

Recensioni

[eSamizdat (I), pp. 227–244]

S. V. Nikol'skij, *Nad stranicami antiutopij K. Čapeka i M. Bulgakova (Poetika skrytych motivov)*, Indrik, Moskva 2001.

Dopo circa un decennio, Sergej V. Nikol'skij (1922), accademico moscovita e boemista russo, torna alla monografia critica. Autorevole studioso di fama internazionale, la sua biografia scientifica si distingue per una lunga e attenta frequentazione della letteratura ceca dei primi decenni del XX secolo: Nikol'skij è infatti noto come uno dei maggiori esperti dell'opera di Karel Čapek (dal 1977 è membro onorario dell'Associazione Fratelli Čapek di Praga e, per meriti riconosciuti riguardo al medesimo oggetto di studio, nel 1988 è stato insignito della *laurea ad honorem* dall'università di Olo-mouc). Al tema fondamentale della sua pluridecennale ricerca torna anche in questo ultimo studio, affrontandolo con un nuovo taglio interpretativo, quello comparatistico, che appare nel complesso convincente riguardo ai risultati e accurato nel compendio dei riferimenti testuali, pur nella ridondanza di alcuni passaggi critici e nella disomogeneità strutturale dei vari capitoli. Frutto di una ricerca sostenuta dal *Rossijskij gumanitarnyj naučnyj fond*, il lavoro di Nikol'skij si avvale, in questo caso, della consulenza di due noti specialisti dell'opera di Michail Bulgakov, B.S. Mjagkov e E.A. Jablokov. La monografia, sebbene corredata di un compendio fotografico e di una tavola delle illustrazioni, difetta di un indice dei nomi.

L'assunto teorico dello studio di Nikol'skij è manifestamente espresso già nel titolo. Si tratta di un'analisi comparata degli stilemi e dei motivi tematici comuni a due scrittori per molti versi affini: Karel Čapek e Michail Bulgakov. Oltre a una singolare coincidenza biografica – K. Čapek (1890–1938), M. Bulgakov (1891–1940) – segno di una vicenda storica per molti versi parallela, Nikol'skij riscontra nei due autori un nucleo tematico dominante: la rappresentazione artistica della crescente conflittualità sociale della loro epoca e la perdita di valore della persona umana. La tesi su cui posa l'impianto critico complessivo sta nella comune ricerca poetica: entrambi gli autori indagano le relazioni tra storia personale e storia collettiva; entrambi pongono al centro delle loro opere il rapporto tra due distinte dimensioni di esperienza, la vita dell'uomo e quella dell'umanità, i destini del

singolo e la sua identità sociale. Al centro del loro mondo letterario è l'individuo considerato nel quadro del suo macrocontesto epocale e nel flusso dei grandi processi storici. La base narrativa attorno a cui si sviluppano tali riflessioni è quella dell'*antiutopia*, genere che si afferma tra gli anni Venti e Trenta, in coincidenza con un clima storico di crescente aggressività politica e di ideologie che spingono nella direzione di una violenta trasformazione onnicomprensiva delle istituzioni e della società. La nascita della cultura di massa offre a molti tra gli artisti più sensibili dell'Europa post-bellica nuovi spunti estetici ma anche nuovi argomenti di riflessione critica.

La letteratura utopistica, per scrittori come Čapek o Bulgakov, diviene un potente strumento di riflessione sulla storia, uno specchio deformato (artefatto) che restituisce un'immagine più nitida del mondo. Ricorrendo alla parodia e al grottesco, all'enfasi e all'iperbole degli eventi, l'opera letteraria li rende così più evidenti, e obbliga il lettore a un vaglio critico del mondo in cui vive. La dimensione utopica è portata in tal modo a violenta collisione con la letteratura del fatto, determinando sintesi narrative di un nuovo iperrealismo, e scardinando cronotopi abitualmente stabili e distinti. L'azione fantastica non si svolge in un ambiente e in un tempo isolati, ma investe la situazione reale e coinvolge anche personaggi esistenti, o loro "sosia" letterari. Sul piano dell'invenzione narrativa la stessa riflessione sulla disumanizzazione della vita e sulla progressiva svalutazione etica nella pratica sociale conduce entrambi gli scrittori a elaborare figure letterarie sul tipo della "pseudopersona": un doppione artificiale dell'uomo che ne snatura l'integrità biologica (robot e salamandre in Čapek; Šarikov uomo-cane in Bulgakov), un essere dalle qualità umane "ridotte" o "alterate", indice della perdita di umanità dell'ambiente sociale. Nikol'skij evidenzia affinità profonde tra i due autori anche nella struttura compositiva delle loro opere, nel principio d'ibridazione di più generi (fantascienza, racconto filosofico, parabola esopica, detective story, racconto gotico) e di vari registri stilistici (parodia, grottesco, satira).

Strutturalmente, il libro sembrerebbe organizzato in due blocchi, divisi da un breve capitolo centrale che pare quasi un

intermezzo, data la brevità e la perifericità del tema rispetto all'impianto generale. Si può dire che Nikol'skij da un lato offra al lettore una notevole dovizia di dettagliate analisi testuali, dall'altro non sempre controlli perfettamente la struttura argomentativa complessiva, che spesso oscilla tra due linee a volte non integrate: la prima, tematica, sui motivi etico-sociali dell'antiutopia; la seconda, stilistica, sul procedimento del "doppio codice" semantico e dell'intertestualità.

Il blocco dei primi tre capitoli è dedicato a una breve indagine sui rapporti intercorrenti tra genere fantascientifico e strumenti stilistici (allegoria, lingua esopica, criptocitazione). Lo studio prende spunto dall'analisi tematica di due opere di Karel Čapek: *Krakatit* e *Válka s mloky* [La guerra delle salamandre]. In *Krakatit* (1924), sull'impianto di una narrazione fantastica, fitta di rimandi allegorici e onomastici, Nikol'skij individua tre distinti livelli semantici: quello cosmogonico e filosofico, nella metafora della forza distruttrice, della dimensione potenzialmente caotica del reale, intrinseca nella sua materialità; quello storico e politico, del militarismo tedesco e della crescente tensione sociale; quello privato della storia d'amore del protagonista, in cui Nikol'skij rinviene anche fondati (finora poco indagati) elementi autobiografici. Attraverso un complesso sistema allusivo di segnali intratestuali, il lettore è chiamato a decodificare e integrare i piani semantici e, mediante la sua opera di interpretazione, a prendere parte attiva alla costruzione del testo, in un processo ermeneutico che Nikol'skij riconduce alla definizione di "creazione condivisa" (*sotvorčestvo*).

Analoga indagine testuale il critico russo propone per *La guerra delle salamandre* (1936), opera in cui l'invenzione fantascientifica si intreccia ancor più integralmente a una dura satira sociopolitica. La maggiore complessità strutturale del romanzo permette a Nikol'skij di procedere verso l'individuazione di alcuni nuclei profondi della poetica di Karel Čapek, riconducibili a tre questioni correlate: quale sia la componente "umana" dell'uomo; cosa distingue la società umana da quella animale; se alcune tendenze di sviluppo sociopolitico impoveriscano la componente umanistica della storia. La vicenda dello scontro tra mondo umano e società delle salamandre mutanti è la metafora letteraria più compiuta di una "umanità sotto assedio", secondo la formula con cui František Černý riassume la poetica di Čapek (F. Černý, *Premiéry bratři Čapků*, Praha 2000, pp. 86–88). Di qui nasce l'immagine letteraria dell'umanoide (ciò che in *R.U.R.* sarà il robot), in questo caso dell'animale in grado di emulare l'uomo, ma privo di valori etici: "il negativo dell'umanità, un'umanità

di segno inverso, una sorta di antiumanità" (quello dell'umanoide, dell'esperimento biologico o dell'animale mutante è motivo comune a tutto l'immaginario collettivo degli anni Trenta: si pensi a film hollywoodiani come *Dracula* di T. Browning, 1931; *Frankenstein* di J. Whale, 1931; *King Kong* di M.C. Cooper-E.B. Schoedsack, 1933). La satira di Čapek si esercita lungo un duplice binario: quello dello scontro tra società umana e mondo delle salamandre, e quello della conflittualità interna all'umanità (di culture, nazioni, istituzioni e così via) che ne determina la sconfitta biologica rispetto alla compatta società animale concorrente. La struttura stessa del romanzo, naturale ibrido letterario, passa attraverso varie mutazioni: nasce come racconto d'avventura, si trasforma in fantascienza, per passare all'utopia sociale, approdando all'antiutopia, e infine frammentandosi in aneddoti di satira sociale. *La guerra delle salamandre* è un racconto senza protagonisti, sottolinea Nikol'skij, piuttosto un mosaico di personaggi, di mondi e di linguaggi che descrive l'universale, il globale e seziona impietosamente il concetto di umanesimo, mettendone a nudo le radici e le fragilità storiche. La struttura narrativa integra mondi fittizi e citazioni reali: sia stilistiche (lingua extraletteraria – saggio, pamphlet, articolo giornalistico, sondaggio, e così via), che culturali e politiche (satira, mentalità nazionali). Dal reale extraletterario nasce l'artefatto, e viceversa: per tramite dell'artefatto, di situazioni e personaggi fittizi, il mondo umano mostra le sua faccia "disumana". Se *Krakatit* denunciava sul piano simbolico la crescente conflittualità sociale (il militarismo, l'ultraradicalismo), *La guerra delle salamandre* va oltre l'amara ironia sull'epoca e, attraverso una satira globale del mondo, rappresenta l'umanità nel suo complesso. Configurandosi quasi come un romanzo postmoderno *ante litteram*, mostra la Babele mondiale dei linguaggi e delle culture, secondo quel principio dell'"epica giornalistica", come diceva Čapek, capace di fondare eventi reali mediante la loro mera notizia. Lo studio dell'evento, del fenomeno era un tema che lo appassionava da sempre, portandolo a riflettere sull'essenza filosofica dei fatti, sul meccanismo logico della loro strutturazione. Dal punto di vista artistico le sue opere possono considerarsi veri e propri esperimenti di "produzione di fatti" (oggi si direbbe *realtà virtuale*), secondo ciò che Nikol'skij definisce come "principio di modellizzazione analogica del fenomeno" (p. 20).

Il terzo capitolo indaga l'applicazione del codice plurisemantico (*inoskazanie*) in Michail Bulgakov, attraverso l'analisi tematica e stilistica della *povest' Rokovye jajca* [Le uova

fatali, 1924], di cui va notata la coincidenza cronologica con *Krakatit* di Čapek. Anche il tema bulgakoviano è quello di una catastrofe provocata da incompetenza scientifica e ottusità burocratica, il tutto immerso in un rocambolesco racconto in cui l'elemento della fatalità assume tratti da tragedia degli equivoci. Esiste però, rileva Nikol'skij, anche un livello semantico sottinteso, segnalato da ricorrenti rimandi impliciti alla situazione politica della Russia coeva. I due piani restano paralleli e attivi per tutta la narrazione, e amplificano le risonanze semantiche di episodi e personaggi. Così ad esempio il "raggio rosso", il "raggio di una nuova vita", che altera la natura degli organismi scatenando una temibile aggressività e innescando una catena di tragici imprevisti, è metafora narrativa della rivoluzione bolscevica. Una metafora che si diparte in un fascio di immagini associative, producendo un campo semantico complesso che Nikol'skij analizza.

A questo punto si introduce un primo, interessante elemento di comparazione. Viene notato, infatti, che se in Čapek si può parlare di un'antiutopia filosofica e sociale, in cui il doppio codice è univoco e unidirezionale, all'antiutopia di Bulgakov occorre attribuire una più complessa "multivettorialità" (*raznovektornost*) semantica: il personaggio fittizio non sempre collima con la figura di riferimento cui allude, ma anzi spesso se ne discosta intenzionalmente, assumendo connotati opposti o integrando tratti di più prototipi, in un'amplificata sintesi di rimandi al contesto concreto. Nel testo bulgakoviano una lunga catena di criptocitazioni reali crea nel lettore una sorta di semioscuro effetto di "risonanza", una profonda faglia semantica intermedia tra i due blocchi (fittizio-reale) della narrazione. Nikol'skij sottolinea questo meccanismo, spiegando:

[...] nella maggior parte dei casi, l'autore conduce le analogie proprio sul piano delle risonanze, sotto forma di accostamenti leggeri ed elastici, per di più abilmente velati, ciò che permette, in particolare, la pluridirezionalità dei vettori.

