

Recensioni

◇ eSamizdat 2007 (V) 3, pp. 349-388 ◇

D. Ugrešić, *Il ministero del dolore*, traduzione di L. Cerruti, Garzanti, Milano 2007

Cambio di casa editrice, ma stessa frase di Susan Sontag in sovraccoperta, “Una scrittrice da seguire. Un’attrice da serbare nel cuore”, anzi, lieve dissimilitudine rispetto alla precedente “Una scrittrice da seguire, una scrittrice da portare nel cuore”, che accompagnava *Il Museo della resa incondizionata* (Milano 2002). Quasi un’inconsapevole indirizzo di lettura, forse la percezione del diverso sentimento che nel lettore possono provocare i due romanzi.

Non si ha alcuna difficoltà a portare con sé la Ugrešić del *Museo*, ad amare quella sorta di zibaldone postmoderno, dolorosamente poetico; a vagare alla cieca tra la miriade di oggetti sparsi e di accadimenti diversi con “pazienza”, certi che “i legami si instaureranno gradualmente da soli”, come il visitatore incantato che osserva la bacheca con gli oggetti trovati nel ventre dell’elefante marino Roland, spirato nello zoo di Berlino nel 1961, una settimana dopo l’erezione del Muro.

Partecipiamo volentieri ai lavori di scavo di Dubravka, mai così scopertamente sé stessa come in questa opera, proprio lei che un tempo (1993) indicava, tra le tre cose che “uno scrittore che tenga a se stesso” dovrebbe evitare, “gli scritti autobiografici” e “i diari”, in un guizzo (forse) amaro della sua consueta e incoercibile ironia.

Con empatica vicinanza assistiamo l’esule mentre cerca disperatamente di ritrovare il proprio “museo”, prima che intere aree della mente si disgreghino nell’insensatezza di un presente che non si riesce (ancora) ad abitare, in quel passato scomposto in frammenti, tra persone e cose ritrovate e subito perse. Di buon grado tentiamo di applicare un principio ordinativo, più che con lei, per lei, facciamo l’inventario di quella massa composita che tutta insieme costituisce quell’evento unico e irripetibile che è la biografia del singolo e che una volta organizzata, ri-diventa memoria. Per lei, ma a un tempo anche per noi, per il nostro personale “museo”, soggetto repertorio della propria esistenza, entità dialogante e insieme partecipe di quell’altro museo, più grande, dove la somma delle collezioni private ha per esito l’immenso fondo museale della memoria collettiva. No davvero, non si ha alcuna difficoltà a “portare nel cuore” la scrittrice del *Museo della resa incondizionata*.

Altra cosa è leggere l’attrice del *Ministero del dolore*, cer-

tamente da “serbare” in petto, ammesso che si accetti di lasciarla entrare; occorre un muscolo cardiaco che sappia convivere con le aritmie, disposto a rischiare la crisi di rigetto. Se lo si è fatto, allora “serbare” è il verbo giusto, in virtù di una polisemia che contempla sia la possibilità di custodirla e mantenerla come un intimo segreto del cuore, appunto, sia quella di accantonarla, metterla da parte, quasi a nascondersela, come un segreto scomodo. Perché la Ugrešić del *Ministero del dolore* ci mette a disagio, ci fa sentire male.

“Bubi” è andata via, abita ad Amsterdam e adesso si fa chiamare Tanja Lucić, niente più “angeli sopra Zagabria” (N. Janigro 2002), i soli angeli che compaiono sono quelli dei quadri da ammirare al museo (!) e dopo i primi capitoli, anche l’album con le fotografie è stato messo da parte (“ci sono due tipi di profughi, quelli con gli album delle fotografie e quelli senza” diceva “Bubi”/Dubravka).

Tanja è ancora un’esiliata, che l’esilio sia volontario non fa alcuna differenza. Ha lasciato Berlino, l’ultima tappa del suo cammino comune con il marito Goran, volato in Giappone perché incapace di accettare ciò che era accaduto (“Non sarà che è intrinsecamente connesso con la disconnessione emotiva questo paese?”, mi scriveva del Giappone, una manciata di settimane fa, in altre circostanze, un’amica), perché la Germania non era abbastanza lontana da Zagabria per il suo piano di fuga dal presente.

Rimasta sola, Tanja è partita per l’Olanda, rispondendo all’invito di una conoscente, per insegnare “servo-kroatish” all’università, in un corso frequentato da profughi del suo stesso ex paese, eccezion fatta per una oriunda olandese divorziata dal marito bosniaco. Studenti che se ne vanno in giro “con uno schiaffo invisibile sulla faccia”, portati in aula dalla possibilità del visto studentesco, poi anche dalla nostalgia (di sé, di una terra, di una lingua), spinti dal desiderio di non perdersi, di ricordare di avere avuto un passato, una identità comune che altri per loro hanno mandato in pezzi. Tanja lo sa, nessuno meglio di lei può saperlo, sebbene in confronto con il vissuto di alcuni suoi allievi si senta quasi una privilegiata. Ma non esiste privilegio o gerarchia quando si è accomunati dal dolore. Sono persone in fuga, dalla guerra, dalla violenza, dall’oppressione, dal razzismo, dalle bugie, in attesa di un sollievo che stenta ad arrivare, che forse non arriverà mai. Tanja Lucić è parte di quel gruppo e insieme ne è il

più acuto osservatore, il più lucido commentatore. Il suo incarico ufficiale sembra impossibile a svolgersi, insegnare una letteratura che non c'è più, quella jugoslava. La “professoressa Lucić”, la “drugarica”, inizia allora con i suoi studenti un percorso del ricordo all'insegna di una “jugonostalgia” della quale sono tutti consapevoli, verso la quale riescono a essere critici e persino ironici, ma della quale non sembrano potere fare a meno. È un groviglio di sentimenti e di emozioni, di straordinarie vicinanze e siderali distanze. Cresce la voglia di stare insieme, di ritrovarsi anche al di fuori dello spazio dell'aula, si fraternizza. L'affetto per i suoi studenti, o meglio, per quella piccola comunità che per un po' lenisce la quotidiana sofferenza dello sradicamento, un giorno viene però improvvisamente tradito e Tanja a suo modo si vendica, soprattutto con Igor, lo studente che più la attrae e che più la spaventa, forse perché in fondo è quello che più le somiglia. Igor non tarda a replicare, attuando la propria perversa vendetta, in un gioco di ruoli che irretisce il lettore, spettatore turbato di una scena in cui a tratti viene da chiedersi chi dei due attori sia veramente seduto su quella sedia con le manette ai polsi, quelle stesse manette regalate per scherzo (ma davvero per scherzo?) a Tanja da alcuni studenti, lavoratori in nero presso il *Ministero del dolore*, fabbrica di indumenti e accessori sadomaso, da loro ribattezzata con il nome di uno dei tanti pornoclub di Amsterdam.

Assistiamo sgomenti a quel contrasto condotto sul filo del rasoio che sembra riproporre le dinamiche del conflitto del paese dal quale sono fuggiti, angosciati da quel gigantesco urlo inespresso che Tanja non può emettere. Masochismo dell'esule, che non può fare a meno di rivivere la situazione di partenza. Masochismo catartico, necessaria discesa nel dolore, aprire la ferita perché poi possa in qualche modo cicatrizzare. E finalmente Tanja urla, urla con tutta l'anima, ma già Igor non è più lì ad ascoltarla, se ne è andato. Si sono fatti del male per ricordarsi, per essere per l'altro una traccia indelebile. Potrebbero essere destinati a odiarsi per sempre, invece accadrà dell'altro, perché sono due individui allo specchio, vittime degli stessi fantasmi, ciascuno bisognoso del riflesso dell'altro.

Dopo questo episodio, Tanja scivola nella zona grigia. Si ripiega in sé stessa, assume interamente la condizione del profugo, sprofonda nella sua malattia. Senza lavoro, approda in una casa dalle pareti fatiscenti. Attraversa una fase di pulizia compulsiva durante la quale, per una intera settimana non fa che nettare, strofinare, setacciare, scartavetrare; passa il bianco alle pareti come se passasse la calce viva per disinfettare quel luogo metaforico, lasciandosi corrodere le dita, la pelle delle mani, pur di reagire.

È a questo punto che si inserisce il capitolo forse più difficile da affrontare per il lettore, capace di farlo sentire talmente a disagio da desiderare di voltarsi dall'altra parte, perché la Ugrešić improvvisamente volta lo specchio – con un tempismo che non lascia scampo – e lo punta verso di noi, aprendo i ghetti della civilissima Amsterdam, Olanda, uguali a tutti i ghetti delle capitali della moderna Europa, dove sono già arrivati da un pezzo e vivono i “barbari”:

Siamo dei barbari. La gente della nostra razza porta impresso sulla fronte il marchio invisibile dell'errore di Cristoforo Colombo. Andiamo verso occidente e arriviamo sempre a oriente e più ci spingiamo a ovest, più finiamo a est; la nostra stirpe è maledetta (p. 221).

Si apre così uno spietato canto all'esilio, tanto più pre-gno perché condensato in pochissime pagine, che deflagra, divenendo la messa sul tavolo anatomico dell'immigrazione disperata, come abbiamo permesso che fosse.

Siamo dei barbari, siamo il doppio fondo di questa bella società, siamo le dita incrociate in tasca, siamo il diavoleto nella scatola, siamo la maschera brutta, siamo il mondo parallelo, siamo mezzi uomini (p. 222-223).

Il suono è il nostro alfabeto, il rumore che facciamo è l'unica prova della nostra esistenza, lo scoppio è l'unica traccia che lasciamo dietro di noi (p. 225).

Frattanto Tanja, assediata dalla nostalgia, dalla “sindrome dell'arto mancante”, seguita a piangere e urlare in silenzio dentro di sé, sentendosi come una “prefica balcanica” con il “copy-right sulla storia jugoslava” e “il visto per la *low-life*” dei nuovi barbari, finché un giorno stremata, seduta sul divano a guardare una videocassetta presa a caso dal cumulo lasciato, insieme a tutto il resto, dai proprietari dell'appartamento in cui si trova a vivere, scopre nel volto di Juliette Binoche (il film è *l'Insostenibile leggerezza dell'essere* di Philip Kaufman, dall'omonimo romanzo di Milan Kundera), in un unico, irripetibile momento, la traduzione del suo dolore personale nel suo linguaggio, il dolore di Tanja che parla a Tanja, mandandola “in frantumi”. Da questa rottura, inizia la sua convalescenza: per la prima volta dal suo ingresso in casa guarda fuori dalla finestra, il passo successivo sarà uscire, quello dopo ancora, continuare a vivere.

Nell'epilogo, introdotto da *Nostalgia della patria* di Marina Cvetaeva, Tanja, la donna con la “sindrome dell'arto mancante” e Igor, che alcuni davano per pazzo, o in un aeroporto di Calcutta, colpito da “fuga dissociativa”, si ritrovano in uno strano *happy end* (è la Ugrešić stessa a usare il termine *happy end* in una recente intervista), che ha la sua ricetta in una pratica quotidiana frugale e ripetitiva quanto basta per restituire a entrambi le coordinate spazio temporali, quanto basta per tornare a dire: “la vita è buona con noi”.

“Le nostre / malattie / si fondono / e come portati via / si rimane”, direbbe l’Ungaretti di *Nostalgia*.

E se la crisi è in agguato, la terapia è prendere la borsetta e uscire, camminare lungo la spiaggia, “avvolta dal vento”, nel panorama piatto del paesaggio olandese (“assorbe tutto come la vecchia carta assorbente dei banchi di scuola”, p. 256) e urlare. Un urlo impressionante, la sua “litania balcanica”.

Il Ministero del dolore nasce dall’omonimo racconto di Dubravka Ugrešić pubblicato nel 1998, l’anno successivo al *Museo della resa incondizionata*, edito in olandese nel 1997 (in Croazia solo nel 2002).

Il racconto aveva per sottotitolo la dicitura “poema pedagogico” e comprendeva una “nota introduttiva dell’autore”, in cui se ne esplicitava la genesi letteraria, basata sull’intuizione “di star scrivendo in una lingua della letteratura minore” e sull’unico “‘ismo’ letterario nostrano autentico, [...] il sadomasochismo”. Seguiva il ricordo dell’incendio della biblioteca di Sarajevo e la denuncia “della vergognosa realtà delle nostre terre, dove da qualche anno vengono sistematicamente distrutti centinaia di libri”, riferimento a quella stessa censura che aveva colpito la scrittrice, generando la situazione insostenibile che fu alla base della sua decisione di espatriare.

Oltre a ciò, il racconto proponeva un finale molto più “olandese”, in cui Tanja sposa il poliziotto di Amsterdam che l’aveva soccorsa e liberata dalle manette.

La concentrazione di elementi riservata alla parte della *jugonostalgija*, nel racconto un fittissimo elenco di oggetti di uso quotidiano, personaggi, slogan, citazioni e così via, che restituiva in pillole la vita quotidiana in Jugoslavia, nel romanzo cambia impianto e si fa molto più dilatata, benché così facendo si perda l’effetto *vademecum*, così incisivo nel racconto. Del resto, il romanzo segna il passo in tema di *jugonostalgija*, il che è sintomatico della diversa percezione del fenomeno maturata dalla Ugrešić nel corso del tempo (il romanzo è del 2004).

Nel 1989 la scrittrice aveva concepito l’idea di una enciclopedia della “mitologia” jugoslava, che avrebbe riunito le voci della cultura popolare, contribuendo così al tentativo di definizione di identità del popolo jugoslavo, progetto che non ebbe seguito. Lo riprese nel 1996, a tre anni dalla partenza dalla Croazia, un anno dopo la conclusione della guerra in ex Jugoslavia; il programma si caricava dunque di un ulteriore significato, quello del passato comune di uno stato che non esisteva più i cui cittadini, ancora più in crisi di identità di quanto potessero essere nel 1989, ne avrebbero forse tratto ora beneficio e magari a loro volta avrebbero contribuito alla creazione di un grande serbatoio della memoria. Nacque così *Leksikon Yu Mitologije*, sito internet che ricomponeva, dalla

A alla Ž, cinquant’anni di Sfrj. L’idea primigenia tendeva al recupero e alla rigenerazione della memoria, alla emancipazione e alla cultura della memoria (“nema kulture bez kulturnog sjećanja”, non c’è cultura senza memoria culturale), aspirazione lontana anni luce dalla connotazione commerciale che il fenomeno *jugonostalgija* assunse in seguito, aspetto cui la Ugrešić non volle attendere in nessun modo. Con l’affermarsi della nuova tendenza, si allontanò dal progetto, dal sito e dalle attività a esso correlate.

Il ministero del dolore viene pubblicato nel 2004, lo stesso anno della uscita della versione cartacea di *Leksikon Yu Mitologije*, curata da alcuni ex allievi e collaboratori della Ugrešić e accompagnata da un notevole battage pubblicitario e dal merchandising di rigore (adesivi, magliette e via dicendo). Verrebbe da chiedersi se quella congiuntura editoriale sia stata casuale, o se non si sia trattato piuttosto di una variante di esercizio di ciò che in *Kultura laži* [La cultura della menzogna], Dubravka Ugrešić chiamava “autodifesa a colpi di note a piè di pagina”.

Nel *Ministero del dolore*, dove il sentimento della nostalgia è fortemente pervasivo, alla *jugonostalgija* viene comunque riservato ampio spazio di trattazione, vissuto però con un approccio decisamente più critico rispetto a qualche anno prima.

Così come critica si dimostra la Ugrešić verso un’Europa defilata nelle sue responsabilità e verso un Occidente sempre più cinico e codino nel mantenere certe sue prerogative.

Coraggioso il capitolo sull’udienza del Tribunale dell’Aja cui assistono Tanja e Igor, descritto come una cerimonia talmente irrealista, da svuotarsi di senso:

Igor e io fissavamo il televisore. Era l’immagine pervertita della realtà alla quale, pervertiti anche noi tutti, concorrevamo. Col tempo mi accorsi di mantenere sempre più lo sguardo sullo schermo, come se le sue immagini fossero più veritiere di quello che, al di là del vetro, avveniva per davvero. Le parole che sentivamo erano parimenti irreali, e ogni tanto cambiavamo canale per renderci conto di che effetto facessero in inglese, francese o olandese. La realtà, dalla quale ci divideva la parete di vetro, non infondeva più fiducia della realtà “vera” (pp. 139-140).

Il ministero del dolore forse non raggiunge gli esiti formali del *Museo della resa incondizionata* (in questo senso, la sua migliore opera di narrativa), ma possiede la forza dell’“urlo”, una parola che ricorre più volte a sottolineare nodi significativi nello sviluppo della narrazione. Ed è un romanzo ostinato, inesorabilmente sincero, a volte al limite del sostenibile:

La ferita è per i miei conterranei una persona cara, un figlio, una figlia, l’amata o l’amato. La ferita è amore, l’amore è dolore (pp. 170-171).

Il museo della resa incondizionata e *Il ministero del dolore* sono due romanzi figli della stessa ferita, capitoli di una stessa

storia. Tracciano l'itinerario esistenziale dell'esule colto nelle diverse fasi evolutive della sua condizione: il caos iniziale in cui egli si muove nell'approdare alla nuova realtà, della quale non è ancora del tutto consapevole, come se fosse ancora stupito, incredulo. Vive una specie di spaesamento onirico, sente il dolore, gli cede, ma è un territorio non ancora del tutto compreso, ancora da esplorare. È come se fosse ancora con le valigie in mano, con l'illusione della reversibilità, come se in qualunque momento potesse tornare indietro. Si aggrappa alla memoria per definirsi, in un contesto in cui tutto è incerto e dove si perde il senso del tempo. Compagna inseparabile, la nostalgia. Proseguendo, comincerà l'adattamento e i contorni del paesaggio che lo circonda si faranno più nitidi. Se non rifiuta il confronto con la realtà, in seguito, uscito dall'illusione, forse perverrà a una situazione quantomeno di calma apparente, a una parvenza di normalità, imparando quotidianamente a convivere con un dolore che resterà sempre inaccettabile e inestinguibile, ma al quale potrà sopravvivere. Discriminante nel determinare questo possibile esito di vita sarà proprio il rapporto che riuscirà a instaurare col dolore, la capacità o meno di prendere coscienza del fatto che esso sussisterà come parte istituzionale della propria biografia; che dopo la *resa*, per continuare, per proseguire oltre, si dovrà prima per forza entrare e attraversare i corridoi del *Ministero del dolore*.

Voglio infine aggiungere una sorta di nota sentimentale al traduttore: il mio primo oggetto jugonostalgico fu la botiglietta di Cockta che campeggiava sul fascio di fotocopie distribuite in fretta, prima di lezione, contenenti la tua traduzione di *Ministarstvo boli*, materiale preziosissimo per noi neofiti, praticamente ancora allo stadio *bukvar*, in un mondo avaro di traduzioni. Per fortuna c'eri tu, generosa spalatina cresciuta altrove, che una mano ce l'hai sempre data volentieri. Pago ora il mio debito di riconoscenza ringraziando chi per prima mi fece conoscere Dubravka Ugrešić. Ecco, volevo dirti che per me la Ugrešić ha sempre avuto un po' il volto e un po' la voce di Lara Cerruti. Grazie.

Alessandra Andolfo

P. Ouředník, *Istante propizio, 1855*, traduzione di E. Paul, :duepunti edizioni, Palermo 2007

Nel mare di letteratura che in questi ultimissimi anni sta rischiando di sommergerci, è una gran fortuna che, con la solita eleganza unita a una caustica forza distruttrice nei confronti di tutto ciò che ci circonda, sia tornato nelle librerie italiane Patrik Ouředník con il suo penultimo libro, *Istante propizio, 1855*, un vero e proprio inno non soltanto all'anarchia, ma alla scrittura: "non mi sottraggo alla scrittura; non

ho che farmene della letteratura. La scrittura è verità, la letteratura è menzogna" (p. 12). E se la scrittura può essere un modo di frantumare il mondo e riprodurlo dopo averlo filtrato attraverso un prisma originale, Ouředník trascina nel testo tutto il mondo che conosciamo, ma come già in *Europeana* lo fa straniandolo in modo tale da restituire un'immagine cristallina, nuova e a suo modo urticante. Se nel precedente libro era la storia del Novecento a essere triturrata nel macinino di un extraterrestre, o di uno storico con l'esaurimento nervoso per usare una definizione di Paolo Nori, in *Istante propizio, 1855* è il sogno dell'anarchia, dello stravolgimento delle regole statali, morali e sociali dell'Ottocento a essere colto da un'angolazione che, attraverso un'intelligente polemica (continua anche se a tratti poco percepibile), ci priva dei nostri tradizionali sistemi di riferimento per mezzo di una sorta di "forza anarchica" non tanto del messaggio, quanto del manoscritto dell'autore. E se nel modo in cui questa scrittura ci rende estranea la storia che conosciamo c'è dello sperimentalismo (e delle tracce d'avanguardia), non è mai fine a se stesso e non prende mai il sopravvento sul testo, perché Ouředník ha sempre ben sotto controllo le sue creature e, se davvero di postmodernismo vogliamo parlare, potremmo al massimo parlare di un "postmodernismo dal volto umano".

Inconsueta è la struttura stessa del libro, assemblato con due parti molto diverse tra loro, e per certi aspetti quasi in opposizione, raccontate da due narratori diversi: un anarchico intellettuale e sognatore a cui la storia ha portato via senza misericordia parte dei suoi sogni (tra i quali l'amore) e un anarchico avventuroso e concreto partito per la realizzazione di quel sogno, che forse non poteva che andare a finire male. La lettera iniziale, questa sorta di "memoria" di uno dei tanti incompresi della storia, un idealista caduto lungo la sofferta strada del progresso, indirizzata, cinquant'anni dopo il fallimento della spedizione in Brasile, alla sua amata che lo ha rifiutato, rappresenta uno dei massimi risultati del virtuosismo linguistico di Ouředník nella sua variante "filosofica". L'ansiosa ricerca teorica di un possibile mondo diverso, governato da nuovi rapporti sociali, da un'altra idea dei sentimenti e dell'agire politico, quello che possiamo chiamare in breve il mito della "fiaccola dell'anarchia" ha ricordato ad alcuni critici una sorta di introduzione a *Europeana*, di cui condivide lo sguardo disincantato sulla storia e una forza della scrittura che fa di fatto di quasi ogni frase una possibile citazione. I tentativi del secondo protagonista di riprodurre sotto forma di un diario il decorso della catastrofe della spedizione in Brasile del 1855 (anticipata già nel titolo del libro e nelle parole della prima lettera) sono invece un esempio mirabile del virtuosismo linguistico dell'autore nella sua variante goliardica e corrosiva (e quindi di una prosa "afilosofica"). Dopo

il racconto della lunga traversata, nel corso della quale i sogni dell'anarchia si scontrano con la prosa quotidiana delle divisioni nazionali e delle abitudini inveterate, quattro "varianti" dell'avvicinarsi della catastrofe, con un ritmo sempre più accelerato, segnano in modo fin troppo chiaro la presa di coscienza del fallimento definitivo della colonia Fraternitas, in cui i coloni non riescono ad accordarsi nemmeno sulle cose più semplici, riproducendo, in forme diverse in ognuno dei finali, la logica autoritaria del mondo da cui erano fuggiti solo pochi mesi prima alla ricerca del nuovo. Logica quindi la conclusione finale: "aveva con sé un'ascia e voleva abbattere il palo del cortile su cui sventola la bandiera rossa e nera. È venuto con una dozzina di vecchi coloni e qualche indiano, uno di loro agitava un machete e non la smettevano di ridere. Quasi tutti erano ubriachi" (p. 138).

Il duplice fallimento della storia d'amore e dei propri piani teorici nella prima lettera e del tentativo di fondare nella pratica quotidiana il nuovo mondo riflettono un'immagine sì distorta, ma alla fine estremamente veritiera del fallimento delle aspirazioni di tante generazioni che ci hanno preceduto: anarchia, socialismo e comunismo sono qui viste con tutta quella crudezza e sobrietà che conosciamo già dalle pagine di *Europeana*. Ma non è, come anticipato, soltanto la storia a essere dissezionata e demitizzata, perché sul principale banco degli accusati finisce la letteratura stessa, poco più che inganno perpetrato a sangue freddo sui lettori ("scrivere libri non è che un altro mezzo per asservire il prossimo", p. 17). Una sorta di condanna proclamata con parole che sembrano quasi descrivere il mercato letterario di questi nostri anni così opulenti:

Non intendo per nulla, signora, sottostare ai canoni della letteratura attuale, che dagli autori esigono cretinerie divertenti tratte dalla loro intimità; non intendo neppure sottostare a coloro che si fregino del titolo di critici letterari, benedettini della vanità e dell'untuosità, che cercano nei libri solo quei passi che permetteranno loro di castrare la verità, soffocare la luce sotto lo spegnimoccolo della cosiddetta psicologia moderna e delle scienze letterarie (pp. 10-11).

Alessandro Catalano



Non so, si potrebbe cominciare dalla quarta di copertina, che dice che con *Istante propizio, 1855* Patrik Ouředník, dopo il successo di *Europeana*, salutato da pubblico e critica come un capolavoro, si cimenta con un nuovo esercizio di stile.

Allora adesso anche se *Esercizi di stile* è un libro bellissimo, e anche se la poetica di Ouředník, ammesso che Ouředník ne abbia una, o una sola, si può forse avvicinare alla poetica di

Queneau, ammesso che Queneau ne abbia una, o una sola, quell'espressione lì, esercizio di stile, è un'espressione che, intesa latamente, in generale, ha un senso negativo; è come se si dicesse che una cosa ha molta apparenza e poca sostanza, "È tutto fumo e niente arrosto" si intende di solito dicendo di un libro che è un esercizio di stile, mi sembra a me.

Invece la cosa strana di questo libro di Ouředník, che è forse veramente un esercizio di stile, in un certo senso, è che c'è anche l'arrosto, in un certo senso, ed è un arrosto che io son degli anni che ne mangio, di quell'arrosto lì, per quanto la cosa possa essere interessante poco, probabilmente.

Che quando uno comincia a leggere *Istante propizio, 1855*, se è uno che ha frequentato per un po' la letteratura anarchica e in questa letteratura, intesa in senso lato di pubblicistica, ha trovato qualche sollievo e qualche momento di contentezza, anche grande, come è successo per esempio anche a me, per quanto interessante possa essere poco, probabilmente, se uno si trova in queste condizioni può darsi che gli succeda, leggendo la prima parte di *Istante propizio, 1855*, che gli vengano su delle sensazioni come quelle che gli sono venute su quando ha incontrato quella letteratura, intesa come pubblicistica, e nel mio caso, per quanto interessante possa essere, a me è venuta su la sensazione che ho avuto quando ho letto una frase di Proudhon che poi è diventato anche il testo di una canzone di un gruppo dove non suono, il gruppo si chiama I nuovi Bogoncelli la canzone *Inno ortodosso*, per quanto interessante possa essere poco, probabilmente, e la frase è questa qua:

Essere governati significa essere guardati a vista, ispezionati, spiati, diretti, legiferati, valutati, soppesati, censurati, comandati da persone che non ne hanno né il titolo, né la scienza, né la virtù. Essere governati significa essere, a ogni operazione, a ogni transazione, a ogni movimento, annotati, registrati, censiti, tariffati, timbrati, tosatati, contrassegnati, quotati, patentati, licenziati, autorizzati, apostrofati, ammoniti, impediti, riformati, raddrizzati, corretti. Significa, sotto il pretesto dell'utilità pubblica e in nome dell'interesse generale, essere addestrati, taglieggiati, sfruttati, monopolizzati, concussionari, pressurati, mistificati, poi, alla minima resistenza e alla prima parola di protesta, repressi, multati, vilipesi, vessati, taccheggianti, malmenati, fucilati, mitragliati, giudicati, condannati, deportati, sacrificati, venduti, traditi e, come se non bastasse, scherniti, beffati, oltraggiati, disonorati. Ecco il governo, ecco la sua giustizia, ecco la sua morale!

