

Recensioni

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 293-407 ◇

S. Samsonov, *Un fuoriclasse vero. Distopia calcistica*, traduzione di E. Buvina, Isbn Edizioni, Milano 2009

Nella stampa italiana il romanzo d'esordio *Nogi. Nabokovskaja drama na futbol'nom pole* [Piedi. Drame nabokoviano sul campo di calcio, Sankt Peterburg 2007] di Sergej Samsonov (Podol'sk, 1980), che ha studiato scrittura creativa al Literaturnyj Institut di Mosca e lavora come copywriter per una casa editrice, è stato giudicato curioso, insolito, estremamente strano, suggestivo, accattivante, intrigante, misterioso, quasi apocalittico. Benché alcuni di questi aggettivi non siano del tutto sottoscrivibili (in Russia la discussione intorno all'autore, per il quale i critici hanno proposto l'audace confronto con Gogol' e Nabokov, è molto vivace, nonostante l'opera non abbia goduto di fama immediata), le qualità del romanzo sono senz'altro apprezzabili. Quello che maggiormente convince non è la fabula della *spy story*, messa in risalto nell'anonima avvertenza al lettore ma sviluppata piuttosto debolmente, quanto il carattere di "romanzo di formazione" di un giovane campione russo, che nell'arena del calcio mondiale riesce a insinuare dubbi sui traffici che ne dettano le regole e a mantenere intatta la passione autentica per lo sport.

Nel 1993 Semen Šuvalov è un ragazzino "lì e allora" a Sretensk, sobborgo degradato di Mosca, svergliato a scuola, considerato dagli insegnanti "ritardato mentale" ma con un unico pensiero fisso in testa, il pallone. Si rifugia per lunghe ore al campo improvvisato, allenando l'innato talento che lo porta alla scuola calcio del Cska. Abilità spontanea e tecnica, che lo rendono "capace di pensare e agire davvero velocemente", ne fanno presto un campione internazionale, tanto da ottenere un ingaggio milionario nella squadra del cuore, il Barcellona del suo idolo Crujff.

L'ingaggio del Barcellona rappresenta per Šuvalov

una vera e propria fuga dalle intimidazioni di un oligarca russo, proprietario del Tottenham, che lo avvicina tramite un emissario e gli propone la maglia del club inglese con mezzi ben al di là del lecito. Šuvalov viene prima pesantemente minacciato e poi, quando tenta di difendere la fidanzata da quegli stessi mafiosi, viene picchiato a sangue e poi finisce in gattabuia accusato di omicidio. Alla manovra, architettata dal boss, il giovane riesce a sfuggire dopo una serie di peripezie e, chiuso in una cassa di legno, arriva miracolosamente a Barcellona, dove lo attende la fama mondiale.

Un giorno, durante una partita allo Stadio delle Alpi contro la Juventus, Šuvalov si accorge del trattamento di favore riservatogli dalla squadra avversaria. Comincia ad avere il sospetto di essere al centro di una grande manovra organizzata per fargli fare sempre bella figura e mettere in luce il suo talento. Šuvalov teme di essere finito in una "congiura cosmica", in una sorta di *Truman show* che lo vuol favorire a tutti i costi a vantaggio degli sponsor. Si trasforma così in detective, interroga i compagni e gli avversari, alla ricerca di prove che avvallino la sua ipotesi. Finirà in un ospedale psichiatrico, con il rischio di compromettere la propria carriera e salute. Lo salverà infine l'eterno mito Crujff, che gli rivelerà di essere stato impressionato soprattutto dal suo "grande cuore". Ma sarà proprio il cuore a tradirlo nella notte di Natale del 2009, quando lo colpisce un'"ipertrofia del miocardio", indotta al fine di ottenere una migliore prestazione, e Šuvalov muore sul campo da gioco della sua ultima trionfale partita.

Nel romanzo di Samsonov il calcio è una sorta di incanto, in cui le azioni sul campo sono quasi guidate da una forza sovranaturale, che l'autore definisce "pulsione calcistica". Nessuna descrizione o ritratto psicologico esulano dal tema, tutto si incentra sul gioco: le rappresentazioni delle partite sono avvincenti, non semplici sfide di gioco ma battaglie

in cui si sferrano “attacchi avversari come la vecchia guardia napoleonica”, si esibiscono “mosse strategiche” di “sperimentati guerrieri”, azioni da “classica incursione di cavalleria” e si dimostra il coraggio dei “gladiatori romani” in duelli personali con l’avversario.

Sebbene una certa insistenza su talune di esse suggerisca ancora la ricerca del mestiere, sul piano artistico il dominio delle tecniche letterarie è già pienamente maturo in questo scrittore esordiente. L’ambiguità del “patto narrativo” enunciato in apertura, consueta per una lunga tradizione letteraria, ne è un esempio. Qui la proclamata finzione narrativa, che scoraggia il lettore a cercare corrispondenze fra la cronologia degli eventi e la realtà contemporanea del calcio mondiale, urta contro l’intenzione dichiarata dall’autore, di utilizzare volontariamente nomi di giocatori, allenatori, presidenti e squadre reali, che si confondono così con quelli frutto dell’invenzione letteraria, mescolando in tal modo fantacalcio e calcio realmente giocato, con i suoi ordinari scandali e le sue imprese da prima pagina.

La struttura del romanzo è complessa: non la scandisce la cronologia degli eventi, bensì l’alternarsi di capitoli sempre intitolati *Qui e adesso*, con indicazione di una città europea e una data (da luglio 2004 a dicembre 2009); oppure *Là e allora*, con il nome di una città russa e una data (Da settembre 1993 a luglio 2004 e, caso a parte, Mosca giugno 2004). I titoli designano le tre linee narrative: l’infanzia, il debutto, la nazionale, la fuga nella prima linea (in ordine cronologico); la storia d’amore con Polina nella seconda (Mosca 2004); la fama internazionale, i sospetti, l’indagine, l’ospedale, la morte nella terza linea.

I piani si succedono senza rispettare un ordine temporale: dal 1996 si passa al 2006, per poi rimbalzare al 2004 e ritornare a ritroso al 1998. I luoghi si alternano: ora “là” a Mosca, Archangel’skoe, Sretensk, ora “qui” a Barcellona o Torino. Una certa coerenza nel soggetto è comunque assicurata da una rete di rinvii reciproci contenuti nei capitoli, che hanno prevalentemente una natura speculare. Per esempio, “là” Šuvalov è considerato un bambino ritardato per la scarsa voglia di studiare, “qui” egli è “un selvaggio che non conosce i valori della civiltà.

Con [...] un chiaro ritardo nello sviluppo, di un calciatore straordinariamente dotato, che per molti aspetti è rimasto un bambino”. “Là” l’“evasione” da scuola e il viaggio in città sono l’occasione per accedere alla scuola calcio e realizzare il proprio sogno. “Qui” la fuga dentro la stiva di un aereo, apre la strada alla celebrità.

La costruzione romanzesca è assai meditata e consapevole, nonché russa per vocazione, come suggerisce il sottotitolo dell’edizione originale, in cui si rinvia implicitamente alla fuga negli scacchi di un altro bambino nella *Difesa di Lužin*. Molti sono i miti artistico-letterari nazionali con cui il romanzo si confronta: il primo e più evidente è il “qui” e “là”, il “naš” e “čužoj”, ripetuto in ogni capitolo, e non scevro da reminiscenze archetipiche (lo scagnozzo al soldo della mafia, Azarchov, si scaglia contro “la civile, decrepita, pingue Europa”), oppure il concetto bachtiniano del “carnevale”, enunciato per spiegare il rituale del gioco a pallone, per il quale i primi calciatori utilizzavano i piedi (simboli di morte giacché calpestanto le spoglie mortali) per colpire le teste mozzate dei nemici sconfitti, mettendo sullo stesso piano deboli e potenti, invulnerabili e indefesi. Per questa ragione il calciatore riesce a dominare la morte e il calcio diventa rito profondamente simbolico.

Il tema è affrontato anche a livello intertestuale, quando Polina legge a Šuvalov la poesia *Futbol* di Mandel’stam, alcuni motivi della quale vengono ripresi in diversi punti del romanzo. Ciò accade in un momento cruciale dell’opera, ovvero immediatamente prima dell’apparizione del truce Azarchov, che sembra venirne evocato e che, per il tono insinuante con il quale si intromette nella conversazione fra i due fidanzati, richiama l’incontro di Voland con Berlioz e Bezdomnyj nella Mosca bulgakoviana.

Anche l’epilogo ricorda il romanzo di Bulgakov: Šuvalov finisce in un ospedale psichiatrico svizzero, dove i medici tentano di curare il suo delirio professionale. Si prende cura di lui Polina, amorevole come Margherita nei confronti del Maestro. Nell’opera bulgakoviana l’eroe viene salvato da Voland, che gli concede la pace e il “rifugio eterno”, in quello di Samsonov interviene Cruijff che, recatosi in visita all’ospedale, riporta Šuvalov alla sanità menta-

le e lo restituisce al gioco del calcio e ai suoi tifosi. Non è superfluo far notare, peraltro, che Samsonov è stato nominato “Maestro bulgakoviano” (nonché scoperta del 2008) per il suo discusso secondo romanzo, *Anomalija Kamlaeva. Literaturnaja simfonija* [L'anomalia di Kamlaev. Sinfonia letteraria, Moskva 2008].

La possibilità suggerita dai medici di curare Šuvalov eliminando integralmente e coercitivamente in lui l'interesse per il calcio, richiama, inoltre, un'ulteriore consonanza letteraria, ovvero l'estirpazione chirurgica della fantasia nel protagonista di *Noi* di Zamjatin.

Nel gioco degli indizi e delle allusioni, i personaggi di Šuvalov e Polina sono costruiti piuttosto esplicitamente sulla base di archetipi della grande letteratura russa: il primo è un personaggio volutamente “sdoppiato”, scolaro indolente da una parte, campioncino sveglio con una doppia vita dall'altra; la seconda si ispira al modello di Tat'jana Larina: con lei condivide un'educazione sentimentale soprattutto di natura letteraria e, come lei, è una “fanciulla romantica” in attesa dell'amore. Per di più, non secondariamente, Samsonov induce il lettore a ricordare la Tat'jana puškiniana mediante un riferimento onomastico (Tat'jana “Praskov'ja, la chiamava Pauline”).

Alcuni critici in patria hanno messo in rilievo l'assenza di uno stile proprio, ciononostante nel romanzo risulta particolarmente vivace l'aspetto linguistico, almeno per quanto riguarda l'ambito sportivo, in cui Samsonov raggiunge l'apoteosi dei tecnicismi calcistici, del gergo da spogliatoio e di quello dei commentatori televisivi, che la bravissima traduttrice Elena Buvina rende con grande accuratezza ed esuberanza espressiva.