Peccato però che l'acuta intuizione teorica di Nikol'skij si perda in una caccia alquanto didascalica alle allusioni politiche del testo, impantanandosi in una dettagliatissima analisi, curiosa ma accessoria, della criptonomastica riferita alla nomenclatura sovietica (Persikov e scienziato Abrikosov – Lenin; i due reporter: Bronskij – Trockij e Stepanov – Stalin; il direttore del sovchoz Rokk – Kamenev). Di maggior interesse (ma non proprio originale) risulta semmai l'attenzione rivolta all'aura metaforica che circonda oggetti materiali associati ad alcuni personaggi, come a trattarsi di un *leitmotiv* semantico (per esempio, gli oggetti e i rumori metallici associati al

personaggio di Stepanov – Stalin), e stimolante è piuttosto l'accenno a un più complesso meccanismo pluriallusivo sviluppato in *Sobač'e serdce* [Cuore di cane, 1925]. In questo caso, infatti, Nikol'skij nota un'accentuata complessità della struttura della narrazione, che integra più saldamente il piano stilistico con quello tematico. Non solo l'allusività dei personaggi si fa più articolata, ma anche la fabula narrativa si approfondisce di risonanze intertestuali di notevole intensità: oltre a mostrare le infauste conseguenze di un impulso artificiale dato al corso della storia (satira sulla rivoluzione), l'opera rappresenta infatti il tema di un'antireazione (*antivorenje*), ovvero la nascita innaturale dell'uomo-cane Šarikov, attraverso formule narrative parodistiche del Natale.

Il quarto capitolo, come accennato, risulta un intermezzo in sostanza estraneo all'impianto comparatistico proposto, e riguarda le allusioni testuali alla persecuzione sovietica della chiesa ortodossa nell'opera di Bulgakov. Estratti dal *Diario* e vari articoli testimoniano il suo interesse per la questione, e contribuiscono a chiarire il valore etico della sua scrittura, la condanna della violenza morale e fisica in ogni forma. Si tratta di un tema di recente attualità per la critica russa, che Nikol'skij accresce di nuove evidenze testuali analizzando l'episodio della moria di polli in *Le uova fatali* (già nel titolo del capitolo, *Kurinaja istorija*, Nikol'skij riscontra una forte allusività nel gioco di assonanze tra *kur* e *kurija*). Seguono dettagliate analisi onomastiche, toponomastiche e la soluzione di vari crittogrammi. La denuncia della violenza antireligiosa continua nella prima redazione del *Maestro e Margherita*, dove si riflette più ampiamente sul tema dell'ateismo e sul concetto generale di espropriazione (anche spirituale).

Con il quinto capitolo si arriva al cuore dell'opera, al nucleo che giustifica la struttura critica della monografia nel suo complesso e integra le due linee d'indagine proposte (antiutopia e intertestualità). Lo studio comparativo porta a risultati interessanti. Nikol'skij presenta un raffronto intertestuale tra *R.U.R.* (1920) di Karel Čapek, *Bunt mašin* [La rivolta delle macchine, 1924] di Aleksej N. Tolstoj e *Adam i Eva* [Adamo ed Eva, 1931] di Michail Bulgakov. Si tratta di una evoluzione ulteriore della poetica della "pseudopersona" che approda alla figura tragica dell'"automa", di sembianze umane ma incapace di affetto e amorale. L'indagine su una eventuale influenza diretta di Čapek su Bulgakov, più volte supposta dalla critica ma mai verificata con uno studio sistematico di fonti e testi, viene in questa sede affrontata e portata a convincenti conclusioni. Nikol'skij suppone un raccordo tra il dramma di Bulgakov e quello di Čapek per tramite di una

versione di A. Tolstoj risalente alla primavera 1923, periodo di intensa frequentazione dei due scrittori. Non si arrischia a ipotizzare un contatto biografico diretto tra Čapek e Bulgakov, anzi è molto cauto anche nel presumere una conoscenza di prima mano del testo ceco, supponendo semmai una lettura della traduzione russa (dal tedesco) di *R.U.R.* del 1924 (K. Čapek, *V.U.R. Verstandovy universal'nye rabotary*, Leningrad 1924). La derivazione diretta del dramma di A. Tolstoj da quello ceco viene invece ampiamente dimostrata dal raffronto testuale: stessi temi e stessi personaggi, con poche significative varianti, al punto da poter parlare di una versione russa più che di un'opera autonoma. Medesima anche la fonte che fa da orizzonte metaforico al dramma: la Genesi biblica. Se nel finale di Čapek i due automi (Prim ed Eva) scoprono gli affetti e divengono progenitori di una nuova specie umana, A. Tolstoj si spinge oltre, chiamando i due automi Adam ed Eva (come poi anche Bulgakov). Si delinea così il tema čapkiano del "nuovo Adamo". Alla base vi è una riflessione filosofica sulla vita artificiale, sull'opposizione umano/non-umano, sui valori etici nella scienza e nella politica. A questo tema si lega quello del nuovo mondo, del "paradiso terrestre": una riflessione critica e poetica sui rischi di un radicale intervento pianificatorio (rivoluzionario) sulla storia e sulla società. Nikol'skij passa poi a un'ampia analisi dell'*Adamo ed Eva* di Bulgakov (il dramma, commissionato nel 1931 e mai rappresentato, resta inedito fino al 1971, quando viene parzialmente pubblicato a Parigi, mentre l'edizione integrale appare in Russia solo nel 1987 ed è ancora oggetto di studio comparato con le altre più note), individuandovi tre prototipi stilistici: il racconto di guerra, il romanzo filosofico, l'antiutopia politica. La forma drammatica si presta alla rappresentazione di un conflitto estremo: lo scontro tra due modelli economici (capitalismo e socialismo), filosofici (umanesimo e positivismo), ideologici (nazismo e comunismo). L'incapacità di gestire eticamente le scoperte scientifiche conduce al fanatismo e al conflitto globale, alla tecnologia bellica, rappresentata dalla metafora della "superarma" (*sverchoružie*), alla ridotta responsabilità politica e collettiva di una società di massa. Affiora così il terzo livello semantico del testo bulgakoviano, quello dell'antiutopia politica: il mito del nuovo paradiso terrestre socialista. Il mondo sorto dall'apocalissi del vecchio è intessuto di criptocitazioni testuali che rimandano ancora alla Genesi, alla cacciata dall'Eden e al diluvio universale: momenti in cui l'umanità è di fronte al pericolo della sua sopravvivenza. Bulgakov mette in scena personaggi che rappresentano, con mezzi espressionistici, vari aspetti di que-

sta umanità di frontiera, già deteriorata nella sua componente etica. Unica eccezione è Eva: simile alla Elena di Čapek, simbolo di qualità umane positive e valori naturali, preferirà la fuga in un luogo isolato e sereno, scegliendo come compagno Efrosimov, pacifico scienziato scopritore del raggio terapeutico, come poi farà Margherita con il Maestro. Echi di questo dramma mai rappresentato Nikol'skij rinviene anche in una posteriore opera teatrale di Bulgakov, *Bláženstvo* [Beatitudine, 1930-'34], esplicitamente centrata sul tema dell'età dell'oro e della società utopica, modello di un ideale realizzato. Il motivo del secolo d'oro e del nuovo Adamo viene affrontato anche dai fratelli Čapek nel dramma *Adam Stvořitel* [Adamo il Creatore, 1925-27]. Tipologicamente più simile all'opera bulgakoviana di quanto non sia *R.U.R.*, seppur posteriore, il testo è denso di rimandi ai maggiori miti utopici occidentali (da Platone, fino a Marx e Bakunin) e affrontato con la consueta sensibilità. Adamo progenitore si scontra con l'inevitabile imperfezione della sua opera: l'oggetto, ammonisce Čapek, non coincide mai con il suo progetto, l'atto con l'intenzione, e il mondo è più complesso di qualsiasi suo modello.

In modo speculare rispetto alla prima parte della monografia, dedicata alla prosa di K. Čapek (capitoli I e II), negli ultimi due capitoli Nikol'skij chiude la sua indagine su intertestualità e plurisemanticità approdando al testo maggiore di Bulgakov, *Il Maestro e Margherita* (cap. VI) e alla filosofia della storia che ne emerge (cap. VII). Si parte dall'assunto che l'arte del sottotesto è una peculiarità dello stile bulgakoviano, un procedimento che Nikol'skij definisce di "risonanza intertestuale", riferendosi a una consapevole tecnica di rimandi impliciti, più che a un riverbero di influenze letterarie involontarie. L'analisi si concentra su alcuni nodi tematici del *Maestro e Margherita* connessi a enigmi testuali ancora non del tutto risolti. Le numerose e complesse varianti onomastiche testimoniano dell'importanza che nella poetica di Bulgakov ha il nome, inteso come nucleo semantico profondo di un dato personaggio, che spesso cela un prototipo reale. Anche a livello fonologico, secondo un metodo già sperimentato, Nikol'skij accerta la reiterazione di alcuni blocchi radicali e fonici chiarendone il senso nascosto. L'analisi della ricorrenza di cronotopi narrativi conduce ad altre interessanti evidenze: l'incipit di molte opere di Bulgakov, nota Nikol'skij, è immerso in una luce serale, al tramonto. Il motivo della notte che incombe e della sera come attimo liminare sembra essere il segno bulgakoviano per rappresentare la crisi del suo tempo, il declino di civiltà della sua epoca. La disputa tra

Woland e Berlioz ai Patriaršie Prudy, sul rapporto tra corso storico e azione individuale, si svolge in un orizzonte filosofico vicino ai temi kantiani della “storia universale” secondo cui l’individuo contribuisce in parte al processo storico di superamento della disarmonia del mondo. A questo riguardo, le figure di Persikov (*Le uova fatali*), Preobraženskij (*Cuore di cane*) e Berlioz (*Il Maestro e Margherita*) sono portatori di una visione analoga a quella kantiana ma ben più pessimistica, nella denuncia dei pericoli dell’azione umana sugli eventi, di un intervento artificiale e radicale, degli “esperimenti sulla vita”. Woland sarebbe quindi, conclude Nikol’skij, una sorta di ispettore generale che arriva a verificare i risultati della rivoluzione e ne mette in dubbio l’esito. Lo spettacolo di varietà è una serie di test applicati a vari ambiti della società sovietica e il mondo è ricondotto a una scena teatrale, spazio di illusione e finzione collettiva. Una delle figure centrali del romanzo è quella di Ivan Bezdomnyj: già a livello onomastico, Ivan o Ivanuška è inteso come personificazione simbolica del popolo russo, in balia degli eventi. Conclude quindi Nikol’skij che *Il Maestro e Margherita* “non è solo un racconto sulla ricerca della verità e di un ideale etico (linea narrativa del Maestro), non solo il racconto sulla forza di abnegazione dell’amore (linea di Margherita), ma in un certo senso anche una parabola su Ivan, ossia sui destini della Russia” (p. 155). La riflessione sul destino storico-culturale della Russia emerge anche nella scelta dei toponimi: l’incipit del romanzo vede i due intellettuali di regime provenire da Piazza della Rivoluzione e avviarsi verso gli stagni dei Patriarchi (dalla rivoluzione alla tradizione). In questo senso, nota Nikol’skij, la filosofia della storia che sta alla base della poetica antiutopica di Bulgakov consiste nella visione della storia come processo naturale e organico dell’esistenza (da lui definito la “Grande Evoluzione”) che attinge dal passato e si muove nel futuro. Lo scienziato ha la responsabilità di procedere assecondando questo corso naturale piuttosto che forzarlo in direzione diversa. Il nucleo poetico centrale dell’opera resta la disputa filosofica tra Berlioz e Woland sull’opposizione tra astratto calcolo volontaristico (pianificazione) e corso organico della storia. Il romanzo nel suo complesso sembra essere una risposta alla questione, conclude Nikol’skij. Riguardo al pensiero antiutopico di Karel Čapek, la riflessione su come conciliare la plurisoggettività del mondo con la necessità di una comprensione delle sue generali prospettive di sviluppo si risolve in un profondo scetticismo verso qualsiasi forma di assoluto. In entrambi gli scrittori è dunque netta la posizione di rifiuto di qualsiasi forma (gnoseologica e politica) di massimalismo.