Che poi Proudhon, ho provato anche a leggere delle altre sue cose più lunghe, per esempio *Che cos'è la proprietà?*, non si riesce molto bene, cosa che per dire lui Proudhon lo sapeva benissimo, "Io sono uno scrittore mediocre, tra cinquant'anni non riuscirà a leggermi più nessuno", diceva Proudhon di se stesso e sarebbe diventato con questo ancora più simpatico, se fosse possibile diventar più simpatici dopo aver scritto la frase che ho messo qua sopra che con quella lì uno s'è già

conquistato l'immortalità, per conto mio, ma non parliam di Proudhon che ci porterebbe da tutt'altra parte.

Insomma quel libro lì di Ouředník, *Istante propizio, 1855*, la prima parte uno si convince, se è uno che un po' predisposto, che l'unico possibile ordinamento sociale, l'unica forma di organizzazione sociale che ha qualche speranza di essere giusta e di produrre dei risultati come si deve non è né la democrazia, né l'autocrazia, né l'oligarchia, né la plutocrazia, né la partitocrazia né la burocrazia, è l'anarchia. Dopo, nella seconda parte del libro, uno si accorge che l'anarchia, è impossibile.

Che è una cosa che secondo me, prende l'anarchia proprio nel suo significato più intimo, per come la capisco io, di unica soluzione possibile, bellissima e liberatoria, ma destinata a fallire.

L'anarchia, secondo me, ha sotto un'idea, che l'uomo è buono, e ogni sconfitta dell'anarchia, secondo me, è una sconfitta di questa idea, che l'uomo è buono, e tutti i giorni in tutto il mondo quel che succede, secondo me, non c'è altro che delle sconfitte dell'anarchia.

Ogni movimento in direzione dell'anarchia, secondo me, è un movimento che nella sua essenza, fin dall'inizio, è votato alla sconfitta.

La canzone più famosa degli anarchici, mi ha fatto notare una volta un mio amico, è una canzone che comincia dicendo "Addio Lugano bella, O dolce terra mia, Scacciati senza colpa, Gli anarchici van via".

È come se ogni idea anarchica, secondo me, fosse un'idea che parte per esser sconfitta, e ogni sconfitta di questa idea, secondo me, è una sconfitta del fatto che l'uomo è buono, e ogni volta che succede ci sarebbe da piangere, a pensarci bene, e nel libro di Ouředník questa cosa in un certo senso è l'arrosto.

Per via del fumo, per così dire, questo è il secondo libro che leggo, di Ouředník, il primo è stato *Europeana* che è un libro stranissimo, che comprende in centocinquanta paginette tutto il Novecento, e che sembra scritto da uno storico con l'esaurimento nervoso e io, quando ho incontrato Ouředník la prima volta, non so se avete mai visto Ouředník la prima volta, è una persona tranquillissima, tutt'altro che esaurita, e io quando l'ho incontrato la prima volta ho pensato che era come se non l'avesse scritto lui, *Europeana*.

Be', adesso, *Istante propizio, 1855*, è un libro così ottocentesco, all'inizio, e così contemporaneo, alla fine, che è come se non l'avesse scritto né Ouředník né l'autore di *Europeana*.

Non so se riesco a farmi capire, è come se Ouředník si nascondesse dietro una scrittura che non è la sua scrittura, è come se lui non avesse una scrittura, è come se la sua scrit-

tura, il suo stile, stesse tutto in quel nascondersi, che è un nascondersi pieno di grazia, mi viene da dire, non è un nascondersi dietro a degli pseudonimi, come si usa fare e come fanno anche in tanti, ma dietro delle scritture, dietro dei fumi e degli arrosti che però non si sa, se sono gli arrosti e i fumi di cui si nutre lui, che poi è l'autore, forse, in un certo senso, se così si può dire.

Paolo Nori

L. Ulickaja, *Daniel' Štajn, perevodčik*, Eksmo, Moskva 2006

A Mosca è di recente uscito un libro, *Daniel' Štajn, perevodčik* [Daniel Stein, traduttore], che la critica russa non ha esitato a definire "il libro più importante dell'anno". È un romanzo sofferto alla cui redazione l'autrice Ljudmila Ulickaja – una delle scrittrici più vitali e interessanti del panorama letterario russo contemporaneo – ha lavorato per oltre dieci anni, provando più volte la tentazione di abbandonare l'impresa, una narrazione corale in cui si intrecciano linee narrative, tempi e luoghi diversi.

In quest'opera voluminosa, che supera nell'originale russo le 500 pagine, si ripercorrono, sulla base di una ricchissima documentazione, le vicende di un uomo, al secolo Daniel (Oswald) Rufeisen. Daniel è un "giusto" per il quale ciò che conta non è mai la teoria, l'ideologia, il dogma, ma il precetto evangelico dell'amare il prossimo come se stessi, l'impegno di vivere secondo coscienza, facendo il bene. Ovunque egli sia, diffonde serenità e possiede una forma speciale di sensibilità che gli fa percepire negli altri le sofferenze nascoste e "cappare" i pensieri inespressi anche di persone a lui sconosciute. Dotato di un carisma senza pari, conosce Israele palmo a palmo, l'ha percorso tutto a piedi ed è in grado di narrarne in maniera affascinante i segreti, le leggende, i fatti storici. È un eroe, una sorta di Don Chisciotte dall'energia inesauribile, che a settant'anni conserva ancora la memoria e i lineamenti di un ragazzo.

Rinunciando alla tecnica narrativa ampiamente consolidata nelle opere precedenti, la Ulickaja costruisce un'opera polifonica, optando per una complicata architettura stilistica in cui l'autore si pone come un "compilatore". Il romanzo si presenta come una ricchissima silloge di documenti di vario tipo – lettere, frammenti di diari, registrazioni di conversazioni e interviste, rapporti dei servizi segreti, articoli di giornale – che, all'inizio appaiono slegati, quasi sconnessi, ma che, con il procedere della narrazione, assumono un senso e raccontano una storia che non è solo quella straordinaria di Daniel, l'uomo dalle molte vite, ma è quella di una miriade di personaggi di fedi diverse – ebrei, cattolici, ortodossi

e musulmani – e di paesi diversi – russi, polacchi, lituani, bielorusi, ebrei, arabi, tedeschi e americani.

Il nucleo di partenza è certamente la parte più intensa del libro: la storia degli ebrei polacchi deportati a Emsk (che rappresenta nella realtà la città di Minsk), prima rinchiusi nel ghetto, poi destinati a morte sicura, ma salvati grazie all'intervento di Daniel, è il fulcro da cui si dipartono tutte le linee narrative e i personaggi del libro.

Il titolo, solo apparentemente semplice, quasi banale, su-bentrato a quello originario *Byt' nikem* [Essere nessuno], propone già una duplice chiave di lettura. Daniel non è solo un traduttore in senso linguistico, ma è anche colui che traduce – cioè fa attraversare – persone; è un “traghettatore di anime”. Nel corso della sua esistenza avventurosa, Daniel ha vissuto da ebreo in Polonia, poi in Lituania, Bielorussia e Russia, l'esperienza drammatica della guerra e della caccia agli ebrei, è stato più volte condannato a morte e salvato (per miracolo?) all'ultimo minuto, ha lavorato come interprete per la Gestapo spacciandosi per polacco, aiutando nel frattempo centinaia di ebrei a salvarsi, ha combattuto con i partigiani e a un certo punto è stato costretto a lavorare persino per l'Nkvd (il futuro Kgb), sempre come traduttore; alla fine della guerra, ha deciso di convertirsi al cattolicesimo e di fare il monaco cattolico in Israele. Una scelta paradossale, quella dell'ebreo convertito, ma desideroso di vivere in Israele, che officia la liturgia in ebraico e ritiene che il cattolicesimo debba tenere nel dovuto conto la sua componente orientale e non europea (non deve essere la “religione di Roma”), una decisione che lo colloca, per l'ennesima volta, in una situazione anomala e difficile che non incide, però, sulla sua instancabile energia e disponibilità illimitata ad aiutare tutti e a intervenire per risolvere situazioni difficili e apparentemente insolubili.

La conoscenza delle lingue ha un ruolo di primo piano nella vita di Daniel dal momento che gli salva la vita molte volte ed è strettamente connessa al tema dei confini geografici che vengono continuamente attraversati. Sarebbe bello se un'eventuale edizione italiana del libro comprendesse una cartina geografica con una rete di tracciati per poter seguire visivamente gli spostamenti dei personaggi.

La Ulickaja ha il merito in questo romanzo di imbastire una narrazione da cui è avulsa qualsiasi banalità, dove si parla solo delle cose che contano. I valori per cui vale la pena di vivere, le scelte che possono cambiare la propria esistenza e quella altrui, i grandi dilemmi esistenziali. Oltre alle problematiche storiche legate agli avvenimenti narrati – il nazismo e la persecuzione degli ebrei, il totalitarismo comunista e la dissidenza, i conflitti in Israele –, nell'opera ha un ruolo rilevante la tematica religiosa dal momento che vengono af-

frontate questioni teologiche anche complesse e controverse. In parte, ciò è legato alla storia che viene narrata e al tipo di personaggi che vi partecipa, ma, in parte, è anche la risposta a un'esigenza profondamente sentita in Russia. Dopo tre quarti di secolo di ateismo di stato e di religiosità relegata al sottosuolo, non basta riaprire le chiese e ripristinare liturgie e rituali, ma occorre valutare, ripensare, fare proprie o, al contrario, contestare posizioni e riflessioni su Dio, la Trinità, i precetti delle diverse chiese, i rapporti tra le diverse confessioni religiose, la tolleranza. Per capire l'urgenza di tale riflessione, ci si deve proiettare nella dimensione della Russia e nella peculiarità della sua storia e delle tracce che ha lasciato nella mentalità della gente e nel suo modo di concepire il significato dell'esistenza.

Tra gli interrogativi che si ricollegano alla riflessione esistenziale emerge prepotente la ricerca delle proprie radici. Ciò avviene sia nell'ambito della narrazione attraverso il personaggio di Eva, desiderosa di conoscere il proprio passato remoto, benché si tratti di un processo molto doloroso, che su di un piano più personale – quello della scrittrice. La Ulickaja, infatti, sembra dar voce per la prima volta, a pieno e non solo per allusioni e riferimenti, alla cultura e alle tradizioni ebraiche che costituiscono parte integrante del suo *background*, sembra quasi voler rispondere alla critica che l'accusava di aver dimenticato le sue radici nelle ultime opere.

L'opera affronta questioni difficili. Può una vocazione alla lotta – anche per una giusta causa come quella partigiana – giustificare l'abbandono di due bambini all'orfanatrofio da parte di una madre? E ancora: è giusto considerare madre una donna che ha vissuto per i propri ideali trascurando i figli e non riuscendo mai a stabilire un vero rapporto con l'unica figlia sopravvissuta e non un'altra donna con cui si è instaurato un rapporto di confidenza, affetto e scambio?

Attraverso il personaggio di Hilda, che ha scelto di dedicare la propria vita agli altri per riscattare i crimini orrendi di cui si è macchiato il suo popolo, viene sollevato un altro dubbio esistenziale: è giusto il senso di colpa dei tedeschi, figli di genitori la cui generazione è responsabile dell'eccidio degli ebrei?

In questa prospettiva si inserisce ancora un dilemma cruciale: essere attivi o passivi nel divenire storico, limitarsi alla resistenza passiva o investirsi a pieno nelle proprie scelte, prendendo posizioni difficili, scomode e mantenendole anche a prezzo della vita?

Pur senza ergersi a giudice nei confronti di nessuno, la Ulickaja spezza una lancia a favore della tolleranza, del saper accettare anche decisioni che sono inconcepibili rispetto al proprio modo di pensare, che si tratti di un figlio che si dichiara gay, di una persona cara che decide di vivere in Israele

e vi resta anche dopo che un cechino gli ha ammazzato uno dei figli o ancora – con riferimento al nucleo centrale del libro – di un ebreo (Daniel) che decide di diventare cattolico e, come se non bastasse, di professare la sua nuova religione in Israele.

Infine, il fatto che, nella sua complessità, il libro proponga talvolta qualche personaggio di troppo o qualche disquisizione teologica che ai nostri occhi occidentali può apparire superflua è irrilevante ai fini del giudizio su un libro che rappresenta un'opera fondamentale, destinata a lasciare il segno.

Giulia Gigante

I. Sachnovskij, *Človek, kotoryj znal vse*, Vagrius, Moskva 2007

Človek, kotoryj znal vse [L'uomo che sapeva tutto] è il romanzo popolare della nuova Russia, entrato nella cinquina dei finalisti del Booker prize 2007 che è stato poi aggiudicato al romanzo *Matisse* di Aleksandr Iličevskij. Ne è autore uno scrittore proveniente dalla provincia dei lontani Urali, Igor' Sachnovskij, che si era già segnalato con la sua prima prova narrativa, *Nasuščnye nuždy umeršich* [Le impellenti necessità dei defunti], un'opera delicata e poetica decisamente fuori dal coro.

Con *Človek, kotoryj znal vse* Sachnovskij si lancia in un romanzo rutilante, ricco di colpi di scena, inseguendo le avventure-disavventure di un "uomo piccolo piccolo" alle prese con una società i cui meccanismi gli sfuggono.

Človek, kotoryj znal vse è una sorta di romanzo contenitore che mescola molti elementi diversi. Incomincia come una narrazione realistica il cui protagonista Bezukladnikov è un uomo un po' stralunato, squattrinato, che vive in un appartamento che cade a pezzi. Abbandonato dalla moglie Irina che gli preferisce un tipo "vincente", Bezukladnikov sembra condannato a soccombere in questa grigia realtà opprimente, in cui non si profila altra via d'uscita se non la morte, ma l'autore ha per lui altri progetti.

Il romanzo si trasforma così in un thriller con un elemento soprannaturale legato alla fantascienza. Con la trovata dell'uomo "che sa tutto" (neanche poi tanto originale, basti pensare al film di Nancy Meyers del 2001 *Quello che le donne vogliono*), il protagonista, pur restando irrimediabilmente un *outsider*, attraversa un processo di maturazione che lo porta ad acquisire un certo distacco nei confronti della realtà.

Nell'avviarsi verso un finale imprevedibile, il romanzo si arricchisce di digressioni filosofiche discettando, tra l'altro, dell'annosa questione della differenza tra *pravda* e *istina*. Purtroppo, però, Sachnovskij non reputa necessario mostrare co-

me avvenga la trasformazione del suo personaggio. I processi psicologici che guidano il suo cambiamento restano inspiegati generando nel lettore una certa perplessità. In generale, ci si chiede perché l'autore, che peraltro nel romanzo precedente aveva dato prova di finezza introspettiva, abbia trascurato in maniera così palese qualsiasi approfondimento psicologico sulla natura dei personaggi e delle loro relazioni. Particolarmente straniante in questo contesto risulta l'innesto dell'elemento della telepatia.

Il romanzo, i cui diritti cinematografici sono non a caso già stati venduti, ha una struttura più filmica che narrativa in cui a essere privilegiata è l'azione, la descrizione degli ambienti. Ed è forse in questa ottica che un'ampia parte è dedicata alla descrizione della mafia russa, con i suoi uomini privi di qualsiasi scrupolo (un assassino è semplicemente un "uomo delle pulizie"), soldi sporchi a palate, pedinamenti, intercettazioni e delazioni, con ampio uso del gergo della malavita, ellittico e brutale.

In questo "pastiche" letterario la parte migliore resta quella concentrata sul lato umano di un eroe che lottando contro tutto e contro tutti per la propria salvezza acquisisce la dolorosa consapevolezza che, se si sa tutto, vivere non ha più alcun senso e innamorarsi diventa impossibile.

Giulia Gigante

P. Huelle, *Mercedes-Benz. Da alcune lettere a Hrabal*, traduzione di R. Belletti, Voland, Roma 2007

Dopo il romanzo *Cognome e nome: Weiser Dawidek* e i racconti di *Lumache, pozzanghere, pioggia*, pubblicati da Feltrinelli rispettivamente nel 1990 e nel 1995, poteva sembrare che per Paweł Huelle le porte del mercato librario italiano si fossero chiuse in maniera pressoché irrimediabile. Pur senza lasciare alcuna traccia presso le nostre case editrici, egli aveva continuato a mieterne successi in patria e nell'Europa centrale con *Inne historie* [Altre storie, 1999], *Castorp* (2004), *Ostatnia wieczerza* [L'ultima cena, 2006]. Il vasto numero di ristampe raggiunto da *Mercedes-Benz* (2001), infine, ha convinto Voland ad acquisire i diritti dell'opera e a commissionarne la traduzione, uscita qualche mese orsono. Il risultato, di critica e di pubblico, si è rivelato all'altezza dell'investimento. Sui giornali, sulle riviste specializzate, persino dalla rete si sono alzati toni di stupore e compiacimento per il testo di Huelle, malgrado le difficoltà che lo accompagnano. Anzitutto, si tratta di un libro strettamente legato alla realtà e alla storia dell'Europa dell'est. Vi si affrontano temi e periodi che, di solito, fungono da spaventapasseri per il pubblico italiano: le tensioni polacco-ucraine dell'immediato dopoguerra ("il nonno lo diceva sempre, perché la guerra con

gli ucraini era la sua più grande preoccupazione – l'abbiamo vinta – diceva – ma come faremo a guardarci negli occhi?"), le prepotenze dell'Armata rossa e quelle dei nazisti, il periodo comunista di Bierut, Gomułka, e Gierek, quello di Jaruzelski e *Solidarność*. Di più: una dei protagonisti assoluti del testo è *Trójmiasto*, la conurbazione della città di Danzica unita a quella di Gdynia e al centro balneare di Sopot, cui Huelle fa continuo riferimento citando piazze, strade, personaggi illustri. Ebbene se certe parentesi storiche vengono affrontate con curiosità insaziabile da parte del lettore, se Danzica si svela alla fine dell'opera raggiante quasi quanto Praga la magica che tutti conoscono, è proprio perché l'autore segue l'esempio letterario di Bohumil Hrabal. Perché ne segue lo stile prosastico e non si limita a omaggiare, in maniera esplicita, il racconto *Corso serale* dello scrittore praghese, in cui vengono narrate le sue peripezie a cavallo di una Jawa 250. Dall'inizio alla fine – le prime pagine sono una litania anaforica di periodi introdotti da: "quando dunque" – le frasi si susseguono senza punti, collegate da una sintassi scarna e adattissima allo scopo: restituire la propria mitologia personale, e quasi un secolo di storia polacca, come flusso ininterrotto. L'effetto, grazie anche alla brillante traduzione di Raffaella Belletti, è quello di un libro da leggere senza fiato, poco consigliabile a chi cerchi esclusivamente di riempire le proprie pause.

Anche le "lettere a Hrabal" cui si fa cenno nel titolo si rivelano, di fatto, una corrispondenza continua, un richiamo continuo al "caro signor Bohumil". Non è soltanto la stima che Huelle prova nei confronti dello scrittore ceco a spingerlo così fortemente tra le sue braccia:

Tutti abbiamo capito che proprio ora e solo ora si era conclusa un'epoca, non con la rivoluzione di velluto, non con la caduta del muro di Berlino, con la vittoria di *Solidarność* o con la "Tempesta del deserto", non con il bombardamento di Sarajevo, ma con il suo volo, con quella coda, con quel finale, con quella incredibile giravolta nella quale aveva avvolto tutta la sua vita, con i libri che come nessun altro ci avevano permesso di superare gli anni peggiori, perché ci confortavano in maniera disinteressata, ci davano ispirazione e ci asciugavano le lacrime.

Assai più è la volontà di condividere un momento di riflessione sulla propria vita allo stesso modo, nella stessa cornice e con gli stessi strumenti. Le lezioni di guida, moto o macchina che siano, rappresentano lo spunto comune per innescare tale processo di meditazione presso entrambi gli autori. Basti riflettere su questo dialogo tra il protagonista di *Mercedes-Benz* e la sua istruttrice, la signorina Ciwle: "E lei cosa userà dopo aver dato l'esame? – L'autobus, con il tempo guadagnerò abbastanza da permettermi una bicicletta e in seguito mi limiterò al deltaplano. – E allora a cosa le serve la patente? – Giusto – ho indicato con un cenno della testa

lo specchietto, nel quale si rifletteva un ingorgo di un chilometro snodarsi alle nostre spalle come un lungo serpente – probabilmente solo per poter meditare". Il protagonista di Huelle inizia, così, un viaggio a ritroso nelle sue origini e nella sua vita, su cui lentamente si stendono le ombre del presente. Tra un incidente scampato (e non) e una svolta pericolosa, un semaforo rosso e code chilometriche, sulla "piccola Fiat" 126 dell'autoscuola Corrado ("Garantiamo la patente ai prezzi più bassi della città") vengono rievocate le avventure dei nonni Karol e Maria, della Citroën avuta incredibilmente in omaggio e della Mercedes con cui vincono ripetutamente le gare delle mongolfiere; viene richiamato come, a distanza di anni, fosse stato poi il padre del protagonista a vantarsi di sedere su una Mercedes 170, ad abbellirla e migliorarla continuamente. Del resto, il marchio tedesco automobilistico che dà titolo al libro ne è anche filo conduttore: simboleggia la solidità, la continuità, l'incedere della storia a prescindere. Sul passato si stende via via l'ombra del presente, altrettanto oscura. La storia della signorina Ciwle – del protagonista si sa appena che è uno scrittore, e si ricordano gli inizi giornalistici – apre le porte a uno spaccato di realtà contemporanea. Lei ha sacrificato la propria vita sociale alla causa del fratello Jarek gravemente malato, per procurargli i soldi necessari alle operazioni e alle cure. È caduta vittima delle promesse del dottor Elefant, luminare senza scrupoli che manda sul lastrico i propri pazienti. Ora vive circondata della compagnia di due geniali cocainomani, Fyzk e Bucior. Tocca a lei sintetizzare l'indirizzo del nuovo corso capitalista: "Mica come adesso – ha sospirato la signorina Ciwle – oggi tutti vogliono guadagnare su tutto, al punto che se fosse possibile vendere la propria merda, nessuno sarebbe frenato dalla puzza". Le cose sono rimaste talmente simili a se stesse che il dottor Elefant, semplicemente, ha sostituito presso l'Accademia di medicina pratica il nazista Spanner, professore esperto nel produrre sapone dai cadaveri.

Da qualche parte, nell'invisibile corrente del tempo, si mescolavano tutte le svastiche, le falci, i martelli e le orchestre, e il dottor Spanner e il dottor Elefant guardavano tutto ciò dalle finestre dell'Istituto di anatomia pratica e si stringevano la mano commossi, perché dopo la tesi dei fackelzug era arrivata e passata l'antitesi dei cortei comunisti, finché per quelli come loro era giunto il tempo della sintesi, dell'attività creativa priva d'impacci, dell'aritmetica dei profitti puri, lavati di qualsiasi sozzura di ideali ormai inutili.

Il protagonista e la signorina Ciwle non si spingeranno oltre l'amicizia, ma arriveranno a conoscere se stessi profondamente; il lettore, dal canto suo, percepirà di essere penetrato in un pezzo di storia europea in maniera mai così leggera e intelligente.

Sul modello dell'edizione polacca, impreziosiscono il libro alcune fotografie tratte dall'album dei ricordi di Paweł Huelle, ovvero del protagonista stesso. Aiutano a comprendere quanto la storia si sviluppi intorno a una saga familiare. Piuttosto, a volte si sente la mancanza di qualche nota chiarificatrice. Va bene evitare al lettore la fastidiosa sensazione di rimando continuo, ma spiegare – tra le altre cose – che il barbo è un pesce, l'hucula un cavallo e il Donbass un bacino minerario tra Ucraina e Russia avrebbe garantito la sensazione di una cura maggiore e migliore per chi affronti l'opera.

Alessandro Ajres

M. Krajewski, *Morte a Breslavia*, traduzione di V. Parisi, Einaudi, Torino 2007

Le avventure del commissario Eberhard Mock sbarcano, e sbancano, anche in Italia. Merito della Einaudi, che ha futato le potenzialità dell'opera, l'ha inserita nella propria collana Stile libero e l'ha lanciata come merita, tanto che il titolo fa bella mostra di sé tra le novità in ogni libreria. Senza nulla togliere alla casa editrice torinese, va detto che il successo era facilmente preventivabile, sulla scorta di quanto è accaduto in altri paesi europei e non solo. *Morte a Breslavia* ha appassionato milioni di lettori in una decina di nazioni del vecchio continente e in Israele; in alcune di esse, sono già stati stampati anche gli altri romanzi della serie ideata da Marek Krajewski. La popolarità di Eberhard Mock è tale che, appositamente alla sua figura, Wikipedia ha dedicato una pagina della propria enciclopedia telematica. In Germania sono usciti pure *Koniec świata w Breslau* [Fine del mondo a Breslavia, 2003] e *Widma w mieście Breslau* [Spettri nella città di Breslavia, 2005]; il primo è stato tradotto anche in ucraino, il secondo in olandese, mentre sono prossime le edizioni inglese, lituana, russa, spagnola dei due testi. Dopo il quarto romanzo criminale della serie, *Festung Breslau* [Fortezza Breslavia, 2006], prossimo a uscire sul mercato librario di Israele, si attende una "riduzione" cinematografica in dodici puntate capace di assorbire tutti gli episodi della saga.

Il segreto del successo di Krajewski sta nel tratteggiare le debolezze dell'ennesimo detective dal volto umano (dopo Camilleri, Izzo e Montalbán sappiamo bene quanto il pubblico sappia affezionarsi a queste figure), inserendolo in un contesto storico relativamente poco avvezzo a tale genere di esperienza letteraria. *Morte a Breslavia*, infatti, non è una spy-story e non è semplicemente un giallo, generi che pure hanno abusato dello sfondo della dittatura nazista; ma è un romanzo che inchioda il lettore attraverso la caratterizzazione bilanciata dei personaggi, schizzati quel tanto che basta a far sentire la necessità di un approfondimento, una scrit-

tura semplice ma non banale, elementi gotici e dell'orrore da maestro del brivido. La descrizione del corpo della baronessa Marietta von der Malten, nel cui addome squarciato si agita uno scorpione dopo l'omicidio che accende il racconto, in questo senso è esemplare; così come esemplare è la tortura cui viene sottoposto dalla Gestapo il figlioccio di Eberhard Mock, Herbert Anwaldt, entomofobo eppure legato mani e piedi, cosparso di miele sul capo e lasciato da solo in una stanza vuota a vedersela con una coppia di calabroni. Krajewski, poi, è abilissimo a sfruttare la propria cultura di filologo classico, che evidentemente gli ha reso ben al di là della sua carriera universitaria. Il libro pullula di citazioni di autori antichi, da Sofocle, a Esiodo, a Orazio, nonché di riferimenti più moderni, quali Coleridge o il pittore Chaim Soutine. Il modo in cui l'autore utilizza il proprio sapere, tuttavia, in cui lo piega alla necessità di appassionare e terrorizzare il lettore è quel che risulta davvero straordinario. Partendo da una scritta vergata col sangue dall'assassino della giovane baronessa in una lingua orientale antica, che risulterà essere antico ebraico, egli spalanca le porte della narrazione a elementi familiari e contemporaneamente spaventosi. Come nell'*Esorcista* di William Friedkin, un film di 34 anni orsono il cui insegnamento resterà valido ancora a lungo, quel che cattura il pubblico è il legame col magico e misterioso oriente, con i suoi riti e le sue maledizioni, laddove Krajewski è di casa. Egli può inserire nel testo episodi, veri o presunti tali, dalla storia delle crociate ("Mesopotamia, monti Jebel Sinjar, tre giorni di viaggio a cavallo o ovest di Mossul, il 2 del mese di safar dell'anno 601 dell'Egira", p. 203), intrattenersi sul siriano antico, sulle lettere alfabetiche dell'antico ebraico, risolvere la situazione e svelare ogni rebus richiamandosi alle usanze della tribù degli yezidi. Con bravura e arguzia, insomma, Marek Krajewski ha senz'altro meritato i premi che in questi ultimi anni gli sono stati conferiti per la saga incentrata su Eberhard Mock: su tutti, il Paszport del settimanale Polityka nel 2005 per la letteratura.