Vale la pena, in chiusura, esprimere un certo rammarico per la scelta del titolo dell'edizione italiana. La ricezione del lettore viene guidata, a questo livello, in modo assai lontano dall'intenzione autoriale. Ai “piedi” del titolo russo fa da contraltare una rete di riferimenti intratestuali, disgregata in italiano, ma essenziale, in quanto contenente il significato simbolico attribuito al gioco del calcio. La scelta del sottotitolo, per di più, orienta il lettore verso il plot della *spy story* internazionale, lasciando del tutto

inesplorata l'allusione alla natura profondamente letteraria e autenticamente russa del romanzo.

Claudia Criveller



Un fuoriclasse vero, in russo *Nogi* [piedi, ma anche gambe], è il romanzo d'esordio di Sergej Samsonov (1980) e ha come sottotitolo *Distopia calcistica*; nell'ambito della letteratura russa la prima parola richiama una serie di associazioni, che vanno da Bulgakov e Zamjatin, per passare a Ven. Erofeev e infine giungere a opere dell'ultimo decennio. Sebbene l'aggettivo paia creare qualche esitazione in più, Samsonov riesce a scrivere una vera distopia calcistica; questo romanzo descrive in un certo senso il fallimento dell'utopia contemporanea, della fede nel fatto che il binomio soldi e successo permettano di relegare i problemi e gli interrogativi alla periferia della coscienza.

Qualche critico ha cercato di accostare Samsonov al Nabokov della *Difesa di Lužin* e non è escluso che il giovane scrittore strizzi l'occhio al collega russo-americano, ma le somiglianze si esauriscono all'aspetto più superficiale e squisitamente contenutistico di *Un fuoriclasse vero*, a qualche strizzatina d'occhio nella trama. Questo è in realtà un romanzo fantastico, in cui entrano in scena personaggi reali e ben noti a tutti coloro che hanno ascoltato almeno qualche volta le rubriche sportive dei telegiornali: Ronaldinho, Crujff, Thuram, Cannavaro e altri. Nella sua recensione per il settimanale Afiša L. Danilkin descrive il romanzo come “decisamente fantastico, quanto meno per il fatto che il protagonista è un geniale calciatore russo, cosa che di per sé, se non inimmaginabile, è, in un certo senso, una contraddizione in termini” (<<http://www.afisha.ru/book/1077/>>).

I capitoli sono una serie di flashback disordinati che abbracciano il periodo 1993-2009 e costituiscono un vorticoso girovagare della memoria tra la corruzione e il capitalismo selvaggio della Russia dei primi anni Novanta e il mondo del calcio di oggi. Se il lettore si aspetta una descrizione storicistica resterà però deluso; le vicende, almeno nella prima parte, sono infatti presentate con lo sguardo infantile e incantato del protagonista, un ragazzo sogna-

tore e incolto la cui unica ragione di vita è il calcio. Di fatto la sequenza dei capitoli ha lo scopo di giustapporre due mondi differenti e apparentemente inconciliabili, quello della Mosca che tenta di rialzarsi dopo il crollo dell'Urss e il mondo calcistico occidentale, fatto di lustrini dorati e delle labbra di silicone delle modelle che immancabilmente attorniano i giocatori dagli ingaggi milionari.

Il protagonista, Semen Šuvalov, è cresciuto nella provincia moscovita, maturato nella scuola di calcio del Cska e infine rocambolescamente emigrato in Spagna, dove incomincia la sua carriera di idolo delle folle nel Barcellona, al fianco di Ronaldinho. Samsonov riesce con particolare maestria e in maniera squisitamente filmica a descrivere le scene di gioco, le stupefacenti finte del protagonista, le partite con la Juventus, con il Tottenham o con il Real Madrid; il lettore viene letteralmente trasportato sul campo da gioco come se stesse effettivamente assistendo ai dribbling e godesse dei gol al fianco dei protagonisti. Il mondo del calcio, i club e i giocatori dai nomi ben noti da un lato e la storia di Šuvalov, come la figura stessa di Šuvalov dall'altro, creano un piacevole stridio come nei film in cui attori in carne e ossa interagiscono con disegni animati. Le scene in cui la narrazione esce dall'ambito prettamente calcistico sembrano invece cedere un po', perdono di fulgore, ma il romanzo è sicuramente ben scritto e ben strutturato.

Il tema del calcio, attorno al quale ruota la prima metà di *Un fuoriclasse vero*, lascia il posto, nella seconda parte, a una sorta di giallo psicologico, che prende le mosse dalla convinzione di Šuvalov che il mondo del calcio *in toto* è vittima di una congiura degli sponsor, nelle cui mani i giocatori non sarebbero che marionette. I congiurati ordirebbero per far apparire il gioco dei campioni migliore di quanto non sia in realtà, corrompendo gli avversari affinché non facciano sfigurare i beniamini del pubblico, meri oggetti dello show business in grado di far vendere quantità enormi di prodotti e gadget legati ai propri nomi. Semen rinuncerà al lusso e al suo sogno di bambino di giocare nel Barcellona in nome della sua verità personale e della ricerca dell'autenticità del calcio giocato. Soltanto dopo

una conversazione con il suo idolo Cruiff, Šuvalov ritornerà in campo, un ritorno che ha però il sapore amaro dell'accettazione del compromesso, del fatto che il calcio ha ormai definitivamente perso la magia di un tempo, quella che Semen avvertiva nei polverosi campetti di Sretensk, sua città natale. E la morte prematura del protagonista dopo l'ennesimo gol capolavoro ha il sapore di una sconfitta, dell'unica sconfitta della sua carriera, o forse è semplicemente una conseguenza inevitabile della fine dell'utopia, del sogno di un bambino della desolata provincia moscovita che voleva giocare per assaporare in pieno la libertà di essere se stesso e di fare magie con un pallone che avrebbe obbedito a lui soltanto.

Massimo Maurizio

J. Topol, *Anděl. L'incrocio dell'angelo*, traduzione di L. Angeloni, Azimut, Roma 2008

La letteratura ceca post-comunista sta fortunatamente facendo breccia con insistenza sempre più sorprendente nel mercato librario italiano, per merito di case editrici specializzate, di studiosi di rango, ma anche grazie alle preziose figure di singoli traduttori, che (com'è naturale che sia) si trovano un proprio autore d'elezione e lo presentano con meritevole pervicacia a un pubblico capace di farsi intrigare da proposte moderne e attuali. È questo il caso di Laura Angeloni che ha "adottato" per il mercato italiano la figura di un narratore non scontato e direi di sicura presa come Jáchym Topol, e non si può certo dire che il suo lavoro di traduzione sia dei più semplici e feriali, in quanto Topol è autore dalla costruzione narrativa quasi cubista, e dall'espressione sfaccettata e "sporca". La resa del suo linguaggio metropolitano e sempre fervido richiede certamente una buona padronanza del mondo linguistico ceco contemporaneo con i suoi slang e le sue stratificazioni sociali, oltre che la conoscenza fisica dei luoghi di cui parla; ciò per dire che se oltre a quella turistica si vuole conoscere anche un'altra Praga, realmente esistente ma meno scontata, quella del sottobosco delinquenziale degli *outcast*, si farà bene a prendere in mano questo "angelo" caduto in volo da un cielo di sangue, e si potrà finalmente scoprire una capitale meno da cartolina e forse un po' più

vicina a territori da sottosuolo dostojevskiano o da bassifondi gor'kiani. Per non ripetersi e non rubare spazio inutilmente, rimandiamo comunque alla recensione della prima traduzione italiana di Topol (*eSamizdat*, 2006, pp. 16-18), dove si può trovare un ulteriore inquadramento dell'autore e dei suoi esordi in qualità di poeta (alcune sue liriche sono tradotte anche in italiano) e dissidente figlio di dissidenti. *Anděl. L'incrocio dell'angelo* è il titolo di questo secondo romanzo tradotto dalla Angeloni (nomen omen?) per la intraprendente casa editrice Azimut, e l'intestazione fa riferimento a un complesso urbanistico piuttosto ricco e movimentato della capitale boema, il grosso incrocio di Anděl nel quartiere di Smíchov, toponimi etimologicamente entrambi interessanti che l'autore non manca di semantizzare ironicamente durante la sua lisergica e caracollante narrazione. Per la cronaca, questo è il suo secondo romanzo e l'originale è uscito in Repubblica ceca nel 1995.

I personaggi tutti fanno parte, senza quasi eccezione alcuna, di quel mondo parallelo e semi-invisibile di reietti, scemi del quartiere, membri di pseudo-sette idiote, avanzi di manicomio, picchiatori di bambine o criminali di mezza tacca che animano ovviamente qualsiasi metropoli dove ci sia qualcosa da rubare, un affare sporco da inventare, minoranze etniche mal digerite o una manciata di esistenze umane da mandare al diavolo con l'uso di stupefacenti. Nel giovane Jatek si può senza grossi sforzi individuare l'antieroe principale, il protagonista suo malgrado, che si nasconderebbe volentieri ai suoi concittadini e ai lettori stessi, ma il cui "dono stupefacente" lo costringe a diventare fulcro dell'azione. Anche se poi Topol non concede troppo ai topoi e ai modi della narrazione tradizionale: pur senza sviare in un mal compreso postmodernismo o in un approccio metanarrativo spudorato, egli spezza infatti la linea espositiva in una sorta di puzzle che può all'inizio disorientare il lettore pigro, ma che invece corrisponde di certo a una delle più fruttuose ipotesi romanzesche della nuova letteratura ceca, e in fondo al testo ricompensa il lettore attento con uno scioglimento a sorpresa e con un finale "col botto". In altre parole Topol rimane leggibilissimo ma non si adagia su percorsi lineari; pur non facendosi

avanguardista e non abbandonandosi a esperimenti autoreferenziali, indaga con questo e altri suoi libri una via narrativa che si faccia specchio del mondo frazionato e scisso a cavallo fra XX e XXI secolo: verrebbe da paragonarlo all'Antonioni dell'*Eclisse* e di *Zabriskie Point* con i suoi luoghi non-luoghi doleranti e le sue esplosioni psichiche da fine del mondo moderno. Come in un "exploded drawing" infatti, come in un resoconto clinico non eccessivamente razionale, l'autore smonta l'unità della vicenda ed eleva qui il disequilibrio del suo personaggio, tossicodipendente con disturbi visionari e psicosomatici, a metodo diegetico. Come Jatek caracolla fra le vie di Praga e poi in trasferta fra i vicioletti della comunità di tossici parigini, venendo travolto da occasionali e incontrollabili visioni di cieli insanguinati, così noi siamo condotti senza eccessive regolarità strutturali in un'alternanza di piani ravvicinati e sguardi in prospettiva, che si inseguono in modi a tratti enigmatici nei venti capitoletti di questa epopea cittadina intrisa di sangue e umori fetidi.