Riassumendo, riguardo ai temi, alla poetica, alla sintesi stilistica tra satira e riflessione filosofica, all’uso degli stilemi del racconto di fantascienza e all’allegoria, i paralleli tipologici tra K. Čapek e M. Bulgakov rinvenuti da Sergej Nikol’skij risultano numerosi e degni di attenzione. Non solo a livello stilistico. Tra i temi centrali della poetica è comune a entrambi la riflessione sull’etica, sul progresso tecnologico e sulla crescente conflittualità sociale, su rivoluzione ed evoluzione, sullo scontro tra ideologia e storia. In entrambi gli scrittori questo si riassume narrativamente nella figura dell’uomo fittizio, dell’umanoide. In ogni circostanza Nikol’skij tiene a sottolineare che tali analogie si sviluppano secondo tratti distinti: Čapek tramite la modellizzazione di fenomeni storico-sociali che investono l’umanità nel suo complesso e in cui gli individui sono tipicizzati come tessere satiriche di un mosaico sociale; Bulgakov mediante la focalizzazione narrativa su figure e fatti straordinari, che diventano metafora umoristica del carattere umano. Volendo sintetizzare gli esiti dello studio di Nikol’skij, potremmo dire che, su temi analoghi, Čapek sviluppa una poetica del *človečestvo* e dello *javlenie*, mentre Bulgakov una poetica del *človek* e del *sobytie*. In entrambi gli autori, il codice esterno maschera quello interno, con un meccanismo di depistaggio, di false tracce e poi di inattesi riverberi, in un gioco a rimpattino col lettore. Čapek crea uno spazio iperrealistico che abbaglia e spiazza il lettore perché troppo vero rispetto a quello reale; Bulgakov immette nel testo una sorta di “rumore di fondo” che disturba l’attenzione di chi legge e ne allenta il controllo abituale, creando nuovi varchi di senso. Il lettore oscilla sempre tra due cronotopi distinti, ritrovandosi in un orizzonte spazio-temporale parallelo, al contempo fittizio e reale. Non tutti i dettagli narrativi abitano entrambi i piani, ma solo quelli significativi per la poetica dell’autore e rispettosi del complessivo equilibrio narrativo. Sia in Čapek che in Bulgakov, ricorda Nikol’skij, la qualità estetica resta un valore fondamentale, da perseguire con l’impegno faticoso di molte redazioni testuali.

Il pregio di questa monografia resta in sostanza il suo aspetto di laboratorio aperto a ulteriori sviluppi e integrazioni da parte di chi si accosta ai testi proposti con la lente critica suggerita dall’autore. Per espressa dichiarazione di Nikol’skij il lavoro non pretende, con apprezzabile modestia, di compiere un’analisi esaustiva di tutta la *filosofskaja fantastika* di Čapek e Bulgakov, ma di metterne a fuoco specifici aspetti. È lo stesso autore a riconoscere che alcune questioni, soprattutto riguardo a Bulgakov, meriterebbero un approfondimento ulteriore. Nello sviluppo delle argomentazioni e dell’analisi

intertestuale, Nikol'skij si trova a far spesso riferimento alle sue precedenti ricerche, ne evidenzia gli esiti e talvolta ne corregge i risultati con nuove evidenze. Con ciò stesso, il libro acquista un ulteriore valore: quello di utile compendio riepilogativo della decennale attività critica del suo autore.

Catia Renna

J. Radičkov, *L'Anatra da Richiamo*, cura e traduzione di G. Dell'Agata, Volland, Roma 2002.

Accade che, durante un viaggio, con la vista annebbiata da un paesaggio sempre uguale a se stesso, si perda il piacere di uno scorcio discorde. Stava per succedermi la stessa cosa quando mi è capitato tra le mani "L'Anatra da richiamo" di J. Radičkov, pubblicato per la prima volta a Sofia nel 1997.

Ad uno sguardo prevenuto potrebbe sembrare semplicemente la storia di Paoletto, anatra da richiamo in piume, ossa e stoppino da lampada a gas, legato alla zampa ad evitare la fuga. Allo stesso sguardo il libretto potrebbe sembrare concepito solo per stuzzicare il diletto dell'autore, che dell'anatra racconta le giornate vissute facendo da richiamo agli stormi e poi la fuga verso la libertà per unirsi ad altre anitre selvatiche, in barba a stoppino e cacciatore. Ancora, la trafila delle lettere, tutte più o meno verosimili, presentate in risposta ad un articolo pubblicato sul locale "Giornale del Nord-Ovest" sull'accidente Paoletto, potrebbe apparire solo un esercizio di scrittura ricreativa, senza troppo da aggiungere. Ma se veramente fosse solo questo allora l'avrebbe vinta il preconetto. Perché nel paesaggio delle storie possibili ci siamo abituati a sfondi sempre uguali, a buoni sentimenti e turbe adolescenziali, a battibecchi coniugali e ad una scrittura sopra le righe che raramente ci chiede di cercare altro. Anestetizzati da troppa letteratura urbana già solo sentir parlare del Nord-Ovest della Bulgaria disorienta il lettore non specialista, quando poi scopriamo che il protagonista della storia è una anatra, per giunta di nome Paoletto, allora dallo scontro si passa all'indolenza. Tanto varrebbe aver viaggiato da dormienti, con la faccia appiccicata al finestrino.

Ma se si prova a guardare meglio ci si accorgerà di altro. Si leggerà di colpo un diverso romanzo. Si potrebbe scoprire, allora, che la povera anatra è solo un trucco, che il richiamo stesso alla libertà è uno schermo dove si riflette l'anima amaramente trastullata dell'autore. Cambiando angolazione si vede qualcosa di diverso che vale il viaggio. Il romanzo vive di continui rimpalli da un livello all'altro, in poche pagine l'attenzione viene ridefinita su temi e ragioni differenti, lasciando la possibilità di scegliere quale, tra i libri che spun-

tano da dietro le singole pagine, è il libro che si vuole leggere. Protagonisti della storia sono i popoli che si incrociano e incontrano tra le pagine del "Giornale del Nord-Ovest", i bulgari ma anche i valacchi e gli zingari, la credenze che i turchi si reincarnino nei cinghiali, la dedizione ad una terra fatta di "forze soprannaturali", donne medium, l'amalgama delle usanze e, non si dimentichi, la natura. Nelle parole del prosatore bulgaro, complice una traduzione intonata di Giuseppe Dell'Agata, si ritrova la semplicità di una natura insolita che domina con i suoi fiumi e i suoi stagni, segnando "anche i più comuni eventi atmosferici di un marchio speciale". Ma la natura che si incontra nelle pagine del libro a sua volta, non esprime solo se stessa, bensì la storia stessa di una nazione, ce ne interpreta i malumori e le insofferenze. Nel gioco a domino dell'autore, la stessa storia recente della Bulgaria si riflette nel piatto di portata, nella fatica del popolo bulgaro, che delle sue oche, nutrite a forza, esporta in Francia il fegato e la carne e se ne porta a casa solo la carcassa. C'è poi lo spettro dell'Europa che si aggira, o abbatte, sul romanzo. Nascosto dal solito pretesto dell'anatra Paoletto, chiudendo le reazioni pubblicate sull'ipotetico giornale, questo si manifesta nella voce del redattore che in una accorata lettera ai lettori, subito definita patetica da un Radičkov quanto mai sornione, accosta la Bulgaria all'anatra Paoletto, al suo tentativo di libertà ma anche al suo possibile ritorno nella palude. L'entrata della Bulgaria in Europa è una possibilità incerta, una porta aperta soltanto per metà, per un paese che non è desiderato, che appare malfermo, il punto debole dove puntare il dito. Considerato il massimo prosatore bulgaro, con numerosi tra racconti, romanzi, commedie e libri per bambini, Radičkov in poche pagine risveglia il lettore e lo porta un passo più in là del suo pregiudizio pigro sulla possibilità stessa di raccontare ancora dell'altro. A lettura finita, ci sembra finalmente di aver visto qualcosa di nuovo, fosse anche soltanto una gallinella d'acqua dalle zampe verdi. E lo scorcio si apre in tutta la sua primitiva bellezza.

Marzia Cikada

P. Demetz, *Praga d'oro e nera. Scene dalla vita di una città europea*, traduzione di M. Premoli, Sellerio, Palermo 2001.

Strana storia quella di Praga. Nel *Racconto d'inverno* Shakespeare aveva collocato la Boemia in riva al mare. Kundera in molte interviste deve ricordare a intervistatori distratti che Praga si trova più a ovest di Vienna. Difficile trovare metafore più efficaci di tanta ignoranza nei confronti di una nazione

che sta per diventare parte della EU. Esiste uno strano squilibrio tra la Praga meta privilegiata del turista italiano (non solo nella variante pittoresca della gita scolastica) e la Praga dei secoli passati, che si è trovata più spesso al centro che alla periferia delle correnti culturali che hanno attraversato la storia d'Europa. Per il lettore italiano la situazione è resa ancor più problematica da un evidente vuoto editoriale, colmato solo in parte dal classico *Praga Magica* di A.M. Ripellino. Vuoto finalmente colmato dal libro di P. Demetz (1922), esponente dell'ultima generazione multiculturale della Praga degli anni Trenta, emigrato in modo rocambolesco nel 1949 e oggi professore emerito all'Università di Yale. Demetz con il suo *Praga d'oro e nera* offre una reale possibilità di conoscere un'altra faccia della storia della città. A differenza della mitizzazione un po' astratta di Ripellino, che (nonostante o forse proprio a causa di tutti i suoi attributi magici) sfocia spesso in un'eccessiva semplificazione, nel libro di Demetz gli avvenimenti vengono visti nel loro svolgersi e non nell'immagine stereotipata che si cristallizza nel mito o, peggio ancora, nella leggenda. Demetz ha infatti ben presente quanto possa influire nella ricostruzione storiografica la volontà dei singoli di rielaborare la propria vicenda e a scandire il tempo del libro non sono considerazioni astratte, ma la lunga serie di conflitti sanguinosi e dei pochi momenti di proficua collaborazione tra le diverse culture (ceca, tedesca ed ebraica) che hanno popolato Praga nei secoli scorsi.