L'inizio di *Morte a Breslavia* precipita il lettore ben oltre il fulcro dei fatti, bensì a giochi quasi compiuti. Secondo un chiaro richiamo a date precise, che aiutano e costringono a stare all'erta rispetto alla cronologia degli eventi, Krajewski ci porta a spasso nei secoli, da quello scorso fino al periodo delle crociate. La notte di sabato 13 maggio 1933 la giovane baronessa Marietta von der Malten viene trovata violentata e uccisa, insieme alla sua governante e al capotreno, su una carrozza alla stazione di Breslavia. Cedendo alla furia del padre, il barone von der Malten cui è debitore, nonché alle pressioni politiche della Gestapo, il commissario Mock lascia che la faccenda si concluda rapidamente dando in pasto all'opinione pubblica il commerciante ebreo Isidor Friedländer.

Questo gli guadagna la direzione della sezione criminale della polizia di Breslavia; mentre, qualche giorno dopo la cattura, Friedländer viene trovato misteriosamente suicida nella propria cella. Il caso si riapre un anno dopo per la cocciutaggine del barone von der Malten, subito così desideroso di vendetta e ora certo di non avere ancora scovato l'assassino di sua figlia. Questi fa appositamente arrivare da Berlino Herbert Anwaldt, un poliziotto ubriaccone, un depresso cui il proprio superiore offre un'ultima *chance* di riscatto. Soltanto alla fine del libro si scoprirà quale profondo legame unisca il barone von der Malten e Herbert Anwaldt. Suo malgrado, così, anche il commissario Mock si rimette sulle tracce del vero colpevole dell'omicidio. La strana coppia passerà ogni sorta di guaio, prima di risolvere l'enigma. Esso ha a che fare con un'antica usanza della tribù degli yezidi, secondo la quale una vendetta è effettivamente portata a termine soltanto se ricalca in tutto e per tutto l'offesa originale. Un avo della casata von der Malten aveva ucciso al tempo delle crociate i figli del santo della tribù, al-Shausi, rovesciando alcuni scorpioni nei loro intestini trafitti. I discendenti dell'esecutore di quell'atrocità avrebbero dovuto subire lo stesso destino. Nei secoli, la famiglia si era divisa in tre rami diversi, due dei quali si erano già estinti. Inoltre, raramente era occorso il caso che venissero alla luce due fratelli di sesso diverso. Se Marietta risulta la prima vittima di una vendetta proveniente da così lontano, allora, anche il suo misterioso fratello corre lo stesso pericolo. L'avventura si chiude, riprendendo e superando l'inizio della narrazione, a New York nel 1951. Mock è scampato al bombardamento di Dresda e ora lavora per la Stasi; Anwaldt ha trascorso la maggior parte del suo tempo in manicomio. Entrambi hanno qualcosa da vendicare.

Quando il libro uscì per la prima volta, nel 1999, aveva un altro titolo, ovvero *Skorpiony* [Scorpioni]. Il successo delle avventure di Eberhard Mock, e la ripetitività dello sfondo che le inquadra, di fatto ha costretto a un richiamo a Breslavia anche nei titoli dei romanzi che ne compongono la serie. Del resto, in essi la città è molto più che una quinta statica. La sua conoscenza perfetta da parte di Krajewski ne fa un elemento attivo; le descrizioni che la riguardano accompagnano la narrazione, differenziando anch'esse momenti di calma, azione, paura. Il fatto che l'autore ambienta le proprie storie a Breslavia, e non a Wrocław, si deve certamente al momento storico; ma la contesa polacco-tedesca sulla cittadina è ben presente già nelle pagine di questo primo volume. La tensione tra le due comunità si riflette, ad esempio, sulle competenze dei vari uffici d'indagine; anche la scrittura contribuisce a distanziare gli uni dagli altri: "Anwaldt guardava il testo polacco in preda a una sorta di rapimento. Quegli enigmatici segni diacritici lo avevano sempre affascinato: i

minuscoli ganci appesi alla 'a' e alla 'e', la piccola onda sovrapposta alla 'elle', l'accento obliquo sopra la 'esse', la 'zeta' e la 'o'" (p. 229). Mettendosi nei panni di Anwaldt, Krajewski descrive così la sua stessa lingua.

La traduzione di Valentina Parisi, che si avvale dei consigli di Luca Bernardini, è senz'altro buona, malgrado la difficoltà di alcuni passaggi. Le parti contenenti digressioni sugli alfabeti delle lingue orientali antiche, così come quelle ambientate ai tempi delle crociate, nascondevano insidie notevoli. I due avevano già lavorato insieme per *Racconti dal mondo di pietra* di Tadeusz Borowski (Milano 2005); l'uno curando, e l'altra traducendo, possono vantare di aver portato in Italia anche *Lettere facoltative* di Wisława Szymborska (Milano 2006) e *Tradimento* di Adam Zagajewski (Milano 2007). Un'ultima parola sul buon momento dei libri gialli provenienti dalla Polonia. In Germania sono prossimi a essere lanciati sul mercato: *Domofon* [Citofono], i cui diritti sono stati acquisiti anche in Olanda, e *Uwiklanie* [Implicazione] di Zygmunt Miłoszewski, *Kurs do Ginewry* [Corsa a Ginevra] di Bartłomiej Rychter, *Przystanek śmierć* [Fermata morte] e *Wilcza wyspa* [L'isola del lupo] di Tomasz Konatkowski.

Alessandro Ajres

D. Gančev, *Spomeni*, a cura di J. Biljarski e I. Burilkova, Slovo, Veliko Tärново 2005

Dobri Gančev (1854-1936), dopo aver studiato nella natia Ljaskovec, prosegue i suoi studi in Russia, a Nikolaev, dove vive nello studentato-pensione di Todor Minkov. Iscritto alla Accademia ecclesiastica di Kiev, interrompe i corsi per partecipare, in qualità di interprete, alla guerra russo-turca del 1877-78. Come segretario dell'esarca Josif lavora a Costantinopoli nella residenza dell'esarcato fino al 1882 e ha grandi meriti nell'organizzazione e nel funzionamento della rete scolastica in Macedonia come anche nella fondazione del ginnasio bulgaro di Salonicco. Insegna in seguito storia moderna e contemporanea nell'Accademia militare di Sofia. Giornalista, deputato, imprenditore, entra frequentemente in contatto con i principali dirigenti politici, "liberali" e conservatori, e frequenta anche la corte come istitutore di bulgaro sia di Ferdinando di Coburgo-Gota che della moglie Maria Luisa. È noto come generoso mecenate sia dell'Accademia bulgara delle scienze che della Croce rossa bulgara, alle quali dona somme cospicue sotto forma di azioni della società Granitoid. Il 20 maggio del 1923 l'Accademia riceve un pacchetto sigillato con l'indicazione che venga aperto solo dopo 25 anni. Si tratta di memorie relative ai "Primi anni del regno del principe Ferdinando". In seguito comincia a lavorare a un volume di memorie che abbraccia la sua vita, le sue esperien-

ze, i suoi incontri, dal 1864 al 1887. Lo scritto che l'autore consegna all'Accademia nel gennaio del 1936, ad appena due mesi e mezzo dalla morte, sarà pubblicato, a cura di Stojan Argirov nel 1939 e diverrà presto una rarità bibliografica (D. Gančev, *Spomeni 1864-1887*, Sofia 1939). Nel 1973 David Koen pubblica un'edizione incompleta dei ricordi consegnati nel 1923, nella redazione "letteraria" di Nikolaj Hajtov (Idem, *Spomeni za knjažeskoto vreme*, Sofia 1973).

Questa nuova e completa edizione, che comprende in una prima parte le memorie dal 1864 al 1887 e in una seconda quelle relative ai primi anni di regno di Ferdinando (1887-1923), filologicamente assai accurata, è arricchita da un indice analitico dei personaggi ricordati nel testo di ben 41 pagine (pp. 515-555) e da una densa e convincente postfazione dei due curatori Joco Biljarski e Iva Burilkova su Dobri Gančev e sul significato delle sue memorie (pp. 557-570). Chi studia o è interessato alla storia politica, ecclesiastica e culturale della Bulgaria vi troverà una autentica straripante marea di informazioni, tutte fortemente angolate dal punto di vista dell'autore, ormai anziano e fortemente disincantato dalle vicende delle quali era stato testimone spesso privilegiato. I suoi precedenti editori, Argirov e Koen-Hajtov, avevano posto l'accento sul suo pronunciato pessimismo e lo stesso Gančev, ormai ottantenne, aveva ricordato un passo di Petko Slavejkov di questo tenore: "Siamo persone cattive e per questo non vediamo le buone qualità degli altri. E, se anche le vediamo, non sappiamo ricordarle. Il male invece lo osserviamo bene e lo ricordiamo a lungo" (p. 562). Alla fine della lettura del volume abbiamo assistito a una desacralizzazione di pressoché tutti i personaggi del Pantheon del *Vāzraždane* bulgaro. Di tutti vengono accentuati i tratti negativi, egoismo, carrierismo, trasformismo, vizi privati e sospette pubbliche virtù. Oltre che di osservazioni dirette nel caso di incontri con i vari personaggi, l'autore si serve, in qualche modo, di fonti di seconda mano, come racconti faticosi da altri, informazioni confidenziali, pettegolezzi, articoli di giornale. Nel caso ad esempio di Petko Slavejkov, da lui definito tra l'altro "iniziatore della pornografia nel giornalismo bulgaro", Gančev ricorda il declino fisico e psicologico del grande politico e letterato bulgaro nei suoi ultimi anni, sia come presidente del parlamento, che come ministro, ridotto negli ultimissimi tempi e dopo un ictus a una sorta di barbone, sporco, stracciato e psichicamente alterato che vaga per la città. Anche Rakovski compare accompagnato dalla pessima opinione che di lui aveva Nikola Mihajlovski e addirittura da morto come copertura di una truffa, quando, nascoste tra i suoi resti mortali, inviati dalla Romania e accolti trionfalmente nell'entusiasmo delle autorità e della popolazione, erano state inflatate clandestinamente obbliga-

zioni romene rubate a un bulgaro che era stato assassinato. A proposito dell'etica "privata" di un politico del rango di Stefan Stambolov e del conflitto tra interessi personali e "idealità" patriottiche, l'autore dice che il lascito dei rivoluzionari bulgari di Bucarest, era stato assimilato anche da Stambolov: "Se devono morire per la Bulgaria come si fa a considerare un peccato mortale il fatto che avessero rubacchiato un poco? Botev scassinava cassaforti, gli emigranti-ribelli (hāšove) rubavano, ammazzavano" (p. 397). Insomma, gli eroi, e non solo quelli radicali, del pantheon nazionale sono tutti "banditi". Gančev, pur conservatore, era un patriota sincero. Botev, Rakovski e i vari capi di bande partigiane operanti sotto la Porta, assomigliano curiosamente alla descrizione di Mazzini e Garibaldi fatte da don Giovanni Bosco o ai cartelli "banditen" posti sui partigiani uccisi dagli aguzzini nazisti! Nei passi concernenti politici come Konstantin Stoilov, Petko Karavelov, Grigor Načovič, Račo Petrov, Kosta Panica e soprattutto Stefan Stambolov le eventuali benemerienze, a volte appena accennate o taciute del tutto, sono surclassate da storie di ruberie, concussioni, peculati, spesso condite da fattacci di "corna" e ricatti relativi. Gančev, che pure dà di Stambolov un ritratto sostanzialmente negativo sul piano privato, come uomo lussurioso, violento e senza alcuno scrupolo, nonché giocatore d'azzardo, lamenta che uomini come lui non siano più vivi all'epoca delle guerre balcaniche. La parte consegnata all'Accademia nel 1923 e che in questo volume occupa le pp. 290-413, è redatta al tempo della catastrofe nazionale, quando il governo "contadino" di Aleksandār Stambolijski puniva duramente i responsabili della stessa e solo pochissimo tempo prima del golpe del 9 giugno e della sanguinosa repressione dell'insurrezione di settembre. Il protagonista di questa parte delle memorie è proprio il principale responsabile della folle politica di aggressioni e alleanze sbagliate, che causò migliaia e migliaia di morti e invalidi tra i Bulgari, il principe e poi zar Ferdinando di Coburgo-Gota. Ferdinando, che Gančev ebbe occasione di frequentare di persona nella veste di suo insegnante di bulgaro, è un vero *monstrum* di difetti: vanitoso, vacuo, privo di scrupoli, debosciato, stupratore, in giro spesso per l'Europa, ufficialmente per "gravi motivi di stato" e in realtà occupatissimo in banchetti e in orgie amorose. È curiosa anche la presenza di una quantità di informazioni di testimoni, raccolte dall'autore e relative all'omosessualità del regnante: gli piacevano i giovinotti biondi e con gli occhi azzurri, che assumeva come aiutanti e autisti e coi quali viaggiava in continuazione. Partendo all'inizio da vaghe dicerie su queste inclinazioni regali, Gančev, accumulando dichiarazioni di amici e confidenti, giunge a proporre come certa la omosessualità del Coburgo (o meglio la bisessualità

dello stesso) ma non sa però rispondere a una sua curiosità personale, di una certa morbosità: era omosessuale attivo o passivo?

La rappresentazione degli eroi della lotta nazionale e dei potenti dell'epoca successiva è fatta da una posizione che accentua i difetti dei singoli e tende a trascurare i meriti che il canone nazionale attribuisce loro. Gli intrighi politici, lo scontro tra liberali e conservatori, russofili e russofobi, è letto per lo più come un susseguirsi di truffe, menzogne, ingrattitudini e trasformismi. La lingua dell'autore è bellissima: il testo, oltre al valore documentario (pur facendo la tara sul pessimismo e disincanto dell'autore e pur privilegiando, come giustamente notano i curatori a p. 562, i tratti in qualche modo caricaturali), si legge con piacere e ha certamente pregi letterari oltretutto linguistici. Questa edizione, elegante dal punto di vista librario, completa e filologicamente impeccabile, costituisce un merito notevole per i suoi due curatori.

Giuseppe Dell'Agata

J. Banville, *Ritratti di Praga*. Guanda, Milano 2005

John Banville è critico letterario e soprattutto scrittore irlandese noto per la sua opera di romanziere (fra i suoi titoli *Doctor Copernicus*, *La notte di Keplero*, *La lettera di Newton*), ma qui si cimenta con un'opera a metà fra il saggio storico-culturale e le memorie autobiografiche di un viaggiatore curioso ed esistenzialmente coinvolto nel suo itinerario. Con questo *Ritratti di Praga*, primo di una serie pensata da Guanda per far incontrare autori famosi con le città del loro cuore, egli si concentra dunque sulla capitale ceca, motivo per cui ci troviamo a redigere alcune note per una rivista di slavistica (anche se con un certo ritardo sull'uscita italiana). Ritardo o meno, confessiamo di esserci accostati al testo con una certa sufficienza spocchiosa, mista al timore di trovarsi di fronte all'ennesimo emulo chiacchierone di Ripellino; invece da un lato lo slavista palermitano è solo evocato, citato è vero qua e là, ma con pacati e gradevoli intenti "smitizzanti"; dall'altro a lettura avvenuta ci si accorge con soddisfazione che non siamo di fronte a un ulteriore affresco turistico-letterario della città sulla Moldava, bensì (come da titolo) davanti ad alcuni ritratti di personaggi che, magari anche non praghesi, non cechi, hanno condiviso un frammento del proprio destino terreno con la capitale boema. "Una manciata di ricordi, variazioni sul tema" lo definisce l'autore, e poi ancora "Una triste canzone d'amore per un'amata che non potrà mai contraccambiare". E se l'amata Praga è visitata per la prima volta ancora sotto il regime, e poi rivisitata e rivista con gli stessi occhi a distanza di vent'anni, non resta a Banville che

offrire questi ritratti come "un segno di pace, un dono rassicuratore offerto con titubanza", quasi egli, amante infedele e discontinuo, si sentisse in dovere di recare omaggio alla città dei misteri e delle donne belle come Eva Bartok, l'attrice che gli aveva provocato una sorta di *imprinting* femminile e gli evocava immagini di bellezze apparentemente irraggiungibili. Almeno fin quando appunto il nostro buon irlandese, spesso accostato per il suo stile a Nabokov, non si ritrovò ad appurare di persona che "tutta l'Ungheria e la Cecoslovacchia, e probabilmente anche gli altri paesi del Blocco Orientale... pullulavano di sue sosie" (si intenda: della fascinosa Bartok).

Questa nostalgia quasi primigenia di un "tipo" femminile per fortuna non infetta poi il libro di sentimentalismi da *femmes fatales* d'oltrecortina o peggio di dongiovannismo kunderiano, ma si sposta bensì su uno dei ritratti più intimi e privati, quello della bella e raffreddata Kateřina (nel capitolo dal titolo dolcemente fuorviante "L'orgia di Praga", pp. 89-114) che è legato all'esperienza di un incontro realizzatosi solo a metà, di una serata fra amici che è tutto un atto mancato, ma che imprime il tono al libro intero, felicemente caracollante fra echi nostalgici di un mondo misterioso (la Praga incomprensibile e gelida degli anni Settanta) e i misteri veri e propri del Barocco di Rodolfo II, imperatore asburgico a cavallo fra XVI e XVII secolo, per finire, ahinoi, nella vociante orda di turisti che affollano oggi la città. La serata in sordina con bevande scadenti, gente sconosciuta e una lingua ignota, trascorsa dal visitatore in quella che è "la grande, cupa fredda stanza di Kateřina" finisce così per rappresentare per Banville "la quintessenza di Praga prima della rivoluzione del 1989", un mondo triste in cui tutti i cliché sul comunismo sono confermati e amplificati. E ciò nonostante pieno di un paradossale, antiestetico fascino.

Ma c'è appunto l'altro aspetto del ricordare di Banville, quello che comprende gli episodi non vissuti direttamente, e solo compulsati in biografie e, per stessa ammissione dell'autore, nel mondo del web: è la Praga dei non praghesi, quella dell'imperatore Rodolfo e dei suoi geniali o truffaldini compagni di viaggio, la Praga dei grandi Keplero e Tycho Brahe e dei numerosi imbrogliatori alchemici. È la città che quasi naturalmente attira la stravaganza e l'eccentricità di mezza Europa (sedicenti maghi alla ricerca della pietra filosofale, chiacchieroni e faccendieri che fanno leva sulla forza delle superstizioni del tempo), ma altrettanto naturalmente attira personaggi a tutto tondo, quali Arcimboldo o gli astronomi germanici in fruttuosa competizione: Brahe, danese con il suo naso posticcio (lo aveva perso in un duello), i suoi sogni megalomani e la sua imponenza fisica (ancora Banvil-

le: “dovette sembrare un vero vichingo al tarchiato imperatore”); Keplero, convinto protestante, convinto pitagorico e altrettanto convinto copernicano, un lustro più giovane dell'esimio e ammirato collega. I due ebbero molto da dirsi e da ridire (l'un dell'altro) e il capitolo “Il grande danese e il cagnolino” (pp. 115-166) è certamente il più gustoso e il più intrigante per uno che si occupa senza preconcetti di Boemia e della storia della sua capitale, proprio perché è una narrazione argutamente romanzata della vicenda di due grandi personaggi in fondo stranieri e fuggitivi, che a Praga trovarono alterne fortune e un rifugio momentaneo da mali certamente peggiori (si ricordi anche soltanto che Keplero si vide privato di tutti i suoi beni in Carinzia in quanto protestante e dovette comunque darsi alla fuga al momento dell'ascesa al trono ceco dell'ultracattolico Ferdinando II).

Ma tra questi *Ritratti* c'è anche una grande piccola Praga dell'epoca moderna (non “contemporanea”, quella l'hanno violentata i turisti. . .), quella fotografata da Josef Sudek (“Prospettiva: la città di Sudek”, pp. 15-68), autore di immagini “evocative e proustiane”, fotografo sublime senza il braccio destro (perso in guerra) attraverso i cui occhi in definitiva Banville “vede” Praga, mentre fino ad allora l'aveva semplicemente “guardata”. Sudek è senz'altro uno dei grandi rappresentanti di quell'arte che ha avuto una gloriosa e mai ingessata tradizione proprio nei paesi cechi (Štyrský, Drtikol, il quasi omonimo Saudek, Funke, ma anche Zykmond fra i tanti), coraggioso sperimentatore e testimone non pedissequo della città sulla Moldava, cui dedicò fra gli altri un volume di scatti quasi omonimo di questo libro, *Panorami di Praga* (quasi omonimo per lo meno nella traduzione presente in Banville, ché il titolo originale suona più come “Praga panoramica”).

In conclusione, glissando sui diversi errori presenti nel libro e tutto sommato prevedibili avendo a che fare con una lingua ardua come il ceco i cui termini sono qui per di più tradotti attraverso la mediazione dell'inglese, non si può che apprezzare un sentito omaggio autoriale a una città ricca di storia e di vedute, che qui non si limitano a scorci panoramici a effetto, ma si fanno davvero “ritratto”, immagine fedele, proprio in quanto soggettiva e personale, di luoghi e cose amate. Viene citato in fondo tutto quello che ci si aspetta di leggere sulla città, ma non nella forma di stereotipi e formule stantie, il che fortunatamente fa di questi *Ritratti di Praga* non una guida turistica, ma la ricostruzione lirica delle impressioni di uno scrittore.

Sicuramente da leggere; si raccomanda soprattutto a chi non ha mai avuto la fortuna-sfortuna di vedere la Praga degli anni bui del regime e conosce, come il sottoscritto, solo

quella omologata dei fast-food.

Massimo Tria

V. Archipov, *Design del popolo*, traduzione di A. Arduini e G. Guerzoni, Isbn Edizioni, Milano 2007

Viviamo in un'epoca dominata dal culto della tecnologia. Il reale, ormai relegato in un angolo buio delle nostre esistenze quotidiane, sembra aver definitivamente ceduto la palma del vincitore al regno incontrastato della virtualità. Nella società postmoderna e tardocapitalista i nuovi strumenti di comunicazione di massa sono entrati prepotentemente a far parte della vita di tutti i giorni; negli uffici e nelle case gran parte della popolazione trascorre il proprio tempo, immobile, di fronte a uno schermo luminoso, i cui confini coincidono apparentemente con i limiti del conoscibile. Collegati alla rete mondiale ventiquattro ore al giorno, viziati da modelli di comunicazione istantanea e forme di conoscenza sempre a portata di mano, diamo vita all'illusione del controllo totale, dell'onnipotenza tecnologica. Ogni problema quotidiano, qualsiasi difficoltà materiale, sembra poter essere risolto da macchine a cui deleghiamo il lavoro sporco, di cui nessuno ha più la voglia o il tempo di occuparsi. La percezione comune, difficile da scalfire, è che questi prodotti dell'industria abbiano sempre fatto parte delle nostre vite, che semplicemente non sarebbe possibile un mondo senza tecnologia. In questo modo oggetti di uso quotidiano, semplici elettrodomestici prodotti dall'uomo, assurgono all'ambito dell'eterno.

Forse è per questo che il fenomeno degli oggetti autoprodotti, utensili rudimentali creati dall'uomo con le proprie mani per risolvere i problemi di ogni giorno, rievoca luoghi della memoria distanti e pieni di fascino; un immaginario infantile, popolato da nonni laboriosi abbonati a riviste per radioamatori, che con mani sapienti e borse degli attrezzi, manipolando materiali grezzi e apparentemente privi di forma o utilità, danno vita a oggetti funzionali e a misura d'uomo, intrisi di mistero perché in essi si intravede l'impronta indelebile e irripetibile del loro creatore.

Design del popolo è un libro che sfugge alle abituali forme di classificazione; non è un saggio, non è un catalogo d'arte, non è un'opera narrativa; è piuttosto un documentario in forma cartacea, erede anomalo e figlio illegittimo della *Literatura fakta* degli anni '20, un archivio incompiuto e in continua evoluzione di una forma d'arte finora misconosciuta dalla cultura ufficiale e dai mezzi d'informazione di qualsiasi tempo o paese, gli oggetti autoprodotti di uso quotidiano. Nel volume, puntualizza Archipov nell'introduzione, viene affrontata solamente la matrice russa di questo fenomeno mondiale. Su ciascuna pagina compare una fotografia dell'oggetto in questione con una didascalia che indica il luogo

go e la data di produzione, il nome, una foto formato tessera e un breve racconto dell'autore, che spiega con quali materiali e in quali circostanze è stato costruito il manufatto. Sono marchingegni dall'aspetto insolito, costruiti per lo più con materiali di scarto, capolavori del ri-uso, prodotti dell'ingegno di chi per anni ha dovuto supplire alla cronica *deficitnost'* di beni di prima necessità in epoca sovietica e durante la *perestrojka* in particolare, e alla successiva impossibilità per molti di accedere al nuovo *izobilie* [abbondanza] postsovietico, frutto del liberismo sfrenato che ha caratterizzato l'economia russa degli ultimi anni. Antenne televisive composte da forchette saldate tra loro (acquistate in blocco nel periodo di crisi degli anni '80, quando nei negozi c'era solo un tipo di merce, in un disperato istinto all'accumulazione, manifestazione del mitologema del magazzino, secondo Epštejn prefigurazione illusoria e realizzazione parziale del futuro radioso avvenire, regno di abbondanza e perenne disponibilità di merci per tutti) o da ruote di bicicletta legate a una croce di legno, radio fatte in casa con cui sintonizzarsi a Voice of America, distillatori artigianali con cui produrre abbondante *samogon'*, soprattutto nei periodi di magra del *suchoj zakon*, la legge contro il consumo di alcolici voluta da Gorbacëv negli anni '80. Ma anche cappelli, coperte, giocattoli, pupazzi e tappi per la vasca da bagno.

Tutto è iniziato per caso. Era il 1994. A quell'epoca Archipov produceva personalmente le sue opere a partire da materiali di scarto, un po' come i nostri artisti dell'arte povera negli anni '60. Un giorno, nella dacia di un conoscente, vide uno strano oggetto, un attaccapanni ricavato da un vecchio spazzolino da denti ripiegato su una fonte di calore; per la prima volta ripensò in modo diverso alla miriade di oggetti del genere che riempivano le case di conoscenti e amici. Si ricordò dei giocattoli e degli addobbi natalizi che il padre costruiva per lui quando era bambino e si rese conto che quel tipo di manufatti per molti anni avevano costituito una parte importante della vita quotidiana dell'Unione sovietica. Da allora Archipov ha collezionato più di mille oggetti, ha organizzato mostre in tutto il mondo e ha pubblicato un libro in patria (*Vynuždennye vešč'i. 105 štukovin s golosami ich sozdatelej iz kollekcii Vladimira Archipova*, Moskva 2003) e uno in Gran Bretagna (*Home-Made. Contemporary Russian Folk Artifacts*, London 2006), da cui deriva la presente traduzione.