Il dono maledetto di Jatek è l'abilità o la sfortunata ventura che gli permette di creare una droga speciale che moltiplica come nessun'altra prima sperimentata la "beatitudine", una delle parole chiave del romanzo ("Era una beatitudine infinita. Un'avventura straordinaria, un volo senza cadute", p. 57); ciò è però ottenuto al caro prezzo della perdita del suo equilibrio esistenziale, ridotto com'è a dover evitare lo sguardo al cielo e a fuggire in certo modo la luce e la chiarezza della visione: "il sangue colava giù dal cielo, gli cadeva dentro gli occhi... Ricordava abbastanza di preciso la prima volta che era comparsa la visione. Era all'incrocio, ad aspettare il tram forse, e il cielo coagulò" (p. 13). La lotta visiva che si dipana nel romanzo è quella accanita fra le cataratte di occhi opachi iniettati di sangue e il "limpido sguardo", difficilissimo da recuperare in un microcosmo che ha perso la sua unità prospettica.

Dove mai fuggire se il cielo ti cade addosso sciogliendosi in fiotti di plasma rossastro? Se il firmamento si sbriciola nei nostri occhi perdiamo, kantianamente, il cielo stellato sopra di noi e la legge morale che è in noi. Questa visione apocalittica di un orizzonte di sangue fissa così il limite scopico e le coordinate etiche di un essere umano perseguitato

dal male del sottosuolo, dall'avidità dei suoi simili e dalla colpa di aver buttato e sprecato il proprio sangue in centinaia di colpi di siringa, o qui piuttosto in sniffate compulsive.

Il sangue, è questo il tessuto connettivo, il tema portante del romanzo; il sangue marcio della dipendenza tossica, il rosso che riempie gli occhi di un esangue eroe vagabondo, e infine il motivo scatenante della soluzione finale, sorta di Armageddon in formato locale in cui (non riveleremo certo i dettagli) i nodi verranno al pettine in grumi cruenti che condensano i vari rivoli di fluidi corporei che i capitoli rappresentano nella loro apparente incoerenza strutturale. Il romanzo sembrerebbe dunque scentrato: è in effetti lo è, costruito com'è per serie di flash consecutivi. La narrazione è come filtrata dalle visioni improvvise di Jatek, che pur nella loro miseria umana aprono inaspettati squarci di sublime: "Vedeva il cielo rosso e guardava... Sapeva che doveva tornare dentro di sé... qualcosa, laggiù sul fondo, nelle profondità abissali che si spalancavano in lui come il baratro di quella fossa..." (p. 65). O ancora vediamo questa messa in prospettiva monumentale in merito alle sostanze stupefacenti che sono motore, croce e delizia dell'agire formicolante e ottuso di questi personaggi: "Sapeva bene che chi prende droga diventa droga lui stesso. È al quel punto che o smette o è morto. Sapeva che la droga uccide fin dalle origini dell'umanità... La droga circola attraverso i corpi, e sono i corpi dei tossicomani morti che lo tengono in vita" (p. 48).

Per concludere si può dire in modo figurato (e più generale) che uno dei movimenti culturali che hanno segnato la letteratura ceca dopo la caduta del regime è stata la "riemersione". La ripresentazione del sommerso, la risalita dei temi e delle figure che popolano i bassifondi e che il regime sopprimeva come argomento sgradito. Con termine anglosassone che coglie qui perfettamente un "luogo" della cultura oltre che un meta-genere nella sua interezza, non ci si offre parola migliore che *underground* per definire quello che dalle cantine e dalle casematte della società si è potuto finalmente riproporre nelle pagine dei romanzi e della poesia del dopo-1989. Il discorso è valido soprattutto per i grigi anni Settanta e Ottanta della letteratura ufficiale, ma a parte Egon

Bondy e alcuni autori di nicchia di minor fama sono pochi i cechi che pescano nel sottobosco metropolitano con tale aderenza antropologica come fa Topol. Se è vero ad esempio che anche Bohumil Hrabal raccoglieva a piene mani nel fango del sottobosco sociale e nelle fasce delle cosiddette "classi sconfitte" dalla rivoluzione, il suo era un approccio fondamentalmente stilizzante e giocoso (anche se il "gioco" di Hrabal può essere a sua volta sanguinoso e fatale). Topol in alcuni dei suoi testi ricorda invece la maledizione urbana del cinema americano dei "belli e dannati": i suoi sono drogati costretti a un moto perpetuo, i suoi piccoli gangster post-balcanici rivelano l'esplosione delle mafie nella capitale boema con la tristezza impotente con la quale si accetta l'insorgere di un cancro. Si veda soprattutto il suo racconto breve del 1994 *Výlet k nádražní hale* [Viaggio alla stazione dei treni] in cui egli fra i primi fotografava il tessuto sociale praghese che si piegava (e si piagava) sotto le spinte e le esigenze della mafizzazione e della globalizzazione mondiale. Le sue puttane e i suoi pazzi non urlano con forza che vogliono "viiiivere" come quelli di Hrabal (si veda *Inserzione per una casa in cui non voglio più abitare*), ma sono corpi piagati e nevrotici simili alla Christian F. dell'ormai famoso *Zoo di Berlino*, che non ci pacificano con uno slancio umano o con una perla nascosta nel letame delle loro vite. Essi non hanno a volte nulla da invidiare neanche ai film del new horror Usa sugli stati allucinatori (*Allucinazione perversa* di Adrian Lyne o *Ascensore per l'inferno* di Alan Parker i titoli che ci vengono in mente). E bene ha fatto uno dei più capaci registi cechi degli ultimi decenni, Vladimír Michálek a filmarne una versione schizofrenica eppur fedele nel suo *Anděl Exit* (2000), che nel mondo cinematografico ceco può essere accostata per la sua vivace atipicità a pochi altri film, come per esempio il coraggiosissimo e sgradevole *A bude huř...* [E andrà sempre peggio..., 2007] di Petr Nikolaev.

Allargando con queste ultime considerazioni la rete dei riferimenti vogliamo solo invitare a una lettura non prettamente sociologica né espiatoria di questo romanzo senza false velleità catartiche, ma con forte impatto esistenziale. Siamo invece forse molto più vicini all'horror, ovvero all'"orrore" kurtzi-

ano del *Cuore di tenebra* di Conrad, in cui il fiume di sangue che scorre sotto Praga e nelle vene di Jatek (ricordiamo che “jaty” in ceco indica il mattatoio ovvero una strage sanguinolenta) si sostituisce al fiume Congo per portarci nelle profondità svuotate dell’esistenza ormai ben poco rivoluzionaria del mondo occidentale.

Massimo Tria

V. Grossman, *Vita e destino*, traduzione di C. Zonghetti, Adelphi, Milano 2008

La nuova, sobria ed elegante edizione italiana nelle vesti della Biblioteca Adelphi di quel capolavoro del Novecento che è *Žizn' i sud'ba* [Vita e destino] di Vasilij Grossman va salutata come si conviene ai grandi eventi. La riedizione del romanzo, basata su una redazione definitiva e presentata in una nuova, fondamentale traduzione a cura di Claudia Zonghetti, arriva a distanza di ventiquattro anni dalla prima, uscita sotto il marchio di Jaca Book nella collana Slavica, e va così a unirsi sul fronte editoriale alla contemporanea – e non meno “esplosiva” – *po-vest' grossmaniana Vse tečet* [Tutto scorre], pubblicata da Adelphi nel 1987. A sigillare l’uscita come un evento basterebbe la semplice valutazione dei dati di vendita, che hanno portato la casa editrice milanese a realizzare quattro ristampe in quattro mesi. Com’è noto, infatti, questa nuova pubblicazione si presenta come il compimento di una vicenda editoriale incredibile e romanzesca che si è protratta nell’arco di quasi cinquant’anni.

L’odissea ha inizio il 14 febbraio 1961 in un appartamento di Mosca. Grossman ha da pochi mesi ultimato la stesura di *Vita e destino*, la seconda parte di quella grande opera cui stava lavorando sin dagli anni della guerra, una dilogia sulla battaglia di Stalingrado, imponente epopea russo-sovietica simbolica nel suo significato storico e sostanziale per l’esperienza biografica che lo aveva segnato. La prima parte *Za pravoe delo* [Per una giusta causa] – la cui assenza in traduzione italiana si fa sempre più sentire – era stata pubblicata sul *Novyj mir* della prima direzione Tvardovskij nel 1952, dopo tre anni di revisioni e alterchi con gli apparati censori (ci è rimasta una sua lettera indirizzata direttamente al grande tiranno: “Caro Iosif Vissarionovič”), e pur tra le

polemiche aveva trovato un posto d’onore nella prosa bellica approvata dall’Unione degli scrittori. Ma questa seconda parte – dall’eloquente titolo di calco tolstojano formato sull’opposizione semantica dei due sostantivi – si distanziava talmente dalla precedente (e con essa dal resto della letteratura contemporanea) da rivelare una trasfigurazione tanto precoce quanto stupefacente. In essa Grossman aveva portato a compimento una radicale emancipazione intellettuale e la sua Stalingrado era diventata il simbolo della vittoria della libertà sull’ideologia, dell’uomo sul disumano. Nazisti e comunisti, al di là dei ruoli storici, apparivano gli uni specchio degli altri, lo stato partitico emblema del male dell’epoca, e su essi trionfava il mistero eterno dell’uomo in quanto tale, senza la gabbia degli aggettivi (*sovieticus*, ebreo, buono, cattivo, e così via). Quel giorno di febbraio, dunque, fu lo stesso stato sovietico che ne decretò l’inammissibilità storica: il Kgb perquisì l’alloggio dello scrittore e ne sequestrò tutti i materiali. Di *Vita e destino* non rimase niente e ancora oggi su quel materiale si stende l’ombra del silenzio. A suggello di questa prima fase vale la pena ricordare la sentenza marmorea di Michail Suslov, ideologo del Presidium, che nelle sale del Cremlino ricevette Grossman per conto del bicefalo dio del disgelo, Nikita Chruščev: “È impossibile pubblicare il Vostro libro e, infatti, esso non sarà pubblicato. [...] Per quale motivo dovremmo aggiungere il Vostro libro alle bombe atomiche che i nostri nemici si apprestano a lanciare contro di noi?”.