Giustamente Demetz individua uno dei problemi principali della ricezione di Praga "nell'idea che Praga alberghi più segreti di genere magico o mistico di qualunque altra città europea – e la nuova industria del turismo coltiva amorosamente l'aura misteriosa per ragioni di mercato. I turisti arrivano con la testa piena di immagini del golem, di un Franz Kafka assai semplificato, degli alchimisti" (p. 13). *Praga d'oro e nera* offre invece un quadro molto più realistico, trattando anche figure ed epoche meno note, come Ottocaro II, che pur essendo il vero fondatore della città (è apostrofato perfino da Dante Alighieri nella *Divina commedia*) è rimasto un personaggio quasi invisibile. Anche i momenti più tragici della storia ceca vengono presentati in modo originale, quindi la rivoluzione hussita rappresenta un "moderno laboratorio di idee" (p. 200) capace di attirare i dissidenti di tutt'Europa, Rodolfo II è visto come una figura a tutto tondo che, a prescindere dalle innumerevoli leggende legate al suo nome, ha riportato a Praga il fasto della corte imperiale e creato un'élite intellettuale fatta anche di molti italiani. Va peraltro sottolineato, come scriveva Demetz in una nota

eliminata nella traduzione italiana, che è davvero un peccato che "Italians have shown surprisingly little systematic interest in the community life of their compatriots in Prague between 1550 and 1900" [P. Demetz, *Prague in black and Gold. The History of a city*, Penguin Books, London 1998²]. Avendo ben presente il pericolo della tanto facile tendenza a dividere il nuovo dal vecchio in un'epoca in cui essi erano contemporaneamente presenti nelle stesse persone, mette in evidenza il grave anacronismo in cui cadono molti storici dividendo in modo radicale scienziati da una parte e alchimisti/astrologi dall'altra. Si tratta di un tema che ha avuto del resto una grande fortuna e anche lo storico inglese Evans nel suo equilibrato libro dedicato a Rodolfo II notava che "gli occultisti che ruotavano attorno alla corte di Praga [...] continuano ad esercitare fascino. Il libro di A.M. Ripellino, *Praga magica* [...] è di lettura enigmatica, ma è pregevole" [R.J.W. Evans, *Rodolfo II d'Austria. L'enigma di un imperatore*, Il Mulino, Bologna 1984]. In polemica con le tante pagine scritte sulla Praga di Rodolfo II, Demetz ne offre invece un'immagine piuttosto sobria: "La Praga rudolfina non era un luogo idilliaco di pace e tranquillità, ma piuttosto una metropoli europea di grande splendore e molta sporcizia, con orde di viaggiatori stranieri, qualcuno colto e molti presuntuosi (come oggi), militari vanagloriosi e fanciulle sedotte o violentate, e una crescita costante di rapine e omicidi impuniti – le parole *bambitka* (pistola) e *banditi* compaiono allora nel ceco parlato" (p. 248). Anche i resoconti lasciati dai viaggiatori, in particolare il caustico inglese Fynes Moryson, non hanno nulla a che vedere con l'atmosfera magica poi tramandata da tanti scrittori molto più tardi "che popolarono la città di eccentrici, maniaci sessuali e donne vampiro" (p. 428). Il barocco, alla luce di un'equilibrata visione storica, è un processo a lungo termine, accelerato dalla vittoria degli Asburgo, ma non certo totalmente imposto dall'esterno. Già da tempo del resto gli storici dell'arte hanno mostrato come il barocco italiano abbia fatto a Praga la sua comparsa ben prima della battaglia della Montagna bianca. Un legittimo stupore può forse provocare nel libro di Demetz la totale assenza di una figura così nota come quella del generalissimo Wallenstein, che così a fondo ha impresso su Praga l'impronta della sua irruente personalità. Opportunamente Demetz si dilunga poi sulle riforme di Teresa e Giuseppe II e su una tradizione poco conosciuta, di tipo prerazionalista, ben simboleggiata dal conte Špork, dallo sviluppo di una scuola storica e filologica, dalla nascita di una solida tradizione teatrale e dalla musica di Mozart. Sorprendenti saranno per il lettore anche le pagi-

ne dedicate all'atmosfera rivoluzionaria dell'Ottocento, che aveva iniziato a cristallizzarsi nel 1809 con l'arrivo a Praga di molti esuli politici. Parallelamente la città aveva visto un forte incremento del turismo "intellettuale" ed era diventata una delle mete predilette degli scrittori *biedermayer* prima e romantici poi (il solo Goethe negli anni 1785-1827 si era recato a Praga 27 volte). Mentre nei resoconti di questi viaggiatori Praga comincia ad avvicinarsi allo stereotipo della città magica, Demetz preferisce recuperare la figura ingiustamente trascurata di Bolzano, "il primo filosofo a prefigurare una comunità europea multietnica" (p. 319). Il risanamento dei quartieri fatiscanti (in realtà una radicale ricostruzione) stava per imporre un profondo cambiamento all'immagine della città e non è certo un caso che, proprio nel momento in cui una parte di Praga scompariva, in campo internazionale "cominciava a fiorire una letteratura su Praga, che puntava soprattutto sulla sua immagine magica e misteriosa" (p. 365). Nel 1918 nasce la Repubblica Cecoslovacca, Masaryk ritorna a Praga, inizia la costruzione della nuova immagine della città capitale di uno stato laico e una delle fasi più stimolanti dal punto di vista culturale, caratterizzata da una feconda competizione tra cultura ceca, tedesca ed ebraica. Il mito della città magica viene ora propagato attivamente dagli stessi intellettuali e un esempio emblematico è quello della manipolazione fatta da parte dei surrealisti cechi della famosissima frase di Breton secondo la quale Praga sarebbe stata "la capital magique de la vieille Europe". I surrealisti cechi avevano eliminato la connotazione *vieille* e fatto di Praga la città magica per eccellenza: "perfino Angelo Maria Ripellino, che dovrebbe saperla più lunga, coltiva questo mito autoconsolatorio. In realtà per Breton Praga era la capitale della vecchia Europa, Parigi la prima città della modernità europea" (p. 401). La morte di Masaryk preannuncia la scomparsa di quella vivace società multiculturale, dalla quale i nazisti cancelleranno la componente ebraica e le espulsioni di massa postbelliche quella tedesca, e segna simbolicamente la fine di un'epoca probabilmente irripetibile. Se una lode particolare va a Selserio per aver proposto anche al lettore italiano (in una godibile traduzione) un testo tutto sommato poco commerciale, qualche perplessità può suscitare la cura editoriale del libro, sia per i segni diacritici spesso impazziti, che per la decisione di sopprimere la bibliografia. In un libro in cui la citazione tra virgolette senza nessun rimando alle note rappresenta la norma, l'assenza del solido apparato bibliografico dell'originale fa sì che le affermazioni di Demetz sembrino campate in aria. E una volta tanto forse valeva la pena di osare un

po' di più e abbandonare la non troppo efficace traduzione letterale del titolo inglese (*Prague in black and gold*). Mi sembra che *Praga magica e Praga tragica* avrebbe sottolineato in modo ancora più efficace la sottile vena polemica del libro. In molte pagine di *Praga d'oro e nera* traspare infatti in modo chiaro una certa irritazione nei confronti del cliché di Praga magica, venduto a ogni angolo di strada: "sto ancora aspettando che qualcuno, finalmente, cominci a parlare di Praga come città di razionalisti e menti analitiche: quel pragmatico amministratore che fu Carlo IV (nonostante la sua pietà religiosa), gli hussiti con la loro teologia sociale, Rodolfo II, che costruì un moderno osservatorio astronomico, gli slavisti Dobrovský, Gebauer e Goll che smascherarono falsi storici, il logico Bernhard Bolzano, il sociologo T.G. Masaryk (che certo preservò la sua fede evangelica), il gruppo praghese degli allievi di Franz Brentano, il Circolo Linguistico di Praga, il drammaturgo Václav Havel che riconosce di aver molto imparato dal fratello matematico e linguista" (p. 428). Come a dire che Praga è una città che non ha bisogno di essere collocata in riva al mare per catturare l'interesse dei lettori.

Alessandro Catalano

D.V. Tokarev, *Kurs na chudšee: absurd kak kategorija teksta u Daniila Charmsa i Semjuelja Bekketa, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2002.*

Dopo l'esauriente e originale monografia di Michail Jampol'skij [*Bespamjatstvo kak istok (Čitaja Charmsa)*, Moskva 1998] la casa editrice Novoe literaturnoe obozrenie propone un nuovo lavoro dedicato a Daniil Charms insieme ad un altro esponente della letteratura dell'assurdo, Samuel Beckett. L'accostamento non è certo nuovo: si può dire che la conoscenza dello scrittore russo da parte della critica occidentale sia avvenuta proprio attraverso la lettura e l'approfondimento dell'assurdo europeo. Negli ultimi anni gli studi di comparatistica hanno ceduto il passo a delle monografie su Charms o sulla poetica degli *Oberjuty* [A. Kobrinskij, *Poetika "OBERJU" v kontekste ruskogo literaturnogo avangarda*, Moskva 2000] all'interno dell'esperienza dell'avanguardia russa, dai simbolisti ai futuristi. Jampol'skij ha sondato la "periferia filologica" dell'opera di Charms in un "libero movimento del pensiero all'interno del testo". Tokarev applica questo metodo anche allo studio dello scrittore franco-irlandese, in un'analisi che potremmo definire un libero movimento del pensiero alla ricerca delle associazioni possibili. Oltre all'ombra di Jampol'skij, che l'autore comunque critica in diversi momenti, c'è quella dello svizzero Jean Phi-

lippe Jaccard e della sua organica trattazione sui rapporti tra Charms e Vvedenskij con Beckett, Ionesco e l'esistenzialismo [J.Ph. Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-gard russe*, Bern 1991]. Tokarev amalgama il tutto in una nuova lettura che ha fatto tesoro della profonda immersione di Jampol'skij nella parola di Charms, per farla riemergere nel contesto europeo dell'assurdo e dando vita alla prima monografia russa su Beckett.

Charms e Beckett non sapevano nulla l'uno dell'altro, eppure le loro opere e la loro visione del mondo sembrano animate da uno stesso "spirito del tempo". Entrambi, secondo Tokarev, aspirano all'*očiščenie* del mondo, a scalfire la superficie degli oggetti e della parola per ricondurli alla loro forma più autentica: la poesia creatrice per Charms, il non-essere per Beckett. Per raggiungere il proprio obiettivo il primo utilizza la parola stessa, emancipata dai suoi significati funzionali e che si è riappropriata della sua essenza più profonda, capace di costruire una poesia della realtà. Il secondo invece si rivolge all'immagine, poiché la purificazione del mondo consiste nel raggiungere il silenzio attraverso il superamento della parola. Charms vuole mostrare la "logica dell'assurdo", la voce più autentica del mondo, almeno finché la realtà che lo circonda non diventa sempre più alogica, sempre più inspiegabile. Intorno alla metà degli anni Trenta infatti, la sua poesia lascia il posto ad una prosa che cerca di raccontare e decifrare l'assurdo del reale. Beckett sente di vivere in una realtà assurda, unica rivolta possibile è l'autoesclusione dalla realtà stessa, attraverso un non-essere verbale, il silenzio, e ontologico, la morte. I suoi personaggi sono uomini in rivolta che tendono alla non-esistenza e che quindi sono ritenuti dal mondo strani, pazzi o sono destinati a morire. La novità della trattazione di Tokarev è quella di non guardare al teatro come luogo esclusivo di contatto tra i due scrittori, ma di affrontare le opere meno conosciute di Beckett, le prose e i romanzi, sino alle sceneggiature per la televisione degli ultimi anni: la scelta di intitolare la monografia *Kurs na chudšee* (*Cap au pire*, una delle ultime prose di Beckett), annuncia sin dall'inizio, la chiave di lettura del libro.

Tra le varie tematiche affrontate, vale la pena di menzionare la sessualità (che non ci sembra però scervra da letture forzate), la musica e soprattutto il rapporto tra letteratura e filosofia dell'assurdo attraverso il ben congeniato trinomio Beckett-Charms-Sartre.

La ricchezza delle note esplicative non giustifica la quasi totale assenza di bibliografia per Charms: l'autore si limita a rimandare a quella di Jaccard ed elenca sette titoli che lascia-

no il lettore interessato a bocca asciutta. Ma non vogliamo tirare conclusioni affrettate, lasciamo all'autore il beneficio del dubbio dell'esigenza editoriale, dal momento che anche la monografia di Jampol'skij in questo senso tace. A questa carenza Tokarev sembra porre rimedio con una bibliografia più corposa su Beckett. A coloro che sono interessati allo scrittore russo converrà invece indirizzarsi a quella dettagliata e aggiornata di Kobrinskij.