Nelle varie interviste che ha rilasciato in Italia, Archipov sostiene che, perché un oggetto susciti il suo interesse, è innanzitutto importante che sia puramente funzionale, privo di qualsivoglia riflessione estetica da parte dell'autore. In effetti, gran parte dei creatori degli oggetti reagisce con stupore all'interesse di Archipov: "non si può dire che sia bello, ma funziona bene", "perché comprarne una se puoi farte-

la da solo?", "Avevi un paio di mani e qualsiasi metallo ti venisse in mente di utilizzare", sono le risposte più comuni. In questo i geniali artigiani di Archipov assomigliano a Makar, protagonista del racconto *Usomnivšijsja Makar* [Il dubbioso Makar] di Andrej Platonov: "Come avesse fatto a ricuocere il minerale nella stufa, nessuno lo sapeva, perché Makar lavorava con le sue mani intelligenti e la sua mente taciturna" (A. Platonov, *Usomnivšijsja Makar*, Moskva 1929, http://www.lib.ru/PLATONOW/us_makar.txt). Makar vorrebbe impiegare la propria competenza e abilità al servizio delle masse lavoratrici; è ossessionato dallo spreco di forza lavoro e dalla mancanza di tecnica. Per evitare di utilizzare costosi e ingombranti bidoni, propone che il latte venga trasportato direttamente dalle campagne alla capitale attraverso enormi tubi azionati da pompe idrauliche; per rendere più semplice ed economica la costruzione dei nuovi palazzi moscoviti, simboli del progresso e del rinnovamento nel nascente paese dei soviet, inventa un nuovo sistema di edificazione: il cemento dovrà essere versato dall'alto in scheletri d'acciaio preconfezionati, di modo che gli operai non sprechino le proprie forze nella posa dei mattoni: "Le case non bisogna costruirle, ma fonderle" (Ibidem). I progetti di Makar, grandiosi e irrealizzabili, rievocano le utopie architettoniche degli anni '20, frammenti di un'agognata società del futuro, razionalmente organizzata in ogni dettaglio, in ogni ambito della vita quotidiana. Come Ginzburg, Ladovskij e un'intera generazione di intellettuali coinvolti nella frenesia della ricostruzione nella cancellazione del passato, anche Makar dovrà scontrarsi duramente con le reali esigenze della massa, i residui incancellabili dello *staryj byt*, il vecchio modo di vivere e pensare:

Per noi la forza non conta – le case possiamo anche costruirle un pezzetto per volta – per noi conta l'anima. Se sei un uomo, il problema non sono le case, ma il cuore. Qui lavoriamo tutti seguendo calcoli e progetti, siamo tutelati sul lavoro, ci appoggiamo ai sindacati, ci svaghiamo al dopolavoro, ma non ci curiamo l'uno dell'altro, perché abbiamo affidato i nostri rapporti alla legge... Dacci l'anima, visto che sei un inventore!" (Ibidem).

Nel contesto di frenesia radicale e spasmodica tensione verso il cambiamento tipica delle avanguardie degli anni '20, la tecnologia e il linguaggio a essa correlato perdono la propria valenza scientifica, trascendono i limiti delle singole discipline e divengono oggetto di una vera e propria forma di culto religioso. Le case mobili di Chlebnikov, le "città del futuro" di Dobužinskij, gli *architektony* di Malevič, il *Leta-tlin*, la macchina volante di Tatlin, i progetti passati alla storia come *bumažnaja arhitektura*, architettura di carta, sono solo alcuni esempi di un immaginario scientifico e tecnologico segnato da un progressivo distacco dalla realtà. La

macchina, mero strumento al servizio dell'uomo, diventa in questo periodo il simulacro dell'imminente paradiso socialista, terra promessa dell'umanità progressiva, organismo senza difetti in cui ogni ingranaggio svolge la propria funzione razionalmente definita.

Gli anni '30 segnano una svolta radicale nella cultura sovietica; le sperimentazioni degli anni '20 vengono messe da parte; l'aggettivo "formalista", utilizzato con accezione fortemente negativa, diventa un'etichetta vaga e onnicomprensiva con cui viene bollata ogni forma d'arte che non si attenga ai canoni dominanti del realismo socialista. Nondimeno, nel corso di tutta la storia dell'Unione sovietica il culto della tecnologia rimarrà una costante della cultura e dell'ideologia ufficiali. La costruzione del canale Volga-Mosca, privo di una reale utilità pratica, e la realizzazione della metropolitana moscovita vengono descritte, nei manifesti propagandistici così come nei libri di scuola, come eventi miracolosi resi possibili dai nuovi eroi dell'Unione sovietica, sacerdoti della religione del comunismo dotati di poteri sovranaturali. Il termine *stroitel'*, costruttore, assume di per sé valenza positiva, nel suo doppio significato di lavoratore indefesso e *soznatel'nyj stroitel' socializma*, consapevole costruttore del socialismo. Le fabbriche segrete sono luoghi sacri e invalicabili, templi destinati al culto dell'industria sovietica.

Allo stesso modo, a partire dagli anni '50 e '60, in un momento in cui la politica sembra prendere apparentemente le distanze dalla spettacolarizzazione del reale tipica della cultura staliniana, la corsa alla conquista dello spazio segna il passaggio a una nuova forma di culto della tecnica e la nascita di un nuovo genere di eroi socialisti, i cosmonauti. Anche nel cinema si può notare la medesima tendenza trasversale. In *Svetlyj put'* [Il radioso cammino], del 1940, la prima cenerentola sovietica viene spinta a fare carriera stabilendo sempre nuovi record di produzione dall'innamoramento per un ingegnere-principe azzurro e diviene essa stessa ingegnere prima di entrare a far parte del novero dei *lučšie predstaviteli*, i migliori rappresentanti della nazione, e ricongiungersi con il suo amato. In *Šagaju po Moskve* [A zozzo per Mosca], del 1963, film dal contenuto ideologico molto meno esplicito, il giovanissimo Michalkov, che si aggira spensierato per Mosca canticchiando e dipanando teneri intrecci amorosi, non a caso è un *metrostroitel'*, erede un po' anomalo dei granitici eroi dell'epoca staliniana. In *Moskva slezam ne verit* [Mosca non crede alle lacrime], del 1980, una nuova donna in carriera-cenerentola con una volontà di ferro, studiando e lavorando sodo, riesce ad allevare un figlio da sola, a laurearsi e a fare strada nella vita, diventando nel finale, manco a dirlo, ingegnere capo della fabbrica in cui lavorava come semplice

operaia. Nell'immaginario collettivo l'operaio, l'ingegnere, il tecnocrate diventano le professioni nobili per eccellenza, gli *status symbol* lavorativi del *lučšij predstavitel'*.

L'industria e la ricerca scientifica sovietiche, dalla produzione di armamenti all'industria aeronautica fino alla corsa allo spazio, rispondevano più all'esigenza di plasmare un immaginario collettivo fondato sulla fede nel progresso che ai bisogni dei singoli individui. In questo contesto gli oggetti funzionali di uso quotidiano rappresentano quella che De Certeau definisce una tattica, una forma di resistenza individuale alle strategie messe in atto dalle istituzioni per imporre modelli di vita e di cultura predefiniti. "Chiunque riesca a fare qualcosa con le proprie mani preferisce costruire un oggetto piccolo e concreto invece di collaborare con gli altri per migliorare le condizioni di vita generali. Tutti sono abituati ad affrontare i propri problemi da soli". In questa affermazione emerge tutta la tragica doppiezza tipica della cultura sovietica; da un lato la cultura ufficiale, devota all'ottimismo di stato e accecata dalla fede irrazionale nel radioso avvenire dell'umanità, dall'altro i singoli individui che, dimenticati dalle istituzioni, attuano delle vere e proprie tattiche di sopravvivenza.

Come nelle installazioni di Kabakov (ad esempio: *L'uomo che volò nello spazio*), negli oggetti della collezione di Archipov i grandi miti, le icone, i feticci della cultura sovietica rivelano, attraverso il contrasto con lo squallore del quotidiano, la propria natura prettamente terrena. Il pantheon sovietico, dissacrato, diventa patrimonio della cultura popolare. Curiosamente in questo contesto il termine decostruzione assume un doppio significato: decostruzione filosofica dei miti su cui si fondava la cultura ufficiale e decostruzione materiale dei prodotti industriali dell'Unione sovietica. L'orologio di un aereo progettato per i voli transoceanici montato su un supporto di legno diventa una semplice sveglia; i pezzi di un aereo trovati nella discarica di un'accademia militare diventano una lampada da parete; le luci multicolori della base missilistica di Buran, che venivano utilizzate per i voli nello spazio, vengono trasformate in addobbi natalizi. Le rovine di un grande impero precocemente invecchiato vengono depredate da chi, ai margini della società, non era stato contemplato nel grandioso progetto del progresso collettivo. Ma c'è un altro elemento che lega indissolubilmente le opere di questa collezione ai miti di fondazione della società sovietica. Sempre nell'introduzione Archipov afferma che tutti gli oggetti hanno tre caratteristiche in comune: "funzionalità, unicità e la testimonianza dell'autore, che è anche il suo fruitore". In questi tratti essenziali traspare il riflesso, deformato e decostruito, della *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale di staliniana memoria, di cui il popolo sovietico sarebbe stato

autore, fruitore e protagonista, per diventare esso stesso opera d'arte e sintesi suprema di tutte le arti. Con la differenza fondamentale che i creatori di questi utensili, al contrario del Makar platonoviano, lavorano per migliorare le proprie condizioni di vita e non quelle del proletariato inteso come concetto astratto, che in questo caso autore, fruitore e protagonista non è il popolo sovietico nella sua interezza, ma ogni singolo individuo. Non a caso Archipov parla ironicamente della "propria utopia fatta in casa", di "un paradiso perduto in cui ciascuno costruisce gli oggetti che utilizza quotidianamente".

Gli oggetti autoprodotti di uso quotidiano costituiscono una parte importante di quella che Archipov definisce "moderna cultura materiale popolare", analoga ad altri elementi del folclore più comunemente noti e più frequentemente resi oggetto di indagine, quali ad esempio le fiabe e i canti popolari. Lo studio di questo fenomeno offre interessanti spunti di riflessione e potrebbe costituire per la Russia contemporanea una tappa importante per una ricostruzione critica del passato sovietico, troppo spesso ostacolata dagli atteggiamenti contrastanti, dettati dal coinvolgimento emotivo, di condanna e rievocazione nostalgica, nonché dai pericolosi tentativi di rimozione che hanno caratterizzato la politica culturale russa degli ultimi anni.

Fabrizio Fenghi

E. Gresta, *Il poeta è la folla. Quattro autori moscoviti: Vsevolod Nekrasov, Lev Rubiņštejn, Michail Ajzenberg, Aleksej Cvetkov*, Clueb, Bologna 2007

Il titolo di questo studio sulla poesia russa del secondo Novecento racchiude in sé buona parte della struttura del libro. Quattro capitoli densi di osservazioni su "poetica ed estetica" per ognuno dei singoli autori, introdotti da una presentazione, in cui Eugenia Gresta ripercorre i come e i perché del suo lavoro, e da un capitolo di contestualizzazione storico-letteraria.

V. Nekrasov, L. Rubiņštejn, M. Ajzenberg e A. Cvetkov, pur appartenendo a un comune retroscena culturale e alle schiere del traballante Olimpo della gloria letteraria contemporanea, presentano modi di scrittura differenti e offrono un originale contributo al postmodernismo russo. L'autrice non si esime dal riconoscere che il "tallone di Achille" della vacua e onnivora definizione di arte postmoderna è il relativismo, ma è anche pronta a utilizzare il postmodernismo come cavallo di battaglia per i suoi poeti. Il primo capitolo ("Una variazione sul postmodernismo: la Russia 'sotterranea'"), è un tentativo di collocare nell'habitat dell'*andegraund* lo specifico russo di tale assunto filosofico e critico-letterario; senza pretendere

di sconfessare l'etichetta e di rivoluzionare i confini, ammesso che questi siano rintracciabili, l'autrice recupera l'origine russa del postmodernismo nell'isolamento culturale sovietico degli anni Cinquanta; nel corso di un trentennio giovani scrittori emergono "al di fuori dell'ufficialità", e pullulano il *byt* mitizzato delle baracche di periferia, delle *kommunalki* e delle riunioni in cucina. È un contesto del "sottosuolo" comune a molte realtà urbane dell'Unione sovietica, ma ha uno sviluppo preminente a Mosca e Leningrado. Nel sottocapitolo dedicato al confronto tra le due capitali culturali, il discorso sulle reali differenze tra questi due poli di attrazione letteraria non appare convincente (capitolo 1.1.5). La metafora architettonica, per quanto suggestiva, è un luogo comune infedele per operare un distinguo tra i due contesti *andegraund*; al cospetto della briosa e dinamica trama letteraria moscovita, che secondo l'autrice ha la sua punta di diamante ne "l'eclettismo avanguardista", la parola poetica leningradese "del sottosuolo" esce dal confronto troppo pallida, patinata solo di spiritualità e di un linearità estetica tanto statica, per non dire stantia. In realtà, è sufficiente pensare alla Scuola filologica negli anni Cinquanta, all'esperienza dei Chelenuky negli anni Sessanta o a un Oleg Grigor'ev, per rendersi conto che lingua transmentale, minimalismo, concretismo, assurdità e primitivismo sono prerogative della poesia leningradese, tanto quanto lo sono a Mosca per i lianozovcy, per il gruppo Smog o per i concettualisti. L'influenza degli Oberiuty, cui accenna l'autrice attraverso Ajzenberg, e la loro successiva riscoperta (consocia e non solo inconscia) parte proprio da Leningrado, e V. Erl' negli anni Settanta ne è tra i principali portavoce (e non negli anni Sessanta come travisato in nota n. 30 – capitolo 1). Allo stesso modo, sono le riviste leningradesi degli anni Settanta a dare per prime risonanza nel samizdat alle opere di molti poeti moscoviti (Prigov, Rubiņštejn, Sapgir, V. Nekrasov, Sedakova e così via). In fin dei conti, a Leningrado nel secondo Novecento si sperimenta molto e in maniera spegiudicata, talvolta imitando, talvolta anticipando Mosca, più spesso procedendo parallelamente. E qui, avrebbe ragione E. Gresta: "Mosca ha avuto il vantaggio di essere la capitale sovietica", ma bisognerebbe aggiungere che ha avuto soprattutto il vantaggio di restare la capitale della nuova Russia. Negli anni Ottanta-Novanta, il progressivo emergere dell'*andegraund* moscovita è stato meno travagliato e meno ostacolato che a Leningrado-Pietroburgo; l'*andegraund* moscovita si è affermato nell'intersecare di definizioni come *Soc-art* e concettualismo, cui si sono sovrapposte le determinazioni estetico-filosofiche del postmodernismo. Non è allora corretto affermare che Mosca "ha offerto una scelta artistica maggiore" rispetto a Leningra-

do, ma solo che ha offerto una maggiore visibilità editoriale. Questa digressione è necessaria per ribadire la cautela nell'uso di definizioni generiche di postmodernismo russo e di *andegraund*. L'autrice si sofferma in un sottocapitolo a parte sulla "scena letteraria moscovita" e cerca di mettere ordine nella babele delle correnti estetiche della capitale, azzardando una esemplificazione tra ala destra e sinistra (la più sperimentalista) delle neoavanguardie, per poi collocare nel calderone del centro altri gruppi e voci non identificabili chiaramente. Tentativo lodevole, ma discutibile, soprattutto perché sono opinabili le classificazioni proposte dai critici (da Kulakov a Epštejn) sul come nominare il fenomeno x o l'autore y (meta-realista, continualista, presentista, concettualista, concretista e così via). Lo stagliarsi del concettualismo come entità dominante, come demiurgo della letteratura postmoderna russa, dà quasi l'impressione di voler mettere tutto a tacere e tutti d'accordo, sopraffacendo con la propria centralità le sfumature e le accezioni estetiche più disparate di una poesia russa che nel "secolo di bronzo", in realtà, è andata ben oltre lo sguardo egocentrico di Mosca. Inoltre, il termine "concettualismo", come ha ricordato in più occasioni lo stesso Prigov, è di per sé piuttosto lambiccato e non conferisce chiarezza al magmatico *andegraund* moscovita. Va ricordato, infine che il concettualismo non è frutto dell'autodeterminazione di un movimento letterario, bensì una intuizione critica di B. Grojs, che ne parla per la prima volta in uno studio apparso alla fine degli anni Settanta. Il concettualismo è subito recepito, anche se piuttosto passivamente da diversi autori (e non solo da Rubištejn, Sorokin e Prigov), per poi diventare una definizione sempre più ampia e indefinita. Premesso ciò, si può anche evitare di distinguere fino in fondo il minimalismo e il concretismo, riducendo queste correnti a sottoinsiemi parzialmente coincidenti con il concettualismo stesso; l'ardua e incompiuta impresa di ordinare poeti e "catalogare" poetiche, porta infatti E. Gresta a includere sotto la voce "concettualismo", di seguito a Prigov e Rubištejn, i nomi di Cholin, Sapgir, Kropivnickij, Nekrasov, Achmet'ev, Ajzenberg e altri.

Tralasciando ulteriori considerazioni di carattere storico-letterario, nel primo capitolo merita attenzione l'articolata, ma ben restituita, riflessione sulla "nuova parola" (capitolo 1.2), che aiuta a chiarire il ruolo dell'autore contemporaneo nel manipolare una lingua poetica russa ormai anarchica, laddove soprattutto il silenzio, il vuoto e il *nonsense* diventano segni connotativi dell'estetica postmoderna.

Seguono i quattro capitoli sui singoli autori, che paiono meglio congegnati e più solidi rispetto all'introduzione sull'*andegraund*. La prima analisi si concentra sulla figura di Vsevolod Nekrasov, unico dei poeti trattati che E. Gresta non ha conosciuto personalmente. La scelta di V. Nekrasov rap-

presenta in un certo senso una discrasia, se si parla di collocazione cronologica. Nato nel 1934, appartiene a una generazione precedente ai *semidesjatiniki* [autori degli anni Settanta] Cvetkov, Rubištejn (1947) e Ajzenberg (1948). La sua opera, in effetti, attinge già negli anni Cinquanta al contatto diretto con il gruppo di Lianozovo e risente molto prima delle concezioni neovanguardiste delle arti figurative. Il suo discorso poetico è laconico e trova massima espressione in un genere di poesia visuale e minimalista con le iterazioni lessicali ossessive e la paronomasia, elementi che l'autrice mette bene in risalto attraverso il supporto dei testi. È paradossale rilevare, e forse si sarebbe potuto sottolineare nel libro, che V. Nekrasov considerato una sorta di proto-concettualista, negli anni '70 si chiami fuori dal concettualismo (secondo sua stessa ammissione in una intervista del 1990 con V. Kulakov).

Il concettualista per antonomasia tra i poeti presi in esame è Lev Rubištejn, con lo stile inconfondibile della sua opera, poema senza fine della "Grande cartoteca". Rubištejn è a tutti gli effetti un poeta degli anni Settanta. La sua poesia prende forma su cartoncini da catalogo bibliotecario (*kartočki*), dove sono iscritti e numerati i suoi sibillini ma evocativi *monostichi*. Gresta parla di polisemia, o meglio di poliloquio del verso; con l'esempio di stralci di poema sofferma l'attenzione sulla doppia lettura dei versi-cartoncini: una slegata e occasionale, l'altra assolutamente ordinata e consequenziale. In appendice sono riportati i poemi *Il serafino con sei ali* e *Il poeta e la folla* di puškiniana memoria, da cui l'autrice ha tratto spunto per il simbolico titolo del libro. Per sua stessa affermazione "il concettualista Rubištejn ha scritto un testo dal titolo omonimo in cui il poeta e la folla sono indistinguibili"; a differenza de *Il poeta e la folla* di Puškin, secondo l'autrice le due entità un tempo distinte culturalmente si fondono ora nel postmodernismo. Avviene una osmosi tra poeta e lettore: "il poeta è la folla".

Il ritratto di Ajzenberg e Cvetkov, autori con cui Gresta dimostra maggiore confidenza, appare anche più esatto e approfondito; l'analisi retorica dei testi è attenta, e indugia anche sulle singole parti del discorso poetico e sulla metrica. Ajzenberg, allievo di Nekrasov e Satunovskij, è definito un minimalista, ma non un avanguardista. La sua lirica vive di una "instabilità semantica" che trova conforto nelle strutture formali dei testi. L'autrice sottolinea il ruolo attivo di Ajzenberg nell'*andegraund*, dai tempi del circolo Ioffe-Saburov in cui entrò già nel 1967, sino ai "martedì letterari" da lui organizzati in appartamento protrattisi fino al 1998.

Altra storia è quella di Aleksej Cvetkov, legato al gruppo Moskovskoe vremja, ma presto distaccatosi dall'*andegraund* moscovita con la "misteriosa" emigrazione in America alla

metà degli anni '70. Come viene ben evidenziato, Cvetkov è un autore anomalo e non solo perché lascia presto l'Urss e opera nell'emigrazione; egli porta un nuovo punto di vista nel postmodernismo russo, soprattutto sul piano stilistico, con un progressivo avvicinamento agli esperimenti in prosa, come emerge inoltre dall'analisi di *Edem*, un testo eclettico ritenuto a ragione dall'autrice simbolo della poetica di Cvetkov (capitolo 5.2.1.). Stranamente, in appendice, non appare tuttavia nessuna poesia tradotta di Cvetkov. Va ricordato che le traduzioni delle poesie in nota (davvero poco fruibili) e nell'appendice (di Nekrasov, Rubiņštejn e Ajzenberg) sono di Alessandra Sisti. Un ultimo appunto riguarda la bibliografia; vero è che fenomeni letterari così prossimi, cronologicamente parlando, sono ancora limitati da giudizi soggettivi e da pochi apprezzabili approfondimenti filologici, tuttavia alcuni lavori avrebbero meritato almeno una menzione bibliografica, come diversi riferimenti di critica apprezzabili sin dai tempi del samizdat o contributi stranieri recenti, come l'importante pubblicazione di Alessandro Niero (*Otto poeti russi*, 2005), che include oltre alle traduzioni, anche il commento ad Ajzenberg e Rubiņštejn. Nonostante ciò, resta l'impressione di una lettura originale condotta in prima persona da Eugenia Gresta, evidentemente consapevole delle asperità incontrate sul suolo impervio e affascinante della poesia contemporanea, solo in parte alleviato dal fallace conforto di un contatto vivo con gli autori.

Marco Sabbatini

R. Vassena, *Reawakening National Identity. Dostoevskii's Diary of a Writer and its Impact on Russian Society*, Peter Lang, Berna, 2007

Nel vasto panorama degli studi dostoevskiani di recente pubblicazione, si segnala il libro di Raffaella Vassena, incentrato sul profondo rapporto del grande scrittore russo con i suoi lettori, rapporto a cui egli aveva cercato di dare particolare profondità negli anni in cui fu editore del *Dnevnik pisatelja* [Il diario di uno scrittore, 1876-1877]. Il libro *Reawakening National Identity. Dostoevskii's Diary of a Writer and its Impact on Russian Society*, uscito quest'anno presso Peter Lang e presentato lo scorso luglio al XIII Convegno Internazionale di studi dostoevskiani, organizzato a Budapest dalla International Dostoevskij society, si occupa proprio di alcuni delicati aspetti concernenti il *Dnevnik*: a quale tipo di lettore si volse Dostoevskij nel lavorare a questa pubblicazione? Con quali lettori corrispondeva? Come si manifestava su di essi la sua influenza e quanto egli stesso era da loro influenzato? E soprattutto, quale evoluzione ha trovato tra i lettori il concetto di *national identity* suggerito nel titolo del libro?

La studiosa italiana, che ha compiuto approfondite ricer-

che in questa direzione durante il dottorato di ricerca presso l'università di Milano e un biennio di studi post-dottorato ad Harvard, apporta un contributo di indiscussa freschezza e novità alla questione, basandosi su tre tipi di fonti: non solo i testi del *Dnevnik* e i maggiori contributi critici, soprattutto russi e americani (il lettore ne troverà ampia traccia nella bibliografia alla fine del volume), che hanno negli anni fatto emergere la pregnanza di questo problema, ma anche la corrispondenza che Dostoevskij intratteneva con i lettori. La Vassena ha evidentemente "inseguito" questi lettori, cercando di ricostruirne identità, provenienza (la preziosa tabella alle pagine 102-104 mostra come essi provenissero da ogni angolo della Russia), capacità di riflessione e grado di influenza sull'evoluzione del pensiero dello scrittore. Queste lettere ci inducono a una valutazione più puntuale del rapporto tra Dostoevskij e i suoi lettori, un rapporto "anti-tolstojano", quindi non gerarchico, ma paritario, intimo, libero, molto confidenziale: "Comparing the letters it is possible to deduce that, even though writing to a writer for personal advice was not a widespread custom at that time, the act of writing to Dostoevskii was regarded as something quite natural and instinctive" (p. 105).

Il volume è diviso in due parti, la prima dedicata all'evoluzione della retorica dostoevskiana nel *Dnevnik*, la seconda, più lunga e articolata, attenta alle reazioni della società russa in seguito a precisi fatti di cronaca che trovarono ampia trattazione nella rivista e che nel libro sono analizzati anche alla luce delle opinioni dei corrispondenti di Dostoevskij. Si ripercorrono, così, attraverso le sollecitazioni del romanziere e le risposte dei lettori, alcuni "casi pietroburchesi" che fecero scalpore nel 1876: il processo a E. Kornilova, accusata di aver gettato dalla finestra la figlioccia, quello a S. Kroneberg, probabile torturatore della sua bambina, e soprattutto quello ad A. Kairova, che aveva ucciso la moglie dell'amante. Quest'ultimo fatto criminoso fu poi oggetto di un dibattito particolarmente approfondito e complesso sul ruolo e l'identità della donna russa, di cui si dà conto nel capitolo VII. Il dialogo tra lo scrittore e i lettori appare sempre vivo e spontaneo: comunicando con loro Dostoevskij sembra rievocare il carattere polifonico che caratterizza i suoi romanzi, non assume cioè mai una posizione dominante, ma preferisce che siano gli stessi lettori a esprimersi, spinti da un senso di libertà e verità, piuttosto che da pregiudizi o atteggiamenti reverenziali. Alla luce di queste considerazioni emerge una delle tesi su cui insiste Raffaella Vassena, ossia che Dostoevskij abbia cercato un lettore *nerassuždajuščij*, "che non rifletta", nel senso che sia disposto a seguire l'invito alla discussione offerto dall'autore prescindendo dalla sua scuola letteraria o dall'ideologia politica dominante, tratti che invece caratterizzerebbero

il “lettore professionale”. Si completa così il ritratto preciso del tipico lettore del *Dnevnik*, che era “fairly educated, came from different social conditions and belonged to the middle intelligentsia” (p. 99), ma, soprattutto, era più versatile e si concentrava sulla verità dei fatti, sulla complessità dei casi, i quali, sembra dirci lo stesso Dostoevskij, devono giudicarsi singolarmente e sollevare dibattiti su cui si avviano forti e sacri ideali.

Di particolare rilevanza i capitoli VIII e IX sulla questione del risveglio dell’identità nazionale, che lo scrittore aveva molto a cuore e sulla base del quale cercò di definire il buon russo ortodosso avvalendosi di esempi negativi: “As Dostoevskij national ideology takes shape by opposition to other nationalities, so the model of a Russian nationalist orthodox reader takes shape in opposition to negative examples of other real or imaginary readers of different nationalities and faiths” (p. 76), tra i quali Dostoevskij non esitava a considerare gli ebrei. L’ultimo capitolo del libro tocca proprio questo “estremo paradosso” della questione ebraica. Sollevata principalmente a causa delle aperture dello zar Alessandro II nei confronti degli ebrei, dopo l’atteggiamento repressivo che aveva caratterizzato il regno di Nicola I, la questione ebraica divenne uno degli argomenti centrali del *Dnevnik* a partire dal maggio 1876, accendendo per la sua delicatezza una vivace polemica tra i lettori più o meno antisemiti e gli stessi ebrei che seguivano Dostoevskij. Il paradosso sta nel fatto che lo scrittore non maturò una presa di posizione forte, ma oscillò tra due estremi alla ricerca di una opinione che non ferisse troppo i suoi lettori. Pur accusando, nella prima parte di questa discussione, gli ebrei di avere per millenni evitato contatti con le altre culture e favorito così la loro immagine di “popolo eletto”, lo scrittore prende atto della delicatezza del problema e di mese in mese si accresce in lui la paura di essere trascinato in una violenta e impopolare polemica. In linea con la politica di Alessandro II, egli ritorna quindi su posizioni molto più tolleranti e nella famosa edizione del *Dnevnik* del marzo 1877 dichiara di essere “for the full extension of rights to the Jews in formal legislation and, if such is possibile, also for the fullest equality of rights with the native population” (p. 203). Indubbiamente, spiega l’autrice appoggiandosi ai testi, siamo di fronte a una posizione non chiara, che rivela una fase contraddittoria del pensiero dello scrittore, ma proprio per questo di grande interesse: “The struggle taking place inside the author consisted of an attempt to negotiate and the urgency to defend the keystone supporting the whole publication. This led Dostoevskij to betray himself and reveal contradictions which aroused confusion even among readers” (p. 211). Il progetto di Dostoevskij, volto a elevare la coscienza di un’identità nazionale e

amplificare l’unicità del popolo russo, nello spirito del celebre discorso su Puškin, trovò quindi nella scottante questione ebraica un ostacolo. Lo scrittore la affrontò con prudenza, lasciando soprattutto posto al dibattito promosso dal lettore *nerassuzhdajuščij*, le cui lettere trovano adeguato commento nelle pagine della Vassena.

