

Recensioni

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 481-571 ◇

P. Ouředník, *Europeana. Breve storia del XX secolo*, traduzione di E. Paul, Duepunti edizioni, Palermo 2005.

La storia è quella che conosciamo, che abbiamo letto sui libri di storia e sui giornali, Patrik Ouředník ce la racconta però in un modo in cui non l'avremmo mai voluta sentire... Già a partire dalle prime pagine è irritante, ma malinconico allo stesso tempo, il mondo in cui ci trascina uno degli autori più significativi della contemporanea letteratura ceca: in 150 pagine davanti ai nostri occhi scorre la stralunata storia del XX secolo, compressa e deformata in modo da risultare quasi irriconoscibile. Lo sguardo "liberatore" di Ouředník, autore di un libro godibilissimo nella lettura e allo stesso tempo inquietante nella paradossalità della sua logica rovesciata, restituisce valore al gioco linguistico e alla capacità della letteratura (nei pochissimi casi in cui questo avviene) di sorprendere e mettere in gioco se stessa.

Per certi aspetti *Europeana* è il primo libro che è andato davvero oltre il postmodernismo: in questo caso non si tratta infatti più di generi narrativi, di prestiti intertestuali e di commistione di segmenti culturali diversi, ma è la funzione stessa della letteratura a essere aggredita. A partire dal suo primo elemento costitutivo: la lingua. La voce narrante, che potrebbe essere allo stesso modo quella di un extraterrestre, come quella di uno storico impazzito, ma anche di un "buon selvaggio" o di un personaggio letterario, cancella infatti all'improvviso la storia che abbiamo conosciuto fino a questo momento e, ai nessi casuali che hanno portato agli avvenimenti più significativi del XX secolo e alle implicazioni morali che quegli stessi eventi portano con sé, sostituisce un nuovo, aberrante, ordine gerarchico.

Europeana, che in forma ridotta abbiamo presentato al pubblico italiano sulle pagine di questa stessa rivista con largo anticipo rispetto alla sua pubblicazione in volume (*eSamizdat*, 2004/1, pp. 99-111), è un libro

di quelli che capita sempre più raramente di leggere ed è stato pubblicato, in una traduzione godibile e precisa (a parte alcune, limitatissime, scelte linguistiche che possono essere fatte rientrare nel novero dei vezzi editoriali), dall'interessante e coraggiosa casa editrice palermitana Due punti (<http://www.duepuntiedizioni.it/>), che in tempi molto rapidi ha saputo, grazie all'originalità delle proprie scelte editoriali, profilarsi come una promettente speranza del panorama culturale italiano.

Questa "breve storia del XX secolo" (come recita il sottotitolo) è raccontata da Ouředník attraverso il filtro straniante di un osservatore "esterno" che vede gli avvenimenti, li descrive, ma sembra non riconoscerli: il suo sguardo è infatti attratto più dalla combinazione di luoghi comune e aneddoti che dall'importanza storica degli avvenimenti stessi. È come se in un batter d'occhio la complessa storia politica, economica, sociale e culturale del XX secolo fosse stata trasportata sulle pagine della cronaca di un giornale di terz'ordine. E improvvisamente la nostra memoria entra in un corto circuito senza uscita: riconosciamo gli episodi narrati, ci stupiamo della loro tragica stupidità, e paradossalmente solo allora ne percepiamo fino in fondo la mostruosità. Attraverso questo specchio deformato guerra, positivismo, corruzione dei costumi, scoperta dei contraccettivi e del reggisenone, sette religiose, mode, psicoanalisi, eugenetica, genocidi, camere a gas, scientology, la bambola Barbie, nazismo, comunismo, e i mille altri slogan del XX secolo che ancora risuonano nelle nostre orecchie, sono resi ancora più folli dall'apparenza "storica" del romanzo (ulteriormente accentuata dai titoletti a margine dei paragrafi, che avvicinano anche tipograficamente il libro a un manuale liceale, se non addirittura a una cronaca medievale).

E tutto acquista in questo montaggio accelerato di volti, destini ed episodi una patina di follia, si tratti di guerra ("certi storici preferivano la Seconda Guerra Mondiale alla prima e dicevano che la prima era stata

nazionale e patriottica mentre la seconda era stata una guerra di civiltà. E che durante la prima la gente aveva combattuto per idee meschine che appartenevano già al passato mentre durante la seconda si difendeva l'idea stessa dell'uomo", p. 139), di emancipazione sessuale ("nel XX secolo il sesso ha acquisito una grande importanza in Europa e a poco a poco è diventato importante più della religione e quasi quanto il denaro e tutti volevano accoppiarsi in modi diversi perché il desiderio restasse intatto e gli uomini si cospargevano il membro di cocaina per prolungare l'erezione", p. 62), o del senso stesso della storia ("e gli psicanalisti dicevano che la storia interrotta era come un coito interrotto nel quale il compimento non è la conseguenza naturale di un atto spontaneo ma un modo di eliminare la frustrazione", p. 110).

In un momento in cui sono letteratura e pubblicistica, se non addirittura le chiacchiere da salotto televisivo, a ricostruire la storia del Novecento, *Europeana* offre una lettura diversa, che per molti aspetti rinuncia proprio a una delle caratteristiche più importanti del nostro approccio nei confronti del passato: l'interpretazione. E, senza interpretazione, la storia del Novecento è vittima a tal punto degli stereotipi che potrebbe davvero non aver mai avuto luogo: "l'avaria dei sistemi informatici contro la quale i cittadini erano stati messi in guardia dagli specialisti fu chiamata MILLENIUM BUG. Avrebbe potuto prodursi il 31/12/99 a mezzanotte quando i contatori elettronici sarebbero passati all'01/01/00 e c'era pericolo che i sistemi elettronici indentificassero l'anno 2000 come se fosse il 1900 e come se il XX secolo e l'attentato contro l'erede al trono d'Austria non ci fossero mai stati" (p. 20).

E in fondo come non riflettere sulle parole conclusive del volume? È proprio dietro all'apparente inutilità del "fare storia" ("ma molti non conoscevano questa teoria e continuavano a fare storia come se niente fosse", p. 150), che è nascosta la chiave per comprendere il nostro rapporto con il passato. La conoscenza degli avvenimenti narrati, infatti, attiva, proprio perché certi accostamenti vanno al nucleo dell'assurdità delle cose, la partecipazione emotiva del lettore, che spesso ha con quei fatti un rapporto conflittuale. In questo modo resta costantemente vittima, suo malgrado, di una persistente sensazione di spaesamento, aggravata dalla

vuotezza del linguaggio "pseudoscientifico" del testo. Il cinismo di questa "storia senza virgole" (eccellente la resa dello stile difficilmente riproducibile dell'originale) tritura pagina dopo pagina cliché nazionalistici, ideologici e religiosi del secolo scorso, lasciando dietro di sé un vuoto cosparso di malinconia.

In un momento in cui la parola Europa ha inflazionato il vocabolario quotidiano, *Europeana*, libro che andrebbe letto e discusso come pochi altri libri recenti, offre della storia del nostro continente un'interpretazione caustica e quasi blasfema. Privi di interpretazione, gli avvenimenti e le idee raccontate si tramutano infatti in simulacri, in veri e propri fantasmi, che sembrano tristemente confermare la triste verità che, nonostante l'apparente originalità, la nostra storia passata è stata spesso di una banalità e ripetitività disarmanti. . .

Alessandro Catalano

"Avventure, amicizie e amori di un eterno adolescente"

E.V. Limonov, *Eddy-baby ti amo*, traduzione di M. Falcucci, Salani Editore, Milano 2005;

E.V. Limonov, *Libro dell'acqua*, traduzione di M. Caramitti, ALET, Padova 2004.

Da quest'anno possiamo finalmente affermare che Eduard Limonov non è più uno sconosciuto in Italia. Decenni di ritardo sono stati recuperati nel giro di pochi anni. Della sua esistenza si sono accorti prima i giornalisti, che hanno dedicato vari articoli alle sue attività politiche, e ora anche l'editoria. Siamo ancora ben lontani dal poter leggere in italiano tutta l'opera di Limonov, che include decine di romanzi e centinaia di racconti, eppure i tre libri presenti sul mercato nazionale rappresentano bene i diversi periodi della sua cospicua produzione. Il primo dei tre romanzi che hanno segnato la scoperta dell'autore russo, *Diario di un fallito*, è stato recensito da Milly Berrone (*eSamizdat* 2004, 2, pp. 297-299), pertanto ci soffermiamo sui due libri restanti.

L'ultimo a essere pubblicato in Italia e il primo dei due libri a essere scritto è composto in un periodo di relativa calma, quando Limonov, già affermatosi come scrittore grazie al successo non facile di *Eto ja, Edička*, [Sono io, Edička, 1976], si trasferisce in Francia e ri-

volge lo sguardo al suo passato remoto. Nell'arco degli anni Ottanta crea una trilogia che descrive passo-passo la cronistoria della sua crescita, seguendo la tradizionale tripartizione tolstoiana: dell'adolescenza sceglie due giorni, il 7 e 8 novembre del 1958 (*Podrostok Savenko* [L'adolescente Savenko, 1983]), della gioventù un mese, l'agosto del 1967 (*Molodoj negodijaj* [Un giovane farabutto, 1986]), mentre l'infanzia dura di più e include gli anni dal 1947 al 1950 (*U nas byla velikaja epoha*, [Abbiamo avuto una grande epoca, 1988]). In questi libri, parlando di sé, dei suoi amici, della città di Char'kov e in particolare della vita di quartiere, Limonov crea un affresco ricco di dettagli, d'informazioni, d'annotazioni quasi antropologiche, che fissano su carta i modi di dire, i soprannomi, i vestiti e le pietanze che si consumavano in quegli anni in quell'angolo di Unione sovietica. Come afferma l'autore, "nei libri di questa trilogia è importante non tanto il protagonista stesso quanto il suo ambiente, il tempo, l'epoca". Della trilogia possiamo ora leggere in italiano la parte dedicata all'adolescenza, tradotta da Matteo Falcucci per i tipi di Salani Editore con il titolo trasformato in *Eddy-baby ti amo*.

L'intera azione del libro si svolge nel giro di due giornate particolarmente intense, ma grazie alle continue digressioni e alla precisione realistica delle descrizioni ci restituisce una vivida e completa immagine della vita quotidiana di un sobborgo operaio come lo era, ed è ancora oggi, Saltovka. A distanza di trentacinque anni dagli eventi narrati, l'autore s'immedesima con se stesso quindicenne, un ragazzino che, per magia, acquista la capacità di parlarci, superando la distanza spazio-temporale, confidandoci tutti i suoi problemi. Primo su tutti: la mancanza di denaro che serve per portare a una festiccioia la sua ragazza del momento. Questo è in realtà l'unico movente del protagonista, ma la ricerca del denaro presuppone sottili conversazioni diplomatiche con gli amici più abbienti, furti immaginati o realizzati, un amaro rancore verso i genitori, e infine un'improvvisata partecipazione a un concorso di poesia in piazza. Strada facendo, spostandosi da un punto vendita di alcolici all'altro, il ragazzino-narratore ci presenta i personaggi che incontra: nel loro mondo, le amicizie nascono dalle risse, dalle fughe, dai furti, per poi forgiarsi nella comune resistenza ai poliziotti e alla

massa grigia degli operai, soprannominati "la tribù dei caproni", a cui i giovani teppisti cercano di non assomigliare. Per distinguersi basta indossare un giubbotto giallo o passare una notte in gattabuia. In questo mondo saldamente gerarchico, dove ogni casa, ogni strada, ogni quartiere, sono rigidamente marcati, diventa ribellione anche il semplice atto di spostarsi dai quartieri di periferia in centro, e bastano poche fermate di tram per approdare in un mondo totalmente diverso.

Il mondo del dopoguerra sovietico, apparentemente basato sull'uguaglianza, è attraversato invece da una rete invisibile di demarcazioni sociali, che lega le persone e coordina l'interazione fra i gruppi. Il merito di Limonov sta proprio nel saper cogliere e riprodurre questo spirito. Scopriamo, ad esempio, che i ragazzi di Saltovka sono figli di operai, che il loro futuro è quello di sgobbare in fabbrica per pochi soldi e abitare in baracche condivise, mentre i loro coetanei che vivono al di là dello stagno sono figli di contadini che guadagnano bene coltivando gli ortaggi da vendere al mercato e hanno una casa con giardino. I due gruppi si rispettano, ma si tengono a distanza, mentre i ragazzi di due quartieri proletari ugualmente disagiati, Tjurenka e Ivanovka, mal si sopportano. Nel creare queste frontiere invisibili sono tanti i fattori che contano: l'etnia, l'estrazione sociale, l'alloggio occupato, la marca di sigarette fumate.

Ogni zona ha le proprie regole, i propri codici di comportamento, il proprio linguaggio. In traduzione è pressoché impossibile riprodurre questo slang, questo misto colorito e particolare di russo e ucraino, che già nei quartieri centrali della città non sarebbe compreso. Se Pasolini, da buon lungimirante, completava i suoi romanzi sui ragazzi di strada con un vocabolario dello slang romano, Limonov sceglie di spiegare l'origine e il significato di alcune parole gergali direttamente nel testo, in linea con il suo ruolo di guida, sempre pronta a spiegarci che cosa si nasconde dietro i singoli elementi della realtà riprodotta (siano essi oggetti, persone o modi di dire). Se i quartieri confinanti sono percepiti come nemici o neutrali, tutti gli spazi esterni (sia i quartieri centrali, "puliti" della città, che le zone "comuni", come la stazione centrale o il teatro) sono mitizzati, al pari delle città lontane come Vladivostok o Tallinn. Un ucraino che viene dal centro non è percepito come un uomo di Saltovka, così come non sono percepiti come

uomini gli azeri che trafficano al mercato rionale.

Saltovka è in sostanza un villaggio inglobato dalla città in rapida espansione, e del villaggio conserva la visione comunitaria del mondo, basata sulla dicotomia noi/loro. A questo strato arcaico si sovrappone nel romanzo lo sguardo di un bambino solitario, perso fra libri e mappe, un bambino tenace che ricopia a mano i resoconti delle esplorazioni esotiche, sognando di evadere da quel mondo. Questi sogni sembrano futili a lui stesso, quando, all'età di undici anni, viene preso a botte da un coetaneo, ma, in futuro, i suoi compagni di classe rimarranno ad abitare a Saltovka, al massimo trasferendosi dalle baracche di compensato ai palazzoni di cemento, mentre il nostro autore ne farà di strada... Ancora oggi al mercatino di libri usati di Char'kov si trova qualche personaggio che afferma di aver conosciuto Edička, di aver bevuto e vissuto a suo fianco; e intanto ha tra le mani uno degli ultimi bestseller di Limonov e cerca di vendervelo a caro prezzo. Questa duplicità di rozzezza e lirismo, dovuta all'essere "occhialuto" e "deboluccio" in mezzo a teppisti con il pugno o il coltello sempre pronto, lascia un segno su tutta la produzione migliore di Limonov, che risulta convincente proprio perché non è mai solo brutale: per quanto tenti di mettere la violenza al centro del testo, l'autore non può infatti fare a meno dei brani lirici. Così, in *Eddy-baby* troviamo ad esempio la descrizione di una festa di Pasqua passata a casa di un amico, un ricordo solare e felice di ospitalità contadina e di interazione con degli sconosciuti. Con loro si mangia, si beve, si balla senza pudori, e la descrizione di questa allegria richiama alla memoria la famosa danza di Nataša in *Guerra e pace*. Poco dopo segue però una brutalissima descrizione di violenza di gruppo, a cui lo stesso Eddy partecipa con entusiasmo. Il lettore, cullato dalla successione abbastanza omogenea di bevute, ricordi d'infanzia, arrabbiate con gli adulti e cotte per le coetanee, resta colpito da questa improvvisa esplosione violenta, dove le persone vengono ridotte in brandelli di carne tiepida per il capriccio di un capobanda assettato di avventure. Il passaggio potrebbe essere interpretato come un espediente inserito da Limonov per scioccare il lettore, se non fosse probabile che tali situazioni avvenissero davvero in quella città. I racconti di combattimenti a sangue fra quartieri rivali appartengono infatti alla memoria stori-

ca di chi è stato giovane a Char'kov fino almeno agli anni Sessanta. Nel non escludere dalla narrazione questo episodio l'autore resta dunque fedele all'obbligo di cronista oggettivo che si è assunto.

Il *Libro dell'acqua*, tradotto da Mario Caramitti per Alet Edizioni, appartiene a un periodo completamente diverso dell'opera dell'autore. Limonov si trova in prigione, come detenuto comune, ma con carta e penna in pugno. I suoi sostenitori sono fuori attendendo di ricevere una nuova porzione di manoscritto e gli editori sono pronti a pubblicare tutto quello che produrrà. Limonov coglie l'occasione di questa tregua per riordinare la propria memoria, ovvero gli aspetti che fino a quel momento non erano stati sfruttati. Come sempre, Limonov trova una struttura e poi riempie le caselle: in questo caso, sceglie un tema (l'acqua in tutte le sue forme) e sforna il *Libro dell'acqua*. Pozze, saune, piogge, laghi, fontane, fiumi, mari, oceani, offrono un vasto repertorio di storie nelle quali l'acqua a volte è solo un pretesto ("lo so che bisogna scrivere dell'Atlantico, ora ci arrivo") per raccontare un aneddoto, una storia romantica o infame, per lodare o compromettere una persona, e, in ultima analisi, per fornire ulteriore materiale ai futuri studiosi della vita di Limonov. Non per caso spesso si rivolge al lettore con osservazioni che dovrebbero ricollegare un certo episodio narrato con un altro episodio menzionato nei suoi libri precedenti.

Privato della possibilità reale di spostarsi, Limonov viaggia ora con la mente, passando in rassegna città e continenti, da Char'kov a New York, dal Dnestr al Tevere, dal Mediterraneo al Pacifico. L'autore non lascia le briglie alla fantasia: anche in questo caso lui ha solo vissuto, con l'impegno di farlo sempre intensamente, e ora il semplice racconto dei suoi trascorsi basta per catturare l'attenzione del lettore. Non a caso la casa editrice ha inserito il libro nella collana *autografie* e nella copertina fa un uso massiccio di immagini d'archivio e dei volantini del partito, che fanno pensare a un strampalato album di famiglia. Peccato che fra la "Preghiera del Nazionalbolscevico" e i brani tratti dalla scheda di lettura, l'editore si lasci sfuggire un errore grave nella biografia dell'autore, quando veniamo informati che Limonov sarebbe nato in Ucraina, mentre lui stesso nel libro dice che "grazie al cielo almeno non ci sono nato, a Char'kov". Sorprende anche la traduzione di uno

degli slogan del Partito nazionalbolscevico, dove *ubljudok* [bastardo], diventa “puttana”, cambiando completamente il senso dello slogan. In ogni caso, non c'è dubbio che proprio per l'esuberanza di stimoli questa copertina piacerà a Limonov.

“Se vuoi fare l'eccentrico, bisogna andare fino in fondo”, dichiara infatti nel *Libro dell'acqua*. Una volta esaurito il repertorio delle eccentricità quotidiane (sesso, droga e crimini vari), Limonov arriva alla voglia di agire e influire direttamente sugli eventi tramite la politica. Raccontandoci varie facezie del passato non perde l'occasione di menzionare il suo partito e di sfoggiare le amicizie con i potenti o presunti tali, si tratti di guerriglieri serbi o di nostalgici della Repubblica sovietica di Transdnestr.

La politica viene infilata nelle pieghe della narrazione come la pubblicità in una rivista rispettabile, annacquandone la densità; ma è il Limonov degli ultimi decenni. Si porta pazienza, si saltano le pagine e si va a vedere dove lo porterà il suo cuore ribelle. . .

Eddy-baby ti amo descrive il punto di partenza di questo lungo tragitto, *Il libro dell'acqua* ne traccia il seguito non lineare. Man mano che l'esperienza si accumula, l'elaborazione letteraria si assottiglia, per diventare infine quasi superflua. Esaurita la memoria, Limonov s'immerge nelle acque del “qui e ora”, preferendo sempre più l'azione alla descrizione della stessa. Ciò che lo mantiene nel novero degli scrittori contemporanei più prolifici sono l'inesauribile narcisismo e la necessità di guadagnarsi da vivere, ma il suo contributo alla storia della letteratura russa moderna è in ogni caso indiscutibile. E per il lettore italiano questo contributo è ancora tutto da scoprire e da gustare.

Marina Sorina

M. Viewegh, *Il caso dell'infedele Klára*, traduzione di A. Catalano, Instar libri, Torino 2005.

“Posto che noi sentiamo l'altro così come egli sente se stesso, noi dovremmo odiarlo se lui trova se stesso odioso” (Nietzsche).

Viene difficile chiudere un libro come *Il caso dell'infedele Klára* e non lasciarsi andare alla tentazione di una citazione, tanto ne è zeppo sin dalle prime pagine. C'è

in Viewegh un gusto particolare per il richiamo, l'appello ad altre voci, il farsi forza con il già detto. Ci scorrono davanti Kundera, Greene, Brousek, Fowles, Salinger e non a caso forse, proprio quello di cui lo stesso autore viene declamato erede è il primo della lista. Aggiungiamoci poi una fila di cantanti, poeti appena sfumati, riviste di dubbio gusto femminile. Il fardello è allora quasi completo e la vera infedeltà viene a galla.

Cosa leggiamo quando leggiamo *Il caso dell'infedele Klára*? Un libro che parla della gelosia, nella sua più classica e triangolare architettura. Lui, lei e l'altro. Solo che l'Altro è un investigatore che dovrebbe spiare Lei ma che poi la protegge dallo svelamento delle sue infedeltà per amore di Lui per poi, però, amarla al posto di Lui, meritando il necessario castigo. Un romanzo nel romanzo, dove lo sguardo dei due uomini si confonde e di quello di Lei non rimane che un colore verde e poco d'altro, come se fosse impossibile incarnare sul serio il desiderio.

Una storia sulla gelosia quindi? Gelosia come rispetto delle regole che sanciscono l'esclusività del sentimento amoroso e dilaniano di atroci sofferenze chiunque ne sia colpito, che si tratti di un semplice uomo tra gli uomini o, come nella storia proposta, un noto scrittore come Norbert Černý? Se così fosse la linearità del racconto, la semplicità delle parole, non renderebbe merito ai tanto decantati dolori di un uomo, al suo amore tradito, alla disperazione che lo porta a passare dalla penna alla pistola. Gli intrecci che l'autore cerca di “sporcare” con qualche vaga pennellata di sesso orientale sono invece troppo nitidi davanti all'occhio del lettore per renderli maliziosi, non c'è traccia di sospetto che vi sia altro da dire per tutte le 183 pagine del libro, tanto più che iniziamo la lettura proprio sapendo già la fine di tutto, vivendola come un tranquillo percorso a ritroso.

Inoltrarsi nella trama risulta facile e Viewegh, già autore in patria ceca di best seller come *Quei favolosi anni da cani*, sa condurre con maestria la lettura a suo piacimento, scegliendo la velocità da dare agli eventi. La chiarezza del suo intreccio e la schiettezza del suo lessico (merito anche della traduzione) ci porta però a vivere per questi suoi personaggi una annoiata compassione che ci lascia a fine pasto insoddisfatti, con le labbra asciutte e una punta di appetito. Il pranzo a cui ci ha condotto non ci appesantisce ma neppure riem-

pie, come se si aspettasse ancora una portata, che sul menù non è segnata, ma noi sappiamo di dover aspettare. Quindi capita di chiudere il libro e di sentirsi come prima di averlo aperto ma con in più la sensazione di aver aperto un breviario, un libro che continuamente chiama in aiuto altri, come se non fosse in grado di bastare a se stesso. Ma è proprio in questa fitta rete di richiami e citazioni, nel vedere lo scrittore incedere lento sulle orme degli altri che si intravede infine la portata nascosta, il gusto che mancava. Dimostrato tutto un mondo di eterne menzogne, l'autore strizza l'occhio a un genuino bisogno di autenticità. Trasuda da tutto il romanzo un senso della verità che, spogliato finalmente delle bugie come contorno necessario si mostra nella sua più pura essenza di contraddizione aperta.

La verità veste il personaggio di Rút, seconda moglie dell'investigatore protagonista e che con lui vive un rapporto di sincerità imbarazzante, discorrendo insieme dei reciproci tradimenti con la naturalezza delle cose semplici e che con lo stesso divide una esperienza di sesso a tre riuscendo a non risultare smaccatamente provocatoria ma anzi rendendola piacevolmente scontata, quasi familiare. Rút, come la verità, sfugge alla morale, la sua figura la si ritrova delicatamente adagiata in una illusione di perfezione talmente alta da farsi intoccabile, indicibile, vera. Alla fine sarà l'unica a restare indomata e viva mentre i due protagonisti maschili si scioglieranno al fuoco delle loro stesse invenzioni, per morte da arma da fuoco l'uno e per follia amorosa l'altro, entrambi sacrificati per preservare la verità. La loro fine è monito ad una condotta che sia capace di districarsi nel complesso gioco di specchi intessuto dalle stesse bugie, necessarie a mantenerne le regole da cui si viene ammoniti. La storia del gatto che si morde la coda. Nessuno sembra potersi dire innocente e cercare l'autentico diventa una missione con l'odore dell'impossibile.

Che cosa faremo, in fine, noi tutti con Klára? La lasceremo riposare nel fondo delle nostre coscienze, spiacevole fino a divenire adorabile o piuttosto adorata per il gusto di renderci spiacevolmente umani.

Marzia Cikada



Vi è mai capitato di vedere un film in cui la parte più intrigante ed esteticamente più riuscita fosse... un episodio tratto da un altro film? Un inserto rubato a un'altra storia e infilato per montaggio nella trama principale? O di fare un viaggio in cui una deviazione occasionale superasse per interesse la meta agognata? Tipo: vado in auto a Roma e mi perdo dalle parti di San Galgano (direte: facile, non c'è confronto...). O di partecipare a una conferenza in cui l'episodio più succoso fosse la citazione di un passaggio preso in prestito da un altro autore? Tipo: un politico che cita il discorso di un suo avversario o che chiama in causa, che so io, Pascal o Socrate? (Direte: facile, non c'era confronto...). Andate a teatro: entra un personaggio secondario e vi rapisce con un aneddoto di tre minuti che vi porterete nel cuore con più gioia che la *pièce* intera.

O per finire, avete mai letto un romanzo in cui un breve racconto fatto da un personaggio superasse per concisione, tensione e fascino narrativi tutto il testo che gli sta "intorno"? Intendo: fino *quasi* a usurpare l'attenzione del lettore, a rubare la scena alla cornice del testo in cui si trova? È un procedimento nient'affatto nuovo e in certi casi (come in questo scaltro romanzo di Michal Viewegh) riesce ad avere un paradossale doppio effetto di "lumeggiamento": mettere in *ombra* il contesto di cui dovrebbe essere solo un misero spezzone occasionale, ma anche gettare *luce* sul racconto-padre, quello all'interno del quale è stato, per volontà del narratore in vena di scherzi, partorito, aperto, chiuso e gettato via.

Beh, a me è appena successo con questo curioso e "piacevolmente" irritante *Il caso dell'infedele Klára*. A un certo punto uno dei protagonisti, Norbert Černý, che di mestiere fa lo "scrittore famoso", declama a una lettura pubblica un suo raccontino su un caso di gelosia morbosa, dal titolo "La sauna". Ebbene, questo tipico "racconto nel racconto" è pressoché perfetto. Si snoda per una decina di pagine, non ha fronzoli, ha un crescendo scaltro e un personaggio che da solo regge il gioco; in più ha un finale aperto ed è chiaramente autoironico. Al quadrato. Sì, perché lo "scrittore famoso" Norbert con questa sua operina prende in giro se stesso, quarantenne fobicamente geloso della giovane studentessa che ama e che fa pedinare, ma allo stesso tempo lo stesso Michal Viewegh prende in fondo a pernacchie se stesso; è questa sua infatti una parodia smitizzante del-

l'autore di successo che funziona doppiamente, in una *mise en abyme* efficace quanto primitiva.

Perché, ci si chiede, questo gioco spudorato e aperto sui cliché dell'autore "commerciale"? Viewegh è senza dubbio un autore di successo. Viewegh è, almeno in patria, un autore famoso. Viewegh è un autore tradotto in "dodici lingue", come dice una delle sue ipostasi autobiografiche, mentre si masturba al telefono. Ergo: Viewegh è un autore commerciale? Il suo è un caso strano: riesce a essere leggibile e "non-impegnativo" pur usando dei procedimenti non proprio elementari. Questo *Caso dell'infedele Klára* non è una semplice vicenda di pedinamenti e di adulteri, veri o sospettati: è una struttura postmoderna costruita su una storia di genere. Potremmo esagerare e semplificare rozzamente: è un testo di "sperimentazione" scritto attorno a una storia di corna. Viewegh cita, menziona, si riferisce ai classici (Salinger, Graham Greene, Kundera, Coleridge... Stephen King) o a se stesso, si prende in giro e ci prende per il naso. Accenna perfino un paio di colpi da saccente teorico: "sarebbe stupido se l'autore cercasse di convincere il lettore che i suoi personaggi sono realmente esistiti" (p. 3), o ancora: "la paradossalità del comportamento dei personaggi è una delle grandi scoperte del romanzo" (p. 85).

E il resto del libro di cui stiamo parlando? Sembra diviso in due: prima e dopo "La sauna" (come a dire prima e dopo la "purificazione" dalle scorie letterarie). Un libro "di genere". Un giallo poliziesco? Se vogliamo un inseguimento perpetrato di nascosto alle spalle di uno scrittore, Viewegh stesso, che si pedina per vedere quanto seriamente riesce a prendersi in giro. Un tentativo simpatico di *meta*-narrazione che, purtroppo però si inceppa a *metà*. Un paio di personaggi che si ribellano alla figura dello scrittore... o uno scrittore che si ribella alla sua figura di "cosiddetto scrittore famoso"?

Michal Viewegh è uno dei pochi scrittori cechi tradotti quasi in contemporanea (prima da Mondadori: chi non l'ha letto vada a recuperare *Quei favolosi anni da cani*) ora da Instar libri. È una figura anche troppo presente e conosciuta in patria, che, al di là di un indiscutibile valore di narratore ironico e brillante, ha attirato l'attenzione della scena artistica per le sue polemiche senza peli sulla lingua con i critici letterari o per le presenze sui mezzi di comunicazione. Oltre a ro-

manzi e racconti Viewegh è autore di parodie e considerazioni filosofiche e letterarie (leggasi "feuilleton"), che fanno sempre un po' di sociologico, senza mai diventare pesanti trattati scientifici. Qualcuno in patria gliene ha fatto una colpa, come è una "colpa" che dai tuoi libri traggano tre film di successo, o delitto ancor più grave, che i tuoi libri vendano e siano letti pur non portando la firma di Kundera o Hrabal. Ma, e qualcuno se n'è accorto, dietro la superficie di un Viewegh abile e facile affabulatore c'è anche un tentativo di conciliazione fra istanze letterarie alte e il legittimo desiderio di essere letti.

Dire dunque che questo *Il caso dell'infedele Klára* sia semplicemente il suo tentativo di fare un giallo è riduttivo. Sì, è vero: c'è un detective privato, c'è il sospetto di un'infedeltà, ci sono appostamenti, bugie, considerazioni peregrine che fanno tanto cliché della detective story. Ma il "classico" disilluso investigatore cinquantenne, le "classiche" emancipate donne praghesi e le "classiche" figure dell'intellettuale avanti con l'età e della sua giovane fiamma non si inscrivono poi in una trama "classica". Che Viewegh flirti con il postmoderno non è una novità, che (come si è scritto sopra) faccia di citazione e plagio due compagni di viaggio con cui ci accompagna volentieri a braccetto non è neanche questo un segreto. Qui la capacità di intessere una trama che esige il "classico" scioglimento va di pari passo con il suo tentativo (riuscito a metà) di nascondere e poi far emergere un di più, che elevi il suo libro dalla media. Viewegh ci riesce in parte, non solo perché il lettore di oggi (soprattutto quello ceco, per noi il discorso è un po' diverso) lo conosce già e ha imparato a giocare con le sue creazioni, ma anche perché forse anche lui a un certo punto si stanca dei suoi giochi al gatto e al topo col lettore e decide di mettere le carte in tavola. Gli rimane un ultimo colpo di coda, da postmoderno metanarrativo autoreferenziale (il che non va inteso come una critica): al lettore rimane un dubbio di fondo, per non esser riuscito a capire se si tratta di alta letteratura, che si camuffa da scorrevole testo di genere, o di una detective story, che prova timidamente a farsi teoria del romanzo.

Consigliamo in ogni caso di decidere da soli, smontando il libro e rimontandolo secondo la ricetta seguente: leggete il racconto *La sauna* (pp. 67-78). Se vi piace (e vi piacerà) cominciate dall'inizio. Poi salpate "puri-

ficati” e senza pregiudizi: il giro di boa è a pagina 97. Buon viaggio. . .

Massimo Tria

“Dall’Impero del male alla Repubblica della banane del male. La storia della Russia attraverso *Omon Ra*, *Babylon* e *Il nono sogno di Vera Pavlovna* di Viktor Pelevin”.

Lo stile è quello di Sergey Shnurov, che da Mtv intona le canzoni dei Leningrad. Più fedeli alla montatura 80s, sopraggiunta in Russia con dieci anni di ritardo, gli occhiali da sole di Viktor Pelevin favoriscono un autore dagli atteggiamenti pubblici *anti-pop*. Eppure Pelevin è considerato il cronista indiscusso del trapasso dell’Urss alla Russia d’oggi. Tutta la sua produzione letteraria parla del viaggio della sua nazione dalla vigilia della rivoluzione all’Unione sovietica, dalla perestrojka al successivo colpo di stato, alla successiva democratizzazione, all’era Putin.

Il suo primo romanzo sembra consacrarlo proprio a cantore della Russia e dei suoi cambiamenti, *Omon Ra* è tanto l’ultimo romanzo sovietico, quanto abbastanza distante dalla storia sovietica per poterla raccontare da un punto di vista esterno e disincantato. Dall’avventura spaziale di Omon ai viaggi acidi e catodici della “generazione pepsi”, la produzione peleviniana ricorda il grande affresco gogoliano dipinto nelle peregrinazioni del protagonista delle *Anime morte* di Gogol’, Čičikov. Tuttavia “le cronache pelevinane - afferma Mauro Martini - non si limitano alla satira grottesca dell’esistente” (M. Martini, *L’utopia spodestata*, Torino 2005, p. 74). Il racconto della Russia non si limita alla semplice messa a nudo dell’insensatezza del progetto dell’Urss, dei peccatucci della rivoluzione o degli effetti collaterali della perestrojka; Pelevin analizza le realtà con il distacco ascetico di chi conosce o intuisce il disegno di fondo. Oltre il piano diegetico, di indubbia soddisfazione per il lettore, la considerazione peleviniana si rivolge a un principio che muove la storia; in proposito la *Dialettica del periodo di transizione da nessun luogo a nessun luogo* [V. Pelevin, *DPP(NN). Dialektika Perechodnogo Perioda (iz Niotkuda v Nikuda)*, Moskva 2003 (tr. it. *La freccia gialla*, Milano 2005)], “dà piena ed esauriente formulazione a un caposaldo di ogni immaginazione che si

voglia coerentemente progressiva con un punto d’inizio e una conclusione predeterminata” (M. Martini, *L’utopia spodestata*, op. cit., p. 74). La costruzione letteraria de *Il mignolo di Buddha* [V. Pelevin, *Čapàev i Pustotà*, 1996 (tr. it. *Il mignolo di Buddha*, Milano, 2001)] lavora incessantemente sullo scambio temporale e geografico, da un manicomio moscovita degli anni Novanta ai primi anni della rivoluzione russa. Le vicende in *Babylon* [V. Pelevin, *Generation π*, 1999 (tr. it. *Babylon*, Milano 2000)] e *Omon Ra* [V. Pelevin, *Omon Ra*, 1992 (tr. it. *Omon Ra*, Milano 1999)] prendono vita dal passaggio dei protagonisti da uno stato di coscienza a un altro e nella narrazione la metafora del viaggio di coscienza frantuma ogni identità predefinita, come quello spaziale e temporale spezza ogni legge lineare di realtà.

L’IMPERO DEL MALE: LA RUSSIA SOVIETICA E IL LATO OSCURO DELLA LUNA

Omon Ra è l’ultimo romanzo scritto nell’Unione sovietica. La caduta dell’Urss trova nelle righe di questo libro una motivazione storica e una giustificazione al crollo del suo sistema sociale. Omon Krizomazov - il protagonista - sogna di andare sulla luna. L’Unione sovietica sogna di andare sulla luna. Sono gli anni della guerra fredda, in cui la Russia trova nelle canzoni popolari e militaresche i propri Pink Floyd, negli eroi del socialismo le sue star hollywoodiane, e nella luna l’obiettivo per vincere gli Usa nella corsa alla tecnologia.

La convinzione alla base del progetto sovietico è il movimento dialettico del Tutto. La necessità di questi aspetti dinamici porterà il comunismo a trionfare. La guerra con gli Stati Uniti si misura in tecnologia e proprio lo sbarco sovietico sulla luna per conquistarne il lato oscuro determinerà la vittoria del socialismo sul capitalismo, innescando una rivoluzione comunista non soltanto “internazionale”, ma “interplanetaria”. Il primo passo è inviare un cosmonauta sulla luna, come già hanno fatto gli americani piantando la loro bandiera sul lato visibile. L’Urss, per mano di Omon Krizomazov, installerà sul *Dark side of the moon* un’antenna che propagherà un segnale radio nello spazio: Lenin. Urss. Pace.

Il sogno di Omon Krizomazov fanciullo, la luna, rimarrà sempre una meta effimera. Sul triciclo lunare ritroverà se stesso bambino che con la sua bicicletta esplo-

rava un mondo fatto di foreste, spiagge e falò. Il bambino che diceva di voler diventare da grande un astronauta, diceva semplicemente di voler diventare grande. L'Unione sovietica si rivolge alla luna, sperando nella rivoluzione cosmica, ma con questo dice soprattutto di voler velocizzare la vittoria dialettica del socialismo marxista. Nel romanzo viene spiegata la teoria marxista delle cinque lune: "la terra aveva cinque lune, ed è per questo che il simbolo della nostra nazione ha cinque punte. La caduta di ciascuna luna si accompagnò a rivolgimenti e catastrofi sociali [...] Le grandi catastrofi non influenzano il livello di sviluppo delle forze produttive [...] ma favoriscono la formazione dei presupposti soggettivi della rivoluzione. La caduta della luna attuale, la luna numero cinque, ultima superstite, deve portare alla vittoria assoluta del comunismo in tutto il sistema solare" (V. Pelevin, *Omon Ra*, op. cit., pp. 80-81). In virtù di questa teoria il sogno sovietico della luna è l'avvento (quasi messianico) della rivoluzione cosmica e il raggiungimento della luna è considerato la strada per lo scopo rivoluzionario, in attesa del compimento della profezia.

La teoria della "rivoluzione in un solo paese", imperante dopo gli anni '50, sembra scansata da una filosofia più autentica che rivaluta la dialettica marxiana, recuperando così una versione dinamica della storia sociale. La persuasione di ciò è il *leitmotiv* del romanzo, e, sebbene Pelevin non consideri la coscienza umana come prodotto della realtà (sociale), la dialettica viene considerata una delle vie reali per la produzione della realtà.

La critica di costume passa in secondo piano rispetto all'esigenza peleviniana di esprimere una concezione ben più costruttiva. L'ironia dell'autore mostra come la Russia sovietica inseguiva il mito dell'automatismo tecnologico - immagine tecnica del movimento dialettico della realtà sociale - perdendosi nell'arretratezza della tecnologia spaziale *made in Urss*. Il modulo lunare su cui Omon esplora la "falda Lenin" della luna, oltre ad avere problemi di energia elettrica, manca completamente di retromarcia, essendo costruito sul modello delle vecchie biciclette sovietiche. La concezione del progresso dialettico viene così tradita e la critica alla staticità del modello sociale investe non già l'occidente, ma la letargica transizione in cui la storia dell'Urss si è arenata. Il dito accusatore di Pelevin si scaglia sull'impotenza del

sistema sovietico e sulla risibilità del suo progetto (sociale in primis). La dialettica del progetto dell'Urss è fatta di parole pronunciate da chi ha i piedi immobili completamente coperti dal fango.

L'ODORE DELLA PERESTROJKA

I cambiamenti dell'Unione sovietica dell'epoca della perestrojka vengono descritti nel racconto "Il nono sogno di Vera Pavlovna" [contenuto in V. Pelevin, *Problema vervolka v srednej polose*, 1994 (tr. it. *Un problema di lupi mannari nella Russia centrale*, Milano, 2000)]. La struttura di questa breve composizione riflette la struttura dei romanzi più complessi di Viktor Pelevin. L'autore affronta tematiche a lui care: gli epocali cambiamenti della sua nazione, qui, investono la microsituazione lavorativa di un'addetta alla pulizia dei gabinetti pubblici. La perestrojka irrompe nella vita di Vera Pavlovna in molteplici vie. Tutte le mutazioni, dall'ambiente esterno, all'individualità della protagonista, ai rapporti interpersonali sono lo specchio di quelle nazionali. La ridefinizione politica del paese nell'epoca di Gorbačëv e le riforme economico-sociali nei gabinetti pubblici di via Tverskaja si manifestano simultaneamente in molteplici direzioni: "i clienti cominciarono a starsene seduti sulla tazza più a lungo, rimandando il momento di separarsi dalla nuova audacia che trovavano nei brandelli del giornale" (Ivi, p. 47); "Vera apprese che ormai lavorava in una cooperativa. I suoi compiti rimasero più o meno quelli di prima, ma ogni cosa intorno a lei cambiò vistosamente" (Ivi, p. 53). La perestrojka porta alla direzione dei servizi pubblici un nuovo padrone (la società che gestisce tutte le latrine di Mosca), carta igienica fruscante, un nuovo ripostiglio, saponette, cassette per asciugamani, tende all'entrata e un quadro sulla parete all'ingresso. A Vera Pavlovna vengono assegnati un aumento di cento rubli al mese e una nuova divisa da lavoro.

La vicenda acquista un tratto grottesco: le monete nei piattini che tintinnano vengono paragonate a escrementi. Il grande vento di innovazione, che inarrestabile porterà in seguito a mutare i gabinetti pubblici in un negozio di articoli usati, è tanto una presa di coscienza per Vera, quanto la consapevolezza di uno sprofondare della realtà. La perestrojka cambia la realtà, cambia l'individualità di Vera - tutto il racconto si gioca sulla

rappresentazione quasi solipsistica della realtà da parte di un individuo - e cambiano i rapporti interpersonali con clienti e colleghe di lavoro. Il vento nuovo che soffia in Russia sembra portare con sé l'odore che mai prima Vera aveva sentito nei gabinetti pubblici: "tutto si sarebbe rivelato meraviglioso se non fosse per una stranezza - all'inizio la si notava a stento, sembrava quasi un'allucinazione" (Ivi, p. 58). Il fetore di gabinetto che Vera sente si protrae, aumentando, anche quando alle latrine si sostituisce il negozio. Tutto piano piano sembra, agli occhi di Vera, trasformarsi in merda, i vestiti dei clienti, i prodotti del negozio, la stessa Tverskaja diventa un "fetido torrente marrone scuro, che sciabordava già contro le finestre dei secondi e terzi piani" (Ivi, p. 67).

Il lento trasformarsi del tutto in escrementi rispecchia il lento impazzire di Vera - un punto di riferimento possibile potrebbe essere ancora una volta Gogol', o il protagonista del *Sosia* di Dostoevskij Goljadkin - ma anche la sua graduale presa di coscienza del cambiamento. Il racconto sposta l'attenzione del lettore verso un ambiente sempre più ampio, il gabinetto pubblico, via Tverskaja, Mosca, la Russia (Ivi, pp. 67-70). Pelevin descrive una sorta di fenomenologia delle mutazioni psichiche della protagonista che ci permettono di non trovare più distinzione tra la realtà e la realtà rappresentata di Vera. Tutto assume le tinte fecali di chi, come si legge dalle prime pagine, conosce il mistero dell'esistenza.

Il tema della realtà e della sua rappresentazione individuale rinvia tanto al tema della coscienza (caro a Pelevin), quanto alle tematiche del cambiamento. La dialettica tra realtà sociale e coscienza individuale acquista così un valore privilegiato, "siamo noi a creare il mondo circostante e chi troviamo in una latrina per la nostra stessa anima" (Ivi, pp. 58-59). L'odore viene quindi considerato un'esteriorizzazione dell'anima individuale e significativo è che tutte le modificazioni della realtà sociale successive all'avvento della puzza non eliminino ma accrescano questa esperienza olfattiva, rendendola materiale. Una volta faccia a faccia con il mistero dell'esistenza l'incognita urlata da Vera Pavlovna richiama a una necessità pratica. *Che fare?*, Viktor Pelevin richiama Černyševskij, ma al lettore sembra più indirizzato verso Lenin.

I SIMULACRI DELL'INCONSCIO COLLETTIVO

La situazione russa [raccontata in *Babylon* è quella di uno stato non dislocato, senza una sua collocazione politica, culturale e sociale precisa. La situazione politica prevede che ci siano tre candidati al trono della nuova democrazia: un candidato orale, uno anale e un candidato dislocatorio. Quest'ultimo è necessario data l'impossibilità russa di avere una situazione di bipolarismo all'americana. Dall'America si copia tutto, ma la Russia non è pronta ai modelli di vita, ai consumi, ai marchi e al linguaggio pubblicitario occidentale. Il passaggio dal socialismo (l'individuo è zero, il collettivo è tutto) al libero mercato (l'immagine è zero, la sete è tutto) stravolge la vita del protagonista Vavilen Tatarskij, che, lanciato nel mercato libero, è un *copyrighter* (V. Pelevin, *Generation π*, op. cit., p. 132). Il suo compito è quello di codificare i prodotti americani, tradurre le marche, imporre i consumi del capitalismo, far accettare i modelli di vita occidentali al popolo russo. Il romanzo si snoda attorno all'idea che la Russia post-comunista appena entrata nell'economia di mercato, non possa uscire dal capitalismo primitivo. Il lavoro di *copyrighter* di Vavilen si tramuterà nel suo opposto; dalla propaganda per le masse alla necessità di "fottere il cervello del committente". La critica ai nuovi personaggi che popolano la Russia in *Babylon* si sposta dalla schiera borghese della classe media (attaccata e spietatamente analizzata nel *Mignolo di Buddha*), alla nuova classe media dei "futuri putiniani" (imprenditori, criminali, agenti per la sicurezza dello stato), idealisti improvvisati del post-socialismo (si veda l'analisi di *Dialettica del periodo di transizione da nessun luogo a nessun luogo* proposta da M. Martini, *L'utopia spodestata*, op. cit. pp. 72-78).

La considerazione di Pelevin richiama alla riconciliazione con la Grande via e l'alienazione dell'uomo assoggettato dalla realtà occidentale. Il compito del protagonista si fa etico; in un tempo fisico immobile e innanzi alla stagnazione della realtà, Vavilen Tatarskij elabora nuovi *concept* pubblicitari filtrando non solo il linguaggio occidentale, ma riposizionando significati nei nuovi slogan. Vavilen viaggia in un tempo interiore in cammino verso passati gloriosi cui sottrarre i simulacri. In questo, si crea una nuova coscienza sociale nella quale, sotto le serrate leggi del *marketing*, si ripone l'identità culturale del paese, attaccato dalla feroce logica occidentale

del profitto.

Michele Tosolini

L. Ulickaja, *Le bugie delle donne*, traduzione di M. Gallenzi, Frassinelli, Milano 2005.

Dopo *Veselye pochorony* [Funeral Party, Milano 2004] Frassinelli pubblica tempestivamente un'altra *povest'* di L. Ulickaja: *Le bugie delle donne*, suddivisa in sei parti accomunate dalla figura di Ženja, circondata, in luoghi e momenti differenti della propria vita, da una variopinta galleria di personaggi.

La prima di tali storie, *Diana*, si apre con uno dei temi più gettonati della letteratura russa femminile contemporanea, ovvero il tema dell'aborto naturale e della perdita di un figlio poco dopo la sua nascita a causa di malattie incurabili. Irine, infatti, la prima di una lunga serie di personaggi femminili presenti nella *povest'*, racconta a Ženja la propria tragica esperienza di "madre-martire" che ha sopportato la morte di addirittura quattro figli. Il fatto che in un secondo momento Ženja scopra di essere stata ingannata, in quanto le parole della confidente non corrispondono alla verità, determina il suo atteggiamento di sospetto nei riguardi dei racconti delle narratrici successive.

In *Il fratellino Jura* Ženja si dimostra pertanto reticente verso le parole di Nadja, una bambina di dieci anni che con i suoi aneddoti conquista un uditorio di coetanei maschi. Tuttavia, il sospetto che Nadja stia dicendo una frottola dopo l'altra è smentito dalla madre, la quale conferma a Ženja la veridicità dei fatti raccontati. Unica eccezione: la presenza di un misterioso fratello, da cui deriva il titolo di questo secondo episodio.

A proposito di titoli, emblematico è quello della terza storia, ovvero *Fine del soggetto*, con il quale l'Autrice sembra voler porre uno spartiacque tra la prima parte (dominata da temi che rischiano di cadere nella banalità, anche per il modo in cui vengono trattati, senza quel tratto tipico dello stile di Ulickaja che è l'ironia) e la seconda, indubbiamente più accattivante. *Fine del soggetto*, dove si avverte, in particolare, l'eredità di *Sonečka* [Sonja, Roma 1997], è l'ultima delle brevi storie in cui il rapporto "verità-bugia" è costruito sullo scambio a due tra Ženja e un'altra persona. Centrali sono

qui le confessioni della tredicenne Ljalja riguardo la sua storia d'amore con un pittore quarantenne. L'indagatrice Ženja, rivolgendosi direttamente all'uomo, scoprirà di essersi trovata nuovamente al centro delle fantasie del suo interlocutore.

In *Un fenomeno naturale* la bugia viene alla luce in modo "naturale" e non per una intenzionale volontà demistificatrice da parte di Ženja. Anna Veniaminovna, un'anziana professoressa nata prima della rivoluzione, declama alla diciottenne Maša versi scritti dai grandi nomi della poesia russa del secolo d'argento, facendoli passare per propri. La ragazza riconosce l'"inganno" solo quando, dopo aver recitato in pubblico alcune poesie e averle presentate come testi scritti dall'anziana signora, Ženja ne rivela l'autentica paternità.

In *Un caso fortunato* l'eroina principale di *Le bugie delle donne* si cala nei panni di intervistatrice di prostitute russe in Svizzera con l'obiettivo di scrivere la sceneggiatura per un documentario su tale argomento. La descrizione dello stile di vita di queste ragazze e i rimandi espliciti dell'Autrice alla sfera cinematografica (si veda, ad esempio, il commento di Ženja relativo al fatto che le intervistate raccontano la medesima storia sul loro passato: "è probabile che tutte abbiano letto lo stesso libro o guardato qualche film che le ha impressionate", p. 111) rendono immediata l'associazione con il film di P. Todorov *Interdevočka* [La ragazza internazionale, 1989] basato sul tragico destino di Tanja, "cenerentola-prostituta" della provincia russa che decide di sposare uno dei suoi clienti, un ingegnere, e di seguirlo in Svezia, dove il sogno della "felicità borghese" si rivelerà fallace.

Il legame con l'arte cinematografica si manifesta anche nella storia conclusiva *L'arte di vivere*, dove Ulickaja ricorre frequentemente – come a voler imitare il movimento di una macchina da presa – al passaggio rapido e inatteso dal punto di vista esterno a quello interno, evidenziato tramite il corsivo. Tale procedimento, se affiancato all'affermazione esplicita "*In una sequenza rapida come in un film [...] sbucò un'Audi rossa [...] e andò a sbattere sulla fiancata destra dell'utilitaria*" (p. 153), riflette pienamente la tendenza generale della prosa contemporanea, questa volta senza distinzione di genere, a interagire con l'arte cinematografica, "a riprodurre una sorta di 'evidenza visiva' dell'espedito

linguistico” (G. Denissova, “L’arte appartiene al popolo: alcune tendenze stilistiche della prosa russa contemporanea”, *Russica Romana*, 2004, pp.71–74). È interessante notare che il rapporto tra la letteratura e le arti visive in questo caso specifico è duplice: la letteratura imita i procedimenti del cinema, il cinema attinge dalla nostra *povest’* il soggetto per la creazione di un film televisivo dallo stesso titolo, con la voce dell’autrice come voce fuori campo e trasmesso dal canale *Kul’tura* (<http://www.tvkultura.ru/news.html?id=32578&cid=100>).

In *L’arte di vivere*, Ženja, per la descrizione della quale sorge il sospetto che Ulickaja non riesca a fare a meno di ricorrere ai tratti del più stucchevole familismo patriarcale (il marito le attribuisce sarcasticamente il soprannome di “Madre Teresa russa”, p. 137), rischia di perdere la vita a causa di un incedente automobilistico, il che determina la sua trasformazione in “donna-invalida” (altro stereotipo della prosa scritta da donne): il suo corpo e il suo volto ricordano oramai solo vagamente la Ženja di prima. A salvarla sono i comportamenti non previsti: quello della conoscente di vecchia data, Lilja, che parlandole al telefono alcuni mesi dopo l’incidente continua a comportarsi come se non fosse accaduto niente, e quello di Sereža, l’aiutante della casa editrice, che non cessa di portare gli incassi il primo di ogni mese. Con questi due episodi la donna esce dal mutismo e dall’apatia in cui si era rinchiusa dopo l’incidente, accetta di essere operata, volta pagina e riprende a vivere.

Man mano che si procede nella narrazione, il rapporto tra la menzogna e la sua demistificazione tende a perdere il carattere di tema centrale (notare, tra l’altro, che il titolo in lingua di partenza della *povest’*, *Skvoznaja linija*, ovvero *Una linea ricorrente*, non contiene tale parola): i confini tra la verità e la finzione nelle storie raccontate si fanno confusi fino a cadere in secondo piano. Centrale diviene invece l’evoluzione del carattere del personaggio principale sullo sfondo dei mutamenti della società russa a cavallo tra gli anni ’80 e gli anni ’90.

