, которой предстоит

восстанавливать экономику, все еще сильно отстающую. Для большевистского правительства первоочередной задачей является индустриализация страны, рост производства и построение социалистического общества, искупающего свою вину перед капиталистическими странами.

Одним из первых значительных шагов в этом направлении стала национализация промышленности в июне 1918 года, приведшая к "военному коммунизму". Владение и контроль над основными отраслями промышленности, включая заводы, шахты, железные дороги и банки, переходят к государству. Этот шаг рассматривается как важнейший этап консолидации государственного контроля над стратегическими секторами экономики. Параллельно правительство начинает разрабатывать систему централизованного планирования для управления экономическим развитием страны. Хотя Госплан (Государственный комитет по планированию), государственный орган экономического планирования, был официально создан в 1921 году, его предшественники начали работать еще в 1917 году. Задача Госплана - составление пятилетних планов индустриализации и экономического развития.

Еще одна ключевая инициатива - введение рабочего контроля на заводах. Сразу после революции рабочие управляли и контролировали производство через рабочие советы. Эта система коллективного и совместного управления промышленностью направлена на непосредственное вовлечение рабочих в производственный процесс, способствуя повышению эффективности и ответственности. Осознавая важность современных технологий для индустриализации, большевики стремятся импортировать самые передовые модели производства с Запада. Заключаются соглашения с иностранными специалистами, а некоторые советские техники отправляются на обучение за границу. Цель состоит в том, чтобы высвободить сельскохозяйственный труд для перевода его в промышленность и тем самым обеспечить достаточное количество рабочей силы для новых заводов.

правительство также ввело "милитаризацию труда", организовав рабочих по подобию военных подразделений для повышения дисциплины и эффективности производства. Для поддержки индустриализации также

реформируется система образования, чтобы обеспечить необходимые технические и профессиональные навыки.

Мощная мобилизация на строительство социализма обусловлена страхом остаться отсталой страной и жадой технического и промышленного модернизма. На основе этих двух движущих сил родился настоящий культ машины, соответствующий модернистской вере в технологизацию, которая все больше связывается с телом рабочего. Именно в этом контексте создаются мифы об американских предпринимателях Генри Форде и Фредерике Тейлоре. В частности, в системе Тейлора человеческое тело сравнивается с машиной, а промышленный порядок - с военным. Фабрика в его представлении становится полигоном для воспитания нравственности, ставя на первое место добродетель молчаливого повиновения.

Индустриализация дала мощный импульс научно-фантастической литературе, которая стала носителем фундаментальной символической ценности социализма.

Идеалы нового общества, обещающего освобождение рабочего класса через коллективизацию средств производства и технологические инновации, представлены в рассказах и романах. Именно через произведения пролетарской литературы начала 1920-х годов, особенно А. Гастева, развивался культ машины и превращение рабочего в металлическое существо.

Алексей Гастев, революционер, журналист и профсоюзный лидер, разделяет партийные идеи товарища Александра Богданова. Гастев считает, что технологическая культура может стать началом нового коллективного образа жизни рабочих и отправной точкой органического пролетарского общества. Как и футуристы, он с энтузиазмом относится к возможностям, которые сулит техника, становящаяся источником его поэтического воображения. Он мечтает о применении научных систем организации труда, предложенных Ф. Тейлором и популярных в России в 1920-е годы. Любопытствуя познакомиться с производственной системой американского инженера, он посещает первую советскую конференцию по тейлоризму, состоявшуюся в Москве в 1921 году. Название этой системы было быстро изменено на "Научную организацию труда", чтобы убрать оттенок капиталистической эксплуатации, к которому относился

термин "тейлоризм". Организация создала сеть трудовых институтов и школ и выпустила ряд журналов, посвященных вопросам эффективности и производительности. Американский технический прагматизм, из которого исходили утопические и фантастические описания будущего общества, заложил основу для превращения человека в нового советского человека.