Laura Piccolo

J. Pernes, *Dějiny Československa očima Dikobrazu*, Barrister & Principal, Brno 2003.

Il libro *Dějiny Československa očima Dikobrazu* [La storia della Cecoslovacchia attraverso gli occhi di Dikobraz] di Jiří Pernes è il tentativo di raccontare la storia della Cecoslovacchia dalla fine della II guerra mondiale fino alla caduta del regime comunista nel 1990 attraverso i disegni, le vignette, le filastrocche umoristiche pubblicate sulla più famosa rivista satirica illustrata ceca. Dikobraz, l'istrice in italiano, inizia le pubblicazioni immediatamente dopo la fine del conflitto (il primo numero è del 25 luglio 1945) e su modello del periodico satirico Krokodil, edito in Unione sovietica fin dal 1921, si propone, insieme ad altri mezzi di informazione legati a partiti di ispirazione socialista, di contribuire alla ricostruzione del paese su basi veramente nuove e di diffondere l'immagine dell'"uomo nuovo, progressista e socialista" in conformità alle linee enunciate dal marxismo-leninismo. Pur proclamandosi programmaticamente apartitica, la rivista è dipendente fin dagli inizi dal Partito comunista cecoslovacco e costituisce un esplicito mezzo di propaganda a sostegno della sua politica. Consapevole dunque di quest'impostazione, Jiří Pernes si avvicina alla pagine della rivista con l'obiettivo di trasmettere ai lettori, soprattutto giovani, che di quegli anni sanno ben poco, non tanto i contenuti storici, di cui il commento di accompagnamento alle immagini è peraltro molto ricco, quanto piuttosto la percezione dei valori e dei giudizi sostenuti in quegli anni dai centri di potere e fundamentalmente poi in parte assimilati dalla popolazione. Più in generale l'intenzione di Pernes è di riprodurre l'atmosfera politica e sociale di quel periodo che, così difficilmente afferrabile in altro modo, traspare invece in maniera molto chiara dall'intreccio di immagini e parole qui offerto. Il commento dell'autore si rivela spesso indispensabile non solo per dare l'inquadramento delle coordinate storiche contemporanee, ma soprattutto per sciogliere i codici di messaggi che non sono più a disposizione del lettore moderno. Questo libro si inserisce a pieno

titolo in quella corrente di ricerca sviluppatasi soprattutto negli ultimi anni che ha riscoperto come fonte di informazione storica strumenti non convenzionali, come le testimonianze orali dei protagonisti, l'uso delle immagini: film, riviste o di altri aspetti considerati secondari, compresi appunto la satira e l'umorismo.

Si tratta di una *historia sui generis*, come nota l'autore del libro (p. 6), ma tanto più interessante se si pensa al ruolo particolare della satira e dell'umorismo, che per definizione dovrebbero vivere e svilupparsi in un contesto di piena libertà di espressione, e alla funzione che essi invece occupano, e conseguentemente della loro manipolazione, in un sistema politico oppressivo e dittatoriale. Dikobraz risente profondamente dei mutamenti delle condizioni politiche del paese: un alleggerimento del controllo e dell'imposizione ideologica fanno immediatamente registrare una maggiore libertà e minore prudenza nella critica umoristica al sistema, un giro di vite della censura si riflette invece in una satira poco decisa e del tutto inoffensiva. Osservando le immagini di Dikobraz sembra di poter cogliere delle fluttuazioni nell'atteggiamento dei suoi curatori nei confronti della realtà politica contemporanea ed è forse interpretabile come riflesso della vera partecipazione del paese alla politica del governo. Negli anni '50 pur vivendo in condizioni di profondo regime dittatoriale e persino di terrore, la fiducia e le speranze che una buona parte della popolazione nutriva nella politica del partito si mostrano anche nell'atteggiamento apparentemente sincero e nelle migliori trovate umoristiche della rivista che con convinzione difende le decisioni del governo, anche le più crudeli. Il caso più esemplare è quello dei processi, montati sul modello delle purghe staliniane contro funzionari del partito stesso accusati di tradimento nei confronti dello stato, che culminarono con diverse condanne a morte. Pernes scrive:

Nell'interesse dell'obiettività bisogna dire che non era solo Dikobraz e gli altri mezzi di comunicazione a richiedere la pena di morte per gli accusati. I lavoratori di tutta la repubblica mandarono al tribunale così tante lettere e richieste nelle quali si chiedeva la pena capitale che fu necessario trasportarli in ceste per la biancheria! E solo pochi dei membri ordinari del Partito comunista cecoslovacco dubitarono della correttezza del tribunale e della sentenza; lo confermano oggi molti di coloro che dopo anni hanno preso le distanze dall'ideologia comunista (p. 76).

Negli anni Sessanta l'euforia per l'esperimento del "socialismo dal volto umano" intrapreso in Cecoslovacchia, la fiducia nel nuovo ordine in via di costituzione, che non per ultimo permetterà nel 1968 di eliminare definitivamente la censura, non possono che trovare immediato riscontro anche

sulle pagine di Dikobraz. Il numero di aprile del 1968 si apre addirittura con un'introduzione stile autodafé in cui si critica l'atteggiamento servile tenuto dalla rivista negli anni precedenti, auspicando al contrario per il futuro una satira politica a tutti gli effetti libera e degna di questo nome (pp. 131-132).

La rinnovata morsa della dittatura che seguì l'intervento dei paesi del Patto di Varsavia per riportare la Cecoslovacchia alla normalità (la cosiddetta normalizzazione appunto) trasforma (di nuovo) tuttavia la rivista in una tribuna delle posizioni del partito: ritornano i nemici di sempre, Stati Uniti e Germania occidentale, accenni critici al partito o all'Unione Sovietica non sono più tollerati e così via. Nei numeri usciti negli anni Settanta e Ottanta è evidente l'assenza di originalità e di ispirazione delle vignette umoristiche a cui manca persino lo spirito "costruttivo" degli anni Cinquanta. In questo senso illuminante è la sorte di Pavel Kohout (1928), uno dei maggior esponenti della letteratura ceca contemporanea, convinto comunista e caporedattore di Dikobraz tra il 1951-1952, deciso oppositore del sistema e fondatore del documento di critica e opposizione al governo socialista chiamato "Charta 77" negli anni Settanta.

Passeremo ora in rassegna in maniera più puntuale i vari capitoli del libro presentando le immagini e i momenti più significativi e interessanti.

Molto utili per capire lo spirito della rivista Dikobraz sono le informazioni che l'autore fornisce ai lettori nel primo capitolo del libro descrivendo le condizioni politiche e i vincoli editoriali nella Cecoslovacchia degli anni immediatamente successivi alla guerra. Nel '45 fu vietata la pubblicazione di quotidiani o riviste usciti durante gli anni del protettorato, gesto che doveva coincidere con una rottura totale con il passato e permettere di gettare le basi per una nuova Cecoslovacchia. Nell'interesse del paese rinati i giornali non possono essere pubblicati da privati, ma le redazioni devono essere legate ad organizzazioni, a partiti o a sindacati. Dikobraz, l'unica rivista satirica del dopoguerra si propone esplicitamente fin dagli inizi come rivista umoristica impregnata di spirito socialista, i cui curatori sono aperti sostenitori della "rivoluzione nazionale e democratica", termine con cui veniva indicata la ricostruzione su basi nuove dello stato cecoslovacco. La dichiarazione programmatica apparsa sul primo numero in cui si spiegano i motivi della scelta della figura dell'istrice, si rivolge comunque ai sostenitori dei partiti politici permessi dopo la fine della guerra (comunisti, socialisti democratici, popolari), lasciando intendere quindi l'intento

di volere essere una rivista di satira equilibrata e non di parte:

Perché proprio l'istrice? Non punge, non ferisce? Non morde? E sì caro lettore, il maldestro si pungerà, lo stupido magari si ferirà e il cauto avrà sicuramente paura, cari compagni, amici, fratelli, vi mandiamo l'istrice appunto perché ha denti forti e gli aculei più lunghi di qualsiasi altro essere vivente (p. 10).

Il primo capitolo dal titolo *Gli anni delle grandi attese* tratta degli anni 1945–1948 in cui la ricostituzione di uno stato basato sui principi del socialismo richiede la necessità di individuare con chiarezza modelli positivi da seguire e modelli negativi da combattere. Le vignette selezionate per raccontare la storia della Cecoslovacchia in questi anni ripropongono in tutta la sua disperazione e asprezza il sentimento antitedesco della Cecoslovacchia postbellica. La germanofobia è così totale che qualunque cosa sia tedesca viene respinta, così la musica, per esempio, sia Mozart che Beethoven sono rappresentati come due cavalli di Troia zeppi di militari tedeschi. Oltre alla Germania, ovviamente quella occidentale, che d'ora in avanti sarà per la propaganda comunista uno dei nemici principali, si va lentamente delineando un altro avversario, pericoloso e infido: gli Stati Uniti. Malgrado la generale propensione a partiti di ispirazione socialista e comunista, la Cecoslovacchia era rimasta dopo il 1945, forse più di altri paesi dell'Europa orientale, legata agli Stati Uniti, ma la contrapposizione sempre più netta tra URSS e USA e l'imposizione della politica di Mosca ai paesi entrati nella sua orbita, impedisce la partecipazione al piano Marshall, favorendo al contrario la nazionalizzazione della risorse e dei mezzi di produzione: l'America, uno zio Tom paffuto e ben vestito mostra all'Europa affamata e in stracci un mucchio di pacchi e di merci, e dice in tono imperioso: "Tutto questo ti darò Europa se ti piegherai in ginocchio ai miei piedi e non nazionalizzerai" (p. 29). Diversamente invece l'Unione Sovietica è una mamma premurosa che serve la pappa ai cinque gemelli slavi affamati: la Cecoslovacchia, la Polonia, la Bulgaria, la Jugoslavia e la Lusazia (p. 32): una rivisitazione insomma dello spirito panslavista che riflette comunque le effettive simpatie dei cechi e degli slovacchi in questo periodo. Sul fronte interno i nemici invece sono i cosiddetti collaboranti, coloro cioè che hanno favorito in qualche modo il nazionalsocialismo tedesco e, in ottica prettamente comunista, possidenti terrieri, i nobili, la ricca borghesia in genere: uno di questi con anelli e orologi d'oro visibilmente luccicanti nella notte recita una versione alquanto anomala della tradizionale preghiera a San Venceslao, il patrono della Boemia: "San Venceslao, patrono delle terre di Boemia proteggi noi e i nostri posteri dalla nazionalizzazione" invece che "San Ven-

ceslao, patrono delle terre di Boemia, proteggi noi e i nostri posteri dalla scomparsa" (p. 30).

Il capitolo successivo è intitolato *Avanti verso radiosi giorni futuri (1948–1953)*, motto socialista molto diffuso, utilizzato anche recentemente come titolo dell'opera di Gian Piero Piretto sui miti e le mitologie del periodo sovietico (*Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi, Torino 2001): sono gli anni in cui le speranze di una rivoluzione profonda e radicale della società in senso socialista sono molto sentite presso ampie fasce della popolazione. La salita al potere del Partito comunista in Cecoslovacchia non avviene con un colpo di stato nel vero senso della parola, infatti il partito che era uscito vincitore dalle elezioni democratiche del 1946, diventa legittimamente partito di governo. Le tendenze antidemocratiche che si fanno però presto sentire nella sua amministrazione, generano la reazione degli altri partiti, in particolare dei socialisti nazionali e dei popolari. Il complotto organizzato per destabilizzare il governo presentando le dimissioni dei ministri non comunisti, non indebolisce affatto il Partito comunista, che anzi con grande prontezza occupa i posti lasciati vuoti con personaggi di provata fedeltà, permettendo così di consolidare una volta per tutte la dittatura del partito unico. In maniera decisamente ironica Dikobraz descrive questo rivolgimento politico con una vignetta in cui su di un palcoscenico i ministri non comunisti dimissionari precipitano in un botola e il testo recita: "Fine del primo atto ovvero Chi la fa, l'aspetti" (p. 45). Da questo momento si scatena la caccia a tutto ciò che non è allineato alle direttive del partito, a tutto ciò che nella terminologia socialista non è "progressista" e che al contrario viene marchiato come "reazionario"; ecco l'immagine di una sfilata di operai e contadini che reggono un pupazzo da bruciare con la scritta "reazione": "gli usi antico cechi rinascono: il rogo della strega" (p. 47). Nei primi anni Cinquanta cadono vittime di questa caccia alle streghe gli stessi funzionari del partito, condannati a pene severissime: anche qui è utilizzato il motivo del cavallo di Troia dal quale i traditori vengono stanati (p. 67); coloro che per sfuggire alla persecuzione preferiscono invece l'emigrazione sono bollati come traditori della patria e disegnati come ricchi, grassi borghesi ricoperti di croci uncinata che sputano dall'Europa occidentale sull'Europa orientale: "chi sputa più lontano guadagna cinque dollari" (pp. 58–59).