Dopo essersi affermata con la propria fertile e poliedrica vena artistica nel novero degli autori/autrici di maggior talento del panorama letterario contemporaneo, Ulickaja conferma con questa *povest’* soprattutto la propria maestria stilistica, il che lascia supporre che la scrittrice abbia tutte le carte in regola per tenta-

re anche nuove strade tematiche, sulla cui ricchezza di prospettive per il futuro non possiamo nutrire dubbi.

Giulia Marcucci

P. Vilikovský, *È sempre verde...*, traduzione di A. Mura, Edizioni Anfora, Milano 2004.

Da poco meno di un anno si trova nelle librerie italiane (o almeno in alcune) un piccolo libro dalla copertina colorata, pubblicato da una casa editrice milanese, le Edizioni Anfora: *È sempre verde...* dello scrittore slovacco Pavel Vilikovský, tradotto da Alessandra Mura, 140 pagine di lettura, più una breve introduzione a cura della traduttrice, che in poche pagine fornisce al lettore italiano le indicazioni essenziali sull’autore, sul libro che si accinge a leggere e sul paese di provenienza; pagine essenziali perché di letteratura slovacca poco si sa in Italia, e ancora meno di questo scrittore.

Prima ancora di inoltrarsi nell’analisi del libro, va sottolineato il merito della traduttrice e, come indicato anche nei ringraziamenti, di Eva Rosebaumová (lettrice di lingua slovacca all’Università “La Sapienza” di Roma) per essere finalmente riuscite a raggiungere il “grande pubblico” (tra le casi editrici di livello nazionale soltanto Sellerio, nel 1989, ha infatti pubblicato due opere di un autore di media importanza, L’udo Zúbek). In passato erano già apparse alcune traduzioni di poesia contemporanea slovacca su riviste letterarie (E. Rozbaumová, R. Duranti, “Bratislava Blues. Poesia slovacca contemporanea”, *Linea d’ombra*, 1994, 97, pp. 55–57) e ancora prima due fugaci raccolte di poesie, rispettivamente di Miroslav Válek e Milan Rúfus (due dei maggiori rappresentanti della poesia slovacca della seconda metà del ’900), pubblicate da due case editrici napoletane (M. Válek, *L’inquietudine*, Napoli 1983; M. Rúfus, *Poesie*, Napoli 1984), e successivamente i racconti di Dušan Mitana (*Patagonia e altri racconti*, Latina 1999), libri peraltro quasi subito scomparsi. Forse solo comete, schegge, sassi gettati nell’acqua in attesa di vedere quanti cerchi avrebbero fatto: pochi, viene da dire, se è stato necessario aspettare fino al 2004 per avere un romanzo slovacco nelle librerie a diffusione nazionale (il libro è distribuito da Feltrinelli).

E va subito detto che la scelta di *È sempre verde...*

ci appare particolarmente felice. Una ex-spia dell'impero austro-ungarico racconta le proprie esperienze a un aspirante agente segreto attraversando mezzo secolo di storia dell'Europa centrale. Un romanzo di spionaggio, dunque. Ma non solo, perché già nella succinta trama compare un altro genere, quello del romanzo di formazione: l'agente fuori servizio è prodigo di consigli e osservazioni su come si deve svolgere questo delicato lavoro, oltre che di particolari sulle avventure vissute.

Consigli, osservazioni, avventure, considerazioni, ricordi: la narrazione è composta unicamente da questo, e si rovescia come l'acqua di un bicchiere rovesciato, senza una meta precisa, senza confini. Il narratore divaga, interrompe il racconto, passa da un ricordo all'altro, ignorando, confondendo il suo ascoltatore (i suoi ascoltatori, quello del romanzo e il lettore). Un monologo a tratti interrotto da domande alle quali non sempre vengono date risposte, spesso ribattute con fastidio e insulti più o meno velati, o del tutto snobbate. Un ascoltatore denigrato, di cui veniamo a conoscenza solo dei difetti fisici (le orecchie, il naso) e delle carenze intellettive e scolastiche (non conosce né l'inglese né il latino). Il critico Vladimír Macura ha osservato che questo narratore ricorda *Insulti al pubblico* di Peter Handke ("Agenta Munchhasena prírody a skúsenosti", *Slovenské Pohľady*, 1989, 9, pp. 41–47); o forse sarebbe più appropriato scrivere che "gioca a ricordarlo".

Ed ecco una delle chiavi di lettura di queste 140 pagine: il gioco. L'autore, attraverso questo suo narratore egocentrico, stereotipo di se stesso, gioca con il lettore e con la letteratura. Gioca con i generi, quello dello spionaggio innanzitutto, quello di formazione (con il colpo di scena finale), e, a guardar bene, tocca anche quello della memorialistica con il suo narratore dai ricordi grotteschi, irreali di una vita fuori dal quotidiano.

Gioca, Vilikovský, gioca con tutto e con tutti: con la letteratura, i suoi generi, il rapporto autore-narratore-lettore.

E non si ferma qui. Così come gioca con la letteratura, prende per il naso la storia e soprattutto i miti. In spettacolari pagine Vilikovský mette in scena la migliore parodia, il miglior smantellamento della mistificatoria propaganda nazionalistica che caratterizza la cultura slovacca (ma non solo) dal "risveglio nazionale" ottocentesco al comunismo, e oltre. Memorabili i

commenti su svizzeri e romeni, impareggiabili quelli su slovacchi e cechi. Le pagine riguardanti la Slovacchia traboccano di citazioni, rimandi ininterrotti a testi e autori divenuti culto della nazione e della letteratura slovacca. Giustamente la Mura ha preferito limitarsi alle note indispensabili per il lettore italiano, senza aggiungere spiegazioni che avrebbero comunque difficilmente aiutato a capire i rimandi, a volte sottili a volte smaccati, dei quali Vilikovský ha intarsiato il romanzo.

A una lettura più attenta appare inoltre un'ulteriore chiave interpretativa, un ulteriore livello di indagine dell'autore. Il richiamo a Handke non si esaurisce infatti nel violento rapporto narratore-ascoltatore-pubblico. Come Handke, Vilikovský, con il suo gioco della parola, denuncia la lingua e la parola come falsità, impossibilità di comunicare, di contenere ed esprimere la verità. Una lingua, scrive la Mura nell'introduzione, che "usa tutti i registri possibili e tutti i linguaggi possibili" (p. 10), ma che non si limita a rispecchiare la mistificazione della letteratura o dei miti, affrontando quella del contatto umano che è dietro la parola. Una sfiducia nella capacità stessa dell'uomo di comunicare, e quindi stringere rapporti umani, perché, se "il cannocchiale della solitudine deforma e fa sembrare vicino chi è lontano", allo stesso tempo allontana chi è vicino, marchiando il fratello come Caino (p. 119). In un mondo dove chiunque sia vicino è un possibile Caino, non c'è posto per la vita quotidiana, per qualunque forma di spontaneità. Al posto dell'empatia, domina l'apatia, non vi è alcuna possibilità per la sensibilità e l'umanità, la vita diventa "solo un aspetto" (p. 67), e non il più importante, di questa realtà.

Il sorriso e la risata profonda per l'assurdo si vanno sfumando di amarezza al pensare che questo gustoso romanzo è, appunto, una parodia e che quindi nasce da una realtà concreta. Questo libro viene pubblicato nel 1989, ma non è un prodotto di quel decennio. Nello stesso anno Vilikovský pubblica, assieme a *È sempre verde...*, anche *Eskaľácia citu* [Crescendo del sentimento], in parte già pubblicato su alcune riviste letterarie negli anni '70, e *Kôň na poschodí, slepec na Vrábľoch* [Il cavallo sul piano, il cieco a Vráble], scritto dopo la pubblicazione di *Prvá veta spánku* [La prima frase del sonno], nel 1983. Vilikovský durante il periodo della cosiddetta "normalizzazione", a seguito dell'invasione della Ce-

coslovacchia del 1968, ha sempre pubblicato poco, ma non ha mai smesso di scrivere. Ed è in quel periodo che scrive *È sempre verde*. . . . Se prendiamo in considerazione che *Kôň na poschodí, slepec na Vrábloch* contiene la novella *Extrémna osamelost* [Solitudine estrema], che racconta di un matricidio, appare evidente anche solo dai titoli che emozioni estreme e solitudine siano temi centrali della produzione di Vilikovský. Temi come la fisicità e il corpo, la lingua quale strumento di pensiero e comunicazione, la necessaria consapevolezza della realtà umana e sociale, vengono affrontati, analizzati senza alcun eccesso di patetismo, ma anzi sondati con un occhio disincantato, ironico e sarcastico, un occhio che osserva situazioni spesso estreme, interessato più alla lingua con cui vengono poste le domande che alle risposte; un occhio formatosi nella cultura degli anni '60, nella "sensibilità" di quel periodo storico-culturale, quando uno degli aspetti più evidenti era la ricerca dell'uomo, di una "educazione sentimentale" verso l'altro (*Educazione sentimentale a marzo* è peraltro il titolo del primo libro di Vilikovský, pubblicato nel 1965). E per capire quale catastrofico presente sia poi subentrato bisogna osservare che l'occhio ha dovuto sostituire gli strumenti di indagine, "dal microscopio al cannocchiale, ma questo cannocchiale è necessario ribaltarlo ancora affinché questa mostruosità la si possa in un modo o nell'altro vedere nel suo insieme" (V. Mikula, "Krajnost' ou k miernosti, obscénost' ou za lepšiu budúcnost'", *Slovenské Pohl'ady*, 1989, 9, pp. 41–47). Di ciascuna lettura Vilikovský fornisce sempre la chiave nel testo, indizi sapientemente sparsi come si addice al miglior romanzo di spionaggio, basta saperli cercare.

È sempre verde. . . è un romanzo affascinante in ciascuno dei suoi livelli compositivi, che mantiene il proprio carattere anche nella traduzione, pur con le "inevitabili perdite" (p. 11) di cui il lettore è avvertito nell'introduzione: "chi potrebbe affermare di conoscere la letteratura slovacca? Ben pochi immagino. Come in pochi saprebbero citare il nome di almeno un paio di autori di quel giovane paese europeo", scrive Luca Sebastiani nella sua recensione al libro apparsa su www.caffeeuropa.it. Capire quale opera possa incontrare, se non il consenso, almeno la curiosità del pubblico è cosa ardua, ancora di più se proviene da una letteratura sconosciuta, che desta poco interesse nell'ambito culturale italiano. In una tale

situazione di vuoto scegliere chi e cosa tradurre è molto difficile, perché è necessario un testo di ottimo valore letterario che permetta di illustrare la maturità del paese di origine, oltre che dell'autore stesso, ma contemporaneamente in grado di coinvolgere il lettore nelle cui mani il libro è "capitato". E, a nostro parere, *È sempre verde*. . . ci riesce egregiamente.

Tiziana D'Amico

G. Herling-Grudziński, *La notte bianca dell'amore*, traduzione di V. Verdiani, L'ancora del mediterraneo, Napoli 2004.

Quando si analizza l'opera ultima di uno scrittore, o semplicemente se ne affronta la lettura, la definizione di "testamento artistico" è sempre dietro l'angolo, pronta all'uso. Ancora una volta, anche per *La notte bianca dell'amore* di Gustaw Herling essa si rivelerebbe però fuorviante, tanto per il lettore quanto per il critico. In questo "romanzo teatrale" ci sono, è ovvio, temi cari ad Herling, ma ci sono anche molti spunti innovatori, quasi delle partenze per nuovi lidi letterari.

Dopo una carriera artistica di oltre cinquant'anni, Herling affronta per la prima volta la stesura di un romanzo. Un'avventura inconsueta rispetto al suo *Mondo a parte* sui gulag sovietici, al *Diario scritto di notte*, ai racconti, anche quelli piuttosto lunghi come *Requiem per il campanaro*. La cornice del romanzo, come suggerisce il sottotitolo, voluto dall'autore stesso, "romanzo teatrale", rappresenta un'ulteriore novità nell'opera di Herling. Nella postfazione, curata da Marta Herling, "Conversazione con Włodzimierz Bolecki" (tratta da G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, Warszawa 2000), egli confessa al critico che lo intervista di amare molto il teatro, di averci lavorato come fabbricante di marionette durante la seconda guerra mondiale, di esserne stato colpevolmente lontano per troppo tempo. *La notte bianca dell'amore* è quindi anche il tentativo di riallacciare il filo con questa sua passione.

Questo rinnovato slancio di Herling verso il teatro sorprende quasi quanto il debito che egli confessa nei confronti di Pirandello: "è un romanzo sulla vita di persone che sono in qualche modo alla ricerca di un autore. Per me Pirandello è stato un grande scrittore dell'am-

biguità [...] Dunque, sebbene non sia mai citato, lo spirito di Pirandello pervade tutto il romanzo”.

Poco prima, Herling aveva detto di aver girato lungamente intorno a due questioni: *Le notti bianche* di Dostoevskij e l'analisi critica dell'opera di Čechov. Esse lo avrebbero spinto a una scrittura di getto del testo, come non gli accadeva più dai tempi di *Un mondo a parte*. Va fatto notare, a questo punto, che l'interesse di Herling per Čechov e Pirandello trova corrispondenza nelle pagine del suo *Diario*, ma solo in maniera contenuta, mentre egli si cimenta con Dostoevskij fin dalle sue prime opere, sebbene le *Notti bianche* non sembrino coinvolgerlo particolarmente prima della stesura di questo romanzo.

L'impressione è quindi che l'autore abbia voluto sfruttare l'impeto della passione teatrale ritrovata e della stima indiscussa per questi tre grandi artisti, ma anche che egli abbia piegato questi sentimenti verso uno dei suoi temi preferiti: quello della mescolanza irrisolta tra reale e irreale. Il punto di partenza, si potrebbe dire, è nuovo e in questo *La notte bianca dell'amore* si differenzia dalle altre opere di Herling, ma il punto d'arrivo o il tentativo di trovare un punto d'arrivo è una delle caratteristiche consuete alla sua poetica. Del resto, quale luogo meglio del teatro incarna il confine tra reale e irreale, ma anche la mescolanza tra i due stati? Nel romanzo tutto ha valenze molteplici, tutto può essere interpretato in modo diverso; esso rappresenta una rivolta “rispetto a un'interpretazione della vita concepita con categorie univoche. La vita è un mistero”. La vita è un sogno; la vita è teatro insomma.

Se, fino alla scrittura della *Notte bianca dell'amore*, Herling cerca il punto di congiunzione tra reale e irreale nel sogno, quando al suo limitare due realtà convivono, ora pare ricercarla nel teatro. Il luogo ideale per scandagliare questa tematica, ancora una volta, come già in *Ritratto veneziano*, è la città lagunare. Essa ha sempre rappresentato per lo scrittore polacco ciò che è e non è, ciò che sta in bilico sul limitare come prova della realtà del sogno e crea così una realtà alternativa a quella quotidiana. La città in laguna è quella *Venezia salva* di Simone Weil che Herling ha ben presente: “sì, noi sogniamo. Gli uomini d'azione e d'avventura sono dei sognatori; preferiscono il sogno alla realtà. Ma con le armi essi costringono gli altri a sognare i loro sogni.

Il vincitore vive il proprio sogno, il vinto vive i sogni altrui”. Tutto ciò che nell'uomo va distrutto, secondo Simone Weil, è sogno; la forza è sogno. Herling, dal canto suo, accetta la presenza del sogno nella realtà e quindi una realtà seconda, altra; accetta la realtà così come la intende lui e con essa anche il rischio del male. Proprio *Ritratto veneziano* è il racconto in cui egli si apre al lettore circa i suoi scopi di artista: la descrizione della mescolanza tra reale e irreale, con la preferenza accordata al primo dei due termini come scelta di campo perché non sia il “sogno della forza” di Simone Weil a imporsi, e quindi la descrizione della mescolanza continua tra bene e male che ne scaturisce.

Venezia come città del sogno, dunque, ma anche come città del teatro, delle maschere. Nella *Notte bianca dell'amore* la protagonista, Ursula, accompagnando il suo compagno e fratello a Venezia per un'operazione che potrebbe salvargli la vista si immerge nel segreto della Città: “una città composta di elementi diversi, quasi indipendenti gli uni dagli altri e desiderosi di fondersi in un tutto unico. Era proprio questo desiderio di unità, destinato a restare inappagato, che distingueva Venezia dalle altre città famose e le conferiva il suo carattere particolare”. Le ricerche sui volti di Venezia occupano molte pagine del romanzo; infine, in accordo con Hugo von Hoffmannstahl, per Ursula “la maschera era da tempo la quintessenza di Venezia”. Questo passaggio da Venezia come città del sogno a Venezia come città del teatro è indicativo di un'azione di ricerca a più ampio raggio da parte dell'autore. Sogno e teatro rappresentano entrambi la duplice natura della realtà, che è e non è quella che sembra, ma l'artificio del sogno non permette all'Herling-scrittore quel che gli consente l'utilizzo di una cornice teatrale. Nei suoi vari racconti, egli si sofferma spesso a descrivere lo stato tra sogno e veglia come quello della realtà “vera”. Narrativamente, questo viene tradotto in un continuo gioco col lettore tra fatti accaduti davvero, fatti passare per tali o assolutamente inventati rispetto a uno schema precedente, di modo che al lettore resti il dubbio sulla realtà cui credere.

Nella *Notte bianca dell'amore* tutto è palese frutto della fantasia e per la prima volta dopo molto tempo, altra novità, Herling non si identifica nella voce narrante. Egli non ha bisogno di far credere al lettore di assiste-

re a qualcosa che è accaduto davvero, per poi sviarlo e abbandonarlo col dubbio sull'effettiva realtà dei fatti e del mondo: la materia che maneggia dall'inizio, quella teatrale, pare fatta apposta. Luca Kleban, il protagonista maschile del romanzo, fa fortuna in ambito teatrale modificando il finale delle *Notti bianche* di Dostoevskij, creando uno scarto rispetto all'opera di Dostoevskij e dunque una nuova realtà rispetto a quella precedente. Il teatro amplifica e modifica la sua inclinazione verso la sorella Ursula, che condivide con lui la passione per il palcoscenico e diverrà la sua compagna di vita: anche in questo caso il teatro fa sì che sia la condizione dell'irrealtà, addirittura sotto forma di rapporto amoroso fratello-sorella, a imporsi. Grande amico di Luca e Ursula, colui che li ospita a Venezia, è Tonino Tonini, "il più celebre Arlecchino della storia del teatro, il magico servitore di due padroni della commedia di Goldoni". Anch'egli incarna la lotta infinita tra reale e irreale. In quarant'anni non ha voluto interpretare altro che la parte di Arlecchino, col rischio di cessare di essere un personaggio della scena e diventare un personaggio reale: "lui sì che aveva veramente diritto allo slogan di carnevale: la vita è teatro, il teatro è vita".

La materia teatrale maneggiata da Herling non è solo quella dei personaggi e degli avvenimenti, che possono lasciar trasparire l'esistenza di un'altra realtà. Essa comprende anche la struttura teatrale dell'opera. Come detto, dopo molto tempo Herling non ne descrive in prima persona le vicende: le voci sono quelle di un narratore anonimo e di Luca, che è intenzionato a scrivere la propria autobiografia. L'alternanza tra le voci crea nel libro, quanto creerebbe in un'eventuale rappresentazione scenica, un effetto di avvicinamento-allontanamento molto prossimo alla sensazione di vivere qualcosa di più o meno reale. Nel momento in cui Luca rimane cieco in seguito al fallimento dell'operazione che dovrebbe salvarlo, la voce anonima rimane l'unica a narrare l'epilogo, o meglio i due epiloghi preceduti da questo motto: "la fine? Dio solo sa qual è la vera fine. Talvolta la ignora lui stesso".

L'epilogo è parte conclusiva tipica dell'atto teatrale; di solito, nelle opere in prosa non si annuncia la conclusione di una storia. In questo caso, vanno rimarcate alcune peculiarità: i protagonisti sono ancora in vita, Luca sarebbe ancora nelle condizioni di scrivere di pro-

prio pugno il finale dell'autobiografia progettata, ma il narratore anonimo rimane unica voce delle vicende; gli epiloghi sono due. Stella Cervasio, sulla Repubblica del 15 gennaio 2005, giudica il doppio finale "alla maniera di Calvino". La sua osservazione è corretta, laddove tenta di riportare sul piano della letteratura quel che Herling vorrebbe indicare come passaggio teatrale: "nel momento in cui i protagonisti muoiono, entro sulla scena e racconto agli spettatori come si è svolto l'epilogo della loro vita. La struttura del racconto è, nelle mie intenzioni, quella di un'opera teatrale", egli dice a Bolecki. Tuttavia la sua voce, identificabile con quella anonima del narratore in terza persona, rimane la sola e scalza quella di Luca ben prima che i protagonisti muoiano. I due epiloghi, infatti, seguono il responso che il professore dà a Luca sulla sua cecità e la scena di abbracci e baci tra lui e Ursula come tra due amanti ritrovati. Herling potrebbe aver voluto sbarazzarsi della voce di Luca per non creare eccessive sovrapposizioni nell'ipotesi, o nell'immagine, di una rappresentazione scenica comprendente la difficoltà di due finali diversi. Oppure, come suggerisce indirettamente Stella Cervasio, potrebbe essere tornato ai suoi canoni letterari tradizionali. Non "alla maniera di Calvino", però, ma in quella di Herling, in tutto e per tutto.

Il doppio epilogo è molto difficile da rendere in teatro, poiché presuppone che lo spettatore ritorni in momenti diversi allo stesso punto di partenza; il doppio epilogo, d'altro canto, è molto frequentato da Herling nei suoi racconti. In questo caso, la differenza è che i due finali sono frutto di fantasia inequivoca; altre volte le versioni ufficiali dei fatti narrati, la morte di Caravaggio o Barabba per fare un esempio, contrastano con quelle rese dall'autore. Qui e là si creano delle differenze cui il lettore è libero di credere o meno, l'importante è che gli arrivi il messaggio della complessità della realtà. Nella *Notte bianca dell'amore* Luca muore, nel primo epilogo, convinto di essere stato lasciato solo e allontanato da Ursula, mettendo in dubbio la sincerità del loro rapporto. Anche Ursula scopre lentamente un'"altra verità" sulla loro relazione, ma non può evitare di sussurrare tra sé e sé: "Dio, come l'ho amato" prima di morire. Nel secondo epilogo, invece, i due si suicidano insieme. Il secondo finale contrasta nettamente col primo e forse anche col tono generale del romanzo, perennemente in

bilico tra una condizione e l'altra e, quindi, anche tra quella amorosa e fraterna. L'impressione, piuttosto, è che Herling abbia voluto ancora una volta evitare l'univocità delle spiegazioni. Per lui, anche in punto di morte tutto si risolve nel perenne contrasto tra reale e irreale e dunque nella vita che procede.

Un altro argomento toccato assai di rado da Herling nei suoi racconti, altresì presente in questo romanzo in maniera cospicua, è quello del sentimento amoroso. Come nel caso dell'universo teatrale, ci troviamo al cospetto di una novità affrontata secondo un taglio consueto. Nel romanzo, l'amore rafforza l'immagine che Herling tende a trasmettere della realtà. Luca e Ursula sono davvero presi tra la realtà e l'irrealtà del loro sentimento, la possibilità e l'impossibilità stessa che esso sia. Luca e Ursula sono fratello e sorella (ma lo sono davvero?) e oscillano tra la pienezza che può offrire l'unione con un parente così stretto e l'ammissibilità della loro relazione. Il teatro, il luogo della possibilità, li mette e li tiene assieme per tutta la vita. Del resto, da piccola, Ursula è innamorata di Bogdan e l'ombra di questa passione troncata dalla scomparsa improvvisa del ragazzo si trascinerà perenne su di lei; Luca, che ha visto annegare Bogdan senza aiutarlo, essendo accecato dalla gelosia, non dà dal canto suo la sensazione di essere innamorato di Ursula: se ne invaghisce da bambino, quando si sente in diritto di pretenderla poiché al mondo non gli è rimasto nessun altro. Su di loro grava il dubbio di ogni coppia, con l'aggravante di un terribile peso supportato all'origine. Ogni filo d'aria sembra davvero metterli nella condizione di essere-non essere. Herling si sofferma anche sulla condizione amorosa di Tonino Tonini, irrisolta a causa della sua bisessualità.

Tutti gli elementi presenti nel romanzo, insomma, convergono verso la tematica della realtà come mescolanza continua con l'irrealtà. L'interesse per l'alternarsi e il sovrapporsi di bene e male, quello, Herling l'aveva già fissato nella testa del lettore con il *Ritratto veneziano*. È giusto far notare come il romanzo presenti inoltre evidenti tracce autobiografiche: ci sono tutti i paesi di Herling, la Polonia d'infanzia, adolescenza e prima gioventù, la Russia della prigionia, la Germania, l'Inghilterra del dopoguerra, l'Italia. Inoltre, parlando con Bolecki, Herling ricorda come andasse molto spesso a teatro a Londra con la prima moglie Krystyna Stoj-

owska: e, guarda caso, Londra è la città in cui Luca fa fortuna come regista teatrale. Tracce autobiografiche sono presenti anche nel secondo epilogo, nel racconto dell'omaggio offerto a Luca dalla sua città natale e del suo ritorno in Polonia con Ursula. In conclusione ci sembra giusto notare anche l'eccellente traduzione di Vera Verdiani.

Alessandro Ajres



Prosatore, saggista, giornalista, critico letterario, nato a Kielce nel 1919, vissuto a Napoli dal 1955 fino alla sua morte, avvenuta nel 2000, Gustaw Herling-Grudziński è un intellettuale polacco di primo piano e uno dei pochi a godere di grande, e meritata, notorietà anche in Italia.

La notte bianca dell'amore è il suo unico romanzo, un testo ipnotico e ambiguo. Imperniato intorno a una salda struttura narrativa, ma con un finale volutamente aperto e possibilista, è scritto in uno stile rigoroso, smorzato, asciutto, senza sbavature. Il sottotitolo "romanzo teatrale" fornisce una importante, ma non esclusiva, chiave di lettura.

Si tratta innanzitutto di una raffinata riflessione sulla vita come teatro e sul teatro come vita, un racconto di come finzione e realtà convivano senza possibilità di una netta separazione che ne tracci con precisione confini e demarcazioni. Ma il teatro torna sia come ispirazione culturale e rappresentazione metatestuale (Čechov, Dostoevskij e, tra le righe, Pirandello), sia nel particolare impianto letterario e nella strategia compositiva. I capitoli che compongono il romanzo possono, infatti, essere intesi come atti di uno spettacolo che mette in scena un insieme complesso di dinamiche filosofiche e esistenziali di grande spessore. Tutto avviene nel nome della fuga da risposte precise e univoche, da semplificazioni e categorizzazioni, con continui scarti (di prospettiva, di narrazione, di conclusioni) che pongono continuamente in gioco la materia densa di cui è fatto il racconto. Un sentimento che parrebbe assoluto e incondizionato si rivela venato di ombre, un gioco di possesso, necessità, dominazione e sottomissione. Un ricordo (l'*autobiografia muta* del protagonista) che sembra tracciare un percorso personale – amoroso, familiare, lavorativo – apparente-

mente lineare, per dimostrarsi invece fonte di incertezza e indeterminatezza.

Il racconto si sviluppa, infatti, nel segno di una riuscita e voluta ambiguità, che trova apice in una chiusura esplicitamente sfuggente, equivoca: un doppio finale come metafora della scrittura che crea e disfa continuamente, plasma e decostruisce se stessa, la vita, il pensiero. Come il protagonista del romanzo – un regista teatrale – modifica, *corregge* e adatta i testi degli autori che mette in scena, anche lo scrittore manipola con cosciente intenzionalità la realtà del suo racconto. Scritto un anno prima della morte, questo romanzo è anche un testo sul tempo, sulla memoria, sulla vecchiaia, una resa dei conti col passato, non in chiave autobiografica, bensì come riflessione di ampio respiro.

Il primo atto/capitolo del romanzo, *Fratello e sorella*, introduce i due attori/protagonisti sulla scena, Luca Kleban, ottantacinquenne regista teatrale, e sua moglie, che è anche la sua sorellastra, Ursula. La prospettiva del racconto è quella dell'uomo che, ormai quasi cieco, nell'attesa di una definitiva e rischiosa operazione agli occhi, passa in rivista la sua vita. Invece di scrivere o rappresentare la sua biografia, opta per una scelta differente, la immagina, la racconta a se stesso, nella sua mente, nei suoi pensieri: "si svegliò deciso a impostare in modo completamente diverso l'autobiografia progettata in quegli ultimi tempi: non era necessario scriverla, bastava ricrearla – un capitolo dopo l'altro – e narrarla in silenzio con il soggetto alla terza persona" (p. 11). Figlio di un polacco russificato e di una russa che presto scappa senza più ritornare, vive la sua infanzia a Rybice, piccolo paesino vicino Siedlce, in Polonia. Il suo amore per il teatro nasce presto, e assume un valore molto personale, sulle opere di Čechov, lasciategli dalla madre con una dedica, ultimo gesto prima di scomparire per sempre. Il suo autore feticcio è compreso, interpretato, metabolizzato con notevole perspicacia: "la sommessa musicalità, la straordinaria semplicità, la malinconica riflessione sul tempo che passa, lo spirito evangelico avulso da qualsiasi religione, la vita vista 'in sogno' e nello stesso tempo con misurato realismo, spesso contrassegnata dalla sofferenza e dal dolore, il sorriso indulgente, l'ironia, motivata dal *qui* e dall'*oggi*, nei confronti della 'visione del nostro mondo tra duemila anni', l'incredibile leggerezza nel tratteggiare i rapporti umani, la sag-

gezza senza ombra di saccenteria..." (p. 23). Parole dirette all'autore russo, atto di devozione nei suoi confronti, ma ugualmente riferibili allo stesso Kleban, che ritrova in Čechov uno spirito affine, un compagno, una guida.

Altro amore della sua vita è la sorellastra Ursula, nata probabilmente dal rapporto del padre con una ebrea che, come la madre di Luca, abbandona la famiglia senza più tornare. Il sentimento del protagonista sboccia quando è ancora bambino, e perdura per tutta la vita, apparentemente privo di sensi di colpa, puro e illimitato. Ma capiamo ben presto come alla sua base vi sia piuttosto un senso di bisogno, di necessità e di possesso in una dimensione egocentrica. Luca è testimone e attore di un fatto che segnerà per sempre la vita dei due fratellastri: un giorno il giovane Bogdan, primo amore della ragazza, affoga nel fiume sulla cui riva i due avevano probabilmente fatto l'amore per la prima volta. Luca osserva la scena senza intervenire, uscendo dal nascondiglio dove era rimasto in attesa, solo quando Ursula accorre in soccorso del suo amato e rischia a sua volta di morire. In questo modo la salva e al contempo partecipa passivamente alla scomparsa dalla scena del suo rivale. Dal quel momento la sorellastra sarà solamente sua. Il racconto prosegue con le avventure dei due ragazzi a Grodno, dove alla fine emerge la reciproca attrazione e dove si trasformano da fratello e sorella in amanti e poi in marito e moglie. Poi a Londra, dove la carriera come regista prosegue sempre in salita, con il suo tocco personale, le sue scelte rischiose, il riconoscimento del pubblico e della critica. Ursula diviene la sua compagna silenziosa, la sua assistente, rimane nella sua ombra, con momenti di incomprensione e distanza emotiva, ma sempre uniti, fino alla vecchiaia, fino alla morte. Il capitolo si chiude quando i due anziani coniugi si preparano a partire per l'Italia, dove Luca verrà sottoposto a un delicato intervento chirurgico, ultimo tentativo di salvarne la vista.

Il secondo atto, *I volti di Venezia*, è imperniato non più sulla dimensione passata, ma su quella presente e vede uno scarto di prospettiva: a prendere la voce è adesso Ursula. Se nelle pagine precedenti Luca aveva imperniato il discorso intorno a se stesso e alla propria storia, ora lo sguardo della moglie e sorella si apre invece verso l'esterno, verso Venezia come *città inverosimile*, secon-

do la citazione di Thomas Mann, verso la sua atmosfera, il suo valore simbolico che la aiuta a comprendere se stessa e il mondo. Leggiamo qui una storia diversa, che integra e modifica quella di Luca, getta una nuova luce, mostra altre facce, altre possibili interpretazioni del rapporto dei due protagonisti. In un universo citazionale in cui la narrazione diventa metanarrazione, tra Borges, James, Tanner, Joyce, Hoffmannsthal, Ursula vive una sua Venezia che è anche una Venezia letteraria, un spazio metaforico, un luogo tra il reale e la finzione. Ursula si rivela essere incredibilmente profonda, sensibile, umana, attenta alle sfumature, in preda a dubbi, ripensamenti, una donna dal pensiero assai sottile, raffinato, penetrante. Entra in scena una strana figura, un amico attore che ha fatto della sua professione tutta la sua vita, identificandosi con il suo personaggio di Arlecchino goldoniano, servo di due padroni, simbolo della doppiezza, epitome della vita come teatro, recitazione. Mentre il marito attende l'operazione in compagnia di questo intrigante personaggio, Ursula si ritaglia uno spazio tutto suo, per le sue letture, le sue riflessioni. Molto toccante è la scena in cui si reca a vedere la *Tempesta* del Giorgione, e davanti a quella tela pensa al bambino che non ha mai avuto, a come sarebbe potuta essere la sua vita se il suo corso fosse stato diverso. Si intuisce che il suo rapporto con Luca è coperto di ombre. Se questi temi più di tutti che la moglie muoia prima di lui, lasciandolo da solo ad affrontare la vecchiaia, la morte, la sofferenza, Ursula è, al contrario, una figura forte, inaspettatamente autonoma: "non aveva paura della separazione: desiderava solo che lui la precedesse. Era certa di riuscire a fronteggiare la solitudine. La sua era una sofferenza diversa, una sofferenza che avrebbe spaventato Luca se lei gliel'avesse confessata. Lo aveva amato, malgrado qualche ombra passeggera durante il cammino. Ma certe volte si rendeva conto che il suo amore non era puro e incontestabile come quello di Luca" (p. 101). Entrano quindi in gioco anche i sensi di colpa verso il suo rapporto incestuoso, verso il marito-fratello, ma soprattutto vediamo ora che, sotto le apparenze di sottomissione e docilità, si nasconde una verità diversa, personale: forse il suo unico vero e mai dimenticato amore era stato infatti quel Bogdan morto annegato. Il capitolo termina con l'operazione di Luca che, invece di restituirgli la vista, lo rende completa-

mente cieco. Tolle le bende, esclama "una notte bianca a Venezia!", ma quella che vede non è la luce, bensì il vuoto.

Il romanzo si conclude con due epiloghi, due differenti possibilità di concludere la rappresentazione e calare il sipario. Nel primo, *Vivere in sogno*, Luca, ormai cieco, si allontana emotivamente dalla moglie, si rinchioda in un mondo tutto suo: "si scervellava per capire da cosa fosse dipeso il suo mutamento. Che in cuor suo, senza alcun motivo razionale, la considerasse responsabile dell'operazione fallita? O forse, guardandosi indietro alla fine della vita, si era reso conto che la loro unione, di fratello e sorella, era stata un'illusione d'amore e non vero amore?" (p. 117). Dopo la sua morte, anche Ursula ripensa al loro rapporto e ne trova una chiave di lettura diversa da quella che aveva avuto in precedenza: "frugando nella storia passata, analizzava elementi un tempo non presi in considerazione, rivoltando da cima a fondo tutta la vita trascorsa con Luca. E, sotto una copertura involontariamente falsata (e chissà, se non volutamente menzognera), scopriva la cosiddetta 'altra verità'" (p. 118). Una conclusione segnata dalla distanza, dalla riconsiderazione del senso e del valore di tutta la loro vita insieme, quella presentata in questo epilogo. Diversa è invece la seconda conclusione, proposta in *Sul tappeto mortuario*. I due coniugi compiono un suicidio di coppia, decidono di andarsene, di terminare insieme una vita condotta, seppure con qualche ombra, sempre a due, un tandem indissolubile anche nella morte. E sulla loro tomba si reca ogni domenica la loro domestica, Mary, che con i figli del cugino intona un canto sommesso, un inno alla vita e all'amore eterno: "nei giorni di bel tempo, quando l'angolo sotto gli olmi era deserto, si disponevano in cerchio attorno alla tomba, tenendosi per mano e cantando sottovoce. Che cosa cantavano? Nel canto infantile ricorreva un ritornello inglese: 'They remarried on the mortal carpet'. Mary li accompagnava con un ritornello in dialetto indù, probabilmente originario di una parte dell'India dove per le vedove vigeva ancora l'obbligo della concremazione. Come poi risultò, era più lungo della versione inglese: I defunti, uniti in nuovo matrimonio sul tappeto funebre, si amino nei secoli dei secoli. I vivi che li onorano danzando intorno al rogo finché non si consumi, continuino a vivere in nome di

un amore eterno, che la morte non può spezzare. In nome di un amore che apre la porta di una vita nuova e diversa” (p. 129).

Così si conclude questo libro intenso, che ha l'intenzione di seminare dubbi, di lasciare aperte le interpretazioni. Leggendo questo romanzo viene alla mente la teoria del sociologo Anthony Giddens, per il quale la produzione identitaria avviene mediante un procedimento narrativo in cui gli individui si costruiscono tramite il racconto della propria storia. Questo racconto è infatti contemporaneamente osservazione, riflessione e invenzione di sé attraverso la rilettura del proprio passato. Non intendiamo affermare che Gustaw Herling autoproduca una versione della propria vita nel testo, ma probabilmente è in quest'ottica che andrebbero comprese le dinamiche messe in atto dal protagonista del romanzo, soprattutto nel primo capitolo, nella sua *autobiografia muta*. La narrazione della propria vita sarebbe, dunque, non tanto una descrizione, una cronaca, quanto piuttosto una riscrittura, una creazione di sé che lascia aperto uno spiraglio verso la fantasia, il possibile, mescolando realtà e immaginazione, gli avvenimenti accaduti con quelli che sarebbero potuti accadere o che si sarebbe voluto che accadessero.

Luca Kleban sembra però andare un passo oltre Giddens. Nel romanzo trapela man mano la consapevolezza del protagonista del fatto che pensare alla propria vita significhi piuttosto ripensarla e dunque non tanto narrare dei fatti, quanto reinventarli: come Luca corregge le opere di Čechov e Dostoevskij che mette in scena, corregge anche il proprio passato e, in questo modo, ottiene di riviverlo secondo nuove possibilità, compiendo forse altre scelte. Da questo punto di vista la dinamica del protagonista del romanzo assomiglia al titolo dello scritto di Frederick Rolfe, il Baron Corvo, amato da Luca e Ursula, *Il desiderio e la ricerca del tutto*: un desiderio inappagato e inappagabile, una ricerca mai conclusa.

Il libro si chiude con uno stralcio dell'intervista o, sarebbe meglio dire, della conversazione, tra Gustaw Herling e il critico Włodzimierz Bolecki, in cui si ragiona sul significato e sul valore del romanzo. Vengono forniti particolari intriganti, suggerite interpretazioni, svelati sottotesti e influenze artistiche. Veniamo in particolare a sapere che *La notte bianca dell'amore* “avrebbe potuto intitolarsi *Le maschere*, ma non ho voluto perché – come

ho già detto – si ispira al fascino de *Le notti bianche*. La chiave di lettura è la frase di Ursula, secondo cui il capolavoro di Dostoevskij non corrisponde al vero, e ciò che egli descrive non è possibile nella vita” (p. 138). Questo possibile, alternativo titolo, richiama le idee di un altro importante sociologo, Erving Goffman, secondo il quale gli individui si comportano nella vita come attori e indossano una propria identità, una propria personalità come fosse una maschera, per rispondere alle aspettative del pubblico e ricercarne un'approvazione. Nel romanzo di Herling le persone sono però al contempo attori, registi e spettatori, tanto della loro vita quanto di quella altrui, e non ricercano un riconoscimento da parte degli altri, ma piuttosto agiscono, recitano in primo luogo per se stessi. Si creano e si inventano continuamente, manipolando la realtà e mescolandola con la fantasia. Il doppio epilogo, di grande e magistrale intensità, è sintomo di questo processo, in cui non è dato sapere in maniera definitiva come si sviluppa e, soprattutto, come si conclude la storia di ogni esistenza. Sono possibili diversi finali, diverse soluzioni, perché tanto nella letteratura quanto nella vita tutto è riscrivibile: “nulla in esso ha un significato univoco. Tutto, ripeto, ha nel romanzo molteplici valenze: l'amore, e il modo in cui lo vivono i protagonisti, le loro azioni, persino il fatto che sono fratello e sorella, marito e moglie” (p. 135).

Alessandro Amenta

E. Tonev, *Hombre*, traduzione di S. Ilkova, Fbe edizioni, Milano 2004.

Emil Tonev, giornalista, sceneggiatore e regista bulgaro, è l'autore di questa struggente ballata western-balcanica dal perfetto stile cinematografico, in cui l'elemento “visuale” è sempre in primo piano e il ritmo della narrazione e dei dialoghi è veloce come i piani-sequenza dei film di Peckinpah (con qualche dovuto omaggio a Sergio Leone nei momenti cruciali della narrazione, come ad esempio nel duello finale).

Un uomo deve consegnare un sacco con dentro qualcosa di prezioso e pericoloso in un mercato di un piccolo centro in Bulgaria. Qualcosa però va storto e scoppia una rissa. I “feudatari del mercato” vogliono a tutti i costi la pelle del corriere, che si getta in una fuga precipitosa. Una misteriosa bionda lo salva facendolo salire

su un camion carico di carbone. Il protagonista sbarca così in una strana compagnia di sbandati, mosaico di varie "nazionalità" balcaniche: un ladro zingaro, uno storico serbo fuggito dalla guerra in Bosnia, un mussulmano bulgaro, un macedone, Yohan, leader del gruppo, e Hombre, un giovane idiota armato che scimmiotta i cow-boy. La bionda, dall'inconfondibile accento russo, è l'unica presenza femminile di questo gruppo sgangherato che vive secondo proprie regole al margine della società, in baracche provvisorie ai margini dei boschi.

La fabbricazione e la vendita del carbone sono le uniche attività con le quali il gruppo si sostenta. Il protagonista accetta le regole di questa sgangherata compagnia, ma non vi si integra e la sua presenza è l'elemento che turba i fragili equilibri della comunità. Tra i racconti, abbondantemente inaffiati da grappa bulgara, le partite a carte e il lavoro nel bosco, affiora quindi una tensione crescente.

Ma prima dell'annunciata resa dei conti, inevitabile come si deve in ogni dramma balcanico, c'è un romantico intermezzo: l'amore tra Nadia e Yohan. Lei, cuoca diplomata al ginnasio di Irkutsk, lo aveva notato nella mensa tra gli altri taglialegna bulgari. Lui, filosofo non laureato perché espulso dall'università, l'aveva conquistata con una semplice frase: "vieni con me in Bulgaria". Gli sposi erano stati costretti ad abitare insieme al padre di Yohan, che odia tutti i Russi. Nel corso dell'ennesima lite, Yohan dà una spinta al padre, che cade e muore. Lui finisce in carcere, Nadia scappa a Sofia, dove fa la prostituta, ma nove anni dopo Yohan la ritrova e la riprende con sé (anche se non la desidera più). In un orfanotrofio ritrovano anche il loro figlio, Hombre, che passava le giornate guardando film western. Proprio mentre il protagonista è sul punto di prendere il volo col suo angelo biondo, arrivano quattro "pistolieri" che vogliono la sua pelle per vendicare la bagarre del mercato. Lo trovano e stanno per fargli la festa, quando Hombre esce dalla baracca con la sua pistola, fredda tre gangster, ma viene ferito a morte dal quarto, che, pur malconco, riesce a darsela a gambe.

Il film western e la tragedia greca trovano nel crudele Balcano la loro perfetta sintesi. Tonev è uno scrittore di talento e ciò traspare qui e là anche in questo libro: chi volesse gettare un'occhiata alla nuova prosa bulgara, non se ne pentirà. In tutti i paesi una volta parte

dell'impero "real-socialista" lo stile "americano" sembra dilagare in ogni campo, dalla vita materiale all'arte e alla letteratura. Ma a ben vedere ciò ha poco a che fare con gli Stati Uniti d'America. Semmai con un certo mito dell'America, che non si sa più neanche dove collocare geograficamente...

Lorenzo Pompeo

D. Hodrova, *Visioni di Praga*, traduzione e note di L. Fiorica, fotografie di J. Reich, Forum Editrice, Udine 2005.

Aprite il libro in questione. Guardate la prima immagine: una donna (un angelo stanco?) si è accostata un istante a una tomba nel cimitero più grande di Praga e, colta da un sonno insano e traditore, si è pietrificata, quasi si fosse volta a guardare dove non doveva, quasi avesse scorto la bellezza terribile di una città riemersa. Prigioniera da sempre della muffa dei secoli, impossibilitata a proseguire il suo cammino da ebrea errante e da passante della storia, questo donna-angelo si risveglia, muove un passo e inizia il *viaggio*, o dà il via all'*iniziazione*...

Che Praga sia un luogo che si offre con particolare vulnerabilità al vagabondaggio e al divagare letterario è cosa risaputa. A partire dall'imprescindibile *Praga magica* di Angelo Maria Ripellino è quasi lapalissiano che a ogni angolo topografico della capitale boema siano legati una superficie visibile urbana, poi un sostrato invisibile di stratificazioni storico-letterarie e magari un ulteriore livello profondo, ipotetico, immaginabile e attraente per la sua stessa vaghezza, intessuto di leggende, supposizioni, cialtronerie ubriache passate per fatti storici, arditi link fra epoche e personaggi che forse son davvero passati di lì. Daniela Hodrová cerca la soglia coperta di licheni fra visibile e invisibile, prova a sfondare dolcemente quella botola che la (e ci) catapulta in un'altra Praga. Una Praga che non stia solo in un altro tempo, ma che sia intrappolata nella ragnatela di *tutti* i tempi insieme.

L'autrice, rappresentante della migliore tradizione della prosa ceca dotta, ha detto la sua sul macroargomento Praga in diverse occasioni, una di queste (l'originale ceco è del 1992) è legata al suo saggio-romanzo peripatetico *Město vidím...*, che vede ora la

sua traduzione e l'uscita sul mercato italiano per i tipi della Forum, col titolo "esplicativo" *Visioni di Praga*.

La Hodrová, prima di essere autrice letteraria, è studiosa di orientamento strutturalista e teorica che si occupa delle forme del romanzo. E si sente. Non aspettatevi una "storia" da questo libro. Non *limitatevi* a una storia. Non cercate una trama e i personaggi classici. O almeno non cercateli dove essi si trovano di solito nella letteratura "tradizionale": cioè in luoghi comuni letterari fatti di conglomerati di caratteri fittizi, parvenze psicologiche e luoghi più o meno strumentali a uno sviluppo narrativo. Nei suoi testi letterari la Hodrová semantizza un nucleo ricco e coerente di ispirazioni che fanno trasparire il momento teorico e riflessivo della sua attività: una concezione trasversale dei fatti storici, per la quale si possono intersecare sullo stesso piano eventi e personaggi lontani cronologicamente; la personificazione di certi simboli che emergono dalla narrazione, quasi per forza intrinseca di evocazione; l'utilizzo delle "location" reali della sua Praga a fini mitopoietici; il concetto di mascheramento della realtà e della sua tragicità intrinseca; il tutto si iscrive in un processo di autoconoscenza e di iniziazione dell'autrice-narratrice.

Ma cos'è questo *Visioni di Praga*: un romanzo aperto, un romanzo-dialogo, un romanzo teorico? Un po' di tutto ciò, e ancora una "guida turistica" che non suggeriremmo di usare al peggior nemico. O forse al contrario, la consiglieremmo a tutti coloro che non vogliono cadere nel cliché di Praga, pittoresca città-mordide-fuggi, e preferiscono precipitare nel fossato dell'incertezza e nei trucchi scenografici di un'esplorazione dove le mappe sono quadridimensionali (c'è anche la coordinata tempo) e le fermate hanno il servizio del "teletrasporto letterario" (incontrerete scrittori-guida e sedicenti tali).

E se non volete cadere nel cliché... dovete usarli davvero tutti. Forse questa è la chiave di volta della passeggiata enigmatica lungo la quale ci conduce l'autrice. Ma ciò vale tanto più se siamo stanchi del cancro turistico della normalizzazione urbana. Seguendo la Hodrová si scoprono angoli nuovi e vecchi segreti di Pulcinella, cose tanto risapute che le abbiamo dimenticate: Kafka ha davvero soggiornato nella famosa stradina degli alchimisti, la Viuzza d'Oro? E in quella stradina c'è mai stato un alchimista che sia uno? Si è realmente verificato

l'evento epocale passato alla storia come la "Rivoluzione di velluto" o era tutta una recita per vendere souvenir storiografici e godere di nuove, cocenti delusioni?

Visioni di Praga, si diceva... E, come da titolo, appunto di visioni si tratta: non sono semplicemente un aiuto figurativo, un'appendice superflua, ma diventano pressoché indispensabili le foto che della amata Praga ha scattato il fotografo Jan Reich e che nella versione italiana ritroviamo inframmezzate al testo. Una ventina abbondante di scatti, o piuttosto di ritratti immobili di una città deserta. Ché di labili visioni si tratta: di un labirintico immaginare-inventare, di un amoroso e tormentato slalom fra le concrezioni di secoli di storia ed esseri umani-*revenant*.

Ma le visioni della Hodrová non sono mai, volentieri, nitide: più che chiare rappresentazioni e descrizioni topografiche le sue pagine sono agglomerati di parvenze, di fantasmi, di ex-cose o forse di "cose ex"; monumenti, vie, cimiteri, eventi storici che *avevano* un nome, ora ne hanno un altro. Cose che cambiano e che spariscono. Erano rivoluzione, sono diventate inganno; erano sinagoghe ebraiche, ora sono vuoti di memoria; erano immagine di un luogo, ora sono crateri della visione; erano siti archeologici, ora sono vuoti di storia. Un fantasma di città questa sua Praga, dove si aggira un doppio dell'autrice alla ricerca di punti fermi; purtroppo essa troverà solo trabocchetti, *coulisse*, sipari, tende che nascondono le vere essenze. Praga si cela sotto un velo (quello della Veronica forse), sotto più drappi e coperture che ce ne fanno sfuggire il senso e il colore.

Parafrasando Kundera: "Praha je jinde", Praga è altrove. In questo pellegrinaggio smarrito la città di santi ostinati, geni ubriachi e di re pazzi è "in un altro tempo", vive di connessioni temporali, di quegli agganci e lacci di tempo che la Hodrová ama, e che ci fanno baluginare davanti personaggi catapultati fin dalle profonde segrete della storia boema.

La *profondità* è un altro tema portante, un perno strutturale che raddoppia l'inafferrabilità di una capitale di spettacoli "doppi". Se *dietro* una facciata, dietro un *forse*-avvenimento si cela un sipario e un'altra mezza verità, anche *sotto* c'è un altrove: meandro sotterraneo ininterrotto, canalizzazione dei ricordi e delle esperienze, Praga si nasconde nelle fogne, negli scavi, nelle cantine della memoria. L'autrice e il suo doppio la seguono

anche là, novelli turisti-parvenze che si nutrono avidi di profezie mal avverate e di stragi di santi. Ma c'è anche il *sopra*, la visione dall'alto, la profezia lungimirante e la vertigine di chi guarda dalla orrenda torre della televisione, falsa dominante a amanita pronta a essere conquistata dai neonati neri rampicanti che ci hanno incollato.

Vero è che a tratti ci perdiamo in fumisterie alchimistiche dalle quali la nostra accompagnatrice si fa incantare volentieri, o siamo costretti a seguire degli sfoggi storico-topografici compiaciuti anzi che no.

Ma tant'è, questa quasi-storia che la Hodrová ci ha voluto raccontare, questo abbozzo di viaggio incompiuto, questo romanzo autobiografico in germe è un salto nel vuoto, e la sua vita è come una sceneggiatura *in fieri*, un *tableau vivant* in cui siamo costretti a inquadrarci, per diventare pezzi di pietra appisolati come la statua della prima foto, volenti o nolenti.

Massimo Tria

M. Meša Selimović, *La fortezza*, traduzione di V. Stanić, prefazione di P. Matvejević, Besa Editrice, Nardò (Le) 2004.

A distanza di trentacinque anni dalla sua pubblicazione in Jugoslavia, esce in Italia *Tvrđava* [La fortezza], una delle prove più significative lasciateci dallo scrittore bosniaco Mehmed "Meša" Selimović, dopo *Derviš i Smrt – Il derviscio e la morte* (1966), considerato il suo capolavoro.