La seconda fase inizia con la prematura morte dello scrittore nel 1964 e si protrae nell’arco di vent’anni. Del romanzo, infatti, non tutto è perduto: prima della perquisizione Grossman ne aveva inaspettatamente affidata una copia clandestina – dattiloscritta ma non revisionata – all’amico poeta Semen Lipkin. Così, negli anni in cui le rivelazioni del gulag, gli scritti di Solženicyn e i “dissidenti” cominciano a risuonare in occidente, con quel dattiloscritto si tenta la via della pubblicazione all’estero: viene più volte ridotto a microfilm (Sacharov e sua moglie ne fanno una copia nel bagno-laboratorio di casa loro) ma anche a ovest fa fatica a trovare la sua strada. Sarà solo nel 1980 che il coraggio di un editore quale il serbo Vladimir Dimitrievič (che dal 1966 aveva

fondato in Svizzera la casa editrice L'Age d'Homme "per non ridurre la letteratura russa ai soli nomi di Dostoevskij, Tolstoj e Gor'kij") consentirà la prima pubblicazione mondiale in russo del romanzo, in una versione memorabile pur nella sua incompletezza, esito di un oneroso lavoro filologico cui furono incaricati Efim Etkind e Simon Markiš. Da quella seguirono le traduzioni e Jaca Book ha il merito di essere stata fra le prime a scommettere sul romanzo e a far conoscere Grossman in Europa. Come spesso in questi casi, la ruvidezza dell'edizione è ampiamente compensata dal suo valore storico e l'allora giovanissima Cristina Bongiorno riuscì onorevolmente nell'impresa di portare a compimento la traduzione di un'opera tanto voluminosa quanto frutto di un autore ancora totalmente sconosciuto. *Vita e destino* viene così accolto come un capolavoro. Tra i molti, Adelphi lo presenta nella seconda di copertina con le parole di George Steiner secondo il quale libri come questo "eclissano quasi tutti i romanzi che oggi, in occidente, vengono presi sul serio". Ma si potrebbe osare di più, ad esempio con Tzvetan Todorov, che alla luce di questo romanzo ha definito tutto il XX secolo come "il secolo di Vasilij Grossman" (*Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, Milano 2004).

L'odissea, tuttavia, è ancora lungi dalla meta. L'atto finale dovrà aspettare la *perestrojka* gorbacëviana. Nel 1988 la versione svizzera compare per la prima volta in patria, sulla rivista *Oktjabr'*, seguendo quell'ondata di pubblicazioni letterarie che costituisce il volto culturale della *glasnost'*. È lo stesso anno del *Doktor Živago* e di *My [Noi]* di Zamjatin. Il ritorno ufficiale del romanzo in Russia svela l'ultima sorpresa: al figlio dello scrittore si presenta la vedova di un vecchio amico del padre (dei tempi dell'università, completamente estraneo ai circoli letterari) con in mano un'altra copia del manoscritto, affidata al marito dallo stesso Grossman nel 1960. Si tratta di una redazione completa – dattiloscritta e con correzioni autografe – in cui compare la dedica alla madre. Dal 1989, dunque, in Russia viene pubblicata la nuova versione, confermata dall'uscita delle *Sobranie Sočinenij v 4-ch tomach* [Opere scelte in 4 volumi] avvenuta a Mosca nel 1998.

Era dunque molto che in occidente si attende-

va l'uscita di questa nuova versione. L'iniziativa di Adelphi segue di poco quella francese di Robert Laffont (Parigi 2006) ed è contemporanea a quella spagnola di Galaxia Gutenberg (Barcellona 2008). Oltre a una lunga serie di correzioni di termini e trasformazioni di perifrasi, la nuova variante completa i monconi della vecchia, vale a dire le pagine risultate illeggibili per la bassa qualità dei microfilm (ma in tutto non sono che una decina, ben poche nell'economia del romanzo). Cambiano le numerazioni dei paragrafi, che Grossman risistemò più volte per scegliere infine una suddivisione più marcata. Ma la novità che si fa sentire con più forza è la dedica alla madre Ekaterina Savel'evna, uccisa dai nazisti nel 1941 nella città natale Berdičev in Ucraina, la cui morte rappresenta per Grossman la scoperta dell'identità ebraica (come accade nel romanzo a Štrum: "Lui era ebreo ed ebrea era sua madre: prima della guerra non ci aveva mai riflettuto", p. 85) e il legame fortissimo che egli sempre sentì con lei costituisce l'apertura al destino tragico di tutta l'umanità: "Per me tu sei l'umanità e il tuo terribile destino è il destino dell'umanità in questi tempi inumani".

La nuova traduzione ha il grande pregio di restituire al lettore italiano la ricchezza del testo russo. Claudia Zonghetti, che aveva già affrontato lo scrittore negli anni del suo apprendistato con la traduzione "collettiva" (insieme agli allievi della Setl) di alcuni racconti, rende la scrittura di Grossman in un bellissimo italiano, così che la prosa di *Vita e destino*, asciutta e chiara, ma mai semplice e sempre molto ricca lessicalmente, può essere largamente apprezzata dal lettore italiano. In particolare, la resa appare molto buona in quella cifra costante di Grossman che è l'accumulazione di termini e vocaboli, a espressione della grandiosità della realtà e del sentimento che essa suscita nell'essere umano, e nella "parola viva" – opposta al formalismo della lingua ideologica – di cui si nutrono tutti i dialoghi del romanzo. Più discutibili, invece, le scelte di cambiare sovente la costruzione della frase russa, anche là dove l'italiano consentiva una maggiore fedeltà al testo russo. Certamente, tuttavia, il grande merito della traduttrice è di essere riuscita a tenere cifre costanti per tutta l'ampiezza del testo, per cui in sostanza l'intera resa appare solida, omogenea e

coerente.

Grazie a questa traduzione si può finalmente conoscere Grossman dal punto di vista che gli è più proprio, quello letterario, quale nucleo sorgivo di tutte le considerazioni storiche che, da quando lo si è conosciuto, lo hanno visto come un testimone privilegiato del tragico XX secolo. La sua creazione letteraria lo inserisce tra i classici, così che la letteratura ancora una volta appare un atto umano sorprendente per capacità sintetica e potenzialità espressiva. Per questo vale la pena accogliere l'evento della sua nuova uscita affrontandone nuovamente la lettura, perché "grande è la forza di una parola intelligente e libera" (p. 113).

Pietro Tosco

M. Shishkin, *La presa di Izmail*, a cura di E. Bonacorsi, Voland, Roma 2007

Se è possibile parlare di "classici" della letteratura contemporanea, definizione che appare quasi un ossimoro se non altro per la mancanza di una prospettiva storica che permetta di darne una valutazione obiettiva, questo è sicuramente il caso di Mikhail Shishkin (ci atteniamo qui alla traslitterazione scelta dallo stesso autore). Nonostante, ma forse anche grazie a un debutto letterario abbastanza tardivo (1993, all'età di trentadue anni) e a una produzione letteraria relativamente limitata (tre romanzi e alcuni racconti in oltre quindici anni), l'opera di questo scrittore sembra destinata a lasciare un segno importante nella storia della letteratura russa.

Dopo aver coraggiosamente pubblicato la traduzione italiana di un testo estremamente complesso come il romanzo del 2005 *Venerin Volos* [Capelvenere, Roma 2006], spinta anche dal crescente successo internazionale dell'autore, la casa editrice romana Voland offre al lettore anche il primo importante romanzo di Shishkin, *Vziatie Izmaila* [La presa di Izmail], uscito per la prima volta in Russia nel 1999. In una recente intervista lo stesso Shishkin presenta così *Capelvenere*:

La presa di Ismail [sic!] rispecchiava un modo di prendere la vita d'assalto, come una fortezza, ma poi ti accorgi che le cose non stanno così, che la vita non è un nemico, che il nemico è il tempo. E così è arrivato il momento di scrivere *Capelvenere*, in cui ho cercato di parlare del superamento

del tempo e della morte [M.T. Carbone, "Di storia in storia, per sconfiggere il tempo", *Il Manifesto*, 1 novembre 2006].

Anche per il lettore italiano è dunque oggi possibile ricostruire questa prima, importante tappa del percorso letterario di Mikhail Shishkin.

Il volume è pubblicato dalla Voland con la solita attenzione all'aspetto grafico e lo sforzo di evitare refusi ed errori di stampa. La traduzione e le note sono affidate a Emanuela Bonacorsi, già curatrice di *Capelvenere*, che riesce a ottenere un sapiente equilibrio tra l'esigenza di rendere fruibile il testo e quella di non appesantirlo con un eccessivo apparato paratestuale:

per quelle parti dove occorre il sostegno di una spiegazione, non ho potuto abolire le note ma, per non rendere invalicabile il testo e strabico il lettore, ho cercato di limitarle e sono state riportate alla fine del libro [Y. Bernasconi, "Intervista con Emanuela Bonacorsi", <<http://www.culturactif.ch/invite/bonacorsiit.htm>>].

In realtà si sente forse la mancanza di una prefazione o postfazione che fornisca al lettore un minimo di "istruzioni per l'uso" di un'opera estremamente complessa (al contrario di *Capelvenere*, la cui versione italiana era accompagnata da una postfazione della stessa Bonacorsi).

La presa di Izmail è costituita da una serie di fili narrativi, legati eterogeneamente e fusi tra loro senza che alcuna suddivisione in paragrafi possa aiutare il lettore a districarsi nell'intricata matassa (l'unica sezione interna al testo è l'epilogo). Anche la suddivisione in tre parti, dovuta alla pubblicazione "a puntate" sulla rivista *Znamja*, si perde già nella prima pubblicazione integrale del romanzo (e nella versione italiana). Come scrive il poeta e critico Yari Bernasconi nel testo citato,

tutte le connessioni sequenziali e i trapassi del racconto saltano perché saltano tempo e spazio, tocca al lettore ripescare le minuscole tracce disseminate, stabilire le connessioni fra storie e personaggi, un modo di costruire il romanzo che si pone lungo la scia che nel '900 va da Proust a Joyce a Svevo, e aggancia saldamente Shishkin alla modernità.

Il romanzo si presenta complesso fin dal titolo, che appare quasi di sfuggita solo verso la fine del libro (p. 346), confuso tra i mille intrecci da cui è formato il testo. Il ricordo della vittoria russa nella

guerra contro i turchi del 1790 si trasforma nel nome dato da un ragazzino a un numero da circo da lui inventato:

– Il numero ‘La presa di Izmail!’ – gridò imitando la voce del presentatore di circo. I topi ammaestrati dovevano attraversare fossati, scavalcare muri e, giunti sulla torre, tirare una cordicella che avrebbe fatto calare la bandiera turca e issare quella russa.

Domandai:

– Ma come farai a farti ubbidire dai topi?

Kostja scoppiò in una risata sonora mostrando un buco tra i denti: i suoi compagni di classe gli avevano rotto un dente:

– Ma c’è il formaggio!

Non capii:

– Che formaggio?

– Dappertutto ci saranno pezzetti di formaggio! Perché lei cosa pensava? Il trucco sta tutto nel formaggio!

Sebbene l’autore precisi in un’altra intervista che *La presa di Izmail* ha un titolo ironico (Marion Graf, “Michail Chichkine tra Mosca e Zurigo”, <<http://www.culturactif.ch/scenemagazine/giornalechichkine.htm>>), questo breve brano offre una chiave di lettura molto seria delle mille storie, quasi tutte tragiche, di cui il romanzo è intessuto: la storia della Russia, ma in generale la storia di ogni essere umano, appare come un tragico gioco in cui le sofferenze della vita hanno come reale obiettivo nient’altro che un pezzetto di formaggio.