В своей поэзии и статьях Гастев хочет превратить рабочего в машину и верит, что благодаря биомеханизации человечество сможет совершить эволюционный скачок. Вероятно, в 1922 году он первым заговорил о "биомеханике" - научной дисциплине, изучающей механические принципы, применяемые к человеческому телу для улучшения его работы, наиболее известной впоследствии благодаря использованию ее Меджерхольдом в театре. Как и Гастев, русский режиссер хотел внедрить тейлористские методы в актерское мастерство и балет, объединив их с движениями тела актера. Рабочий должен быть заменен "пролетарскими единицами", обозначенными буквами или цифрами ("А, В, С, или 325, 075, 0 и так далее"), лишенными индивидуального мышления и объединенными в механизированный коллективизм, который заменяет индивидуальность человека. В результате эмоции и человеческая душа становятся ненужными для рабочего. Кроме того, в 1923 году Платон Керженцев вместе с Гастевым и Меджерхольдом основал "Лигу времени" - ассоциацию, целью которой было содействие эффективному использованию времени среди советского населения, с правилами, которые выходили за рамки управления временем на заводе, а также распространялись на школу и армию, все больше охватывая всю жизнь человека.

механизации, как методы производства, так и образ мышления человека.

Не все разделяли утопические представления об индустриальном мире, и против тейлоризма выступали многие интеллектуалы, в том числе Евгений Замятин, написавший антиутопию «Мы» (1919-1929). Роман представляет собой критику и пародию на методы, внедренные Гастевым в советское общество. Замятин представляет себе рациональный, технологичный мир с обезличенными людьми, идентичными тем, что были в текстах Гастева, обозначенными буквами и цифрами, а не именами, в котором Единое государство управляется Благодетелем. Отрицая возможность идеального общества, роман выражает

скептическое отношение к реализации утопий. Именно потому, что многие социальные реформаторы писали утопические тексты, в которых преобладали научно-фантастические сюжеты, Замятин отвечает созданием антиутопии. В «Мы», как и в других европейских романах того времени и вопреки перспективам, которые представлялись в советских утопических текстах, сведение человека к числу проецирует возможность дегуманизованного будущего, в котором рациональность взяла верх. Толстой вводит персонажа Михаила, революционера и агитатора, который подстрекает к восстанию рабочих. Конфликт между людьми и искусственными рабочими начинается с профсоюзной проблемы, а именно с роста безработицы среди людей из-за использования субботников, и Михаил использует эту ситуацию, чтобы подстрекнуть искусственных существ против Моря. В отличие от текста Чапека, где восстание организовано только роботами и против людей на острове, в «Бунте машин» безработные люди присоединяются к восставшим рабочим против капиталиста Моря. Таким образом, Толстой описывает, по сути, классовый конфликт, а завершает произведение политическим манифестом, восхваляющим освобожденного человека после революции, в отличие от финала «Р.У.Р.», где прославляется любовь как возрождающая сила.

В этом историческом и культурном контексте Толстой перерабатывает «Р.У.Р.» в «Бунт машин». Пьесу можно рассматривать как творческую вариацию или "реинкарнацию" сюжета Чапека. Толстой, скорее всего, разделял высказанные Чапеком опасения за судьбу Европы и страхи перед развитием технологий, которые приведут к последующей дегуманизации человека в обществе. Однако он расставляет новые идеологические акценты, отчасти потому, что вынужден писать произведение, идеологически приемлемое для цензоров. По сравнению с «Р.У.Р.», где центральное место занимают философские и религиозные аспекты, в центре внимания «Бунт машин» - бунт рабочих и революционеров против капиталистического строя.

Хотя Толстой многое заимствует из сюжета «Р.У.Р.», робот и работник имеют существенное различие: первый задуман Чапеком как исключительно органическое существо, а второй - как гибрид плоти и металла.

В фигуре робота Чапек пересекает две повествовательные линии, которые обе уходят корнями в древние литературные традиции. Первая линия - это линия создания гомункула, связанная с алхимическими и магическими процессами, которая также встречается во второй части "Фауста" Гете, в легенде о генезисе мандрагоры и Голема. Вторая повествовательная линия позволяет Чапеку развить тему создания автомата, сосредоточившись на конструировании машин, андроидов и антропоморфных механизмов, назначение которых - удивлять зрителя, а не выполнять практическую функцию.

Работник отличается от робота своей механической природой, а также значимостью бунта, который он вызывает. Слово "работник" (rabotnik) в русском языке означает "тот, кто работает, выполняет работу, кто может, способен работать" и часто используется как синоним "рабочего" (rabočij), то есть "рабочего, трудяги".

Несмотря на это, в «Бунт машин» значение, связанное с rabotnik, выходит за рамки общепринятого, поскольку в тексте рабочий - это искусственное существо, созданное на фабриках, состоящее не только из плоти и костей, но и из металлических частей.