Ambientato nel XVIII secolo, ai tempi delle guerre turco-russe, narra il rimpatrio dal fronte – con un incipit che riverbera l'atmosfera di *Migrizioni* di Crnjanski – e il ritorno alla vita di Ahmet Šabo, giovane insegnante, che dopo otto anni di Russia spesi per chissà quale avvenire, credendo di "andare verso la gloria, verso la luce" (p.15), torna nella nativa Sarajevo. Il rientro è prostrante: la famiglia sterminata dalla peste, la città funestata dai briganti, dalla miseria e dalle malattie, mentre vecchi e nuovi potenti arricchitisi con la guerra si trovano a decidere le sorti del prossimo. Ahmet si accontenta di essere vivo, scivola in una sorta di tranquilla apatia, ma al tempo stesso non sembra più disposto a concedere nulla all'avvilente realtà degli uomini, a una umanità tanto poco umana; i ricordi di guerra lo tormentano,

ed egli vi si sottrae rifugiandosi nella contemplazione della natura, dell'acqua che scorre, lontano da tutto e da tutti. Poi una notte, tra le ceneri della casa paterna, incontra Tijana, una giovane cristiana, ed è la salvezza: per la prima volta Ahmet riesce a sciogliere il nodo doloroso che si porta appresso e a condividere con qualcuno il racconto dell'orrore vissuto. La reazione piena di pietas della ragazza sorprende Ahmet e riaccende, oltre al sentimento d'amore, anche la speranza. Da quel momento i due diventano reciproco ricovero, territorio franco da dove difendersi dalle insidie di un mondo difficile e troppo spesso meschino. Le ristrettezze economiche non turbano la felicità coniugale, nemmeno quando Ahmet perde il proprio lavoro di scrivano presso la bottega di Mula Ibrahim, ex commilitone salvato dalla furia delle acque del Dnestr, per non essersi piegato alle logiche clientelari dei signorotti della *baščaršija* (dal nome della moschea Baščaršija Džamija, dove si trova il principale mercato di Sarajevo), che lo allestavano con il miraggio di un lavoro migliore, in cambio però della dignità. L'aver osato levare la propria voce, l'aver rivendicato il proprio punto di vista in pubblico, diventano per Ahmet una dannazione, un marchio dal quale sembra impossibile liberarsi, se non a prezzo del compromesso. Si ritrova ancor più in disgrazia, ai margini, ultimo tra gli ultimi, affrontando il tutto con consapevole sopportazione, senza che questa diventi rassegnazione; in lui non c'è odio, né sentimento di vendetta. Stringe amicizia con Mahmut Neretljak, truffaldino dal cuore d'oro, sempre alla ricerca della grande occasione che gli rivoluzioni la vita, della grande idea che lo porti nell'empireo dei grossi commercianti. Tra i due e Tijana nasce un tacito patto di mutua assistenza del tutto commovente. Il senso della giustizia e della libertà di Šabo, lo porteranno fatalmente a prendere le parti di Ramiz, coetaneo sovversivo nel quale il protagonista si riflette e che lo compensa di quell'impulso all'azione che in lui difetta. Per difenderlo, giungerà a uno strano sodalizio con il ricco Šehaga – con il quale si spingerà fino all'esotica Venezia – e il suo scherano Osman Vuk che, sulle prime a sua insaputa, ordiranno un piano per la liberazione di Ramiz che è anche una sfida alla fortezza, simbolo di un potere che non ammette opposizione. Quella stessa fortezza da cui partiranno nuovi soldati per combattere un'altra sciagurata

guerra. Nel succedersi degli eventi, Ahmet viene spinto da circostanze da lui indipendenti ad agire in maniera tale da far quasi vacillare i suoi saldi principi, ma il suo cuore limpido – inespugnabile fortezza – riuscirà a conservarsi tale e a scongiurare ogni pericolo, anche dopo lo sfiancante duello psicologico ingaggiato con il *serdar* (capo di distretto) Avdaga, esecutore fedele di una giustizia che però non agisce sulla base della neutralità, ma sulla presunzione di colpa di ciascun individuo.

La fortezza si pone rispetto a *Il Derviscio e la morte* in una linea di continuità segnata dal medesimo clima spirituale e tematico, che li rende vicini e complementari. L'Ahmet della *Fortezza* è stato concepito come doppio e contrario dell'Ahmed del *Derviscio*, ne è il lato luminoso, quello che rifiuta l'odio e la vendetta per percorrere la via della sopportazione, della compassione e dell'amore, senza risultare per questo patetico o naïf e conservando la capacità introspettiva del protagonista del *Derviscio*. Fatta esperienza del dolore del mondo, dei suoi deserti, visto come la guerra possa trasformare gli uomini in esseri bestiali, prima ha un ripiegamento in se stesso, poi si apre alla vita, nonostante tutto, e anche il suo sguardo sugli altri si fa più profondo e sì, misericordioso, perché dietro al comportamento più abietto, non può non vedere la dolente miseria della condizione umana, di individui tormentati dalla paura. La fede non è sconfitta, come non lo sono la fiducia nella giustizia, la risoluta affermazione della libertà individuale, "ridotta, ma assoluta e profonda" (P. Palvestra, 1983) e la speranza nel futuro, malgrado sia accompagnata dal timore, perché gli uomini sembrano non voler imparare nulla dalla propria storia, che inesorabilmente si ripete.

L'eroe della *Fortezza*, questo "passero folle" (p. 87) nel suo ostinato anticonformismo, attraversa la stessa fase di travaglio interiore dello sceicco della *tekija* Ahmed Nurudin, ma giunge a una conclusione diametralmente opposta: "L'amore è più forte di tutto" (p. 404). L'amore che fa dimenticare la guerra, l'ingiustizia, le umiliazioni, che rende incapaci di odiare, di pensare alla vendetta. Che ricompensa di tutto, che riconcilia con la vita. Così forte per sé da sperarlo possibile anche per gli altri, oltre ogni apparenza, per salvarsi insieme: "Ho visto la morte dell'uomo potente, lo ha ucciso la tristezza, ho visto forse un assassino [ma nell'originale è *ubistvo*, assassinio] da lontano, ho visto l'odio del genere uma-

no, ma pensavo, come un folle, soltanto a una cosa: il suo ultimo pensiero è stato la vendetta o l'amore? Come se da questo dipendesse tutta la mia vita. Ho deciso per l'amore. È meno veritiero e meno probabile, ma è più nobile. E più bello: così tutto ha più senso. Sia la morte. Sia la vita." (pp. 404-405).

È come se Selimović, dopo il prolungato sforzo compiuto nel portare a termine il processo creativo che diede alla luce il *Derviscio* (ricordiamo che l'opera, ispirata al tragica esecuzione del fratello dell'autore nel 1944, ebbe un periodo di incubazione ventennale), prenda ora un respiro diverso, in qualche modo più quieto. Dopo che "tardiva è apparsa la tenerezza", come si legge nelle pagine conclusive del *Derviscio*, pur sapendo "che l'uomo è sempre in perdita" (versetto del Corano con cui si apre e si chiude *Derviš i Smrt*), lo scrittore sembra schiudersi a un tempo nuovo, un tempo dove a vincere non sia la tristezza. Sarà casuale, ma il secondo capitolo della *Fortezza* si intitola: Tristezza e Sorriso. Certo sarebbe un errore che Selimović non perdonerebbe, se si confondesse la biografia con la realtà autonoma dell'opera letteraria, tuttavia non si può non richiamarsi alla sua concezione del romanzo, secondo la quale tutto in esso è personale.

Ciò che colpisce nell'accostarsi a *La fortezza* è il suo valore universale. Se la Bosnia di Selimović è diventata nel *Derviscio* "un luogo del nostro destino" (Costantini, 1983), la conferma è in questa prova letteraria di altissimo impegno civile, in cui, accanto all'energica condanna dell'arrogante chimera del potere, fortissimo si leva il monito contro la guerra, tanto più incisivo oggi, dopo la guerra nei Balcani, mentre altre guerre accompagnano questo tempo.

Una narrazione densa, condotta con mirabile controllo stilistico, punteggiata di aforismi (laddove nel *Derviscio* vi erano i versetti del Corano), che contribuiscono a fissare nel lettore un'impressione di assoluto, di un qualcosa che parli direttamente alla coscienza e al cuore di ognuno: "l'ascoltatore è la levatrice nel difficile parto della parola. Oppure qualcosa di ancora più importante. Se l'altro desidera comprendere" (p. 25).

Un'opera importante, che ha atteso molto prima di poter essere apprezzata finalmente, è il caso di dirlo, anche in italiano. Certo, alcuni refusi potrebbero male indirizzare il lettore su alcuni dettagli geografici, così

come alcune “sviste” nelle scelte sinonimiche potrebbero generare qualche equivoco (fa un certo effetto leggere che dei musulmani stiano uscendo dalla messa, p. 66), ma nell’insieme di un lavoro così impegnativo, in cui davvero si sente “la certosina pazienza” (come scrive Predrag Matvejević nella prefazione) della traduttrice-scrittrice, sono cose che vanno lasciate sullo sfondo. Il trattamento delle rime negli inserti poetici è questione annosa, che meriterebbe un discorso a parte, ma non è questo che preme dire. Quello che preme dire è che il gusto dell’originale c’è. Il fascino del romanzo arriva ed esercita il proprio potere di attrazione sul lettore. Un potere che si auspica sia quanto mai vasto, perché questo, parafrasando Matvejević, è un libro vero. Di più. È un libro necessario.

Alessandra Andolfo

L. Vaculík, *Con i cavalli in Moravia. Viaggio al Praděd*, traduzione di Ch. Baratella, Santi Quaranta, Treviso 2004.

Trent’anni dopo il surreale *Le cavie*, tradotto per Garzanti da Serena Vitale (Milano 1974), torna nelle librerie italiane uno dei più noti protagonisti della letteratura ceca degli anni Sessanta, Ludvík Vaculík (1926). Già molto conosciuto come giornalista, Vaculík ha conosciuto una grande popolarità con il romanzo *Sekyra* [La scure], pubblicato nel 1966 e subito diventato, accanto allo *Scherzo* di Milan Kundera, uno dei principali simboli della liberalizzazione in campo culturale e della rivisitazione critica della recente storia cecoslovacca. La sua intensa attività giornalistica, in gran parte legata al famoso settimanale Literární noviny, è poi culminata nel celebre “Manifesto delle 2000 parole”, una delle più lucide rivendicazioni della Primavera di Praga.

Negli anni del dissenso è stato il direttore della casa editrice samizdat Petlice (per i 391 volumi pubblicati si veda <http://www.ludvikvaculik.cz/index.php?pid=2&sid=17>) e uno dei “fondatori” di quella letteratura autobiografica che un ruolo così importante avrebbe avuto nei decenni successivi, soprattutto con il monumentale “diario” *Český snář* [Il libro dei sogni boemo], in cui, con apparente sincerità, viene messa in scena senza peli sulla lingua la vita privata dei protagonisti del

dissenso ceco (varrà la pena aggiungere che è stata ripubblicata a suo tempo anche la raccolta di commenti organizzata in samizdat dallo stesso Vaculík, *Hlasy nad rukopisem Vaculíkova Českého snáře*, Praha 1991).

Da accese discussioni sui giornali, ma in realtà da un sostanziale disinteresse da parte degli addetti ai lavori, sono stati accolti i suoi ultimi libri, pubblicati tra il 1993 (*Jak se dělá chlapec* [Come si fa un bambino]), e il 2002 (*Loučení k panně* [Addio alla vergine]), caratterizzati dal grande spazio che lo scrittore ceco dedica ai propri rapporti personali, al suo ego straripante e alle tematiche sessuali. Sembra così essersi definitivamente confermata l’idea che più che un vero e proprio scrittore Vaculík sia sempre stato un giornalista particolarmente dotato (la stagione migliore del settimanale culturale Literární noviny deve del resto molto alla sua penna battagliera).

Un posto particolare all’interno della sua produzione è occupato dal curioso reportage di viaggio *Cesta na Praděd*, iniziato alla fine degli anni Sessanta e pubblicato in ceco soltanto nel 2001, e ora messo a disposizione del lettore italiano dalla casa editrice di Treviso Santi Quaranta, non nuova alla pubblicazione di testi di autori slavi in Italia del tutto sconosciuti (www.santi Quaranta.com). Pur se in una traduzione non sempre scorrevole, che in diversi punti presenta asperità che avrebbero meritato un’ulteriore revisione, il lettore delle *Cavie* può ora leggere un altro Vaculík, molto diverso anche dai provocatori romanzi che lo hanno reso famoso.

Questo curioso *Con i cavalli in Moravia* è infatti un romanzo nostalgico, a partire dall’idea stessa dei due protagonisti di raggiungere a cavallo (siamo nel 1966!) il simbolico monte Praděd, al confine con la Polonia. E si tratta di una nostalgia “lenta”: in questa narrazione d’altri tempi la lentezza dello spostamento del carro e dei cavalieri su strade non più fatte per gli animali è infatti caratterizzato da banali discussioni che servono spesso solo a passare il tempo. E il tempo di quest’avvicinamento alle proprie radici è fatto di piccole cose, spesso banali incidenti di percorso, interrotte soltanto dalle frequenti citazioni dei libri neri, grazie ai quali il giornalista curioso, protagonista del viaggio, ricostruisce una topografia dei delitti più efferati avvenuti nelle regioni attraversate, scoprendo così tante piccole “sto-

rie” locali ormai dimenticate e aprendo interessanti finestre su un macabro passato di torture e nefandezze (“ormai ciò appartiene al passato, ma ora è come fosse ancora presente”, p. 70).

Retto sul rapporto conflittuale tra un distratto direttore di scuola e un giornalista dagli evidenti tratti autobiografici (nonché dalle ingenue osservazioni dei ragazzi che accompagnano la loro impresa), nel libro compare a un certo punto anche l’immancabile nota erotica (in questo caso a dire il vero piuttosto gratuita) di tutti i libri di Vaculík, quando il giornalista inizia (anche se solo nella sua fantasia) a fare ogni notte ritorno su un cavallo al galoppo a Kutná hora, dove lo aspetta la donna intravista tra la folla che si era accalata attorno alla strampalata comitiva, che diventerà poi la protagonista delle sue fantasie erotiche.

Nonostante il sostanziale fiasco delle proiezioni dei film sui cavalli che avrebbero dovuto sponsorizzare il viaggio, la comitiva riesce a proseguire nel suo tragitto, accompagnata da quel conservatorismo battagliero che ha sempre caratterizzato l’orizzonte intellettuale di Vaculík: “sono convinto, inoltre, che nell’allontanarsi dalla cultura del cavallo l’umanità abbia grossolanamente intaccato il sottile intreccio della propria anima, corrompendo ancor di più la sua natura” (p. 94). Grazie all’evidente antipatia dell’autore nei confronti della vita moderna e veloce, a tratti condita da stereotipi e banalità che piaceranno agli amanti dei sospiri per i bei tempi antichi, la comitiva riscopre, ognuno a modo suo, la dimensione avventurosa del viaggio, fosse anche quello più banale: “un viaggio, infatti, non è sempre esattamente ciò che incontriamo, ma sono anche le illusioni che in esso viviamo” (p. 217).

Anche in questo libro, in certi momenti irritante nella sua lentezza, Vaculík conferma la sua capacità di saper cogliere schegge banali della vita che lo circonda e di rielaborarle criticamente. Un romanzo non è però un *feuilleton* da giornale (genere in cui l’autore si è spesso dimostrato un maestro) e col passare delle pagine il moralismo dell’autore stanca, alla fine paradossalmente proprio per lo scarso spettro che offre di quelle illusioni che pure in questo viaggio vorrebbe vivere. . .

Alessandro Catalano

E. Boč’orišvili, *Pioggia sottile*, a cura di A. Lena Corritore, Voland, Roma 2002.

“A una donna si rompe la collana e le perle schizzarono in ogni direzione. Tutti si lanciarono a raccoglierle. Si mise a piovigginare”. E la *pioggia sottile* del titolo scandisce, silenziosa e leggera, il ritmo narrativo, eccezione fatta, forse, per le intense albe insonni attese con trepidazione dal Nonno. Opalescente e ticchettante come una collana di perle, coglie di sorpresa gli “ultimi principi” rimasti a Suchumi, in Georgia, quando, salendo a bordo di una nave italiana, si accingono a emigrare, a disperdersi, a *schizzare*, come pioggia, o una collana rotta, *in ogni direzione*. È il 25 febbraio 1921 (il giorno dell’annessione all’Unione sovietica) e la nobiltà che emigra si lascia alle spalle un’epoca intera, mentre la nazione si dissolve sotto il peso degli eventi incalzanti.

Scritto in russo, a esclusione del titolo e di alcune significative eccezioni in georgiano, il racconto breve *Žužuna c’vima* ripercorre, ancora una volta, ascesa e progressivo sgretolamento dell’Unione sovietica, fornendoci una versione non russocentrica su avvenimenti capitali ancora freschi nella memoria collettiva e documentando, tra intimità familiare e storia, una realtà distante e distinta da quella ampiamente mediatizzata della Russia. Non è forse un caso allora che a scrivere, distaccatamente autobiografica, sia proprio una giornalista, Elena Boč’orišvili (nata a Batumi, ma residente in Canada), la cui testimonianza è raccolta dal traduttore, Andrea Lena Corritore, nella postfazione.

Quello della citazione è il primo dei due trapassi epocali dell’opera: nelle ultime pagine, con riferimenti diretti (Gorbačev) e indiretti (Černobyl), concluderà la sua parabola anche l’era sovietica, l’era di uno stato percepito come estraneo e lontano, e non solo geograficamente, lungo tutta la narrazione. E tuttavia, la patria mostrataci dalla Boč’orišvili, non è quella dei radicali rivolgimenti politici o sociali. In primo piano spicca la “quotidianità storica” di una famiglia, la nobile e autentica stirpe Aresidze, le cui vicende fissano i momenti salienti della Georgia del XX secolo, sempre uguale a sé stessa, nonostante i mutamenti (è pre-sovietica, sovietica e quindi post-sovietica).

Sebbene non manchi qualche accenno a una remota Parigi, l’azione è sospesa tra Tbilisi, la capitale, dove in

un appartamento chrusceviano abitano Padre, Madre e Figlio, e Suchumi, una provincia “vaga” (alla stazione il nome della città è scolpito scorrettamente, p. 18), dove gli Arešidze vivevano prima della rivoluzione del 1917 e dove il Nonno ritorna dopo l’arresto politico nel 1936. Pochi i personaggi, osservati per tre generazioni: dal Nonno, Giorgi Arešidze, e Margarit’ a, nasce il Padre, dall’unione con la Madre verrà inaspettatamente alla luce il Figlio; Lali è frutto del matrimonio cui la sboccata Seconda moglie costringe il Nonno, mentre la Terza moglie sarà la giovane e mite compagna della sua vecchiaia. A sublimare il racconto in epopea, un’epopea certo semplice e domestica, è inizialmente proprio l’assenza dei nomi, appresi solo *in itinere*, mentre gli interpreti sono individuati e collocati dal loro grado di parentela (le uniche a eludere il paradigma sono Margarit’ a e Lali, complementari l’una all’altra e dalla ipnotica femminilità).

Se a cominciare dall’onomastica, astratta e quindi universale, i confini della vita familiare vengono trascesi, si dilatano, dal particolare al generale, a simbolo e metafora della Georgia intera, a sottolineare questa assolutezza, il fatto storico è sempre affiancato dal caso domestico. Per tutta la narrazione – e lo nota già il curatore – la storia ufficiale, macroscopica e collettiva e quella riservata e privata, si attorcigliano, interferiscono, si amplificano a vicenda senza reciproca soluzione di continuità (il Figlio compie gli anni il giorno dell’annessione della Georgia, la Madre diventa sterile “a causa” della morte di Stalin, Lali improvvisa un twist in occasione delle pompose festività per il 1° maggio).

Significativamente, entrambi i piani (ma sarebbe meglio dire un “doppio fondo”) vengono scardinati cronologicamente con continui strappi e raggrinzamenti, che dimostrano, afferma il traduttore, tutta l’“insensatezza della storia” (p. 86), intrinsecamente schizoide. Destini individuali e accadimenti storici si rincorrono ininterrottamente, infrangendo tutte le barriere narrative e temporali, tra facce, pensieri, uomini, caratteri, emozioni. Un flusso di coscienza, insomma, in cui parole e azioni per lo più scaturiscono le une dalle altre, concatenate da rapporti di casualità. Particolari e dettagli sono distribuiti lungo tutto il racconto con un avanzare espositivo placido e rarefatto: la fisionomia di ciascun personaggio, la sua vicenda e la sua interiorità, appaiono in

continuo divenire, al pari, in ultima analisi, della Storia stessa. Mi sembra proprio questo un merito dell’opera: il rallentamento delle dinamiche percettive, che ne amplia, ancora, i limiti spaziali e cronologici. Un artificio cui contribuiscono le costanti reiterazioni: l’autrice torna spesso a un frangente, riportandolo dalla bocca (e dunque dal punto di vista) di differenti interpreti (come nel caso della nave affondata, di cui parlano il Nonno, il Figlio e Melor, ognuno con una verità personale); similmente, alcune frasi ricorrono ciclicamente, conferendo all’opera una cadenzata struttura musicale (concetto peraltro esplicitato nella postfazione: il curatore cita un’intervista alla scrittrice, per la quale “tutto si ripete”, p. 85). Architettura e armonia del testo risultano così sorprendentemente intatte: ogni evento appena abbozzato trova un circostanziato compimento, ogni microtrama si chiude con esatta circolarità (la propria morte, annunciata dal Padre all’inizio, è “improvvisa” e speculare a quella nell’epilogo dell’Unione sovietica, p. 69).

In una prosa dove più importante del caso è la fasciazione della parola, il fulcro è il Figlio, che determina i rapporti generazionali e testuali tra i protagonisti (e in *Pioggia sottile* coincidono). Chiaramente *alter ego* dell’autrice, “parla di sé sempre in terza persona” e, a tratti, è apertamente l’io narrante (passaggi indicati tipograficamente con un carattere distanziato, p. 12). Fin da bambino, esattamente come lei (p. 83), è ossessionato dalle parole, ricorda ed è in grado di ripetere alla lettera quanto sentito (il nonno teme che i comunisti possano farne “una spia o un buffone” p. 17) e comincia a scrivere *terapeuticamente*, perché le frasi smettano di ronzargli in capo, infastidendolo come api: “una volta messe sulla carta, non gli risuonavano più in testa. [...] Le parole rimaste sul fondo morivano” (p. 19). Pagine dunque che scremano solo l’essenziale, asciutte, concise, le stesse della Boč’orišvili, secondo la quale è “una forma di rispetto verso il lettore, esporre gli eventi nella maniera più semplice possibile”, (ma “lo stile scarno – avverte il curatore – è anche frutto della sua esperienza di giornalista”, p. 81). Un misurato uso della parola che nel racconto è assieme codice comunicativo e messaggio, radicalmente e significativamente opposto com’è alla retorica ridondante o vuota di Brežnev o Gorbačev.

Tale sostanzialità stilistica non va tuttavia a discapito della pienezza narrativa: lo sfondo storico viene dipinto

per intero a pennellate decise, i protagonisti – ritratti a tutto tondo, come Margarit'a, le cui evanescenze magiche (p. 19), ritengo la rendano la figura più affascinante e riuscita (già il nome la imparenta, del resto, alla più celebre strega della letteratura russa). O come la Madre, nata a Žitomir in Ucraina, che consente una digressione da un canto su un'ulteriore realtà nazionale dell'ex Unione sovietica, dall'altro, su un'altra diversità rispetto ai russi (è un'ebrea, "un sangue diverso", pp. 9 e 77), complementare alla nobiltà degli Arešidze.

La tecnica della contrapposizione, resa in primo luogo sotto forma di artificio linguistico, è comunque latente in diverse zone del testo: tra personaggi antitetici, gli Arešidze e i Melor (il capo del Kgb rivela al Nonno "antichi segreti" non con le parole, ma con la loro assenza, p. 57); tra il russo e il georgiano, utilizzato prevalentemente come "lessico familiare" (le conversazioni tra il Nonno e il Padre). La contrastività linguistica attualizza inoltre una certa "meridionalità", fatta di una geografia di diffidenza, pregiudizi e pettegolezzi (che in Georgia "fanno fuori la gente più in fretta di un'epidemia", p. 12 e 53), ma soprattutto di alterità rispetto alla Russia (è il mestiere di C'op'e, chirurgo plastico *ante litteram*, rimodellare "i nasi all'insù come quelli dei russi", p. 15). E di una prosa in buona sostanza meridionale, assonnata e assolata, mi sembra parli Andrea Lena, ricordando il "realismo magico" del colombiano García Marquez, il cui ascendente è confermato dalla scrittrice (e, sebbene a tutt'altro livello artistico, è impossibile non cogliere alcune suggestioni de *La casa degli spiriti* della Allende, che col medesimo intrecciarsi di micro e macro storia, attraversa insieme ai Trueba l'ultimo secolo di tumultuosa vita cilena).

Ma l'opera "meridionale" che più riaffiora durante la lettura è forse *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa. E non solo perché, per una curiosa coincidenza, anche in *Pioggia sottile* compare, nello stemma familiare, un felino, quello del poema georgiano *L'uomo dalla pelle di leopardo*. Le analogie più profonde riguardano ben altro. La promiscuità tra principi e iene predatrici (i Melor, "sgherri da generazioni" o la Seconda moglie, con Lali) sancisce, nell'epilogo di entrambe le opere, il tracollo, *perché nulla cambi*, di un'epoca, sopravvissute alla quale, le imponenti figure di Fabrizio di Salina e Giorgi Arešidze ("un bell'uomo, alto, con l'anello al mignolo",

pp. 9 e 15) si stagliano solitarie ed eterne.

Claudia Olivieri

J. Pilch, *Sotto l'ala dell'Angelo Forte*, traduzione di G. Kowalski e L. Pompeo, Fazi editore, Roma 2005.

L'autore di questo romanzo, tra i maggiori scrittori contemporanei polacchi, con all'attivo oltre una decina di romanzi, nasce nel 1952 a Wisła, una piccola cittadina della Slesia orientale, in una comunità protestante (circostanza che tornerà spesso nei suoi romanzi). Nel 2001 ottiene con questo romanzo il premio Nike, il più prestigioso premio letterario polacco che gli aprirà le porte della scena letteraria internazionale (il romanzo è stato già tradotto in francese, spagnolo, tedesco, russo).

Il protagonista di *Sotto l'ala dell'Angelo Forte* è Juruś, uno scrittore affermato (le ispirazioni autobiografiche sono scoperte) e il libro è la confessione-diario dei suoi frequenti soggiorni presso il reparto degli alcolisti cronici. Juruś, nei suoi ripetuti soggiorni ospedalieri, ha l'abitudine di mettere generosamente la sua raffinata penna a servizio degli altri alcolizzati, costretti dal programma di recupero a tenere un "diario dei sentimenti". Così la biografia del protagonista, la sua vita, la sua scrittura e quella degli altri personaggi si incrociano e si contaminano in un'atmosfera sospesa tra la realtà, il delirio (alcolico e non) e la creazione letteraria, tra la vita e la morte, condita da frequenti digressioni nel campo della "filosofia etilica", materia che l'autore dimostra di conoscere a perfezione.

I personaggi che popolano la clinica, dal dottore-filosofo Grenada al terapeuta Mosè alias "io, l'Alcool", che conduce le sedute di autocoscienza, è società silenziosa di ribelli, perdenti, alcolizzati, malati, persone sole, una galleria di personaggi strambi. Don Giovanni Ziobro è un barbiere che non riesce a tenere il passo con un mondo ormai dominato da visagisti e stilisti e dove il suo meticoloso artigianato è inutile. Non gli resta quindi che preparare l'alcool denaturato seguendo una raffinata ricetta, preparata con la sua proverbiale precisione. Colombo lo Scopritore non ammetterà mai la sua disfatta, passerà con la traduzione francese del Nuovo testamento sotto il braccio non capacitandosi del motivo della sua permanenza nel reparto. È perfettamente

in grado di risolvere qualsivoglia dilemma filosofico, ma il razionalismo e il pessimismo pragmatico crolleranno in un attimo a seguito degli attacchi epilettici. Simone il Buono è un giovane volenteroso studente di ingegneria che nei suoi deliri alcolici è preda di strambe visioni mistiche.

Tutti questi personaggi sono maschere grottesche che vivono al margine di una società ormai irrimediabilmente cambiata, che si è scrollata di dosso il grigiore real-socialista, ma che non riesce a offrire risposte convincenti a quelli che, come Juruś, continuano a ricercare le ragioni della propria esistenza nella "filosofia etilica". Questa galleria di maschere, con le loro manie, le loro ossessioni e i loro deliri, accompagnano Juruś verso l'ultima stazione del suo calvario alcolico in un festoso carnevale, se non fosse per l'apparizione di Alberta-Ala, colei la quale, al termine di un lungo e faticoso cammino (in un certo senso il romanzo potrebbe essere considerato una lunga seduta di psicoterapia) nei ricordi di una vita intera, riesce a deviare il corso degli eventi verso la salvezza.

Lorenzo Pompeo

S. Basara, *Quel che si dice dei Ciclisti Rosacroce*, traduzione di M.R. Leto, Edizioni Anfora, Milano 2005.

Cosa accomuna Emile Cioran, Nadia Comaneci, re Aleksandar I Karadorđević, Leonardo da Vinci, Iosif V. Džugašvili, Ilona Staller, Tzvetan Todorov, Carmelo Bene, Nikos Kazantzakis, Cesare Battisti, Silvio Berlusconi e Slobodan Milošević?

Compaiono tutti, e sono solo alcuni, nell'"Elenco segreto dei membri dei Ciclisti Evangelici gruppo Sud-Est", ovvero, fanno tutti parte della setta dei Ciclisti Evangelici Rosacroce, antichissima confraternita derivante da un'associazione di fabbri di Antiochia, responsabile, a suo tempo, della costruzione della torre di Babele, i cui membri si ritengono essere i legittimi sudditi di Bisanzio e che, come i loro artigiani predecessori, hanno lo scopo ultimo di creare una città totale, una torre rovesciata sotterranea, il Grande manicomio, capace di accogliere venti milioni di malati mentali, dove poter mettere in atto la risoluzione, benedetta dal Gran maestro, di sistematizzare il male, di portarlo al

parossismo, di modo che esso, essendo limitato, arrivi a distruggere se stesso; forti dell'insegnamento del Salvatore, essi sono pronti a immergersi senza tema, in ogni luogo e in ogni tempo, nell'assurdo umano e nel maligno, convinti che "affinché Babilonia sia definitivamente distrutta, essa dev'esser prima costruita" (dal "Proclama dei Ciclisti Evangelici Rosacroce Urbi et orbi", p. 174).

Gli affiliati possono essere indiscriminatamente sia vivi che morti, perché anche da defunti non cessano di portare avanti il proprio compito, anzi, la loro vera attività inizia proprio dopo il trapasso, quando acquisiscono, liberi da categorie spazio-temporali, la capacità di vedere interamente un determinato periodo di tempo nella sua interezza, vale a dire ciò che è stato, è e sarà, contemporaneamente: "prevedono le intenzioni dei soggetti storici, e confrontandole con gli scopi della Provvidenza, trasferiscono sui confratelli temporaneamente vivi il dovere di pianificare ciò che succederà nel passato" (p. 123). Il tutto è possibile perché, a causa dell'atavica impazienza umana, si è verificata un'accelerazione della storia, che alcuni studiosi ritengono sia dell'ordine di circa ventiquattro anni, sette mesi e venti giorni. Ecco dunque spiegato, ad esempio, come sia stato possibile per i Ciclisti Evangelici pianificare l'attentato all'arciduca Francesco Ferdinando ben quattordici anni dopo che il fatto era già avvenuto. I Piccoli Fratelli sono sempre in numero pari, proprio perché a ogni mentore trapassato corrisponde un confratello vivo. Le adunanze avvengono esclusivamente in sogno e all'interno della Grande Cattedrale. La bicicletta, indispensabile medium per il raggiungimento dell'estasi mistica dei Ciclisti, non solo è la sintesi della natura maschile e femminile (quest'ultima riconoscibile, è ovvio, nel modello da donna), ma è la rappresentazione simbolica della spinta verticale verso Dio: vista dall'alto appare come una croce. Inoltre non dà nell'occhio.

Nel 1347 subiscono la loro prima persecuzione e il rogo dell'Inquisizione e nel loro peregrinare attraverso le storie e la storia, si troveranno a dover fronteggiare ogni sorta di agguati, da quelli letterari di Sherlock Holmes, per il quale diventeranno una specie di ossessione, a Sigmund Freud, che cercherà invano di ricondurli entro gli schemi della sua inadeguata indagine psicanalitica, banalizzandoli (mentre Jung citerà l'ordine dei Rosa-

croce nientemeno che nel suo *Wandlungen und Symbole der Libido*); ma i più pericolosi saranno gli appartenenti al *Traumeinsatz*, reparto creato sotto il Terzo Reich, che con le loro incursioni oniriche, riusciranno persino a lesionare la Grande Cattedrale. I Ciclisti Evangelici però proseguiranno, e ciò fino ai giorni nostri, con la loro opera di guastatori della storia, volgendo, con interventi impercettibili, il corso degli eventi nella “direzione contraria a quella prefissata dall’alterigia umana” (p. 98).

Attraverso un esilarante *pastiche* che alterna documenti storici, manoscritti, apocrifi (“e falsi?” – come recita la quarta di copertina), carteggi, progetti architettonici e poesie, l’ambasciatore di Serbia e Montenegro a Cipro, già alto funzionario del partito cristiano-democratico serbo, Svetislav Basara, *enfant terrible* della nuova letteratura serba, maestro dell’assurdo dagli echi beckettiani, ci regala un’opera che oscilla tra il romanzo e il saggio storico-filosofico. Basara non è nuovo a questo tipo di operazione, è famoso per i suoi romanzi nei quali ricorre spesso il tema dell’assurdo politico e della cospirazione, ma qui pare divertirsi particolarmente, come dimostrano le sue frequenti incursioni nel testo, ora comparando come anonimo redattore, ora come bibliografo e commentatore cifrato, o ricorrendo all’auto-citazione, senza negarsi neppure il gusto di coinvolgere illustri colleghi postmodernisti (come avrà reagito David Albahari vedendosi attribuire la traduzione dall’inglese del *Discorso tenuto all’Assemblea annuale dell’Associazione degli Orologiai conservatori d’Europa*, da Çulaba Çulabi?); e non sarà sempre lui quel re Carlo il Brutto, che nell’apocrifo *La storia del mio regno*, come *deus ex machina*, detta al fido maggiordomo Grosman non solo la propria storia e quella dei Velocipedisti, ma preconizza la storia del mondo e tesse le trame dei destini umani (e della narrazione)? Carlo il Brutto ordina che nascano Arthur Conan Doyle, Jurgis Baltrušaitis, Afanasji Ermolaev e Sigmund Freud, dispone che sopraggiungano il rinascimento, il barocco, l’illuminismo, il razionalismo; il feudalesimo, il capitalismo, il socialismo e la fine di essi, perché la storia non è altro che un continuo “sbriciolamento del già posseduto”, domandandosi poi se tutto questo, oltre che un ispirato capriccio, non sia solo un sogno, riconoscendo peraltro che i positivisti “hanno ragione quando affermano che io sono una

banalissima mistificazione” (p. 26).

L’autore introduce una quantità strabiliante di riferimenti culturali diversi; mescola Antico testamento, Tolomeo, Kant, Buddha e Einstein, teologia ortodossa, “teologia del ciclismo” e Sant’Agostino; Niccolò Cusano e la Serbia, cabala, marxismo e poesia, psicanalisi e Dostoevskij, anarchismo e New Wave (e molto altro ancora), in una narrazione pirotecnica sottoposta a continui rovesciamenti, condotta sempre sul filo di una ironia dai sentori sulfurei.

Stalin risulta essere uno dei più promettenti seguaci della setta, che però ha tradito il compito affidatogli dai Gran Maestri, credendo possibile “la Città terrestre” che invece doveva distruggere, sedotto dall’antico sogno dell’autosufficienza umana, di “una vita senza Dio e senza responsabilità escatologiche” (p. 175), finendo per trasformarsi in un idolo crudele.

Stalin come Baal, innalzato ai vertici della gerarchia dalla “feccia”, da coloro che in ogni tempo sanno benissimo che il Vitello d’Oro è una patacca, ma sono disposti ad adorarlo ugualmente, per i loro “piccoli, quotidiani interessi spiccioli”, per soddisfare il loro bisogno di “denunciare, distruggere, uccidere” (p. 176). Francesco Ferdinando andava eliminato per impedire l’espansione dell’impero d’Occidente, “perché l’espansione dell’impero d’Occidente avrebbe esteso anche la razionalità, e con la razionalità anche l’insensibilità e l’ottusità che l’accompagnano” (p. 124).

Basara è polemico e velenoso nei confronti dell’occidente e dei suoi fantasmi. La sua cinica satira dei sistemi totalitari non risparmia la democrazia. Gustosissimo l’elogio critico della Russia, tagliente e vivida la visione della Serbia e del suo popolo: “dislocati come un’ernia tra l’Occidente e l’Oriente – sono incline a ritenere che la nostra missione storica sia proprio il ruolo di collante – non siamo mai stati e non diventeremo mai né uomini dell’Occidente né dell’Oriente”; “Noi serbi, per primeggiare nell’avventatezza, ci siamo attaccati a una specie ancora più limitata di patria: il luogo nel quale siamo nati, la strada, il quartiere, il villaggio” (p. 171).

Non si sottrae nemmeno alla trattazione della dissoluzione della Jugoslavia, ma naturalmente lo fa *basarianamente*, comparando un articolo dedicato all’anniversario del collasso del sistema energetico con la fine del paese.

Nella sezione intitolata “Analisi dell’orientamento ideologico della rivista ‘Vidici’ e del Giornale ‘Student’” (periodici giovanili, realmente circolanti in epoca titina, attaccati dai vertici del partito tra il ’79 e l’80 per la loro critica radicale nei confronti del sistema), richiamandosi a una serie di speculazioni che vanno da Cartesio a Hitler, espone la “teoria dello Specchio” (sistema politico-sociale), con le due tipologie umane antagoniste dei “Ragazzi”/Tecnologi (funzionari, scienziati, filosofi, artisti) e delle “Persone”/Ciclisti, variante del Superuomo nietzschiano, che finalmente rivelano la loro natura di esseri al di sopra della legge e della morale, semplicemente perché a essi non servono; che non rispettano le regole del gioco dato che a loro, potendo tutto, tutto è concesso: “come i *barbari* distruggono tutto quel che incontrano, così anche le Persone distruggono assolutamente tutto quel che esiste” (p. 204). Distruggono lo Specchio, vale a dire la società, l’umanitarismo, i Ragazzi, la democrazia, la scienza, ogni sistema, ogni istituzione, la verità e la bellezza. Ma a tratti diventa estremamente labile il confine tra Persone e Ragazzi e ci si domanda quali siano gli uni e quali gli altri, chi siano davvero le “scimmie gerarchiche”. Basara tende sempre la trappola del ribaltamento e quando sembra di aver trovato la chiave, irriverente, ecco che liquida il tutto definendolo una “metabrodaglia” di ideologie eterogenee.

Controverso, graffiante, paradossale, complesso e nel contempo divertente, questo romanzo, molto ben tradotto da Maria Rita Leto, amatissimo in patria, tanto da essere stato eletto in un sondaggio uno dei dieci migliori romanzi della letteratura serba, riserva al lettore continue sorprese, talvolta disorientandolo al punto da fargli prendere in considerazione persino l’ipotesi che in realtà non si stia parlando di niente. Provocazione calcolata, si direbbe, per condurlo in un gioco letterario dove non si ha paura, anzi si prevede la contraddizione e si ricerca il nonsense, poiché è il mondo stesso a essere contraddittorio e incongruo, perché “In un modo o nell’altro, l’uomo nel mondo è un essere assurdo” (p. 175).

Alessandra Andolfo



L’autore, notissimo non solo in patria, ma anche in Francia, dove sono state tradotti cinque suoi romanzi negli ultimi sette anni [*Le miroir fêlé* (ed. or.: *Napuklo ogledalo*, 1986) pubblicato nel 2005, *Phénomènes* (ed. or.: *Fenomeni*, 1989), nel 2004, *Histoires en disparition* (ed. or.: *Price u nestajanju*, 1982), nel 2001, *Le pays maudit* (ed. or.: *Ukleta zemlja*, 1995), del 1998 e infine *De bello civili*, (ed. or.: 1993) nel 1996], approda in Italia grazie a una piccola e giovane casa editrice dopo qualche anno di “purgatorio” nelle antologie (il suo bellissimo racconto “Festicciola fatale” era infatti apparso nell’antologia *Casablanca serba*, Milano 2003).

Svetislav Basara, ambasciatore della Serbia e Montenegro a Cipro, è uno degli scrittori serbi più prolifici (la sua opera conta oltre venti volumi). Nato a Bajina Bašta nel 1953, è considerato giustamente, e non solo in patria, uno dei talenti più autentici della letteratura serba degli ultimi due decenni (del suo primo romanzo *Kinesko pismo* pubblicato nel 1985 è uscita l’anno scorso la traduzione inglese presso la Dalkey Archive Press). La traduzione di *Fama o biciklistima*, libro del 1988, rappresenta una vera e propria sfida, per due motivi: a giudicare dall’anno di pubblicazione, il libro appartiene a un’epoca ormai remota e per di più esiste una difficoltà oggettiva nel rendere in un’altra lingua la prosa dell’autore, così ricca di giochi di parole e di allusioni a una realtà lontana sia dal punto di vista cronologico che geografico (in un articolo apparso nel 2002 sulla letteratura serba dell’ultimo decennio, Pedrag Brajović ammoniva che “la massa di allusioni ad avvenimenti concreti, a idee e personalità, rende la prosa di Basara quasi incomprensibile al lettore non serbo”, P. Brajović, “La letteratura politicizzata”, in: *Cinque letterature oggi. Atti del convegno internazionale*, a cura di A. Cosentino, Udine 2002, p. 254). L’ottimo lavoro della traduttrice Maria Rita Leto, rende invece con precisione, ma anche con fedeltà allo spirito, quella corrosiva ironia e quella passione per il paradossale e l’assurdo che rappresenta la cifra stilistica dell’autore.

Il libro è un collage di testimonianze storiche apocriefe sulla presunta setta dei Ciclisti Rosacroce, che esisterebbe fin dai tempi della Torre di Babele. L’autore ripercorre la storia svelando il suo “lato oscuro” sulla sella di una bicicletta dai tempi del regno di Carlo il Brutto, passando per il tenebroso medioevo, con gli immancabili ro-

ghi di presunti “eretici” e la Santa inquisizione, saltando al XIX secolo, con le argute deduzioni di Sherlock Holmes, fino a giungere al secolo successivo, attraverso la corrispondenza apocrifia di Sigmund Freud. Nel Novecento si scatena la vena surreale e visionaria dell'autore. Il complotto della setta ormai minaccia l'ordine mondiale. Le teorie di un certo Kowalsky, poeta, narratore e saggista, nonché membro della setta, giungono all'orecchio di Stalin. Da questo momento il complotto assume dimensioni planetarie e ogni ipotesi sul futuro diventa possibile e culmina in una visione apocalittica illustrata con precisione nel saggio “Follia dell'architettura – architettura della follia”, premessa teorica del progetto del grande manicomio: “l'ospedale è concepito come uno stato e tutti i suoi cittadini sono solo potenzialmente pazzi [...] L'ideologia ufficiale dello stato è la psicoanalisi”.

L'assurdo politico e intellettuale del totalitarismo rappresenta il bersaglio preferito di Basara e la lettura di questo libro può essere considerato un utile esercizio di “decostruzione” di tutte le utopie che hanno segnato il Novecento. Vale infine la pena di segnalare una breve appendice con le bellissime poesie scritte da Jozef Kowalsky nel corso del suo misterioso e importante viaggio tra Mosca, i Balcani e l'Anatolia per giungere a quella Babilonia dove si presume fosse stata fondata la misteriosa setta.

Con *Quel che si dice dei Ciclisti Rosacroce* Basara dimostra di meritare un posto sulla scena letteraria mondiale all'ombra di grandi maestri come Borges e Beckett, anche se tra i suoi maestri dobbiamo menzionare anche un grande serbo, come Borislav Pekić, autore di quel meraviglioso Vangelo apocrifio che è *Il tempo dei miracoli*, recentemente edito da Fanucci.

Lorenzo Pompeo

N. Lugovskaja, *Il diario di Nina*, traduzione di E. Dundovich, cura e postfazione di E. Kostioukovich, Frassinelli, Milano 2004.

Il genere letterario “privato” come squarcio sulla vita quotidiana in un regime totalitario ha sempre richiamato alla memoria la Shoah e le dolorose testimonianze di due giovani donne, Anna Frank e Etti Hillesum, che

questo quotidiano – stretto tra le pastoie di una macchina assolutistica che presto le avrebbe schiacciate – ce lo hanno raccontato attraverso le osservazioni minute dei loro diari. In quelle pagine, tra le più semplici annotazioni su una vita che comunque scorreva, divenendo quotidiano pur nell'assoluto stravolgimento delle sue coordinate, balenavano la lucidità d'approccio delle due giovani ebreo rispetto ai fatti sconcertanti che la storia andava dispiegando, la precocità di alcune analisi e riflessioni sulla situazione politica dell'epoca. Proprio in virtù della prospettiva assolutamente personale, interiore e domestica che caratterizzava queste osservazioni esse acquisivano un valore universale, che consisteva nella capacità del singolo individuo di cogliere perfettamente l'orrore universale di una violenza estesa a milioni di persone.

Oggi, con la scoperta del diario di Nina Lugovskaja, un altro nome si aggiunge alla rosa delle sconcertanti testimonianze che ci rivelano dall'interno l'esistenza in una realtà totalitaria. Questo raro documento ha innanzitutto il pregio di illuminare vividamente la Russia del terrore staliniano, il cui quotidiano, grazie alla dedizione, alla costanza e anche alla prolissità con cui la giovane Nina tiene il suo diario, ci viene mostrato in tutti i suoi dettagli, dalle occupazioni domestiche a quelle scolastiche, dall'uso del tempo libero agli impegni sociali, dal rapporto con i familiari a quello con i compagni e i professori. Tuttavia, oltre all'indubitabile valore del diario come diretta testimonianza storica sulla Russia degli anni Trenta, le parole di Nina si caricano di un altro ben più ampio significato: proprio come per Anna Frank o Etti Hillesum, le annotazioni piuttosto usuali per un inquieto animo adolescenziale ascendono a tratti a una dimensione superiore e diventano delle osservazioni lucide e spietate sulla realtà dittatoriale stalinista, incredibili per il loro approccio critico al grande inganno del “radioso avvenire”.

La storia stessa del ritrovamento del diario è singolare e ci dimostra quanto le appassionate dichiarazioni dell'adolescente Nina fossero intollerabili per le istituzioni. L'archeologa del gulag Irina Osipova, che dalla fine degli anni Ottanta lavora negli archivi del Kgb per trovare casi di resistenza all'interno dei campi di detenzione, si imbatte nel fascicolo di Sergej Fedorovič Rybin-Lugovskoj, il padre di Nina, arrestato nel 1929 in

quanto ex-socialista rivoluzionario e detenuto nei lager sino alla fine degli anni Cinquanta. Tra gli atti dell'arresto e della detenzione, la studiosa ritrova casualmente il diario della figlia minore Nina, considerato materiale incriminante e pieno di passi "compromettenti", sottolineati dal giudice istruttore. La Osipova, conscia della rarità di un documento simile – poiché diari e lettere degli arrestati venivano generalmente distrutti dalla polizia – e del suo valore intrinseco come testimonianza e atto d'accusa, decide di trascriverlo e pubblicarlo.

Veniamo così a conoscenza del complesso e profondo mondo interiore di una ragazzina degli anni Trenta, sola e incredula di fronte a un mondo che le fa orrore per la sua meschinità e la sua ipocrisia. Nell'introduzione al libro, Vittorio Strada traccia una netta linea di confine tra i diari sovietici scritti in realtà per far conoscere alle autorità le proprie qualità di cittadino modello, e quelli tenuti invece da persone ostili al regime, che mantenevano intatta la loro autonomia interiore e usavano la scrittura come arma privata per condurre la propria battaglia personale di resistenza. L'eccezionalità del diario di Nina consiste proprio nell'appartenere a questo secondo emisfero, nonostante la giovane età dell'autrice: pur essendo nata già in epoca post-rivoluzionaria e dunque bombardata dalla propaganda sin da piccola, Nina mantiene una libertà intellettuale stupefacente. Quando inizia a scrivere il diario, nel 1932, ha solo tredici anni, eppure già manifesta dei turbamenti wertheriani incompatibili con l'ottimismo ufficiale: "in generale, vivere è maledettamente brutto. Di nuovo la malinconia mi assale, la resurrezione di un attimo è già passata [...] Perché non posso avvelenarmi? A volte ne avrei voglia". Ma soprattutto riesce a leggere gli avvenimenti che la circondano, da quelli storici più rilevanti a quelli minuti che caratterizzano la vita di tutti i giorni, ignorando la patina ideologico-propagandistica di cui erano ammantati: "oggi ci hanno costretti a marciare per le strade, cosa che mi ha fatto arrabbiare da morire e ancora di più mi ha irritato la situazione di impotenza in cui mi trovo. Mentre camminavo sul suolo fangoso e freddo, nella luce umida e fioca di questa giornata autunnale, e battevamo i piedi congelati nelle soste, insultavo fra me e me il potere sovietico con tutte le sue invenzioni, i vanti di cui si pregia di fronte agli stranieri eccetera, e facevo smorfie di disgusto per i canti

stonati e disordinati che siamo costretti a fare"; o ancora parlando dell'arresto del padre di una sua compagna di scuola: "ora l'hanno strappato a Ira, hanno distrutto la loro felicità [...] anche noi vivevamo bene prima dell'arresto di papà, ma... poi, come dal cielo, siamo caduti in un vortice di privazioni e di tensione [...] Oh, farabutti! Mascalzoni! [...] Ieri Ju. I. [si tratta di una sua insegnante] ha fatto una lezione al mio gruppo su Lenin e ha parlato, naturalmente, della nostra 'edificazione'. Come mi faceva male sentire queste menzogne spudorate sulle labbra di una donna che io stimo, quasi venero".

L'acuta intelligenza e lo sdegno di Nina vengono riservati a moltissimi aspetti del tormentato presente in cui vive: sotto la falce impietosa dei suoi commenti cadono una dopo l'altra le iniquità del regime, dall'onnipotenza della polizia all'inflazione vertiginosa, alle code e alla fame diffusa, dalla carestia in Ucraina alla questione contadina, dal delirio di onnipotenza dei burocrati e dei funzionari alla completa omertà di fronte agli insuccessi del paese. Oltre alle tirate di questo genere che costellano il diario, tenuto sino al 1937 – momento in cui Nina verrà arrestata insieme alla madre e alle sorelle – a prorompere dalle pagine del libro è un'inesauribile sete di libertà. Lungo il percorso di crescita personale che si snoda negli anni e che noi osserviamo giorno dopo giorno seguendo il processo di maturazione emotiva e intellettuale di una giovane donna profonda e tormentata, rimane saldo e incrollabile l'anelito alla piena espressione del proprio io, la rabbia di fronte a ogni tipo di costrizione. Tra le insicurezze e le manie suicide di una ragazza che si sente brutta e non amata, tra le velleità artistico-letterarie di un'aspirante scrittrice e i commenti lievi sui ragazzi o sulle compagne invidiate, rimane pura questa tensione interiore, questo turbamento e quest'ansia centrifuga, che porta Nina a identificare nella natura un'antitesi alla costrizione, uno spazio incontaminato e neutro dove poter assaporare la tanto sognata libertà. Nina non diventerà mai scrittrice e, sopravvissuta al lager, – da cui uscirà solo nel 1942 – affiderà alla pittura l'espressione di quel ricco mondo interiore che abbiamo visto sbocciare nelle pagine del suo diario.

Giulia Bottero



Il volume presenta in traduzione italiana i quaderni di Nina Lugovskaja (1918–1993), riscoperti negli archivi di stato e “miracolosamente” arrivati sino a noi da un passato in cui dominava una sistematica falsificazione della conoscenza (si veda l’edizione originale *Dnevnik Niny Lugovskoj*, Moskva, 2004). Nina, adolescente nella Mosca degli anni Trenta, teneva un diario intimo che oggi rappresenta una singolare testimonianza della vita quotidiana all’epoca di Stalin (1932–1937). I contenuti del manoscritto si trasformeranno in capi di accusa, in una condanna a un lungo periodo di gulag presso il campo di Kolyma (la sentenza verrà revocata solo nel 1963), in cui saranno rinchiusi anche la madre, insegnante, e le due sorelle maggiori. La famiglia era già da tempo nel mirino della polizia politica sovietica a causa di alcune (presunte) attività sovversive del padre Sergej Rybin, costretto al confino.

La peculiarità dell’opera è legata all’intreccio continuo di due piani nella scrittura, quello della “storia” – la testimonianza del terrore staliniano dall’interno, nei suoi aspetti più minuti e quindi paradossali – e quello della confessione autobiografica, di una profonda, lucida autoanalisi che spesso va ben oltre la semplice cronaca del quotidiano. La frequente sovrapposizione di questi due livelli del racconto rivela una sensibilità molto sviluppata nell’autrice, la capacità di “sentire” intensamente quanto le accadeva intorno, senza che il suo mondo interiore diventasse una “campana di vetro” asettica e rassicurante. Il clima di paura, sospetto, controllo poliziesco, repressione, emerge negli episodi più innocenti e in apparenza insignificanti della vita scolastica, suscitando nella ragazza allo stesso tempo reazioni di rabbia, sdegno e sgomento (si veda l’episodio dell’“interrogatorio” dal preside, pp. 268–269). Infatti, nonostante il rischio, nel diario non mancano svariate allusioni e invettive contro Stalin o i bolscevichi, spesso ritratti a tinte fosche: “perfino le scuole – il mondo dei bambini, che dovrebbe essere quello meno toccato dalla pesante influenza del potere dei lavoratori – non ne sono immuni. I bolscevichi in parte hanno ragione. Sono crudeli e barbari nella loro ferocia, ma dal loro punto di vista hanno ragione. In effetti, se non spaventassero i bambini sin dal principio, il loro potere se

lo sognerebbero. Ci stanno educando per essere schiavi docili, distruggendo inesorabilmente ogni spirito di protesta. Ogni indizio di atteggiamento critico verso la realtà, ogni accenno alla libertà e all’indipendenza, è punito severamente. E i bolscevichi raggiungono il loro scopo. Hanno ucciso per sempre quello spirito di protesta che mormorava sordo nel profondo, nell’animo di tanti. E in coloro in cui gridava forte e aperto, in costoro l’hanno così schiacciato che non si solleverà mai più” (p. 267).

Fra i meandri della narrazione affiorano inoltre gli echi della massiccia retorica trionfalistica del regime in occasione di determinati avvenimenti sbandierati come “collettivi”, ad esempio la sfortunata impresa dell’Ossoviachim (pp. 116–117) e il salvataggio della nave Čeljuskin (pp. 144–146) nel 1934. La partecipazione emotiva di Nina, che in alcuni casi condivide con slancio l’entusiasmo circostante, non si discosta mai dal rispetto per la singola vita umana, da una profonda costernazione nel vederla calpestata, da uno spirito critico sorprendente per l’età e soprattutto per la situazione in cui viveva. Sulla repressione seguita all’assassinio di Kirov scrive parole dure e inequivocabili: “è difficile credere che nel Ventesimo secolo ci sia un angolo d’Europa dove i barbari medievali sono riusciti a stabilirsi; dove idee primitive convivono in maniera singolare con la scienza, l’arte e la cultura. Prima ancora dell’inizio dell’indagine, prima di sapere di che organizzazione di trattava, più di cento ex Guardie Bianche sono state uccise solo perché, in quanto tali, per loro sfortuna si trovavano in territorio sovietico” (p. 248).