Lo studio coinvolge in un’analisi chiara, sobria e accurata ricchi materiali di non facile valutazione, quali le lettere dei corrispondenti di Dostoevskij, che non di rado appaiono afflitti da dubbi e problemi personali (un capitolo del libro è dedicato proprio ai lettori che gli chiedevano aiuto), oppure sostengono idee complesse e contraddittorie: come dimostra l’autrice, lo scrittore non ha semplicemente esercitato grande influenza “su di loro”, ma ha anche agito “con loro” per portare alla luce quel senso liberatorio e quella sete di verità che caratterizzano la sua stessa narrativa.

Marco Caratozzolo

S. Volkov, *Stalin e Šostakovič. Lo straordinario rapporto tra il feroce dittatore e il grande musicista*, traduzione dall’inglese e dal russo di B. Osimo, Garzanti, Milano 2006

Come evidenza il sottotitolo del testo, *Lo straordinario rapporto tra il feroce dittatore e il grande musicista*, al centro dell’opera di Solomon Volkov emerge l’eterna questione della contrapposizione fra artista e tiranno, un elemento ricorrente nella storia della cultura russa. Il noto musicologo e scrittore, amico personale di Šostakovič, ricostruisce le tappe della vita e della creazione del compositore sullo sfondo delle trame complesse della politica staliniana. Nell’edizione italiana di *Shostakovich and Stalin: the Extraordinary Relationship Between the Great Composer and the Brutal Dictator* (New York 2004), accanto all’“Introduzione” dei figli Galina e Maksim compare una prefazione a cura di Vladimir Spivakov, che attraverso ricordi personali e alcuni versi di Marina Cvetaeva mette in luce la profonda interdipendenza fra gli orrori staliniani e la musica di Šostakovič. In queste pagine vengono illustrati il punto di vista e gli obiettivi complessivi del lavoro di Volkov che, avvalendosi di un’accurata documentazione, delinea un ritratto originale e per certi versi inedito dei protagonisti. Sul piano editoriale si segnalano in particolare il prezioso inserto fotografico tratto dall’archivio personale dello studioso e la scelta di riproporre la copertina originale dell’edizione americana.

L’avventura umana e professionale di Dmitrij Dmitrievič Šostakovič (1906-1975) si interseca e si scontra a più riprese con i programmi e la visione ideologica del partito; il testo è articolato su un percorso cronologico, che segue la para-

bola creativa del compositore pietroburghese dagli anni giovanili (la *Prima Sinfonia* risale al 1926) all'ultimo periodo, dopo la morte del dittatore. Ciascun capitolo analizza i contenuti e le caratteristiche formali delle sue opere in relazione agli avvenimenti storico-politici e ai calcoli ambigui di Stalin. La fluidità stilistica e la dovizia di dettagli rendono avvincente la lettura, e i vari riferimenti concreti interpolati nella narrazione sembrano intrecciare i fili di un romanzo immaginario. I numerosi parallelismi con i destini di altri personaggi celebri del tempo – fra cui spiccano Achmatova, Pasternak, Ejzenštejn, Mejerchol'd e Prokof'ev – permettono una comprensione più approfondita dell'opera del compositore, collocandola appieno nell'ambito culturale in cui è nata. Il clima sinistro e angosciante del periodo portava a compromessi umilianti per sopravvivere, che in alcuni casi – soprattutto agli occhi dell'Occidente – sono stati percepiti come connivenze con il regime (si pensi alla partecipazione forzata del compositore alla *Waldorf Conference* di New York nel marzo 1949 o alla sua iscrizione al partito comunista nel 1960). Volkov si propone di chiarire gli aspetti contraddittori della personalità e del pensiero di Šostakovič attraverso una ricomposizione minuziosa del contesto in cui è vissuto: la sua musica viene interpretata allo stesso tempo come testimonianza e denuncia, come un tentativo titanico di resistere alle pressioni politiche trasfigurando le proprie sensazioni nel linguaggio criptico dell'arte. Secondo Spivakov, infatti, le circostanze concrete dell'epoca staliniana hanno conferito alle sue opere una “potenza inverosimile”, una portata simbolica che va ben oltre il valore tecnico, sino a riflettere in modo inequivocabile le tragedie e le sofferenze di un'intera generazione. Fra storia e memoria, la ricostruzione delle vicende del compositore getta luce sul dualismo intrinseco di quegli anni, sull'oppressione, il senso di colpa e la cortina di intrighi con cui Stalin manipolava cinicamente l'élite culturale del paese: “La profonda empatia di Šostakovič con i sofferenti gli permise di fare la cronaca di eventi che non aveva vissuto, torture, esecuzioni, vita in prigione e nei campi, e di descriverla in modo estremamente vivido” (pp. 71-72).

Nel prologo e nel primo capitolo viene sviluppata una delle tesi principali del testo: il gioco di ruoli fra Stalin e Šostakovič è paragonato al rapporto ambivalente fra lo zar Nicola II e Puškin. Le affinità affondano le radici nella concezione autocratica della cultura dei due governanti, che nelle vesti di autorità assolute intendevano controllare dall'alto ogni tipo di espressione artistica. Attraverso il peso schiacciante del potere e di un'ambigua benevolenza, entrambi hanno reso gli artisti consapevoli del loro ruolo, e li hanno intrappolati in un confronto impari che mirava a soggiogar-

ne la creatività. Sin dalle prime opere, sulla scia del *Boris Godunov* del prediletto Musorgskij, Šostakovič assume la maschera dello *jurodivj*, il “folle santo” dell'antica tradizione russa, che dalla sua posizione estrema e marginale aveva la possibilità di dire il vero. Circondato dall'aura sacrale e profetica di questa figura, il musicista intreccia un dialogo con il potere, diventando metaforicamente la personificazione della coscienza popolare; come osserva Volkov, gli elementi di continuità agiscono a più livelli:

Gli *jurodivye* erano noti per il loro modo di parlare bofonchiando, le frasi corte, nervose, balbettanti, con parole ripetute. Nel *Boris Godunov* di Puškin, il folle santo insiste: “Dammi, dammi un copeco”. In questo c'era tutto Šostakovič: chiunque gli avesse mai parlato conosceva il suo modo di “impigliarsi” in una parola o in una frase, ripetendola più volte. Gli psicologi hanno notato che questo è caratteristico della creatività dei bambini, confronto che si addice a Šostakovič (p. 63).

Il secondo e il terzo capitolo indagano dettagliatamente la situazione socio-politica degli anni Trenta, in cui è maturata la prima campagna persecutoria nei confronti di Šostakovič e della sua musica. Attraverso l'editoriale anonimo “Caos anziché musica” (comparso sulla *Pravda* il 28 gennaio 1936), Stalin sferra un attacco durissimo all'opera *Lady Macbeth nel distretto di Mcensk* (1932), definendola un torbido intreccio di sesso ed erotismo. Alle accuse di indecenza e oscenità si sovrappone una pesante stroncatura sul piano formale del tutto inattesa, considerati il grandissimo successo dell'opera e le recensioni entusiaste ricevute da pubblico e critica. Il talento e la genialità di Šostakovič, colti sin dall'inizio dall'autocrate, diventano la sua condanna e allo stesso tempo la sua salvezza: in certi periodi diventa il bersaglio polemico di furiose campagne denigratorie in nome della semplicità popolare e del realismo socialista; in altri, quando è utile al regime, viene messo al centro di una vera e propria celebrazione.

Nel quarto capitolo ci si sofferma sul lavoro per il cinema del compositore, l'unica fonte di reddito e di salvezza rimasta dopo gli attacchi su vasta scala del 1936. Nell'atmosfera plumbea del periodo, caratterizzata dal confino in Siberia di parenti stretti, Šostakovič trova comunque la forza di scrivere di nascosto, componendo alcune delle sue opere migliori, fra cui la *Quinta* e la *Settima sinfonia*. Nel momento del suo miracoloso ritorno in auge coinciso con la Seconda guerra mondiale, quest'ultimo pezzo, conosciuto anche con il nome di *Sinfonia di Leningrado*, viene esaltato dal regime in chiave patriottica e antinazista. In realtà, come dimostra la minuziosa ricostruzione di Volkov, il complesso ordito simbolico della sinfonia affonda le radici nel terrore costante degli anni Trenta, e sebbene sia stata trasformata in una delle armi più

potenti della propaganda culturale sovietica oggi vi si possono cogliere echi e allusioni di segno diverso. Lo stile di *requiem* in cui è scritta fa pensare alla *via crucis* delle vittime dei gulag, alle processioni interminabili verso una morte annunciata. Durante la Seconda guerra mondiale la posizione di Šostakovič cambia radicalmente: agli occhi dell'autocrate le alte qualità spirituali delle sue opere e l'atteggiamento del tutto defilato diventano modelli positivi da imitare. L'attribuzione di cinque premi Stalin al compositore tra il 1941 e il 1952 testimonia ancora una volta l'ambivalenza di fondo del gioco di ruoli impostato da Stalin.

Nel 1948, quando le circostanze vittoriose gli consentono di tornare a occuparsi attivamente della cultura, il dittatore riprende la sua battaglia cieca contro il formalismo, mettendo all'indice le opere dei migliori compositori sovietici e costringendoli a una rieducazione di stampo marxista-leninista. L'umiliante "processo di partito" tenutosi al Cremlino nel febbraio di quell'anno viene rievocato in chiave satirica da Šostakovič nel suo *Raek antiformalista*: da artista osannato a livello internazionale il compositore si ritrova nella lista dei nuovi "nemici del popolo".

Fra le righe dell'accurato resoconto di Volkov affiora l'estrema ambiguità del potere: come in una tragica lotteria, i destini dei singoli individui erano determinati da un giorno all'altro da bruschi cambiamenti di orientamento e necessità politiche. Spicca tuttavia la resistenza umana di Šostakovič, la sua capacità di reagire alle pressioni, all'angoscia e al terrore attraverso la musica: i periodi più oscuri e minacciosi, in cui si sentiva attanagliato dal pericolo, coincidono infatti con una febbrile attività creativa. Lo slancio interiore della vocazione artistica gli permetteva di sublimare il dolore, di parlare attraverso una scrittura musicale densa e tormentata, a tratti indicibilmente cupa e disturbante, dotata di una carica potente e visionaria. Come scrive lo studioso, dalle sinfonie di Šostakovič si sprigiona un'intensa ondata emozionale, espressa attraverso una densa stratificazione di riferimenti alle tragedie del tempo: "Šostakovič era riuscito a fare ciò che i maggiori autori russi di quegli anni si sognavano: creare una narrazione emotivamente veritiera, accessibile a un pubblico relativamente ampio, sul destino dell'intelligenza in epoca sovietica" (p. 197). Nelle opere dell'ultimo periodo del compositore, segnato dalla malattia e da un profondo pessimismo esistenziale, prevalgono sempre più l'elemento autobiografico e i presagi mortiferi. Dopo anni di tensione spasmodica dominati dall'impeto creativo, la disillusione e le incomprensioni del pubblico sembrano accompagnarne il lento declino.

Sullo sfondo delle tortuose vicende storico-politiche del-

l'epoca staliniana, la raffinata analisi di Volkov offre un ritratto a tutto tondo di Šostakovič; l'introspezione psicologica e l'ampio respiro della trattazione ci permettono di penetrare i significati reconditi della sua musica, che ancora oggi ci racconta in arabeschi sonori un tratto dolente della storia umana.

Ilaria Remonato

E. Faccioli, *Nikolaj Michajlovič Foregger (1892-1939). Dal simbolismo al realismo socialista*. Bulzoni, Roma 2007

Per molto tempo Nikolaj Foregger, teorico del teatro e regista dell'avanguardia sovietica, è stato dimenticato sia in Russia che all'estero (in Italia è citato perlopiù negli studi dedicati alla coreografia degli anni Venti), sebbene il suo studio, il Mastfor, fosse frequentato da nomi di rilievo come Ejzenštejn e Majakovskij, e la sua sperimentazione teatrale ottenne un riconoscimento ufficiale da parte di Mejerchol'd.

Foregger ebbe una vita piuttosto originale e avventurosa: non a caso l'unico libro dedicatogli in patria è stato intitolato dall'autore, lo studioso Aleksander Čepalov, *Sud'ba peresmešnika ili novye stranstvija Frakassa*, [Il destino del peresmešnik o i nuovi viaggi di Fracassa, Char'kov 2001].

Erica Faccioli ha scritto su Nikolaj Foregger una biografia che ricostruisce la storia di questo personaggio dai mille volti (regista-pedagogo, teorico del teatro e della danza, coreografo, direttore di teatri d'opera e del circo), restituendo la polifonia di voci che compongono il teatro foreggeriano a partire dai primi esperimenti improntati sui generi popolari e sulla commedia dell'arte, fino alle danze delle macchine e meccaniche degli anni Venti, ma riportando in luce anche il lavoro più misconosciuto del regista (a Char'kov, Kiev, Kujbyšev).

A riprova dell'intenso significato che il lavoro di Foregger ha avuto per la sua epoca, già nell'introduzione l'autrice segnala come "ripercorrere il percorso artistico di Nikolaj Foregger significa ripercorrere uno ad uno i tortuosi sentieri tracciati dai molteplici fenomeni che dal primo decennio del Novecento hanno condotto alle esperienze delle avanguardie in Unione Sovietica" (Ivi, p. 13).

Questa biografia contestualizza la teoresi e la sperimentazione di Foregger facendo riemergere l'affascinante storia del teatro sovietico degli anni Venti e Trenta – anche attraverso dense note chiarificatrici –, quando, sullo sfondo dei cambiamenti epocali portati dalla Rivoluzione d'ottobre, si andava componendo un intreccio di eventi culturali e artistici di straordinaria portata.

Il libro colloca le esperienze teatrali del regista all'interno di quelle dinamiche politico-sociali del tempo che, intersecandosi con le correnti artistiche, rivelano la loro natura

di “origine” di fenomeni estetici complessi e multiformi come fu il teatro di Foregger, definito da subito nel libro “una scatola magica” (Ivi, p. 13).

L'impostazione dello studio manifesta il suo carattere metodologico e critico, tramite un ampio spazio dedicato all'esame del contesto storico in cui sorge e si sviluppa una tendenza sociale dell'arte.

La storia dell'arte dell'Unione sovietica si snoda tra ufficialità e dissenso. Molti studiosi, soprattutto del cinema, lavorando con i documenti dell'epoca hanno avuto modo di accorgersi di quanti nomi sono stati cancellati dalla storia: nelle liste dei primi film sovietici, depositate negli archivi di stato, grosse pennellate hanno cancellato le vite degli artisti.

Lo storico del teatro non può avvalersi dei titoli di coda: soltanto un lavoro certosino, impregnato di vera passione, può restituirci i nomi dimenticati. Se ho parlato di cinema non è solo perché Foregger viene oggi citato in patria come *glavnyj obvinjaemyj*, ovvero l'imputato principale del processo svoltosi nel 1928 per “truffa cinematografica”: “ecco, per esempio, il regista Foregger. Il suo viaggio a Murmansk per le riprese del film *Aurora boreale* è stato tutto una storia ridicola. Nelle terre del nord estremo, hanno fatto grandi baldorie, spendendo il denaro dello stato” (citato in *Pervyj vek našego kino*, a cura di K. Razlogov, 2006, p. 189). Al di là delle disastrose esperienze cinematografiche di Foregger, il paragone tra il lavoro dello storico del teatro e quello del cinema, mi è venuto in mente perché la Faccioli ha realizzato nel suo libro un vero e proprio “montaggio” di sapore fortemente documentario, attraverso un sapiente accostamento di testimonianze storiche e fonti come manifesti, lettere, articoli, fotografie.

Con questa metodologia il libro restituisce, tra un documento e l'altro, la complicata trama dell'esistenza di questo misconosciuto kieviano; nel complesso e variopinto mosaico storico-critico composto dall'autrice, i fili dell'esistenza errabonda dell'inquieto artista sono abilmente intrecciati: il continuo pellegrinaggio di Foregger da un luogo a un altro, da una città all'altra, viene posto come valido criterio su cui sviluppa la biografia dell'artista, intessuta “attorno a un viaggio a tappe precise” (p. 14). Seguendo questo percorso a tappe, che si snoda tra Kiev, Mosca, Leningrado e Char'kov, viene tracciata la mappa culturale di un paese multicentrico, diversa dalla solita visione offerta dagli studi italiani di storia del teatro russo, incentrati generalmente su Mosca e Pietroburgo.

L'autrice presenta una lettura sistematica della molteplice attività di Foregger, ponendosi un compito arduo e complesso quando raffronta la teoria estetica e la prassi pedagogica di Foregger con l'operato di Mejerchol'd. Dalla messa in rapporto del teatro foreggeriano con il lavoro poetico di Ma-

jakovskij, scaturisce invece una visione e una interpretazione originale dell'estetica teatrale d'avanguardia. Inoltre, seguendo le metamorfosi del regista e i suoi rapporti coi colleghi dell'epoca, il libro ci orienta tra i numerosi *kollektivny* da cui sorgeranno i tanti studi, le *masterskie*, tipici del teatro russo dei primi del Novecento.

Sebbene Foregger temesse le purghe staliniane, e abbia più volte rischiato il peggio (come si può leggere nelle struggenti lettere scritte dal regista durante gli anni Trenta), egli è morto di malattia ed è stato sepolto al Donskoe kladbišče di Mosca. Raccontando la sua fine, la Faccioli tradisce il ruolo imparziale e neutro che si addice allo storico, rivelando uno degli elementi preziosi che compongono questo libro: il secondo protagonismo di cui ogni biografia è fatta, quella dell'autore e della sua esperienza di ricerca: “Nell'urna – si legge nel libro – è inciso ‘Režisser’, ma scovarla è estremamente difficile, incastonata com'è tra centinaia di altri loculi che costituiscono un vero labirinto, tra alberi, piante ed erbacce cresciute tutt'intorno” (pp. 226-227).

Nonostante questa visione malinconica e partecipata della fine, il libro, pur restituendo a pieno la vitalità del protagonista attraverso una scrittura che traduce nello stile tutto il magico fervore dell'epoca, rappresenta una lucida analisi di documenti inediti relativi all'arte teatrale del periodo sovietico.

Alena Shumakova

M. Clementi, *Storia del dissenso sovietico (1953-1991)*, Odradek, Roma 2007

Ricostruire la storia del dissenso sovietico costituisce un'impresa particolarmente difficile, ma allo stesso tempo preziosa e necessaria. L'ampiezza e la particolare eterogeneità dell'oggetto d'indagine prestano infatti il fianco a molteplici punti di osservazione e impongono, di conseguenza, scelte metodologiche di partenza estremamente rigorose, rigide e rischiose. Ci prova in questo libro, edito da Odradek, Marco Clementi, ricercatore di Storia dell'Europa orientale all'Università della Calabria. L'autore, ben consapevole della complessità del suo studio, tenta nel capitolo introduttivo di enucleare tutte le problematiche del lavoro. Il lettore può essere forse sorpreso sin dalla copertina, dove campeggia il bellissimo ritratto di Anna Achmatova eseguito da Natan Al'tman nel 1914. Il libro prende avvio proprio dalla poetessa russa che viene in qualche modo elevata a simbolo della dissidenza sovietica. Clementi, non esplicitando peraltro la citazione, le dedica infatti il titolo del primo paragrafo usando un verso, modificato tramite la sostituzione dei nomi, della canzone di Fabrizio De Andrè “Ho visto Nina volare”. Il volo di Anna rappresenta, secondo l'autore del libro, il volo libero della

fantasia poetica, troppo spesso, nel corso del XX secolo, infrantosi contro lo scoglio dell'ideologia politica. Ovviamente l'Achmatova non è una dissidente in senso stretto e probabilmente viene qui convenzionalmente, e forse arbitrariamente, scelta in quanto rappresentante dell'intelligencija artistica, cioè di un singolo, seppur fondamentale, mattone del muro del dissenso.

Anche la stessa scelta dei limiti temporali del movimento dissidente sovietico appare per certi aspetti troppo elastica, non tanto per il termine *ad quem*, il 1991, scelto come data della legge sulla riabilitazione delle vittime delle repressioni politiche, quanto per quello *a quo*, il 1953, anno della morte di Stalin. Se è infatti vero che la morte di Iosif Vissarionovič ha dato il via a tutta una serie di lenti cambiamenti più o meno reali e più o meno importanti nel tessuto sociale e politico russo-sovietico, a partire dalla "decisione del mondo politico sovietico di non ricorrere più al terrore generalizzato, caratteristico del sistema staliniano" (p. 13), è altrettanto vero che questa decisione è appunto una presa di posizione dall'alto, del mondo politico stesso e non è diretta origine o conquista di nessun movimento civile, tanto più che lo stesso Clementi afferma semmai che "il pieno sviluppo del dissenso avvenne quando le velleità di riportare indietro il paese urtarono contro la resistenza della parte più attiva della società civile" (Ibidem). Insomma, decidere di ripercorrere un movimento così multiforme, trasversale e di resistenza al regime come quello dei dissidenti, e scegliere di farlo dal 1953 al 1991, significa rischiare (cosa che a volte il libro fa, in forma di compendio e tramite esempi eclatanti) di redigere la storia dell'Unione sovietica dalla morte di Stalin alla sua definitiva caduta.

Il volume è poi suddiviso in nove capitoli, i quali, però, rispecchiano solo parzialmente le sei fasi cronologiche individuate da Clementi nell'introduzione (1953-1964, cioè fino a quando Chruščëv non è costretto ad abbandonare il potere; 1965-1967, dall'arresto di Daniel' e Sinjavskij a una vera presa di coscienza e organizzazione da parte di molti intellettuali; 1968-1972, ovvero da un anno cruciale per la contestazione in tutta Europa, ma anche quello in cui prende l'avvio la *Cronaca degli avvenimenti correnti* e Sacharov scrive il suo *Trattato*, fino a quando, con la crescita del movimento, aumenta anche il numero degli arresti; 1973-1974, biennio "di crisi e di riflussi", come lo definisce l'autore, "sebbene non manchino iniziative quali la fondazione del gruppo '73 o l'apertura della sezione russa di Amnesty international" (p. 13); 1975-1982, dal premio Nobel conferito a Sacharov alla sospensione delle attività del gruppo Helsinki; 1983-1991, anni caratterizzati dalla segreteria "riformatrice" di Gorbačëv che condurrà alla liberazione di tutti i prigionieri di coscienza

e alla promulgazione di una legge per la riabilitazione).

La scansione dei capitoli, diacronicamente orientata, non sempre permette quanto l'autore vorrebbe assicurare, ovvero un'analisi dettagliata delle varie anime e delle vaste problematiche che uno studio di tale portata comporta. All'interno della cronaca degli eventi più significativi che hanno caratterizzato la storia del dissenso sovietico, si trovano quindi approfondimenti su alcune delle maggiori personalità del movimento (Sacharov, il generale Grigorenko, Gabaj, Džemilev, Amal'rik, Kuznecov, Bukovskij, Pljušč, Moroz, Marčenko, Ščaranskij, Orlov, Turčin), oppure su quegli operatori culturali, le cui vicende giudiziarie compattarono e orientarono le forme di protesta (Pasternak, Sinjavskij, Daniel', i poeti del Faro, Brodskij, Solženicy, Tvardovskij). All'interno di questa foresta di nomi e di vicende personali elevate a emblemi dell'atmosfera civile del paese, trovano spazio anche argomenti, problematiche, risoluzioni, fenomeni, organizzazioni senza i quali non sarebbe possibile ottenere il mosaico complessivo dell'intero movimento (*Il libro bianco sul caso Sinjavskij e Daniel'*, l'esplosione dei fenomeni di samizdat e tamizdat, i casi di abuso psichiatrico sui detenuti politici, il Gulag, il problema delle minoranze nazionali, la questione religiosa, il Comitato per i diritti dell'uomo, l'apertura del fascicolo denominato Delo n. 24 da parte delle autorità sovietiche e orientato contro la *Cronaca degli avvenimenti correnti*, il cosiddetto caso dei piloti legato al problema della difficile possibilità di emigrare accordata agli ebrei sovietici, il gruppo Helsinki).

La scelta dei temi e delle problematiche che vengono affrontati nel corso del volume viene ribadita dalla ricca bibliografia, divisa prima linguisticamente (italiano, altre lingue, russo) e poi, con qualche variante, tematicamente (Opere di carattere generale, Opere dei dissidenti, La letteratura sovietica e il rapporto con l'Occidente, Samizdat e tamizdat, Gli abusi psichiatrici, Il problema delle minoranze nazionali, Il problema religioso, Lo stalinismo, Il Gulag, Il disgeolo, la stagnazione e la perestrojka, Raccolte di documenti e testimonianze).

La ricostruzione storica di Clementi è tutto sommato esaustiva e corretta, il lettore riesce a farsi un'idea di quello che è stato un movimento di protesta civile per il riconoscimento dei diritti essenziali dell'uomo in Unione sovietica. La cronaca è fedele ai documenti dell'epoca e alle più aggiornate ricerche in materia. Il punto di vista è sufficientemente obiettivo, anche se mancano spunti di analisi, approfondimenti e apporti innovativi o originali. Il punto di contrasto tra regime politico e opposizione civile è forse eccessivamente appiattito e banalizzato nella dicotomia menzogna *versus* verità, con-

formismo *versus* libertà. Le rare prese di posizione sono in genere serene e pacate (l'autore spesso si limita ad affermare di essere d'accordo o, più raramente, a modificare in modo molto lieve approdi altrui). Per questo sorprende in modo particolare la polemica, eccessiva nei toni e imprecisa nei contenuti, che quasi all'inizio del libro Clementi sostiene contro Cesare G. De Michelis a proposito di Andrej Sinjavskij e del suo *Čto takoe socialističeskij realizm* [Che cos'è il realismo socialista, 1957]. Nel suo articolo ("Realismo socialista, veridicità e letteratura russa antica", *Europa orientalis*, 1988, 7, pp. 185-197), dedicato all'analisi del realismo socialista messo "a confronto con le tradizioni culturali e letterarie antiche del paese in cui, storicamente è sorto" (p. 187), De Michelis partiva dal confronto tra due posizioni, distanti nel tempo, nel luogo e nelle intenzioni, ma simili, se non coincidenti, nelle conclusioni: quella di Alberto Moravia ("nell'ideologia comunista non c'è posto per le smentite anche minime della realtà") e quella di Andrej Sinjavskij ("ogni produzione del realismo socialista, prima ancora di prendere forma, deve avere una conclusione felice"). La visione della natura conformista del realismo socialista, tesi, secondo Clementi, ispiratrice del libello di Sinjavskij, non mi pare, al contrario di quanto sostiene l'autore del libro, possa (o debba) escludere la evidente interpretazione teleologica del metodo del regime sovietico, secondo le affermazioni di Moravia e Sinjavskij riprodotte da De Michelis. Non si capisce come le premesse culturali, peraltro consapevolmente ovvie e abbondantemente risapute, dell'articolo di De Michelis (ovvero il parallelo tra comunismo e religione) non potessero (o non dovesse) essere sottoposte a verifica scientifica sul piano culturale e letterario, da parte dello slavista.

Nonostante questa unica e, a mio avviso, non giustificata deriva polemica, il libro di Clementi rimane uno strumento utile per studiosi, studenti e semplici curiosi. L'attualità del dissenso sovietico non è solo comprovata dagli sconcertanti avvenimenti politici della Russia putiniana, ma anche da almeno un paio di ricorrenze importanti che vedono al centro il nostro paese. Nel 2007 infatti ricorrono sia i 50 anni dalla prima pubblicazione mondiale del *Doktor Živago* di Boris Pasternak (evento che la casa editrice Feltrinelli celebra con una nuova traduzione e diversi appuntamenti in tutta Italia), che i 30 anni dalla cosiddetta "Biennale del dissenso", ovvero dalla manifestazione culturale veneziana che nel 1977, sotto la presidenza di Carlo Ripa di Meana, rischiò di saltare per le fortissime pressioni da parte del regime comunista sovietico.