Fin dall’inizio dell’opera si distingue chiaramente un personaggio, che tuttavia non può essere considerato un vero “protagonista” poiché, nonostante gli sforzi del lettore, alcuni fili narrativi non sono neanche indirettamente riconducibili a lui. Il nome stesso del personaggio, l’avvocato Aleksandr Vasil’evič Urusov, si può ricostruire nel testo con una certa fatica; il cognome appare solo nella prima pagina, tanto da lasciare qualche dubbio sulla sua effettiva attribuzione al personaggio, presentato prima solo come Saša (p. 18) e solo da pagina 31 come Aleksandr Vasil’evič. Questa presentazione “dilatata” dei personaggi è una costante del libro, un artificio retorico che aumenta per il lettore la difficoltà (voluta) nel distinguerli; i vari attori del dramma si confondono non solo tra di loro, ma anche con figure storiche, personaggi mitologici e della fantasia; anche qui l’esempio più lampante è l’avvocato Aleksandr Vasil’evič, che all’inizio dell’opera si trasforma in poche pagine prima nel dio anticoslavo

Perun, poi nell’oratore greco Iperide, viene quindi proiettato in un ricordo d’infanzia, per ritornare infine nel presente della narrazione. Il lettore viene ulteriormente disorientato dal quasi costante utilizzo della prima persona, anche quando il punto di vista passa ad altri personaggi; a volte bisogna aspettare alcune pagine per capire chi è la voce narrante (si vedano ad esempio pp. 83 e seguenti) e in alcuni casi il punto di vista può trapassare gradualmente e impercettibilmente da quello di un’affascinante signora malata di cancro a quello di un volgare ubriacone a caccia di avventure (pp. 93-95).

Nell’epilogo (per la precisione nella seconda parte) l’autore sembra alla fine regalare un filo conduttore dell’opera, con un eloquente: “a proposito, sai come è iniziata questa storia?” (p. 411). Da piccolo lo scrittore aveva mandato alla redazione di una rivista per giovani sovietici un “romanzo” di tre pagine, che la madre non aveva apprezzato.

Qualcuno – avevano risposto dalla redazione – colleziona francobolli, qualcuno involucri di caramelle. E tu, caro Mikhail, prova a fare una collezione particolare [...]. Appena noti intorno a te qualcosa di interessante o semplicemente di curioso, scrivilo subito. Può darsi che sia un tramonto o un albero. Magari accanto a te accadrà qualcosa di buono, o di cattivo [...]. Così la tua meravigliosa e unica collezione si arricchirà ogni giorno: la raccolta delle sensazioni, il museo di tutto. Vedrai che una collezione simile ti aiuterà a capire quanto è stupendo il mondo (p. 413).

L’autore stesso, in un’altra intervista (C. Cecchini, “Un cappuccino con Mikhail Shishkin. Intervista-conversazione con uno dei più interessanti scrittori della Russia di oggi”, 14 novembre 2006 <<http://samovar.blogosfere.it/2006/11/un-cappuccino-con-mikhail-shishkin-intervista---conversazione-con-uno-dei-piu-interessanti-scrittori-della-russia-di-oggi.html>>), attribuisce a quest’episodio un valore dichiaratamente autobiografico, confermando ulteriormente i numerosi ed evidenti riferimenti alla vita reale dello scrittore. *La presa di Izmail* risulterebbe dunque la collezione di queste piccole storie di vita osservata, raccolte dallo stesso Shishkin per “scoprire quanto è stupendo il mondo”. Anche qui è impossibile non cogliere l’amara ironia del museo raccolto da Shishkin, in cui di “stupendo” c’è davvero ben poco.

Questo autobiografismo risulta comunque prima di tutto un artificio letterario, come fa notare L. Danilkin commentando l'attribuzione a Shishkin di un importante premio letterario russo. Il critico ritiene che i numerosi frammenti autobiografici non rendano comunque *La presa di Izmail* un romanzo autobiografico e si spinge fino ad affermare che "il romanzo non ha alcun rapporto con la vita reale" ("Na 'Vzjatje Izmaila'. Premiju 'Smirnoff – Buker' polučil dejstvitel'no lučšij ruskij roman", *Vedomosti*, 7 dicembre 2000). La "chiave di lettura" fornita dall'autore nell'epilogo si confonde infatti nel tessuto narrativo dell'opera, apparendo in ultima analisi come uno dei tanti tasselli della collezione. L'autore dissemina il testo di segnali ambigui, in un gioco con il lettore tipicamente postmoderno. Scrive Galina Denissova: "Le opere di Mikhail Šiškin rappresentano una realizzazione estrema della premessa postmoderna sulla 'morte dell'autore' che di fatto suggerisce la scomparsa della distinzione tra i diversi autori" (*eSamizdat*, 2007, 1-2, p. 494).

La presa di Izmail si colloca senza dubbio nel contesto del postmoderno, di cui utilizza l'impostazione e gli strumenti retorici, ma l'autore fa intravedere un nuovo modo di fare letteratura, in cui la disgregazione dell'autore e dell'unità strutturale dell'opera lascia il posto a una nuova concezione dell'autore e a una nuova architettura del testo. I veri "classici" sono figure di passaggio, consapevoli e partecipi del passato, ma che preannunciano e gettano le basi per nuovi sviluppi. In questo senso Shishkin potrebbe essere considerato un "classico della letteratura contemporanea", quanto meno nella misura in cui dal suo ramo de "l'unico testo-albero" della letteratura (si veda la citata intervista con C. Cecchini) nasceranno nuovi rami.

Sergio Mazzanti

I. Mitrofanov, *Il testimone*, traduzione di M.A. Curletto, Isbn Edizioni, Milano 2007

È una scrittura originale, segnata da un ritmo sottilmente ironico compreso in un'andatura tragica, a comporre il romanzo *Svidetel'* [Il testimone] di Il'ja Mitrofanov, ben resa in italiano dalla traduzione di Mario Alessandro Curletto. Poche sono le coordinate che si posseggono sull'esistenza dell'autore: nato

a Kilija (Ucraina) nel 1948, Il'ja Mitrofanov sarà investito da un'automobile nei pressi di Mosca (a Peredelkino) nel 1994, dopo aver svolto l'attività di falegname a Izmail. Mitrofanov ha conquistato in vita notorietà con la pubblicazione, nel 1991, di *Cyganskoe ščast'je* [Felicità gitana] dato alle stampe in Russia da Znamja (e in seguito pubblicato in Francia e in Germania). Sulla medesima rivista, nel 1992 è apparso il romanzo *Vodolej nad Odessoj* [Acquario sopra Odessa]. Nel 1995 è la volta del volume *Cyganskoe ščast'je. Bessarabskie byli* [Felicità gitana. Storie di Bessarabia] pubblicato postumo. *Il testimone* è stato pubblicato in russo per la prima volta nella rivista moscovita *Roman Gazeta* nel 1999.

La casa editrice Isbn ha in corso di pubblicazione tre romanzi di questo autore, finora misconosciuti in Italia, di grande talento e di stile raffinato. È probabile che la regione della Bessarabia, dove è nato Mitrofanov e dove si svolge la vicenda de *Il testimone*, non sia molto nota al pubblico, e ancor meno forse lo sono i complessi avvenimenti storici raccontati. Vale quindi la pena ricordare la tragica vicenda identitaria di questa terra, oggi divisa tra Moldavia e Ucraina. La Bessarabia storica, meridionale, dove nacque Mitrofanov, prima di essere ceduta all'Impero russo nel 1812, aveva fatto parte della Rus' di Kiev, del Principato di Moldavia e dell'Impero Ottomano. In seguito alla Rivoluzione russa del 1918, la Bessarabia fu occupata dai romeni, ma in un periodo successivo alla Seconda guerra mondiale, con il patto Molotov-Ribbentrop del 1940, la regione fu ceduta all'Unione sovietica, così come la Bukovina. La parte settentrionale della Bessarabia fu annessa alla Repubblica socialista sovietica moldava e la parte meridionale alla Repubblica socialista sovietica ucraina. Ma in questi anni densi di eventi, periodo in cui si svolge la vicenda de *Il testimone*, il territorio subì altri cambi di fronte: nel 1941 passò nuovamente sotto la guida dei romeni e fu riconquistata dai sovietici solo nel 1944. Dopo il crollo dell'Urss la regione ha mantenuto la suddivisione moldavo-ucraina del 1940.

Nella *Postfazione* al romanzo, Mitrofanov ha spiegato il significato del suo romanzo e dalle sue parole si evince come questo scrittore russo, nato in terra ucraina, abbia amato la convivenza multietni-

ca tipica della sua terra: la Bessarabia è territorio di russi, ucraini, romeni, moldavi, zigani, bulgari e gagauzi. E sono proprio questi i protagonisti de *Il testimone*, gente che si esprime in diverse lingue, assoggettata prima alla dittatura romena, poi a quella sovietica. Fedor Petrovič Pokora è il barbiere di Kotlovina, uomo originale appassionato del proprio mestiere, poiché in esso sa trovare il modo di conoscere le persone e di prendersi cura del loro aspetto. A differenza di molti altri, all'arrivo dei sovietici Fedor Petrovič non scappa attraversando il Danubio: per amore e attaccamento alla sua terra rimane e cerca una disperata convivenza col nuovo potere. Ma questo tempo della sua vita sarà segnato da una terribile carestia che lo obbligherà a fare i conti con i lati più disumani della sopravvivenza.

Il romanzo ha per soggetto la fiducia tradita degli abitanti di Kotlovina di fronte al potere sovietico. Il rapporto tra Fedor Petrovič e il violento commissario del popolo manifesta questa cocente disillusione e frustrazione; sarà la carestia a bruciare definitivamente ogni illusione e a provocare una reazione feroce nel popolo che, stremato, attaccherà la casa del commissario uccidendone la figlia. Fino alla fine, finanche di fronte alla morte, il potere gerarchico non permette livellamenti e assume caratteri grotteschi: segnati entrambi dalla morte di una figlia, il barbiere e il commissario del popolo continuano a sostenere i propri ruoli di vittima e carnefice, nonostante il primo abbia umanamente accolto la moglie del commissario per salvarla dalla folla inferocita.