Nel diario si parla anche della tragica carestia in Ucraina, seguita alla collettivizzazione forzata, aprendo spiragli sull’orrore strisciante, su quanto trapelava fra la gente comune al di là del silenzio imposto dall’alto: “strane cose accadono in Russia. Fame, cannibalismo. . . La gente che arriva dalla provincia racconta molti fatti. Narrano che non fanno in tempo a raccogliere i cadaveri nelle strade, che le città di provincia sono piene di affamati, di contadini laceri. Ovunque orribili ruberie e banditismo. E l’Ucraina? La fertile, vasta Ucraina. . . Che cosa ne è stato? Nessuno la riconosce più. È steppa morta e silenziosa [. . .] Qua e là si intravedono villaggi morti, vuoti. Tutti gli uomini sono scappati. Caparbiamente e senza sosta i fuggiaschi affluiscono nelle grandi

città. Più di una volta li hanno cacciati indietro, interi lunghi convogli condannarti a morte sicura” (pp. 85–86).

L'ingiustizia, i soprusi e la sofferenza legati alle vicende del padre, al suo vagabondare angoscioso da fuggiasco tra Mosca e il confino, si mescolano inestricabilmente alle emozioni della ragazza, al suo rapporto difficile e controverso con la figura paterna.

Sul piano intimo, la scrittura di Nina si fa espressione di diversi stati d'animo individuali (paura, angoscia, gioia, passione), di sentimenti e desideri reconditi. La confessione procede a tutto campo, esplicitando anche gli aspetti più scomodi e contraddittori, come il suo sentirsi brutta e snobbata a causa dello strabismo, l'attrazione per i ragazzi, le speranze d'amore per il futuro. Ciò che colpisce è l'alto livello di consapevolezza della ragazza, il suo approccio alla realtà ricco di sfaccettature, che a tratti sembra avere poco in comune con l'estremismo adolescenziale; in ogni pagina si respira, inoltre, un intenso bisogno di autonomia di pensiero e libertà di parola.

Talvolta nel racconto in prima persona compaiono considerazioni di carattere metaletterario, in cui l'autrice appare conscia non solo della potenziale natura finzionale del testo, ma anche della sua importanza come documento di vita vissuta, in grado di fissare sulla carta le immagini e i ricordi più cari. Da un lato Nina si chiede come la valuteranno immaginari lettori, ai quali talvolta si rivolge persino direttamente (“non ridete, per favore”, p. 72), dall'altro parla a più riprese del suo sogno segreto di diventare scrittrice, e del timore di non averne il talento. Si tratta di un'aspirazione che rimarrà inappagata nella sua vita, segnata a fondo dall'esperienza del gulag; la scrittura del diario, a ogni modo, appare indubbiamente ricca di fascino letterario, capace di cogliere le sfumature delle persone e delle situazioni. Accanto a sensazioni tipicamente adolescenziali e a una vivace ridda di amici, figure ed eventi significativi, il *trait d'union* del testo è l'analisi costante dei caratteri, delle scelte e dei valori di fondo, in una continua ricerca di se stessi che apre interrogativi di ampia portata. Ci sfilano sotto gli occhi l'inquietudine e l'insoddisfazione quotidiane, la scuola vissuta a tratti come prigione monotona e opprimente, il desiderio di crescere, di sentirsi libera, l'amore per la letteratura e le arti: “avevo solo vo-

glia di ridere e di divertirmi, finalmente un po' di tregua da me stessa, dalla mia secolare solitudine” (p. 242).

Fra le righe, sempre in limine fra consapevolezza e desiderio celato, emerge inoltre un profondo anelito verso la bellezza, in tutte le sue manifestazioni. L'analisi interiore appare quindi la chiave emotiva e interpretativa dell'intero manoscritto, trasformato nell'edizione italiana in un'opera interessante anche per i ricchi e puntuali apparati critici (la prefazione di V. Strada, l'introduzione di N. Perova, la cura e la postfazione di E. Kostiukovič), che offrono informazioni preziose e documentate sia sull'autrice, sia sul testo, allo scopo di collocarlo meglio nel clima storico-culturale del periodo. Le note, in particolare, rappresentano delle aperture su oggetti, nomi ed eventi del periodo e contribuiscono a rievocarlo vividamente, completando le qualità descrittive della prosa.

Un altro dettaglio interessante è costituito dalle sottolineature dal dossier Kgb, mantenute nella traduzione, che ci permettono, con una curiosa operazione retrospettiva, di leggere il testo attraverso i loro occhi. Soffermandosi su questi brani del diario si tocca ancor più il coraggio e l'autonomia spirituale di Nina, e allo stesso tempo l'insensatezza, la spaventosa involuzione di un potere che divorava i suoi stessi figli, cancellando ogni minimo spazio di critica, ogni spiraglio di umanità.

Ilaria Remonato

V. Stanić, *L'isola di pietra*, prefazione di P. Matvejević, postfazione di M. Lecomte, AIEP editore, San Marino 2000.

Un piccolo riquadro in copertina condensa tutto ciò che *L'isola di pietra* è per Vesna Stanić: la memoria, la nostalgia, gli affetti, ma anche il dolore, la ferita aperta. È un disegno della stessa Stanić che, nata a Zagabria, formatasi come attrice presso l'Accademia teatrale di Belle arti, collaboratrice per la radiotelevisione di Zagabria, autrice di testi di prosa e poesia, di articoli per quotidiani e mensili, trasferitasi a Roma verso la fine degli anni settanta, dove tuttora vive e lavora, in questo suo percorso esistenziale condotto su binari paralleli, non ha mai tralasciato l'interesse per la pittura. Un

disegno fatto di bianco e di blu, che ora trascolora nell'azzurro del cielo, ora illividisce nelle nubi all'orizzonte e sull'albero nodoso piegato dal vento, fino a tingersi di nero alle radici, nei contorni dei rami e della pietra bianca del tratto di costa sul quale il fusto si staglia. Sono i colori amati dell'infanzia, del ricordo ("La roccia bianca specchiata nel mare blu cobalto, stranamente è stata sempre la corda alla quale attaccarsi per salvarmi dalla perdita e dallo sradicamento", *Pagina Zero*, 2005, 6, p. 33), ma in questi suoi racconti che si annodano come fili uno all'altro andando a costituire, come direbbe Dubravka Ugrešić, il suo personale "museo della memoria", l'ombra scura gettata sulla "pietra" candida è quella di Goli Otok [Isola Calva], il gulag jugoslavo, come ricorda Predrag Matvejević nella prefazione, dove il padre dell'autrice, combattente della resistenza antifascista e fervente comunista, fu rinchiuso, perché ingiustamente sospettato di essersi schierato con la linea politica dell'Unione sovietica, anziché con quella titina, nel momento di massimo scontro tra Tito e Stalin, e che si concluse con l'espulsione della Jugoslavia dal Cominform.

L'isola di pietra è la testimonianza di una famiglia come tante, dolorosamente attraversata dalla storia, descritta con gli occhi di una bambina che, con la progressione delle pagine, si fa adulta e con lei il suo sguardo. È il suo *Lessico familiare* a rendere straordinari i propri privatissimi eroi: nonno Tassotti, il Grande Nenad, zia Vera, lo zio Sioux, Koko, Eugen, Katica, papà Milan, mamma Franciska, insieme a un variopinto corollario di volti, animali e oggetti che accendono un racconto che si snoda tra gli ultimi echi dell'impero austro-ungarico, la seconda guerra mondiale e l'intensa pagina della resistenza, la nascita della seconda Jugoslavia e il sogno che l'accompagnava, bruscamente interrotto dalla tragica vicenda paterna e definitivamente infranto, nell'ultima pagina del libro, dalle immagini televisive dei carri armati che invadono la Slavonia.

La scrittura impressionista di Vesna Stanić sceglie di comunicarsi nella lingua del paese di adozione, l'italiano. Una scelta difficile, determinata anche dal timore del confronto con la lingua madre, non per ragioni stilistiche, afferma la scrittrice, ma di riflesso, per timore di perdere la lingua che si è scelto tenacemente e appassionatamente di abitare. Si ha però la sensazione che in

questa opzione ci sia anche una sorta di delicato pudore, per non cedere del tutto se stessi, per mantenere nell'intimo una parte di segreto, con il suo cuore di suoni antichi.

Una scrittura fatta di odori, sapori e soprattutto colori, e a noi che leggiamo resta l'immagine di un lillà che non c'è più, di arance che rotolano sul letto e sul pavimento, di un maglione azzurro, di una coperta messicana, ricordo di un amore che ha sfidato il tempo e le avversità, simbolo di un'idea di libertà.

Alessandra Andolfo

D. Danilov, *Černyj i zelenyj*, Krasnyj Matros, Sankt-Peterburg 2004.

Dopo *Volšebnaja Strana* [Il paese incantato] di Michail Belozor, la casa editrice piombo-petroburghese Krasnyj Matros guarda di nuovo a Mosca, pubblicando il sesto libro dei membri del gruppo *Osumassėdševsie bezumcy* [i folli impazziti]. Si tratta di una raccolta di prose dello scrittore Dmitrij Danilov (Mosca 1969) riunite sotto il titolo *Černyj i zelenyj* [Nero e verde], nomi e colori dei principali tè che condurranno Dmitrij, o il suo io-narrante, attraverso piccole avventure di un delicato viaggio esistenziale.

A metà degli anni Novanta, perso il lavoro di giornalista, lo scrittore ha cercato di barcamenarsi nelle maniere più impensabili: inizialmente impegnato a scrivere articoli di notte presso l'agenzia giornalistica Postfactum, rappresentante poi di cartoline d'auguri sino a reinventarsi venditore di tè. L'inedita professione lo porterà a continue spedizioni, tra partenze e ritorni nel territorio moscovita e in quello del Podmoskov'e, la serie di cittadine e centri abitati, più o meno grandi, che si estende, oltre la città, a partire dall'estremità dei rami della metropolitana. Ogni giorno Dmitrij batte quest'ideale tutta russa "via del tè" tra i frammenti di una nuova epica del quotidiano, in un microcosmo lontano dalla caotica vita della capitale. Treni e stazioni si succedono pagina dopo pagina, divenendo il punto di "fermentazione" delle fragranze e delle storie che ruotano intorno alle colorate e leggere bustine di tè: lo spazio narrativo si trasforma allora in un "elogio" della bevanda tra sapori, fragranze, abitudini dei diversi popoli,

mode del momento, tra foglie, polveri, grani, marche, modalità di preparazione.

Il rapimento estatico dello straniante e variopinto bouquet di aromi e colori è troppo eccezionale per essere vissuto a lungo. Il protagonista sente di non poter percorrere per sempre la via del tè, proprio perché smetterebbe di amarla: “me ne stavo lì a guardare i campi e si fece chiara la comprensione che era l’ultimo viaggio, che era tempo di farla finita col commercio del tè, non perché mi avesse stufato del tutto, no, si sarebbe potuto e ancora, ma non avevo voglia di attendere il momento in cui sarebbe sorto l’odio verso questo lavoro e verso di me, che questo lavoro lo facevo, e che era tempo di finirlo”. Inizia allora un cosciente conto alla rovescia attraverso le ultime tappe di un viaggio che ha qualcosa di “stra-ordinario” nell’ordinario.

Esploratore dello spazio e del tempo del post-perestrojka, capace di unire al piccolo commercio all’ingrosso una nuova forma di *stranničestvo* [pellegrinaggio], l’avventura individuale di Dmitrij è lo specchio della situazione nella quale si è venuta a trovare la maggior parte dei cittadini dell’ex Urss sul principio degli anni Novanta: la quasi inconsistenza dei beni commercializzati da Dmitrij suggerisce la fragilità economica di un’intera generazione che si è dovuta ridisegnare in un nuovo modello politico-economico. Attraverso la descrizione di questi paesaggi periferici e marginali, lo scrittore riesce a evocare questo spaccato storico e sociale dello scorso decennio.

Dietro il lieto filtro della viva curiosità dell’io-narrante, si cela una realtà silenziosa e assente: il mondo nel quale Dmitrij porta l’aroma del tè sembra abitato da “anime morte”. Il vivido sguardo del viaggiatore si scontra contro l’immobilismo del mondo che lo circonda, vittima, forse, di un antico sortilegio: “gli dei crearono Mosca e la regione di Mosca ridenti, affabili e giudiziose, con un pizzico di follia, appositamente perché qui fosse bello, ma non troppo, e con un leggero sapore di miseria e di pazzia e perché qui fosse un po’ enigmatico e perché ogni persona che vive qui, sulla base di una registrazione permanente, oppure venuto temporaneamente per qualche sua faccenda, potesse rimanere di stucco per qualche minuto oppure ora, standosene immobile in una storta baracchetta, nell’edificio dell’amministrazione regionale o alla stazione ferrovia-

ria di Lobnja, senza pensare a nulla, e notare una qualche cosa per la quale i capelli si drizzino sulla testa e che poi non si possa dimenticare mai più fino alla stessa morte”.

Nel percorrere quest’anello d’oro dei tannini, nonostante i pochi chilometri di distanza, tra clienti radi o, addirittura inesistenti, i viaggi del mercante del tè assumono carattere di distanze epiche mosse dall’invisibile movimento degli astri: “una settimana andai a Nord, la seguente a Est, poi a Sud e la quarta settimana a Ovest. In un mese si era completato un giro intero in senso orario, e in questo c’era una qualche piacevole cosmologia pagana”. I mesi si fanno epoca e i chilometri del Podmoskov’ e sembrano estendersi per il globo dando ai viaggi interregionali di Dmitrij, forse anche a causa del suo sangue per metà spagnolo, il gusto delle lunghe rotte di antichi esploratori. Le perlustrazioni di questi continenti dimenticati porta comunque dei risultati e alla soddisfazione che invade il navigatore, non tanto per quel che di nuovo scopre, quanto per il piacere di viaggiare: “una volta vagai a lungo e senza senso per Kolomna alla ricerca degli acquirenti del tè, qualcosa ho venduto, ma proprio poco, giusto per coprire il costo del viaggio, giunsi alla stazione ferroviaria Golutvin (si è proprio a Kolomna ma la stazione si chiama così), rimasi seduto a lungo in attesa dell’*električka*, arrivò l’*električka* da Rjazan’, viaggiai a lungo fino alla stazione di Vichino, e avevo quella stanca e piacevole sensazione di un grande viaggio che, sebbene non avesse portato dei risultati visibili, aveva avuto dei risultati invisibili, alcuni di poco conto, ma degli importanti mutamenti erano occorsi nell’anima e grazie per questo alla città di Kolomna, zona centrale della regione di Mosca”. L’odissea del tè si conclude tra gli schizzi di alcune cittadine della regione di Mosca, dei piccoli capolavori della parola che si fa ancora più espressionistica: i colori pervadono ogni campo della linea descrittiva animando di vita, almeno per le pagine del libro, questo mondo in bianco e nero rimasto ai confini della capitale.

La prosa di Danilov è leggera e delicata, il tono pacato, lento, sereno. Nessuna idiosincrasia, nessun *épatage* postmoderno, le frasi si susseguono nella loro semplicità, per raccontare una storia. La parola è frutto di un’attenta osservazione che va oltre l’assenza e il vuoto: lì dove nessuno vedrebbe qualcosa da raccontare, una

stazione abbandonata, una via ripudiata di una Russia lontana, l'occhio dell'autore riesce a rintracciare la sua storia, poiché questi luoghi deserti meritano di essere raccontati anche solo per il fatto di essere "bocconi di superficie della terra". Il ritmo della narrazione non procede a velocità costante: a volte si tratta di un tempo cinematografico non interrotto da punti, dove le virgole si susseguono ricostruendo l'accumulazione degli oggetti osservati. In altri momenti lo sguardo si fa fotografico e le frasi si tramutano in brevi flash tradotti sulla carta in sintagmi spezzati, periodi brevi a volte composti da un unico sostantivo. Nel libro non sono quasi inclusi dialoghi eppure questi sono evocati attraverso una precisa tecnica narrativa che fa degli incontri e delle parole scambiate da Dmitrij con i suoi interlocutori, una partitura da coro, delle voci sparse e confuse all'interno dello stesso paesaggio: "la venditrice. È evidentemente merceologo, lei è in generale tutto quello che c'è di locale. Sì ricordo, noi da voi abbiamo ordinato, è possibile il prezzo sui libri, guarda, fa degli appunti sul blocco degli ordini, mi mostri le cartoline, sì, le sue cartoline sono belle, allora ne prendo ecco queste dieci e queste quindici, di più adesso non si può fare, è sempre estate, ma vanno via bene, vicini all'autunno ne prendiamo ancora, di più, certamente, torni, sì, certamente, tornerò grazie a lei, grazie a lei, arrivederci, arrivederci".

Giunti all'ultima pagina, si chiude il libro e si guarda alla copertina, forse inizialmente ignorata nell'urgenza di scoprire il significato della metonimica segnaletica appesa sulla strada in bianco e nero. Solo allora, tra "il nero e il verde", s'intravede la figura di un uomo, l'autore, di spalle, lontano, su una strada fuori città dal selciato irregolare, e con lui, nella pesante busta bianca e nello zaino, le sue bustine di tè e di storie...

Laura Piccolo

Pagina Zero. Letterature di frontiera, 2004, 5 [Fascicolo monografico dedicato all'esilio]; 2005, 6 [Fascicolo monografico dedicato agli scrittori migranti].

Pagina Zero è stata fondata nell'ottobre del 2002 in quella terra bellissima che è il Friuli, inizialmente come rivista elettronica (www.rivistapaginazero.net), poi il suo cammino di diffusione è proseguito, a partire dall'aprile del 2003, in versione cartacea. Forse anche il

fattore ambientale ha inciso sulla vocazione "di frontiera" del quadrimestrale, dato che il Friuli è esso stesso zona di confine, con una sua propria letteratura di frontiera. Il giovane direttore, Mauro Daltin (1976), collabora con le pagine culturali del settimanale udinese Il nuovo Fvg, con il Touring club italiano, con alcune case editrici e scrive, oltre ad articoli, anche racconti. La nutrita redazione vanta, tra gli altri, i nomi di Predrag Matvejević e di Melita Richter Malabotto. Nonostante le dimensioni contenute della pubblicazione (articolata in cinque sezioni, "Editoriale", "Saggi", "Forum", "Interviste", "Poesia"), le sue, a quanto pare, indeclinabili sessantaquattro pagine (che sia un'indicazione programmatica?), offrono un gran numero di contributi di qualità, spesso firmati dalle voci più note della letteratura contemporanea di area balcanica e non. La rivista si rivolge infatti a tutte le letterature di frontiera, benché nei numeri 5 e 6 l'attenzione si focalizzi quasi interamente sui Balcani.

Il quinto numero della rivista, dedicato al tema dell'esilio, si apre infatti con un vibrante omaggio al ponte di Mostar, finalmente riconsegnato, il 23 luglio 2005, a dodici anni dalla sua barbara distruzione, alla popolazione bosniaca e al mondo. Al *Novo stari most* [il Nuovo vecchio ponte], così oggi si chiama quello che è rimasto uno dei simboli più indelebili nella memoria collettiva del conflitto nell'ex Jugoslavia, sono dedicati l'editoriale di Mauro Daltin e il saggio della sociologa Melita Richter Malabotto, ma di riferimenti e richiami a ponti è disseminata tutta la rivista, nelle eloquenti e dolenti immagini in bianco e nero che la attraversano e nei versi che la accompagnano; in forma di citazione o di suggestione; ponti nella storia, nella letteratura, ponti come luogo del ricordo, collante per l'anima di chi è costretto o ha scelto di vivere tra due sponde, due paesi, due culture, due lingue. Ponti come metafora esistenziale, e diventa pressoché impossibile nello scorrere queste pagine, non ricordare il breve racconto del 1963 che Ivo Andrić dedicò a *I ponti*, questi testimoni muti di "tutto ciò che questa nostra vita esprime" (dalla traduzione di D. Badnjević Orazi, 1995), "poiché tutto è passaggio", la tensione verso l'altra parte, *altrove* o *altro* che sia, la speranza che essi possano ancora essere percepiti "come eterno e mai soddisfatto desiderio dell'uomo di collegare, pacificare e unire insieme tutto ciò che appare

davanti al nostro spirito, perché non ci siano divisioni, contrasti, distacchi...”.

Nei “Saggi”, Predrag Matvejević, con il suo “I Balcani”, ci offre una sintesi critica e altresì partecipe della realtà di un territorio in cui le contraddizioni sono indissolubilmente legate a esso, il primo fattore di cui bisogna tenere conto prima di affrontare qualsiasi sforzo interpretativo.

Il “Forum”, che prende avvio proprio con questo numero, qui curato da Angelo Floramo, con i contributi di Predrag Finčič (“Il Blues dei Rifugiati”) e Giacomo Scotti (“Nuovi ponti oltre le nere barricate”), ci parla di esilio e Jugoslavia, del sogno di un’idea e del valore della parola, attraverso una sorta di “rapsodia balkanica” (dal titolo dell’introduzione di Floramo a p. 21), che stimola immediatamente la riflessione (e la discussione), esordendo con le parole “si dice che il secolo breve sia iniziato a Sarajevo, nel 1914, con un attentato, e sia finito a Belgrado, nel 1999, con un bombardamento. Nel mezzo c’è tutto il Novecento” (p. 21).

Tre le “Interviste” c’è una curiosa “autointervista” del ricercatore e poeta sloveno Aleš Debeljak che propone una meditazione sulla Slovenia e l’Europa, e, pur esecrando il nazionalismo, insiste sulla difesa delle specificità.

Angelo Floramo dialoga poi con lo scrittore Goran Petrović, una delle figure di punta nel panorama della nuova letteratura serba, partendo da *69 cassette*, il primo romanzo di Petrović a essere stato tradotto in italiano (si veda la recensione su eSamizdat, 2004/1, pp. 294–295), per sviluppare poi una serie di considerazioni su Belgrado e la Serbia (che lo scrittore paragona a una ghiandola, “apparentemente poco importante, ma certamente non è una parte del corpo che potrebbe venire amputata senza sopportarne conseguenze”, p. 48) e sull’“anomalia balcanica” (p. 48), condizione legata all’incapacità di avere un presente, appannaggio invece di un passato mitico e mitizzato (e del futuro).

Con l’intervista condotta da Mauro Daltin a Moni Ovadia, “L’esaltazione dell’esilio” (p. 49), riappare la tematica centrale dell’esilio, ma in una prospettiva ancora diversa. Ovadia, partendo dal *Levitico*, dove si specifica che “la terra è del Signore, non dell’uomo”, giunge a considerare l’esilio “un dono, non una punizione”, naturale condizione dell’essere umano. Nella fragilità

degli esiliati vede la possibilità dell’introspezione, della spiritualità; nella mancanza di una terra, nel venir meno del possesso, la chiave contro i localismi e i nazionalismi, la spinta verso la fratellanza e l’universalismo. Interrogato sulla delicata questione della perdita di contatto con la lingua madre, risponde che agli esiliati “non manca la lingua”, la portano con sé, assumendo inoltre come valore aggiunto la lingua del paese di accoglienza, per concludere che ci si può sentire parte di più lingue e culture in quanto “si abita una lingua, non una terra” (p. 50).

Nel fascicolo si discute anche del ruolo degli intellettuali ebraici durante le dittature e rispetto alle ideologie antisemite, della nuova generazione di scrittori, della convivenza fra popoli e di Israele, e si chiude, nell’ultima sezione dedicata alla poesia, con i versi di Moshe Dor (*In mancanza di una patria e In questi ultimi tempi gente morta*), nella traduzione di Shay Shir e Vittorio Biagini, intervallati dalle memorie del primo viaggio in Israele di Elisa Biagini, poetessa (la sua raccolta più recente è *l’Ospite*, Torino 2004) e traduttrice dall’inglese, che firma: “Israele di semi e di sabbia. Nel cuore della fine, da dove veniamo” (p. 55).

Il sesto numero della rivista esplora la realtà degli scrittori migranti, per scelta o per necessità (ulteriore sviluppo del tema dell’esilio affrontato nel numero precedente), ponendo l’accento sul rapporto che essi hanno con la lingua d’origine e con quella della cultura di adozione. In questo numero viene privilegiato il dialogo; la sezione più corposa della rivista è infatti quella riservata al forum, questa volta curato da Melita Richter, con gli interventi di Vesna Stanić, Marija Mitrović, Barbara Serdakowski, Mihai Mircea Butcovan, cioè quattro autori provenienti “dall’area che fino a poco tempo fa usava essere denominata l’Est e centro-Europa” (dall’introduzione di M. Richter, p. 23), che vivono da tempo in Italia e che rispondono al quesito posto dalla curatrice, “come si vive la migrazione linguistica?”, offrendo al lettore, senza reticenze, la propria esperienza. Per Barbara Serdakowski, originaria della Polonia, cresciuta in Marocco, emigrata in Canada e attualmente residente a Firenze, il distacco fra lei e una sola lingua è avvenuto tanto precocemente da non credere di “poter riuscire ad avere legami così esclusivi con una sola lingua” (p. 24), tanto è vero che nella sua produzione

poetica compresa tra il 1992 e il 2004 le lingue si sono succedute di volta in volta seguendo l'ispirazione del momento, utilizzando ciò che al momento esplicava al meglio il proprio sentire, spesso servendosi di più lingue contemporaneamente (italiano, inglese, francese e polacco). Marija Mitrović invece, nata a Belgrado, professore di letteratura serba e croata presso l'università di Trieste, asserisce di non essere mai riuscita a esprimere in italiano ciò che pensa nella propria lingua, perché "in lingua italiana non dovevo mai esprimere a nessuno i miei sentimenti più intimi; non ho comunicato con dei bambini; non ho nessuno in famiglia con cui dovrei parlare in italiano" (pp. 24-25); il suo italiano "appartiene solo al campo professionale, esterno, ufficiale" (p. 25).

"Cielo, perché non si può di due lingue farne una sola?" (p. 26), si chiede accoratamente Vesna Stanić, nata a Zagabria, da trent'anni in Italia, autrice di racconti brevi e di poesie, che "sente" l'italiano quanto il croato, tanto da aver scelto di scrivere proprio in italiano la sua prima opera narrativa (*L'isola di pietra*), eppure costretta talvolta a sentirsi straniera nel paese, parafrasando, della lingua sua/non-sua, perché così, nonostante tutto, "gli altri" ancora la vedono.

Infine, Mihai Mircea Butcovan, operatore sociale e scrittore, in Italia, dove si è laureato, dal 1991, testimonia di un percorso in cui i bilanci oscillano tra amarezza e conquista, con la consapevolezza del necessario tributo di perdita che a essa si accompagna. Quanto al rapporto con la scrittura, l'autore afferma che l'esperienza migratoria acuisce il bisogno di scrivere e anche nel suo caso la scelta è ricaduta sull'italiano: "sogno in italiano, spero in italiano, penso in italiano, dunque scrivo in italiano. Da adulto scrivo nella lingua della mia età, comunque nella lingua del presente e di quello che immagino come futuro. Consapevole del mio passato e delle mie emozioni che *erau* ("erano" in romeno), sono e saranno" (p. 36).

Nella sezione "Saggi" la scrittrice Erica Johnson Debeljak ci parla della sua vita divisa tra la natia America e la Slovenia, dove ha scelto di vivere per ragioni sentimentali, confrontando la sua esperienza e il suo rapporto con la lingua acquisita, con quella dei suoi bambini bilingui. Barbara Ronca, laureanda con una tesi sul *Tema del conflitto balcanico negli scrittori emigrati in Italia*

dal 1990, ripropone poi l'oggetto della sua ricerca nel bell'articolo "Désir d'exister: gli scrittori migranti dei Balcani" (p. 15).

Angelo Floramo conduce entrambe le interviste che vanno a comporre l'omonima sezione, dando la parola a due scrittori molto apprezzati sia in Italia che all'estero: Natasha Radojčić e Péter Zilahy. La Radojčić (nata a Belgrado nel 1966, da dove è partita nel 1989, attualmente risiede a New York), attraverso le figure di Halid e Sasha, protagonisti dei due romanzi tradotti in italiano, *Tornando a casa* e *Domicilio sconosciuto* (entrambi pubblicati da Adelphi), tratteggia i suoi Balcani facendone emergere l'"essenza emozionale" (p. 46), la dualità amore-morte.

L'eclettico Zilahy, ungherese, poeta, pittore, fotografo, documentarista ed editore, ci racconta *Ablak-Zsiráf* (in Italia tradotto con il titolo *L'ultima finestra giraffa*), il suo primo libro in prosa, divertente sillabario, definito da Floramo "una specie di *baedeker* fantastico", che mescola i ricordi d'infanzia di un autore nato nel 1970 all'epopea balcanica, Jugoslavia compresa, tentando ancora una volta di rispondere all'eterno quesito "che cosa sono i Balcani?".

La sezione di poesia, che va a chiudere il numero, è dedicata ai versi del compianto poeta di Sarajevo Izet Sarajlić, uno dei maggiori poeti di area balcanica del Novecento, ed è composta da una scelta di undici componimenti che abbracciano un arco temporale compreso tra il 1964 e il 2001, introdotti da un brano di Sinan Gudžević, poeta, traduttore e filologo, amico di Sarajlić (nonché recentemente suo traduttore in italiano), letto dallo stesso autore durante il Festival internazionale di poesia di Sarajevo e che narra di un particolare viaggio in macchina verso Manfredonia intrapreso in compagnia del poeta bosniaco, lasciandoci un inedito, commosso ricordo del grande "signor Senzaterza" (p. 56) e del suo rapporto con l'Italia.

Alessandra Andolfo

R. Kapuściński, *Taccuino d'appunti*, traduzione e cura di S. De Fanti, Forum, Udine 2004.

Grazie a un bel volume dell'editrice Forum, corredato dalle splendide fotografie tematiche di Josef Kou-

delka e Josef Sudek, il lettore italiano ha finalmente la possibilità di conoscere l'anima poetica di Ryszard Kapuściński. Quella di cui pochi sospettavano l'esistenza, forse solo i più attenti esaminatori del suo stile, visto che le opere tradotte in italiano finora lo imprigionavano quasi indissolubilmente nel ruolo di reporter. E del resto: quali ambiti letterari sembrerebbero più distanti tra loro, se non quello giornalistico e quello poetico?

Forum compie un'operazione in controtendenza, dunque: prova a liberare Kapuściński dall'immagine di reporter e osservatore consolidatasi in Italia intorno alla sua figura. La casa editrice, poi premiata dal conferimento all'autore del premio Napoli, si fa carico di questo rischio alcuni mesi prima che i giornali di tutto il mondo incomincino ad annoverarlo tra i candidati al premio Nobel. I giurati di Stoccolma, si dice, vorrebbero aprire a nuovi generi letterari, tra i quali il reportage giornalistico.

Se i meriti di chi ha creduto in questa raccolta vanno oltre la semplice ricerca della completezza biografica di un autore tanto importante, allora, è per aver colto il legame profondo tra i versi e la prosa di Kapuściński. Tale legame, nella prefazione intitolata *Professione: reporter. Vocazione: poeta*, Silvano De Fanti lo dimostra brillantemente. Postulando innanzitutto che Kapuściński abbia superato i confini tra reportage e creazione artistica, dando vita a un originale genere letterario nel tentativo di coltivare il campo vuoto situato tra giornalismo e letteratura: "inserendo all'interno degli eventi descritti se stesso come protagonista, con uno stile ritmato e cadenzato da frasi brevi, l'autore autorizza il lettore ad affrontare il testo come si affronta un romanzo-verità". L'utilizzo della metafora, la capacità di "umanizzare" la cronaca attraverso i tratti dell'animo e del fisico dei piccoli personaggi descritti, lo sguardo dal basso verso la storia ne fanno un narratore abile a controllare vari mezzi e generi stilistici. Il suo racconto, infine, assume un'aura poetica: "è una poesia che zampilla dall'attrito fra la descrizione realistica di un comportamento o di uno stato d'animo tanto naturali in chi li esprime quanto estranei al nostro sentire, e la nostra fruizione estetica". I reportage di Kapuściński si rivelano così dei testi "totali", un incrocio di generi in cui lo stile giornalistico diviene letteratura e poesia in una continua mescolanza. Da qui è derivata, con tutta probabilità, la sua ne-

cessità di dedicarsi all'animo umano attraverso il mezzo poetico, pur senza abbandonare la densità espressiva e la capacità di sintesi che lo contraddistinguono. La "poetica del frammento" come inevitabile conseguenza della sua scrittura, ma anche come unico mezzo per star dietro a una realtà in continuo movimento e contraddizione. Al 1986 risale la pubblicazione del volumetto di poesie *Notes*, al 1990 il primo volume di *Lapidarium*, raccolta di aforismi e appunti di viaggio. Tra il 1995 e il 2002 usciranno altri quattro volumi dei *Lapidaria*. L'edizione Forum mette assieme, con testo originale a piè di pagina, non soltanto l'intera produzione di *Notes*, ma anche della seconda raccolta poetica di Kapuściński, *Appunti nuovi*. Quest'ultima non era mai stata proposta integralmente neanche ai lettori polacchi e quindi, in questo suo *Taccuino d'appunti*, è racchiusa tutta la produzione in versi dell'autore.

In *Notes* pesa in maniera tangibile il clima cupo degli anni successivi al colpo di stato militare (1981). Scrive De Fanti: "credo che l'apice, il fulcro centrale della poetica di *Notes*, anche per la sua forma metrica solenne ordinata in endecasillabi, stia nella poesia *Siamo in ansiosa attesa del tuo arrivo...*". L'entità che tutti attendono ("Siamo in ansiosa attesa del tuo arrivo / già prepariamo il cibo e le bevande / la stanza è linda i vetri come specchi / rami d'abete e fiori sull'ingresso") è la libertà. Il problema del rapporto col potere si presenta anche in *La lingua*: "Però sii prudente / questo edificio è molto scivoloso / un passo avventato e sei fuori / è un'arte per pochi". La natura è talvolta il regno della speranza, della vita che continua di fronte alla barbarie come in *Ecologia*: "E quando ci impantaneremo nelle carreggiate della strada polacca / ossia / quando saremo ben impantanati nelle sabbie della storia / e nemmeno se spronati a staffilate i cavalli dei nostri sogni / riusciranno a fare un solo passo / tu non maledire né il cielo né la terra / non condannare né il mondo né il destino / guarda / un uccello vola / il bosco stormisce / vagano sul sentiero lo scarabeo il coleottero e la coccinella / la vita continua / esistiamo".

Altre volte essa è osservata nella sua espressione assasina, come in *Quando si progettano i modi di uccidere*: "Eppure si tornerà ai metodi più semplici / (alla faccia dei seguaci dell'elettronica / convinti che esista solo la loro dea) / e si userà il manganello / – un ramo

nodoso”. La natura come ciclo continuo di vita-morte investe l’essere umano, che finisce per non finire. *Lo yogin Ramamurti* si fa seppellire nella fossa per questo, per sopravvivere; una volta uscitone, una volta toccato l’assoluto, una volta risorto è pur sempre un miserabile e allora: “Torno nella fossa / dice / soltanto nella morte / c’è la vita”. Chi sopravviverà certamente, secondo Kapuściński, sono gli artisti: “Sopravviverà chi ha creato un proprio mondo / Dio esiste perché ha creato il proprio mondo / Omero esiste perché ha creato il proprio mondo, / E Michelangelo, e Mozart. / Raffaello ha creato molti personaggi – vivono tutti” (*Sopravviverà chi ha creato un proprio mondo...*). In arte, egli sembra richiamare all’etica soprattutto la letteratura: “Trovare una parola pura / che non abbia denigrato / non abbia denunciato / non abbia preso parte alla caccia alle streghe / non abbia detto che il nero è bianco” (*Trovare la parola giusta...*). La parola pura è l’unica arma contro il potere, ma anche l’unica arma da offrire a tutti i poveri del mondo di cui Kapuściński porta il lamento sempre con sé.

Proprio il dubbio sulla parola, strumento che Kapuściński vuole opporre a una realtà che si rivela sempre più drammatica, alimenta la prima poesia di *Appunti nuovi*, ossia: *Forse le cose più grandi...*: “Forse le cose più grandi / si esprimono con il silenzio? / Come il cosmo? / La parola / è apparenza?”. L’elogio del silenzio si fa avanti anche altrove, come in *Questo silenzio...*: “Questo silenzio / all’apparenza totale / come il bianco – assoluto / è invece ricolmo di voci”; o in: *È là...*: “Ascolta attentamente la voce che è in te / non sopraffarla / con le tue parole”. L’autore si sofferma sulla fantasia che cerca l’espressione adatta, sulle parole che ancora non sono divenute “fiamme coagulate”; ma ormai egli sembra rassegnato a non poter investire il verbo di un valore morale. Egli conserva il desiderio della creatività, ma la sua poetica si fa più pessimista. Dio si rivela una grande passività in *Dio guarda tace*: “Dio guarda tace / permette che pensiamo in nome suo / che parliamo in nome suo / è una grande passività solo / una forma possibile della nostra fantasia”; l’uomo moderno è indistinguibile (*L’uomo...*): “L’uomo / che cammina per strada / aspetta alla fermata / sta in fila / è nascosto nella sua indistinguibilità / non sappiamo / se sia lui / o qualcun altro / o / quale / chi”. La morte finisce per rappresen-

tare “la perfezione sotto ogni aspetto”, sebbene in essa stia pur sempre la vita: “Ti scopri / smentendo te stesso / esisti / negando l’esistenza” (*Scoperte*).

Un’ultima annotazione sul regno naturale che popola i versi di Kapuściński. Nei suoi vari elementi, esso è simbolo del continuo ciclo vita-morte, metafora dell’autore, fonte stessa di poesia come ne *Il macaone*. Al componimento è premesso un pensiero di Edward Stachura: “Tutto è poesia”. Questo “tutto”, per Kapuściński, è rappresentato dal macaone, dalla cutrettola di montagna, dal blastofago distruttore dei pini: tutto ciò che è natura e non già un tutto esteso a ogni ambito. Questa presenza di animali, foglie, piante, questa loro marcata importanza all’interno di un universo poetico richiama da vicino Wisława Szymborska.

Alessandro Ajres

“Dallo *dvor* della nuovissima poesia russa”

La nuovissima poesia russa, a cura di Mauro Martini, traduzioni di V. Ferraro e M. Martini, Einaudi, Torino 2005;

B. Ryžij, *Stichi*, Puškinskij fond, Sankt-Peterburg 2003;

Stichi v Peterburge. XXI vek. Poetičeskaja antologija, a cura di L. Zubova, V. Kuricyn, Platforma, Sankt-Peterburg 2005.

Stanno lì, che non chiamano, timidi e giudiziosi, aspettano il loro turno, eventuale, di giudizio. Sul tavolo intarsiato del soggiorno mi fissano di rimando, accatastati senza ordine: ne leggo i fautori partendo dal basso: Venedikt Lifšic, Vjačeslav Ivanov, Sergej Kulle, Michail Krasil’nikov, Sergej Stratanovskij, letteralmente schiacciati nelle loro sottili dimensioni dal più corposo Boris Ryžij e dal massiccio volume *Stichi v Peterburge. XXI vek*, ovvero la più recente delle antologie di poesia russa, fresca di tipografia, profumata di colla e ormai pronta per la diffusione al pubblico dei lettori. Libri di poesia russa. Poesia moderna, contemporanea e nuova, nuovissima. Già, “nuovissima”! Mi suggerisce l’ultimo piccolino libretto, riposto in cima, così noto nella sua veste elegante e classicissima di Einaudi. Non è facile prenderci confidenza, s’intitola: *La nuovissima poesia russa*. Dopo averlo sfogliato la prima volta in birreria, ero stato attraversato da una sensazione negativa, poi

fattasi dominante. E non era per scetticismo, diffidenza o per i pre-giudizi inoculati dalle altrui recensioni. Era una idiosincrasia fulminante tra quel titolo, quell'edizione e quei poeti. Sì, un'avversione verso l'ignoto stampato sul noto. Non perché mi aspettassi una buona parola tra tante strofe e nomi sconosciuti – una buona parola o un verso consolatorio si rimediano sempre, soprattutto quando mancano le aspettative – ma per il fatto che dopo le storiche versioni di eccelsi poeti russi, curate da Ripellino, Colucci o quella achmatoviana di Riccio, dalla collezione di poesia Einaudi era lecito attendersi qualcosa di “classico”, o meglio di classificabile, riconoscibile, neutralizzabile, oltre che “nuovissimo”. Ma pensandoci bene sarebbe paradossale; siamo nel 2005, nell'attualità di un mito decaduto della poesia russa. Non era lecito aspettarselo, come non è lecita quella mia avversione senza aver letto attentamente... Infatti pur avendolo letto e riletto, mi chiedo che bisogno c'era di trascinarlo fin quassù questo libro di nuovissima poesia russa. Forse per fargli respirare un po' di quell'aria fumosa e umida con cui i poeti nei secoli si sono riempiti la gola, nelle nottate di soliloquio o nelle serate con i compagni di ventura, nei salotti dell'aristocrazia pietroburghese, nelle torri e nelle mansarde, in qualche bettola, caffè, o in una frugale *kommunalka* di Leningrado.

Dalla finestra entra la stessa luce chiara della notte insonne, in basso, sul cortile si fa invece più opaca, scrostata, come al solito, dal degrado umano: è la natura grigiognola dello *dvor* [cortile] che stabilisce in me lo stato d'animo adatto. Ripreso in mano il piccolo volume leggo sulla copertina bianca l'elenco dei privilegiati da Mauro Martini: Dmitrij Bannikov (1969–2003), Igor' Davletšin (1967–2002), Marianna Gejde (1980), Marina Gol'denberg (1978), Ol'ga Grebennikova (1971), Aleksandra Močalova (1977)... niente! Sì, mi pare... Marianna Gejde, e Ol'ga Grebennikova da Fergana, ma in generale l'eco di quei nomi tenta di ingannare la memoria attraverso tanti forse. Poi, ecco finalmente Boris Ryžij, traslitterato Ryžyj (1974–2001), questo lo riconosco, Andrej Sen-Sen'kov (1968), anche, Dar'ja Suchovej (1977), figura nota, ma che non mi sono mai affrettato a leggere, e infine Alina Vituchnovskaja (1975), la dark militante nel movimento politico di Limonov. Dieci nomi di cui ne mastico a stento la metà

(per mia negligenza e ignoranza, su questo non si discute). Una sola pietroburghese, Dar'ja Suchovej, rappresentativa non tanto della poesia in quanto tale, ma sulla poesia in quanto *habitat* culturale e virtuale. Sfogliando le brevi note biografiche che anticipano le raccolte dei singoli autori leggo tanta provincia: Boris Ryžij da Ekaterinburg, Dmitrij Bannikov da Perm', Igor' Davletšin da Kemerovo, Marina Gol'denberg da Zlatoust, Ol'ga Grebennikova da Petropavlovsk-Kamčatskij, Aleksandra Močalova da Kirov (Vjatka), Andrej Sen-Sen'kov da Dušambe, che è tra i moscoviti acquisiti, e si affianca alle due autentiche capitoline: la *limonovka* Alina Vituchnovskaja (1975) e la baby della pleiade einaudiana, M. Gejde (1980), la quale per la cronaca ora vive a Preslavl'-Zaleskij.

All'interno dell'antologia M. Gejde è relegata all'ultimo posto. Mi colpisce questo fatto, perché rispetto alla copertina, all'interno non c'è più traccia dell'ordine alfabetico, sconvolto da un altro principio “ordinante”, che non è certo biografico, non è geografico, forse è gerarchico, cioè decrescente per notorietà o per quantità della scrittura, magari è estetico, va “per simpatie”, o è misteriosamente editoriale... Resto nel dubbio. Ma è poi così fondamentale? Di fronte all'ignoto tutto acquisisce un senso che va oltre il suo valore.

Questa riflessione porta a convincermi che per un giudizio più obiettivo sarebbe stato più utile non avere affatto memoria di quei nomi. Cerco allora di saltare di netto l'introduzione e le brevi biografie che introducono le varie raccolte: la curiosità si sposta diretta alle poesie. Leggo ignorando i nomi. Testo originale a fronte. Decadenza e neoromanticismo più di quanto potessi immaginare, dosi di neoavanguardia consistenti, ma nella norma; insiste il grottesco, magari accanto al gotico, meno il *nonsense* puro e divertente: forme metriche sin troppo regolari, anche se diluite spesso in strofe molto prosastiche, ma la rima è onnipresente, non conosce declino, anzi si fa più irregolare e quindi ricca. Versi liberi? Meno di quanto credessi! Proprio se vogliamo continuare con queste limitanti velleità classificatorie, per tagliare la testa al toro, direi che la traccia del postmodernismo è intuibile, ma non scontata.

Rispetto all'antologia curata di recente da Paolo Galvagni, intitolata *La nuova poesia russa* (Milano 2003), qui colgo decisamente meno innovazione stilisti-

ca. Costituiscono parzialmente eccezione il “polilogo-poliglotta” di Dar’ja Suchovej (pp. 153–161), le poesie del pediatra Andrej Sen’-Senkov e del dee-jay Igor’ Davletšin. Marianna Gejde merita un discorso a parte, poiché nella sua poesia c’è una elaborazione metrico-sintattica più complessa, soprattutto rispetto alle altre figure femminili, ma anche lei ripete stilemi di una poesia già nota. E penso a Elena Švarc. Per il resto molta ortodossia, frutto anche dei testi selezionati in base a un più o meno conscio principio di traducibilità, con cui si tende per natura a escludere ciò che non sembra restituibile, in quanto troppo astruso o legato al significante.

Anche il lessico più che innovativo è spesso semplicemente infarcito con qualche anglicismo, tecnicismo e nominalismo: leggo, ad esempio, di “un istupidito Winnie Pooh” (Vituchnovskaja, p. 61), del “nuovo film di Spielberg dedicato al tennis” (Sen-Sen’kov, p. 177), l’incipit “Zum Beispiel” (Suchovej, p. 153) e così via, ma almeno in questo senso si riconoscono elementi di attualità del discorso capaci di legittimare la denominazione di “nuovissima poesia”, aldilà del suo significato cronologico. Nell’introduzione M. Martini indica come limite cronologico per i poeti scelti l’anno di nascita 1966, senza porre limiti all’anno di pubblicazione dei testi.

Visto che non ho potuto sottrarmi dall’associazione testo-poeta mi addentro alla scoperta di coloro che avevo sin qui ignorato: voglio cavallerescamente partire dalla scrittura femminile, che è il dato probabilmente più nuovo e significativo in questo genere di antologie di poesia russa. Le donne superano gli uomini in fatto di presenze. Sei a quattro. E le sei presenze femminili sono rappresentative di una poesia più variegata e dinamica rispetto a quella maschile. Resto impressionato da Alina Vituchnovskaja (1975), non tanto per le prevedibili descrizioni lugubri e per le metafore gotiche in quanto tali, di quell’attrazione *dark*, e talvolta *pulp*, hanno in realtà solo il principio, poiché emerge la lettura profonda di un io lirico violentato nella condizione (dis)umana della Russia post-sovietica. Restano così impressi versi non solo di rara sofferenza, di rabbia filtrata dalla disillusione, ma anche di autentico dubbio esistenziale: “Ja otrod’e bezver’ja. Ja trezvennik pravd. / Darmovym ateizmom ja izdavna syt. / Ja besstydnno somni-

tel’no čuvstvujju jav’. / I ona mne v otvet takže čestno molčit” (1995) [Non credo dalla nascita. Sono allergico alle verità. / Sono sazio da tempo del gratuito ateismo. / Senza vergogna percepisco la realtà dubbiosamente. / E anch’essa onestamente mi risponde tacendo”] (p. 39).

La traduzione di V. Ferraro, qui, come in altre simili situazioni, non aderisce all’economia del verso originale, se non nelle pause. L’eufonia è appesantita con i suffissi avverbiali e l’uso del gerundio in luogo di rima. Tanto sulle sue versioni, e non mi riferisco solo ai testi di Vituchnovskaja, ma anche di B. Ryžij, A. Močalova e O. Grebennikova, quanto su quelle prodotte da Mauro Martini (traduttore dei restanti poeti) sento di dover sospendere qualsiasi tipo di giudizio lapidario e tanto meno lapidatore. Molte poesie sono realmente complesse dal punto di vista metrico-sintattico e con le loro relative astrusaggini semantiche rendono arduo il compito di traduzione. Vero è, che accanto a molti passaggi azzeccati ce ne sono alcuni “infedeli”, molti che meriterebbero una traduzione più fruibile per il lettore italiano, sempre se c’era l’intento di semplificare, sia chiaro.

Per molti aspetti antitetica a Vituchnovskaja è la figura e la poesia di Ol’ga Grebennikova (1971), la quale appartiene non tanto alla provincia, quanto al vicino estero della lingua letteraria russa. Il suo ambiente culturale di riferimento è in Uzbekistan, nella “scuola di Fergana”, gruppo di poeti che tra l’altro aveva in Mauro Martini un grande estimatore (alcune poesie della scuola di Fergana sono state tradotte da Paolo Galvagni). La scrittura in versi sciolti di Ol’ga Grebennikova è prettamente femminile, mistica e raffinata, con richiami al lessico cristiano e a immagini pittoriche degli elementi della natura. In questo aspetto è rintracciabile una analogia con Aleksandra Močalova (1977), nella quale il carattere figurativo dei paesaggi è più sviluppato e direi dominante. Attraverso i suoi testi torna infatti in auge la tradizione del poeta-pittore, con quadri descrittivi dettagliati come in *Natura morta con limone* (p. 99), ma anche di motivi fiabeschi, come nell’*Omino di vetro* (p. 111).

Tradotta da Mauro Martini è invece Marina Gol’denberg (1978), che nei suoi componimenti monostrofici appare come la voce più acerba tra quelle selezionate: voce sofferta, fragile, ma indomita. Di altro genere è la figura di Dar’ja Suchovej (1977), molto atti-

va negli ambienti letterari pietroburghesi e in Internet, dove si presenta come una sorta di voce catalizzatrice le attenzioni dei giovani praticanti la poesia, come un motore della cultura letteraria giovanile. E in questo senso è certamente ammirevole. Anche se la scelta del curatore mette in luce un grande eclettismo stilistico dell'autrice, i suoi testi appaiono davvero poco decifrabili e tanto ermetici da dare la paradossale impressione di una prolissità effimera.

Resta da scoprire l'estro dell'ultima e più giovane figura femminile: Marianna Gejde (1980). Ho già accennato all'elaborata sintassi dei suoi componimenti, alla quale corrisponde la complessità di motivi dai tratti visionari, la cui natura onirica è tanto ricorrente da rendere la deformazione del reale l'elemento dominante della sua poetica. La personalità allucinata dell'autrice non oscura certo la sua impronta filosofica, evidente in diverse poesie. Per M. Gejde frequente è l'uso della metafora-metamorfosi e anche per questo motivo ho azzardato l'accostamento con la poesia di Elena Švarc.

Spostando l'attenzione sulle figure maschili, colpisce l'uso ricco delle citazioni nella scrittura di Andrej Sen-Sen'kov (1968), uno dei più talentuosi tra gli autori presenti nella raccolta, che attraverso lo sfoggio erudito dell'epigrafe costruisce delle risposte poetiche brevi, concettuali, tese anche all'assurdo. Come I. Davletšin, A. Sen-Sen'kov utilizza anche un procedimento di associazione e composizione libera di termini nella costruzione delle metafore, come da esempio ne "l'involucro della pastiglia-biblioteca" (p. 189); risaltano all'occhio le strofe non allineate (a scalare o rientrate), che in qualche maniera lo riportano a certa poesia avanguardista *underground*, a quella "nuova" per intenderci: e penso ai Ijanozovcy, ai concettualisti, ai Chelenukty o a Sergej Stratanovskij.

In Dmitrij Bannikov (1969–2003) dalla regione di Perm' è manifesta invece una vena di neoromanticismo e soprattutto di metafisica della provincia russa. Il richiamo a immagini bucoliche o di una natura dalle immense dimensioni si mescola con il grigiore degli spazi urbani che animano la vita sugli Urali. La sensazione della mancanza, l'appello a Dio e alla malinconica memoria degli addii sono i motivi di una poesia di cui sembrava essersi perso il gusto – forse nella percezione ultra e post-moderna del centro moscovita-pietroburghese –

ma che è viva, e direi ancora giustificabile, allorché si attinge a queste aree laterali della geografia letteraria russa. Passando a Igor' Davletšin (1967–2002), risalta subito una inquietante analogia biografica: prima di Bannikov, morto per lo stesso destino avverso nel 2003, I. Davletšin ha perso la vita in un incidente stradale. Molto attivo negli ambienti musicali e culturali dell'area siberiana, I. Davletšin colpisce per il suo stile-fiume, una sorta di flusso della parola, con costruzioni ipotattiche che senza soluzione di continuità conducono sino alla fine dei componimenti. Spesso ci si perde nelle associazioni libere che tolgono respiro alla logicità delle discorsi, in cui si inseriscono dialoghi, ricordi e lampi di immagine, come in uno stadio di allucinazione intermittente; in questo si riconosce il tentativo di distinguersi del poeta e direi che ben gli riesce.

Capovolgendo l'ordine della raccolta, ho riservato le attenzioni finali a Boris Ryžij (1974–2001), tanto per mantenerlo sulla cresta dell'onda, come è giusto che sia. Si tratta, infatti, del giovane poeta russo più in voga negli ultimi tre anni. E mi riferisco alle attenzioni riservategli in patria e soprattutto all'estero, conseguentemente alla sua morte. Ma a questo punto l'analogia si fa più che inquietante: delle quattro giovani voci maschili presenti nella raccolta, tre sono già tragicamente scomparse. Questa aura di poeti-maledetti è diffusa in particolare proprio con Boris Ryžij, il promettente poeta-geologo di Ekaterinburg, impiccatosi nel 2001, all'età di ventisette anni. Aldilà dei retroscena biografici, che come spesso accade fungono da cassa di risonanza, le dodici poesie di Ryžij, la più cospicua raccolta dell'antologia, confermano la qualità della sua scrittura, che si presenta meno introversa e più fruibile rispetto alle altre già citate. Le sue poesie narrano di quotidiani stati di depressione, di sborneie, di irriverenza, solitudine e non tanto celatamente proprio di un istinto suicida. L'io lirico domina nel tessuto della poesia tanto da irrompere nominalmente e in modo autoreferenziale, come nell'*Ode* (p. 11): “non è niente, / è solo Boris Ryžij ubriaco, il primo poeta della città”; in maniera più consistente e angosciante l'io lirico s'inserisce nella *Poesia bestemmia*: “Da eto ty! Nebritij i chudoj. / Tut, v zerkale, s porezannoj guboj. / Izdergannyj, no vse-taki prekrasnyj, nadmennij i veselyj B.B.P., / Bezvkusicej što sčel by, naprimer, / porezat' veny britvoj bezopasnoj”

[Magro, con la barba lunga. Sei tu! / Lo specchio di fronte, un labbro rotto, / i nervi a pezzi, ma sempre il bello, / l'altero e allegro Boris B. Ryžij", / che cosa priva di gusto sarebbe, ora, / tagliarsi le vene con un innocuo rasoio] (p. 19).