Simone Guagnelli

P. Helan, *Duce a kacír. Literární mládí Benita Mussoliniho a jeho kniha Jan Hus, muž pravdy*, L. Marek, Brno 2006

Sulla mappa delle relazioni internazionali fra culture geograficamente vicine i rapporti intercorsi fra Italia e terre ceche non sono densissimi, almeno se li confrontiamo con l'insieme corposo di eventi storici e culturali che legano il Bel paese alle culture maggiori dell'Europa e del mondo occidentale (accordi e scambi economici, alleanze militari, ma anche istituzioni culturali condivise, traduzioni fra le due lingue in questione, soggiorni di personalità sul suolo straniero, cognizioni medie di un popolo sull'altro). All'interno di questo complesso importante, ma non abbondantissimo, di correlazioni italo-ceche spicca una voce quantomeno singolare dell'elenco, di cui i boemisti (tutti?) e gli storici del fascismo (forse non proprio tutti) sanno, ma che può certamente incuriosire anche il profano e il lettore attento alle coincidenze storiche più inaspettate: parliamo del libro che Benito Mussolini dedicò a una delle figure di riferimento della cultura della Boemia, il predicatore Jan Hus (nato nella Boemia del sud attorno al 1370, bruciato sul rogo al concilio di Costanza nel 1415).

L'autore del corposo e sfaccettato *Duce a kacír* [Il duce e l'eretico] è Pavel Helan, storico ceco della generazione di mezzo, esperto di cose italiane (oltre che a Mussolini si è dedicato ai rapporti italo-cechi durante e dopo la prima guerra mondiale, in particolare alla sorte delle legioni cecoslovacche in Italia), ma con una robusta formazione storico-teologica (il libro è infatti una rielaborazione della sua tesi di dottorato sostenuta alla Facoltà teologica ussita dell'università Carlo IV di Praga). Dal congiungimento di queste due linee d'interesse non poteva che nascere un'analisi della più eclatante intersezione fra il pensiero religioso riformatore ceco e gli studi sul fascismo, che Helan porta avanti con ampiezza di respiro e ricchezza di particolari. Come rivela il sottotitolo del suo libro ("L'attività letteraria del giovane Benito Mussolini e il suo libro *Giovanni Huss, il veridico*"), non ci si deve aspettare un'ulteriore analisi del Ventennio fascista, ma neanche uno studio specifico sulle posizioni del duce in merito alla questione cecoslovacca in occasione del patto di Monaco del '38, alla vigilia del secondo conflitto mondiale. Bisogna andare un po' indietro con gli anni, in un periodo generalmente meno studiato della vita del dittatore: Helan ricostruisce con molta attenzione, sulla base di un corposo lavoro d'archivio, la linea evolutiva del Mussolini socialista e poi man mano interventista, sulla scorta della sua ricca attività pubblicitaria. Ciò ci permette di seguire il graduale intensificarsi dei suoi accenni alla situazione dei popoli slavi (e dunque anche di cechi e slovacchi) sottomessi alla monarchia asburgica, e so-

prattutto il graduale ri-orientamento delle sue idee politiche anche in corrispondenza e alla luce del suo cambio di posizione in merito alla questione cecoslovacca: se dunque meno interessante per uno slavista è il primo capitolo (“Gli anni di gioventù di Benito Mussolini e la sua attività letteraria in questo periodo”, pp. 15-88, un *excursus* introduttivo a favore del lettore ceco), il discorso si fa più specifico e funzionale già nella seconda sezione (“L’immagine della società ceca negli scritti di Benito Mussolini fino all’ascesa al potere del fascismo”, pp. 89-139), in cui si nota come dalle posizioni internazionaliste del suo primo periodo Mussolini non potesse che guardare con sospetto alle aspirazioni indipendentiste dei boemi. Ma, cosa prevedibile, attorno al momento di svolta del pensiero del duce, e in coincidenza del suo passaggio post-Sarajevo a una “neutralità attiva e operante” egli comincia a esprimersi con sempre maggiore convinzione a favore di una soluzione radicale della questione boema. L’interesse di Mussolini per i popoli slavi dell’Austria si fa poi specifico e fortemente polarizzato quando si tratta proprio della creazione delle legioni di soldati cecoslovacchi sul fronte italiano (l’autore Pavel Helan sta preparando un ulteriore volume dedicato alla interessantissima questione): in quel frangente Mussolini si esprime senza dubbi e incertezze, e in contrasto con il governo italiano (in particolare contro il ministro degli esteri Sonnino) sostiene apertamente la causa ceca e la formazione di uno stato indipendente ceco, o eventualmente ceco-slovacco. Nelle dichiarazioni e negli articoli mussoliniani, accuratamente citati e messi in prospettiva da Helan, notiamo come il duce colleghi più volte la causa ceca espressamente al Risorgimento italiano e all’eredità mazziniana, facendo esplicito riferimento a un’amicizia boemo-italiana dalle profonde radici, e alla necessità di sostenere pienamente gli intenti di liberazione nazionale dei popoli slavi del centro Europa, laddove la questione jugoslava, ovviamente, necessitava invece di un approccio più riservato che non ledesse gli immediati interessi italiani nella zona. Ed è proprio in questo momento delicato che viene ripubblicato su *Il popolo d’Italia* proprio un ampio frammento del suo libro su Hus, a sostegno della causa boema e a conferma degli scopi non meramente letterari, ma combattivi e in senso lato politici, di quell’opera (in questa temperie di sostegno alle rivendicazioni nazionali ricordiamo nel gennaio 1917 la fondazione del Comitato italiano per l’indipendenza cecoslovacca, alla quale appunto l’anno dopo si iscriverà lo stesso Mussolini).

Essa era uscita nel maggio del 1913 per le edizioni della Collezione storica dei martiri del libero pensiero, della casa editrice romana Podrecca e Galantara: Guido Podrecca, ricostruisce opportunamente Helan, era stato sì membro del partito socialista e un collega di Mussolini, ma ne era stato

espulso in occasione del congresso del 1912 (fra l’altro ritroveremo Podrecca nelle liste elettorali fasciste del 1919). La sua filosofia editoriale si distanzia dunque dalla linea ufficiale e potenzialmente ingessata del partito (nella stessa collana uscirono libri dedicati a Giordano Bruno e a un’altra vittima dell’inquisizione, Pietro Carnesecchi, ed erano in programma anche uscite su Galileo e Savonarola) e secondo Renzo De Felice alcune allusioni al “filisteismo” fatte da Mussolini nel suo libro ussita possono essere contestualizzate proprio nella polemica del personaggio con certi suoi compagni di allora. Ciò che Helan a ogni buon conto sottolinea è che, per quanto di certo non eccezionale nel campo degli studi ussiti (che la questione del rapporto fra l’ussitismo e la cultura italiana sia un tema comunque ancora interessante lo testimonia la recente uscita di studi sulla questione, fra i quali a esempio J. Stejskal, “Gli ussiti e l’Italia”, *Humanitas latina in Bohemis*, a cura di G. Cadorini e J. Špička, Treviso 2007, pp. 61-67), il libretto in questione ci può aiutare appunto a seguire i primi significativi smottamenti e aggiustamenti nel pensiero del futuro duce: è proprio in questa occasione che egli comincia a esprimere alcune osservazioni in senso positivo riguardo ai moti nazionalisti e a una “concezione mistico-religiosa della rivoluzione”, che (già all’epoca presente negli ambienti anarchici, sindacali e in quelli dei liberi pensatori) sarà poi sviluppata nel fascismo italiano.

Interessante è la ricostruzione (nonostante il numero piuttosto limitato di fonti certe in proposito) che Helan fa riguardo ai possibili motivi che spinsero il giornalista e politico italiano a redigere quest’opera di compilazione innervata però di interessanti spunti politici: nel 1915, in occasione del cinquecentesimo anniversario del rogo di Hus si sarebbe dovuto svolgere proprio a Praga (se nel frattempo non ci fosse stata Sarajevo) il congresso del Libero pensiero, che riuniva su base internazionale liberi pensatori e atei, compresi anche membri italiani e cechi. Fra questi ultimi un sostenitore era František Loskot (ex prete cattolico) che fu appunto in contatto epistolare (la corrispondenza è andata però perduta) con Mussolini e gli fornì anche materiale grafico d’accompagnamento. In preparazione dunque di quest’assemblea l’italiano entrò in contatto con le idee e la figura del religioso ceco del Quattrocento e decise di mettere insieme il libro in questione. La figura di Hus non era ignota in Italia, e Helan ripercorre i riferimenti occasionali o più strutturati che nella letteratura storica o nelle belle lettere italiane esistono sul riformatore boemo (fra i riferimenti funzionali al nostro discorso ricordiamo almeno l’ode carducciana *A Satana*, o la lettera inviata da Garibaldi nel 1869 al comitato ceco per le celebrazioni ussite, entrambi riferimenti certamente vicini

alle simpatie mussoliniane del periodo). Ma la coincidenza ideale e storica tutta particolare che diede vita al libretto di 124 pagine ha una portata decisamente originale: se ricordiamo che Mussolini in alcune occasioni si firmò con l'appellativo "vero eretico" o "veridico", poi attribuito a Hus stesso, viene corroborata come non del tutto peregrina l'ipotesi di De Felice che l'italiano vedesse nell'"eretico" ceco anche un modello diretto. Ciò va appunto collegato alla figura di Hus quale esempio di opposizione coerente e risoluta al potere oppressivo della chiesa (il che si accorda con l'anticattolicesimo dichiarato del Mussolini di quegli anni) e quale fonte di ispirazione per il successivo collegamento dell'idea di nazionalismo a una forte figura individuale, la cui autorità morale faccia presa sulle masse, e che sia capace di moderare gli atteggiamenti estremisti e "giacobini" (Mussolini critica fortemente nel libro appunto anche gli eccessi bellici degli ussiti radicali). In una frase che ci piace citare: "nel libro si rivela il nuovo atteggiamento spirituale di Mussolini: il misticismo religioso come primo elemento della rivoluzione e il ritorno alle origini quale strumento per l'affermazione rivoluzionaria di una nazione" Helan coglie il significato evolutivo di *Giovanni Huss il veridico* nel pensiero del suo autore. Hus dunque aiutò, o per lo meno servì a concentrare le idee dell'autore nella direzione della concezione di un'unità nazionale ideologicamente motivata.

Nello specifico Helan descrive poi il libro per quello che è: un'opera di compilazione con numerose imprecisioni e inesattezze nelle date e, ovviamente, nella denominazione corretta dei personaggi boemi. Le fonti principali sono state ricostruite dallo storico ceco, che cita soprattutto lo slavista francese Louis Léger, alcuni storici tedeschi tradotti in italiano e in misura minore alcuni riferimenti diretti di storici italiani, visto che naturalmente Mussolini non era in grado di leggere alcun originale ceco (per la cronaca, si tratta della *Storia Universale* di Cesare Cantù e di una lezione tenuta all'università di Padova nel 1878 da P.F. Erizzo, dal titolo "Giovanni Huss il Riformatore Boemo", che costituisce il primo e l'unico testo italiano sull'argomento precedente a Mussolini). Di un certo valore storico-documentale è però la traduzione (eseguita sulla base dall'edizione francese di Emil de Bonnechose) di alcune lettere di Hus, accompagnate fra l'altro da un testo di Martin Lutero, che originariamente, nel 1537, era servito da prefazione alla pubblicazione in tedesco di alcune epistole del religioso ceco: con queste lettere poste come appendice, per quanto incomplete e risultato di almeno un doppio passaggio linguistico, venne comunque reso accessibile per la prima volta in italiano un limitato corpus di testi di Hus, operazione che ovviamente (il che vale per il libro *in toto*) non aveva certo come finalità quella di esaltare la fede in

Dio di un ecclesiastico (Mussolini era in quel momento un socialista ateo dichiarato), tendeva bensì a dimostrare sull'esempio storico di un uomo coerente e coraggioso la perfidia e la depravazione della Chiesa.

Interessante, per chiudere, è anche l'analisi dei destini di tale libro: Helan ricorda che, dopo la pubblicazione di parte di esso ne *Il popolo d'Italia* in corrispondenza della lotta politica sulla questione delle legioni cecoslovacche, successivamente *Giovanni Huss il veridico* fu ripubblicato come volume autonomo nel '48 e nell'88 (oltre all'inserimento nell'opera omnia). Ma, cosa piuttosto sintomatica, ancora durante il Ventennio Mussolini ritirò dalla circolazione la sua opera, probabilmente affinché il suo spirito anticlericale non disturbasse la preparazione dei patti lateranensi; nonostante questa mossa politico-editoriale egli non rinnegò mai il suo lavoro ed esso fu dunque citato regolarmente nelle biografie del duce, con tanto di estratti testuali. Helan menziona poi due distinte pubblicazioni in traduzione inglese uscite a New York (la prima nel 1929, la seconda dieci anni dopo) e motiva la prima di queste due edizioni come un tentativo degli antifascisti italiani e degli ex-sodali di sinistra del duce di sottolineare il suo clamoroso mutamento ideale e la sua disposizione al tradimento, la seconda al contrario come un atto di omaggio da parte dei suoi ammiratori americani. Nelle terre ceche invece l'opera non ha mai goduto di grossa fama, e a parte alcune menzioni e traduzioni parziali, quella presente nel libro di Helan (pp. 289-368) è la prima traduzione integrale in ceco di *Giovanni Huss il veridico*. Fatto sta che, qualunque sia la lingua nella quale la leggiamo, suona senz'altro come un paradossale scherzo della storia la chiusura della prefazione di Benito Mussolini al suo libro: "consegnando questo libretto alle stampe, formulo l'augurio ch'esso susciti nell'animo dei lettori l'odio per qualunque forma di tirannia spirituale e profana, sia essa teocratica o giacobina" (dall'originale italiano, che traiamo da *Opera omnia di Benito Mussolini*, XXXIII. *Opere giovanili (1904-1913)*, a cura di E. e D. Susmel, Firenze 1973, p. 273).

Foss'anche solo per questa e altre paradossali contingenze storiche messe in luce con una notevole acribia e passione storiografica ci sentiamo di raccomandare la lettura e magari anche la traduzione (almeno parziale) in italiano del libro di Pavel Helan.

Massimo Tria

C. Carpini, *Storia della Lituania. Identità europea e cristiana di un popolo*, Città Nuova, Roma 2007

La *Storia della Lituania* di Claudio Carpini, allievo di Franco Cardini addottoratosi presso l'università di Palermo nel 2005, non rappresenta una novità assoluta nel panorama

editoriale italiano. Le prime monografie italiane di carattere storico sulla Lituania apparvero all'inizio degli anni '30 a opera di Giuseppe Salvatori (*I lituani di ieri e di oggi*, Bologna 1932) e Nicola Turchi (*La Lituania nella storia e nel presente*, Roma 1933). Seguì un lungo silenzio, intervallato solo dalla pubblicazione in volume di *Lituania. Popolo e chiesa* (Milano 1984) di Anna Vicini e dalla più ampia (e generale) *Storia religiosa dei popoli baltici* (Milano 1987) a cura di Adriano Caprioli e Luciano Vaccaro, testi eminentemente descrittivi e ispirati alla resistenza e all'attività sotterranea della chiesa cattolica nel paese baltico.

Solo con la rinascita dello stato indipendente si è assistito alla crescita di un rinnovato interesse per la storia lituana di cui sono testimonianza *Lituania* (Milano 1990) di Birutė Žindžiūtė-Michelini e soprattutto *L'anello baltico. Profilo delle nazioni baltiche di Lituania, Lettonia ed Estonia* (Genova 1991) di Pietro U. Dini, breve, ma esaustiva descrizione storica e letteraria dell'universo baltico.

Opera di carattere divulgativo sulla storia della Lituania in lingua italiana, il libro di Carpinì non è quindi il primo a proporre un'esposizione avente come filo conduttore il cristianesimo e la sua diffusione nelle terre abitate dai lituani. Nuova è tuttavia l'impostazione: Carpinì si limita a ricostruire i passaggi fondamentali della storia politica del "popolo" lituano, riservando maggiore spazio alle questioni inerenti alla formazione della "identità" nazionale. Lo sviluppo storico di questa "identità" costituisce il baricentro del libro.

La storia dell'*Identità europea e cristiana di un popolo* parte da molto lontano. La narrazione inizia infatti con il capitolo "Le radici. Quasi un'introduzione" dedicato alla descrizione delle origini dei lituani. In esso, Carpinì passa in veloce rassegna il pantheon del sistema religioso baltico prima e dopo l'arrivo delle popolazioni indoeuropee. Nonostante la penetrazione del cristianesimo, sottolinea Carpinì, il paganesimo si sarebbe distinto per la sua resistenza nelle campagne fin verso il XVIII secolo.

Se il sistema religioso era unico, tali non erano, da un punto di vista politico, le genti lituane, che fino al XIII secolo vissero in gruppi tra loro indipendenti. Una svolta, tuttavia, si poté notare tra la fine degli anni '30 e il principio degli anni '40, quando quell'"insieme di tribù in perenne rivalità tra loro" pervenne alla formazione di "uno stato saldamente guidato da un sovrano": Mindaugas. Carpinì ce ne parla nel secondo capitolo "L'età delle scelte. Il ruolo della religione nella formazione dello stato lituano".

Con la formazione dello stato unitario si assistette, secondo Carpinì, a un cambiamento di capitale importanza nel modo di concepire e gestire la politica: i principi lituani, an-

cora pagani, iniziarono infatti a servirsi della religione e della possibile cristianizzazione del loro popolo come di uno strumento, fonte, come altrove, di legittimazione del loro potere politico.

Il processo divenne intelligibile nei decenni centrali del secolo. Cercando un alleato nella lotta contro Mindaugas, il duca Tautvilas, uno tra i suoi principali oppositori, ricevette il battesimo dal vescovo di Riga. Volendo rispondere al colpo del rivale, anche Mindaugas usò la religione come strumento politico e intessuta un'alleanza con il ramo livone dell'Ordine teutonico, invisò al vescovo di Riga, ricevette a sua volta il battesimo nel 1251.

Venuto a conoscenza di quanto avvenuto nel Baltico e ricevuta una delegazione appositamente inviata il papa decretò la costituzione di una diocesi lituana e concesse a Mindaugas di essere incoronato re cattolico di Lituania (1253). Nell'arco di pochi anni, questioni di gestione del potere costrinsero Mindaugas a muovere guerra all'Ordine con l'appoggio dei nobili rimasti pagani facendogli di fatto riabbracciare il paganesimo.

L'uccisione dei Mindaugas, avvenuta nel 1263, segnò l'inizio di un periodo di forte instabilità in cui alla varietà confessionale presente nelle terre lituane si andarono sempre più fortemente associando differenti inclinazioni politiche tendenti alla ricerca di alleanze (politiche e religiose) alternativamente verso oriente e occidente.

La coscienza che la sopravvivenza della statualità lituana sarebbe dipesa dalla capacità politica di equilibrare le spinte assimilatrici provenienti sia da occidente, che da oriente, portò all'elaborazione della cosiddetta "dottrina del bilanciamento dinamico". In base a essa, solamente il mantenimento di una posizione di equilibrio tra le chiese di Roma e Costantinopoli avrebbe garantito la sopravvivenza del granducato e avrebbe protetto contro i possibili beneficiari di un'eventuale conversione: il patriarcato di Mosca o l'Ordine teutonico.

Il groviglio di religione e politica – continua Carpinì – non riguardava solamente la gestione del potere dei duchi lituani, ma concerneva anche l'Ordine teutonico, l'altro grande protagonista delle lotte per la superiorità sulle coste del Baltico. A tal fine, l'autore dedica ampio spazio alla discussione del significato di una "crociata senza Terrasanta" quale fu quella combattuta dall'Ordine. L'argomentazione di Carpinì indica la cristianizzazione delle terre baltiche – la "crociata" appunto – come un armamentario ideologico strumentale alla conquista e alla legittimazione del possesso delle terre conquistate; la missione civilizzatrice dell'Ordine nel Baltico rientra pertanto nel complessivo quadro in cui si muovevano gli stessi granduchi lituani nel XIV secolo: l'utilizzazione della reli-

gione come puntello ideologico in grado di legittimare delle scelte politiche.

Il definitivo passaggio della Lituania al cristianesimo era destinato a venire deciso dalle ragioni della politica. Con l'accordo di Krėva (1385) i trattati per l'unione matrimoniale tra il granduca Jogaila ed Edvige di Polonia giunsero a conclusione. In base a essi, Jogaila (Ladislaio Jagellone) sarebbe diventato a titolo personale granduca di Lituania e re di Polonia e gli abitanti avrebbero ricevuto il battesimo. Dopo il matrimonio tra i due e l'accorpamento dei due stati, il battesimo venne impartito nel 1387, segnando il passaggio alla chiesa di Roma dell'ultimo popolo pagano d'Europa.

Dopo una girandola di accordi anche la Samogizia riuscì a liberarsi definitivamente dell'Ordine con la vittoria degli uomini guidati da Vytautas nella battaglia di Žalgiris (1410) e l'ufficiale passaggio al Cristianesimo.

Nel terzo capitolo "Il cammino silenzioso", Carpinì affronta il periodo che va dalla penetrazione della riforma e della controriforma in Lituania fino alle spartizioni della *Rzeczpospolita* a fine XVIII secolo. La Riforma ebbe notevole successo in Lituania per due principali motivi: la chiesa cattolica era ancora troppo debole per poter contrastare efficacemente il diffondersi delle eresie; gli intellettuali, la classe più aperta all'innovazione, furono, in secondo luogo, anche i più attratti dalle nuove idee. Il cattolicesimo, tuttavia, manifestò nei confronti del protestantesimo una notevole "capacità di reazione" in particolar modo dopo l'arrivo dei gesuiti in Lituania. La reattività del cristianesimo si concretizzò nella riconquista del predominio culturale nel paese con la fondazione a Vilnius del Collegio dei gesuiti (1569) e della sua successiva trasformazione in università (1579).

Sebbene il granducato di Lituania sembrasse non dover più intersecare le questioni politiche con quelle religiose, la situazione in cui si venne a trovare non corrispose alla conquista di una vera stabilità. Con il trattato di Lublino (1569), infatti, il granducato venne unito con il regno di Polonia in una federazione, dotata di un unico parlamento, un solo sistema legale, una sola moneta e la possibilità per la nobiltà di possedere terre in entrambe le entità della federazione. La supremazia della Polonia e la conseguente inevitabile "polonizzazione", spiega Carpinì, furono percepibili a tutti i livelli e nel caso della chiesa rappresentò un freno all'opera di cristianizzazione della Lituania.

Dal punto di vista religioso, invece, un'altra unione – anch'essa rivolta a occidente – ebbe luogo sul finire del XVI secolo. Con l'Unione di Brest (1596) la maggior parte della gerarchia ortodossa dello stato riconobbe la superiorità del papa, rendendosi così formalmente indipendente dalla chie-

sa ortodossa e guadagnando un ampio margine di autonomia nella gestione del potere ecclesiastico e un maggior peso nel contesto politico della *Rzeczpospolita*.

Durante il XVII e il XVIII secolo le lotte tra la nobiltà e i sovrani – a partire da quella che contrappose parte della nobiltà polacca a Sigismondo III Vasa tra 1606 e 1609 – segnarono una rottura all'interno delle strutture del potere destinata a indebolire progressivamente la repubblica delle due nazioni. Dopo la morte di Jan Sobieski (1696), i regni di Augusto II (1696-1733) e del suo successore Augusto III (1733-1763) videro aggravarsi ulteriormente la crisi dello stato lituano-polacco. La forte scollatura tra sovrano e nobili divenne sempre più evidente, ma ancor più preoccupante si sarebbe dimostrata la spaccatura tra fazioni nobiliari che avrebbe velocemente condannato la *Rzeczpospolita* a essere spartita tra le potenze a essa adiacenti (1772, 1793 e 1795).

Dalla fine del XVIII secolo, i territori del granducato di Lituania si trovarono inglobati all'interno dell'impero zarista, privati di indipendenza e vittime della politica imperiale. Di questo Carpinì si occupa nel quarto capitolo, "Il tempo della prova". Descrivendo le principali linee di sviluppo della vita politica nei territori lituani di inizio '800, l'autore si sofferma sul particolare accanimento del nuovo regime politico nei confronti della chiesa cattolica, ritenuta baluardo dell'"identità" della regione. Fin dagli anni successivi alla rivoluzione del 1831 il nuovo potere ostacolò la libera espressione della classe intellettuale locale. Per facilitare l'opera di russificazione intrapresa, le istituzioni culturali subirono forti limitazioni (l'università di Vilnius venne addirittura chiusa nel 1832) e il clero cattolico, sentito come un focolaio di opposizione capace di risvegliare la coscienza nazionale, venne fortemente vessato e controllato (espropriazione dei beni ecclesiastici, limitazioni nell'amministrazione dei sacramenti e così via).

L'ukaz del 1864, con cui venne proibita la stampa del lituano in caratteri latini, non fu solo un momento doloroso. Carpinì ci dice che esso rappresentò la scintilla da cui la rinascita nazionale ebbe il via. Segnata dall'intensiva importazione clandestina di testi stampati in Prussia orientale, dalla nascita della stampa periodica diffusa, essa pure clandestinamente, nei territori della Lituania etnografica e dalla resistenza sotterranea della chiesa, la Rinascita lituana rappresentò il momento di formazione di una nuova classe intellettuale nazionale.

Il capitolo si chiude con un abbozzo biografico dei due "eroi dell'Ottocento" lituano: Jonas Basanavičius, uno dei maggiori fautori della rinascita lituana, e Motiejus Valančius, vescovo di Samogizia e attivo sostenitore della resistenza alla russificazione.

Nel quinto capitolo, intitolato “Un nuovo difficile inizio”, Carpini introduce il lettore alle vicissitudini della formazione e dello sviluppo dello stato nazionale lituano. Dopo la fine del bando alla stampa lituana (1904) e la convocazione di un’assemblea nazionale a Vilnius (1905) nel corso della quale venne formulata la richiesta di autonomia per la Lituania, il primo conflitto mondiale portò a una veloce evoluzione della situazione.

Sul fronte dei rapporti tra nazionalità, le relazioni tra lituani e polacchi di Lituania cominciava ad assumere aspetti preoccupanti. Il processo di polonizzazione in atto attraverso le strutture ecclesiastiche da secoli e accentuatosi specialmente nella Lituania orientale nel corso dell’800 fu l’oggetto dei *memoranda* inviati al papa nel 1906 e nel 1912. Tuttavia, la chiesa parve volgere lo sguardo all’esistenza della Lituania solo a guerra inoltrata, quando nel 1917 Benedetto XV proclamò una giornata mondiale in suo favore. I conflitti arrivarono a soluzione (almeno per la parte lituana) solo dopo un fortissimo scambio di opinioni tra clero lituano e polacco, conclusosi nel 1918 con la nomina alla sede vescovile di Vilnius di Jurgis Matulaitis, il primo vescovo lituano della diocesi dal 1655.

La proclamazione dell’indipendenza nel febbraio 1918 segnò l’inizio della breve vita dello stato nazionale lituano. I primi problemi per la nuova Lituania arrivarono tuttavia molto presto. Nel 1919, infatti, la Polonia riuscì a occupare Vilnius dando inizio a un contenzioso, noto come “questione di Vilnius”, che avrebbe avuto fine solamente nel 1939 con la riconsegna di Vilnius ai lituani. L’occupazione di Vilnius per mano polacca apportò dei cambiamenti significativi nella gestione del potere ecclesiastico della regione su cui, in base al concordato stipulato nel 1925 tra Vaticano e Polonia, venne riconosciuta la sovranità polacca. In Lituania, la posizione della chiesa e i suoi rapporti con lo stato vennero regolati con il concordato stipulato con la santa sede l’anno successivo.