La forza con cui il barbiere si tiene aggrappato alla dignità e ai valori umani non è in grado di fermare la logica del disincanto. Tutta la vicenda si sviluppa in un crescendo tragico-grottesco l'equivoco supremo del potere sovietico, la sua violenza sottile e cieca, il suo perpetrato gioco di illusioni: a fare da controbilancia agli slogan demagogici per la costruzione del futuro, v'è la totale mancanza di pane. La fotografia apparsa sul giornale il giorno successivo all'arrivo dei sovietici, che ritrae una piazza gremita e festante pronta ad accogliere il governo comunista è, nella sua totale falsità, preludio a tutta la tragedia: il barbiere di Kotlovina, presente all'arrivo dei russi in piazza, di questa folle e totale mistificazione ne è "testimone": "Ancora oggi non riesco a capire: da

dove avevano tirato fuori quella fotografia? Ne sono io testimone: in quel momento sulla piazza non c'era anima viva" (p. 17).

Erica Faccioli

M. Hvorecký, *XXX*, traduzione di A. Mura, Livello quattro, Roma 2008

"Avevo bisogno di liberarmi una volta per tutte della mia dipendenza, e così partii per un viaggio" (p. 1) – così inizia il primo romanzo tradotto in italiano del giovane scrittore slovacco Michal Hvorecký (1976). Vero *enfant prodige* della letteratura slovacca contemporanea, Hvorecký, grazie a un talento linguistico e narrativo certo non banale, ha sovvertito l'idea stessa di contenuto dell'opera letteraria: postmoderna non è nei suoi testi soltanto la forma, ma anche la società globalizzata *ad absurdum* in cui si muovono i suoi personaggi. Integralmente basata su vuoti aspetti esteriori, è la società degli addetti di marketing, dei cantanti alla moda, degli ipermercati, della vacuità del quotidiano che non incontra più ostacolo alcuno. A dare un senso alla realtà raccontata è in Hvorecký soprattutto il ricorso alle classiche modalità della cultura pop (horror, serial, sitcom, cyberpunk) per mezzo delle quali viene raccontata in modo surreale ma al tempo stesso estremamente sobrio la normalità di una società che ha accettato fino in fondo la sua deriva incontrollata. E questa cifra stilistica era evidente in Hvorecký già a partire dai vivaci racconti di *Silný pocit čistoty* [Una forte sensazione di purezza, 1998] e *Lovci & sberači* [Cacciatori & raccoglitori, 2001], dove la sua visionarietà agisce ancora in uno spazio narrativo limitato, mentre nelle più complesse costruzioni dei romanzi *Poslední hit* [L'ultimo successo, 2003], *Plyš* [Peluche, 2005] ed *Eskorta* [Escort, 2007] si espande a narrazione corale e articolata. Il penultimo di questi romanzi viene ora presentato al lettore italiano con il titolo *XXX* (che sostituisce la parola d'ordine con cui comunicano gli "eletti" del titolo originale – "peluche" appunto), anche se probabilmente la deformazione ironica della realtà di Hvorecký risulta maggiormente efficace nelle forme narrative più brevi.

Storia di una società globalizzata *ad absurdum* si diceva: siamo nella Bratislava "cuore della Supereu-

ropa”, dove forte più che altrove è stato l’impatto della “società degli ipermercati”. Qui tutti ormai si chiamano con i nomi di marche famose: “era una moda di quando i nostri genitori erano giovani. In cambio si potevano avere molti soldi dalle aziende, per questo le famiglie facevano a gara. Le carrozzine all’epoca pullulavano di bambini che avevano il nome di una macchina, di un cibo, di un mobile o di un profumo” (p. 15). L’essere disadattati rappresenta in questo mondo ipermercantilizato la banale normalità, a maggior ragione se si è segnati fin dalla nascita, come il protagonista Irvin Mirsky, dall’impossibilità di vivere la propria vita – un fratello con lo stesso nome era morto al momento del parto e tutta la sua vita era stata quindi vissuta come una vita parallela, un sequel della vita mai iniziata del fratello. La vicenda personale si fa quindi metafora nemmeno troppo nascosta, non solo della doppia vita di internet, ma anche e soprattutto della spersonalizzazione totale vissuta da culture e società travolte dalla brutalità della “modernizzazione” post-socialista: “Ormai mi aspettavo che cominciasse a cambiare il nome anche a interi paesi e che nascessero la Rebullgaria, la Whirlpolonia, la Chevroletlandia, il Pummarocco, la Mazdanimarca e stati del genere” (p. 16).

I rapporti sessuali del dodicenne Mirsky con alcuni insegnanti rappresentano soltanto la prima tappa di un’inarrestabile discesa negli inferi della dipendenza dalla pornografia su internet. Inizia così un continuo pellegrinaggio tra terapie di gruppo, comunità alternative e cliniche di cura di malattie più o meno improbabili della modernità (“Nel reparto si trovavano anche pazienti la cui droga era lanciare il proprio nome su Google”, p. 32). Nel momento in cui Mirsky smette di essere semplice fruitore di film pornografici sempre più realistici ed entra definitivamente in crisi il suo legame con la realtà (quando trova un filmato in cui gli attori sono lui e il suo insegnante), decide di tentare una fuga risolutiva là dove non esistono internet, connessioni superveloci e realtà virtuale. Ma anche questo tentativo fallisce: in un mondo così piccolo, ogni fuga prevede infatti un ritorno. Mirsky è quindi costretto a fare i conti con se stesso e, dopo aver ottenuto grazie alla sua abilità con la macchina fotografi-

ca una borsa di studio, torna nel cuore della Superuropa, a “City”, città falsa, tentacolare e naturalmente modernissima (“City mi faceva l’effetto di un teatro con due rappresentazioni al giorno. Cambiavano le attrezzature, le scene e gli attori, ma di una cosa sola non ci si poteva liberare: la puzza di artificiale. Era assolutamente ovunque. Persino l’aria che respiravo odorava di sintetico, di nuovo”, p. 95). Naturalmente non riuscirà a fare alcuna fotografia, ma ricadrà immediatamente preda delle sue vecchie dipendenze.

Ed è qui che il romanzo ha uno scarto improvviso, Mirsky non solo riprende il proprio ruolo in una vita mai realmente vissuta, ma diviene l’ignaro protagonista di un gigantesco *Truman Show* dei derelitti. Assieme alla compagna Lina alias Erika Erotika, con cui vive una strampalata storia d’amore, si mette alla testa di una sollevazione di disperati convinti di poter risolvere le proprie depressioni attraverso la distruzione della modernità nel bel mezzo di un catastrofico black out generale (“davano fuoco ai trasformatori. Tranciavano cavi. Rubavano fusibili. Non colpivano la gente, ma la tecnologia. A nessuno fu torto un capello”, p. 265). Mirsky crede così di poter spezzare per sempre le proprie catene: “Avevo bisogno che il mondo attorno a me cambiasse. Che si curasse insieme a me. Tutto è malato. E soffre di qualche dipendenza. Sono disposto ad aiutare. Sono pronto a qualunque cosa. La mia terapia d’ora in poi deve svolgersi in modo completamente diverso” (p. 224). Ma proprio quando l’apice della felicità sembra sul punto di coronarsi nella tanto desiderata unione sessuale, improvvisamente risuonano sulle labbra della donna le parole della scena del film pornografico preferito di Mirsky: “Tutto tornava a incastrarsi e si completava. Ci stavo arrivando. Real snuff. Un genere che aveva centinaia, forse migliaia di fanatici sostenitori, riviste specializzate in diversi paesi del mondo e una marea di pagine web [...] Riprese autentiche al cento per cento. Scene della decapitazione di ostaggi, esecuzioni terroristiche di massa, ma anche complesse storie a puntate” (p. 302).

Pur senza rispettare sempre le attese (in particolare in alcuni passaggi troppo letterari e nei dialoghi non sempre credibili), XXX dice qualcosa sulle strade sbagliate imboccate dalla nostra modernità e,

anche se non è detto che il cyberspazio immaginato da Hvorecký rappresenti un pericolo reale, apre il mondo romanzesco a un tema importante della contemporaneità: una parte della società fa in modo sempre più evidente parte di quel mondo virtuale che sta contribuendo a creare giorno dopo giorno. Di per sé questo non rappresenta necessariamente un pregio letterario, ma la stessa idea che ogni forma di ribellione di massa non rappresenti che una forma di dipendenza (originale quanto si vuole, ma pure sempre dipendenza), vale di per sé la lettura del romanzo.

Alessandro Catalano

S. Nosov, *Il volo dei corvi*, traduzione di L. Pagliara, Voland, Roma 2008

Anni 2002-2003, tre vecchi amici sulla quarantina, un insegnante di matematica, direttore scolastico e esperto di storia della città, un custode di depositi un po' inconcludente e un artista *bohémien*, bighellonano per le strade di una Pietroburgo di periferia, attaccati alla bottiglia di Stoličnaja. I tre strambi personaggi, che possono ricordare i "lišnie ljudi" ottocenteschi, sono legati da un antefatto goliardico: vent'anni prima in una notte bianca hanno urinato insieme da un ponte sulla Neva. Oggi una storica dell'arte tedesca, con la quale uno dei tre ha intrecciato una relazione, definisce quella bravata inconsapevole un esempio di arte concettuale. I tre squinternati finiscono sui giornali, che li indicano al pubblico come "gruppo di artisti attuali" che "hanno anticipato di molto le esperienze di autori successivi" e si trovano, senza volerlo, catapultati in un mondo di improbabili *performance* artistiche. In continui confronti con i protagonisti, talvolta reali, della scena artistica pietroburghese, disquisiscono di "azioni concettuali", "simulacri" e "ambiente semiotico", e tentano di rispondere alla domanda fatale: che cos'è l'arte? Che cosa distingue un'opera d'arte dal gesto quotidiano? L'uccisione di un gatto, la decapitazione di un gallo accompagnata dalla lettura di *Delitto e castigo* o una tomba con le croci capovolte sono da considerarsi fatto artistico? Nonostante discussioni lunghe e nebulose e reiterati sforzi, che determinano una lunga serie di situazioni grottesche, i tre non sanno approfittare di ciò che

la sorte ha riservato loro e rimangono nell'anonimato. Uno muore di cancro (per essere stato attaccato da una gallina), un altro confessa l'omicidio della giovane amante (che aveva sposato, diventando bigamo, in una cerimonia nuziale fittizia fra cittadini di Pietroburgo).

Osservazioni serie sull'arte (già divenuta celebre quella intorno al *Quadrato nero* di Malevič) si alternano a frecciate bonariamente satiriche dirette contro la scena avanguardistica del "teatro-parassita", della performing art e della body art ("Cos'hai pisciato nella Neva? Forse il tuo sangue? Sai cosa significa ferirsi gli occhi con uno scalpello? Hai mai tagliato parti del tuo corpo? Ti sei mai lanciato da una finestra? Ti hanno mai legato a un letto con la camicia di forza? Hai mai mangiato la merda? No? Non hai mai mangiato merda umana? E hai mai doncolato appeso a un cappio? Chi sei tu?").