Rispetto agli altri autori selezionati, il cui materiale poetico sembra eccessivamente mobile, inafferrabile, a volte inconsistente, Boris Ryžij sembra l'unico che meriti la definizione di poeta "affermato", con uno stile poetico attuale, anche se legato al modernismo più che al "post".

In cima alla pila di libri che s'innalza dal tavolo, ora lo sguardo cade inevitabilmente sul volume di Boris Ryžij, *Stichi*. È l'occasione buona per un riscontro diretto tra ciò che sin qui ho trovato tradotto in italiano e ciò che appartiene nella sua quasi completezza all'autore. Nell'ampia raccolta uscita postuma nel 2003 sono riunite per la prima volta gran parte delle poesie di B. Ryžij, molte delle quali ancora inedite, composte tra il 1993 e il 2001. Nel primo capitolo, in cui sono riuniti i testi giovanili del 1993-1995, è già evidente l'impronta pessimistica e tragica del poeta. Nonostante una certa ingenuità giustificata dall'età, le forme poetiche sono già definite nella loro veste classicheggiante, concisa e piuttosto sobria. A partire dai capitoli successivi, divisi per anni, 1996, 1997, 1998 interviene invece una evoluzione nei temi e nelle forme, che porta alla fase più matura e prolifica della poesia di B. Ryžij. Sempre più presente e netta è l'atmosfera pietroburghese e i suoi rimandi letterari, atmosfera che il poeta è riuscito a far propria e su cui ha improntato molti dei suoi stati d'animo. Lo stile si mantiene semplice e ricco di situazioni quotidiane, di descrizioni in cui l'autore non si sottrae dall'uso di colloquialismi e di irriverenti allusioni. La scrittura di B. Ryžij sa essere anche sofisticata, soprattutto quando esalta una sorta di metafisica della memoria, in cui i ricordi accanto alle malinconiche impressioni di un passato spesso appena accaduto appaiono come i veri protagonisti dei versi. Nell'ultima parte della raccolta, a partire dal 1999 sino al biennio finale 2000-2001, è evidente una fase discendente, sempre più depressiva, in cui interviene una sorta di ripetitività stilistica e tematica, e la sofferenza interiore, talvolta ossessiva, lascia sempre meno spazio ai momenti di luce di una poesia che esprime l'intensità drammatica del vissuto. In fin

dei conti da questa raccolta non ricavo una idea molto diversa da quella formatasi con la selezione di testi per l'Einaudi. A questo punto sembra di aver detto tutto.

Ripongo le poesie di Ryžij sul tavolo. È ora di uscire. C'è una serata di poesia da non perdere: guarda caso, si esibiscono i giovani. Appuntamento al Borej-Art, alle ore 19. La città chiama, con i suoi incontri inattesi che si diluiscono nell'oltretempo delle notti bianche. Salto su una *maršrutka*. Borej-Art è un caffè situato in un seminterrato sul Litejnyj prospekt, quasi all'incrocio con il Nevskij. È uno dei punti di incontro dell'*underground* artistico e letterario di Pietroburgo, di quello odierno e ancor più di quello passato: non è certo un ritrovo giovanile come Puškinskaja-10 o come il Platforma, locale di recente apertura. Al Borej-Art ricordo in passato di aver fatto conoscenza con Boris Dyšlenko, autore di fantascienza, con il pittore-poeta Gavril'čik che esprimeva la sua arte primitivista e di aver consumato con Sergej Stratanovskij il caffè più sovietico della mia vita, al costo di tre rubli. Oltre alle serate di poesia e di musica, capita di imbattersi in originali mostre di pittura, scultura e fotografia. Stravaganti e rari libricini, introvabili altrove, si trovano nella piccola libreria, inclusa nel locale e raggiungibile attraverso una sorta di basso cunicolo. Occhio alla testa!

Non ho preso ancora coscienza del fatto che non arriverò mai in tempo all'appuntamento. Il centro della città è impazzito, come accade sempre più spesso in questo periodo, con fiumi di folla che si accalcano sulle vie, all'incrocio delle quali si confonde il rimbombo delle casse tuonanti i suoni tecno, rap, rock, jazz e funky di giovani gruppi musicali: nonostante la lista, il rumore della *popojka* [sbornia collettiva] sembra il più connotante. Non resta che addentrarsi a piedi, sui marciapiedi sconnessi e vetrati con cocci di bottiglia, tra le grida euforiche e dissonanti del Nevskij già ubriaco. Ufficialmente la festa si chiama "Alye parusa" e coincide con quella che per noi sarebbe la festa della maturità (*vypusknoj večer*). Migliaia di giovani si congedano così dalle fatiche scolastiche.

Quando arrivo al Borej-Art sembrano dissolti anche i fumi della serata di poesia. Occasione persa. Ma devo rintracciare la giovane poetessa Alla Gorbunova e i suoi amici. Ha un libro per me. Con un sms mi indirizza nelle vicinanze, sempre sul Litejnyj. Li trovo. Sono una

dozzina, radunati lontano dalla folla, nel silenzio in un cortile insolitamente verde e anonimo. Alla Gorbunova si avvicina, mi saluta e mi presenta agli altri. Che non si presentano tutti, impegnati nelle loro discussioni e nel passamano di birra. Ma riconosco alcuni volti della giovane poesia: tra cui Dar'ja Suchovej e Aleksandr Skidan. Poi ricevo il libro. Anche questo lo riconosco: ce l'ho già, è quello che profuma di colla fresca e giace sul tavolo sotto le poesie Boris Ryžij.

Stichi v Peterburge. XXI vek. Poetičeskaja antologija, mi era stato recapitato qualche giorno prima dalla curatrice Ljudmila Zubova. Ma non posso certo rifiutare, anzi, comincio a sfogliare l'indice. Il numero di poeti appare subito molto consistente, è degno di una grande antologia. Come spiegano i curatori nella breve introduzione sono settanta gli autori selezionati, di cui si riportano i testi usciti nel quinquennio di passaggio tra i due secoli e i due millenni: 1999–2004. Platforma, che sembra voglia accogliere l'eredità dell'affermato editore moscovita Ogi, ricrea così a Pietroburgo il binomio tra locale letterario e editoria. Era già accaduto, con un breve e circoscritto successo, alla Puškinskaja-10 e al Borej-Art. L'esperimento di Platforma per ora sembra stia riuscendo, ma siamo solo agli inizi. In programma dovrebbe esserci in un futuro prossimo una simile antologia anche per i poeti moscoviti, sempre curata da Kuricyn e forse anche da Zubova. Guarda caso, stavolta le capitali culturali della Russia imitano la provincia in fatto di antologie e non viceversa. E mi riferisco alla riflessione di Mauro Martini nell'introduzione della raccolta Einaudi, quando cita la *Nestoličnaja literatura. Poezija i prosa regionov Rossii* [La letteratura al di fuori delle capitali. Poesia e prosa delle regioni della Russia, 2001], edita da Novoe literaturnoe obozrenie, come esempio di affermazione autonoma di una letteratura diversa da Mosca e Pietroburgo.

In questa antologia pietroburghese non noto un tentativo di rigerarchizzazione, anzi la selezione appare piuttosto democratica e per questo espone il fianco a varie critiche. Leggo nomi più o meno giovani e noti, emersi dall'*underground* leningradese, di quella che abbiamo nominato con Galvagni "nuova" poesia: mi riferisco ad autori come Tamara Bukovskaja, Boris Grebenščikov, Michail Eremin, Arkadij Dragomoščenko, Nikolaj Kononov, Viktor Krivulin, Oleg Ochapkin, Va-

silij Filippov, Aleksandr Mironov, Sergej Stratanovskij, Elena Švarc, lo stesso Aleksandr Skidan, ora seduto su una panchina e così via. Ma tra questi, senza alcun timore reverenziale, si accomodano i rappresentanti di quella che con Mauro Martini abbiamo invece nominato "nuovissima" poesia russa, cioè poeti giovanissimi, e cito giusto un paio di coloro che secondo me sono di maggiore talento: Timofej Životovskij e Alla Gorbunova. Per il resto, vedo molta nuovissima grafomania. Di Dar'ja Suchovej nemmeno l'ombra. E questo lascia riflettere. L'unica pietroburghese presente nella raccolta Einaudi non è presente nella più grande raccolta pietroburghese di poesie dell'ultimo decennio. Paradossi "da antologia". Vero è che la critica non ha risparmiato i curatori Zubova e Kuricyn per le scelte dei testi e soprattutto per aver escluso alcuni autori, rendendo quindi fallito l'obiettivo di dare spazio e rappresentatività a tutte le voci poetiche della città. Mancano, oltre a D. Suchovej, giovani interessanti come F. Kirindas, i poeti della scuola di A. Kušner, e lo stesso Aleksandr Kušner, che sembra non abbia accettato il confronto con il variegato "popolo" della poesia pietroburghese.

Mentre sfoglio l'antologia, accanto a me siede un ragazzo di nome Bagdat Tumalaev, giornalista di professione e aspirante poeta del Dagestan, che pubblica solo su internet. Parlo con lui di Boris Ryžij e rimane letteralmente esterrefatto quando gli dico che è stato tradotto in Italia. Si affretta a darmi le sue coordinate e le sue poesie, magari spera di essere toccato dalla stessa sorte. Poi faccio conoscenza con l'ambiziosa poetessa Svetlana Bodrunova, molto attiva in internet e presente anche nell'antologia pietroburghese; viene dalla Bielorussia e da qualche anno studia in città. Voci di provincia che cercano ascolto in città. Ripenso così alle parole di Mauro Martini nell'introduzione alla sua antologia, quando distingue provincia e capitali, "grafomani locali e giovani speranze" per poi ridurli al massimo grado di parificazione e degerarchizzazione, grazie a internet, il (non)luogo virtuale che rende tutto visibile e accessibile e permette di "scavalcare il circuito editoriale cartaceo". Ma qui, ora, in questo *dvor* della vecchia Pietroburgo, tutti questi aspetti che si mi si dipanano dinnanzi e poi mi siedono accanto, per un attimo svaniscono, reintegrati nella normalità del presente. Ora ho la possibilità di sottrarmi alle tecnologie della comunicazione poeti-

ca, per riassaporare il fascino dell'antica lettura dal vivo, il confronto diretto e non mediato da editoria e stampa virtuale. . . Fin quando il gruppo non si disgrega. Se ne vanno Skidan e Suchovej. Mentre A. Gorbunova a fatica nasconde l'entusiasmo del giudizio espresso su di lei da Elena Švarc, ma quando pronuncio quel nome, mi si presenta di fronte il volto sfatto di una ragazza che mostra infastidita la sua indifferenza. Ci presentiamo, lei è di Mosca, è venuta a esibirsi al Borej-Art. Riesco finalmente a capire il suo nome, biascicato con la sigaretta in bocca. "Marianna Gejde. – Piacere". Mi regala alcuni fogli con su le sue poesie appena lette. Poi aggiunge: "tanto dimenticherai subito il mio nome. . .".

Marco Sabbatini

La nuovissima poesia russa, a cura di M. Martini, traduzione di V. Ferraro e M. Martini, Einaudi, Torino 2005.

"Caro Giulio, già sento levarsi come trombe sdegnose le voci di accigliati censori". . . Così cominciava, con una lettera all'editore Giulio Einaudi, la premessa a *Nuovi poeti sovietici* (1961) da parte del loro curatore e traduttore, Angelo Maria Ripellino. La missiva proseguiva a mo' di giustificazione dei probabili rimbrotti, praticamente inevitabili in un lavoro antologico, per la scelta assolutamente parziale e arbitraria di autori e testi. Il tempo ha poi dato in sostanza ragione alla selezione operata da Ripellino e molti di quei poeti sono stati consegnati alla storia come parte integrante del canone poetico russo della seconda metà del Novecento. Un rischio a cui Ripellino in quell'occasione, per convenzione editoriale e non per sua scelta, era stato sottratto risiedeva invece nella valutazione del lavoro del traduttore. Del resto, anche in quel caso, ne sarebbe uscito vincitore, perché, da finissimo traduttore e poeta, era in grado di rendere la versione italiana in certi casi persino più bella dell'originale.

Oggi le cose sono cambiate e il codice editoriale impone, forse giustamente, che una poesia tradotta sia accompagnata dal testo a fronte. La scelta di autori e testi è diventata quasi l'ultima preoccupazione che il curatore di un'antologia poetica debba prendere in considerazione. L'esercito degli "inflexibili sacerdoti" (cioè i recensori, in un'altra caustica definizione di Ripellino)

ha di conseguenza ingrandito l'armamentario a propria disposizione.

La recente e prematura scomparsa di Mauro Martini gli ha impedito di difendere le sue scelte da tutti e due i tipi di attacchi (la selezione dei poeti e le scelte, anzi gli errori – diciamolo subito, a scanso di equivoci – di traduzione) verso la sua ultima fatica, *La nuovissima poesia russa*. Le due antologie, quella di Ripellino e quella di Martini, hanno molto in comune: l'editore che le ha pubblicate, innanzi tutto; il tristissimo destino dei due curatori; la scelta dei titoli (quello di Martini, anzi, sembra proprio, se non rendere omaggio, almeno strizzare l'occhio al lavoro del suo predecessore); azzarderei, infine, la personalità e lo spessore dei due slavisti. Perché al di là di meriti e simpatie che ciascuno di noi può accordare più all'uno che all'altro, per entrambi (e forse per pochissimi altri) è davvero calzante la definizione di slavisti (e non "solo" di russisti, boemisti piuttosto che polonisti, o, ancora, di studiosi di letteratura, storici, traduttori piuttosto che osservatori culturali). La cultura dei paesi slavi era il loro pane quotidiano e all'interno di ciascuna delle tante culture slave si muovevano con disinvoltura e apportando idee che, per quanto discutibili, risultavano sempre fondate e originali, e, soprattutto, generatrici di altre idee, magari opposte. A entrambi, inoltre, non faceva davvero difetto una certa ironia, quella capacità di saper prendere con la giusta dose di "leggerezza" i fischi e gli applausi che si accompagnano alle scelte coraggiose.

L'antologia curata da Martini presenta le poesie di dieci giovanissimi poeti (6 donne e 4 uomini di età compresa fra i 25 e i 37 anni), quasi tutti sconosciuti anche ai più attenti conoscitori nostrani della sempre mutabile e vivace situazione poetica russa. Alle poesie di ciascun autore viene premessa una breve nota informativa che diviene brevissima nel caso di Marina Gol'denberg, della quale sappiamo soltanto che: "nasce nel 1978 a Zlatoust. Pubblica sulla rivista Ural'skaja nov'. Attualmente studia all'istituto culturale Gor'kij" (p. 115). Qualcosa di più veniamo a sapere di Boris Ryžij (morto suicida nel 2001 a soli 27 anni), sicuramente il poeta più noto e, forse, il migliore del gruppo, il quale, molto ben tradotto da Valeria Ferraro, è pienamente consapevole del proprio destino biografico-poetico sulla scia esplicita di Esenin e Ma-

jakovskij (“Una nave smaltata, / l’oblò, il comodino, il letto – / vivere è difficile e scomodo, / però è comodo morire. / Sto disteso e penso: forse / queste stesse lenzuola bianche / ieri hanno avvolto colui che oggi / se ne è andato all’altro mondo. / Il rubinetto gocciola piano. / La vita, scarmigliata come una puttana, / appare da una nebbia / e vede il letto, il comodino... / Io cerco di sollevarmi un po’, / voglio guardarla negli occhi. / Guardarla, mettermi a piangere, / e non morire mai”, p. 9). Sufficientemente nutrite sono anche le informazioni relative ad Alina Vituchnovskaja (soprattutto per la sua militanza nel partito nazionalbolscevico di Eduard Limonov) la quale sa accompagnare il proprio verso, fatto spesso di immagini forti e violente, a molte reminiscenze classiche (qua e là mi è parso di scorgere Achmatova, Mandel’stam, Georgij Ivanov, e persino Nadson). Tra tutti i poeti presenti, l’unico a essere già stato tradotto in precedenza in italiano è Andrej Sen-Sen’kov (da Paolo Galvagni nell’antologia *La nuova poesia russa*, Milano 2003 e da Massimo Maurizio su *eSamizdat* 2004/2, pp. 13–15) che è anche il più vecchio e il più sperimentatore.

Degli altri, sui quali non mi soffermerò (anche perché, con più competenza di me, lo fa in questo stesso numero Marco Sabbatini), resta da dire che la loro presenza è ampiamente giustificata sia dal titolo dell’antologia, sia dall’introduzione del curatore. Del titolo in parte si è già detto in relazione al precedente ripellino; andrà aggiunto che ovviamente richiama anche quello usato da Galvagni e che dall’uno e dall’altro si distacca per l’uso del superlativo, che qui, come non mai, risponde pienamente all’attività di consigliere editoriale che Martini andava svolgendo negli ultimi tempi con particolare competenza, ovvero, come mi scrisse in un email del 10 novembre 2003, “senza la presunzione di trovare a ogni passo un capolavoro, ma semplicemente per rendere conto delle tendenze in atto”. “Nuovissima” sta quindi per qualcosa di tendenzialmente presente ma da verificare in futuro negli ulteriori sviluppi generali della poesia russa e in quelle particolari degli autori presentati.

Anche l’introduzione scritta da Martini è orientata verso il riconoscimento degli ambiti poetici attualmente in vigore in Russia e che vengono riassunti con le due categorie, in parte dipendenti l’una dall’altra, di

“internet” e “decentramento”. Questo non per esaltare acriticamente tutto ciò che è nuovo e si avvale di moderne tecniche di diffusione, ma semplicemente per non sottovalutare ciò che la “rivoluzione della rete globale” ha portato (e prima o poi, piaccia o no, porterà anche da noi) con sé anche nel campo culturale e letterario e che per una volta vede la Russia sicuramente all’avanguardia.

Poi certo, resta il problema degli errori di traduzione, più gravi che numerosi, “introdotti” da Martini, sui quali però, anche nel caso in cui l’autore potesse ancora difendersi, non sarebbe giusto insistere più di tanto. Poco senso avrebbe anche elencarli o magari difenderli rintracciando le possibili cause (la fretta? La malattia? L’umanissimo errare?). Più utile sarebbe forse riflettere che mentre nel campo della prosa russa sta crescendo un’ottima scuola italiana di giovani traduttori (Laura Salmon, Mario Caramitti, Marco Dinelli, Catia Renna, Andrea Lena Corritore, solo per citarne, in ordine sparso, alcuni) lo stesso, dopo la morte di Ripellino, Poggioli e Colucci, non può dirsi per la poesia. Non è solo perché la traduzione di versi è particolarmente malpagata e difficile, ma forse anche perché l’errore è più evidente e, direi, fatale per il destino di chi lo compie. Per questo sempre più spesso assistiamo a traduzioni quasi perfette dal punto di vista della lettera, ma noiose, prive di brio, infedeli in un senso forse ancora più profondo. Si prenda, a puro titolo di esempio, la poesia di Lev Rubinštejn “Mama myla ramu” che nella più volte citata antologia curata da Galvagni viene inappuntabilmente tradotta “La mamma lavava il telaio della finestra” ma che, proprio per questo, oltre ovviamente alla concisa struttura allitterativa, perde tutta l’immediatezza e la riconoscibilità dell’originale (l’abecedario di sovietica memoria).

Meno rischiosa, da questo punto di vista, è la scelta con cui è costruita un’altra recente raccolta di versi russi, quella *Poesia russa* curata da Stefano Garzonio e Guido Carpi di cui pochi fortunati hanno potuto godere acquistandola nelle edizioni della biblioteca di Repubblica. E che è un’antologia, più che della poesia russa dalle origini ai nostri giorni, delle traduzioni in italiano della medesima. Il risultato finale, arricchito peraltro da testi introduttivi originali dei due curatori, è sicuramente di grande livello. Personalmente, pur essendo io

uno di quei fortunati, mi duole però che la distribuzione sia ancora una volta del tipo *carpe diem*, e che, oltre all'assenza del mio amato Georgij Ivanov, manchi quel capolavoro di traduzione rappresentato dalle *Confessioni di un malandrino* di Esenin nella versione di Renato Poggioli, che Angelo Branduardi ha magistralmente messo in musica nel 1975.

Simone Guagnelli

Sembra che qui la chiamassero neve. Poeti cechi contemporanei, cura e traduzioni di A. Parente, Mimesis, Milano 2005.

Per introdurre un ipotetico seminario su “come non fare un'antologia”, un ottimo esempio potrebbe essere offerto dal recente volume curato da Antonio Parente, già autore di un'altra antologia dal titolo altrettanto criptico, *Quando il sole è fissato con i chiodi. Poeti finlandesi contemporanei* (Milano 2002). L'antologia di poeti cechi “contemporanei” *Sembra che qui la chiamassero neve* racchiude in poco più di duecento pagine delle microantologie poetiche di sette poeti cechi (con il testo originale a fronte) ed è corredata, oltre che da delle brevi schede di mezza pagina sui singoli autori presentati, da diciassette righe di prefazione (p. 7) e sei di ringraziamenti (p. 8).

A giudicare dal tono della prefazione, la problematicità delle scelte effettuate (anche volendo sorvolare sul problema di ciò che è o non è “contemporaneo”) sembra ben chiara al curatore stesso, che afferma che i poeti presentati “sembrerebbero [...] rappresentare meglio le diverse linee di sviluppo della poesia ceca contemporanea” e che, “se si volesse trovare un punto comune alla maggior parte dei poeti di quest'antologia, si potrebbe far riferimento a come molti di loro abbiano pubblicato, durante il regime comunista, in edizioni *samizdat*, stampa clandestina e dissidente vietata dal regime”. In questo modo compaiono l'uno accanto all'altro protagonisti della generazione dei tardi anni Cinquanta, accanto a poeti degli anni Sessanta e della normalizzazione. Tra il più vecchio (Karel Šiktanc, nato nel 1928) e il più giovane (Jáchym Topol, nato nel 1962) intercorrono quasi 35 anni. Basterebbe questo dato per illustrare quanto aleatorio sia il criterio scelto dal curatore

di un volume nel quale, peraltro (e viene realmente da chiedersi perché), non ha trovato posto nemmeno una poetessa. . .

Pur senza voler necessariamente mettere a confronto l'antologia italiana con quelle ben più ricche e curate (anche se a loro volta problematiche) offerte di recente al pubblico francese (*Anthologie de la poésie tchèque contemporaine*, a cura di P. Král, Paris 2002) e russo (*Iz veka v vek. Češskaja poezija: Stichotvorenija*, a cura di S.N. Glovjuk e D. Dobiáš, Moskva 2005), non si può non sottolineare quanto deludente sia il risultato finale di *Sembra che qui la chiamassero neve* (il titolo è ovviamente tratto da un verso di una poesia, in questo caso di P. Kabeš). Presenti con un numero variabile di poesie (dalle sei alle undici, a seconda della lunghezza), gli autori scelti dal curatore non soltanto non sono ascrivibili a correnti poetiche contigue, ma rischiano anche di offrire un quadro falsato dell'evoluzione della recente poesia ceca. Senza nulla togliere all'influenza del surrealismo ceco, quanto meno bizzarra è infatti la decisione di presentare su un panorama che comprende soli sette poeti, ben tre autori che, in forma più o meno marcata, si richiamano (o si sono richiamati) ai principi estetici del surrealismo più tradizionale (Petr Král, Milan Nápravník, Pavel Řezníček). E ancora più stupefacente è, dato il criterio scelto dal curatore, l'assenza dei due poeti forse più “occultati” (ma anche più significativi) degli anni della normalizzazione, Ivan Wernisch e Zbyněk Hejda.

Un certo imbarazzo suscitano anche i medaglioni degli autori, che non soltanto non tengono conto delle precedenti pubblicazioni italiane (si vedano ad esempio le due “antologie” pubblicate sulla rivista *Si scrive*, 1995, pp. 254–307; e 1997, pp. 202–235), ma sono anche caratterizzati da lacune inspiegabili. Per rendersene conto basta prendere in analisi il primo e l'ultimo degli autori tradotti: la bibliografia di Topol si ferma inspiegabilmente al 1995 (p. 189) e quella di Michal Ajvaz (esclusi i versi pubblicati su una discutibile antologia del 2002) addirittura al 1993 (p. 9). Piuttosto inspiegabili sono anche le scelte di dedicare al solo Karel Šiktanc ben 70 pagine del volume (pp. 119–187) e di tradurre in certi casi versi tratti da una sola raccolta (quasi tutte le poesie di Petr Král sono ad esempio tratte dalla raccolta *Per l'angelo*, del 2000, e solo le ultime due

dalla raccolta *Vecchio nuovo continente*, del 1997; tutte le poesie di Řezníček, tranne, una sono tratte da due raccolte del 2001–2002). L'impressione generale è quella di una scelta fatta non solo seguendo i propri gusti (e fin qui non ci sarebbe niente di male), ma anche in modo frammentario e casuale.

A un lettore italiano attento a quanto accade in campo poetico nell'Europa centrale non resta quindi che prendere con una certa cautela in mano l'antologia pubblicata dalla casa editrice Mimesis, che pure pubblica per la prima volta delle scelte cospicue dell'opera di alcuni poeti, e per un panorama più completo rivolgersi, per il momento, alla più equilibrata antologia francese. Alla luce di quanto detto viene infine da chiedersi se la speranza del curatore di poter presto presentare anche il punto di vista femminile della poesia ceca (p. 7) sia, se la realizzazione sarà la stessa, più una promessa o una minaccia. . .

Alessandro Catalano

E. Švarc, *San Pietroburgo e l'oscurità soave*, traduzione di P. Galvagni, Edizioni del Leone, Venezia 2005.

San Pietroburgo e l'oscurità soave è la prima raccolta di poesie tradotte in italiano di Elena Švarc, autrice russa già conosciuta all'estero, soprattutto in America, a partire dagli anni '80. I versi presenti in questo libro provengono da varie raccolte della stessa Švarc, e vanno dai primi anni '70 di *Una carrozzella, dimenticata accanto a un negozio*, fino al recente *Quaderno romano*, raccolta di versi italiani, composti dalla poetessa durante un lungo soggiorno in Italia nel 2001.

A un primo sguardo la *San Pietroburgo* del titolo della raccolta sembra essere una presenza sostanzialmente fittizia, poiché, dal nostro particolare punto di vista di lettori italiani, rimaniamo colpiti dall'incredibile quantità di riferimenti a città come Roma, Venezia, Bologna: ne "La vergine che cavalca Venezia, e io sulla sua spalla", prima della descrizione visionaria di questa cavalcata nel fondo del mare, il lettore è rassicurato da un breve schizzo della magica città lagunare: "I magazzini ai bordi, le Alpi in lontananza / E mi sono immedesima nella pioggia. . . / nei tuoi palazzi slavati dalla peregrinazione". Dopodiché Venezia non è più Vene-

zia, ma si trasforma in vari esseri marini, tutti più o meno verdi, iridescenti e squamosi: fedele al carattere proteiforme delle sue poesie, ove "tutto si trasforma in tutto" La Švarc trasfigura la città e ne fa, nell'ordine, un coccodrillo ammuffito, un cavallo marino – tritone bagnato –, un prezioso mollusco intagliato e un dragone dalle squame dorate che si tuffa nell'oscurità verde del mare. Per domare tale bestia superba c'è bisogno di una vergine purissima, la seconda protagonista di questa favola – o visione – in versi, che incarna la tensione mistica e religiosa che nelle opere di questa poetessa è costante fonte di ispirazione e di ricerca. La Vergine, su cui "hanno gettato tutti i peccati" deve compiere un sacrificio e dopo aver domato il suo multiforme destriero – la Venezia imbizzarrita – precipita nel fondo del mare. Lì i peccati sembrano fare effetto, lei si gonfia "come un vampiro nella bara", e da giovane fanciulla "diviene vecchia all'improvviso", e porta "il cimitero russo / sul palmo della mano". Ad accompagnarla in questa singolare catabasi c'è la poetessa che come un "piccolo nodo", raccolti tutti i suoi peccati per il viaggio, sta appesa sulla sua spalla: "forse ho fornicato, ho mentito, ho ucciso? / i peccati, come gabbiani, sono giunti da ogni dove / [...] / sì, ho fatto tutto questo. Il fondo, divampando, mi vola incontro". Che l'io poetico dell'autrice assomigli qui, appollaiato sulla spalla della vergine, e prima ancora, pioggia penetrante, alla scimmietta di cui parla l'Achmadulina nella sua "favola sulla pioggia", è solo una coincidenza, o forse no: a una strana *skazka* assomiglia anche questa poesia, che ci regala un'incredibile quantità di immagini pittoresche, di strane metamorfosi visionarie così simili allo stile achmadulliniano.

Venezia ritorna in "La neve a Venezia", dove la Švarc si stupisce della "esile mano" dell'inverno italiano, dove l'acqua rimane sempre e inesorabilmente acqua, poiché ingoia il ghiaccio che qui è caduco e sparuto, rispetto a quello massiccio della *sua* Venezia, San Pietroburgo.

Il viaggio ideale della Švarc attraverso alcuni importanti luoghi simbolici italiani passa da Bologna, dove l'autrice dedica versi vibranti alla Pietà di Nicolò dell'Arca, gruppo scultoreo della fine del XVI secolo, raffigurante un gruppo di personaggi sacri in adorazione del corpo di Gesù deposto. Qui il tono della poesia non è né visionario né giocoso, come spesso accade nei ver-

si della Švarc, ma si sente tutta la tensione spirituale di un'autrice che ha fatto del desiderio di "consolare Dio" il nucleo intimo e più vero della sua opera, dai versi di "Lavinija" e del "David danzante" fino a quelli più recenti. I versi qui diventano solenni, a esprimere tutta la compassione per Maria, stordita dal dolore davanti al Figlio morto. E, per farlo, Švarc usa, non sappiamo quanto consapevolmente, parole care all' Achmatova di *Requiem*: Maria infatti "stringe le mani" in sofferente contemplazione, ed è una figura femminile dall'umanissimo dolore, mentre "ulula come una bestia ferita" perché le hanno ucciso chi contava più della sua stessa vita. Qui Gerusalemme è come la Mosca degli anni '30, quando il muro del pianto erano le mura rosse del Cremlino, e le madri e le mogli erano ridotte a urlare davanti a enormi chiavistelli impassibili come le donne degli *strel'cy*.

Da Bologna a Roma, in cui si racconta del fianco rotondo e violetto del Pantheon, circondato da banchetti di "mulatti" (sic!), e dell'indifferenza di Roma "per tutto ciò che Roma non è". Segue una poesia sull'atmosfera inquietante del giardino di villa Medici, sorto in corrispondenza delle mura Aureliane, là dove i Goti infransero le difese di Roma, dando inizio all'eccidio. Di chi è lo spirito che anima di scricchiolii (i famosi *zvuki i stuki*...) questo posto? "Ferdinando, Attila, Gogol' [...] chiunque fosse questo spirito tenace / un'inezia infestante o un principe / l'ultima notte s'è congedato".

In realtà questi versi solo in apparenza sono "italiani", ed è vero che, per citare Paolo Ruffilli, curatore dell'edizione di questo libro, "c'è tutta la santa madre Russia" in queste poesie: la vergine che cavalca Venezia porta sul palmo di mano il cimitero russo dell'isola di S. Michele, e spesso le atmosfere di Venezia ricordano San Pietroburgo; nei versi bolognesi abbiamo visto come affiori il ricordo di Mosca, e persino nel "Quaderno Romano", ne "Il giardino di villa Medici", troviamo una "statua di dea romana / simile a una colcosiana".

Nelle altre poesie S. Pietroburgo va e viene, sfondo intermittente per peregrinazioni e suggestioni dell'anima: intuiamo che la "carrozzella dimenticata accanto a un negozio" si trova sulla Prospettiva Nevskij, poiché in quale altro posto, "la madre sprofondata nel luccichio di un negozio", un bimbo appena nato può scomparire nell'aria? "Dissolversi nella notte / come un pezzetto di

zucchero?". Sempre a Pietroburgo, quella visionaria di Gogol', Dostoevskij, Belyj, ritorna il motivo dell'occultismo, caro alla poesia di Švarc: esso compare infatti già nella "Ballata sulla seduta spiritica con l'ombra di Aleksandr Puškin" e poi nella "conversazione con Cagliostro". Qui si tratta invece di una "conversazione" con l'abate Avvakum, che personaggi pittoreschi interrogano sulla sorte dei propri cari. Ed è sul Litejnyj Prospekt dei vecchi palazzi signorili modern style che ci immaginiamo la *kommunal'ka* di "La Pietroburgo spagnola", piccolo poema sulla tragicomica convivenza di tre vecchietti, un musulmano sufito, un ebreo e un cristiano ortodosso, uniti, tra mille battibecchi, dalla "buona Vera", cioè dalla Fede. A essi si aggiungerà un bambino muto di nome Buddha, cosicché nel poemetto viene raggiunta la piena "ispanicità" di Pietroburgo, così come la intende la Švarc: come si legge nel breve preambolo al poemetto, infatti, la Spagna fu l'unico luogo in cui a lungo, nel medioevo, convissero pacificamente tre religioni diversissime eppure molto simili: l'islam, il cristianesimo e il giudaismo; ora è a Pietroburgo che possiamo trovare insieme chiese ortodosse e moschee, sinagoghe e persino un tempio buddista. La *kommunal'ka* di Vera è un microcosmo fecondo e autosufficiente ai tempi della seconda guerra mondiale, in cui si prega, si fa penitenza e si plasma... il Golem! Lo Homunculus è qui un tesserino fedele che al momento opportuno corre sul tetto del palazzo per deviare le bombe e gettarle nel mare, cosicché i terribili bombardamenti, fosse per le preghiere, o per il più pragmatico accorgimento dell'ebreo David, nemmeno sfiorano mai la casa dei tre vecchietti. Ma dopo la guerra la vita è dura, e "Vera / si ammala". Quando si spegne definitivamente Jusuf, David e Vlasij la accompagnano al cimitero di Smolenskoe; qui, al calar del sole, non ci sono né diavoli né spiritelli malvagi, ma volgari ladri e assassini, che "li accerchiarono lesti e compatti / e li fanno fuori / col tirapugni, il cappio e il coltello". Fine efferata e così poco poetica per delle anime tanto attaccate alla fede; ma questo è il destino dei martiri, che così "non si separarono da Vera anche sulla terra".

L'esperimento forse più originale dell'intera raccolta è però quello del "Vangelo aereo", che la stessa autrice definisce come una "buona novella" tracciata "da quattro creature dell'aria, chi col pungiglione, chi con l'ala".

Il vangelo secondo l'ape, secondo il cedro, secondo un angelo, e secondo l'aria.

L'ape è una creatura libera e briosa della “mesta Giudea”, attirata dai profumi sontuosi dei fiori, che un giorno sente un profumo dolcissimo, paradisiaco, “come in un giardino di rose dopo la tempesta”, il profumo di Gesù. (altrove si dice che “l'odore di Dio/somiglia all'acre odore della corrente elettrica”). L'ape lo trova e vuole pungerlo: *vokrug ja stala vit'sja, ishcha, kuda by vpit'sja* [cominciai a girargli accanto / cercando dove pungerlo], ove lo stesso articolarsi di suoni e ritmo riproduce il ronzare allegro di un'apetta golosa.

L'ape è la Švarc, che trova un modo semplice e immediato per esprimere il desiderio tutto fisico di “nutrirsi di Dio”, di sentirlo. Ma non è così facile toccare la vita eterna: “la via a essa passa per la sorda notte”. Se hai la fortuna di stare vicino a Dio mentre muore, puoi pungerlo dritto al cuore, e stare con lui in paradiso.

Il cedro è l'albero da cui viene ricavata la croce di Cristo. La grafica della poesia qui è verticale. Il ritmo è secco come il legno, le parole feriscono come i colpi d'ascia che abatterono il povero cedro: “Gli appesero Dio, vivo”. Il cedro soffriva, cercava di stringersi, di spremere la sua ultima linfa per dargli un po' di conforto. Esso assomiglia molto all'albero della vita che troviamo spesso nei mosaici bizantini: il rigoglioso albero verde vicino al quale scorre l'acqua nel Paradiso Terrestre, è il cedro che risorse, anche lui, grazie al sacrificio divino.

Segue l'episodio dell'angelo: di solito gli angeli della Švarc sono creature bellissime e vivaci come bambini, come l'ape. Questo volava allegro fra Creta e Cipro quando d'improvviso giunse un'ombra. Lo sappiamo tutti: è la famosa, terribile notte delle tre del pomeriggio, è la notte della morte di Dio in cui la terra si squarcia, le tenebre penetrano ovunque, e l'aria si riempie di demoni. Nessuno però, prima dell'angelo cipriota, ci aveva ancora rivelato che “nel mare urlò il sale”.

È qui che il climax giunge al suo massimo, perché poi il “vangelo secondo l'aria” coglie l'ultimo respiro di Gesù e lo restituisce al mondo, alle sue creature, agli uomini: “il suo respiro si mescolò all'aria / il vento lo disseminò per il mondo / scoprirai che nei polmoni è entrata almeno una piccolezza / quando d'improvviso il corpo, per nulla sarà preso dal tremore”. L'aria sa che “Dio è nell'uomo” e conclude così la sua buona novella.

Il misticismo prepotente, ma a volte anche ironico e sdrammatizzato di questa poetessa, si alterna in questa raccolta a favole visionarie e a immagini e situazioni apparentemente familiari e innocue, in realtà cariche spesso di mille significati nascosti: in effetti “Sciopero degli elettricisti” non parla di una delle tante manifestazioni romane alle quali siamo abituati, e “Discussione nel parco” non è solo una poesia su una scaramuccia fra amici, ma cela presenze superiori per le quali “l'aria è come carta assorbente / qualcosa vuole trasparire / dal luccichio, dal tremolio”. Così, da particolari prosaici, rassicuranti (le “fettine secche di formaggio... la bottiglia di birra forte) può sbucare tutto un mondo fantastico, fatto di fede, fantasia e piccole superstizioni, un mondo dove, per citare ancora Ruffilli, “anche i gesti quotidiani più consueti si trasformano in momenti di intensa drammaticità”.

Alessandra Carbone



Esce in traduzione italiana la prima raccolta di poesie di Elena Švarc. Il piccolo volume include diciotto componimenti con il testo originale a fronte; i primi undici, ordinati cronologicamente vanno da *Koljaska zabytaja u magazina* [Una carrozzella dimenticata davanti a un negozio, 1971], sino a *Počemu ne vse vidjat angelov* [Perché non tutti vedono gli angeli, 1996] e sono rappresentativi delle principali tematiche affrontate da Elena Švarc nel suo sviluppo poetico dalla gioventù sino alla maturità dell'epoca post-sovietica. In questa prima parte della raccolta, particolarmente significativo è il testo visionario e autobiografico *Deva verchom na Venecii i ja u nee na pleče* [La vergine sopra Venezia, e io sulla sua spalla, 1979], poesia molto cara all'autrice, che Galvagni riesce a restituire bene nella traduzione italiana, nonostante il testo presenti delle difficoltà oggettive, sia dal punto di vista della resa ritmica, che del significato.

Come suggerisce il titolo, molto Pietroburghese e oscura è l'atmosfera della poesia *Mertvyčh bol'se* [Sono più i morti, 1989], in cui è manifesto il gusto gotico dell'autrice. Testo caratteristico per la sua teatralità è *Ssora v parke* [La discussione al parco, 1985], anche se sarebbe stato più corretto tradurlo con “Litigio” al parco. Per il resto appare evidente il continuo rimandarsi di sogni e alchimie metrico-stilistiche tipiche della poesia di E.

Švarc. Più evidente è il richiamo mistico nella seconda parte della raccolta, dedicata ai “Versi italiani”, con *P’eta Nikolo del’ Arka v bolonskoj cerkvi Marija della vita* [La pietà di Nicolò dell’Arca nella chiesa bolognese di Maria della vita], in cui la poetessa narra le coincidenze di strani incontri reali confusi a visioni in una chiesa sotto una nevosa Bologna. Sempre dal periodo di residenza in Italia del 2001, a Roma (“Quaderno romano”), sono riportati i testi *U Panteona* [Accanto al Pantheon], *Sad villy Mediči* [Il giardino di Villa Medici] e *Zabastovka elektrikov* [Sciopero degli elettricisti]. In queste tre poesie recenti, sembra più esplicito il procedimento con cui l’autrice costruisce il suo universo poetico: attraverso il suo sguardo visionario deforma luoghi e penetra situazioni alterando i simboli dello spazio urbano e mitico di Roma, accanto ai quali si stagliano mondi paralleli.

Semplicemente intriso di malinconia si presenta invece l’ultimo testo del ciclo, il componimento dedicato a Venezia: *Sneg v Venecii* [La neve a Venezia]. Chiudono la raccolta due brani dai caratteristici “Piccoli poemi”: *O tom kto rjadom* [Su colui che è accanto, 1981] dagli *Appunti dell’Unicorno* e il testo emblematico *Preryvistaja povest’ o kommunal’noj kvartire* [Racconto frammentario su un appartamento in coabitazione, 1996], dove la poetessa trasferisce il carattere eclettico e “multiculturale” della sua personalità, in una sorta di ecumenismo postmoderno.

Nonostante l’imponente produzione di Elena Švarc, queste poche poesie appaiono sufficienti per rintracciare buona parte dello stile e dei motivi caratterizzanti l’autrice. Bisogna dar merito al traduttore Paolo Galvagni, anche del fatto che si tratti della prima raccolta pubblicata in Italia dedicata totalmente all’opera di una poetessa, per altro già tradotta e diffusa nelle principali lingue europee. A onor di cronaca, nel luglio del 2005, allo Europe Festival 2005 svoltosi a Fermo, Elena Švarc è stata premiata per la sua raccolta di poesie *San Pietroburgo e l’oscurità soave* nell’ambito del Premio europeo per la poesia. Al conferimento erano presenti l’autrice e il traduttore Paolo Galvagni, premiato per le versioni dal russo.

Marco Sabbatini

“Quell’insostenibile estetica del romanzo...”

F. Ricard legge *Lo scherzo di Milan Kundera*, traduzione di M. Rizzante, Metauro edizioni, Pesaro 2003;

K. Chvatik, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, traduzione di S. Zagrado, postfazione di M. Rizzante, in appendice quattro dialoghi di M. Kundera, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2004;

M. Kundera, *Il sipario*, traduzione di M. Rizzante, Adelphi edizioni, Milano 2005.

Nel suo ultimo testo, intitolato emblematicamente *Il sipario*, Milan Kundera torna a interrogarsi su una domanda che lo assilla da tempo: che cos’è il romanzo? Secondo l’autore ceco “il romanzo non è secondo me un ‘genere letterario’, un ramo fra i rami di un unico albero. È impossibile capire il romanzo se gli si nega una sua specifica Musa, se non lo si considera un’arte *sui generis*, un’arte autonoma. Il romanzo ha una sua genesi [...] ha una sua storia scandita da specifici periodi [...] ha una sua morale [...] ha un suo specifico rapporto con l’io dell’autore [...] ha un suo tempo di creazione [...] si apre al mondo al di là dei confini della sua lingua nazionale” (pp. 73-74). Tornando, dopo *L’arte del romanzo e I testamenti traditi*, al suo tema preferito di riflessione, Kundera abbassa quindi il sipario sul suo ultimo testo con un’altra appassionata difesa del romanzo e dei valori culturali europei il suo personale tritico “teorico”.

La forza della parola autoriale è spesso illuminante (si pensi a certi passaggi su Kafka), ma quando si rivela “l’unica” analisi di un’opera, di un autore e/o di un genere, rischia di portare a visioni appassionate e militanti, ma anche univoche e, talvolta, fuorvianti. Lo stesso Kundera del resto sembra, tramite Gombrowicz, voler ribadire la volontà di continuare “ad analizzare i propri testi ‘quanto potrà e finché potrà’, poiché uno scrittore incapace di parlare dei propri libri non è uno scrittore completo” (p. 90).

Recensendo il numero 20 della rivista Riga (del 2002), integralmente dedicato a Kundera (“Nell’Europa degli spot”, *L’Indice*, 2003, 2, p. 13), avevo sottolineato che in Italia, a dispetto delle tante traduzioni, la ricezione dell’opera di Milan Kundera è sempre stata, a par-

tire dal grande successo di pubblico in parte provocato da una trasmissione televisiva, frammentaria e casuale. A quel primo tentativo di colmare una grave lacuna e di presentare, oltre ad alcuni testi inediti, una raccolta di recensioni e articoli a lui dedicati da scrittori affini (Paz, Arrabal, Rushdie, Fuentes, Roth, Ionesco, Updike, McEwan, Calvino, Scarpetta), hanno fatto ora seguito, oltre al nuovo volume dello stesso Kundera, altre interessanti iniziative editoriali, organizzate dall'infaticabile Massimo Rizzante, che permettono di riaffrontare l'affascinante problema di uno scrittore che riflette in modo così frequente e stimolante sulla sua opera.

Nell'interessante collana "Piccola Biblioteca del Romanzo" della casa editrice Metauro è stata pubblicata una "lettura" dello *Scherzo* di François Ricard, che risulta fortemente segnata dalla concezione del romanzo propagata in più occasioni dallo stesso Kundera. Nonostante qualche imprecisione (in Cecoslovacchia, nel 1965, data in cui il libro era stato concluso, lo svelamento dei crimini dello stalinismo non era ad esempio affatto così banale come l'autore sembra pensare), la lettura del saggio di Ricard offre molti spunti interessanti (al limite ci si può chiedere se esista davvero in Italia una classe intellettuale disposta a spendere 7 euro e mezzo per acquistare un saggio scritto come postfazione a un'edizione francese del romanzo).

In modo relativamente simile a un volume precedente della stessa collana, *Mauro Martini legge il dottor Živago di Boris Pasternak* (si veda la recensione in *eSamizdat*, 2004/3, pp. 252-254), lo studioso francese cerca di uscire dal cliché dell'interpretazione del romanzo come "gesto d'opposizione ideologica e politica" (p. 8) per analizzarlo invece su basi "estetiche" (e così scongiurare il rischio di "scambiare ciò che è accidentale per ciò che è sostanziale", p. 10). Rifiutata l'etichetta di romanzo impegnato e filosofico, l'autore (in accordo con Kundera) interpreta *Lo scherzo* soprattutto come un "romanzo d'amore" (p. 30), ma ovviamente stiamo parlando di un amore "devastato", ovvero come un "romanzo della delusione amorosa" (p. 31). La chiave di lettura scelta da Ricard è infatti proprio quella in realtà già offerta dalle parole del protagonista principale del romanzo, Ludvík Jahn, del "mondo devastato" in cui vivono i protagonisti (p. 14): in questo mondo, che esteriormente è indistinguibile da quello reale, tutto non è altro

che "una pallida copia" (p. 21) del mondo reale (se non addirittura una "trappola"), e tutto è ormai succube di un generale "disordine semiotico" (p. 23). La storia "mette in scena ormai solo pagliacciate di cattivo gusto, piene di smorfie, inutili gesticolazioni e sberleffi senza capo né coda" (p. 22), ma, malgrado tutto, prosegue. Il significato delle cose ha subito una "deviazione a favore di un altro significato completamente diverso, se non contrario, che si appropria dell'apparenza e la trasforma in impostura" (p. 23).

In questo contesto, la narrazione da parte di quattro io diversi, che frantuma la percezione della storia in una serie continua di punti di vista molteplici e di evidenti contraddizioni, è lo strumento che meglio di ogni altro permette di cogliere gli effetti di questa "infinita e imprevedibile variazione del senso" (p. 25). La storia raccontata resta così alla fine "per sempre molteplice e cangiante, inafferrabile se non attraverso il cambiamento e la pluralità" (p. 28). E l'amore, cercato pure con forza da tutti i protagonisti, si trasforma sempre in qualcos'altro, cedendo sempre il proprio posto a ignoranza, vendetta, odio e accecamento. Qualunque forma di felicità è impossibile, fosse pure solo quella data dalla coscienza della propria incapacità di porre rimedio al disordine semiotico di cui si è ostaggi. Non a caso la bellezza (o quanto ne è rimasto) è tristemente legata a povertà, solitudine e abbandono, e cioè a quelle "povere macerie che restano una volta che la devastazione si è compiuta" (p. 44). La bellezza quindi, una volta che qualsivoglia forma di trascendenza è stata sostituita da parodie e imposture, "non si dà che nella sospensione del senso" e non può quindi, come ben dimostrano alcune delle scene più simboliche del romanzo, che "restare per sempre velata" (p. 45).

Rispetto al citato libro di Martini sorprende la struttura tutto sommato tradizionale del saggio e la scarsità di rimandi ad altri romanzi di Kundera che pure avrebbero offerto all'autore interessanti materiali comparativi. Per certi versi, nonostante tutti i tentativi di porre fine alla diffusa lettura "politica" del romanzo, Ricard, facendo sua la polemica che Kundera conduce da anni nei confronti del piccolo contesto nazionale, amputa una parte importante dello "sfondo culturale" sul quale *Lo scherzo* è stato scritto e che avrebbe forse meritato spazio maggiore nell'interpretazione complessiva.

I rischi a cui va incontro il critico nel momento in cui si dimostra troppo succube alle opinioni dell'autore emergono in modo piuttosto chiaro mettendo a confronto il testo di Ricard con il capitolo dedicato allo *Scherzo* del ben più solido volume di Květoslav Chvatík, finalmente messo a disposizione del lettore italiano grazie all'agile collana Labirinti del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dell'università di Trento (<http://www.lett.unitn.it/DIP-SFS/collana/labirint.htm>). Molti anni dopo la pubblicazione dell'originale è stato infatti finalmente tradotto in italiano il volume critico più acuto ed equilibrato sull'opera romanzesca di Milan Kundera: le versioni tedesca (*Die Fallen der Welt. Der Romancier Milan Kundera*), ceca (*Svět románů Milana Kundery*) e francese (*Le Monde romanesque de Milan Kundera*) risalgono infatti al lontano 1994. Anche l'edizione italiana, pure arricchita da alcuni dialoghi di Kundera, si ferma ovviamente all'inizio degli anni Novanta ed è un peccato che non sia venuto in mente all'autore e al curatore di tradurre, almeno in appendice, anche le recensioni che Chvatík ha regolarmente pubblicato (in ceco) di tutti i successivi libri di Kundera.

Inquadrati da due lunghe riflessioni sulla "crisi della narrazione e possibilità di una storia" (pp. 9-30) e sulla concezione kunderiana del romanzo (pp. 163-189), si snodano i singoli capitoli del volume, quasi sempre dedicati a un singolo libro di Kundera. L'approccio di Chvatík, a sua volta erede della ricca tradizione dello strutturalismo ceco, è complesso e può in certe pagine anche spaventare i non addetti ai lavori, ma fornisce un quadro interpretativo molto più ricco di tante analisi frettolose lette negli ultimi anni. Esemplificando in modo molto chiaro la terminologia tratta dalla narrazione e dalla tematologia strutturale che poi verrà utilizzata nell'analisi delle singole opere, Chvatík rimarca giustamente come spesso, nell'analisi dei romanzi di Kundera, ci si sia "limitati all'osservazione isolata delle singole opere, senza tenere conto delle loro correlazioni semantiche e artistiche" (p. 19).

Dopo aver brevemente ripercorso la formazione del Kundera prosatore e il suo rifiuto del "tradizionale lirismo ceco", Chvatík passa ad analizzare la struttura dei singoli racconti e individua nella "leggerezza della narrazione" e nel loro "aspetto aneddótico, ludico e ameno"

le caratteristiche basilari di *Amori ridicoli* (qui, giustamente, il critico si rifiuta di seguire l'autore nell'interpretazione "romanzesca" del libro). Nel quarto capitolo del volume (intitolato "Lo scherzo dell'innocenza e lo scherzo della storia", pp. 65-82) il critico ceco affronta, ma con profondità ben maggiore sia sul piano strutturale che tematico, lo stesso romanzo analizzato da Ricard. La "metafora dei contraddittori atteggiamenti esistenziali nel 'mondo devastato' dello stalinismo" (p. 75) è qui solo una delle chiavi interpretative (assieme alla sconfitta della razionalità moderna, al corto circuito del sistema comunicativo, al rapporto tra uomo e storia) che, sulla base di un'analisi esauriente delle strutture e dei motivi che "compongono" il libro, danno luogo alla "triste bellezza" del romanzo (p. 82).

Senza rinunciare a tesi provocatorie e anche polemiche rispetto a tante dichiarazioni di Kundera stesso (ad esempio per quanto riguarda il passato personale dell'autore come ipotetica base della *Vita è altrove* o le polemiche suscitate dall'*Insostenibile leggerezza dell'essere*), Chvatík mette bene in evidenza i legami della riflessione di Kundera sul romanzo (e quindi anche il modo in cui molti dei suoi romanzi sono costruiti) con la tradizione avanguardistica e strutturalista ceca e la coerenza interna dei motivi e dei temi presenti in più opere. Studiando come l'autore utilizza in contesti diversi temi, motivi, strategie, maschere e tempi della narrazione, senza per questo rinunciare a cenni alla biografia e al sistema culturale in cui sono nati i singoli testi, il critico ceco offre un'interpretazione quantomai accurata delle singole opere, di cui dovrà da ora in poi tener conto chiunque si voglia avvicinare ai testi di Kundera.