Anche la situazione interna al paese cominciò a dare segni preoccupanti. Alla fine del 1926, i cristiano-democratici, fino a quell’anno alla guida del paese, e la destra occuparono il potere con un colpo di stato, spinti dal timore di possibili aperture dei socialdemocratici all’Unione sovietica. Il potere dittatoriale sopravvisse fino al 1940.

L’avvento della guerra coincise per la Lituania con una nuova perdita di sovranità e l’inizio di un nuovo calvario per i civili. Carpini espone gli avvenimenti di quegli anni nel sesto capitolo “Gli anni del martirio”. L’invasione russa del 1940 trasformò la Lituania in una repubblica sovietica portando con sé una forte restrizione della libertà (tra quelle religiose spunta l’annullamento del concordato) e deportazioni (nel giugno 1941 in pochi giorni i sovietici deportarono più di

35000 persone). Nello stesso giugno del 1941 la Wehrmacht occupò la Lituania dando inizio a un’occupazione nel corso della quale persero la vita oltre 50000 lituani e 200000 ebrei.

Il nuovo arrivo dell’Armata rossa (1944) non rappresentò, secondo Carpini, che un altro cambiamento di “proprietario”. La lotta dei partigiani lituani contro i sovietici si protrasse fino al 1954 quando gli ultimi *mišky broliai* (letteralmente, i fratelli dei boschi) vennero trucidati. Anche la Chiesa pagò un prezzo molto caro: a eccezione di quello di Kaunas, tutti i seminari vennero chiusi, il clero venne duramente perseguitato, quasi tutti i vescovi subirono la deportazione. Non si trattò però di una sconfitta. La reazione all’oppressione assunse negli anni seguenti forme tra loro molto diverse. Assieme a manifestazioni di forte impatto emotivo come la diserzione del militare Simas Kudirka (1971), il memorandum sulla libertà religiosa inviato alle Nazioni unite e l’auto-sacrificio dello studente Romas Kalanta a Kaunas nel 1972, troviamo, infatti, segni di forte impegno civile come l’edizione e la diffusione clandestina della Cronaca della chiesa cattolica in Lituania, un vero e proprio bollettino in cui le violazioni dei diritti religiosi venivano registrate, e la formazione nel 1976 del Gruppo di Helsinki, osservatorio sulla violazione dei diritti dell’uomo.

La *perestrojka* gorbacëviana e la nascita del fronte popolare Sąjūdis modificarono sensibilmente la situazione. Il 23 agosto 1989, anniversario della stipula del patto Molotov-Ribbentrop, una catena umana di più di due milioni di persone unì simbolicamente i tre paesi baltici in segno di solidarietà e protesta. L’indipendenza della Lituania dall’Urss venne proclamata nel marzo del 1990. Nonostante la durissima repressione del gennaio 1991, il paese seppe resistere, ritornando definitivamente sulla scena internazionale con l’ingresso nelle Nazioni unite il 17 settembre 1991.

Nell’ultimo capitolo “Le sfide del nuovo millennio. Quasi una conclusione” Carpini affronta le questioni legate alla chiesa e ai suoi diritti nella Lituania dell’era post-sovietica e le sfide proposte dalle nuove forme religiose – ivi compresa la riscoperta in forma *New age* del paganesimo – al cardine dell’“identità” lituana.

Storia della Lituania. Identità europea e cristiana di un popolo di Claudio Carpini è un libro di agevole lettura, un’introduzione alla storia di una parte del continente europeo spesso estraneo non solo all’uomo medio, ma addirittura a chi di storia (anche della cosiddetta Europa orientale) si occupa per professione. Nonostante il taglio pubblicitario non permetta di imputare all’opera particolari mancanze sul piano contenutistico, è tuttavia necessario soffermarsi brevemente su alcuni problemi di carattere generale.

L'impostazione data da Carpini al testo è in sé problematica.

In primo luogo, l'autore si propone di scrivere non tanto una storia generale della Lituania, quanto piuttosto una storia dell'"identità" lituana, ovvero della diffusione del cristianesimo e della sua interazione con il processo di individuazione e conservazione di una peculiarità nazionale.

La narrazione, di conseguenza, risente della presenza di un fattore stabilizzante – il cristianesimo – in continuo dialogo con un fattore dinamico – e propriamente storico: l'incontro con l'alterità non-cristiana. Parrebbe che dalla conservazione del cristianesimo dipenda la conservazione stessa della nazione.

In secondo luogo, il concetto di europeicità che si ritrova, fin dal titolo, nella definizione della lituanità può diventare fonte di fraintendimenti. Non risulta infatti chiaro, se l'"identità europea" della Lituania sia il risultato della convergenza di cristianesimo e alleanze politiche o sia invece una costante legata tout court al cattolicesimo. O, ancora, se l'Europa stessa sia – o debba necessariamente essere – cristiana (ma non ortodossa!). Sorge quindi il dubbio, forse ozioso, se la Lituania sia da considerarsi "europea" solo in base al credo professato e non in funzione di una serie di fattori politici e sociali ben più complessa.

Sebbene Carpini faccia svariate volte riferimento alla convivenza della diversità come a una delle costanti della storia della Lituania, ci pare che questa varietà "religiosa, etnica e culturale" venga limitata alle confessioni cristiane. La presenza sul territorio di comunità non cristiane, etnicamente e culturalmente differenti – quali i karaimi, i tartari e, non certo di secondaria importanza, gli ebrei – viene appena accennata pur essendo uno dei veri tratti distintivi della Lituania, specialmente nel contesto dello stato nazionale.

La trattazione del periodo posteriore alla spartizione della repubblica delle due nazioni risulta molto meno accurata di quanto non accada nella narrazione delle vicende del granducato e della *Rzeczpospolita*. In particolare è difficile pensare a una storia della Lituania in cui tanto spazio venga dedicato alla concettualizzazione della crociata, senza che poi nemmeno una parola venga spesa per accennare ad alcune questioni fondamentali per poter definire cosa sia la nazione lituana (e la sua "identità" religiosa) nel XIX e nel XX secolo.

Nel complesso, il libro di Carpini è una gradita novità che tuttavia pare ancora risentire di alcuni vecchi *cliché* legati alla necessità di rappresentare la Lituania come il baluardo del cattolicesimo (e dell'occidente) in contrapposizione alla forza bruta (e di certo poco tollerante) della dominazione sovietica (e dell'oriente). Se la tolleranza – che dalle parole di Carpini pare dover essere aggettivata come cristiana – è veramente

"l'eredità più grande che questo popolo può portare in dote all'Europa", essa, a nostro parere, non è tanto il frutto della mediazione del cristianesimo, quanto piuttosto il risultato complesso di dinamiche politiche, sociali e, certo, religiose avvenute su un territorio che ha adempiuto alla sua vocazione di confine – punto di separazione, ma anche di osmosi – tra tradizioni culturali e contesti economico-sociali spesso tra loro opposti.

Andrea Griffante

A. Basciani, *La difficile unione. La Bessarabia e la Grande Romania 1918-1940*, prefazione di K. Hitchins, Aracne, Roma 2007

Con questa seconda edizione della sua ricerca, ampliata e rivista, Alberto Basciani si consolida, nel panorama accademico ed editoriale italiano, come esperto di storia dell'Europa orientale nonché di storia delle zone periferiche europee. Al centro degli interessi dell'autore troviamo la storia della Romania nel periodo interbellico. Egli ha scelto un metodo particolarmente convincente per studiare le complesse vicende interne e internazionali di questo paese: ricercare le radici di crisi politiche e istituzionali attraverso lo studio delle tensioni anche sociali emerse in una regione di frontiera quale è la Bessarabia. Lo stesso metodo era già stato utilizzato positivamente nella monografia del 2001 dedicata alla Dobrugia del sud e alle tensioni tra Romania e Bulgaria. Parlare di "zone periferiche" e di "zone di frontiera" significa riferirsi al concetto dualistico di centro-periferia nato in sede storiografica negli anni Settanta del Novecento. Nella storiografia relativa all'età moderna e contemporanea il concetto di centro-periferia compare soprattutto nell'esame della vita economica. In questo particolare settore di studio esso sta a significare l'esistenza di aree collegate da relazioni di scambio, favorevoli all'una e svantaggiose all'altra, all'interno di un sistema economico o economia-mondo. Questa terminologia è adoperata, prima di tutto, per descrivere le relazioni economiche fra aree sviluppate e sottosviluppate nel capitalismo contemporaneo. Si afferma in particolare presso economisti e storici di orientamento marxista come una reazione contro l'interpretazione classica (soprattutto ricardiana) e neoclassica degli scambi internazionali. Tale approccio metodologico tende a sottolineare la conflittualità, anziché l'armonia, nei rapporti fra economie nell'epoca dell'imperialismo: formazioni tributarie (la periferia) e formazioni dominanti (il centro) collegate da rapporti di "scambio ineguale". È in questo senso che va letta la ricerca di Basciani. Essa, come puntualmente sottolinea Keith Hitchins nella "Prefazione" è incentrata su tre questioni principali: "la Bessarabia provincia della Russia

zarista; l'integrazione della provincia nella Grande Romania e, infine, la Bessarabia quale fonte permanente di tensione tra la Russia prima e l'Unione sovietica dopo nei confronti della Romania" (p. 1). Tale provincia era stata ottenuta dalla Russia zarista, la quale aveva avviato una politica di sistematica denazionalizzazione, a scapito dell'Impero ottomano e del principato di Moldavia nel 1812. Nel 1918 è stata poi annessa alla Romania. La Bessarabia, ancora nei primi decenni del Novecento, è una provincia fortemente agricola, arretrata e costretta a sopportare la colonizzazione romena. L'enorme pressione fiscale e la prepotenza del clero ortodosso contribuiscono a segnare le condizioni sociali. Le autorità romene dal 1918 ignorano sistematicamente le autonomie locali e mettono in opera un vero e proprio programma di assimilazione che passa anche attraverso l'edificazione di scuole come luoghi dai cui far partire una politica linguistica forte e intransigente. In questo contesto è interessante sottolineare l'esperienza dello *Sfatul Țării* tra il 1917 e il 1918 alla quale Basciani dedica un intero paragrafo al termine del primo capitolo e torna anche nella parte dedicata alla violenza antiromena. Un esempio chiaro dell'attrito tra la zona periferica e il centro del potere (Bucarest) lo si trova alle pp. 122-123:

Nella struttura amministrativa romena, ispirata al modello centralizzato, non esisteva il concetto di regione e di conseguenza neppure quello di capitale regionale tuttavia Chișinău, il principale centro abitato e sede di importanti uffici, scuole e attività economiche continuò a giocare, come al tempo del dominio russo, il ruolo di centro nevralgico e capitale morale della regione.

Tuttavia i dirigenti politici della capitale romena sarebbero riusciti a porre fine all'esperienza della cosiddetta "autonomia provvisoria" della Bessarabia. La narrazione di Basciani, che si sofferma con chiarezza e meticolosità su ogni aspetto della vita sociale e politica della provincia, non trascura affatto il contesto internazionale. Frequenti e accurati sono i riferimenti e i paragrafi dedicati alle vicende politiche che vedono l'Unione sovietica impegnata nel tentativo di riappropriarsi della provincia. La politica sovietica attraverso il Komintern cerca di destabilizzare sia gli assetti politici delle potenze europee sia l'equilibrio internazionale sancito dai trattati del 1919: i dirigenti sovietici perseguivano in sostanza la politica di espansione verso i Balcani della vecchia Russia zarista. L'Urss, due decenni più tardi, seguendo gli accordi contenuti nel protocollo segreto del patto Molotov-Ribbentrop, dopo l'ultimatum del 26 giugno 1940, avrebbe riottenuto la Bessarabia. Altrettanto precisi sono i paragrafi dedicati alla politica culturale di Bucarest intrecciata saldamente alla questione nazionale che, a partire dagli anni Trenta, avrebbe necessariamente risentito dello slittamento ideologico verso destra. L'autore inserisce, inoltre, la testimonianza dell'addetto mili-

tare italiano in Romania, colonnello Enrico Baffigi, che si riferisce alle difficoltà dell'amministrazione romena di far presa sulla società bessarabena.

La monografia di Alberto Basciani, suddivisa in una introduzione e quattro capitoli, è dunque senza dubbio un contributo assai valido per lo studio della vita politica della Grande Romania, nonché uno studio che permette di confrontarsi con quel fenomeno che investe l'Europa tutta tra gli anni Venti e Trenta del Novecento e che vede concretizzarsi la crisi della democrazia e l'affermarsi di regimi autoritari e antisemiti, nei cui programmi politici trovano spazio politiche razziste, di assimilazione e di violazione delle autonomie. Un esempio dell'atteggiamento antisemita delle autorità romene è il sospetto con cui queste guardavano alla comunità ebraica della regione (per altro molto nutrita). Al termine del volume si trova la sezione dedicata alle fonti archivistiche e bibliografiche utilizzate dall'autore. Esse si ritrovano puntualmente nel corpo del testo e non fanno altro che confermare la solidità della ricerca.

Giacomo Brucciani

A. Litvinenko – Ju. Felstinskij, *Russia. Il complotto del Kgb*, traduzione dall'inglese di A. Cristofori, S. Martoni, L. Matteoli, T. Tion, Bompiani, Milano 2007

Ci sono libri che, senza ovviamente mai nominarci, parlano di noi. Ci sono eventi che crediamo di non aver vissuto, o di averlo fatto solo distrattamente, e che invece sono parte della nostra vita, sono, una volta ricostruiti, il negativo di una nostra fotografia personale. Per chi come me ha vissuto un'infanzia più o meno dorata negli anni Settanta italiani, accorgersi, una volta cresciuti, che quegli anni, intorno a noi, erano tutt'altro che spensierati per il paese e, quasi sicuramente, anche per i genitori che ci sembravano allora un porto sicurissimo e imperturbabile, equivale a rivisitare la propria infanzia, i propri ricordi, cari e confusi, con una luce nuova e una sete di conoscere, capire, sapere che nessuna curiosità di storico o di filologo può pareggiare. Nella mia vita la storia si è affacciata dalle vive maglie della contemporaneità, dal finestrino della fiat cinquecento dove, tornando da una cena a casa di amici, io e i miei due fratelli maggiori dormivamo sfiniti per il lungo giocare, una domenica d'aprile del 1978. Leggendo, divorando insaziabilmente (viziosamente e patologicamente?), anni dopo la sterminata bibliografia sul caso Moro mi è sempre sembrato di rileggere (e rivivere) la storia "segreta" di quella domenica notte, quando fummo fermati a uno dei tanti posti di blocco che in quei giorni avvolgevano Roma in una specie di "tela di ragno", quando risve-

gliati dal parlottare di mio padre con le forze dell'ordine, i miei occhi furono inconsapevolmente catapultati nella contemporaneità, e quindi nella storia, dai mitra, che nel ricordo mi sembrano spianati, davanti ai finestrini della macchina.

Qualcosa di simile mi è accaduto leggendo questo libro (il cui titolo in inglese è *Blowing up Russia*) scritto a quattro mani da Jurij Fel'stinskij (storico e saggista) e Aleksandr Litvinenko (ex ufficiale dei servizi segreti russi, morto a Londra nel novembre del 2006 per avvelenamento da polonio 210), parzialmente pubblicato nel numero 61 del 27 agosto 2001 del quotidiano *Novaja gazeta* (<http://www.novayagazeta.ru/data/2001/61/>) e diventato anche un documentario dal titolo *Pokušenie na Rossiju* [Attentato contro la Russia, Parigi 2002] il cui copione è rintracciabile sul sito di Fel'stinskij stesso all'indirizzo <http://www.felshtinsky.com/books/film/ScriptRuss.doc> (ne esiste anche una versione in inglese e una in francese).

La mattina del 13 settembre 1999 fui risvegliato dal radiogiornale che annunciava l'esplosione, avvenuta nella notte, di una bomba a Mosca in un edificio di Kaširskoe šosse con la conseguente morte di 124 persone. Poche ore dopo volavo verso la Russia per il mio primo viaggio a Mosca (dove sarei arrivato solo il giorno dopo per una mancata coincidenza da Parigi). Pochi giorni prima, nella notte tra l'8 e il 9 settembre, sempre a Mosca erano rimaste uccise altre 94 persone a causa di un'esplosione avvenuta in un palazzo a nove piani di ulica Gur'janova. Ancora qualche giorno prima, il 31 agosto, c'era stato un altro attentato dinamitardo, questa volta nel pieno centro di Mosca, a Ochotnij rjad (un morto e 40 feriti). Passa circa un anno, senza eventi terribili a far da sfondo a quello che per me resta in ogni caso "il" viaggio. Ricordo appena la faccia rubizza di El'cyn che l'ultimo giorno dell'anno annunciava in diretta televisiva le proprie dimissioni, lasciando la presidenza *ad interim* all'allora semisconosciuto Vladimir Putin. Pochi giorni dopo il mio ritorno a casa esplose il cuore di Mosca, della Russia, esplose il nucleo stesso del "mio" viaggio. L'8 agosto del 2000 salta in aria il sottopassaggio di Piazza Puškin, luogo dove per 10 mesi ero passato quotidianamente in qualsiasi ora del giorno e della notte, come tutti i moscoviti, come tutti i miei amici.

È la storia di questi (e altri) attentati che il libro ci racconta? Non solo, ovviamente. Al centro c'è la ricostruzione minuziosa, scrupolosa, purtroppo e inconsapevolmente poco documentata (gli autori, ormai l'autore, promettono infatti di rendere note le proprie fonti solo di fronte a una commissione russa o internazionale apposita), della storia politica russa dalla caduta del regime sovietico ai nostri giorni, o perlomeno fino alla seconda guerra cecena. Il libro ha una tesi ben precisa: "mentre durante la prima guerra cecena del 1994-

1996 le forze di sicurezza dello stato si erano limitate a cercare di impedire l'affermazione di una società liberal-democratica in Russia, gli obiettivi politici della seconda guerra cecena erano molto più seri: coinvolgere la Russia in una guerra con la Cecenia e sfruttare la confusione che ne sarebbe conseguita per conquistare il potere nel paese con le elezioni presidenziali del 2000" (p. 65). In qualche modo emerge una ricostruzione fin troppo rosea delle "riforme" di El'cyn e in modo sin troppo clemente è presentata la stessa figura del primo presidente della Russia post-sovietica. Tutte le stragi, le morti, tutto il terrore di questi anni si attribuisce alla sete di potere assoluto dell'ex Kgb.

Alla mancata pubblicazione delle fonti ufficiali che inchioderebbero alle loro responsabilità il presidente Putin, il direttore dell'Fsb Patrušev e vari loro sodali, fa da contraltare una ricostruzione giornalistica scrupolosa, basata su interviste, articoli di giornali, dichiarazioni ufficiali, analisi storiche e geopolitiche, nonché su quella capacità di chi, pasolinianamente evocando, cerca "di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero".

E allora, lungo tutto il libro, la verità emerge, urlata, sdegnata e inconfutabile proprio là dove più labile, più flebile e più indifendibile si aggrappa, lacerando le proprie unghie, la cosiddetta verità ufficiale: la mancata strage a Rjazan' del 22 settembre 1999. Quella notte, grazie alla pronta segnalazione di alcuni semplici cittadini, vengono rinvenute in un grande edificio della periferia di Rjazan', tre sacche di esogeno con un detonatore controllato a distanza. Per alcuni giorni viene avallata la verità di un attentato ceceno sventato per pura casualità, poi, quando i terroristi vengono rintracciati e identificati come agenti segreti e, soprattutto, come si sottolinea nel testo, quando le tre sacche giungono nelle mani del direttore dell'Fsb, lo stesso Patrušev stupisce l'opinione pubblica affermando che si sarebbe trattato di una "semplice" esercitazione organizzata dagli apparati segreti dello stato e che le tre sacche avrebbero contenuto solamente zucchero. La storia dell'esercitazione che viene organizzata all'insaputa di tutti, non solo di Putin ma anche dei partecipanti alla stessa operazione, e che giustamente subito si indignano per essere stati trattati come cavie, l'assenza di un qualsiasi rapporto preparatorio o finale che comprovi l'esercitazione, l'esogeno che diventa zucchero mentre il detonatore rimane vero, contrariamente a tutte le regole delle esercitazioni, il fiorire subito dopo di varie esercitazioni (alcune particolarmente grottesche come nel caso di una scatola lasciata due giorni in una sta-

zione della polizia con sopra in evidenza la scritta “bomba”), gli imbarazzi, le smentite, le scuse, le contraddizioni, su tutto questo nel libro si torna continuamente, si insiste con forza e vigore. Del resto è proprio a seguito di questa strage mancata e di altre, purtroppo riuscite, che prende avvio la seconda guerra cecena. E il fatto che non sarebbe potuto essere altrimenti è un altro degli innumerevoli indizi che vengono presentati nel libro a suffragio della tesi principale, infatti: “i ceceni sapevano che non era nel loro interesse condurre attentati terroristici. L’opinione pubblica era dalla loro parte, e l’opinione pubblica, sia russa che internazionale, era più importante, per loro, di due o trecento vite spezzate. Ecco perché è impossibile che dietro gli attentati del settembre 1999 ci siano i ceceni. E bisogna riconoscere ai ceceni di aver sempre negato il loro coinvolgimento in quegli attentati” (p. 139).

Del resto l’opinione pubblica, soprattutto internazionale, non ha mai saputo davvero come affrontare la contrapposizione tra verità ufficiali troppo fragili e verità alternative troppo scomode. L’11 settembre poi ha definitivamente tolto qualsiasi senso alla parola “terrorismo” rendendola sinonimo di qualsiasi contrapposizione all’ufficialità (politica, religiosa, intellettuale).

Simone Guagnelli

Progressive Nostalgia, Arte contemporanea dall'ex URSS, a cura di M. Bazzini e V. Misiano, Prato 2007

A diciassette anni dalla grande rassegna *Artisti contemporanei russi*, che al culmine della Perestrojka fece conoscere in Italia il variegato panorama dell’arte non ufficiale sovietica, la scorsa estate (27 maggio-26 agosto 2007) il Centro per l’arte contemporanea Luigi Pecci di Prato ha dedicato all’arte dei paesi post-sovietici una mostra collettiva dal titolo *Progressive nostalgia*. Nell’introduzione al catalogo bilingue (inglese/italiano), Viktor Misiano, curatore della mostra, sottolinea la necessità da una parte di considerare questa immensa area come un contesto culturale unico, tenuto insieme da legami comuni riconducibili in buona parte all’esperienza sovietica, dall’altra di evidenziare una situazione di radicale cambiamento rispetto agli anni Novanta. Nel decennio passato la scena artistica post-sovietica è stata fortemente condizionata dall’irrompere dei mass-media e del mercato libero, e gli artisti, succubi di questa nuova realtà, hanno abbandonato qualsiasi pretesa estetica totalizzante per dedicarsi a un’arte dalla fruizione immediata e improntata allo scoop mediatico, all’improvvisazione e all’imprevedibilità; tutti sintomi, sempre secondo Misiano, di un’epoca segnata dalla rimozione forzata del passato, dall’instabilità e dal disorientamento,

poi conclusasi drasticamente con il collasso economico del 1998. A pochi anni dalla fine del socialismo reale, quindi, una seconda cesura segna la storia e la cultura di quella “sesta parte del mondo”, e questo mutamento è riscontrabile anche nelle opere qui esposte, per la maggior parte video, video-installazioni e fotografie, le quali, lungi dal rappresentare una provocazione mediatica, riflettono una percezione nuova e critica dei mass-media, visti non più come il fine, bensì come un mezzo del gesto artistico. Come dire, ora è l’artista a scegliere i media, e non viceversa.

La parola “nostalgia” non deve tuttavia trarre in inganno: se nella Russia di Putin si guarda al passato sovietico come a un susseguirsi di vittorie e traguardi riesumati per l’occasione, qui si intende un recupero e un’analisi della storia più recente vista non come un prodotto finito, bensì come un processo evolutivo furtivamente rimosso e non sufficientemente elaborato, come un discorso storico inserito in una prospettiva utopica e percorso da speranze e drammi, da illusioni e delusioni, dalle quali non è possibile prescindere per capire la situazione della società e dell’arte contemporanea, poiché, come afferma Misiano alludendo a una delle opere esposte, “la storia non è un monumento equestre, ma la pelle alla rovescia di un cavallo scuoiato” (p. 12).

Passiamo quindi alla mostra. Composta da oltre 100 opere di 43 artisti provenienti da quasi tutte le repubbliche post-sovietiche, essa è suddivisa in nove sezioni tematiche disposte negli spazi espositivi, e nel catalogo, secondo un ordine approssimativamente cronologico. Si inizia con un congedo: “Addio alla grande narrativa”. Questa prima sezione presenta fotografie, video e quadri, tutte opere in cui stride il contrasto fra le carcasse di un passato glorioso (la metropolitana di Mosca, i documentari sulla vita nell’Urss proiettati nelle sale panoramiche) e i sogni dei senz’altro, vittime della prima ora, mostrati con l’occhio lirico di Ol’ga Černiševa e Vladimir Kuprjanov.

La “Guerra vista dalla mia finestra” è composta dai lavori di due artisti originari della Georgia, un paese dilaniato da ancor prima del collasso dell’Unione sovietica e fino ai giorni nostri da un susseguirsi di colpi di stato, scontri civili e tensioni etniche. Naturale e allo stesso tempo spiazzante risulta quindi la rappresentazione della guerra come un aspetto quotidiano della vita del paese.

Nella sezione intitolata “In cerca di identità” è esposto del materiale documentario relativo alle performances di alcuni artisti. È interessante notare come la definizione della propria identità nasca proprio dalla ricerca spasmodica dell’*altro*. Tema dominante è infatti l’ossessione per l’Occidente: non appagata, anzi ulteriormente fomentata dalla caduta della corti-

na di ferro, essa viene ora affrontata con lo strumento dell'ironia, come nelle fotografie scattate da Elena e Viktor Vorobevy nella provincia kazaka ad alcuni passanti, a cui viene chiesto di posare davanti a una gigantografia a scelta fra New York, Parigi, Londra o Mosca; oppure, nella performance di Pavel Braila, tramite la creazione di un'identità europea posticcia, ottenuta con l'impressione delle dodici stelle dell'Unione sui passaporti moldavi. Anche il lavoro dell'artista bielorusso Aleksander Komarov ha come oggetto il proprio passaporto: riprodotto e stampato in 1000 esemplari col titolo *35 gr.* (il peso effettivo del documento), esso diventa una sorta di diario, in cui la storia dell'artista coincide con quella dei visti consolari.

Questo "Mondo nuovo", d'altronde, non è poi un granché, si potrebbe dedurre dalle opere esposte nella sezione seguente, e all'artista non resta che parodiarne alcuni suoi aspetti, come negli esercizi trans-mentali di Babi Badalov o nelle performance *non-sense* dell'ucraino Il'ja Šiškan e dell'armeno Azat Sargsjan, chiare allusioni alla vuota retorica e alla demagogia dei politici di turno nei loro governi. Nella performance *Il mio indirizzo non è né una casa né una strada, il mio indirizzo è un centro commerciale* Egle Rakauskaite propone ai clienti in uscita da un *shopping mall* di Vilnius l'acquisto della merce appena comprata, concedendo loro un'ulteriore possibilità di godere delle gioie del consumo. In controtendenza il lavoro di Irina Korina, realizzato tramite un processo di decontestualizzazione e di progressiva astrazione di immagini prese dalla pubblicità, in cui è evidente un richiamo ad alcune pratiche concettuali degli anni Settanta (gli album di Kabakov).