L'Occidente identificato con l'avamposto del "capitalismo internazionale" è sempre più il nemico numero uno. La Guerra fredda vista con gli occhi della Cecoslovacchia comunista è brillantemente illustrata da una vignetta in cui un

soldato dell'Armata rossa protegge con il suo cappotto una ragazza vestita di chiaro che stringe in mano un ramoscello d'ulivo mentre dall'alto cade la neve rovesciata dai sacchi "Patto atlantico" e "Piano Marshall": "Un cappotto impermeabile e caldissimo contro la più fredda delle guerre" (p. 64). Il messaggio è chiarissimo.

Gli anni delle speranze perse (1953–1957) o meglio gli anni del *Tentativo di superare la crisi del regime comunista* sono segnati all'inizio da poesie e filastrocche che commemorano la morte sia di Stalin che di Gottwald: "Stalin non è più con voi, siate stalinisti, Gottwald non è più con voi, siate gottwaldiani" (p. 84), ma il nuovo corso politico iniziato da Chruščev in Unione Sovietica non tarda a far sentire i suoi effetti anche in Cecoslovacchia. La critica al culto della personalità determina in generale un approccio più critico al periodo appena trascorso. Inizialmente Dikobraz mostra un certa perplessità nei confronti di tale revisionismo, probabilmente posizione condivisa dai quadri del partito, come trapela dall'ironia con cui viene motteggiato invece l'atteggiamento estremamente autocritico emerso al Congresso degli scrittori cecoslovacchi: sullo sfondo uno scrittore si versa cenere sul capo, mentre un collega al telefono dice: "Qui congresso degli scrittori cecoslovacchi. Mandateci ancora due bidoni di cenere" (p. 100). La critica come procedimento viene però poi accolta anche dagli ambienti del partito e così ecco due ragazze che si tengono per mano "l'autocritica dall'alto", "la critica dal basso" che incedono verso la Conferenza nazionale del Partito comunista cecoslovacco: "Prego venite – voi due potete entrare anche senza invito della delegazione" (p. 102). E ancora: in un ufficio pieno di plichi e pratiche il direttore esclama: "Giulia, dobbiamo smetterla con i segreti. Per utilizzare meglio gli scaffali da oggi vi metta le lamentele pervenute per gli sbagli dei funzionari nelle procedure" (p. 101).

Il capitolo successivo *Dal disgelo cecoslovacco alla disfatta della Primavera di Praga – Dall'indurimento del regime comunista fino alla liberalizzazione 1958–1969* è in gran parte dedicato agli avvenimenti del 1968. A partire dai primi anni Sessanta la necessità di correggere la politica economica della Cecoslovacchia allentando le maglie dell'economia regolata attraverso i cosiddetti "principi per il perfezionamento della gestione regolata dell'economia nazionale" generò una serie di cambiamenti anche dal punto di vista politico e sociale, ci si avvia verso l'elaborazione del "socialismo dal volto umano". Di questi cambiamenti Dikobraz fu un barometro sensibile e così se all'inizio degli anni Sessanta Dikobraz è

ancora fedele alle linee del partito e festeggia i risultati della società socialista, come la nuova costituzione d'impianto prettamente comunista e il nuovo battesimo della Cecoslovacchia come Repubblica socialista cecoslovacca (ČSSR), a partire dal 1963 l'allentamento della censura permette al periodico di fare della vera satira politica svolgendo così il ruolo fondamentalmente dissacratorio di una rivista umoristica. La satira inizia ad essere rivolta alla politica e ai suoi esponenti, denunciando apertamente gli strumenti antidemocratici utilizzati dal potere, salutano al contrario la liberalizzazione e i cambiamenti in corso, innanzitutto la riabilitazione degli oppositori politici – un funzionario rotondetto rimprovera con area paternalistica un più che mai annichilito collega: "È questo il modo di ringraziarmi, saresti stato riabilitato se non ti avessi fatto chiudere in gattabuia?" (p. 129); la riconquistata libertà di parola – due amici in osteria davanti ad un boccale di birra: "Non c'è nulla di cui parlare. È già tutto sui giornali" (p. 132); poi il nuovo orientamento dell'economia nazionale – una barca che sta per incagliarsi tra gli scogli "Cambiare rotta!" (p. 139); e infine le libere elezioni – due vecchietti sul lungofiume di Praga: "Voto segreto: è assurdo. Dobbiamo pur sapere quando si deve andare a votare" (p. 139). Ma forse i disegni che meglio rappresentano l'atmosfera di questo periodo sono le vignette di Vladimír Renčín, in particolare quella in cui grigi funzionari abbattano il busto innalzato su una colonna di un non meglio identificato personaggio politico che sorpreso esclama: "Anche tu Bruto" (p. 125).

L'invasione dei paesi del patto di Varsavia nell'agosto del 1968 pone fine a questo periodo ricco di fermento e speranze. Dikobraz riesce ancora per un certo tempo a far fronte alle spinte normalizzatrici e opera al contrario come strumento di resistenza all'invasione e ai suoi obiettivi dittatoriali. Dikobraz mostra come le informazioni vengano manipolate dai sostenitori della reazione (due loschi figure estraggono a caso dai giornali con una pinza delle frasi: "Strappiamo qualcosa e ecco qui una bella citazione antisocialista", p. 149), reagisce con nero umorismo alla traduzione in ceco del libro di propaganda *K sobitijam v Čechoslovakiji*, chiamato libro bianco per il colore della copertina, che cercava di dare una versione distorta e piegata alle intenzioni degli invasori dei fatti accaduti in Cecoslovacchia nel 1968: "il libro è bianco ma quando lo leggi diventi alternativamente blu, rosso e viola" (p. 153), fa vedere come si riaffaccino di nuovo le paure che sembravano essere state cancellate per sempre, come per la libertà di parola e di opinione – un giornalista: "Che cosa si augura per

l'anno nuovo?" [si tratta del 1969], risposta dell'intervistato: "Di poterlo dire" (p. 156), oppure: una moglie implorante davanti al marito che regge deciso un cartello con un punto di domanda: "Sei impazzito a voler uscire con quello! Non dimenticare che hai una famiglia!" (p. 157). La vignetta più amaramente emblematica e, come cita l'autore stesso del libro, di una preveggenza che ha quasi dell'incredibile, è quella apparsa nel primo numero del 1969 in cui due signori si augurano Buon natale, ma per l'anno 1989:

Le persone iniziavano a farsi impadronire da pessimismo e delusione. Iniziavano a capire che la libertà era stata di nuovo persa per molto tempo (p. 154).

Gli anni successivi al 1969 sono segnati da una situazione di stagnazione e immobilità che domina nel paese fino alla fine degli anni Ottanta. Il titolo del penultimo capitolo del libro che va dal 1969 al 1989 descrive l'atmosfera di questi anni così: *allegrementemente come al cimitero*. Questo periodo è segnato dalla figura di Gustav Husák, divenuto segretario generale del Partito comunista cecoslovacco e poi presidente della Repubblica, il cui obiettivo è quello di riportare il paese alle condizioni politiche non solo degli anni precedenti la Primavera di Praga ma addirittura a quelle degli anni Cinquanta. Impressionante la vignetta che dovrebbe descrivere la forza e la decisione di Husák e del suo governo e che invece, almeno per gli occhi di oggi, lascia ben intendere quanto fosse dispotico il suo potere: come in un mosaico, mani chiuse a pugno stringono un fucile, macchinari industriali, sacchi di prodotti alimentari e un mazzo di fiori (p. 192) che rispettivamente rappresentano il controllo sulle armi, sui mezzi di produzione, sulle risorse alimentari verso i traguardi della "pax socialista". Naturalmente pochi mesi dopo l'invasione della truppe del Patto di Varsavia viene ripristinata la censura preventiva. Per Dikobraz ciò significa che caricature o critiche a personaggi politici vicini al partito o in qualche modo riferiti all'Unione Sovietica sono del tutto impensabili. Di nuovo tornano vignette contro l'imperialismo americano, mentre si sottolinea l'"amicizia" con l'URSS. Interessante notare che dal punto di vista della rappresentazione iconografica il rapporto tra ČSSR e URSS viene nuovamente descritto in termini di chiara subordinazione dell'una all'altra. Così, come già visto sopra, nel dopoguerra la Cecoslovacchia è un'esile fanciulla protetta da un possente soldato sovietico, nel 1985 sulla copertina della rivista una delle torri del Cremlino abbraccia dall'alto e saldamente intorno alle spalle la torre d'ingresso al ponte Carlo. Torna anche il motivo del cavallo di Troia che sotto le spoglie di slogan come neutralità, lotta al

totalitarismo, socialismo dal volto umano cela borghesi e capitalisti, mentre il fiero operaio scoperto l'inganno commenta con un gioco di parole: "Non siete passati né nel '48 né nel '68. Siete solo scivolati via" (p. 178). Dikobraz in questi anni cessa di essere un giornale satirico e diviene sempre più tribuna ideologica ripetitiva, segnato da un umorismo sterile con vignette e barzellette senza originalità intorno ai problemi e ai fatti della vita di tutti i giorni. Verso la fine degli anni '70 Václav Havel, Pavel Kohout e Zdeněk Mlynář sottoscrivono il celebre documento di critica al regime socialista e alla repressione politica in Cecoslovacchia, "Charta 77". Dikobraz insieme agli altri mezzi di informazione si prodiga per screditare il movimento nato da questa iniziativa: sotto una lente d'ingrandimento "Charta 77" si legge come "Parta 68", ovvero il gruppo del '68 (p. 183).

Con l'arrivo di Gorbačëv a capo del Partito comunista dell'Unione Sovietica e con l'avvio delle riforme in senso democratico, la situazione prende rapidamente a modificarsi anche nei paesi satelliti. In Cecoslovacchia il nuovo corso è accolto inizialmente con imbarazzo e le prime vignette sulle pagine di Dikobraz che fanno riferimento a questi nuovi avvenimenti lasciano trapelare solamente una velata ironia: due operai alla porta di casa di un collega "Signora Nováková, potrebbe lasciar venire Karel fuori con noi a giocare alla perestroika" (p. 211), negli anni che seguono invece con il processo di democratizzazione divenuto ormai inarrestabile, la satira si fa più tagliente: un professore ad uno studente "Pensare in maniera nuova", risposta dello studente "e me lo dice proprio Lei che mi ha insegnato a non pensare del tutto" (p. 214). Con la caduta della dittatura anche Dikobraz ritrova una vena satirica più convincente – due sciatori nel bosco incappano in un cumulo di schede della polizia segrete parzialmente in cenere: "Le persone così sincere sono quelle che preferisco: tutto quello che veramente pensano sta scritto sulle schede del Ministero degli Interni" (p. 217).

Ma la fine del socialismo reale travolge con sé anche Dikobraz che esce per l'ultima volta nell'aprile del 1990. Il libro *Dějiny Československa očima Dikobrazu* costituisce una lettura piacevole ed istruttiva. È necessario sottolineare che non si tratta di un libro di storia nel vero senso della parola, il racconto storico è perlopiù un commento alle vignette riportate e non ha quindi come obiettivo una rigorosa dissertazione sui fatti storici e sulle loro motivazioni. Proprio per questo motivo l'esposizione non risulta sempre lineare e le diverse parti sono a volte collegate in maniera poco organica, risentendo al contrario di una certa frammentarietà. Ma un'esposizione

argomentativa della storia non è interesse dell'autore e tantomeno ciò che il lettore deve ricercare in questo libro. Dal punto di vista dei contenuti non è chiaro se sia stata una scelta dell'autore o se invece effettivamente nella rivista non è dato spazio alla Slovacchia e al suo latente separatismo che ha giocato un ruolo decisivo in tutti i momenti chiave della storia della Cecoslovacchia. In conclusione bisogna ricordare che l'opera è corredata di un indice dei nomi e, al fine di permettere eventuali lavori di approfondimento e ricerca, anche dell'indicazione precisa dell'anno, del numero e della pagina su cui sono apparse le vignette riportate nel testo.