La risposta a quest'ultimo interrogativo attraversa tutto il romanzo: "L'artista è colui che chiama le cose con il loro nome": una dichiarazione che suona quasi tragicomica, se non assurda, venendo fatta pronunciare a uno dei tre personaggi pietroburghesi. Nella città dai tanti nomi, essi si interrogano costantemente sul significato e sull'origine del nome di tale e tal'altro, di questo e quell'altro luogo, giocano sull'uso di nome, patronimico, e diminutivo. Soprattutto si chiedono ripetutamente come debbano definire se stessi, forse artisti? ("Cerchiamo di accordarci sulla terminologia"). Con il nome l'autore rinasce e viene riconosciuto come tale (i tre si costituiscono in gruppo di artisti e si attribuiscono il nome Il ponte), il fatto acquista dignità d'opera d'arte ("Questa è la volontà del creatore. Con il suo solo nome ha infuso vita a un mucchio di ciarpame: ha creato un oggetto speciale, un'opera d'arte"; "Il nome è lì, a lettere maiuscole accanto all'indicazione 'Autore'. [...] E l'empio si trasforma in tempio. In tempio dello spirito").

Dalle parole di Katrin, la storica dell'arte alla quale si deve la "scoperta" del gruppo, riemerge in un certo senso il tema del doppio letterario, legato alla concezione dell'artista nuovo. Katrin (lei stessa performer) "sentiva il carattere duplice della propria esistenza: 1) la vita come vita, nel significato comune della parole (un processo continuo); 2) la vita co-

me *performance*, come improvvisazione, come opera d'arte attuale". Per ogni evento, per ogni luogo e per ogni persona c'è un risvolto opposto e simmetrico, che rappresenta il mondo come una mascherata: una bravata è un gesto d'arte, una parte del mondo in cui si discute dell'operato di Gorbačev si contrappone a un'altra in cui Gorbačev è un tipo di vodka, una moglie legittima è accostata a una sposata casualmente.

Che il romanzo sia profondamente legato alla tradizione letteraria russa, Sergej Nosov non lo nega affatto, d'altro canto esso è disseminato di omaggi ai grandi letterati e alle loro opere. A chi ha tentato di collocarlo, per la sua ambientazione e le sue caratteristiche specifiche, nel "testo pietroburghese", l'autore ha replicato che, benché convinto che a quest'ultimo sia stato messo un punto definitivo, è del tutto plausibile che si stia attualmente delineando un "neomitologismo" pietroburghese al quale ricondurre opere come questa. La Pietroburgo monumentale del mito qui è profanata dal gesto scapigliato dei tre balordi, compiuto proprio di fronte al panorama che si apre dal ponte Dvorcovyj, in faccia alla casa di Puškin. Il "neomitologismo" ruota intorno a una semisconosciuta Pietroburgo di periferia, dalla quale sono sparite le ombre e dove hanno fatto la loro comparsa le discariche, le ciminiere delle fabbriche abbandonate e le strade piene di buche, una città "senza tempo" è stato detto, uno scenario quasi su misura dei tre stravaganti squinternati protagonisti.

Che l'autore, ingegnere di formazione, sia anche un abile costruttore di architetture narrative (e drammaturgiche), lo dimostra la raffinata struttura dell'opera, determinata principalmente dall'organizzazione dei piani temporali e concepita in tre parti che procedono a ritroso nel tempo (*Prima parte. Suddivisa in capitoli per comodità di comprensione; Seconda parte. Non suddivisa in capitoli; Terza parte. Praticamente l'epilogo*). L'incipit di ciascuna delle tre parti contiene espressioni legate alla sfera temporale e definisce immediatamente il piano cronologico: la prima espone l'antefatto e gli eventi contemporanei; nella seconda il piano temporale si sposta all'indietro di una decina d'anni, al 1993, e racconta un viaggio rocambolesco dei tre balordi

in Germania. Con la terza parte si ritorna al presente, che appare però filtrato dalla consapevolezza determinata dallo sguardo retroattivo ("Tutto ha origine là, nell'infanzia, nell'adolescenza [...]. Con l'età [...] non ti aspetti più nulla dal passato. Per lo meno, nulla di nuovo"). Il ritmo lento, in alcune parti addirittura monotono, deriva dal tentativo di dilatare e ritardare il tempo, e farlo scorrere con nostalgica indolenza, come nelle campagne lontane dalla città ("Come passa lento il tempo, vero – disse Katrin. – L'hai notato? Qui il tempo scorre in modo diverso"), quasi temendo che "l'irrealizzabilità del futuro imminente", dimensione sconosciuta ai tre protagonisti, che "preferiscono il passato al presente", possa costituire un tormento per gli uomini.

In questo modo, "a seconda dei tempi", la realtà offre nuove chiavi di lettura: come la bravata di tre perditempo diventa fatto artistico, così oggi il nuovo quotidiano trionfa con il "design e il packaging" e sacchi di polietilene sollevati dal vento possono essere scambiati per corvi bianchi.

Una nota a parte merita la traduzione, che rende con sensibilità e efficacia la lingua duttile, ora tecnica, ora poetica, utilizzata da Nosov. I diversi registri stilistici che si intersecano nel romanzo, i termini specialistici di ambiti fra loro molto diversi (la meccanica delle macchine da scrivere, gli strumenti utilizzati per la riparazione, i termini relativi all'arte o alla matematica), nonché le diffuse espressioni gergali, i volgarismi e i giochi di parole sono resi dalla traduttrice con acribia e creatività.

Claudia Criveller

R. Weiner, *Assemblea generale* – J. Deml, *La luce dimenticata*, presentazione e cura di S. Marchese, traduzione dal ceco e postfazione di S. Corduas, Poldi libri, Porto Valtravaglia (Va) 2007

"Ho scelto questi due scrittori e li ho voluti insieme perché ambedue mordono e fanno male". Così inizia la postfazione di Sergio Corduas a questo minuscolo e meraviglioso libretto. Ho letto molte introduzioni, postfazioni e traduzioni di questo studioso, e in particolare i suoi Teige e Mukařovský per Einaudi (si parla degli anni Settanta e poi Ottanta) sono fra i contributi a me più cari e preziosi, per la difficoltà e per l'impegno che offrire tali pensatori al

pubblico italiano comportava. Qui ancora una volta, presentando due autori problematici, atipici, forse maledetti, Corduas traduce e presenta nomi pressoché ignoti alle italiche orecchie, e perciò tanto più preziosi, e lo fa con una lucidità (si veda quel capolavoro poetico che è la sua postfazione) e con un'abilità (la traduzione di Weiner è un gioco acrobatico) che si incontrano raramente, e che lui stesso non sempre riesce a raggiungere.

L'ebreo Richard Weiner e lo spretato Jakub Deml accusato di antisemitismo: i due vanno così a completare quella costellazione hrabaliana cui Corduas lavora fin dall'inizio, girandoci intorno ora con colpi di fioretto, ora con affondi di sciabola. Dopo Bohumil Hrabal stesso, di cui è uno dei più fecondi traduttori, egli diventa così l'unico ad avere affrontato e portato in Italia tutte e quattro le punte ceca del mondo ispirativo hrabaliano (Kafka era poi l'unico non boemo, la quinta punta): il peregrino Jaroslav Hašek, il vertiginoso egodeista nietzschiano Ladislav Klíma e ora questi due agitatori delle tranquille acque letterarie della prima Repubblica cecoslovacca.

La Poldi libri a sua volta è una casa editrice che pubblica letteratura ceca e che (absit iniuria verbis) si può definire minore, quanto a numero di pubblicazioni (non potrebbe essere altrimenti, data la sua giovane età e la sua specializzazione) e le modalità editoriali. Anche grazie a questa sua piccolezza essa si può permettere di sondare con coraggio degli angoli bui, che mal si accorderebbero con tirature più consistenti o con ingranaggi più ingombranti. Tutto questo sia detto per accrescere e non certo per sminuire la lode che mi sento di fare nei confronti del catalogo che Poldi libri può offrire, che annovera già un piccolo drappello agguerrito di titoli non scontati, altri ne prepara e alcuni, come nel caso specifico che qui analizziamo, sono decisamente molto preziosi.

Deml e Weiner non sono autori leggeri. Decerebrati mocciani e tamariani, ma anche potteriani e browniani se ne astengano, qui si parla di arte vera, intrisa di sofferenza. Non propongono attimi spensierati di lettura domenicale, dicono però cose piuttosto rare, che altre più inquadabili penne non hanno già scritto cento volte. Credo che per loro cal-

zi a pennello la formula trovata da Hrabal nell'incipit della *Solitudine troppo rumorosa*: bisogna "infiarli nel beccuccio" e "succhiarli come una caramella", assaporarli come bonbon, lasciarseli sciogliere in bocca con i loro profumati veleni, senza morderli. Almeno "alla prima", ché poi li si può rileggere con foga fulminea una seconda e una terza volta. Da un lato i due sono accomunati dalla loro eccentricità metanarrativa (Corduas commenta: "iperscritture"), e dal fatto che probabilmente avrebbero potuto imporre al mondo, se conosciuti prima e meglio, la corrente espressionista della letteratura ceca. Il critico letterario Jindřich Chaloupecký aveva appunto provato a delineare questa linea oscura e problematica della letteratura ceca, in opposizione alla felicitologia delle avanguardie più note, come il poetismo di Karel Teige e del primo Seifert, e ai luoghi comuni del parlamentarismo borghese ceco (si veda J. Chaloupecký, *Expresionisté*, Praha 1992). D'altro canto però questi loro due testi sono opposti quanto a distanza fra autore, narratore e soggetto descritto. Ché se Weiner ci guida per le stradine impervie e scoscese di un paesino immaginario attraverso le montagne russe sintattiche di una vicenda a metà fra il surreale e il patologico, d'altro canto Deml prova invece con disperazione esodermica a farci aderire a una vicenda fin troppo reale, quella della sua anticonformista autobiografia.