La sezione "L'Urlo" offre allo spettatore degli squarci di vita metropolitana tramite video e foto-installazioni, mentre per vedere della pittura bisogna sfogliare il catalogo, e procedere per la mostra, fino al capitolo intitolato "Progetto umano" dall'omonimo ciclo di tele di Kerim Ragimov. Attraverso il suo lavoro Ragimov intende emanciparsi dal processo di autorialità che lega un'opera all'artista, e ridurre la propria attività a un procedimento di trasposizione pittorica di immagini pre-esistenti, privandole di qualsiasi informazione esplicativa e riproducendole meccanicamente nei minimi dettagli, compresi i difetti stessi dell'originale. Le sue sono pertanto immagini mute e autosufficienti, che acquistano significato soltanto nel momento in cui entra in gioco lo sguardo dello spettatore. Con Leonid Tiškov la narrativa precedentemente liquidata sembra fare il suo ritorno, anche se profondamente mutata: non si tratta più di grande narrativa, bensì di una narrazione personale. L'artista si mette sulle tracce del padre, caduto prigioniero dei nazisti prima ancora di arrivare

sul fronte e, a guerra conclusa, deportato in Siberia. L'esperienza familiare di Tiškov si dissocia così dalla storiografia ufficiale, e il suo ricordo personale, per quanto "avvolto nella nebbia", prende le distanze dalla memoria collettiva sovietica, mettendone a nudo una delle sue colonne portanti, l'epos della Grande guerra patriottica.

In "Nostalgia progressista" è evidente il ricorso alla citazione ideologica tramite la rielaborazione di forme classiche della rappresentazione del potere (lo slogan, il manifesto, la bandiera). Si va dall'installazione pittorica di Il'ja Budrait-skis, Aleksandra Galina e David Ter Oganjan, concepita come una citazione letterale e "impossibile da fraintendere" di testi canonici del socialismo (progressista?) di Marx, Trockij, Gramsci e Rosa Luxemburg, alle tele-manifesto, a metà fra il poster di propaganda e le astrazioni formali delle avanguardie, di Dmitrij Gutov, fino agli slogan in inglese di Oganjan, il quale, onde evitare "un'emorragia di significato", ne occulta una parte, richiedendo così allo spettatore una partecipazione attiva alla ricostruzione, non per forza univoca, del messaggio originario. Alla persistenza, ancora al giorno d'oggi, di una fede comunista in Occidente è dedicato il lavoro di due artisti russi. Evgenij Fiks realizza un ciclo di ritratti di membri del Partito comunista statunitense, spinto da un sentimento misto di empatia, senso di colpa e responsabilità, in quanto "soggetto post-sovietico", nei confronti di questo fenomeno. Le tele costituiscono una testimonianza viva degli adepti di un'idea data per morta, ed è proprio questo contrasto ad alimentare il suo lavoro. Più eloquente è l'installazione di Anatolij Osmolovskij, composta da un vessillo rivoluzionario in bronzo, simile alle decorazioni della metropolitana di Mosca, alla cui asta sono appesi, "appiccicati come parassiti", i simboli di alcuni partiti politici e gruppi para-militari occidentali ispirati agli ideali della Rivoluzione d'ottobre.

La sezione "Che fare?" costituisce l'ala interventista della mostra: in essa sono esposti i lavori di alcuni collettivi formati a cavallo fra gli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio con lo scopo di organizzare manifestazioni a metà fra l'*happening* e la dimostrazione politica. L'istanza che accomuna l'attività di questi gruppi è la necessità di riappropriarsi di spazi collettivi all'interno della realtà urbana e di estendere il raggio d'azione dei loro progetti estetici al di fuori dei luoghi istituzionali prestabiliti, vuoi tramite il recupero di costruzioni edificate in epoca sovietica, ora minacciate dalla rimozione o dalla privatizzazione, vuoi con interventi e incursioni nello sfera pubblica secondo strategie e modalità prese dalle campagne elettorali e pubblicitarie. Significativo è che questi fenomeni siano nati in alcune realtà periferiche post-sovietiche, come la Lituania e l'Ucraina, mentre nel suo centro, Mosca, come ricorda Gutov, sarebbero impensabile

al giorno d'oggi manifestazioni del genere. Il Club degli attivisti del gruppo "Che fare?" lancia un appello agli artisti post-sovietici a non rinunciare al potenziale utopico dell'arte e a cercare di far conciliare l'"immagine ideale con la contemporaneità" (p. 160), come nella rilettura da loro proposta di uno dei capolavori del cosiddetto "stile severo" sovietico, *I costruttori di Bratsk* di Viktor Popkov. Un'opera canonica della letteratura utopica sovietica ispira il lavoro di un altro collettivo: si tratta delle *Vele scarlatte* di Aleksandr Grin e dell'omonimo video (da cui il fotogramma riprodotto in copertina) girato dal gruppo artistico post-femminista Ffc (Factory of found clothes) sull'incontro/scontro fra le speranze di due generazioni di donne. Chiude simbolicamente la sezione "Nel futuro", nonché la mostra e la parte espositiva del catalogo, la sequenza di un traghetto arrugginito arrancante da una sponda all'altra del lago Bajkal, il quale, nelle intenzioni di Misiano, vuole essere l'immagine di "una fede irrazionale in un radioso avvenire" (p. 178).

In appendice sono riportati numerosi testi di artisti, critici e storici dell'arte, alcuni dal carattere decisamente profetico. Il cineasta azero Teymur Daimi delinea un excursus escatologico dell'area euro-asiatica, considerata come uno spazio unito da un "fermento magico", che per secoli ha reso (e renderà) possibile la convivenza di civiltà diverse sotto una sovrastruttura multi-etnica, indipendentemente dalla sua entità geo-politica o culturale. Boris Čuchovič ascrive il fenomeno della rimozione del passato sovietico a una legge immanente e ciclica della cultura euro-asiatica, definita "teoria della catastrofe", secondo la quale in seguito a un sovvertimento dell'ordine tradizionale si è sempre verificato un rifiuto *in toto* dell'eredità precedente, necessario a raggiungere uno "zero formale". Questo rifiuto del passato, tuttavia, non fa altro che accelerarne il ritorno nella sfera attiva della cultura sotto mentite spoglie, e il fenomeno odierno della nostalgia per il comunismo ne è il sintomo più evidente. Boris Groys sottolinea la portata universale del primo bolscevismo, contrappo-ndolo alle rivoluzioni occidentali, che, per quanto portatrici di democrazia, restano ancorate al concetto di nazione, quindi sostanzialmente nazionaliste. Infine Evgenij Fiks si appella agli artisti post-sovietici esortandoli a creare un'arte attiva e responsabile e a impossessarsi di una lingua propria, che sia frutto delle esperienze comuni e strumento utile ad agire sul presente. Oggi, gli artisti nati e cresciuti in Urss devono far tesoro della propria duplice esperienza e viverla come una posizione storicamente privilegiata dalla quale non può che scaturire una coscienza, e di conseguenza un'arte, fortemente critica e progressista.

Matteo Bertelè

Y. Steinholt, *Rock in the Reservation: Songs from the Leningrad Rock Club 1981-1986*, MMMSP, New York and Bergen 2005

In our blog (*Post*) *Soviet popular music* the Norwegian ethnomusicologist David-Emil Wickström and I are compiling a list of academic publications on Soviet and post Soviet popular music (<http://ps-popular-music.blogspot.com/2007/10/publications-on-post-soviet-popular.html>): in the short list we have been able to create there are only three academic books and some articles about rock music. The situation is even worse in Italy, where I can only mention the short anthology *I partigiani della luna piena*, Salerno-Milano 2000 (see my review in *eSamizdat* 2005 (III) 2-3, pp. 561-565) and my article "Il concetto di 'russkij rok' tra storia e mito", *Percorsi della memoria (testo arti metodologia ricerca)*, Roma 2007, pp. 281-300. It is therefore quite amazing (and regrettable) that Yngvar Steinholt's *Rock in the Reservation: Songs from the Leningrad Rock Club 1981-1986*, one of the best and most founded publications on Soviet popular music until now, has remained almost unobserved. Even though the book was published two years ago, I only found one short (non-academic) review on a Akvarium fan-site (http://www.dharmafish.org/s1018/stuff_show.htm?content_id=18654), written before the reviewer even finished reading the book.

Steinholt (1969) is currently an Assistant Professor in Russian at the University of Tromsø (Norway) and he is active in IASPM, the International Association for the Study of Popular Music (we met at the 2007 IASPM conference in Mexico City). *Rock in the Reservation* is a revised and corrected version of the author's doctoral thesis, publicly defended in 2004 at the University of Bergen (Norway).

The task of reviewing *Rock in the Reservation*, on the one hand, is eased by the book's structure, which the author explains very well and follows (the only complaint being the absence of a name index); on the other hand, the book provides so much material and raises so many questions, that it is very difficult to summarize the contents.

Like any good academic study, *Rock in the Reservation* begins with an extensive introductory part, which spans 22 pages (chapters 1 and 2). Chapters 6 and 7 are also theoretical, dealing with different approaches to Soviet rock and the role of lyrics in Soviet rock music; they serve as an introduction to the detailed analysis of four songs in chapter 8, the most extensive (pp. 113-187) and innovative chapter of the book. Chapter 3 contains a historical survey of rock music in the USSR up to the creation of the Leningrad Rock Club and provides the context to understand the situation of

Soviet rock in the beginning of the 1980s. Chapter 4 “The Leningrad Rock Club” and chapter 5 “Band and songwriter biography” represent the compositive center of the book. The history of the first rock club in the Ussr is considered from a sociological point of view and four rock groups from Leningrad are analyzed (Akvarium, Zoopark, Kino and Televizor): the Rock Club is conceptualized as a “cultural reservation”, where Leningrad rockers lived in a parallel world, different from the outside one (p. 36). After the conclusions containing a general summary and a short account of the five stages of Leningrad rock, the book rounds itself off with a bibliography, a discography and three appendixes referring to the analyzed songs (scores, order of events and the lyrics of the songs). There is also a cd with musical examples included.

In the preface, the author outlines the four ideals *Rock in the Reservation* is built upon: interdisciplinarity, audiocentricity, academic honesty and “priority to insider opinions and reflections” (p. V). Steinholt considers rock songs “an aesthetic object” (p. 84), composed of both words and music and with a very important social component.

Since western researches prefer a primarily sociological approach (e.g. Cushman’s *Notes from underground*, 1995) and Russian scholars consider almost exclusively the lyrics (e.g. the anthology of articles in *Tekst i kontekst* published at the university of Tver’), *Rock in the Reservation* explores “a third way” with an audiocentric approach. Steinholt uses a semiotic model inspired by Philip Tagg, which helps non-musicologists analyze music. The British scholar has a central role in the book, being both one of the informants in the songs analysis (p. 117) and one of Steinholt’s advisors. The importance of performances (pp. 5-6) is also taken in mind, so that the researcher tries to include everything that is sung on the recordings (p. 117) (this is not the case with the second version of Televizor’s “Syt po gorlo”, where the recording differs in several points from the translated text; see p. 186-187 and track 99 of the cd).

Most of the publications on Soviet and post Soviet popular music are based on certain ideas, on prefixed stereotypes and models, usually binary (such as rock vs. the regime, underground vs. mainstream, and so on); then the authors look for proof of his/her “idea” in the sources. *Rock in the Reservation* breaks with this binary approach and follows an inductive method, where the analysis of a certain delimited subject precedes the synthesis, conducted on the base of what has been analyzed. This method is what Steinholt calls “academic honesty”: in the book everything is explained and demonstrated with interviews, articles, research, and so on. Steinholt does not always indicate where every single information

is from (e.g. pp. 36, 68), but the main sources are scrupulously mentioned in the first paragraph of every section of the book.

The focus on insider opinions and reflections helps avoid western binary models, which do not grasp the complexity of the Soviet rock movement. The history of the Leningrad Rock Club shows that the relationship between the Party and rock cannot be reduced to the formula “rock against the regime” (see Ryback’s *Rock around the bloc*, Oxford 1990) and that Soviet society was more ambiguous than it appeared to the inhabitants on the other side of the iron curtain. On the one hand, “rock *menedzhery* and musicians and the secret police had a common interest in organizing a rock club” (p. 37); on the other hand, the Communist government had no consistent policies against the rock movement, the strategies were “not necessarily conscious, rational” (p. 94).

Steinholt does a good job explaining the relationship the Soviet rockers had to the society they lived in (at least until the first half of eighties):

That rock fanzines did not engage in political issues is not to deny the fact that the rock environment was profoundly dissatisfied with many aspects of Soviet existence and cultural life. However, this dissatisfaction appears to have been an implicit part of the rock environment’s common experience, rather than a suppressed political programme awaiting implementation (p. 53).

Though the only available review of *Rock in the Reservation*, signed “Dji”, looks quite superficial, the author comments on some important aspects: the book is focused, “all about 1980’s Leningrad”; it gives a “decent account of the history of Russian rock”; it contains a “cd version of Borrowing” (see the link above).

Rock in the Reservation is focused in different ways: on Russian rock, on a limited period (1981-86), on a context (the Leningrad rock community), on four composers, on four songs (Akvarium’s “Aristokrat”, Zoopark’s “Drian”, Kino’s “Poslednii Geroi” and Televizor’s “Syt po gorlo”). In the very rare cases when the author abandons his focus and tries to broaden the discourse to the whole Soviet Union the conclusions become less compelling, since the analyzed materials are almost exclusively about Leningrad.

Chapter 3, what Dji calls “a decent account”, provides a major contribution to the study of Soviet and post Soviet popular music: well-informed, based on the sources, this is probably the most complete and founded summary on Soviet rock (until 1986), collecting and organizing in diachronic order all the trustworthy information. Considering the current state of the studies on popular music in the Ussr, Steinholt’s historical survey represents the best point of departure for the study of Soviet rock until now.

Not forgetting that Russian rock, as other national rock movements, is strongly influenced by Anglo-American musical tradition, Steinholt looks for the peculiarity of rock in Ussr with respect to the international context; in other words, “how rock has changed through being recontextualised in a Russian setting” (p. 113) (e.g. he finds that the mixture of different styles is one of the characteristic of Soviet rock; see p. 191). In any case, the presence itself of a cd is a novelty in researches on Soviet and post Soviet popular music, especially in Russia. As Steinholt wrote in a previous article: “Following the Russian saying, you can’t rid a song of its words, one might add ‘neither should you ignore its music’” (“You can’t rid a song of its words: notes on the hegemony of lyrics in Russian rock songs”, *Popular music*, 22: 1, 2003, p. 106).

Chapter 8 “Song analyses” which is very different from the rest of the book deserves a separate discussion. The author explains his approach, which is based on Tagg’s method (see above):

This method utilizes popular perception in order to understand musical structure. One of its key premises is the establishing of a colloquial dialogue about musical structure. The idea is to establish an IOCM (Inter-Objective Comparison Material) of songs associated to by a group of informants listeners (p. 115).

Steinholt uses 13 informants who listened to the four songs for the first time when participating in the study. The informants are involved in music in different ways and do not understand Russian (their comments are therefore only about music). The comparison between the informants’ comments (with some interventions from Steinholt) and the author’s very accurate analysis of the songs shows an interesting and very artistic interaction between music and words. The songs are considered “an aesthetic object” (p. 84), demonstrating that Russian rock is worthy of attention not only as a part of Soviet cultural history, but also for its artistic value (at least in its best expressions, as in the case of the four analyzed songs). Especially Televizor’s “Syt po gorlo” is profoundly analyzed, with its complex philosophy and intersections of lyrical meanings.

This part of *Rock in the Reservation*, as all experiments, is not as precise as the rest of the book. The author explains why he did not use Russian informants and criticizes his lack of not having reached a gender equilibrium (p. 115), but he fails to acknowledge that national composition of the panel is too homogeneous (9 Scandinavian informants, 3 Canadians and one from UK) and therefore statistically not representative. Sometimes the translations are stylistically and semantically not very accurate even if the author decided not to reproduce the rhythm and rhymes (p. 117-8), as in the case

of Drian’s title (“Dirt”, instead of a more appropriate “Trash”; p. 142); if “repetition plays a dominant role in *Aristokrat* (p. 129), repetitions should be maintained in the translations (see p. 128). Metrical descriptions are in general very accurate, but there are some mistakes (e.g., the Russian adverb “no” is not pronounced “na”; see pp. 119, 158); some of the theoretical decisions, such as not to distinguish between soft and hard consonants (p. 119), cannot be accepted, since this distinction is a very important feature of alliteration. But the author himself is aware of the fact that in interdisciplinary research “some of the results will inevitably fail to match up to each discipline’s special standards” (p. v): to all extents *Rock in the Reservation*’s eighth chapter demonstrates very well how a song must be analyzed as a complex of different features. The selection of the four songs is very representative, the temporal succession of the songs (1982, ’83, ’84, ’87) shows the technical and musical evolution of Soviet rock from Akvarium’s “Aristokrat” to Televizor’s “Syt po gorlo”.

Concluding, Steinholt gives both a substantial contribution to the study of Russian popular music and lays the foundation for a focused, academic study of such a complex and interesting phenomenon as Soviet and post Soviet rock.

Sergio Mazzanti

Pl.it. Rassegna italiana di argomenti polacchi, 2007 (I)

Pl.it (in questo primo numero significativamente intitolata *La Polonia tra identità nazionale e appartenenza europea*) è un’iniziativa interessante e anche coraggiosa: una miscelanea di notevoli dimensioni interamente dedicata alla Polonia, che non solo affronta tematiche e ambiti classici e ben noti, ma dedica una particolare attenzione alla contemporaneità e ad argomenti nuovi. È una rassegna di ampio respiro che coinvolge gran parte dei più importanti nomi della polonistica, studiosi di spicco vecchi e nuovi. Il volume, frutto di una collaborazione a cui hanno partecipato tutte le più importanti istituzioni polacche di riferimento in Italia – dall’Istituto polacco di Roma all’Accademia polacca delle scienze, dall’Ufficio turistico polacco all’Ambasciata polacca in Italia – è coordinata da Luigi Marinelli e da Paolo Morawski, due nomi emblematici del vasto ambito in cui si muovono gli autori dei contributi presenti in questa corposa pubblicazione. La dedica, quasi doverosa, è alla memoria dello scomparso Ryszard Kapuściński, “cittadino polacco e del mondo” (“Editoriale”, *pl.it*, 2007 (I), p. 3), nome sommamente rappresentativo della ricchezza della cultura polacca.

Fin dal titolo *Pl.it* fa riferimento alla modernità più attuale, richiamandosi apertamente al mondo di internet, in cui le due sigle sono domini di primo livello. La grafica è

curata e piacevole: nei colori e nella composizione la copertina, una gabbia di filamenti rossi su fondo nero su cui spicca in bianco il titolo, si riallaccia ad aspetti del costruttivismo. Soprattutto, l'intero progetto spicca per la sua ottima leggibilità. Anche i refusi sono davvero pochissimi; è un lavoro prodotto con cura nei contenuti e nella forma. Un unico appunto: le dimensioni della raccolta (quasi seicento pagine), se certamente possono suscitare l'entusiasmo degli appassionati, incuteranno probabilmente una certa soggezione nei "profani". Il materiale è talmente ricco da far quasi temere che sia difficile mantenere questo livello qualitativo e quantitativo nelle prossime uscite. In ogni caso, molti contributi presenti nella raccolta possono essere letti piacevolmente da tutti gli appassionati di letteratura, cultura e arte, non solo dai polonisti. Mi trovo pienamente d'accordo con l'atteggiamento che traspare da queste frasi:

pl.it si configura come una pubblicazione sulla Polonia "a tutto tondo", curata da polonisti, storici dell'arte, storici delle idee e della filosofia, linguisti, traduttori, pubblicisti [...] *pl.it* rappresenta un primo modello di pubblicazione culturale e di divulgazione di medio-alto profilo, del tutto svincolata dai dettami e dalle gerarchie politico-accademiche della vecchia slavistica, nell'auspicio che anche in altri paesi, dentro e fuori l'Unione Europea, possano sorgere iniziative del genere (pp. 5-6).

E infatti è proprio un peccato che la Polonia, patria di autori di successo internazionale, introdotti a pieno titolo nella contemporaneità, indiscutibilmente originali e universali come Zygmunt Bauman, Wisława Szymborska, Czesław Miłosz, Krzysztof Kieślowski, Stanisław Lem o il già citato Ryszard Kapuściński (per citare solo alcuni nomi tra i più noti e rimanere nell'ambito temporale più recente), nell'immaginario collettivo risieda in una sorta di nicchia per specialisti, grigia, fredda, polverosa e antiquata, con un pizzico di fascino mitteleuropeo, ma soprattutto piuttosto noiosa e demodé, adatta solo a chi voglia sprofondarsi in una marea di complicati segni diacritici. Non è questa la Polonia e questa raccolta lo evidenzia, restituendoci un'immagine sfaccettata e varia della cultura polacca nei suoi molteplici aspetti (storia, letteratura, filosofia, cinema, arti figurative, musica) e consentendo al lettore di scoprirla e di approfondirla anche in un contesto internazionale.

La rassegna è suddivisa in varie sezioni: *Cultura letteraria*; *Traduzioni e letture*; *Lingua e stile*; *Linguaggi artistici* (sezione che comprende le arti figurative, il cinema e la musica); *Storia e società*; *Italia-Polonia*; *Luoghi* (in questo primo numero il luogo è Varsavia); *Profili* (sezione dedicata a personaggi di rilievo per la Polonia e per la polonistica, recentemente scomparsi); una vasta sezione dedicata a *Recensioni e segnalazioni*; *Allo specchio: autorecensioni* (presentazioni di libri fatte

dall'autore stesso); l'importantissima *Cercasi editore*; *Eventi*; infine, come commiato, *Voci e sguardi d'autore*.

Si parte con un bell'inizio, dato da un nome prestigioso come quello di Sante Graciotti, che espone le sue riflessioni sul rapporto tra Polonia ed Europa sotto forma di "divagazioni", nelle quali prende in considerazione l'identità nazionale polacca come si definisce da sé e in relazione agli altri paesi europei. La sezione dedicata alla *Cultura letteraria* contiene approfondimenti di alcuni temi classici come il sarmatismo, il polonocentrismo, la collocazione della Polonia rispetto all'Oriente e all'Occidente ma anche nuovi studi ben accetti come il saggio dedicato al postmodernismo e quello dedicato alla poesia per l'infanzia.

Nella sezione delle traduzioni e delle letture le luci vengono puntate sulle riflessioni di due autori famosissimi come Miłosz e Stasiuk rispetto al carattere polacco e all'Europa Centrale. Personalmente, ho apprezzato molto la presenza nella raccolta di molte traduzioni di autori polacchi.

Nella sezione su *Lingua e stile* è interessante una serie di saggi dedicati all'analisi della cosiddetta *nowomowa*, il linguaggio manipolato in senso propagandistico.

Mi è piaciuta poi anche l'ampia sezione dedicata ai linguaggi artistici, contenente diversi saggi, arricchiti da immagini di ottima qualità, su un argomento a cui sono affezionata: il manifesto polacco. Troviamo una rassegna dei più importanti artisti (Stasys, Sadowski, Lenica e molti altri) e un approfondimento degli sviluppi più recenti, oltre a una monografia su Henryk Tomaszewski. Questa sezione straordinariamente interessante, oltre a un saggio sul jazz polacco, presenta anche molto materiale sui maestri Kieślowski e Wajda, con delle chicche come la traduzione integrale della tesi di laurea di Kieślowski alla scuola di cinema di Łódź e un interessantissimo documento contenente lettere scritte ad Andrzej Wajda dal suo pubblico e contenenti proposte di soggetti per i suoi futuri film.

Nella sezione *Storia e società* troviamo un interessante articolo di attualità di Paolo Morawski, che prende spunto dall'affaire Wielgus per esplorare gli avvenimenti post-1989 in un contesto più ampio ed europeo; un'analisi del repubblicanesimo polacco; un saggio sugli archivi della storia polacca del Novecento; un articolo dedicato al generale Anders.

La sezione *Italia-Polonia* inizia con studi dei rapporti tra Italia e Polonia nei secoli XVI-XVII e dedica un approfondimento a una poco nota antologia di letteratura polacca presentata da Enrico Pappacena sulla rivista I nostri quaderni.

La rubrica *Luoghi*, in questo volume, pubblica un bel testo di Jarosław Mikołajewski dedicato a Varsavia.

La sezione *Profili* presenta diversi personaggi che ci hanno lasciato nell'ultimo periodo, alcuni molto prematuramente, tutti diversamente importanti: Stanisław Lem, Ryszard Kapuściński, Andrzej Litwornia, Mauro Martini, Lucio Gambacorta.

Assai ricca la sezione dedicata alle recensioni, dove sono passati in rassegna molti dei testi più importanti apparsi nel panorama editoriale italiano e polacco. Tra questi, la maggior parte di estremo interesse, voglio ricordare in particolare il catalogo della mostra sul costruttivismo polacco (*Costruttivismo in Polonia*, a cura di S. Parlagreco, Torino 2005), due testi su Wielopole-Wielopole di Kantor (*Kantor Wielopole-Wielopole Dossier*, a cura di J. Chrobak, S. Parlagreco, V. Valoriani, N. Zarzecka, Roma 2006; *Wielopole Skrzyńskie di Tadeusz Kantor*, a cura di J. Chrobak, Kraków 2005), *Polonia mon amour* (Roma 2006) dei fratelli Morawski, le traduzioni di alcuni autori contemporanei come la Grochola, Piątek e Olga Tokarczuk (Katarzyna Grochola, *Mai più in vita mia!*, Siena 2006; Tomasz Piątek, *Il caso Justyna*, Milano 2006; Olga Tokarczuk, *Che Guevara e altri racconti*, Udine 2006), uno studio sui migranti polacchi a cura della Caritas (*Polonia. Nuovo paese di frontiera. Da migranti a comunitari*, Roma 2006). A questa segue la sezione *Allo specchio: autorecensioni*, dedicata alla presentazione di un libro da parte dell'autore.

Le due parti successive sono particolarmente importanti. *Cercasi editore*, opportunamente introdotta da un quadro riassuntivo dei programmi di sovvenzione di cui possono usufruire gli editori di testi tradotti dal polacco, presenta una serie di testi meritevoli di attenzione e di pubblicazione, sotto forma di brevi schede di lettura. *Eventi* offre invece uno spazio in cui segnalare convegni, commemorazioni, presentazioni e avvenimenti di ogni genere, incentrati attorno al mondo della cultura polacca.

Il volume prende commiato dai suoi lettori con una bella sezione conclusiva, *Voci e sguardi d'autore*, in cui compaiono interventi originali, presentando in questo numero Helena Janeczek (con un testo pubblicato originariamente su *Nazione indiana*), Józef Opalski, Salvatore Esposito.

In conclusione, mi sembra che l'operazione compiuta con la creazione di *pl.it* sia nel complesso molto riuscita per una serie di motivi: per il suo taglio contemporaneo e internazionale, per lo spazio dedicato all'arte e alle traduzioni, per la qualità degli interventi pubblicati, per il suo contributo alla riproduzione del quadro multiforme e variegato della cultura polacca, di cui ritrae l'attualità in fermento situandola in un contesto internazionale; ritengo un suo specifico merito, a cui spero continui a mantenersi fedele, il fatto di essere una rassegna che non si chiude in un ghetto esclusivo e destinato soltanto agli addetti ai lavori, come accade a volte con ini-

ziative di questo tipo. Per la miscellanea sono previste uscite con cadenza annuale. Aspettiamo fiduciosi la prossima uscita (prevista entro il mese di marzo 2008) in cui confidiamo di trovare ancora una volta lo stesso livello qualitativo.

Laura Rescio



A proposito della mia segnalazione al libro di F. Leoncini, *La questione dei Sudeti 1918-1938*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2005², pubblicata nel numero scorso di eSamizdat

Nel precedente numero di eSamizdat (2007/1-2, pp. 512-513) abbiamo segnalato la meritoria ristampa anastatica dell'unica monografia dedicata in italiano alla questione dei Sudeti, notando con rammarico alcune pecche editoriali. Assenza del frontespizio e salto nella numerazione delle pagine (e quindi indice errato) erano dovute alla stampa difettosa di una parte della tiratura. Proprio perché la stampa digitale si presta particolarmente a questo tipo di errori, maggiore attenzione va dedicata in particolare alle copie che si inviano per essere recensite, perché proprio in questi casi la sfortuna tende ad accanirsi in modo particolare...

Alessandro Catalano