Andrea Trovesi

Z. Zlatanov, *Nevinni Čudovišta – Razkazi i noveli, Bălgarski Pisatel, Sofija 1985.*

Nevinni Čudovišta (Mostri innocenti), si compone di due parti. La prima è una raccolta di quattro racconti: *Eksitus* (Morte); *Mrakāt, kojto šte pomnim* (Le tenebre di cui ci ricorderemo); *Ezikova tragedija* (Una tragedia linguistica); *Iztorija s prizrak* (Storia con un fantasma). La seconda parte contiene invece il breve romanzo che dà il nome alla raccolta.

Elemento comune nelle narrazioni è il profondo senso di desolazione e straniamento, di sapore vagamente kafkiano, che pervade i personaggi. I confini della realtà sono incerti, mal definiti; si passa dalle descrizioni concrete (di viaggi di lavoro, di impegni professionali, di intoppi burocratici) ai lunghi monologhi interiori dei protagonisti, che trascorrono spesso il tempo libero passeggiando freneticamente sullo sfondo di una Sofia (spesso avvolta da nebbia, tenebre, crepuscolo) che, con le sue strade e piazze minuziosamente menzionate, diviene quasi una metafora della mente umana e dei suoi meandri; le elucubrazioni dei protagonisti sui dilemmi esistenziali non trovano però una risposta, e ogni dramma interiore è destinato a rimanere irrisolto: per Marko, il protagonista del romanzo *Mostri innocenti*, l'essenza della vita è "rifuggire da ogni possibilità"; per Stefan, nella novella *Una tragedia linguistica*, "il compito di una teoria è di rendere privo di senso ciò che espone"; Ivan, protagonista della novella *Morte*, amministratore di un cinema, si domanda se la vera felicità non sia quella delle persone prive di senso come suo fratello, deceduto di recente, o Berlika, un addetto ai riscaldamenti perennemente ubriaco, anch'egli morto da poco.

La seconda novella, *Le tenebre di cui ci ricorderemo*, è forse meno introspettiva, ma ugualmente desolante: Galin, ex campione di football, recatosi a una cena tra ex compagni

di classe sperando di incontrare una sua vecchia fiamma, trascorrerà invece una serata triste e noiosa, ulteriormente funestata dalla notizia che una cara insegnante ha perso la vista.

I confini della realtà sono così labili, che quasi inavvertitamente si passa da situazioni verosimili ad altre che sembrano alla frontiera tra sogno e visione. Nella *Storia con un fantasma*, un medico recatosi a visitare un ammalato scopre in casa di quest'ultimo un fantasma, e poco dopo gli appariranno tre dervisci con un turbante, che gli sveleranno l'esistenza di una realtà trascendente. Nel racconto *Una tragedia linguistica*, due anziani, fratello e sorella, discutono delle tragiche vicende di Peju Javorov e Lora Karavelova (Lora, nipote del noto scrittore Ljuben Karavelov e moglie del poeta P. Javorov, tormentata dalla gelosia verso il marito si era tolta la vita, e suo marito si era sparato un colpo di pistola che lo aveva reso cieco finché a sua volta si era suicidato). Il fratello paragona i protagonisti di questa tragedia alle particelle elementari, componenti di un mondo da lui teorizzato, imperscrutabile per i parametri di conoscenza umana: discutendone con la sorella, la sua teoria circa questo mondo risulterà priva di senso, i due giungeranno alla desolante conclusione che la parte di dolore quotidiano che spetta a ognuno è peggiore di qualsiasi tragedia.

Sono i personaggi più tormentati ad avere il ruolo di protagonisti; talvolta accanto ad essi vi è una sorta di *alter ego*: è il caso di Marko e di Ženev, protagonisti del breve romanzo *Mostri innocenti*; accanto a loro vi sono figure più superficiali, come quella di Plamen, scrittore che raggiungerà il successo, a differenza di Ženev, che non sa fare altro che mutuare da altri scrittori, e la cui storia è a tratti quasi speculare rispetto a quella di Marko, anch'egli destinato all'insuccesso.

Lo stile è particolarmente forbito: le azioni dei personaggi sono descritte talvolta con minuziosità, ma servono solo da cornice per contenere i lunghi calvari interiori. Il titolo del breve romanzo è tratto da una citazione di una frase di Baudelaire, da parte dello scrittore-pensatore Ženev, e si riferisce alla duplicità della natura umana, alla facilità con cui l'ingenuità può trasformarsi in perversità.

Roberto Adinolfi

I. StogOFF, *Mačo ne plačut, Amfora, Sankt-Peterburg 2003.*

Il'ja StogOFF, giornalista pietroburchese molto alla moda, ha deciso di mettersi in proprio. Con risultati degni di nota. Subito dopo l'uscita del libro, nel 2001, StogOFF è sta-

to battezzato dai critici “Apostolo della generazione 2001”. Stesso successo a livello commerciale: la prima edizione del romanzo è andata esaurita in pochi giorni.

L'opera prima del giornalista di Pietroburgo è una sorta di autobiografia, un'autobiografia certamente letteraria, ed è strutturata in tre parti, abbastanza indipendenti l'una dalle altre. La prima parte si configura come una raccolta di aneddoti pietburghesi, cinque storie di bevute, sesso, incontri, pellegrinaggi senza meta per la città, che ci si rivela in un modo diverso da quello consueto, senza i suoi abbellimenti per turisti. La seconda parte è un intermezzo lirico, una storia d'amore raccontata sottoforma di quattordici ricette di cucina caucasica. L'ultima parte è la cronaca di un viaggio a Kuala-Lumpur, al seguito di una conferenza inter-religiosa.

Il romanzo si inserisce in una tradizione “on the road” di bevute, incontri occasionali, sesso facile, vita bohémienne, che caratterizza molta letteratura del Novecento, da Celine, a Kerouack, a Bukowsky, e che in Russia è sempre stato un filone molto produttivo, a partire dal *Moskva–Petuški* di Venedikt Erofeev. Il risultato è un libro divertente, a tratti irresistibile, con un linguaggio ultracontemporaneo, pieno zeppo di *realia* degli anni Novanta, visto che si tratta proprio di un libro sulla generazione degli anni Novanta (StogOFF è nato nel 1970), una generazione “che non c'è”, come dice lo stesso StogOFF nella prefazione del suo ultimo romanzo “mASIA-fucker”, maturata a cavallo del passaggio fra Unione Sovietica e Russia, cresciuta in una sorta di terra di nessuno.

Come ha scritto la rivista GQ a proposito dell'esordio letterario dell'ex-giornalista ed ex-collaboratore della casa editrice che poi ha pubblicato i suoi romanzi, “all'inizio vi potrà sembrare che StogOFF sia semplicemente l'ennesimo selvaggio. Che nei suoi libri non ci sia niente oltre palle, tabacco, alito puzzolente e barba. E solo rimettendo a posto il suo libro capirete che davanti ai vostri occhi è passata un'intera epoca”.

Stefano Bartoni

“Verba voland”,

Luka Mudiščev, cura e traduzione di Cesare G. De Michelis, Voland, Roma 2003;

J. Aleškovskij, *Nikolaj Nikolaevič*, cura e traduzione di Marco Dinelli, Voland, Roma 2002.

Il fallocentrismo e il ruolo predominante del *mat* non sono gli unici elementi che giustificano l'accostamento dei due volumetti russi pubblicati dalla Voland. Infatti già dal titolo che insiste in entrambe le opere sul nome dei protagonisti si

assiste quasi a un divertito gioco di rimandi, con la differenza che con *Luka Mudiščev* è già marcata l'infrazione linguistica del tabù (*mudi* infatti in russo significa coglioni), mentre con *Nikolaj Nikolaevič* più prosaicamente si allude alla funzione meramente riproduttiva del protagonista pronto a generare milioni di altri Nikolaj Nikolaevič. Ma già che ci siamo andrà detto che anche gli autori hanno un certo grado di affinità, se non altro nel fatto che del *Luka Mudiščev* s'ignora ufficialmente la paternità, anche se non mancano, come fa notare il curatore nella dotta e circostanziata introduzione (tutto sommato la cosa migliore di questa operazione editoriale), seri motivi per attribuirlo a Petr Vasil'evič Šumacher (1817–1891); *Nikolaj Nikolaevič*, di contro, ha sì un padre certo, Juz Aleškovskij, ma è opera nata e circolata all'inizio degli anni '70 del Novecento (pubblicata in Russia, però, solo nel 1990), ovvero nel pieno del fenomeno *samizdat* che per motivi ovvi, se non altro il bisogno di sfuggire alla censura e la necessità di garantire la sicurezza di chi scrive, ha più di qualche caratteristica che lo imparenta con l'oralità, col folklore, e quindi col carattere anonimo della trasmissione.

Luka Mudiščev (pubblicato per la prima volta in Russia nel 1991) è opera in versi probabilmente scritta, stando ai *realia*, verso la metà del XIX secolo e che ha come sfondo la Mosca mercantile, la stessa di Ostrovskij, della quale, anzi, come ipotizza Cesare G. De Michelis nell'introduzione, costituirebbe il controcanto parodico. Ma, a fronte del titolo, l'eroe principale di questi versi licenziosi non è poi tanto Luka, quanto “d'un mercante la vedova piacente” in cerca di emozioni forti e soprattutto di un fallo di dimensioni eccezionali che ne soddisfi le altrimenti insaziabili voglie. Si potrebbe dire che questo fallo sia Luka stesso più che il suo membro, fatto sta che una *meščanka*, Matrjona Markovna, provvederà all'incontro fatale fra i due ma, ahimé, il miracolo sognato dalla vedova non si compie o almeno non del tutto visto che il tutto terminerà nell'inevitabile tragedia e la morte di tutti e tre i protagonisti. Se *Luka Mudiščev* è una “storia di scopate” (ma forse sarebbe più giusto dire che è una “storia del cazzo”), Nikolaj Nikolaevič è sicuramente “storia di seghè”. Infatti il protagonista e voce narrante, uscito dai lagher staliniani, è un borseggiatore innamorato del proprio mestiere che si aggira nella Mosca dei primissimi anni '50, fino a quando non trova, grazie all'intraprendenza erotica della zia, un singolare posto di lavoro in un Istituto di Ricerca dove si effettuano esperimenti d'avanguardia sull'inseminazione artificiale. Nikolaj diventa così donatore di sperma, anche se il vero protagonista della storia, come fa notare il curatore,

Marco Dinelli, è la lingua stessa, un miscuglio esplosivo e divertente di turpiloquio, giochi di parole, doppi sensi, contaminazioni. Alla Mosca dei mercanti di *Luka Mudiščev* fa qui eco la Mosca staliniana, la Mosca degli pseudointellettuali e degli pseudoscienziati, la Mosca di Lysenko. Nikolaj riuscirà a superare, tutto sommato indenne, le infinite disavventure che gli capiteranno e, anzi, troverà l'amore in Vlada Jur'evna, moglie frigida e sterile del vicedirettore dell'Istituto e prima paziente a sottoporsi alla sperimentazione dello scienziato Kimza, per tramite ovviamente dello sperma miracoloso di Nikolaj. E qui, a differenza del *Luka Mudiščev*, il miracolo si compie per davvero, e non solo e non tanto perché Vlada rimarrà incinta (finendo però per avere un aborto spontaneo), ma soprattutto perché nell'unica scopata narrata nel libro, Nikolaj riuscirà a strappare "dal gelo perenne" della frigidità la "principessa addormentata". Il breve romanzo termina con un altro esperimento cui Nikolaj si sottopone: trovare una legge che unisca *libido* e letteratura. L'esperimento fallirà, resteranno solo un'infinita serie di dati, un elenco di letture (diversissime fra loro) catalogate sotto le diciture "si rizza", "a metà", "erezione assente". Non vale la pena riportare nel dettaglio questo elenco fallace e poco indicativo, basterà segnalare due interessanti elementi. Il primo è che la terza categoria, quella dell'"erezione assente" annovera tanto il realismo socialista quanto il *Don Chisciotte*, cosa che turba a tal punto il protagonista da convincerlo ad abbandonare l'avviata e redditizia professione di onanista per quella più semplice di calzolaio ("Dopo il *Don Chisciotte* persino farsi le seghe è diventato terribile e difficile. Cosa ci sto a fare io qui, quando bisogna continuare la guerra con i mulini a vento?"). Il secondo chiama in causa direttamente il *Luka Mudiščev*, che infatti trova la sua collocazione nella seconda categoria, quella delle erezioni "a metà". E questo se non altro a conferma di quanto ha scritto De Michelis nell'introduzione al *Mudiščev* dopo averne ricordato la citazione ne *La fossa* di Kuprin, ovvero che "la sua attestata circolazione letteraria [...] è a sua volta all'origine dei riferimenti più o meno criptati che se ne possono cogliere nella letteratura *alta*".