Analizzando, nell'ultimo capitolo del volume, la poetica kunderiana del romanzo europeo, Chvatík nota acutamente che "una teoria del romanzo è raramente 'imparziale'; ciò significa che il punto di partenza della sua argomentazione è di norma un determinato tipo di romanzo, eventualmente una determinata fase del suo sviluppo" (p. 165). In quest'ottica, una difesa splendida e appassionata, ma allo stesso tempo parziale e "militante", della propria concezione del romanzo (che Chvatík definisce "una personale poetica della creazione", p. 168) è offerta dall'ultimo libro di Kundera, *Il sipario*.

Già a proposito dell'*Arte del romanzo* Chvatík aveva del resto notato che il volume gettava "uno sguar-

do molto personale sull'evoluzione del romanzo europeo, uno sguardo consapevolmente parziale, determinato dall'orientamento artistico dell'autore" (p. 173). Kundera ha poi approfondito la sua analisi nei *Testamenti traditi* e anche nel più recente volume ripropone molti dei temi a lui più cari, primi fra tutti quello della funzione conoscitiva come unica "morale" del romanzo e dell'autonomia (e quindi dell'intraducibilità cinematografica) della forma romanzesca.

I temi tipici delle riflessioni di Kundera (il kitsch, la presenza ossessiva della burocrazia, le ambiguità della storia, l'importanza del comico, il terrorismo del piccolo contesto letterario) sono qui presentate all'interno di una fitta conversazione con altri romanzieri (è peraltro sorprendente quanto il panorama degli autori citati sia rimasto simile nei vent'anni passati dalla pubblicazione dell'*Arte del romanzo*): il motto che si ripete più volte nelle pagine del *Sipario* è quindi la volontà di "andare all'anima delle cose", che per Flaubert, e dopo di lui per tutti i "veri" romanzieri, costituirebbe l'essenza dell'indagine romanzesca.

Se dubbia è la tesi che siano gli scrittori i migliori lettori dei loro colleghi, che pure aleggia in molte pagine del libro, opinabili sono anche molte altre convinzioni dello scrittore, come ad esempio che "le Waterloo dei piccoli e anche dei grandi scrittori meritano soltanto l'oblio" (p. 29). Come se non fossero stati a volte dei romanzi non riusciti a nascondere improvvise e inattese svolte nella storia dell'arte... Anche le tesi più provocatorie sono però inserite in un discorso più complesso che in parte le attenua, e del resto per Kundera la provocazione ha sempre rappresentato una delle forme preferite di espressione.

La capacità di andare controcorrente in quest'ultimo libro significa anche ribadire l'importanza di una cultura (e dei suoi monumenti) ormai scomparsa: "l'Europa dei Tempi moderni non esiste più. L'Europa nella quale viviamo non cerca più la sua identità nello specchio della filosofia e delle arti" (p. 174). E quella di Kundera è un'Europa che non deve la sua forza soltanto alla oggi tanto proclamata diversità culturale, ma anche alla ricchezza artistica: "tutte le arti europee, ciascuna a suo tempo, presero così il volo, trasformandosi nella loro storia. Questo fu il grande miracolo dell'Europa: non già la sua arte, ma la sua arte tramutata in storia" (p.

183).

Il sipario è quindi, in ultima analisi, un libro di amori (soprattutto letterari) e di delusioni (causate dall'oblio a cui quegli amori sono sottoposti) e quella di Kundera è probabilmente l'unica difesa possibile della particolare capacità di "strappare il sipario" che alcuni romanzi hanno. E il libro non può quindi che concludersi con la preoccupazione dell'autore che pensa "con angoscia al giorno in cui l'arte cesserà di cercare il mai detto e, docile, si rimetterà al servizio della vita collettiva, che esigerà da lei che abbellisca la ripetizione e aiuti l'individuo a confondersi, felice e in pace, con l'unità dell'essere. La storia dell'arte, infatti, è caduca. Il balbettio dell'arte è eterno" (p. 183).

Alessandro Catalano

Ch. Shmeruk, *Breve storia della letteratura yiddish*, traduzione e cura di L. Quercioli Mincer, Voland, Roma 2003.

A Chone Shmeruk, senz'altro uno dei maggiori studiosi di lingua e cultura yiddish e di ebraismo polacco del XX secolo, e alla casa editrice Voland va il merito di aver aggiunto un altro tassello alla conoscenza della letteratura yiddish in Italia. Molti anni dopo la traduzione dell'opera del francese Jean Baumgarten: *Lo yiddish* (La Giuntina, Firenze 1992) e molti anni dopo la morte dello stesso Shmeruk, avvenuta nel 1996, il lettore italiano ha modo così di rinfrescare le proprie conoscenze in merito e osservare l'avanzamento degli studi scientifici.

In proposito non c'è molto di che essere allegri, per la verità, come Laura Quercioli Mincer lamenta nella postfazione "Perché yiddish". Certo, cosa impensabile fino a qualche tempo orsono, lo yiddish viene attualmente insegnato presso l'Università di Torino, Bologna, Trieste e Venezia; mentre l'università "La Sapienza" di Roma può vantare il primo corso in lingua in Italia. Marisa Romano e Daniela Mantovan Kromer hanno ideato e redigono una rivista di informazioni e riflessioni sullo yiddish nel nostro paese diffusa via internet, *Der ployderzak* (per riceverla, basta mandare una mail all'indirizzo: yiddish.italia@libero.it). In confronto all'immobilismo precedente questi movimenti sono positivi e di buon auspicio, il merito è da riconoscere a chi li ha fortemente voluti, ma nel quadro di una vasta

politica culturale essi rimangono quasi impercettibili e non permettono certo di illudersi. I problemi sono svariati: nessuno degli insegnamenti nominati gode della stabilità e dell'influenza di una cattedra universitaria, le traduzioni in italiano di autori yiddish passano ancora troppo spesso dalle relative versioni inglesi, un'affermazione a livello internazionale degli studi yiddish moderni italiani non è ancora avvenuta e, del resto, nel nostro paese manca l'unità di vedute circa una questione centrale come quella della traslitterazione dello yiddish (attualmente vige la trascrizione suggerita anche dalla Rassegna Mensile di Israel, la maggiore rivista di studi ebraici in Italia, ma esiste una nuova proposta comparsa dalla rivista Ployderzak, 2002/3).

Il libro di Chone Shmeruk, traduzione del polacco di *Historia literatury jidysz. Zarys* (Wrocław-Warszawa-Kraków 1992) può rivelarsi il pretesto per la soluzione di alcune questioni inerenti lo studio della cultura yiddish in Italia; soprattutto, però, esso rappresenta il tentativo di definire la letteratura yiddish secondo date e periodi precisi, e al loro interno di segnalarne i fatti più importanti e gli scrittori più capaci. Il suo autore, che è stato lungamente professore di Storia ebraica e di Lingua e letteratura yiddish all'università ebraica di Gerusalemme, ha affrontato questo percorso in alcune lezioni tenute a Varsavia, di cui il volume rende conto. Del resto, come scrive Laura Quercioli Mincer nella postfazione "protagonista occulta di queste pagine è la città di Varsavia". Shmeruk introduce così la prima edizione polacca del testo: "sono commosso di essere ritornato a Varsavia, la mia città natale, e di essere di nuovo nell'Università dove ho iniziato i miei studi nel 1938". Egli rammenta come sul suo libretto universitario ci fosse un timbro con la scritta: "lato dispari", che significava essere obbligatoriamente assegnato nel ghetto ebraico di banchi a sinistra dell'aula, o come "eroi con i pugni di ferro" attaccassero nell'oscurità gli studenti ebrei. Tra il 1983 e il 1991 Shmeruk ha diretto il Centro per la storia e la cultura degli ebrei polacchi; mentre nel 1996 il suo contributo alla cultura polacca è stato ufficialmente riconosciuto con la *Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski* [Croce al merito della Rinascita della Polonia].

La letteratura yiddish è per definizione, al pari di quella polacca, una letteratura minore. Reintrodurre la letteratura yiddish all'interno di una cornice polac-

ca non è solo questione di "affinità di destino", inteso come secondarietà nell'universo culturale, ma significa rimetterla al posto che le spetta. Nel periodo fra i due conflitti mondiali in Polonia oltre l'80% degli ebrei (solo a Varsavia ne risiedevano 400.000) parla e legge in yiddish; esiste un'enorme rete di istituzioni scolastiche religiose in cui lo yiddish è lingua d'uso per l'insegnamento, così come esso viene insegnato in qualche scuola laica; un'enorme quantità di periodici viene stampata in yiddish; il teatro yiddish scrive alcune delle pagine più gloriose della sua storia. In Polonia, a quel tempo la letteratura yiddish costituisce un sistema completo, alla pari con le altre letterature nazionali europee. Del resto, una delle più grandi intuizioni di Shmeruk riguarda proprio il funzionamento polisemantico della cultura ebraica in Polonia fra le due guerre, il "trilinguismo della cultura ebraica moderna", in cui polacco, yiddish ed ebraico fanno ognuno riferimento a un sistema culturale a sé stante, con proprie istituzioni. "Un sistema il cui valore risiede proprio nella relazione mutuale e dinamica dei vari elementi", fa notare Laura Quercioli Mincer, e che testimonia il grado d'importanza e autonomia che tali elementi hanno raggiunto.

La questione del rapporto tra yiddish e ortodossia, con la sua ferma volontà di attenersi all'ebraico-aramaico della "lingua sacra", attraversa l'intero volume, dall'apparizione del primo documento in yiddish (1272) fino a oggi. "In maniera quasi paradossale – scrive Laura Quercioli Mincer – al giorno d'oggi lo yiddish deve il suo perdurare come lingua parlata in gran parte al mondo ultraortodosso, a quell'ambiente di osservanza chassidica che dello yiddish continua a servirsi spesso come un puro strumento di differenziazione e dissenso rispetto al resto del mondo ebraico in genere, e alla sua componente sionista in primo luogo". Si tratta in effetti di una completa riconcettualizzazione dello yiddishismo. Shmeruk, infatti, indica a lungo lo yiddish come lingua del popolo in contrasto con quella sacra: "con il tempo dunque lo yiddish riuscì a spezzare alcune resistenze riguardanti la sua funzione all'interno della società ebraica; fu però un processo molto lungo e non sempre coronato da successo".

Shmeruk osserva da vicino le tappe dell'affermazione dello yiddish come lingua letteraria e analizza le caratteristiche che lo compongono. "La letteratura yiddish

moderna è pertanto – apprendiamo – una letteratura che si esprime in una nuova variante linguistica, apparsa nei documenti scritti solamente intorno alla fine dell'Ottocento". Essa risulta dalla graduale assimilazione degli ebrei d'occidente, che parlano ormai le varie lingue locali, e dall'imposizione dei dialetti dello yiddish orientale in forma scritta oltre che parlata a fine Settecento. Shmeruk tratta ugualmente gli anni precedenti e successivi questa sorta di spartiacque. Agli inizi della letteratura yiddish fa notare su di essa gli influssi costanti della letteratura in lingua sacra e della letteratura tedesca; nel corso del Cinquecento risulta molto forte l'influenza della letteratura italiana e, dalla metà del Seicento, di quella olandese. Vigeva il divieto d'utilizzo delle norme sacre tradotte in yiddish e Shmeruk osserva: "l'opposizione ostinata alla diffusione in yiddish dei precetti d'importanza vitale sembra contraddire in maniera evidente il primo e principale desiderio di ogni rabbino: agevolare l'osservanza della legge stessa".

Dopo l'esame dei prestiti dalla letteratura tedesca, un intero capitolo viene dedicato agli adattamenti dalla letteratura italiana. Nel Cinquecento sorge nel nostro paese un'importante letteratura in yiddish, con due nuovi generi prima assolutamente ignoti: i racconti in prosa e gli adattamenti realizzati dagli ebrei ashkenaziti di romanzi italiani e più precisamente di componimenti cavallereschi. Tra questi ultimi *Bova d'Antona*, adattato da Elia Levita e noto in yiddish anche come *Bove Bukh*, e *Paris e Vienna (Paris un Viene)*. "A paragone con le trascrizioni dei testi tedeschi – scrive Shmeruk – gli adattamenti in yiddish dalla letteratura italiana rappresentano un importante esito letterario; i loro autori infatti si sono molto discostati dai modelli originali". Primo caso nella storia della lingua yiddish, in Italia si assiste alla rinuncia della lingua originaria a favore dell'idioma acquisito nel nuovo ambiente. Siamo all'inizio del Seicento.

In Germania lo yiddish non esce indenne dal propagarsi dell'*Haskala*, l'illuminismo ebraico diffusosi nella seconda metà del Settecento, che spinge per esprimersi definitivamente in tedesco. In questo momento incomincia il declino dello yiddish in Europa occidentale e, con esso, la nascita della variante linguistica dello yiddish orientale all'interno delle frontiere della Polonia antecedenti le spartizioni. Con Josef Perl di Tar-

нополь, scrittore dell'*Haskala*, Shmeruk prende ad analizzare più da vicino l'opera di singoli autori. Ai "classici" dello yiddish vengono dedicate molte pagine: Itzhok Leyb Perets, Mendele Moykher Sforim, Sholem Aleykhem. Il capitolo finale, o meglio la lezione finale, quella in cui Shmeruk si trova evidentemente più a suo agio, riguarda Itzhok (Isaac) Bashevis Singer. Lo studioso ne descrive la vita e le opere. Tra esse mette in luce un corpus autobiografico molto consistente, in cui distingue due tipi differenti: scritti a carattere direttamente memorialistico e romanzi. "Personalmente ritengo che i maggiori risultati artistici siano stati raggiunti da Singer nei suoi racconti brevi", aggiunge Shmeruk. Egli non dimentica i racconti per bambini di Singer, come non dimentica di lamentare la quantità eccessiva di traduzioni eseguite sulla versione inglese delle opere di Singer.

Un'ultima parola, doverosa, sulla preziosa bibliografia finale. In essa fa bella mostra di sé l'articolo "Isaac Bashevis Singer on Bruno Schulz" (*The Polish Review*, 1991) di Chone Shmeruk, per chi fosse stato contagiato dall'intensità del rapporto tra cultura yiddish e cultura polacca; mentre la parte bibliografica curata da Daniela Mantovan Kromer riguarda la letteratura yiddish pubblicata in lingua italiana, tra cui raccolte antologiche e memorialistica. Per ulteriori approfondimenti, Daniela Mantovan Kromer consiglia di consultare in particolare *L'Annuario di Docenti e Studiosi di Lingua Letteratura e Cultura Yiddish in Italia* a cura dell'Istituto Italiano di Studi Germanici.

Alessandro Ajres

J. Czapski, *La morte indifferente. Proust nel gulag*, prefazione di È. de la Héronnière, postfazione di G. Herling, traduzione di M. Zemira Ciccimarra, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2005.

Libretto assai breve, ma molto intenso, penetrante e ben curato quello proposto dalla raffinata casa editrice napoletana L'ancora del Mediterraneo, sempre attenta a scrittori di respiro europeo. *La morte indifferente* di Józef Czapski è una piccola perla, metafora del valore salvifico dell'arte che restituisce agli uomini la dignità negata e calpestata dalla guerra, una conversazione tra

popoli, letterature, idee, simbolo del superamento delle differenze in nome di un dialogo intellettuale di stampo squisitamente transnazionale. Lo stesso Czapski è un tipico esempio di questa fusione culturale: nato a Praga da una famiglia aristocratica polacca, vissuto a lungo tra San Pietroburgo, Cracovia e Parigi, pittore, scrittore e pubblicista in polacco e francese, è un umanista a tutto tondo dall'intelligenza sincretica che scavalca i rigidi confini tra discipline, estetiche e campi di sapere. Sincero pacifista, venne però arruolato al tempo della seconda guerra mondiale. Fu uno dei pochissimi – poco più di quattrocento – a scampare al massacro di Katyń, una delle pagine più tristi della storia russo-polacca, quando i sovietici uccisero circa quindicimila ufficiali polacchi, il fior fiore dell'intelligenza del paese, nascondendone poi i cadaveri e negandone a lungo la responsabilità.

Nell'inverno 1940-1941, rinchiuso nel campo di detenzione di Gрязowitz vicino Vologda, Czapski dette vita, insieme ad altri detenuti, a una serie di discussioni e conferenze come strumento per opporre la voce della cultura alla degradazione e all'annichilimento della prigionia: "la gioia di poter partecipare a un'impresa intellettuale in grado di dimostrarci che eravamo ancora capaci di pensare e reagire a realtà dello spirito che non avevano niente in comune con la nostra condizione di allora, trasfigurava ai nostri occhi quelle ore passate nel grande refettorio dell'ex convento, questa strana scuola clandestina dove rivivevamo un mondo che ci sembrava perduto per sempre" (p. 18). *La morte indifferente* è la trascrizione della lezione tenuta da Czapski sul significato di Proust e della sua opera nel contesto del Novecento europeo. La sua è una narrazione a mezza via tra ricordo personale, acuta analisi letteraria e atto di devozione verso un maestro senza uguali, da cui trapela la profonda sensibilità tanto artistica, quanto critica e umana dell'intellettuale polacco.

Al centro della sua esposizione è ovviamente *Alla ricerca del tempo perduto*, che Czapski aveva letto in originale e di cui aveva conosciuto in seguito la parziale e controversa traduzione fattane da Tadeusz Boy Żeleński prima della guerra. Impossibilitato a consultare biblioteche e libri, deve fare affidamento solo sulla memoria, sempre precisa e attenta, nonostante talvolta riporti piccoli errori nei dettagli, che non inficiano però il valore delle sue parole. Riportando una battuta di Rozanov,

afferma infatti lo scrittore che "non c'è niente di più facile che citare in maniera precisa, basta controllare nei libri. Ma è infinitamente più difficile assimilare una citazione a tal punto da farla propria e trasformarla dentro di sé" (p. 31).

Proprio questa metabolizzazione culturale è probabilmente la migliore chiave di lettura di questo testo, giacché leggiamo di Proust, ma allo stesso tempo del Proust vissuto e rivisitato da Czapski, e infine di Czapski stesso. Oggetto e soggetto di osservazione si illuminano a vicenda, e dalla lettura apprendiamo tanto dell'uno quanto dell'altro. Non è, infatti, solo una esposizione di considerazioni e riflessioni sullo scrittore francese, ma un dialogo tra autori, tra sensibilità artistiche, tra strategie letterarie, tra modalità di interpretazione e rappresentazione del mondo, affini eppure differenti. La narrazione prosegue fluida, sempre ammaliante, trascinate, mai accademica o noiosa, testimonianza della profonda ammirazione, del rispetto e della comprensione di una personalità unica nella cultura europea. Notevole è il linguaggio visuale, pittorico del racconto, che prosegue a pennellate decise che tracciano quadri chiari e vivaci, fanno affiorare immagini di grande densità artistica.

Czapski affascina con una descrizione che mescola aneddoti sulla vita di Proust alla trama della sua immensa opera, inquadrando il discorso con dati storici e cenni a personaggi come Tolstoj, Dostoevskij, Balzac, Degas, Bergson, Conrad, Corot, Pascal, Żeromski, in un continuo e inscindibile dialogo della cultura con la cultura. Dobbiamo avere chiaro lo scopo e la fruizione di questo testo, che era mirato a sollevare gli animi, a distrarre gli uditori, a trasportarli per qualche ora dalle fredde e squallide capanne in cui erano rinchiusi ai lussuosi salotti parigini, a tenere sempre accesa la fiamma della mente, dell'arte, della letteratura come unico modo per resistere alle dure condizioni di vita nel campo, per non perdere stimoli e capacità intellettuali: "e pensavo con emozione a Proust, nella sua camera surriscaldata dalle pareti di sughero, che si sarebbe assai stupito, e forse commosso, di sapere che a vent'anni dalla sua morte un gruppo di prigionieri polacchi, dopo una giornata intera trascorsa nella neve, al freddo, ascoltavano con vivo interesse la storia della duchessa di Guermantes, della morte di Bergotte, e tutto quello che riuscivo a ricorda-

re di questo mondo di preziose scoperte psicologiche e di bellezza letteraria” (p. 17). E Czapski riesce pienamente nel suo intento, coinvolgendo, intrigando, ispirando con le sue parole sempre vivaci, carnose, dense. Il valore ultimo di questa lezione è racchiuso in poche battute iniziali che, con tono conciso ma commovente, ne definiscono il senso: “questo scritto è solo un umile tributo di riconoscimento verso l’arte francese che durante quegli anni in Unione sovietica ci ha aiutati a vivere” (p. 18).

A inquadrare lo scritto di Czapski è una serie di interessanti materiali che mostrano grande attenzione verso la contestualizzazione della sua figura nel panorama europeo: note biografiche sullo scrittore e sui personaggi citati nel testo, una prefazione intrigante e chiara, e soprattutto uno scritto di Gustaw Herling, “Proust nel gulag”, apparso nell’edizione francese di un altro testo di Czapski, *Souvenirs de Starobielsk*, degno tributo a un personaggio dalla profonda umanità e dalla grande sensibilità artistica.

Alessandro Amenta



L’episodio al quale è legato questo breve e brillante saggio su Proust è legato alla permanenza dell’autore nel campo di Griazowitz, vicino Vologda, nel quale alcuni prigionieri polacchi avevano organizzato delle conferenze dedicate agli argomenti più disparati, preparate solo sulla base di ricordi e di dati mandati a memoria. Gli autori dovevano preventivamente sottoporre il testo della conferenza alle autorità del campo ed è in questo modo che è giunto a noi il testo di questa conferenza che Czapski aveva dedicato allo scrittore francese.

Nato a Praga nel 1896 da una famiglia aristocratica polacca, Czapski trascorse la sua infanzia nell’avito podere in Bielorussia, trasferendosi ben presto a San Pietroburgo, dove visse tra il 1909 e il 1916. Venne mobilitato nel febbraio del 1917, ma abbandonò dopo qualche mese l’esercito zarista. Quando la Polonia, nel 1918, ottenne l’indipendenza, Czapski andò a Varsavia e si iscrisse all’Accademia delle belle arti. Tra il 1924 e il 1932 soggiornò a Parigi, dove continuò a dipingere. Tornato in Polonia, alternò la pittura con la stesura di saggi e corrispondenze.

Lo scoppio della Seconda Guerra mondiale stravolge completamente la vita di Czapski, allora influente critico e affermato pittore, che aveva esposto a Parigi, dove era entrato in contatto con Matisse: nel 1939 raggiunge il suo reggimento a Cracovia e quasi subito viene fatto prigioniero dai sovietici, che hanno occupato i territori orientali dello stato polacco. Internato nel campo di Starobielsk, legato alla lugubre tragedia di Katyń, Czapski è uno dei pochi ufficiali dell’esercito polacco a scampare alle esecuzioni. Trascorre diciotto mesi nei campi di prigionia sovietici, esperienza che descriverà successivamente in due opere fondamentali, *Souvenirs de Starobielsk* e *Na nieludzkiej ziemi*. Viene liberato nel 1941 ed entra nel corpo d’armata del generale Anders (come anche Gustaw Herling-Grudzinski, che firma un breve saggio inserito in questo libro).

Ciò che più colpisce nel testo è la capacità dell’autore, parlando del capolavoro di Proust, di rievocare il clima e le atmosfere di un’epoca nella quale Czapski era nato e cresciuto e che era stata spazzata via da due guerre mondiali e una rivoluzione. Quando Czapski giunse a Parigi, nel ’24, Proust era morto da appena due anni. *La morte indifferente* non rappresenta quindi solo un omaggio a un autore amatissimo da parte di un critico acuto, ma anche la commemorazione di un mondo, di quell’Europa che aveva il suo epicentro culturale a Parigi. Gli anni del soggiorno parigino di Czapski e la città sono gli stessi che Czesław Miłosz rievoca nel suo saggio *Rodzinnia Europa*: la capitale francese era evidentemente un punto di riferimento imprescindibile per tutti gli intellettuali e gli artisti polacchi tra le due guerre.

Czapski, così come Miłosz, è stato uno dei maggiori testimoni della distruzione di quel mondo indissolubilmente legato al nome di Proust. La speranza è quella di poter leggere presto in italiano anche le altre importantissime opere di questo autore, che insieme ad altri già noti intellettuali polacchi (ai citati Gustaw Herling-Grudzinski e Czesław Miłosz aggiungerei almeno il nome di Aleksander Wat) ha avuto l’onere di essere prima vittima e poi testimone del crollo di un mondo travolto dai noti tragici eventi storici.

Lorenzo Pompeo

S. Aleksievič, *Incantati dalla morte. Romanzo documentario*, traduzione di S. Rapetti, Edizioni e/o, Roma 2005.

Con *Incantati dalla morte* un altro tassello si aggiunge alla cronaca storico-generazionale che la giornalista ucraino-bielorussa Svetlana Aleksievič compone ormai dal lontano 1983, ricorrendo sempre alla stessa forma letteraria: il “romanzo documentario” o romanzo di voci. È la stessa Aleksievič, in un’intervista, a spiegarci il perché di questa scelta: “ho cercato a lungo un genere che rispondesse alla mia visione del mondo. A come è strutturato il mio occhio, il mio orecchio... Mi sono messa alla prova. E ho scelto il genere delle voci umane: nei miei libri delle persone reali raccontano gli avvenimenti importanti della loro epoca, la guerra, Černobyl’, il crollo del grande impero. Tutti insieme depositano nella parola la storia del paese, la storia comune, e al contempo ognuno vi lascia anche la storia della propria piccola sorte personale [...] Ogni tre, quattro anni scrivo un libro, per il quale incontro, intervisto e registro dalle 500 alle 700 persone. La mia cronaca coinvolge decine di generazioni. Essa ha inizio con i ricordi delle persone che hanno visto la rivoluzione, che hanno superato la guerra, i lager staliniani, e arriva sino ai giorni nostri”.

Incantati dalla morte è la presenza più recente di questo affresco storico e quotidiano, poiché raccoglie le testimonianze di e su coloro che non hanno saputo adattarsi al nuovo mondo post-sovietico e al crollo rovinoso di una fede imposta per settant’anni, cercando piuttosto la morte. Il libro, che si basa sul dato reale dell’aumento vertiginoso dei suicidi nella Russia dei primi anni Novanta, echeggia dei racconti di chi al suicidio è sopravvissuto o di chi ha assistito inerme alla scomparsa di persone care. Per la maggior parte sono voci femminili a tratteggiare quest’amara topografia del disincanto e della disillusione, rinsaldando quella vicinanza e solidarietà che la scrittrice intrattiene con il mondo femminile, reso ancor più caro per il suo ruolo negletto in una storia con la S maiuscola, fatta ufficialmente da uomini e per uomini.

La morte come promessa di liberazione è l’unico elemento che accomuna le storie, altrimenti molto diverse l’una dall’altra, non legate dalla medesima esperienza

di vita, come era stato per i libri precedenti: “non un coro, come è stato altre volte, ma singole voci solitarie... Ognuna con un grido diverso... Ognuna con un suo segreto...”. I protagonisti di questo ennesimo, durissimo reportage letterario della Aleksievič ci raccontano infatti vissuti e disperazioni differenti, al cui interno solo l’approdo agognato alla morte diviene storia comune.

Ci imbattiamo così nella vicenda del rivoluzionario novantenne che ha sostituito l’amore per il partito, durato tutta una vita, a quello per la morte nel momento in cui il partito è caduto, rinnegato e vilipeso; la disperazione di chi si sente privato della propria ragione di vita in un mondo dedito solo al denaro ci rivela la terribile coesistenza di consapevolezza e fede: pur essendo a conoscenza dei meccanismi totalitari che vigevano in epoca sovietica – “le stesse persone sarebbero potute diventare carnefici o vittime, indifferentemente” – il rivoluzionario continua a credere, a edificare il socialismo giorno per giorno, perché ha un posto nel mondo, un fine cui anelare.

O la storia della donna cinquantenne, perfetta comunista, fervente devota di Lenin – “andavo a trovare Lenin, come si va in chiesa” – che assiste inorridita al riciclo postmoderno dei simboli sovietici, tessere di partito e medaglie in vendita a cinque dollari, che non riesce più a ritrovare la felicità che impregnava il suo mondo fatto di attesa nel domani, di fede, di sacrificio.

La vecchia campagnola che si è spezzata la schiena nei campi per niente, per l’inganno di chi “ha venduto il paese” e di chi ha promesso invano l’avvento della felicità. La donna che ha smesso di credere nel regime solo dopo esser stata ricoverata a forza in clinica psichiatrica o quella nata e cresciuta sino ai dodici anni nella zona, resa estranea al mondo, fiduciosa solo di Stalin, incapace di vivere senza filo spinato.

Il quadro è quello di una solitudine assoluta contro cui nulla possono la famiglia, le amicizie, gli amori, poiché si tratta dell’abbandono di una dimensione collettiva, di un mondo intero che si è inabissato lasciando il passo a un realtà ignota, regolata da altre leggi, da altri rapporti umani. Attraverso la voce disperata di queste persone che hanno ceduto allo schianto dell’impero sovietico e alla demistificazione della propria vita, la cui ferrea ragione viene rivelata loro d’improvviso in tutta la

sua falsità, la giornalista tenta di rispondere all'annosa domanda sul consenso delle masse, che è valida per ogni regime totalitario: "Ognuno di noi si pone la questione, e ci interroghiamo l'un l'altro: che cosa ci è capitato? [...] Chi siamo dunque? Chi? I figli di una grande illusione o le vittime di una psicopatia di massa?". Questa prospettiva rappresenta forse l'aspetto più interessante, da un punto di vista storico-antropologico, del libro.

In molte testimonianze infatti risuona il postulato teorico fondamentale, su cui la vita dura e grama di milioni di persone viene *basata* durante il regime: la fiducia in un futuro migliore per il quale combattere, soffrire, sopportare, che non è appannaggio solo dell'epoca staliniana, ma che caratterizza il mondo sovietico sin dai suoi primi vagiti post-rivoluzionari. La promessa di un "radioso avvenire" diviene un *mantra* con cui scongiurare gli orrori del presente, cui affidarsi per poter tollerare miseria, grigiore, degrado: "credevamo fermamente che il domani sarebbe stato meglio dell'oggi, e il dopodomani meglio del giorno prima" o ancora "A noi l'avevano promesso dopo la guerra: saremmo stati felici... Ho aspettato per tutta la vita la felicità, una vita migliore: l'ho aspettata da bambina, da ragazza e adesso che sono vecchia". La consapevolezza che con il crollo dell'Urss quest'attesa è tradita, sepolta, sia per chi ha creduto e partecipato attivamente alla vita "socialista", sia per chi l'ha subita passivamente, diviene lacerante scoperta di una menzogna completa, sui cui binari si sono dipanate vite intere.

L'invocazione della morte da parte di questi "deboli" che non hanno saputo reinventarsi è il grido di rabbia e sgomento delle "cavie" di un grandioso e aberrante esperimento: l'utopia demiurgica di riedificazione del mondo e dell'uomo alla luce di un principio astratto e assoluto. Di fronte a questa crudele verità la reazione degli intervistati è molteplice: c'è la generazione dei padri che hanno creduto, che vorrebbe riavere indietro la fede e la vita socialista, anche a costo di recitarla e rinchiudersi in uno spazio ristretto e inventato, come avviene ad esempio nel film *Good bye Lenin*; c'è la generazione dei figli che si scaglia invece con rabbia contro i padri, che non hanno mai avuto tempo per loro, che hanno pensato solo a "edificare, sacrificarsi"; c'è chi infine è solo confuso e sgomento di fronte alla nuova realtà.

Se queste testimonianze sono intessute da un filo comune, che le ricompatta al di là della morte in un discorso più globale sulla vita dopo il socialismo, sulla caduta dell'utopia e così via, alcune voci che la giornalista riporta sono invece avulse da questo contesto: racconti su giovani suicidi incompresi, ragazzi non amati da genitori crudeli, oppure affascinati morbosamente dalla morte. La presenza di questi racconti diluisce, a mio avviso, la compattezza semantica delle testimonianze relative allo smarrimento post-impero sovietico. Il discorso divaga ampliandosi in una retorica osservazione sul male e sulla disperazione dell'uomo moderno, rischiando di far perdere forza espressiva e pregnanza storico-documentaristica a un libro altrimenti significativo all'interno di quella ricerca "corale" sulla realtà sovietica, cui si è consacrata negli ultimi anni la Aleksievič.

Giulia Bottero

F. Visani, *La satira in Unione Sovietica (1970-1990)*, L'Harmattan Italia, Torino 2004.

Con questo lavoro di Federica Visani le barzellette sovietiche hanno trovato finalmente un serio riconoscimento anche in Italia. Se dire "satira" è forse troppo generico per il titolo del libro, dire "barzelletta" appare eccessivamente riduttivo, perché nel vivace e prezioso studio dell'autrice l'oggetto di analisi è l'*anekdot* sovietico, focalizzato nella sua epoca di maggiore maturità, ovvero gli anni Settanta e Ottanta, il cui valore va ben oltre il semplice fenomeno di cultura popolare. L'aneddotica, etimologicamente "ciò che è inedito", ha caratterizzato da sempre il folclore russo e gli altri contesti limitrofi, soprattutto del Caucaso e dei popoli nell'estremo nord e oriente, che per vicende storiche e decentralizzazione culturale hanno mantenuto vivissimo il rapporto con la narrazione orale e, appunto, con la satira. In epoca sovietica, la censura ha determinato involontariamente il prolungamento di questa tradizione sino alla fine del Novecento, tanto da rendere il genere estremamente fruibile non solo a livello dell'*underground* di massa, ma anche della letteratura non ufficiale. A tal proposito, l'autrice avrebbe potuto contestualizzare meglio il fenomeno dell'*anekdot* tra gli altri generi letterari conduttori di satira, senza marginalizzare l'altro evento sovietico di massa della canzone d'autore, o la poesia e i microrac-

conti di autori non ufficiali che operavano all'epoca nel *samizdat*.

È vero che l'aneddotica sovietica mantiene e contiene tutti i crismi della satira, con arguzie letterarie di antica data, con le facezie e la spigliatezza linguistica capaci di rappresentare il *byt* dell'*homo sovieticus*, e criticare senza peli sulla lingua le storture del sistema socio-politico. Pur puntando dritto sull'*anekdot*, senza addentrarsi a fondo nella definizione del rapporto tra i vari modi di fare satira, il libro offre tuttavia gli strumenti per condurre separatamente questa riflessione, grazie all'attenta e curata analisi formale e dei principali motivi che hanno caratterizzato "il boom" delle barzellette durante la "stagnazione".

Il primo capitolo, dal titolo "Zastoj e andergraund" [Stagnazione e underground], utilizza e spiega proprio i cliché che definiscono la cultura indipendente di massa nel ventennio di riferimento, cultura fattasi sempre più dinamica e propositiva in un contesto di stasi e incancrenimento della realtà sovietica. La scelta della periodizzazione è tanto fondamentale quanto felice, proprio perché a partire dagli anni Settanta le basi storiche e la coscienza popolare sono tali da poter condurre una critica *tout court* al sistema, e soprattutto esiste un retroscena di barzellette e aneddoti sovietici che permettono ormai citazioni, analogie, paragoni e sovrapposizioni; così, a esempio, gli attributi e i comportamenti nelle barzellette su Stalin calzano bene anche con il nome Brežnev.

Il secondo capitolo, intitolato "L'umorismo", ha il pregio di soffermarsi sui vari tipi di *humor* sovietico, etnico e in particolare degli ebrei. Il terzo capitolo, "E tu la sai l'ultima?", ha invece un impianto teorico e cerca di analizzare da vari punti di vista le barzellette come genere di narrazione e di arte popolare, facendo riferimento agli studi sul cronotopo di Michail Bachtin, fino a citare i contributi più recenti di Petrovskij, Berger e Kurganov.

Merito dell'autrice, oltre all'ampia e approfondita bibliografia, è anche quello di aver condotto in prima persona una ricerca diretta delle fonti a Mosca e Pietroburgo nel 2000, registrando le barzellette raccontate da persone di entrambi i sessi e di età compresa tra i 18 e 40 anni. Dopo aver minuziosamente passato in rassegna i come e i perché di questo genere di narrazione satirica,

sottolineando il valore comunicativo del fenomeno, nel breve e ricco sottocapitolo sul mito e l'antimito nella barzelletta (pp. 91-93), l'autrice chiarisce i meccanismi principali con cui si sono attuati processi di mitopoiesi, ma anche di demistificazione, di temi e personaggi caratterizzanti la cultura in Urss. A farne maggiormente le spese sono gli eroi sovietici e i capi di partito, l'*homo sovieticus* nella sua gamma di comportamenti peculiari, i problemi più impellenti della società (la questione abitativa, l'approvvigionamento di beni primari, le file, la burocrazia), la propaganda comunista, l'antisemitismo (*pjatyj punkt*), l'emigrazione, il rapporto tra arte, letteratura e potere. Una parola a parte viene spesa per l'*anekdot* e la repressione, con il fantasma del Kgb e il contesto delle carceri e dei lager che fungono spesso da elemento narrativo, ma che sono anche uno dei principali luoghi di origine della satira "antisovietica".

Il quarto capitolo è dedicato a "I meccanismi del comico", con una attenta analisi delle principali strutture ricorrenti su cui si costruiscono le barzellette. Anche in questo caso l'autrice non si esime dal portare esempi per mettere in luce i procedimenti linguistici di maggior uso. Non si parla solo di meccanismi del comico, ma anche di meccanismi dell'ambiguità, della contraddizione, dell'assurdo che fanno largo uso di espedienti retorici come la polisemia, i *calembour*, l'omonimia, la sinonimia, la paronomasia e la desementizzazione, solo per citarne alcuni.

Nel quinto capitolo, dal titolo "Le tipologie testuali", l'autrice mette in rilievo i vari tipi di testo, dialogico, narrativo, a indovinello come nel caso del celebre ciclo *Armjanskoe radio* [Radio Armenia], ma per certi aspetti appare ripetitivo di alcuni concetti teorici già espressi. Fondamentale risulta invece il sesto capitolo, dal titolo "I personaggi: la maschera", dove finalmente i principali eroi delle barzellette trovano il loro pieno riconoscimento e una distinta collocazione. Fin qui erano apparsi più come materiale di servizio. Dopo una puntualizzazione sul valore dei nomi e cognomi, che nella cultura letteraria russa sono frutto dell'invenzione di autori come Griboedov e Gogol', sino al moderno eroe Rabinovič, frutto invece della fantasia popolare, l'autrice si sofferma con delle digressioni teoriche sulla "riconoscibilità" dell'eroe e sul suo valore in rapporto allo *skaz* e alla tipizzazione linguistica, con tanto di rimandi a Propp,

Vinokur, Ejchenbaum, sino agli Šmelev. Si passa poi alla rassegna dei vari prototipi di personaggio, inventato (Čapaev), realmente esistito (Lenin, Stalin, Chruščev, Brežnev, Gorbačev...), cumulativo (Vovočka, Rabinovič) per citare quelli di maggiore frequenza. Tra i personaggi cumulativi (dalle caratteristiche anche opposte sciocco/arguto) le attenzioni maggiori sono rivolte a Vovočka, al quale si arriva a “cumulare” anche il personaggio Lenin. Non mancano poi le attenzioni per le peculiarità nazionali ed etniche di caucasici, tatarì, čukčì, ucraini, africani e infine i rimandi alla favolistica, con gli animali che la fanno da protagonista. La schiera appare davvero completa.

Il settimo e ultimo capitolo, dal titolo “Lingua sovietica e antilingua” si sofferma sugli elementi lessicali, etimologici e di costruzione della *novojaz* [nuova lingua] in Urss, di quel burocratese e di quei sovietismi in genere, sfruttati, spesso rivoltati, smontati e derisi all'interno delle barzellette, anche grazie all'intervento di altri registri linguistici del *mat* [volgarismi] e del *prostoreč'e* [colloquialismi]. D'accordo con l'autrice, che dimostra fino in fondo la sua tesi, si può affermare che l'antilingua sovietica si realizzi pienamente proprio nell'*anekdot*, la vera “babele delle varietà della lingua russa”.

Marco Sabbatini

“Considerazioni ad marginem”

V. Mirimanov, *Imperativ stilja*, RGGU, Moskva 2004.

Il libro dello storico dell'arte e culturologo Vil' Borisovič Mirimanov (1929–2004), specialista di arte primitiva, dell'Africa tropicale e dell'avanguardia europea, rappresenta un tentativo di sistematizzazione del ruolo dello stile nel corso di tutta la storia del mondo (dal paleolitico alla fine degli anni Novanta del XX secolo), esaminato come costante che identifica le diverse tappe di sviluppo dell'arte. Se il neolitico si distingue per l'assenza totale di stile, questo compare nell'arte etnica (tradizionale) come elemento caratterizzante di un'etnia, i membri della quale adottano uno stile unico, valido per tutte le espressioni artistiche. Lo studio si rivolge poi al periodo imperiale ellenico e romano (durante il quale emergono differenziazioni minime ma chiaramente riconoscibili all'interno dei singoli mo-

menti culturali), al rinascimento (quando la polifonia si fa più evidente, benché gli autori restino fedeli a modelli più generali, distintivi di ognuno dei “mosaici regionali”), per poi passare al XIX secolo, quando lo stile diventa identificativo di un dato contesto nazionale, e al secolo successivo, caratterizzato dall'universalità delle manifestazioni artistiche e di conseguenza dalla perdita della funzione aggregante (che rende cioè riconoscibili scuole o correnti) dello stile stesso.

Mirimanov distingue due tipi di stile, integrale (*integral'nyj stil'*) e locale (*lokal'nyj stil'*), identificando con questi termini rispettivamente un dato periodo e le manifestazioni concrete nelle varie zone: nel periodo preistorico i soggetti raffigurati erano l'uomo e gli animali, ma la realizzazione pratica di questi due elementi poteva variare a seconda dei gruppi di appartenenza (presenza o meno di piedi, di dettagli, ecc.). Partendo da questi presupposti, nei capitoli successivi (3–5) l'autore ripercorre alcune delle tappe fondamentali dell'evoluzione dell'arte attraverso il rapporto fra stile e soggetto, stile ed etnie e stile e lingua del mito. Lo studio affrontato nella prima parte del libro si estende anche ad altri aspetti dell'arte primitiva e antica, abbandonandosi a divagazioni di carattere più generale come, per esempio, la funzione del mito per la vitalità di una cultura e il ruolo che lo stesso ha come *trait d'union* nel passaggio da una cultura all'altra. Il mito non scompare, ma si modifica, a seconda delle necessità che ricopre per la civiltà nascente, diventando un “modo per la fissazione, l'accumulazione e la comunicazione di codici culturali, importantissimo, se non l'unico, lungo tutto l'arco del periodo preistorico” (p. 10).

Mirimanov si muove agilmente su diversi terreni, spiegando per esempio l'estetica rinascimentale anche tramite paralleli con l'arte di M. Duchamp; da questo si intuisce l'interesse dello studioso nei confronti delle avanguardie artistiche dell'ultimo secolo. La seconda parte del libro, più articolata, coraggiosa e meno “didattica”, è dedicata alla funzione dello stile nel contesto delle diverse correnti nel secolo appena trascorso. L'autore fa in particolare un excursus piuttosto ampio sulla situazione del XX secolo e del postmodernismo, che è, a mio avviso, la parte più riuscita del libro, in quanto suggerisce spunti di riflessione tutt'altro che banali. I circa cento anni che intercorrono fra le *Demoiselles*

d'Avignon (prima testimonianza concreta della modernità cubista) e la fase matura del postmodernismo sono oggetto non soltanto di analisi artistiche e critiche, ma anche di meditazioni sul senso del fare arte e del ruolo della stessa come specchio della società. In particolare viene sottolineato il contrasto tra l'arte dei regimi totalitari (sovietico e nazista) e l'astrattismo, che acquista in essi tratti politici e storiografici. Lo scandalo al Maneggio di Mosca nel 1962, per esempio, dettato da "divergenze stilistiche" (p. 115), mise a nudo la paura del regime chruščeviano, la sua debolezza e l'inconsistenza dell'ideologia che propugnava di fronte alla dimostrazione di libertà di cui erano espressione le opere esposte: "l'astrazione è libertà immediata. Non a caso, durante il periodo sovietico era consentito accennare all'arte astratta soltanto in chiave negativa. Gli organi di controllo nutrivano un timore particolare nei confronti di questa [forma d'arte]. Un tale timore irrazionale, come le altre fobie ideologiche (il timore della cibernetica, per esempio), indica l'inconsistenza dell'ideologia" (pp. 125-126).

Nell'ultimo capitolo viene preso in esame il periodo postmoderno come dimostrazione e conseguenza logica del crollo degli ideali politici e libertari che rappresentarono la base dei movimenti d'avanguardia fino agli anni '60. Da questo punto di vista, il postmodernismo è "il riflesso della complessità del mondo di cui non si sa nulla" (p. 150), una paura quindi tanto irrazionale come quella espressa dal potere di fronte a ciò che non comprendeva, ma con conseguenze ben più gravi. L'uomo della società postmoderna non propone più valori supremi, ma vive in un contesto di cui non ha coscienza, in un mondo che non riesce a capire e in cui si fa trascinare. In passato lui era il soggetto della storia, anche grazie al contributo della cultura di cui l'arte era somma espressione. Ora, alla fine del XX secolo diventa sempre più l'oggetto, in balia di qualche cosa di non meglio definito.

Alcuni degli aspetti paradigmatici del postmodernismo sono, secondo il critico, l'eclettismo, la grande democraticità delle espressioni, ma anche il nichilismo che spesso sfocia in cinismo, la mancanza di sistematicità (*Vnesistemnost*), la frammentarietà intenzionale e arbitraria (p. 155). Mirimanov presta attenzione anche a forme d'arte che si svilupparono nello stesso periodo

come, per esempio, il minimalismo, "incarnazione indistinta dell'obiettività e del collettivismo" (p. 148) e strumento per combattere l'etica annichilente e profondamente negativa del postmodernismo di matrice moscovita (concettualismo). Nelle ultime pagine l'autore abbozza una visione positivista del presente, sostenendo il recupero della centralità dell'uomo da parte dell'arte negli anni '90 che suggerisce il superamento del "picco di misantropia" (p. 179) caratteristico delle manifestazioni artistiche dei decenni precedenti.

Imperativ stilja mi ha suggerito una serie di considerazioni, per lo più riguardanti il contesto russo, a proposito del momento che stiamo vivendo. Nonostante la fine della fase postmodernista, le tracce lasciate da questa corrente siano ancora molto fresche, così come i postulati che le hanno permesso di dominare in quasi tutte le sfere intellettuali per circa un quarantennio in occidente e per un ventennio in Urss-Russia. La centralità dell'uomo è salita nuovamente alla ribalta nei campi della letteratura e dell'arte, questo è innegabile, ma in maniera sostanzialmente differente dal passato; la linea di congiungimento tra l'avanguardia storica e il concettualismo (o in un contesto più ampio, le avanguardie moderniste e il postmodernismo) può essere in questo senso prolungata fino alla generazione attuale, in un crescendo di spersonalizzazione e isolamento del singolo in un mondo che risulta sempre più enigmatico e incomprensibile.

In una lettera ad A. Blok del 1903, nel periodo cioè della massima fioritura della concezione teurgica e salvifica del simbolismo russo, A. Belyj proponeva una schematizzazione dell'evoluzione delle arti in ordine di "artisticità": sull'ultimo gradino egli poneva l'architettura, poi la scultura, la pittura, la poesia e infine la musica, la forma d'arte più alta e sublime (A. Belyj – A. Blok, *Perepiska, 1903–1919*, Moskva 2001, pp. 35–36). Due decenni dopo, il costruttivismo sovietico rovescerà questi assunti, proponendo l'architettura come punto di partenza necessario per qualsiasi creazione artistica. Il capovolgimento dei postulati d'inizio secolo rifletteva un profondo cambiamento nelle coscienze, un bisogno diffuso di punti fermi. Lo sviluppo delle avanguardie coincide quasi sempre con un momento di crisi. La loro fortuna dipende quindi da una frattura nella coscienza comune, una crepa nella visione del mondo fondante

fino a quel momento.

Le ricerche d'avanguardia e le sperimentazioni, ben presenti nella Russia prerivoluzionaria e nell'Urss degli anni '20, furono bruscamente interrotte dall'avvento del realismo socialista e riprese soltanto a metà degli anni '60 (con le poche fonti del passato di cui si disponeva) e, in maniera più decisa, alla fine del decennio successivo. La necessità di un terreno solido avvertita dai costruttivisti (in letteratura magistralmente testimoniata anche dal filone assurdisto e infantilista dello stesso periodo) viene portata avanti, sebbene con istanze completamente diverse, dal concettualismo (postmodernismo). Il crollo della bipolarità, del confronto univoco tra due superpotenze seguito al crollo del blocco sovietico (ma anche tra il singolo e la sua voglia di libertà e l'assolutismo, la mancanza di quella stessa libertà) ha messo in crisi le premesse ideologiche del movimento, ponendo anche fine all'atteggiamento ludico, cinico, spregiudicato nei confronti del "grande Moloch", tipico della corrente di cui si sta parlando.

Il postmodernismo ha messo in discussione tanto i valori delle epoche precedenti, quanto la loro estetica, presentandosi essenzialmente come movimento distruttivo e autodistruttivo. Questo risulta ancora più chiaro se si tiene conto dell'affermazione dell'impossibilità di fare arte originale all'interno di qualsivoglia contesto. In questo modo veniva negata anche la valenza della pratica postmodernista, considerata soltanto come aggregato di diverse influenze, come summa dell'esperienza precedente che, di conseguenza, si poneva come capitolo conclusivo della produzione intellettuale come la intendiamo oggi. Soltanto negli ultimi anni sono state pubblicate tre corpose antologie che raccolgono autori contemporanei: *Nestoličnaja literatura* [La letteratura fuori dalle capitali, poesia delle regioni della Russia, 2001], *Devjat' izmerenij* [Nove dimensioni, settanta poeti contemporanei, 2004] e *Osvoboždennyj Uliss* [Ulisse liberato, opere di autori russi che vivono all'estero, 2004], tutte per l'editore Novoe Literaturnoe Obozrenie e tutte curate da D. Kuz'min.

Se la scena culturale della Russia postsovietica ha dimostrato l'inattendibilità dell'affermazione postmodernista, che nega la validità di qualunque operazione culturale, non ha smentito invece la sfiducia nell'arte e nelle potenzialità dell'artista. La realtà con la quale l'autore

degli anni '90 si trova a misurarsi è molto meno univoca di quella precedente, in quanto non v'è un "nemico" contro il quale battersi, ma è una sfida con se stesso. L'arte (intendo con questo termine e in questo contesto qualunque operazione culturale) si trova a fare i conti con il tentativo, ma soprattutto la necessità, di autoaffermarsi, o meglio di auto-riaffermarsi ma soprattutto di giustificare la propria esistenza e di trovare un ruolo definito all'interno di una società mondializzata e frenetica, che da un lato presta sempre meno attenzione alle scienze umanistiche in generale, e dall'altro recepisce soltanto ciò che rappresenta un investimento (anche in termini di consenso) relativamente certo. Queste condizioni creano le premesse per un circolo vizioso che sta già decretando la fine di tante espressioni artistiche: se viene ufficializzato e accettato soltanto ciò che ottiene il riconoscimento del pubblico, si elimina a priori la validità delle nuove proposte che non trovano stimoli e mezzi per evolversi. La generazione giovane, eccezione fatta per pochi casi isolati, non può in questo modo farsi conoscere e andare oltre una ristrettissima schiera di estimatori. La fine della generazione che sta riscuotendo successo ora porterà con sé un tragico impoverimento della scena culturale. La situazione di stallo, che limita considerevolmente la possibilità di affermarsi di autori giovani e talentuosi, viene paragonata da critici e scrittori a quella del periodo del disgelo, in cui il samizdat era l'unico mezzo per far sentire la propria voce. C'è però una differenza sostanziale: allora l'occidente colto era pronto ad accogliere ciò che passava tra le maglie del controllo statale. Questo momento ha portato nei decenni precedenti alla diffusione di una gran quantità di "opere-spazzatura" che hanno ottenuto un certo riconoscimento soltanto grazie al fatto di essere state scritte come sovversive o dissidenti. Uno dei problemi della critica attuale è di ristabilire una giusta gerarchia, anche di tali opere, eccessivamente esaltate nei decenni passati. Mentre oggi, essendo venuto a mancare il rischio romantico della violazione di divieti antilibertari che accompagnava la diffusione di opere non approvate dal regime questo interesse è scemato; nuove proposte poetiche vengono accettate ben di rado, come anche ciò che non rientra in canoni estetici consolidati, ma vetusti.

La non volontà di cercare ed eventualmente di "consacrare" nuovi rappresentanti dell'intellettualità spin-

ge paradossalmente all'autoproclamazione e all'autocelebrazione del singolo con conseguenze nefaste per il processo culturale. La democratizzazione delle forme espressive, avvertita come necessità più che legittima negli anni '60 e '70, ha infatti portato all'estremizzazione di questo atteggiamento, e all'idea che chiunque possa diventare artista dall'oggi al domani. La possibilità di creare un'opera d'arte con tutti i linguaggi disponibili non significa che ognuno sia artista: ricordo l'esibizione di un giovane poeta al festival del verso libero di Mosca (edizione 2004), che dal palco non fece altro che strillare insulti e turpiloquio assolutamente gratuiti. Lo scandalo verbale non stupisce più nessuno, ma è curioso che un ragazzo si sentisse poeta per il fatto di aver scritto dei testi e che fosse pronto a presentarli come opere artistiche di fronte a un pubblico competente. La mancanza di strutture che incoraggino la nascita di movimenti artistici porta a un sostanziale disorientamento e quindi alla creazione di forme d'arte dilettantistiche, non però nel senso classico con cui il postmodernismo, o ancor prima il primitivismo, intendevano questo termine, ma nel senso di epigoniche e prive di interesse.

Se è vero che la situazione "post-postmodernista" restituisce alla figura dell'uomo un posto di primo piano, è altrettanto vero che egli non è più portatore di valori o anche solo di modelli nei quali riconoscersi. Per lo più, è l'artista stesso in cerca di un'identità definita. L'arte del XXI secolo inevitabilmente diventa egocentrica. Le basi teoriche del postmodernismo hanno portato all'inattualità delle scuole o delle correnti; il pittore, lo scrittore, il regista è solo e lavora soltanto per sé, senza una base solida che possa fungere da punto di riferimento valido. I motivi dell'opera di Kafka o Mandel'stam, di Eliot o Montale, ma anche di Erofeev o Charles Bukowski, per quanto pessimiste e sfiduciate fossero le loro poetiche, potevano essere avvertiti e condivisi dal lettore. Oggi nella maggioranza dei casi si legge, si osserva, si assiste passivamente alla trasposizione del diario personale dell'artista, confinato in se stesso e incapace di dare o ricevere aiuto dal pubblico, sempre più scarno e indifferente e, soprattutto, impegnato dai propri conflitti e alla ricerca di una via d'uscita, valida esclusivamente per sé.