Выбор в пользу рабкора, вероятно, объясняется желанием Толстого связать понятия рабочего и механического существа, как это сделали пролетарская поэзия и Гастев. Рабочий и машина слились воедино и одновременно присутствуют в субботнике. Хотя органическая природа рабочих показана достаточно наглядно, когда искусственные рабочие приближаются к человеку, их походка описывается как "металлическая и тусклая"; даже капюшоны, которые они носят, как уже говорилось, «металлические».

В отличие от роботов Чапека, которым даны собственные имена, работники на сцене, такие как 015, 016, 088 и 033, более обезличены и дегуманизированы, как и "пролетарские единицы", к которым призывал Гастев: в его трактатах две важнейшие характеристики пролетарской поэзии - это превращение человека в машину и потеря индивидуальности в коллективе.

Важность механического элемента в произведении Толстого подчеркивается уже в названии: "Бунт", то есть "Восстание машин". Хотя автор, несомненно, использовал вариант, предложенный Кролем, восстание машин, то

есть работяг, демонстрирует свою актуальность, занимая центральное место в пьесе и наделенное символическим значением.

Если у Чапека роботы автономно осознают свое превосходство над человеком и восстают, то в «Бунт машин» воспитание интеллигент-революционера Михаила играет ключевую роль в объединении рабочих против капиталиста Морья, стремящегося их эксплуатировать. В «Толстом» проявляется одно из противоречий применения тейлористских теорий и научной организации труда в Советском Союзе: несмотря на отказ от политики и надстройки капитализма, принимаются его способы производства, при которых человек механизмуется, превращаясь в винтик конвейера.

Преодоление этой антитезы должно произойти тогда, когда человек-машина, как существо, восстающее против своего создателя, сражается и побеждает капиталистическую систему, из которой она возникла.

В «Бунт машин» это происходит в тот момент, когда работяги вступают в пролетарскую борьбу с безработными, разрешая классовый конфликт в пользу последних. Толстой переносит конфликт Чапека между миром природы и технократией, развивающийся на философско-этическом уровне, и переосмысливает его как классовую борьбу, столкновение, происходящее на социально-политическом уровне, в материальной и исторической реальности.

В финале произведения Толстого человечество не сдаётся, потому что, несмотря на развязанный конфликт и убийство части капиталистического общества, безработные и разночинцы продолжают жить и вместе бороться за свои права. Несмотря на это, отсутствие настоящей трагедии несколько приглушает тот напряженный заряд беспокойства за судьбу человечества, который присутствует в чешском произведении.

Диссертация состоит из трех частей. В первой главе, «Что или кто такой "робот"», анализируется современное значение термина, делается экскурс в итальянский, чешский и русский языки. Сравнивая значения термина в этих трех языках, можно увидеть, какие общие черты или аномалии существуют в современном значении этого термина. В чешском контексте также восстанавливается этимология слова "робот", что отчасти объясняет

первоначальные намерения Чапека. В русском контексте, представляющем основной интерес для данной статьи, фигура робота рассматривается в первых советских текстах, в которых он появляется.

Во второй главе представлена характеристика автора «Р.У.Р» Карела Чапека, наиболее интересные аспекты его творчества, а также мотивы, побудившие чешского писателя написать эту драму. Помимо сюжета и подробного описания персонажей, «Р.У.Р» рассматривается в контексте утопического и научно-фантастического жанра. Наконец, через постановку подчеркивается постепенное превращение робота из органического в механического.

Третья глава посвящена экранизации Толстого – «Бунт машин». Один параграф посвящен обзору маневров большевистской партии по улучшению экономического положения Советского Союза. По мере внедрения американских методов научной организации труда Тейлора и Форда обсуждается пролетарская поэзия Гастева. По сути, Гастев - самый главный выразитель тейлоризма в России.

Исследуется появление Р.У.Р в Советском Союзе, ее русская театральная адаптация, «Бунт машин», и послание пьесы. Для объяснения авторского послания и сюжета было решено сопроводить пьесу большим фрагментом русского текста с итальянским переводом напротив, поскольку «Бунт машин» - труднодоступный текст, изданный только на русском языке. Благодаря восстановлению рецензий 1924 года удалось также посвятить один абзац постановке «Бунт машин» в сравнении с постановкой Кислера. В последнем параграфе рассматриваются существенные сходства и различия в идентичности робота и работника.