Scontata ma convincente è la motivazione con la quale il professore dell'Istituto giustificherà il fallimento del secondo esperimento: "la letteratura ha a che fare con lo spirito umano, e non con il cazzo di Nikolaj Nikolaevič". Tanto meno, sia aggiunto a scanso di equivoci, ha a che fare con quello di Luka.

Simone Guagnelli

N. Kononov, *Pochorony kuznečika*, Inapress, Sankt-Peterburg 2000.

Le pagine traumatiche di memorie lampo e impressioni liriche sulle sorti infantili dell'eroe scandiscono il ritmo di una rivisitazione psico-temporale, un rito cronologico dell'inconscio che sembra consumarsi a ritroso. Le adulte proiezioni autofunzionali di N. Kononov si riversano nel dolore, nelle fobie, nei complessi e nei valori di una educazione sentiti e mai superati, catturati nei primi anni di vita... fino al grembo materno. Romanzo che si fa sfuggente in raffinati flash back psicoanalitici, non di rado cervellotici, scavati con un linguaggio ricercato e non facilmente digeribili da stomaci gonfi di gassose e più frizzanti letture. Si avverte la ridondanza poetica, che conferisce un'armonia dissonante al terrore delle percezioni del piccolo grande eroe. Il funerale di un grillo è l'iniziazione, nella confusione mistificata dell'autore-protagonista, poeta erudito di filosofia, attraversato nell'inconscio fanciullino della prosa da percezioni alquanto proustiane, che richiamano all'autoanalisi linguistica, visiva, olfattiva, tattile della psiche, in un tempo fuori di sé.

Marco Sabbatini

"Le parti basse del lessico",

V.M. Mokienko, T.G. Nikitina, *Slovar' russkoj brani. Matizmy, obscenizmy, evfemizmy (4400 slov i 4000 ustojčivych sočetań)*, Norint, Sankt-Peterburg 2003.

Una delle difficoltà in cui si imbattono spesso russisti stranieri e traduttori dal russo è originata dalla mancanza di informazioni sufficienti che permettano loro di decifrare tutte le sfumature del russo non standard. Questa lacuna è in parte conseguenza dell'interdizione posta dalla cultura russa ufficiale nei confronti delle parti più "basse" del lessico, sulle manifestazioni più vitali e irriverenti della lingua e, in particolare, sul suo nocciolo duro, quel linguaggio fortemente tabuizzato che di solito viene indicato con il termine *mat* (secondo l'opinione più diffusa sulla sua etimologia, esisterebbe un nesso con la parola *mat'*, elemento costitutivo della nota imprecazione *eb tvoju mat'*, attestata fin dal 1656).

Dall'epoca di Gorbačev ad oggi l'interesse in Russia per il turpiloquio non si è attenuato: se ne discute in televisione, sui giornali, in parlamento. È uno dei mezzi espressivi più usati dagli scrittori della nuova generazione e in generale dagli esponenti della cultura *underground*. Dopo l'ubriacatura collettiva della *perestrojka*, sotto il cui effetto qualunque divieto veniva violato solo per assaporare il gusto del proibito, ora i tempi sembrerebbero maturi per poter affrontare lo

studio di questo fenomeno linguistico con l'ausilio dell'arsenale concettuale lasciatici in eredità dalle scienze umane del XX secolo. Nonostante il primo studio autorevole in questo campo, l'articolo di Boris Uspenskij sugli aspetti mitologici del linguaggio espressivo russo, risalga al 1981, a tutt'oggi i tentativi di un'analisi esaustiva sono ancora sporadici a causa soprattutto di una certa riluttanza accademica di stampo sovietico che trova una ideale continuazione nell'atmosfera reazionaria della Russia di Putin (non a caso i dibattiti più accesi intorno alla necessità di proibire l'uso del linguaggio triviale da parte dei mass media e in letteratura hanno acquistato concretezza giuridica proprio negli ultimi anni). I lessicografi non costituiscono un'eccezione: o propongono dizionari che, lasciando da parte ogni rigore scientifico, puntano al successo popolare, o continuano a ignorare il fenomeno.

Fra i linguisti che in questi ultimi anni hanno contribuito a fornire una descrizione scientifica delle parole basse del russo (vale la pena di ricordare V. Buj, o meglio i membri dell'Accademia delle Scienze che si nascondono dietro questo scherzoso pseudonimo, autori di *Russkaja zavetnaja idiomatika: Veselj slovar' krylatych vyraženij*, Moskva 1995, e A. Ju. Plucer-Sarno, compilatore del primo volume del *Bol'šoj slovar' mata*, Moskva 2001) uno dei più attivi è certamente il prof. V.M. Mokienko. Il suo *Slovar' russkoj brani* è la riedizione riveduta, corretta (arricchita dalla collaborazione con T.G. Nikitina) di un dizionario uscito a Berlino nel 1995 e a Kaliningrad nel 1997, ma in Russia passato inosservato in seguito a enormi problemi di distribuzione legati alla crisi economica dell'agosto 1998.

Bran' qui è inteso in senso ampio, e nel sottotitolo viene specificato: *matizmy, obscenizmy, evfemizmy*. Perciò nel dizionario non si trovano soltanto parole un tempo non stampabili, o, in alcuni casi, ridotte all'iniziale seguita da puntini: viene dato ampio spazio anche a vocaboli e locuzioni colloquiali, popolari, gergali e perfino a molti termini di uso corrente che, travestiti da metafora, alludono ironicamente alla sfera cosiddetta inferiore dell'esperienza umana, e quindi entrano di diritto in questa rassegna del russo non "ortodosso". Così, accanto a voci quali *chuj* (circa nove pagine), *pizda* (quattro pagine) e *ebat'* (tre pagine), le tre basi tematiche oscene da cui si forma un numero teoricamente infinito di derivati, compaiono parole all'apparenza innocenti. Davanti al lettore si dispiega il paesaggio surreale di un mondo carnevalesco, beffarda e inquietante controfigura del mondo quotidiano e purtuttavia ad esso oscuramente coesistente, in cui la *prostitutka* diventa *koroleva* o *koška*, il *gomoseksualist*

una *dama*, il pene si trasforma in *volšebnaja paločka*, *klarnet* o *nož*, la vagina in *imperija*, *vorota* o *kotleta*. Si tratta insomma di figure di quell'"antimondo della cultura russa" (come recitava il titolo di una raccolta di saggi uscita diversi anni fa in Russia) che rappresenta una componente fondamentale della mentalità e dell'immaginario nazionali.

Ogni lemma, oltre alla definizione, è accompagnato dalla categoria grammaticale e, ciò che rende questo dizionario particolarmente prezioso per il lettore straniero conferendogli uno statuto di scientificità (l'autore stesso rivela infatti l'ascendenza ušakoviana del suo metodo lessicografico), dà indicazioni di registro e limiti d'uso. Inoltre, quando è possibile, vengono fornite informazioni etimologiche che, oltre a soddisfare la curiosità filologica, perseguono un doppio obiettivo: ristabilire la complessità dei rapporti tra il russo e altre lingue slave e europee, e demistificare l'idea, ancora estremamente diffusa, della presunta unicità del turpiloquio russo. Nel complesso si avverte la mancanza di esempi (ce ne sono, ma rarissimi) che avrebbero chiarito ulteriormente l'uso dei termini presentati nel dizionario.

A completare l'opera, un articolo di Mokienko che fa il punto sullo stato degli studi dedicati alla *russkaja brannaja leksika*. Il volume, anche grazie a questo ultimo articolo, si rivela uno strumento utilissimo per studiosi e traduttori intenzionati ad addentrarsi nel sottobosco, o, se si preferisce, nei bassifondi della lingua russa.

Marco Dinelli

S. Savickij, *Andegraund. Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj literatury, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2002.*

Il titolo *Andegraund*, con la sua 'fedele' traslitterazione fonetica in cirillico, rivela immediatamente la natura leningradese del tema, come spiega in maniera approfondita l'autore nel primo dei cinque capitoli del testo: *Istorija kak bukvalizm*. L'uso del termine *underground*, adottato in epoca recente, si riferisce al fenomeno delle arti figurative, musicali e letterarie non ufficiali a Leningrado nel secondo Novecento e pone l'accento, al contempo, sull'impostazione metodologica del libro, in cui Stanislav Savickij si affida ad un approccio critico che esula da quello tradizionale degli studi letterari in Russia accostandosi alla scia dei più attuali *cultural studies*. L'aura mitica che avvolge la letteratura non ufficiale di Leningrado è presentata al lettore attraverso una prospettiva originale e appassionata, affrontata dal giovane autore tramite una serie cospicua di incontri personali con i prota-

gonisti dell'*Underground*. Le interviste e alcuni materiali in *samizdat* inediti sono le fonti che permettono di rappresentare le caratteristiche principali di questo originale fenomeno letterario.

Scopo del volume di Savickij è di porre in risalto il funzionamento che ha contraddistinto la letteratura non ufficiale nel contesto culturale leningradese della tarda epoca sovietica. Il taglio critico non essendo prettamente storico-letterario, né tanto meno testologico e filologico, offre lo spazio per approfondimenti non rigidamente gerarchizzati, ma al contempo trascura alcuni passaggi, che, attraversati con meno rigore descrittivo, non sottolineano a dovere le tappe evolutive dell'*Underground*. La ricostruzione dei meccanismi culturali che animano il movimento non conformista di Leningrado a partire dagli anni Cinquanta fino al periodo di disgregazione dell'impero sovietico degli anni Ottanta appare tuttavia riuscita. Emergono dei luoghi comuni che ambiscono a definire i comportamenti e le peculiarità della vita letteraria e quotidiana degli autori non ufficiali. Il dissenso è giustamente ripreso non su base politica: la descrizione del processo a Brodskij rivive, ad esempio, attraverso una prospettiva estetica e indiscrezioni aneddotiche. Con la stessa originalità vengono affrontate figure come Andrej Bitov, con le vicissitudini del suo romanzo *Puškinskij Dom*, o le sorti del gruppo della Malaja Sadovaja, i Chelenukty di Vladimir Erl', o la storia di Gorožane. L'aura di privatezza, più che di segre-

tezza, insieme alle anomalie comportamentali, che da anticonformismo si trasformano in una specie di teatro dell'assurdo, sono le sfumature di un fenomeno che Savickij sa convogliare verso una articolata interpretazione. L'idea dell'emarginazione diviene motivo centrale nella periferica visione di Leningrado. Per gli eroi dell'*Underground*, che vivono di proprie proiezioni e illusioni, basate su un canone estetico-filosofico che punta tutto sull'irrazionalità, l'antiutopia si presenta come una sorta di necessità ideologica. C'è inoltre una prerogativa esistenzialista rielaborata nella letteratura non ufficiale che, come fa rilevare l'autore, si nutre di appassionate letture e traduzioni, in particolare di autori stranieri come J.P. Sartre e A. Camus. Lo sguardo a Occidente e il dialogo con l'emigrazione russa (il *tamizdat*) è una componente essenziale per gli autori non ufficiali. L'analisi di Savickij risulta approfondita per quanto riguarda gli avvenimenti e i personaggi protagonisti della Leningrado non conformista degli anni Sessanta, mentre sembra essere più superficiale nell'affrontare l'ultima fase, gli anni Settanta e Ottanta, caratterizzati da un proliferare di riviste in *samizdat* e dal moltiplicarsi delle attività di collaborazione (seminari, conferenze e incontri) che definiscono e consolidano l'identità del movimento leningradese della cosiddetta seconda cultura.

Marco Sabbatini