Quest'anno a Mosca è stato chiuso il circolo Avtor-nik, sorto nel 1990 come punto di ritrovo di poeti e

scrittori nel panorama della Russia postsovietica. Esso non si poneva come momento di creazione di poetiche comuni, ma semplicemente come possibilità di aggregazione di esperienze poetiche autonome e diverse. La fine del circolo ha sancito l'inattualità per il pubblico odierno di progetti del genere, in quanto quasi nessuna delle "giovani leve" ha espresso il desiderio di farne parte. Tale situazione, soprattutto nel paese che fino a una decina d'anni fa si vantava di essere quello in cui si leggeva di più al mondo mi sembra il segno, grandemente significativo, di una tendenza presente in tutti i paesi "civilizzati". Il successo dell'arte e il bisogno reale della stessa sono inversamente proporzionali al benessere (o presunto tale) raggiunto. Questo sentimento porta a un mutamento di valori e di necessità, e quindi all'indebolimento dei bisogni spirituali in favore di quelli puramente materiali, come dimostra, in maniera inequivocabile, la situazione dei paesi come l'Italia, ma anche, ormai, come la Russia.

Massimo Maurizio

I.Ju. Svetlikova, *Istoki russkogo formalizma. Tradicija psihologizma i formal'naja škola*, Novoe Literaturnoe Obozrenie – Kafedra slavistiki universiteta Chel'sinki, Moskva 2005.

Il titolo, a prima vista contraddittorio, del libro della giovane studiosa pietroburghese Ilona Svetlikova è studiato per colpire: psicologismo e formalismo sono infatti due termini che in comune sembrano avere soltanto il suffisso. L'autrice parte proprio dall'idea classica del formalismo come corrente antipsicologica per scalfire l'idea di inconciliabilità di queste due scuole; in realtà va detto che è facile smentire l'assolutezza di quest'opposizione, come peraltro di ogni altra affermazione tanto perentoria. I. Svetlikova si ripropone di gettare una luce nuova sul contesto nel quale si è sviluppato il formalismo, creando dei legami fra i principali momenti della teoria formalista con le conquiste dello psicologismo europeo della seconda metà del XIX secolo e del primo decennio del secolo successivo.

Il formalismo si pone come prima manifestazione della critica letteraria vera e propria e, pur riconoscendo validità alla linguistica sorta qualche decennio prima (principalmente alla scuola di F. Fortunatov), non ve-

de tuttavia alcun “degno” predecessore nella sfera della critica letteraria. Le fiere dichiarazioni a proposito dell’indipendenza dal passato e della novità della proposta andavano di pari passo con affermazioni simili da parte dei futuristi, riconosciuti dagli inventori del metodo formale come ispiratori, ma soprattutto come coloro i quali anticiparono nella propria pratica poetica le teorie letterarie che poi essi avrebbero elaborato, ma, come nel caso del futurismo, anche per il formalismo ci sono dei “progenitori”.

I. Svetlikova ricostruisce il senso del termine “psicologismo” negli anni ’10, più ampio di quello che gli attribuiamo oggi: accanto all’accezione moderna, esso designava anche l’inserzione nella critica letteraria di quei tratti dell’opera che potessero gettare luce sulla componente spirituale e interiore dell’autore. Era contro questa posizione che si scagliavano i formalisti. Proprio i postulati dello psicologismo delle origini (seconda metà del XIX secolo) influirono però su una serie di elaborazioni teoriche che stanno alla base del metodo formale. In questo senso è possibile, secondo la Svetlikova, parlare di un’influenza delle teorie del primo sul secondo. Buona parte del lavoro della studiosa pietroburghese è dedicato a dimostrare l’esistenza di questi legami e l’adozione di procedimenti di analisi tipici dello psicologismo, anche e soprattutto a livello inconscio, da parte dei rappresentanti del formalismo. La scuola psicologica, principalmente di derivazione inglese e tedesca, riscosse un successo notevole in Russia a partire dall’inizio del XX secolo, rappresentando una delle correnti di forza del contesto culturale dell’epoca. In questo senso la scuola russa viene inquadrata come figlia del proprio tempo e riflesso necessario di quello stesso clima culturale europeizzato di cui negava la validità; di questo la Svetlikova tratta nel primo capitolo.

I nomi più significativi che cita a questo proposito sono quelli di J.F. Herbart, del suo allievo G.Th. Fechner e di A. von Humboldt. La psicologia matematica e la classificazione dei primi, vista come base necessaria per ogni speculazione intellettuale di carattere umanista, e lo studio della psicologia a partire dalla lingua (“organo di pensiero”) del secondo diedero il via a una feconda serie di continuatori, il più notevole dei quali in Russia fu A. Belyj, che da queste posizioni attinse l’idea del legame tra il metro di una poesia e le sensazioni

che suscita, utilizzando proprio il metodo classificatorio. Queste considerazioni, che per inciso diedero una spinta decisiva alla nascita di una scuola linguistica russa vera e propria, furono suggerite a Belyj dalla “società filosofica”, formata nel 1884 e alle riunioni della quale prendeva parte fra gli altri anche N. Bugaev, accanto a figure come quella F. Korš, grandemente stimato dai formalisti, e F. Fortunatov. La “società filosofica” era nata proprio come circolo di discussione delle idee dello psicologismo che allora furoreggiava in Europa.

I capitoli secondo e terzo tracciano una dettagliata genesi dei concetti di immagine (*obraz*) e straniamento (*ostranenie*), centrali per la scuola formale, ricollegandoli proprio alle conquiste teoriche dello psicologismo. L’immagine è, secondo la teoria di D. Hume dominante fino all’inizio del XX secolo, una “copia delle sensazioni elaborata dalla ratio e attraverso la quale si crea la capacità di pensiero”. Per i formalisti l’immagine è “il primo elemento della coscienza”, mentre il pensiero è senza immagini (“bezobraznyj”). Queste posizioni apparentemente lontane possono essere conciliate, secondo l’autrice, ricorrendo all’esperienza del futurismo. Già all’inizio del XX secolo la teoria del pensiero per immagini e l’inconsistenza dell’affermazione che ipotizzava l’unicità di questo tipo di procedimento mentale aveva suscitato un’accesa disputa. V. Šklovskij nello *Sbornik* [Raccolta] del gruppo del 1916 sosteneva che gli stessi poeti futuristi a volte non comprendono il senso delle proprie poesie, a causa del linguaggio usato ma anche e soprattutto della grande quantità di immagini che vi inseriscono. Secondo la Svetlikova la *zaum’* [la lingua transmentale elaborata dai futuristi] cela dietro la semantica e un contenuto fittizio la spiegazione della teoria dell’immagine avanzata dai formalisti e la conciliazione della stessa con le posizioni proposte dallo psicologismo.

Una teoria, di poco precedente all’elaborazione del metodo formale, ipotizza che la ricezione di due immagini implichi un’altra ricezione più complessa, in cui si sovrappongono molte rappresentazioni che non vengono avvertite dalla coscienza, ma che restano nella nostra mente. Queste ultime costituiscono gli anelli della catena che unisce le due immagini recepite coscientemente e spiega il loro legame anche quando sono, dal punto di vista logico, lontanissime fra loro. Di poco succes-

siva è la teoria delle macchie sonore (*zvukovye pjatna*) di Šklovskij, secondo la quale il poeta non ragiona soltanto per immagini ma anche per suoni che vengono poi fermati nella struttura concreta dei versi. L'autrice vede una discendenza dell'idea školvskiana dalla teoria precedente. Per la scienza della mente dell'epoca le immagini sono il punto di unione che intercorre fra la rappresentazione psicologica del materiale primario della coscienza e l'attività di pensiero. Questo passaggio, secondo la Svetlikova, funse da punto di partenza per l'elaborazione del metodo formalista.

Nel terzo capitolo, dedicato alla genesi della teoria dello straniamento, l'autrice ripercorre le tappe che hanno portato alla formazione di uno dei concetti cardine del metodo formale.

Appartiene a P.B. Shelley l'affermazione secondo la quale la poesia ha il potere di far apparire come inconsueti oggetti ben conosciuti in virtù dell'originalità della forma che utilizza (1821). In questo senso, secondo l'autore inglese, poeta è colui che è in grado di creare nuove associazioni, mentre l'uomo "comune" si limita a usare le vecchie.

Nel 1868 A. Bain identifica le leggi che regolano il pensiero: la legge di contiguità (*law of contiguity*), che risponde della capacità di ripetizione e che permette il formarsi di abitudini, e la legge di similarità (*law of similarity*) che consente di scoprire e classificare, di rintracciare cioè tratti comuni all'interno di insiemi di elementi non simili.

La Svetlikova cita anche Th. Ribot, che nel 1901 avanzò l'idea che alla base della creazione letteraria si trovasse il principio di dissociazione, cioè la violazione dello schema di ripetizione usuale fornito dall'esperienza che governa le azioni di tutti i giorni. Il risultato della dissociazione sarebbe, secondo questa visione, l'opera d'arte, un errore nel corso del normale andamento (associativo e ripetitivo) delle cose. L'autrice nota fra parentesi che i dizionari d'inizio secolo riportavano la parola *dissociacija* (dissociazione) come sinonimo di *ostranenie*.

Il sistema dualistico, di Ribot, figlio delle teorie di Bain, ritorna anche nell'esposizione del metodo di R. Jakobson: in *Zametki o proze poeta Pasternaka* [Note sulla prosa del poeta Pasternak] il critico distingue il sistema metaforico di Majakovskij da quello metonimico

di Pasternak, ricorrendo al dualismo dello psicologismo visto sopra, e identificandolo come scontro tra contiguità (*dissociacija*) e similarità. Questa dicotomia assume le caratteristiche per Jakobson di una delle possibili categorizzazioni della poetica in generale.

W. James nel 1911 notò che alcuni elementi verbali si evidenziano, risaltano nel caso in cui qualcuno pronunci ad alta voce il nome dell'ascoltatore o si fissi attentamente una parola qualunque in una pagina scritta. Il termine viene in questo modo messo a nudo (James usa questa parola, che preconizza il successivo *obnaženie priema* [la rivelazione dell'artificio]), acquistando caratteristiche nuove. Questo processo è possibile, secondo James, grazie al fatto che mutano i legami dell'oggetto e la natura delle associazioni dello stesso con gli elementi circostanti. Questo è il principio dello straniamento verbale (in russo, *slovesnoe ostranenie*), teoria, come anche quella della dissociazione, molto di moda negli anni '10 del XX secolo.

I due capitoli conclusivi prendono in esame le teorie di Ju. Tynjanov e di O. Brik e il loro legame con la scienza cognitiva. Fra il 1900 e il 1920 venne pubblicata l'opera di W. Wundt "Psicologia dei popoli" (*Völkerpsychologie*) in 10 volumi, in cui tra l'altro lo studioso tedesco afferma che il nome che designa un oggetto sia strettamente legato all'idea che il gruppo linguistico che usa la parola ha dell'oggetto stesso. La Svetlikova rintraccia in questo legame uno degli elementi ispiratori della teoria di Tynjanov, secondo la quale la semantica della parola poetica va esaminata nel contesto della poesia e in quello più ampio dell'opera di un dato autore. La studiosa piomboburghese sostiene inoltre che il critico formalista abbia attinto dall'arsenale terminologico dello psicologismo del tempo termini, fondamentali per la sua speculazione critica, quali *svetloe pole soznaniija* [il campo luminoso della coscienza], *zatemnenie* [oscuramento], *vytesnenie* [repressione], *ostatki* [residui], *slijanie* [fusione], *soedinenie* [unione], *kolebanie zvukov* [oscillamento di suoni], tratto dagli studi di J.F. Herbart, o *stichovoj rjad* [serie poetica], calco evidente (la parola "serie" suona in russo piuttosto "inusuale per definire un verso", p. 117) su un'espressione originale di Herbart.

Il capitolo su O. Brik si discosta dal resto del libro per la mancanza dello schematismo che contraddistin-

gue le pagine precedenti. Come sottolinea l'autrice stessa nel primo capoverso di questo capitolo, il libro *Istoki russkogo formalizma* è stato l'evoluzione dell'idea di scrivere una biografia di Brik (p. 125). Alla luce di questa precisazione si comprende la diversità di esposizione e la concezione leggermente differente da quella del resto del libro. I. Svetlikova indugia volentieri su aspetti della personalità e della biografia dell'autore, ne sottolinea la genialità, ma anche l'incapacità di concretizzare le proprie intuizioni (si vedano pp. 137–138 e seguenti): Brik elaborava una grande quantità di teorie e idee, la messa in opera delle quali era però spesso delegata ai suoi "colleghi" formalisti. Dei due lavori che furono pubblicati durante la vita del critico (*Ritm i sintaksis* [Ritmo e sintassi] e *Zvukovye poutory* [Ripetizioni sonore]) la studiosa pietroburghese si sofferma sull'influenza che ebbero sul secondo le teorie di F. Paulhan e Ch.R. Richet che affermavano il ruolo precipuo dei giochi di parole e dei *calembour* per l'apprendimento di una lingua straniera, ma anche della lingua madre da parte dei bambini.

Similmente Brik sostiene la funzione indispensabile del suono come elemento per la composizione di opere in versi: il poeta si lascia guidare più che dal senso e dal logico svolgimento della trama, dalle sonorità che si creano man mano che l'opera acquista una forma definitiva. A partire da queste affermazioni, B. Ejchembaum, in *Kak sdelana "Šinel'" Gogolja* [Com'è fatto il "cappotto" di Gogol'], pubblicato due anni dopo il lavoro di Brik, avanza l'ipotesi che il pensiero di Gogol' e la sua tecnica compositiva *in toto* si basassero non tanto sullo svolgimento di una trama o di un'idea precedenti, quanto che fossero guidate dalle particolarissime sonorità dei giochi di parole e dei *calembour*.

Un appunto che potrebbe essere mosso all'autrice è che il gran numero di nozioni e movimenti viene presentato a volte senza un grande rigore formale, ma la lettura è piacevole e grandemente informativa. Anche a prescindere dall'interesse per il formalismo, questo libro può essere letto anche come compendio di storia dello psicologismo europeo a cavallo dei secoli XIX e XX. Il merito maggiore è sicuramente l'aver dimostrato in maniera abbastanza convincente la presenza del sostrato psicologico nel formalismo, ma anche l'aver ricostruito in maniera molto piacevole un mosaico dei movimenti

e l'ambiente intellettuale degli anni '10 e '20.

Massimo Maurizio

S. Garzonio, *La poesia russa del XVIII secolo. Saggio introduttivo*, Tipografia editrice pisana, Pisa 2003.

Offrire in appena 101 pagine (più 28 di note) uno sguardo rigoroso ed esaustivo sulla poesia del classicismo russo (con particolare riferimento agli aspetti poetici, metrici e di genere) è un intento di particolare complessità. C'è riuscito in questo libro Stefano Garzonio che, facendo leva sugli appunti delle sue lezioni tenute a Pisa tra il 2000 e il 2001, ma anche su una non comune passione per l'argomento trattato, realizza un testo che per sua stessa definizione "si costruisce su due piani": quello del manuale didattico, destinato agli studenti, e quello della ricognizione bibliografica, pensata specificamente per gli addetti ai lavori e per chiunque intenda approfondire tutti quegli aspetti che, pur nel ritmo incalzante e stringato della narrazione, vengono solo fatti presenti e molto schematicamente riassunti.

Nell'introduzione viene tracciata una ricostruzione storico-culturale del periodo in questione (il '700 russo) secondo uno schema tradizionale e ben consolidato: il passaggio da una seconda metà del Seicento, in cui la cultura russa si apre già a esperienze straniere (polacca e ucraina *in primis*) e in cui nasce una prima tradizione poetica scritta (legata al verso sillabico di Simeon Polockij), verso la prima metà del Settecento, dove si evidenziano nuovi e più coscienti orientamenti culturali che, conseguenza diretta delle riforme volute da Pietro il Grande, non assegnavano alla letteratura che un ruolo periferico, considerandola tuttavia come parte di un sistema che andava riorganizzato secondo criteri forzati di "progresso" e "occidentalizzazione". Ma all'interno di queste schematizzazioni note, Garzonio sa inserire elementi di riflessione e spunti che allargano il campo d'indagine.

Così, con giusto equilibrio fra quanto esplicitato nel testo e quanto rinviato in nota, si parte dalla distinzione operata nel 1961 da P.N. Berkov fra il concetto di *Russkoe prosvetitel'stvo* [Illuminismo russo] (inteso come movimento filosofico e politico tendente alla diffusione della cultura e delle scienze) e quello di *prosvetšenie*,

visto come parte integrante del primo di essi e come istanza ideologica della borghesia rivoluzionaria in lotta col sistema feudale. Vengono quindi evidenziate le prime due fasi culturali del *russkoe prosvetitel'stvo* (ovvero quella che vede la fioritura di scuole di cultura latineggiante e quella del periodo dell'“assolutismo illuminato” di Pietro) che a loro volta, in letteratura, corrispondono al barocco letterario russo e alla letteratura dell'epoca petrina (e che insieme rappresentano il cosiddetto “classicismo scolastico” o “preclassicismo”). È l'ingombrante lascito culturale petrino, o meglio la riflessione sulle nuove esigenze di carattere ideologico-letterario che le riforme di Pietro hanno attivato, a dare forma alla terza fase dell'illuminismo russo e che in letteratura ha un preciso, seppur ovviamente convenzionale, riferimento nel classicismo russo, inteso, non già come banale e sterile imitazione tardiva dei classici tramite il filtro culturale essenzialmente francese, bensì come creazione di un nuovo metodo artistico e di una nuova scuola letteraria che siano in grado di tenere il passo dello sconvolgente ribaltamento voluto da Pietro, ma nello stesso tempo fieri depositari della tradizione scrittoria russa (fino a quel momento di natura essenzialmente religioso-ortodossa).

Il pregio principale di questo libro, dunque, è quello di restituire al classicismo russo tutto il suo fascino, che proviene dalla sua intima natura sperimentale, dal suo interrogarsi su tutti gli aspetti (linguistici, tematici, formali, ideologici, ritmici e di genere) che costituiscono l'essenza della creazione poetica, dai suoi continui tentativi di teorizzazione (quasi mai supportata dalle concrete realizzazioni poetiche), dal suo muoversi per contrasti, polemiche, traduzioni, rifacimenti, assimilazioni. I suoi campioni, sia che venga loro dedicato uno specifico capitolo (come nel caso di Kantemir, Tredjakovskij, Lomonosov, Sumarokov, Deržavin, Radiščev), sia che vengano continuamente chiamati in causa nel corso dell'intera narrazione (Feofan Prokopovič, Cherskov, Petrov, Majkov, L'vov, Bogdanovič, Čulkov) sono tali proprio in virtù della loro dedizione alla causa: la creazione di una grande letteratura degna di una grande nazione europea. Il loro reciproco influenzarsi non è disgiunto quindi dal loro reciproco criticarsi (anche tramite le pagine delle prime riviste letterarie che sorgono proprio in questo secolo in Russia) e migliorarsi

in quella continua ricerca di una perfezione che sfugge ogni volta che sembra vicina alla sua realizzazione.

In quest'ottica appare molto meno paradossale la constatazione che il poema epico, che nella teoria del classicismo russo era considerato il genere più importante, trovi una sua prima realizzazione completa e soddisfacente solo nel 1779 con la *Rossijada* di Cherskov (ma nel libro viene dato il giusto peso anche ai vari tentativi precedenti e parziali di Kantemir, Tredjakovskij, Lomonosov), ovvero quando non solo cominciarono già a farsi sentire i primi germi del sentimentalismo e del preromanticismo, ma soprattutto quando già si erano avute eccellenti realizzazioni della sua negazione (e parodia), sotto forma di poema eroicomico (*Elisej, ili razdražennyj Vakch* [Elisej o il Bacco irritato, 1771] di Vasilij Majkov), e della sua antitesi, la novella in versi (*Dušen'ka*, o meglio la sua prima redazione, *Dušen'kiny pochoždenija* [Le avventure di Dušen'ka, 1778], di Ippolit Bogdanovič). Più sorprendente semmai è scoprire (o, se preferite, riscoprire) che è in questo secolo che, grazie a Lomonosov, prende corpo la teoria del poeta come vate, come voce del popolo, come incarnazione e coscienza dell'ideale nazionale. Ai nostri giorni di questa teoria si è fatta ormai una generalizzazione priva spesso di senso (in Russia un “poeta è più di un poeta”) banalizzando l'aspirazione reale e motivata di un secolo nevralgico e straordinario.

In conclusione il lavoro di Garzonio colma una grossa lacuna in questo settore di studi e costituisce un buon anello di congiunzione tra lo studio divulgativo (il manuale di storia della letteratura) e il lavoro specifico e approfondito verso cui il lettore più sensibile viene incoraggiato. Il metodo utilizzato, la divisione in capitoli tematici legati a uno o più specifici autori e il costante rimando a note più esaustive, non facilita la lettura, ma è in grado di focalizzare l'attenzione su una notevole quantità di questioni particolari che altrimenti avrebbero rischiato di restare completamente senza voce.

Un'ultimissima considerazione, questa volta in negativo, riguarda la distribuzione del libro, inevitabilmente limitata agli ambienti accademici (sempre più claustrofobici) e alla realtà editoriale pisana. Invece ci sarebbe un gran bisogno che questo tipo di letture, di livello divulgativo medio-alto e di nessun impat-

to commerciale, avessero il massimo grado di reperibilità. È tempo che il “sistema università” e nello specifico il “sistema slavistica italiana” ripensi in chiave di edizioni elettroniche le proprie pubblicazioni. Certo, bisognerebbe intendersi sul concetto di edizione elettronica di un testo. Il modello finora proposto dall’Ais, con la semplice riproposizione in versione elettronica di una rivista (Studi slavistici, <http://www3.unifi.it/fupriv/CMpro-v-p-68.html>) che anche solo come veste cartacea risulterebbe piuttosto superata, non lascia spazio a facili ottimismo.

Simone Guagnelli

O.M. Somov, *Gajdamak (un fatto piccolorusso)*, traduzione, postfazione e appendice di C. Olivieri, Terzo millennio editore, Caltanissetta 2004.

Spesso alcuni ottimi scrittori hanno la “sfortuna” di essere contemporanei dei grandi classici della letteratura e vengono spesso ingiustamente dimenticati: è questo indubbiamente il caso di Orest Michajlovič Somov, vissuto nella Russia d’inizio XIX secolo, un periodo di grandissimo rigoglio letterario, e ricordato spesso solo come precursore di Gogol’.

Viene oggi presentato al lettore italiano, grazie al lavoro di Claudia Olivieri, *Gajdamak (un fatto piccolorusso)*, un testo molto interessante e di solito trascurato dalla critica (tanto che non viene neanche citato nelle due pagine scarse dedicate all’autore in *Storia della civiltà letteraria russa*, I, Torino 1997, pp. 465–466).

Il racconto (il termine russo “byl’”, reso dalla traduttrice con “fatto”, racchiude anche il significato di “storia vera”) narra la cattura e la quasi immediata liberazione di Garkuša, semilegendario bandito nell’Ucraina del XVIII secolo, soprannominato Gajdamak, da cui il titolo dell’opera (la complessa etimologia del termine, spiegata nella nota 9 della postfazione, accomuna in realtà nel testo tutti i membri della sua banda). La capacità di Somov di descrivere in maniera viva ed efficace il folklore piccolorusso, che costituisce lo sfondo storico-culturale di questa e di altre sue opere, ha giustamente assicurato a questo scrittore un posto nella storia della letteratura, oscurando altri aspetti interessanti della sua opera.

Infatti, come mostra in maniera molto convincente la Olivieri nell’apparato critico del volume, già in questo breve racconto (meno di trenta pagine), scritto con una leggerezza di stile che ricorda quella di Puškin (si veda p. 40), si cela una straordinaria complessità strutturale e ricchezza di rimandi. Per quanto riguarda il paratesto, il rapporto tra le epigrafi ai quattro capitoli della novella, che si riferiscono alla storia ucraina del XVII secolo (definito dalla Olivieri “Passato 2”), e il tempo della vicenda, ambientata nel secolo successivo (“Passato 1”), allarga notevolmente l’arco cronologico della narrazione, altrimenti limitato a pochi giorni, proiettando inevitabilmente la vicenda nella contemporaneità politica del primo Ottocento, periodo di riscossa nazionale ucraina.

Non è certo un caso che esattamente al centro della novella (fine del secondo capitolo, il più lungo dei quattro), si trovi un episodio apparentemente slegato dal resto dell’opera, l’unico che non vede Garkuša come centro compositivo: la comparsa del suonatore cieco permette a Somov di inserire “epicamente” altri brani tratti dal folklore ucraino e soprattutto di introdurre in modo “criptato” il parallelo Chmel’nickij (eroe della storia ucraina del XVII secolo) – Garkuša – attuale situazione di sottomissione del popolo ucraino (si vedano pp. 69–70).

Uno degli elementi costitutivi del *Gajdamak* è sicuramente il gioco linguistico (difficilmente traducibile) tra il russo, in cui è scritto il racconto, e l’ucraino, presente in epigrafi, citazioni e regionalismi, che arricchiscono stilisticamente il testo. Somov utilizza al massimo le potenzialità del racconto breve che, come scrive la Olivieri “permette di approntare appena un personaggio, senza scandagliarne gli aspetti fisico-somatici e psicologici” (p. 55). Il *Gajdamak* viene tratteggiato quasi sempre in modo indiretto: appare da metà del primo capitolo, ma la sua vera identità viene svelata solo nel capitolo successivo; nel secondo e terzo capitolo è sempre centro e movente dell’azione, ma senza apparire direttamente, per poi tornare nell’ultimo capitolo, mostrando la sua grande capacità oratoria nell’episodio della sua fuga. Questo artificio retorico, che sarebbe stato utilizzato di lì a poco da Lermontov in *Un eroe del nostro tempo*, permette inoltre di conferire al personaggio principale un carattere quasi mitico, amplificandone lo spessore nar-

rativo nello spazio di poche pagine e creando una tensione straordinaria tra racconto e “racconto nel racconto”. Le dicerie popolari, nonché alcuni artifici narrativi come i rimandi ai cliché romantici (illustrati dalla Olivieri alle pp. 70–73), creano nel lettore un’aspettativa di un evento meraviglioso, che, in contrasto con quegli stessi cliché, non accade mai. La figura di Garkuša, a metà tra reale e immaginario, agisce soltanto attraverso la parola, il fantastico non interviene mai direttamente, ma è sempre confinato nei racconti dei personaggi: è infatti la parola il vero *deus ex machina* (p. 44) del *Gajdamak*, una parola dotata di una forza quasi magica, che diventa infatti l’autentico protagonista del racconto e che non può non farsi strumento politico di rivalse nazionale ucraina.

Le qualità della novella risultano ancora più evidenti dal confronto col romanzo (dallo stesso titolo), intrapreso da Somov e mai portato a termine (il lettore italiano ne trova un esauriente compendio nell’appendice del volume, pp. 125–146). Dalla cinquantina di pagine di quello che sarebbe dovuto essere un grande affresco dell’Ucraina del XVIII secolo (sette capitoli pubblicati a più riprese su diverse riviste), appare abbastanza evidente la difficoltà di organizzare in un vero e proprio romanzo il materiale del racconto. Il *Gajdamak* del romanzo, con la svolta moralistica da brigante buono (per lo più voluta dalla censura) e un gusto quasi Hollywoodiano per il colpo di scena, finisce per diventare un misto tra Robin Hood e James Bond, perdendo quell’interezza e verosimiglianza storica, che la novella aveva così efficacemente creato.

In questo volumetto (158 pagine di piccolo formato) l’apparato critico occupa molto più spazio della novella stessa (28 pagine, comprese le note). Il libretto soffre di una certa ambiguità irrisolta tra testo di lettura e saggio critico, evidenziata dalla prima pagina, nella quale (forse per una svista editoriale) appare la Olivieri come autrice del *Gajdamak*. Dopo una mezza pagina di ringraziamenti della curatrice/traduttrice (p. 3), il lettore si trova immediatamente davanti all’inizio della novella, introdotta solo dalla nota informativa sul risvolto della copertina. La Olivieri ha preferito rimandare ogni nota esplicativa all’apparato critico, senza quasi inserire rimandi espliciti, obbligando il lettore a ricercare tra postfazione, note e appendice spiegazioni sparse per tut-

to il volume. Bisogna aspettare, per esempio, decine di pagine per sapere che le 12 piccole note a fine testo sono scritte dallo stesso Somov.

Nella traduzione, nel complesso discreta, anche se a volte un po’ accademica, scelte traduttorie alquanto discutibili (con alcuni errori) si alternano ad altre indubbiamente felici ed efficaci; ne risente soprattutto la resa dello stile vario ma scorrevole di Somov, a volte sacrificato a quello a tratti un po’ disomogeneo e ridondante della Olivieri (riscontrabile anche nell’apparato critico), ad esempio negli accostamenti, non giustificati dall’originale, di parole desuete in italiano e linguaggio parlato, o negli immotivati cambiamenti della struttura dell’originale. Non è un caso che le parti migliori della traduzione siano quelle in cui è lo stesso Somov a utilizzare un linguaggio aulico.

Ma la parte più valida del volume è indubbiamente quella che viene chiamata un po’ impropriamente “postfazione”, che costituisce in realtà un lungo saggio critico (quasi 60 pagine, purtroppo senza alcuna suddivisione in paragrafi), di altissimo valore scientifico, dove la Olivieri dimostra di conoscere perfettamente l’arte di analizzare un testo letterario.

Dopo un *excursus* sulla fortuna della novella e un breve riassunto, vengono presentati gli strumenti critici utilizzati nel saggio e gli aspetti principali della novella. Grazie a un notevole bagaglio culturale e metodologico (Lotman, De Saussure, Bachtin, i formalisti, e così via), la Olivieri analizza la novella in quasi tutti i suoi aspetti, sviscerando ogni argomento fino ai minimi dettagli (grazie anche a un notevole lavoro d’archivio, ammirevole per una giovane studiosa). Risulta molto interessante, inoltre, il frequente confronto con le arti figurative, particolarmente importante in un testo che ha nella pittoricità un suo punto di forza.

La parte più debole dell’apparato critico è invece la struttura stessa del volume, che non aiuta il lettore nella fruizione del testo (anche se frutto sicuramente di una sofferta, ma ponderata scelta). Nonostante i problemi illustrati e qualche “scivolone” critico (come la lunga nota sulle *rusalki*, che ignora del tutto una lunga tradizione di studi scientifici, p. 92), il lavoro della Olivieri è davvero di gran pregio. L’unico rammarico è che sarebbe forse bastato un ulteriore piccolo sforzo per venire incontro al lettore e rendere un testo di grande valore ac-

cessibile anche ai “non addetti ai lavori” (tra le altre cose un gran numero di termini russi non vengono tradotti). A ogni modo il volume della Olivieri costituisce un riferimento imprescindibile per chiunque, non solo in Italia, voglia avvicinarsi alla figura di Orest Michajlovič Somov.

Sergio Mazzanti

Literaturnye ob''edinenija Moskvy i Peterburga 1890–1917 godov. Slovar', a cura di Manfred Šruba, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2004.

Il periodo del decadentismo e del secolo d'argento è uno dei più complessi e produttivi della storia della letteratura russa e continua ad attirare l'attenzione di studiosi e appassionati. Dopo la pubblicazione negli anni scorsi di una serie di indici bibliografici ed enciclopedie dedicati agli scrittori (per esempio *Russkie pisateli 1800–1917. Biografičeskij ukazatel'*), di antologie e storie della letteratura del periodo (*Literature and Art of the avant-garde Russia* e altri) la casa editrice Novoe Literaturnoe Obozrenie presenta un dizionario (così chiamato nel titolo) in cui sono raccolti e classificati 350 gruppi letterari di Mosca e Pietroburgo del periodo 1890–1917, di quel lasso di tempo, cioè, che unisce le prime manifestazioni del modernismo russo (decadentismo) alla rivoluzione. Utilizzo la parola “gruppi” nell'accezione più generale in quanto questa pubblicazione raccoglie ogni tipo di unione di scrittori: gruppi, gruppetti, saloni letterari, circoli, “pseudogruppi” (*pseudogrupperovki*), unioni dichiarate ma che mai esisteranno in realtà (come la Società dei rappresentanti del Globo Terrestre di Chlebnikov), gruppi costituiti da una sola persona (!) e chi più ne ha più ne metta. Come viene chiarito nell'introduzione, la compilazione di questo strumento di consultazione ha richiesto 13 anni di lavoro di un'equipe costituita da studiosi russi e tedeschi che fanno capo all'università di Bochum.

L'unica pecca è l'aver tralasciato i gruppi della provincia, almeno i principali, ma effettivamente il materiale con cui hanno operato i compilatori è sconfinato, anche solo se limitato alle due capitali dell'epoca, dove peraltro si svolgeva la quasi totalità della vita letteraria e intellettuale.

Gli articoli che costituiscono il corpo del volume segnalano a seconda dei dati a disposizione, la data e il luogo di formazione di ogni gruppo, i vari membri, il profilo, gli scopi dell'attività, le date, le tappe e gli avvenimenti più importanti che ne segnarono la storia e anche l'atmosfera che vi regnava, affiancando nello stesso lavoro gruppi canonizzati dalla storia della letteratura (il cubo-futurismo, per esempio) ad altri, pressoché sconosciuti (*Voskresen'ja Mjajkotina* o *Trirema*, per esempio). Alla parte enciclopedica seguono alcuni dei manifesti e degli scritti più significativi dei rappresentanti della vita culturale dell'epoca (scritti teorici di futuristi, acmeisti, articoli polemici, e tanto altro). Chiudono il volume l'indice dei nomi e quello sistematico, utile per la consultazione, in quanto raccoglie le diverse categorie a seconda delle correnti cui si riferivano i raggruppamenti (acmeismo, futurismo, e così via), della sfera d'interesse nel quale operavano (poetica, storica, filosofica, e altre), degli orientamenti politici (marxisti, liberali, e così via), della condizione sociale dei membri (studenti, scrittori principianti, scrittori popolari) e della forma di organizzazione (saloni, circoli, redazioni di giornale, scrittori professionali e organizzazioni, e altri).

Massimo Maurizio

Slovník italských spisovatelů, a cura di J. Pelán, Libri, Praha 2004.

Nelle terre ceche, per secoli germanofile, fino a poco fa russofile e ora americanofile, la letteratura italiana si trova in una situazione di disperata emarginazione, mancando anche i più elementari strumenti di studio. A prescindere da alcuni brevi manuali degli anni Venti e Trenta, oggi inevitabilmente antiquati, il pubblico ceco ha potuto finora consultare soltanto lo *Slovník italských spisovatelů* [Dizionario degli autori italiani] di Josef Bukáček (Praha 1968) e la traduzione della *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis (Praha 1959). In questa situazione di sconforto arriva un nuovo dizionario redatto da alcuni italianisti e traduttori sotto la direzione di Jiří Pelán.

Che cosa offre questo “dizionario”, di 752 pagine e circa 1300 voci? Prima di tutto un lungo studio introduttivo di Pelán, il massimo esperto di letteratura italia-

na in Repubblica ceca (alcuni dei suoi testi più importanti sono stati pubblicati nel volume *Kapitoly z francouzské a italské literatury*, Praha 2000, in Italia è noto soprattutto per la sua introduzione alle *Opere* scelte di B. Hrabal). Questo studio, che conta pressoché cento pagine, risulta l'unica storia della letteratura italiana aggiornata redatta in ceco. Mentre l'analogo (ma più breve) studio introduttivo di Bukáček risultava incomprendibile e quasi illeggibile per l'accanita accumulazione di dati (quasi si trattasse di una voce enciclopedica), l'introduzione di Pelán è ben strutturata, ha uno "spirito" e trasmette informazioni veramente fondamentali.

Per quanto riguarda le singole voci, esse rispetto all'edizione del 1968 risultano ampliate e approfondite. Lo *Slovník italských spisovatelů* dispone di una vasta gamma di voci che non sono dedicate solo a scrittori, ma anche a termini letterari, a persone che non erano veri e propri scrittori (ad esempio Ciano), ad accademie letterarie, a critici e filologi, filosofi, linguisti e boemisti. Peccato che questa generosità non abbia abbracciato anche le riviste: ce ne sono solo una decina. Uno strumento utilissimo sono i rimandi alle traduzioni ceche delle opere trattate, aggiornate fino al 2004. Le voci sono dense e comprensibili, e vengono sempre riportate le date precise di nascita e di morte degli scrittori, non mancano voci su alcuni protagonisti della scena letteraria degli ultimi anni (Ammaniti, Culicchia, e così via). I dati sono precisi, affidabili, i titoli delle opere letterarie italiane e latine sono sistematicamente tradotti in ceco, le voci comprendono una bibliografia di base, altri titoli riguardanti problemi generali fanno parte dell'elenco bibliografico alla fine del libro. Tra parentesi quadre è riportata la pronuncia dei nomi degli autori. Grazie a questo apparato, piacevole anche per la veste editoriale, lo *Slovník italských spisovatelů* risulta pratico e utile.

Qualche lato problematico comunque c'è. Alla casa editrice Libri e al suo modello di dizionari di letteratura deve essere indirizzata l'obiezione che questo *Slovník italských spisovatelů* è poco "letterario". Le voci recano le biografie degli autori e l'elenco di opere, che però di regola non vengono descritte. Con questo procedimento l'autore risulta spesso appiattito, come se si fosse limitato a vivere e scrivere, senza che si comprenda il vero contenuto della sua opera e del rapporto tra vita e opera. Questo approccio disturba soprattutto nella

poesia: il lettore non può percepire l'importanza di alcuni capolavori del Novecento, quali ad esempio *Gli strumenti umani* di Sereni o *La camera da letto* di Bertolucci. Nella maggioranza dei casi il posto dell'autore nel sistema letterario e la gerarchia dell'importanza di informazioni vengono restituiti, comunque, all'interno dell'introduzione.

In questo caso si possono tralasciare le solite dispute sulla scelta delle voci che spesso riempiono le recensioni di opere enciclopediche. La vastità della scelta è sicuramente uno dei maggiori pregi dell'opera. Gli unici autori evidentemente omessi sono Francesco Biamonti e Dario Voltolini. Alcuni dubbi suscita anche la selezione dei poeti contemporanei: mancano alcuni personaggi che forse meriterebbero un cenno (Majorino, Insana). A eccezione di Valerio Magrelli è praticamente del tutto omessa la media e la giovane generazione dei poeti (Cesare Viviani, D'Elia) ed è passata sotto silenzio anche la produzione poetica dei prosatori contemporanei (Orengo).

In ogni caso queste obiezioni non svalutano il *Dizionario* nel suo insieme e bisogna ringraziare il gruppo degli autori che hanno messo a disposizione di un vasto pubblico uno strumento da tanto tempo atteso con ansia, colmando un vuoto che *cum tacebat, clamabat*, per dirla con Cicerone. Il lavoro è stato fatto con competenza e attenzione: la "missione" che questo *Slovník italských spisovatelů* dovrà svolgere, la svolgerà bene.

Jiří Špička

Warszawa 1944 – i 63 giorni dell'insurrezione, a cura di K. Jaworska, BLU edizioni, Torino 2005.

Una mostra dedicata al 60° anniversario dell'insurrezione di Varsavia, aperta all'inizio del dicembre 2004 e terminata il 20 marzo 2005 a Torino presso il Museo Diffuso della Resistenza, è l'avvenimento cui questo volume rende omaggio e testimonianza. Era difficile riprodurre su carta stampata il successo della mostra, gremita ogni giorno dei suoi 4 mesi di allestimento da scolaresche e curiosi, ma il tentativo non avrebbe potuto riuscire in modo migliore. Il volume propone gli stessi momenti di approfondimento, le stesse fotografie e ma-

nifesti, persino le ragioni e le difficoltà delle installazioni montate lungo il percorso della mostra.

Nell'impatto con l'allestimento sembrava, del resto, davvero di fare un salto indietro di 60 anni: all'ingresso del Museo campeggiava la riproduzione di una strada di Varsavia insorta, con tanto di trincee, primi piani di palazzi abbandonati, fori di proiettile e scritte di esortazione a resistere sui muri; mentre più avanti il visitatore si muoveva nella ricostruzione del sistema fognario della capitale polacca, in maniera simile a quella degli insorti di allora. Nel paragrafo dedicato al "Dietro le quinte", Guido Vaglio descrive pazientemente al lettore le installazioni montate all'interno del Museo e ne spiega le scelte; poco più avanti Saverio Santoliquido, direttore degli allestimenti scenici del Teatro Regio di Torino, si sofferma invece sulle difficoltà incontrate nell'operare. Alcune fotografie e schizzi aiutano a farsi un'idea della mole di lavoro svolta per ricreare all'interno del Museo l'atmosfera di Varsavia insorta.

Nella parte centrale del volume, così come in quella della mostra, lo spazio è dedicato alla stampa insurrezionale del tempo. Vengono riprodotte svariate pagine di giornale e alcuni passaggi in traduzione che confermano l'importanza di quelle testate illegali: "quello che succede possiamo saperlo solo dal Bollettino", scrive Wanda Przybylska nel suo diario di quei giorni, *Una parte del mio cuore* (Firenze 1963) con riferimento al *Biuletyn Informacyjny*. Il *Biuletyn* raggiunge infatti la tiratura di 28000 copie; nel periodo dell'insurrezione, a Varsavia si stampano oltre 135 fogli informativi tra ciclostilati e giornali. Anche nel testo, ampio risalto è riservato ai manifesti degli insorti e alle fotografie. Le didascalie che accompagnano le immagini, in particolare, catturano adesso l'attenzione del lettore; laddove quella del visitatore era coinvolta maggiormente nella scena che gli si parava davanti agli occhi. Si riscopre così, ad esempio, l'Istruzione per i comandanti delle case con meticolose osservazioni inerenti il modo per passare da una casa all'altra; si riscoprono in questo modo certi annunci apparsi sui fogli informativi: "In via Mokotowska 46/13 è stato aperto un ambulatorio per partorienti", "Venerdì 11 agosto al Conservatorio in una sala stracolma ha avuto luogo un concerto con la partecipazione di eccellenti artisti", "Cercasi grilletto con molla per una mitragliatrice MG34 [...] Rivolgersi alla sentinella di turno alla

barricata in via Długa angolo Kiliński, o eventualmente alla ragazza che distribuisce Walka". Dalle didascalie come dalle foto, emerge il contrasto tra la drammatica realtà della guerra e la voglia, la necessità di un ritorno alla vita di ogni giorno.

Così come il convegno del 10 marzo ha rappresentato il punto d'arrivo della mostra, gli interventi che aprono il volume ne rappresentano forse il punto più alto in termini di interesse scientifico e prestigio degli autori. Tra questi spicca la "Deposizione a verbale" di Władysław Bartoszewski, ospite d'onore alla tavola rotonda torinese. Deportato ad Auschwitz, rientrato a Varsavia in tempo per partecipare all'insurrezione, Bartoszewski si salverà e sarà protagonista di primo piano nella vita politica polacca: condannato a morte nel 1946, egli resta in carcere fino al 1954; viene incarcerato nuovamente nel 1981-1982 come consigliere di *Solidarność*; tra il 1995-1997 e poi di nuovo tra 2000-2001 è ministro degli esteri della Polonia. Il suo *Dni Walczącej Stolicy. Kronika Powstania Warszawskiego*, resoconto dei giorni della sollevazione di Varsavia ripubblicato un anno fa (Warszawa 2004), al pari di *1859 dni Warszawy* (Kraków 1974) non è stato ancora tradotto in italiano. La sua "Deposizione a verbale", estrapolata da *Na drodze do niepodległości* (Paris 1984), tratta dell'esperienza ad Auschwitz, della sua assegnazione a una stazione radio ricetrasmittente nei giorni dell'insurrezione, dell'incarico di redigere un bollettino insurrezionale. Recentemente, è comparso in Polonia un nuovo libro di Bartoszewski: *Warto być przyzwoitym* (Poznań 2005), accolto da un grande successo di critica e pubblico.

L'intervento di Bartoszewski è anticipato nel volume da quello di Giorgio Vaccarino, "L'insurrezione nella capitale", tratto da: *Storia della resistenza in Europa 1938-1945. I paesi dell'Europa centrale: Germania, Austria, Cecoslovacchia, Polonia* (Milano 1981). Giorno per giorno, Vaccarino segue gli avvenimenti dell'insurrezione. Ne inquadra le premesse a partire dal 27 luglio 1944, ne spiega le ragioni dell'esplosione il 1° agosto e del fallimento poco più di due mesi dopo. Egli si sofferma su vari episodi di resistenza, sullo sviluppo della rete fognaria come mezzo di comunicazione, trasporto e combattimento, sulla strategia militare dell'Armia Krajowa e l'attesa dei russi. Nel suo saggio "La Polonia dal 1939 al 1944", Alberto Turinetti di Priero si

concentra piuttosto sull'aspetto militare di quel periodo. Lo studioso parte dai rapporti sovietico-nazisti per approdare a quelli sovietico-polacchi, con riferimento anche alle fosse di Katyń, e alla resistenza di Varsavia. Nelle note curate dall'autore si tratta diffusamente delle armi utilizzate dai tedeschi nella riconquista della capitale: tra esse i "goliath", piccoli mezzi cingolati dotati di carica esplosiva da 50 o 75 kg, lunghi appena un metro e mezzo, filoguidati sino all'obiettivo e fatti esplodere. Una tabella esplicativa si sofferma sui rifornimenti alleati lanciati verso Varsavia, sulle missioni andate a buon fine e sul materiale accantonato dai rivoltosi oppure finito in mani tedesche.

Mieczysław Rasiej si occupa nel testo delle "Forze armate polacche in Occidente durante la seconda guerra mondiale" con dovizia di particolari. Vengono ricostruite le sorti di varie compagnie di combattenti polacchi inquadrati come fanti, fucilieri, paracadutisti, aviatori o marinai in Francia, in Gran Bretagna, in Nordafrica, in Unione sovietica, in Italia. Molto interessante risulta anche il breve saggio di Sabrina Riva, giovane studiosa impegnata sull'"Insurrezione di Varsavia: come ne vennero a conoscenza gli italiani". Nel nostro paese, i primi articoli riguardanti la sollevazione di Varsavia sono datati 20 agosto, ovvero quando i rivoltosi iniziano a subire pesanti perdite. A causa della censura, non si hanno notizie dei giorni precedenti in cui erano i tedeschi a essere tenuti sotto scacco. Si viene a sapere, tra l'altro, che al termine dell'insurrezione viene distribuito e pubblicato a Torino un opuscolo dal titolo: *Ribellione contro i Tedeschi – il dramma degli ultimi 63 giorni di Varsavia*. Ideato dagli uffici della propaganda tedesca, esso contiene un chiaro messaggio indirizzato ai partigiani piemontesi.

Per chi ha avuto la fortuna di assistere alla mostra nella sua esposizione e negli eventi a essa collegata, nel volume si fa sentire la mancanza dell'intervento che Marta Herling ha dedicato durante il convegno all'"Insurrezione di Varsavia in alcune pagine di Gustaw Herling-Grudziński". Un'esposizione che ha raccolto unanimi consensi, quanto quella di Władysław Bartoszewski. Un'altra assenza che si fa sentire nel testo è quella di una parte relativa alla cinematografia della sollevazione di Varsavia. In questo punto sta, probabilmente, l'unico collegamento mancato tra la mostra

e il suo volume. Nei giorni dell'allestimento, al Museo sono stati proiettati molti film sull'argomento: *I dannati di Varsavia* e *Paesaggio dopo la battaglia* di Andrzej Wajda, *Eroica* di Andrzej Munk, *Il Pianista* di Roman Polański e altri insieme ai cinegiornali tedeschi dell'epoca riguardanti la campagna di Polonia e la resistenza della Capitale.

Il volume è comunque un eccellente prodotto sia per chi abbia visitato la mostra, sia per chi non l'abbia fatto. Nell'uno come nell'altro caso, al pregio di ritrovare l'atmosfera, i documenti e le fotografie dell'esposizione si uniscono una serie di rilevanti interventi scientifici che lo collocano tra i migliori in Italia sull'argomento. La completezza degli aspetti che tratta glielo fa meritare senz'ombra di dubbio, insieme a due specifici caratteri positivi: la traduzione di alcune poesie sull'insurrezione di Varsavia mai affrontate prima e rese da Dario Prola, nonché l'insistenza sull'esiguità delle traduzioni italiane di testi inerenti quel preciso momento storico della Polonia e della sua capitale. Mancano all'appello non solo le opere di Bartoszewski, ma anche un capolavoro del genere come: *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego* di Miron Białoszewski, apparso nel lontano 1970.

Alessandro Ajres

Il discorso sulla lingua sotto i regimi autoritari, a cura di P. Sériot e A. Tabouret-Keller, [Cahiers de l'ILSL 17], Losanne 2004.

Questa raccolta di articoli è il resoconto di un colloquio internazionale tenutosi a Louverain (Svizzera) dal 2 al 4 ottobre 2003. L'oggetto di studio potrebbe esser formulato nella seguente maniera: in qualsiasi società, nessuno stato e nessun regime può rimanere indifferente alla lingua. In diversi paesi i dittatori e i poteri autoritari sono intervenuti sulla lingua per codificarla, ripulirla, censurare certi usi e persino per promuovere nuove teorie linguistiche. Come dimostrano alcuni autori, i problemi trattati in questa raccolta restano però ancora attuali, e in questo modo la dimensione diacronica viene così arricchita di quella sincronica.

Il modo in cui viene attuata una politica linguistica è un problema che viene illustrato nella raccolta con esempi tratti da diversi paesi. Fra questi naturalmente

l'Urss, la Bielorussia, la Moldavia, la Germania e l'Italia. L'articolo di A. Goujon analizza, ad esempio, il caso della Bielorussia. In questo paese, una nuova politica linguistica, la "bielorussizzazione", è stata introdotta a metà degli anni '90 e il bilinguismo è stato approvato da un referendum nel 1995. L'autore precisa, da un lato, gli scopi della nuova politica, che si è ripromessa di "desovietizzare" e "nazionalizzare" il paese, mentre, dall'altro, esplora il problema del peso rispettivo del russo e del bielorusso.

A. Lenta dedica invece il suo articolo alla storia della lingua romena parlata nella Moldavia orientale, distinguendovi tre principali periodi (dal 1924 al 1940; dal 1940 al 1990; dopo il 1989), analizzando in modo particolareggiato l'uso dei termini "lingua moldava" e "lingua romena".

Il discorso sulla lingua dei dittatori richiama alla mente, in modo naturale, i regimi fascisti (si vedano gli articoli di Ch. Hutton, D. Savatovsky e di G. Klein). Il primo di essi esplora la teoria della diversità fisica e linguistica dell'umanità sotto i regimi autoritari, mettendo l'accento sulla maniera in cui veniva percepita nel contesto del nazional-socialismo e analizzando l'evoluzione e l'apparizione del termine "razza ariana". Da parte sua, D. Savatovsky descrive la *Lingua Tertii Imperii* del filologo tedesco V. Klemperer (1881–1960), libro che riuniva in sé le norme linguistiche prescritte dai nazisti per tutti i tipi di discorso, sia in ambito pubblico che privato. Le sue principali caratteristiche erano, tra le altre, l'uso smodato di certi suffissi e prefissi, la risemantizzazione del lessico ordinario, e così via. Nell'articolo di G. Klein si analizza infine il caso dell'Italia: in epoca fascista qui vengono infatti sviluppati diversi discorsi attorno ai problemi linguistici, le cui principali dimensioni erano l'italiano come lingua unitaria (la sua espansione può contribuire all'unificazione del popolo italiano in una nazione unita) e la "norma" linguistica e lo statuto dei dialetti.

L'Urss è al centro degli articoli di S. Moret, P. Sériot, E. Simonato e E. Velmezova. S. Moret consacra il suo testo all'esperanto e passa in rassegna gli argomenti formulati fra le due guerre in Urss e in Germania contro questa lingua artificiale. In ultima istanza il fallimento dell'esperanto dipese, secondo l'autore, dal fatto che questa lingua era percepita come lingua dell'altro, del

nemico. Oltre naturalmente a una congiuntura temporale: effettivamente la situazione era tutt'altro che propizia allo scopo principale dell'esperanto, quello di avvicinare i popoli e facilitare la comunicazione. Anche l'articolo di E. Simonato analizza il problema linguistico dell'Urss all'epoca di Stalin e in particolare la creazione degli alfabeti, dedicando particolare attenzione alla posta politica di questa misura. L'Urss degli anni 1920–1930 è il punto di partenza anche dell'articolo di P. Sériot, che esplora l'interazione fra la lingua e il potere. L'autore mette in luce gli sforzi che sono stati realizzati per passare dalla psicologia individuale a una "psicologia sociale", le diverse maniere in cui si è cercato di costruire la collettività come oggetto di discorso, per concentrarsi poi sulla nozione di "russo per i russofoni" e di "russo come seconda lingua madre". Per finire, l'autore mette l'accento sulla coesistenza di diverse concezioni del rapporto fra la lingua del gruppo e quella dell'individuo (da Marr a Stalin, da Volosinov a Danilov). La stessa problematica interessa anche E. Velmezova che analizza il punto di vista di Marr e di Stalin sulla semantica ideologica.

I saggi della raccolta non si limitano però ai paesi menzionati fin ora: M. Uzman affronta ad esempio il caso della Turchia. Sotto il regime di Atatürk, negli anni '30, una nuova teoria linguistica vede la luce, la cosiddetta *Teoria della Lingua-Sole*. M. Uzman mette innanzitutto in rilievo il significato politico di questa teoria nel suo contesto storico. Il suo scopo principale consisteva nel superare il sentimento di inferiorità rispetto all'occidente e dimostrare l'esistenza e la competenza dei turchi. L'articolo di M. Samara affronta invece un vasto periodo, che va dal '45 fino agli anni '90, in Albania. L'autore si interessa alla standardizzazione dell'albanese letterario, precisando le basi teoriche e filosofiche di questa politica, e il modo in cui veniva applicata di fatto. Una citazione la meritano anche gli articoli di P. Larcher sulla filologia dell'islam medioevale, di C. Rodriguez-Alcala sul guarani come lingua nazionale e di N. Tizgiri sulle lingue nelle costituzioni algerine.

Diversi problemi che attengono alla linguistica e alla politica vengono trattati nella raccolta da un punto di vista trasversale. A. Tabouret-Keller analizza ad esempio l'uso dell'espressione "lingua madre" in diverse lingue, ricostruendo l'evoluzione del termine dall'origine fino

agli usi attuali e notando come l'espressione figuri nel discorso sulla lingua tanto nei regimi autoritari quanto in quelli democratici. Nel suo articolo sui manuali scolastici in America del nord, J.-J. Courtine constata che il mondo dell'edizione scolastica è dominato da un sistema complesso di regole e norme discorsive, che hanno lo scopo di censurare gli usi linguistici "inappropriati" per dei determinati gruppi sociali. J. Joseph analizza, per finire, il problema sempre attuale del controllo delle menti, cercando di provare che noi tutti, ogni giorno, subiamo tentativi di manipolazione anche se non sempre li definiamo "dittatoriali".

Questa raccolta ci sembra essere particolarmente utile agli specialisti di lingua e cultura russa e slava, ma permette anche a tutti coloro che si interessano alla linguistica di conoscere i diversi punti di vista di specialisti di epoche e di aree geografiche diverse, mostrando nuove problematiche e nuove direzioni di ricerca.

Elena Simonato e Irina Kokochkina

I. Dvizova, *Čerez žizneopisanie k jazyku (Dalla biografia alla lingua)*, Alinea, Firenze 2005.

Vnimanie! Vnimanie! Al panorama dei manuali di lingua russa si affaccia una nuova opera destinata agli studenti di livello non elementare: *Čerez žizneopisanie k jazyku (Dalla biografia alla lingua)* di Irina Dvizova. Si tratta di un prodotto fresco, frutto dell'esperienza e della sensibilità sviluppate dall'autrice nel corso di anni di insegnamento e di rapporto diretto con gli studenti. Un manuale che ha il pregio di allontanarsi dai classici testi ed esempi *di servizio*, per far entrare lo studente nel mondo della lingua russa dalla *porta principale*: quella della cultura. Il volume, diviso in cinque parti, per un totale di undici lezioni, si evolve infatti attraverso la descrizione e l'analisi della vita e delle opere di cinque grandi autori e personaggi della cultura russa: da Lomonosov a Turgenev, passando per Puškin, Lermontov e Gogol'. In ogni capitolo troviamo una introduzione biografica all'autore seguita da approfondimenti sulla sua opera e da una serie di esercizi che portano lo studente a un lavoro creativo di interazione con il testo e non solo: si presentano infatti anche interessanti riferimenti e rimandi a siti internet (di musei, così come

dell'Università di Mosca) coi quali interagire per lo svolgimento degli esercizi, o dove trovare approfondimenti stimolanti. Gli esercizi non presentano solo una coerenza di tipo didattico legata al livello dei fruitori del testo, ma hanno anche e soprattutto il pregio di essere collegati contestualmente al testo che li precede: ad esempio il capitolo su Lomonosov, fondatore nel 1755 dell'Università di Mosca, vede svilupparsi l'eserciziario correlato attraverso un lessico strettamente legato al mondo dello studio, della formazione scientifica e culturale, e delle professioni a essa legate. Nel testo non mancano spunti divertenti come quello in cui si invita lo studente a valutare i risultati dell'esame di ammissione di Puškin al liceo. Indice, anche questo, dell'impegno dell'autrice nel cercare di creare un'opera viva e stimolante, capace di catturare l'attenzione dello studente.

Tra le altre caratteristiche degne di nota di questo manuale ci sono sicuramente i continui riferimenti al contesto storico-culturale in cui i cinque protagonisti dei testi del manuale hanno vissuto e creato i loro capolavori. Queste informazioni giungono regolari nei paragrafi, presenti in ogni capitolo, "Stranička iz istorii" (breve ma pertinente indicazione dei fatti storici più rilevanti dell'epoca) e "Portretnaja galereja" (una carrellata dei principali personaggi e rappresentanti del mondo della cultura russa). Ad arricchire l'interesse e la partecipazione del lettore si aggiungono regolari i paragrafi "Eto interesno znat'", in cui vengono presentati fatti e momenti salienti o interessanti della vita e dell'epoca del protagonista di ogni *urok*.

I temi più complessi legati alla grammatica, che emergono dalla lettura dei testi, vengono affrontati nei "Leksiko-grammatičeskie kommentarii i zadanija" in cui si invita il lettore a riflettere e, attraverso l'eserciziario, mettersi alla prova su aspetti importanti come la formazione delle parole, l'uso e il significato di suffissi e prefissi, le reggenze dei verbi, o i casi.

Per guidare il lettore nel difficile esercizio della lettura, scoglio quanto mai arduo nelle lingue ad accento mobile, e spesso trascurato nei manuali privi di supporti audio, l'autrice ha saggiamente optato per l'indicazione grafica dell'accento tonico in tutti i testi presenti nel volume (dai titoli dei paragrafi sino alle note a piè di pagina) agevolando e rendendo così notevolmente più sciolta la lettura, e donando al lettore una indubbia maggior

padronanza del testo.

Čerez žizneopisanie k jazyku è dunque un'opera che si distingue per la grande attenzione alle esigenze e a quelle che sono le difficoltà più tipiche dello studente di lingua russa, affrontandole con un linguaggio semplice e con brani di piacevole lettura. Anche per questo può rappresentare un volume destinato non solo a studenti, ma anche a tutti coloro che, dotati di una prima conoscenza della lingua, vogliono fare un salto indietro nel tempo per fare quattro passi con Puškin a Carskoe Selo, assistere alla prima assoluta de *Il revisore* di Gogol', o scoprire come facesse Turgenev a sottrarre, per leggerli di nascosto, i libri della biblioteca paterna, a cui (come scopriamo in uno dei tanti "Eto interesno znat'") gli era vietato l'accesso.

In chiusura del volume si segnalano il prezioso "Zanimatel'nyj kommentarij" (con utili e interessanti informazioni sulla riforma del calendario, i circoli letterari, gli almanacchi, la poesia e il folklore), la tabella sulla "Glagol'noe upravlenie" con indicate le reggenze dei verbi presenti nel testo, ognuno con il rispettivo rimanendo al capitolo di utilizzo, e l'utilissima "Chronologija" che abbraccia gli eventi principali che vanno dal 1711, anno della nascita di M.V. Lomonosov, al 1883, anno della morte di I.S. Turgenev, rispettivamente primo e ultimo protagonista di *Čerez žizneopisanie k jazyku*.

Ettore Cardelli

G. Judina, A. Veneziano, *I partigiani della luna piena. I poeti del rock in Russia*, I libri della frontiera, Salerno-Milano 2000.

Tra i fenomeni culturali che rimangono ai margini degli studi accademici della slavistica italiana c'è indubbiamente quello della musica leggera sovietica (tra i pochi esperimenti va ricordato quello di Liudmila Koutchera Bosi, *La Chanson Russa. Canzoni di delitto e castigo*, Polimetrica, Milano 2004, si veda la recensione di chi scrive in *eSamizdat*, 2005, 1, pp. 305–307). Non è dunque certo un caso che il volumetto *I partigiani della luna piena*, antologia di canzoni rock russe pubblicata ormai nel lontano 2000 da una piccola casa editrice, sia rimasto quasi del tutto sconosciuto anche al ristretto pubblico degli studiosi della Russia contemporanea.

Eppure proprio il rock a partire dagli anni '60 e '70 ebbe in Unione sovietica una funzione dirompente e paragonabile a quella della dissidenza letteraria, e forse anche maggiore, considerando la più facile diffusione tra i giovani; a cavallo tra la cultura ufficiale e quella non ufficiale dell'underground, il *rusckij rok* costituisce un riferimento fondamentale per la Russia di oggi, soprattutto per la generazione che ha oggi tra i 25 e i 55 anni (quella cioè che decide, e non solo in campo letterario, il futuro del paese).

Come segnalato nella prefazione, il libro costituisce la rielaborazione di un volume di una delle due coautrici, Galina Judina, "originariamente concepito come testo di studio della lingua russa per studenti stranieri" (p. 5), da cui bisogna partire per dare un giudizio su questa pubblicazione. La Judina in *Bošetunmaj* (Sankt Petersburg 1995), che porta come sottotitolo "Libro per studenti di lingua russa", utilizza le canzoni, con traduzioni e spiegazioni in inglese, come ottimo metodo di insegnamento. Essendo principalmente una filologa, l'autrice si rivolge a Andrej Burlaka, uno dei più importanti esperti di rock russo (tra i redattori di *Kto est' kto v sovetskom roke*, Moskva 1991), per corredare il volume di un breve *excursus* generale sulla storia del rock in Russia e di saggi introduttivi ai gruppi di cui vengono presentati alcuni testi. Nello strettissimo spazio di 6–7 pagine (di cui egli stesso si lamenta, *Bošetunmaj*, op. cit., p. 17) il critico fornisce la sua interpretazione di un fenomeno culturale estremamente complesso, partendo dalle origini (i lontani anni '50 e '60), attraversando gli anni '70, come periodo di formazione, per concludere con la maturità (anni '80); vengono affrontati, per forza di cose in maniera un po' sbrigativa, alcuni gruppi fondamentali degli anni '70, oggi quasi dimenticati (come i Kočevniki, i Sankt-Peterburg, gli Argonavty e, soprattutto, i Mify).

La ricostruzione di Burlaka, fondata su una lunga esperienza giornalistica, risulta indubbiamente efficace e coerente, anche se opinabile in alcuni punti. In particolare colpisce la brusca interruzione della trattazione con la fine degli anni '80: "all'inizio degli anni '90 la stragrande maggioranza dei gruppi di Mosca comincia a cantare in inglese, copiando accuratamente gli uni o gli altri stereotipi anglo-americani" (Ibidem). L'affermazione è non solo semplicistica, ma anche sostanzial-

mente falsa. Non è certo privo di fondamento sostenere, come è stato fatto da molti, tra cui I. Smirnov in *Vremja kolokol'čikov. Žizn' i smert' russkogo roka* [Il tempo dei campanelli. Vita e morte del rock russo, Moskva 1994], che il *russkij rok* sia morto con la commercializzazione imposta dalle leggi del mercato; non si può tuttavia dimenticare che un gran numero di dischi di grande pregio, dal punto di vista dei testi e ancor più da quello musicale, siano usciti dopo l'inizio degli anni '90 (tra gli esempi più tardi *Mir nomer nol'* dei DDT, del 1999, che ricorda, per piano compositivo e motivi poetici, il capolavoro dei Pink Floyd, *The wall*).

Nel pubblicare la sua rielaborazione del libro della Judina, probabilmente rendendosi conto dell'unilateralità dell'approccio di Burlaka, la Veneziano cerca di integrare il punto di vista del noto critico utilizzando altre pubblicazioni (ad esempio i tre libri indicati come "fonti bibliografiche" a pagina 15), tra cui un testo del "più importante critico e commentatore del rock sovietico" (p. 14), uscito in traduzione italiana quasi vent'anni fa (A. Troitsky, *Compagno Rock*, Milano 1987). Nonostante gli sforzi dell'autrice il risultato finale fatica tuttavia a raggiungere l'omogeneità e coerenza di un testo compiuto, costituendo piuttosto una specie di collage, con inevitabili ripetizioni e contraddizioni. Particolarmente insoddisfacenti i "saggi" (si veda ad esempio p. 6) che introducono i vari gruppi, per lo più traduzioni letterali di alcuni capoversi dell'originale, non molto coerentemente selezionati.

I partigiani della luna piena riproduce il testo russo di riferimento, "rinunciando a priori ai commenti lessicali e grammaticali" (p. 5), quasi in ogni suo aspetto, al punto di ripeterne gli errori, sia interpretativi che editoriali, e a volte amplificandoli (come nel caso del cofondatore dei Krematorij, Viktor Troegubov, ribattezzato in *Bošetunmaj* Tregubov e ulteriormente distorto dalla Veneziano in Trebugov); sebbene la Judina avesse ritenuto doveroso scusarsi con gli autori delle canzoni per aver creato, per motivi linguistici, "un proprio sistema di punteggiatura dei testi" (*Bošetunmaj*, op. cit., p. 6), nell'edizione italiana non viene ripristinata la struttura originaria delle canzoni. È mantenuta anche l'impostazione generale di Burlaka, assai scettico sul futuro del *russkij rok*, pur attenuandone il carattere categorico: qua e là, ad esempio, si accenna all'attuale attività

di alcuni gruppi, anche se, per la verità, non risulta ben chiaro a quale "attualità" si faccia riferimento, come nel caso dei Nautilus Pompilius, che continuerebbero "tuttora a esibirsi e a comporre canzoni di grande successo" (p. 75), sebbene si siano sciolti nel 1997 (tre anni prima della pubblicazione del libro).

Tranne in alcuni casi, la traduzione, estremamente difficile nel caso di componimenti poetici, è discreta, rivelando un buon senso ritmico della traduttrice e presentando alcune soluzioni interessanti. Tra le non molte innovazioni introdotte nel testo italiano apprezzabile è anche il tentativo di indicare le date delle canzoni, anche se non risulta molto chiaro il criterio di attribuzione (molte date sono dubbie e alcune evidentemente sbagliate).

Come appare logico dagli scopi specifici dell'opera di riferimento, la scelta dei testi risponde a un criterio prettamente linguistico, difficilmente adatto a "riprodurre tutte le sfumature del variegato spettro musicale rock degli anni '70-'80" (p. 6); anche se un'antologia non deve né può riprodurre "in percentuale" il peso degli esponenti principali di un fenomeno culturale e letterario, non si può comunque rinunciare, come fanno in parte la Judina e la Veneziano, a cercare di rispecchiarne le linee fondamentali di sviluppo. A ogni modo sarebbe ingenuo pretendere di condensare un fenomeno così vasto, complesso e sfaccettato come il rock russo, in 28 canzoni e una trentina di pagine di commento. Anche dal punto di vista cronologico l'antologia tradisce in parte le promesse, abbracciando solo gli anni dal 1983 al 1991 (solo una canzone dei Voskresenie si riferisce alla fine degli anni '70, probabilmente al 1979, pp. 50-53).

Nonostante tutti i limiti di un libro che si avventura in un lavoro per cui sarebbero stati necessari anni di esperienza, vale la pena di partire da questo primo tentativo pionieristico, per quanto un po' goffo e affrettato, per cominciare a parlare, come scrive la Veneziano, di "un fenomeno culturale che non ha avuto ancora in Occidente il giusto riconoscimento" (p. 6): le nove pagine dell'introduzione, anche così come sono, rappresentano il testo più valido sul rock russo scritto e pubblicato fino a oggi da un italiano. In attesa di lavori di maggior valore scientifico, tenderemo in questa sede di renderne più facile la lettura correggendo alcune lacune

e imprecisioni.

Abbastanza ben tratteggiata, come abbiamo visto parlando del saggio di Burlaka, è la “proto-storia” del *ruskij rok* (la penetrazione in Urss, i modelli occidentali, i mezzi di diffusione); l’unica assenza di rilievo è forse quella di Aleksandr Gradskij, che ebbe un ruolo importante, soprattutto “politicamente”, nella legalizzazione della musica underground, anche se le sue canzoni, spesso vicine alla canzone pop, difficilmente possono rientrare nel concetto di “rock” (si veda *Legendy russkogo roka*, Moskva 1999, pp. 8–25).

Risulta d’altronde estremamente difficile e probabilmente impossibile dare una definizione univoca di questo genere musicale, che diventa spesso e volentieri un modo di vivere: meglio allora limitarsi a un criterio “duttile”, considerando “rock” tutto ciò che in un determinato tempo e luogo viene percepito come tale, compresa la sua componente di alternativa alla musica (e non solo) ufficiale, dalla maggioranza dei suoi fautori e ascoltatori. Per quanto riguarda la formazione del *ruskij rok* dobbiamo aggiungere il contenuto poetico (in senso esteso) e la lingua russa, che a partire dagli anni ’70 ne diventano delle caratteristiche imprescindibili.

Seguendo questi criteri è possibile riconoscere come autentici fondatori del *ruskij rok* i Mašina vremeni di Andrej Makarevič, a Mosca, e gli Akvarium di Boris Grebenščikov (in arte BG), a Leningrado, molte delle cui canzoni non sarebbero oggi percepite come “rock”. Il largo spazio occupato dai Mašina nell’introduzione compensa in parte la mancanza di loro testi nell’antologia (in cui figurano invece i Voskresenie, che per molti versi ne costituiscono l’imitazione); a sua volta la quasi assenza degli Akvarium nell’introduzione (in cui tra l’altro, probabilmente per un errore di interpretazione del testo di Burlaka, si indica il 1979 come data del loro debutto) è recuperata con il lungo (relativamente) saggio introduttivo.

Vengono invece concesse solo poche righe al gruppo Zoopark e al suo cantante Michail “Majk” Naumenko (di soli due anni più giovane di Makarevič e BG, viene impropriamente nominato tra “le menti” della generazione successiva”, p. 11), la cui comparsa a Leningrado viene descritta da Troickij come un’autentica rivoluzione musicale (*Back in the USSR*, Moskva 1991, pp. 45–48): nella vita, nei testi delle sue canzoni e persino nel

nome d’arte (con il suo sapore occidentaleggiante), Majk incarnava più di ogni altro l’immagine del musicista rock, di cui condivideva i sogni e i vizi (ne avrebbe condiviso anche la tragica fine, trovato morto nel suo appartamento nell’agosto del 1991, stroncato fisicamente e moralmente dall’alcool e dagli stravolgimenti politici e culturali seguiti alla *perestrojka*).

Per molto tempo la stragrande maggioranza dei gruppi che avrebbero fatto la storia del rock in Russia provenivano da Leningrado e Mosca; a partire dalla metà degli anni ’70 assume sempre più importanza la città di Sverdlovsk (dopo la caduta dell’Urss tornata a chiamarsi Ekaterinburg), a tal punto che potremmo parlare di tre capitali del rock in Unione sovietica. Il personaggio fondamentale di questo nuovo centro del *ruskij rok* è indubbiamente Aleksandr Pantykin, geniale arrangiatore e straordinario pianista, che “potrebbe aspirare al ruolo di ‘padrino’ del rock di Sverdlovsk” (*Kto est’ kto v sovetskom roke*, op. cit., p. 112), non solo per aver fondato i Sonans, il primo importante gruppo rock della città (1975), ma anche per aver aiutato, come musicista e organizzatore, molti tra gli artisti che sarebbero in seguito diventati famosi (tra tutti i Nautilus Pompilius e Nastja Poleva). Il secondo e più celebre gruppo di Pantykin, gli Urfin Džjus (mai citato nel libro, come d’altronde il suo fondatore), le cui registrazioni oggi disponibili sono straordinariamente interessanti e originali, sarebbe stato forse il gruppo più valido di tutti gli anni ’80 e ’90, se non si fosse sciolto dopo appena quattro anni (1984) e tre album; tra le ragioni di una fine così prematura possiamo indicare la mancanza di un autentico cantante (la voce di Pantykin sarebbe andata bene solo per un gruppo di medio valore), l’accumulazione di troppi musicisti di grande livello, difficili da “fondere” insieme, e la fine dell’idillio creativo tra il fondatore e l’autore dei testi, Il’ja Kormil’cev (che avrebbe in seguito avuto un ruolo fondamentale nel successo dei Nautilus Pompilius).

Lo schema delle tre capitali è rispettato dalla struttura dell’antologia del volume, quasi perfettamente suddivisa in tre parti a seconda della provenienza dei gruppi (anche se a p. 15, Sverdlovsk viene chiamata “provincia”).

Paradossalmente (ma non troppo), è forse proprio l’intensificarsi, all’inizio degli anni ’80, della campagna

denigratoria contro il *rususkij rok* a dargli un nuovo impulso creativo, che contraddice in parte l'affermazione: "il declino del rock nel 1984 continua inesorabilmente tranne a Leningrado" (p. 12). Possiamo anzi considerare gli anni tra il 1982 e il 1985 come l'inizio di una nuova tappa fondamentale per l'underground musicale, di maggiore maturità e consapevolezza del proprio ruolo storico-culturale; è proprio in questo periodo che cominciano la loro attività, sparsi in varie città dell'Urss, quasi tutti i protagonisti della storia del rock dei successivi 15-20 anni.

Tra i "classici" del rock russo di questa seconda generazione solo alcuni sono ben illustrati sia nell'introduzione che nell'antologia (Kino, DDT, Nautilus Pompilius, Zvuki MU, Krematorij e Čaj-f), molti sono citati più o meno velocemente (Bašlačev, Alisa, Aguzarova, Televizor, Piknik, Nol', Aukcion), alcuni del tutto dimenticati (Sukačev, Arija, Graždanskaja Oborona, Korrozija Metalla, Va-Bank).

Fermo restando l'indubbio interesse di alcuni gruppi abbastanza rappresentati nel volume, come Strannye Igry, Centr, Vežlivyj Otkaz e Aprel'skij Marš (gli ultimi due sono addirittura tra i 10 gruppi antologizzati), la loro importanza rimane nel complesso marginale o limitata a un breve periodo. A questi, tra l'altro, non si possono non accostare altri gruppi di uguale o maggiore importanza, come Agata Kristi, Kalinov Most, Korol' i Šut, Mongol Šuudan, E.S.T., Nastja e altri.

Alcuni tra i generi musicali dimenticati dalla Judina e dalla Veneziano ebbero (e hanno tuttora) un'enorme importanza per moltissimi giovani nell'espressione del proprio rapporto col mondo, come l'hard rock, spesso con tendenze sataniste (o pseudo-sataniste, come nel caso delle canzoni semi-serie degli Arija), i cui maggiori esponenti sono probabilmente i Korrozija Metalla; la canzone comico-volgare, con un accentuato carattere osceno e largo uso del "mat", il linguaggio russo della parolaccia (da Aleksandr Laertskij ai più recenti Leningrad, oggi popolarissimi, ma spesso ai limiti del commerciale); e soprattutto il punk che, in particolare dopo la creazione da parte di Egor Letov dei Graždanskaja Oborona (1982), ebbe come centro geografico la Siberia (che potremmo considerare quasi una quarta capitale del *rususkij rok*).

L'introduzione de *I partigiani della luna piena* si in-

terrompe, in accordo con le concezioni di Burlaka, con la fine degli anni '80, scelta già opinabile nel 1995 (anno di pubblicazione di *Bošetunmaj*), ma assolutamente inopportuna in un testo del 2000. Si perdono così alcuni avvenimenti fondamentali degli anni '90, come la rifondazione degli Zvuki MU (metà anni '90), la copiosa produzione musicale di un gruppo importantissimo come i Va-Bank di Aleksandr Škljar (nato nel 1986, ma diventato famoso solo qualche anno dopo) e la nascita di altri come i Nogu Svelo, i Tequilajazzz e i Kovčeg di Ol'ga Aref'eva.

A partire dall'inizio degli anni '90, quando "le ultime, autentiche canzoni bruciano nel falò dorato dell'ultimo autunno" (p. 5), quell'"ultimo autunno" cantato nell'omonima canzone da Jurij Ševčuk (voce e anima dei DDT), il "rususkij rok" come fenomeno culturale forse muore effettivamente, dopo aver compiuto, come d'altronde anche la dissidenza letteraria, il suo ruolo storico. La tragica fine di tanti suoi protagonisti può ben rappresentare la fine di un'epoca: ricordiamo in particolare (oltre al già ricordato Majk) il suicidio di Aleksandr Bašlačev, che con le proprie canzoni, anche se più vicine forse alla musica dei bardi, rappresentò in un certo senso la coscienza del *rususkij rok*, e la morte di Viktor Coj, cantante dei Kino, in un incidente stradale (1990, si veda p. 25), che provocò un moto generale di commozione in tutto il paese.

Ma il rock, come espressione del disagio e della lotta contro le piccole e grandi difficoltà della vita, in Russia come dovunque, ha ancora un ruolo importante da svolgere. Alcuni eroi del rock sovietico, certamente, hanno in parte approfittato della notorietà acquisita per sfruttare le possibilità economiche del mercato discografico; è questo probabilmente il caso di Voskresenie e Mašina Vremeni (il cantante Andrej Makarevič è finito addirittura a fare il conduttore televisivo di una trasmissione di cucina!). Ma la maggior parte cerca nuove strade per esprimersi: nella ripetizione nostalgica di vecchie canzoni, cercando di recuperare lo spirito perduto (Čaj-f); nella tradizione popolare della migliore musica tradizionale (Sukačev, Škljar); nella religione, intesa in senso nazionalistico e spesso xenofobo (gli Alisa di Kinčev) o come principio morale di speranza per il futuro del mondo (DDT).

Non si può non essere d'accordo con la Veneziano

quando scrive che “i testi rock hanno un legame diretto con la tradizione poetica russa e ne raccolgono in qualche modo l’eredità musicale e poetica” (p. 9), ma non bastano certo le poche noticine che accompagnano alcune delle canzoni antologizzate per dimostrarlo. Se per molto tempo anche in Russia l’interesse per il *rus-skij rok* è rimasto appannaggio dei critici musicali, negli ultimi anni comincia a crescere l’attenzione anche nell’ambiente accademico per una produzione artistica che può a ben diritto entrare nella storia della letteratura: ne sono brillanti esempi alcuni studi molto interessanti sulla poesia-rock russa (si vedano ad esempio *Russkaja rok-poezija: Tekst i kontekst*, Tver’ 1998; E. Dajs, “Ruskij rok i krizis sovremennoj otečestvennoj kul’tury”, *Neva*, 2005, 1). Legandosi a questo tipo di studi, la slavistica italiana potrebbe dare il proprio contributo alla tradizione di studi sul *rus-skij rok*, fornendo un punto di vista esterno, immune dalle interpretazioni unilaterali in cui i critici russi finiscono spesso per incappare.

Sergio Mazzanti

Glosse storiche e letterarie IV,

1. J. Zabrana, *Toute une vie*, Edition établie, annotée et présentée par P. Ourednik, traduit du tchèque par M. Canavaggio et P. Ourednik, Éditions Allia, Paris 2005.

Lo stalinismo ha segnato profondamente tutta la società ceca, ma per alcuni, soprattutto se dotati di una “memoria formidabile” (p. 15), ha rappresentato un punto di non ritorno. Anche nel corso della Primavera di Praga, quando in giro non si vedevano che persone felici, c’era anche chi attorno a sé non vedeva che una macabra danza di morti (p. 20). Per una parte di quella generazione poche parole lapidarie potrebbero essere il motto non solo di questi libri, ma di tutta un’epoca: “la pace, per me, è impossibile. Non dopo quest’esperienza” (p. 12).

Pochi libri hanno offerto una visione così chiara della tristezza culturale e sociale degli anni dello stalinismo, e poi di nuovo della “normalizzazione” (il ritorno a una vita “normale” dopo la repressione forzata della Primavera di Praga), come il diario di uno dei traduttori cechi più conosciuti, Jan Zabrana (1931–1984). Que-

st’impietoso e rabbioso affresco di una vita marchiata fin dalla gioventù dalla condanna della madre (e poi anche del padre) a lunghi anni di prigionia (nel corso dei processi politici dell’inizio degli anni Cinquanta) è da qualche settimana, in forma drasticamente ridotta, a disposizione del lettore francese. E apparentemente potrebbe sembrare strana l’operazione di tradurre in un’altra lingua la decima parte di un diario di più di mille pagine (J. Zabrana: *Celý život. Výbor z deníků 1948–1984*, Praha 2001²), per di più così fortemente legato alla situazione culturale ceca. Però poi ci si ricorda che c’era un tempo in cui esistevano ancora editori italiani (Adelphi ed Einaudi) che, anche se in un’epoca ormai remota, queste operazioni le facevano...

L’intelligente montaggio dei testi, realizzato dallo scrittore Patrik Ouředník, funziona perfettamente anche in francese. Il curatore ha concentrato l’attenzione sul periodo della normalizzazione, ma anche in questa forma il testo lascia intuire come l’universo di Zabrana, come afferma lui stesso, abbia in realtà dolorosamente continuato a gravitare attorno agli anni Cinquanta (p. 52). In un mondo di atroce squallore, fatto di quelle delazioni e atteggiamenti “mafiosi”, che hanno contribuito a trasformare gli uomini in “bruti non pensanti” (p. 27), Zabrana cerca, con la forza della ragione, di combattere l’oblio che circonda tutti i crimini compiuti (la letteratura è del resto “la memoria dell’umanità”, p. 49) e di allontanare da sé la sgradevole sensazione di essere diventati in prima persona “complici” (p. 32) di quei crimini, ora eufemisticamente definiti “errori”.

La propria morte Zabrana la colloca nel profondo degli anni Cinquanta (p. 114): da allora il suo mondo si è pietrificato ed è stato schiacciato dall’abitudine e dal quieto lasciar vivere ricercato anche dai propri “compagni di strada”, perché in fondo è vero che dopo vent’anni “anche la merda diventa leggendaria” (p. 121). La consapevolezza di aver vissuto uno dei tanti “destini non-riciclabili” (p. 138) che hanno caratterizzato la recente storia ceca, si riflette anche sul piano professionale, quando tutte le ambizioni letterarie hanno ceduto il passo alla ricerca di un angolo in cui sopravvivere (“tutti sono finiti a fare i traduttori, io per primo”, p. 138), circondati dall’onnipresente letteratura sovietica, che per Zabrana altro non è che “una grossa, un’enorme merda” (p. 83) e da un mondo editoriale che ricorda da

vicino un lugubre “ballo di iene” (p. 75). Chiuso in questo mondo atroce (“io sono un prigioniero che non ha lasciato la sua prigione dopo l’apertura delle porte”, p. 151), Zábřana non può che urlare la sua rabbia sulle pagine del suo diario, che diventa così una sorta di “autoterapia”, di “diagnosi” del proprio stato intellettuale (p. 143).

E quest’“opera sospesa” di Zábřana resterà probabilmente a lungo una delle testimonianze più lucide di quella serie di tragici “errori” che ci si è abituati a chiamare ipocritamente “le conseguenze degli anni del culto della personalità”.

2. J. Wolker, *La ballata degli occhi del fochista*, traduzione di V. Dadone, La pulce – edizioni di passione, Senago (Mi) 2004;

La ballata del bambino non nato, traduzione di V. Dadone, La pulce – edizioni di passione, Senago (Mi) 2004.

Di tutt’altro tenore sono due curiose pubblicazioni, uscite nel 2004. A volte alcune iniziative editoriali non sono importanti tanto perché traghettano vero il lettore italiano opere letterarie di altri paesi mai tradotte o interpretazioni originali di testi già noti, ma anche perché ripropongono autori che in qualche modo delle traduzioni le avevano già avute, ma che i cambiamenti di orizzonti editoriali e ideologici avevano poi (e questo vale spesso anche per le culture di partenza), fatti nuovamente dimenticare.

La simpatica idea di presentare, in libretti dalla ricercata veste tipografica e con il testo originale a fronte, le ballate di Jirí Wolker (1900–1924), è di una piccola casa editrice della provincia di Milano (<http://www.edizionidipassione.it/homepage.htm>). Sono così tornate ora accessibili a quei pochi lettori che avranno la pazienza di ordinarle due delle più significative ballate di questo importante poeta ceco morto di tubercolosi a soli ventiquattro anni.

Wolker è sempre stato un autore sfortunato, prima trasformato in macchietta kitsch pseudosentimentale (l’avanguardia non a caso avrebbe lanciato lo slogan “Abbasso Wolker”) e poi ingessato, negli anni del realismo socialista, nella stretta marsina del fondatore della poesia “proletaria”. Si tratta invece di un poeta spesso non banale, che ha rielaborato in modo originale le

tendenze poetiche dibattute all’inizio degli anni Venti e ha segnato profondamente lo sviluppo della poesia ceca successiva. E Wolker dà il meglio di sé proprio nelle ballate, dove canta, con una visionarietà tutt’altro che banale, anche se a volte ingenua, i destini degli “umiliati e offesi” della sua epoca. A breve è prevista anche la pubblicazione di una terza ballata (*La ballata della donna, di dio e dell’uomo*).

3. *La cultura latina, italiana, francese nell’Europa centro-orientale*, a cura di G. Platania, Sette città, Viterbo 2004.

Le pubblicazioni del Centro Studi sull’età dei Sobieski e della Polonia Moderna, diretto da G. Platania, continuano a sorprendere per la frequenza e la qualità dei volumi pubblicati: ancora prima che potesse essere pubblicata la presente recensione è stato infatti pubblicato un nuovo (il decimo) volume della collana CESPoM (<http://www.settecitta.it/catalogo/schede/collane/cespom.html>), *L’Europa di Giovanni Sobieski. Cultura, politica, mercatura e società* (Viterbo 2005), integralmente dedicato ai “rapporti politici, economici e culturali tra l’Europa continentale e la Polonia di Giovanni Sobieski” (p. 9). Varrà la pena segnalare in quest’occasione almeno l’interessante intervento di Matteo Sanfilippo “Alcune note sul concetto di assolutismo nella storiografia europea” (pp. 475–503), che ripropone in Italia un tema estremamente dibattuto dalla storiografia recente (soprattutto tedesca) e che, se pubblicato in altra sede, avrebbe probabilmente suscitato maggiori discussioni.

Il volume *La cultura latina, italiana, francese nell’Europa centro-orientale*, il nono della collana, è il risultato di un colloquio internazionale tenutosi a Viterbo nell’autunno del 2003 ed è dedicato a un tema affascinante ma tutt’ora sottovalutato dalla ricerca: la diffusione delle culture romanze nell’aria europea centro-orientale. Escludendo un intervento dedicato al mito della Sicilia in due artisti novecenteschi, di cui si stenta a capire la funzione in questo contesto, il fulcro degli articoli pubblicati ruota attorno all’età moderna, cioè ai secoli nei quali il fenomeno ha assunto dimensioni di massa.

Il volume è introdotto da un’introduzione di Jean Bérenger alla “latinità” e alle riforme religiose in Ungheria, incentrata sulle lotte religiose cinquecentesche e sul-

le figure principali del clero cattolico, che un ruolo così importante ha avuto nella fondazione della cultura barocca ungherese in lingua latina. All'affascinante tema della lingua latina in Ungheria, vera a propria "lingua franca" dell'età moderna, ha dedicato il suo intelligente intervento, emblematicamente intitolato "*In Hungary even the small children all speak Latin... The spoken Latin in early modern Hungary - myths and reality*" (pp. 327–345), anche István György Tóth, uno dei maggiori conoscitori dei rapporti tra l'Italia e l'Ungheria in età moderna, purtroppo prematuramente scomparso poco dopo la pubblicazione di questo volume.

Se Raffaele Caldarelli nel suo intervento ha offerto una veloce ricapitolazione dei problemi legati all'uso del polacco e del latino nel XV e XVI secolo, più originale è stato il tentativo di Olivier Chaline di interpretare le trasformazioni topografiche delle città dell'Europa centrale ("*L'italianisation du paysage en Europe centrale à l'époque baroque. Aspects religieux*", pp. 51–70). Anche se esistono altri lavori (soprattutto in ceco) che sarebbero potuti essere utilizzati per dare maggiore precisione al testo, Chaline ha messo in evidenza con sufficiente chiarezza la progressiva affermazione di un modello di chiesa di ispirazione italiana, la diffusione di quelle repliche di "monti sacri" e di "case sante", costruite sul modello di quella di Loreto, che hanno avuto un ruolo così importante nella trasformazione del paesaggio delle città e delle campagne dell'Europa centrale, avvicinandolo a quello di impronta "romana".

Alla vicenda di Bona Sforza e alle complesse vicende finanziarie legate al pagamento della sua rendita ha dedicato il suo interessante intervento Francesca di Caprio, mentre Stefano Pifferi ha offerto una panoramica sulla presenza della "cricca italiana" nella Polonia del XVI e XVII secolo, e Maria Letizia Sileoni ha studiato le lettere italiane e latine inviate da Giovanni III Sobieski a Carlo Barberini, cardinale protettore del regno di Polonia. All'interno del principale campo d'indagine del volume, tradizionalmente ricoperto dalla Polonia, si è mosso anche l'intervento di Gaetano Platania, che, su una serie di esempi studiati in dettaglio e tornando a occuparsi di alcune delle sue figure preferite, ha affrontato il complesso problema dell'*itineraria studiorum* degli studenti polacchi tra Bologna e Roma tra Cinquecento e Seicento (pp. 159–212).

Qualche perplessità suscita il pur erudito e affascinante tentativo di Giovanni Pizzorusso e Matteo Sanfilippo di utilizzare la categoria storiografica dell'emigrazione come chiave per studiare la presenza degli italiani all'estero ("*Prime approssimazioni per lo studio dell'emigrazione italiana nell'Europa centro-orientale, secc. XVI–XVII*", pp. 259–297). Se un notevole lavoro di ricerca bibliografica ha indubbiamente permesso agli autori di ricostruire in modo molto più accurato rispetto ad altri tentativi simili l'entità e l'importanza della presenza italiana all'estero (come mercanti, militari, segretari, diplomatici, religiosi, medici, artisti e letterati), le perplessità restano legate alla necessità dell'applicazione di categorie interpretative così piene di implicazioni come ad esempio quella di "migrazioni europee" al caso degli italiani dell'età moderna. L'articolo costituisce comunque un'eccellente base di partenza e una buona rassegna bibliografica per chiunque intenderà in futuro avvicinarsi a un argomento che sembra finalmente sul punto di poter divenire popolare.

Se ben riuscito è il tentativo di Rita Mazzei di richiamare l'attenzione sull'importanza della scrittura degli uomini d'affari e del loro ruolo come "tramiti di riferimenti culturali" (p. 122), banali e scontate sono le costatazioni di J.M. Thiriet, già autore di diversi articoli sull'argomento, sulla diffusione dell'Italiano a Vienna (pp. 319–326). Renato Risaliti è invece tornato opportunamente ad affrontare la questione della diffusione della cultura italiana in Russia nel XVII e XVIII secolo, richiamando l'attenzione sull'importanza e la diffusione dei "fogli volanti", sulla traduzione (spesso tramite il polacco) di opere letterarie italiane e sulla fortuna di singoli artisti italiani, giungendo alla conclusione che "la cultura italiana in Russia nel corso del Settecento conquista in alcuni campi una netta prevalenza, in altri compete con la cultura francese o tedesca per il primo posto. In Russia accade quello che era già accaduto nei secoli precedenti in tanti altri paesi europei: la presenza massiccia di tanti intellettuali italiani che non trovando una prospettiva di sviluppo nelle loro aspettative nella loro patria cercano fortuna in Russia" (p. 257).

Il fatto che manchino studi analoghi dedicati alla parte centrale dell'Europa (e in particolare alla Boemia), dove il fenomeno era stato particolarmente vistoso nel Seicento, rappresenta forse l'unico difetto di *La cultura*

latina, italiana, francese nell'Europa centro-orientale (mi permetto di rimandare a questo proposito a A. Catalano, "Moltissimi sono i verseggiatori, pochi i poeti. La cultura italiana nell'Europa centrale del XVII e XVIII secolo", *eSamizdat*, 2004, 2, pp. 35-50), ma il volume ha comunque il grande merito di richiamare l'attenzione degli studiosi italiani su un fenomeno di cui spesso si parla, ma che resta ancora ben poco conosciuto. Da questo punto di vista piuttosto isolato è rimasto l'intervento di Jitka Radimská, che ha riproposto una rapida analisi dei fondi francesi d'epoca barocca conservati nelle biblioteche ceche (pp. 215-233), tema al quale ha già dedicato interessanti studi sul periodico ceco *Opera romanica* (varrà in questo contesto la pena di segnalare il terzo volume della rivista, pubblicato a České Budějovice nel 2002, integralmente dedicato a un tema affine a quello del volume curato da Platania, *La literatura española de los siglos XVI-XVIII en las bibliotecas de Chequia, Moravia y Eslovaquia*).

Nonostante il valore simbolico del convegno di Viterbo, non si può comunque non constatare che la strada per comprendere fino a che punto la cultura e la letteratura italiana (ma anche quella latina e francese) abbiamo imposto gusti e forme particolari a buona parte d'Europa nel corso di tutta l'età moderna sia ancora molto lunga da percorrere.

4. *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, a cura di U. Artioli e C. Grazioli, con la collaborazione di S. Brunetti e L. Mari, Casa Editrice Le lettere, Firenze 2005.

L'ambizioso progetto dell'archivio informatico Herla, creato per raccogliere "la documentazione gonzaghesca italiana ed europea in materia di spettacolo" (si veda il sito <http://www.capitalespettacolo.it/default.asp>), ha portato, come primo risultato cartaceo, alla pubblicazione di un'importante volume che tocca in modo significativo anche l'Europa centro-orientale. Il volume *I Gonzaga e l'Impero*, oltre a presentare al pubblico un'imponente serie di materiali d'archivio rintracciati negli ultimi anni dai collaboratori del progetto, offre importanti contributi a specifici problemi dell'affascinante storia degli scambi culturali tra la corte mantovana e le corti tedesche in un periodo cruciale dell'età

moderna, quando più volte la politica matrimoniale imperiale si è rivolta verso l'Italia (per un'introduzione alla questione si veda S. Mamone, "Il camino d'Alemagna", pp. XIII-XXI).

Riallacciandosi idealmente ai preziosi volumi *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, a cura di S. Ferrone (I-II, Firenze 1993) e *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra la Corte Cesarea e Mantova (1559-1636)*, a cura di E. Venturini (Cinisello Balsamo 2002), e alle importanti pubblicazioni recenti di O.G. Schindler, il presente volume analizza in dettaglio alcuni momenti nevralgici di una storia secolare di contatti ininterrotti. Se, nella seconda parte del volume, i testi introduttivi hanno il significato di riepilogare per snodi tematici il significato dei documenti pubblicati (a un'introduzione al tema, seguono di norma alcuni testi pubblicati in esteso e i registi di altri documenti reperibili nell'archivio, pp. 293-518), gli articoli che costituiscono le prime trecento pagine del volume rappresentano importanti rivisitazioni di episodi in parte già noti, ma ora analizzati in dettaglio sulla base dell'esauriente analisi archivistica sulla quale sono fondati.

Dopo un articolo sui rapporti tra Mantova e l'impero dovuto alla penna di S. Bertelli (pp. 1-27) e a una serie di interventi interessanti non direttamente legati all'area centro-europea, il volume presenta una rielaborazione in italiano (con nuovi fonti documentarie) delle fortunate ricerche compiute negli ultimi anni da O.G. Schindler negli archivi viennesi ("Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'arte di Mantova alle corti degli Asburgo d'Austria", pp. 107-160). L'articolo, che presenta tutte le caratteristiche di una piccola monografia sull'argomento ed è auspicabile che in futuro possa diventare un vero e proprio libro, rappresenterà ancora a lungo il testo classico di riferimento per ogni studioso italiano che voglia occuparsi della diffusione della commedia dell'arte nei territori di lingua tedesca a nord delle Alpi. Sfruttando una mole notevole di nuovi materiali, che vanno dalla corrispondenza dei membri della casa reale fino ai libri dei conti (in parte già utilizzati in precedenti interventi pubblicati in tedesco, ma continuamente arricchiti da nuovi ritrovamenti), Schindler tratteggia un quadro imponente di quei rapporti teatrali tra Mantova e le residenze imperiali, che si sarebbero irrimediabilmente interrotti solo con il

famigerato sacco di Mantova del 1630. Dettagliatissima è, in particolare, la ricostruzione delle rappresentazioni tenutesi in occasione della doppia incoronazione di Praga del 1627, alla quale ha preso parte la celebre compagnia dei Comici fedeli guidata da Giovan Battista Andreini. A quest'episodio, cruciale per la storia dello spettacolo in area centroeuropea, dedica il suo intervento anche Guido Carrai, che continua ad aggiungere tasselli preziosi alla biografia di uno dei più originali talenti italiani al servizio degli Asburgo ("Giovanni Pieroni: uno scenografo fiorentino per l'incoronazione praghese di Eleonora Gonzaga", pp. 161-174).

Simone Bardazzi ricostruisce la storia del viaggio in Germania di Ferdinando II e Giovan Carlo de' Medici nel 1628, noto grazie al famoso opuscolo pubblicato da Margherita Costa e alla fitta corrispondenza che lo ha accompagnato (pp. 175-193). Data la ricchezza dei materiali conservati negli archivi si auspica comunque una pubblicazione più consistente di materiali che, oltre a permettere una ricostruzione molto dettagliata degli "intrattenimenti" ai quali i due principi sono stati spettatori, com'è stato fatto in questa sede, consenta di valutare anche le osservazioni dei viaggiatori italiani su un'area devastata dalla guerra e per molti aspetti "estranea".

Nell'intervento successivo Giovanni Pasetti si occupa dell'iconografia della commedia dell'arte, mettendo a confronto le testimonianze mantovane con i celebri affreschi conservati nel castello bavarese di Trausnitz a Landshut ("Maschere dipinte: appunti in merito agli episodi di Mantova e Trausnitz", pp. 195-218). Dopo il testo di Herbert Seifert, noto per il suo monumentale e tuttora insostituibile *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Tutzing 1985), che in questa sede presenta una veloce ricapitolazione dei rapporti musicali tra i Gonzaga e le corti austriache (pp. 219-229), il volume è chiuso dalla precisa ricostruzione delle mode dell'epoca in fatto di ricreazione presentata da P. Besutti, che aggiunge moltissimi dettagli a un mosaico che ancora qualche anno fa era molto nebuloso e ora si va facendo sempre più chiaro ("Cose all'italiana' e alla tedesca 'in materia di ricreazione': la circolazione di strumenti, strumentisti e balli fra Mantova e i territori dell'Impero romano germanico (1500-1630)", pp. 239-272).

I Gonzaga e l'Impero rappresenta indubbiamente un

momento essenziale nella ricerca dei rapporti culturali tra Mantova e l'area centroeuropea e dimostra in modo emblematico come ci siano casi in cui investimenti apparentemente poco "monetizzabili" a breve termine, possano trasformarsi in campo culturale in importanti occasioni di ricostruire, almeno in parte, quella cultura europea che ha fatto la storia del nostro continente e rischia oggi, sotto il peso degli slogan liberisti degli ultimi decenni, di scomparire definitivamente dalla nostra identità.

5. *Gli archivi della Santa Sede e il mondo asburgico nella prima età moderna*, a cura di M. Sanfilippo, A. Koller e G. Pizzorusso, Sette città, Viterbo 2004.

Con il presente volume si può dire che i due "centri" che nell'ultimo decennio hanno lavorato in modo più sistematico su fonti vaticane e indicato nuove prospettive di ricerca per la storiografia dell'età moderna, da un lato gli editori delle nunziature (si pensi soprattutto al pionieristico e tuttora essenziale volume *Kurie und Politik. Stand und Perspektiven der Nuntiaturberichtforschung*, a cura di A. Koller, Tübingen 1998) e dall'altro il gruppo di ricerca che gravita attorno all'università di Viterbo (si pensi almeno a *L'Europa centro-orientale e gli archivi tra età moderna e contemporanea*, a cura di G. Platania, Viterbo 2003), abbiano cominciato a collaborare in modo ancora più stretto. E il primo risultato di questa collaborazione, *Gli archivi della Santa Sede e il mondo asburgico nella prima età moderna*, risponde a una richiesta da lungo tempo sollevata dai ricercatori: l'assenza di un solido testo di riferimento a proposito del rapporto della curia con gli Asburgo di Spagna e (soprattutto) d'Austria.

Dopo un periodo di stasi, a partire dalla fine degli anni Novanta lo studio delle relazioni dei nunzi sta vivendo una nuova fase di fioritura, probabilmente proprio perché ci si è definitivamente resi conto che non esiste (nemmeno nei ricchi archivi veneziani) un'altrettanto ramificata rete diplomatica in grado di trasmettere con tale precisione, per usare le parole dei curatori del volume, "ogni singola vibrazione di quell'asimmetrica ragnatela che allora costituiva il concerto europeo" (p. 8). Nonostante la mancanza di un saggio specifico sui Paesi bassi, di un'analisi paragonabile a quella dedicata agli Asburgo di Spagna per il ramo austriaco della fami-

glia (che gli interventi dedicati a problemi e/o situazioni concrete sostituiscono solo in parte) e la mancata pubblicazione dell'intervento di M.C. Giannini sullo stato di Milano e sul vicereame napoletano, *Gli archivi della Santa Sede e il mondo asburgico nella prima età moderna* rappresenta indubbiamente il tentativo più completo e riuscito di ricostruire il complesso di problemi, allenze e tensioni che legavano Roma e gli Asburgo in età moderna.

Il volume è aperto da uno studio ("Gli Asburgo di Spagna e la Santa Sede", pp. 19-58) di Silvano Giordano, recentemente editore dei tre volumi delle *Istruzioni generali di Paolo V ai diplomatici pontifici 1605-1621* (Tübingen 2003), che ricostruisce con precisione i rapporti tra la corte romana e quella spagnola tra Cinquecento e Seicento, fornendo un quadro completo della complessa struttura dei fondi vaticani riguardanti la Spagna nel periodo in esame e segnalando i punti di attrito a proposito delle "materie miste", oggetto di estenuanti contese tra potere papale e potere reale, per poi fornire, infine, una ricca bibliografia che agevolerà non poco il primo orientamento di ogni futuro ricercatore. Affine a quello di Giordano, è la ricognizione di Nicoletta Bazzano sulla Legazia apostolica di Sicilia, che sottolinea ripetutamente come lo "stato" in età moderna sia in realtà una "somma complessa di istanze autonome" e come è proprio nell'ambito degli scontri sulle materie miste che le tensioni tra potere secolare ed ecclesiastico hanno rappresentato quell'importante "laboratorio della politica" che ha poi portato alla formazione degli stati moderni (pp. 59-72). Particolarmente accurato, anche grazie allo studio dei fondi dell'archivio della Congregazione de Propaganda fide, è lo studio di Matteo Sanfilippo e Giovanni Pizzorusso su uno dei temi più cari della loro ricerca, le colonie asburgiche oltreoceano ("L'America iberica e Roma fra Cinque e Seicento: notizie, documenti, informatori", pp. 73-118).

Elisabeth Garms-Cornides sposta l'orizzonte verso il ramo austriaco degli Asburgo e dedica il suo originale contributo a un tema apparentemente secondario, ma in realtà estremamente interessante: quello della mancata incoronazione degli imperatori da parte del papa ("Assenza e non presenza. Gli Asburgo a Roma tra Cinque e Seicento", pp. 119-145). I cinque viaggi dei

membri della casa d'Austria (1586, 1592, 1598, 1604 e 1625/1626), che si sono sintomaticamente svolti tutti "in incognito" o comunque in modo "non ufficiale" ("per maggior sanità della borsa", commentavano gli avvisi del duca di Urbino), gettano una luce interessante sia sugli affari di carattere dinastico pendenti tra Roma e Vienna che sull'evoluzione del cerimoniale romano. Alexander Koller, con la consueta attenzione e capacità interpretativa, ha poi dedicato un importante contributo alla conoscenza delle relazioni tra Roma e la corte imperiale agli inizi del regno di Rodolfo II (pp. 147-171), sottolineando come, in molteplici aspetti della vita religiosa dell'epoca, ci si fosse allontanati, "in un gioco combinato tra il nuovo imperatore e i nunzi", dall'accomodante politica religiosa di Massimiliano II.

Se Olivier Chaline ha ricostruito con precisione, in un intervento che però non apporta molti dati fattuali nuovi, lo stato piuttosto frustrante delle nostre conoscenze riguardo ai rapporti tra curia romana e Boemia da Rodolfo II alla guerra dei Trent'anni (pp. 173-184), Alexander Koller, nel suo secondo articolo, ha analizzato un problema molto interessante, come quello della complessa situazione della religione cattolica in Lusazia ("Alcune poche reliquie de' cattolici". Roma e la Lusazia durante il regime asburgico (1526-1635)", pp. 185-217). István György Tóth ha, dal canto suo, affrontato velocemente la questione del significato degli archivi della Santa sede per la storia ungherese (pp. 219-225).

Gaetano Platania ha invece studiato, con la consueta competenza, il complesso evolversi delle relazioni tra Roma e Vienna nel complesso periodo a cavallo tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta del Seicento, quando la minaccia turca ha portato l'ultimo assalto all'Europa cattolica ("Asburgo d'Austria, Santa sede e area danubiano-balcanica nelle carte del nunzio francesco Buonvisi", pp. 227-293). Il volume si chiude poi con l'analisi di Stefano Pifferi degli anni precedenti e successivi alla pace di Carlowitz, che chiude un'epoca nelle relazioni tra Roma e Vienna ("Carlowitz, gli Asburgo e la Santa Sede nella nunziatura di Andrea Santacroce", pp. 295-319) e con la ricostruzione di Francesca di Caprio dell'affannata ricerca di fondi straordinari da parte della curia di fronte al pericolo turco del 1683 ("Gli Asburgo, il pericolo turco e i 'sussidi' per la lega austro-polacca (1683) attraverso le carte vaticane", pp.

321–340).

Anche se, all'interno di un volume così variegato, è naturalmente difficile riuscire a coprire tutti gli aspetti di un problema così complesso come quello dei legami tra la Santa sede e gli Asburgo, è evidente che i curatori di *Gli archivi della Santa Sede e il mondo asburgico nella prima età moderna* sono riusciti a organizzare un seminario (Acquapendente 2002) che ha permesso di mettere in luce molti aspetti poco noti e di presentare un primo affresco di quest'epoca così intrigante nei rapporti tra Roma, Madrid e Vienna. Del resto, se

manca un'edizione (soprattutto per quanto riguarda Vienna) anche solo parziale delle relazioni dei nunzi dell'età moderna, non ci si può, per il momento, proporre altro che “svolgere il tema proposto se non per accenni” (p. 11). Il volume curato da Sanfilippo, Koller e Pizzorusso va in realtà molto oltre quest'obiettivo e offre anche un'immagine sufficientemente chiara della direzione che dovrebbero intraprendere in futuro le ricerche su questo tema.

Alessandro Catalano