Ma andiamo per ordine: nella sua bella e pertinente prefazione Salvatore Marchese scrive che Weiner potrebbe essere definito uno scrittore "erroneamente considerato in vita un surrealista" ma le cui corde forse vanno ricondotte "a un filone espressionista". Cosa vuol dire? Vuol dire che leggendo Weiner ci perderemo (leggi: "fisicamente"; leggendo Deml invece ci perderemo "moralmente"). Vuol dire che la sua *Assemblea generale*, prima che una riunione di notabili e signorotti del luogo, è un labirinto di parole che si fanno percorso esteriore sui meandri della psiche: labirinto espressionista nel suo essere spigoloso, visibile e sovraesposto, surrealista nel modo conturbante con il quale tale spigolosità rivela procedimenti psichici nascosti e strani percorsi mentali. Leggere l'*Assemblea generale* è dunque come osservare l'interno di un vulcano dalla superficie di vetro di un acquario, seguendo una

strada tutta curve: si intravede un segreto, balugina la soluzione di un mistero, ci sembra di iniziare a capire il meccanismo della narrazione, sta per condensarsi un gruppo di personaggi e di ambienti concreti, ma subito Weiner ci costringe a svoltare, a ritornare in un mondo indistinto e fantastico, a fare marcia indietro (le sue frasi-tema ricorrenti, le divagazioni compiaciute, i simboli che potrebbero significare qualcosa, ma che sono disperatamente auto-referenziali). Si legga ad esempio la dichiarazione iniziale del narratore, con il quale egli si esime da ogni pretesa di linearità e regolarità del racconto: “a coloro che poi ci rimproverano di non conoscere le regole di composizione del racconto, i quali ritenendo [...] che abbiamo perduto ogni ragione ci hanno denunciato ai giornali che ci forniscono il pane [...] a tutti costoro diamo ragione, ma voltiamo loro le spalle e continuiamo” (p. 26). Ecco, Weiner, figlio di industriali che si inventa una carriera di letterato per protesta contro la guerra e per disgusto contro il mondo piccolo-borghese, scrive con le spalle girate ai lettori, e quelli sono costretti a fare capolino chinandosi in avanti per capire cosa egli voglia intendere. Cosa può infatti voler intendere uno scrittore con un suo breve e bizzarro racconto (tratto da una piccola raccolta del 1929), nel quale fondamentalmente non succede nulla? Il narratore, facendosi beffe del lettore, si avvicina a volo d’uccello a un’insignificante cittadina, chiamata ottocentescamente solo “N.”, individua una piazzetta, poi scorge i puntini mobili dei suoi abitanti che si dirigono a una insignificante riunione della lega antialcolica, per poi riuscire a entrare nell’insignificante sala riunioni e renderci testimoni di un altrettanto insignificante cambio al vertice di una risibile riunione di fanatici astemi. Insignificante certo, se volessimo soppesare il livello di un’opera letteraria usando la vile bilancia degli “avvenimenti” esposti. Qui le cose non avvengono, vengono invece raccontate con false partenze, con avvicinamenti illusori, con una malcelata parvenza di mistero che, complice un giro di frase elicoidale e arcaizzante, ci inchioda letteralmente nelle sue spire magiche. Qui Richard Weiner è davvero “superiore”: è superiore alla necessità di raccontare fatti reali, alla necessità di farsi capire dalle masse; egli crea un’incredibile atmosfera di beffa continua,

di cui, strano a dirsi, il lettore è ben felice di essere la vittima prescelta. Come scrive Corduas in postfazione: “Pensate al labirinto dei giardini settecenteschi [...] non è detto che troviate l’uscita se non vi aiutano”, o ancora, con parole che davvero non potremmo trovare più azzeccate: per trovare l’uscita dal labirinto-Weiner “il filo lo fornisce lo scrittore nel momento stesso in cui in un colpo solo prende in giro [...] la propria scrittura, sé e noi lettori. Soprattutto i benpensanti cechi”. I benpensanti che sono ben rappresentati nell’assemblea eponima, quella della locale lega antialcolica che deve eleggere il suo nuovo presidente. Va detto infatti che, fra tutti i fenomeni di protezionismo e integralismo moralista, quello di una lega degli astemi è in Repubblica ceca tanto caratteristico e al tempo stesso fuori luogo come un’ipotetica Associazione mariana antibestemmia nel mezzo della Toscana. È risaputo che per i cechi l’abbondante consumo di birra può essere ben inteso come parte integrante delle tradizioni culturali del paese, che lungi dall’essere esclusivamente fonte di rovina fisica, è (se mantenuto entro certi limiti) uno dei catalizzatori della discussione culturale e dello scambio amichevole di opinioni che vede la *hospoda*, la birreria quale luogo di incontro del meglio dell’*intelligencija* accanto alla più varia rappresentanza di tutte le altre fasce sociali. Non è dunque peregrino ricordare che tali associazioni parallele e omologhe ad Armate della salvezza da operetta e a circoli ultracattolici sono state ben presenti nella storia delle terre ceche, soprattutto con l’inizio del XX secolo (si veda ad esempio un interessante articolo di ricostruzione storica sul numero 4 del 2009 della rivista *Dějiny a současnost*). E anche nell’ambito della stessa letteratura ceca, va ricordato almeno l’esempio dell’anarcoide Jaroslav Hašek che a sbeffeggiare simili circoli salutistici ha dedicato qualche sua sapida pagina.

Davvero dunque, anche in quest’ottica di beffa nazionale e di battaglia allegramente persa in partenza, queste quaranta paginette di Richard Weiner vi stupiranno per il loro vuoto pregnante, per il loro silenzio urlante, per la pienezza semantica di una vicenda vuota, per un’inebriante e ubriacante ondata di sobrietà analcolica.

Il secondo autore rappresentato da questo prezio-

so librettino è un sacerdote cattolico *sui generis*. In continua polemica con il mondo ecclesiastico (che lo perseguitò per i suoi atteggiamenti antitradizionali), e con la comunità letteraria (con la quale ebbe liti furibonde e polemiche accesissime), Jakub Deml fu costretto ad abbandonare la pratica sacerdotale; ma ancora una volta meglio di mille mie considerazioni dotte è il suo incipit (scelto in questo editing niente di meno che da Hrabal) a dare perfettamente il tono del suo sacerdozio non proprio da catechismo e del mondo interiore combattuto in cui si dibatté per quasi tutta la vita: “Rimpiango di non essere stato almeno donna. Se io fossi donna, mi innamorerei di Jakub Deml” (p. 69). E proprio dell’amore per una semplice contadinotta moribonda che “narra” questa *Luce dimenticata*, formidabile citazione para-evangelica che in un solo sintagma raprende il martirio mentale dell’essere umano, che teme di essere stato lasciato “sotto il moggio” o di veder sprecato il proprio talento, similmente a una lucerna lasciata accesa in luogo abbandonato. Il rischio in entrambi i casi è di aver buttato un’esistenza, di non avere “illuminato” il mondo circostante, e tanto meno i meandri del proprio io tormentato. Le neanche trenta pagine di questo testo sono un montaggio che dobbiamo proprio a Bohumil Hrabal, che nel 1967 fu uno dei primi a recuperare un autore sempre in direzione ostinata e contraria. Come poteva del resto la letteratura un po’ bigotta della neonata Cecoslovacchia accettare nel suo Pantheon un prete accusato a più riprese di antisemitismo e di adulterio, di vilipendio dello stato e di collaborazionismo nazista, che in questo suo sofferto testo fatto di autobiografismo, meditazioni e lamentele contro i suoi nemici, ma anche di umiltà francescana estremista, si sofferma in considerazioni escatologiche non proprio ortodosse, come la seguente:

tutte le cosce risorgeranno dalla tomba e tra loro anche due cosce che desideravo baciare, e Dio me le assegnerà, perché è giusto e la mia eterna beatitudine consisterà nel fatto che mi sarà consentito per i secoli baciare queste due cosce, proprio in alto, proprio alle radici, perché sono poeta e prete cattolico e uomo maledetto (p. 80).

Fa bene ricordare dunque che la prima edizione del 1934 fu confiscata e in buona parte censurata.

La luce dimenticata è uno sberleffo nato per ripicca, una confessione esacerbata contro tutti e tutto, scritta da un poeta escluso dalla comunità religiosa e letteraria (mentre Weiner si era *autoescluso*), che ci racconta con tristissima ironia l’agonia di una delle sue passioni, una misera donnetta di campagna cui non riesce a procurare una “dolce morte”. Quella di Deml è una luce buia, arrabbiata, intimamente “luciferina” (la versione cinematografica del 1996 di Vladimír Michálek è invece solo una riduzione psicologica in chiaroscuro). È del resto naturale: Deml è un rinnegato (dai suoi vescovi, dai critici letterari, dal popolo ceco), dunque la sua rabbia di pretonzolo disobbediente e sensualista non può che nascondere un che di diabolico. *La luce dimenticata* è la testimonianza straziante di una vita inutile, quella di un “demone meschino” di sologubiana memoria, ovvero di un grande peccatore che scriveva a volte in “stato di grazia”.

Entrambi scomodi e scabrosi dunque, entrambi battitori liberi all’interno di un modernismo del monologo interiore e della coscienza agitata, di un esistenzialismo ante-litteram (soprattutto Deml) e di un surrealismo strisciante che si traveste da normalità ossessiva (soprattutto Weiner). Outsider che hanno dovuto faticare non poco per entrare nelle storie della letteratura a volte un po’ bacchettone del loro paese post-asburgico incastonato nel centro Europa. È bene che ora li facciamo entrare come si meritano nelle biblioteche italiane.

Massimo Tria

D. Jančar, *L'allievo di Joyce*, traduzione di V. Brecelj, Ibiskos editrice, Empoli 2007

Uscita un anno prima della traduzione del suo romanzo *Aurora boreale*, edito da Bompiani, questa raccolta di racconti ha avuto l’indubbio merito di far conoscere in Italia questo scrittore sloveno, allora assolutamente sconosciuto, che è balzato agli onori della cronaca dopo la prefazione di Claudio Magris al citato romanzo e qualche articolo comparso su importanti quotidiani nazionali. Forse proprio per questo è interessante leggere questi racconti, per cercare di capire la cifra stilistica della scrittura di un autore sloveno che sta cominciando ad affermarsi anche in Italia (può vantare ben tre titoli in

tre anni).

Nato a Maribor nel 1948, Drago Jančar, nei primi anni '70 firmò alcuni articoli critici verso il regime comunista jugoslavo su una rivista studentesca, che per questo fu costretto ad abbandonare. Nel 1974 venne arrestato perché trovato in possesso di un libro nel quale si raccontavano il massacro dei domobranci (ovvero l'esercito collaborazionista sloveno che alla fine della guerra fu consegnato dall'Esercito britannico all'Esercito di Tito, il quale organizzò il suo massacro in una marcia della morte), argomento allora tabù in Jugoslavia. Per questo Jančar venne condannato a un anno di reclusione, ma venne rilasciato dopo tre mesi e, subito dopo, richiamato alle armi, dove dovette subire continue vessazioni per la sua fama di anticomunista (tutti questi elementi autobiografici sono importanti soprattutto nella misura in cui ritornano, anche se rielaborati, nella sua opera letteraria).

Dopo il servizio militare, tornò prima a Maribor, e successivamente, verso la fine degli anni '70, si trasferì a Lubiana, dove lavorò come sceneggiatore e aiuto regista in alcune produzioni cinematografiche. Qui entrò in contatto con l'ambiente degli intellettuali dissidenti. Nel corso degli anni '80, specialmente dopo la morte di Tito, il clima si fece più liberale e così anche Jančar poté pubblicare; alcuni suoi lavori vennero rappresentati a teatro. Tra il 1987 e il 1991 fu presidente dell'Associazione degli scrittori sloveni e nel 1990 appoggiò apertamente l'indipendenza della Slovenia.

L'esperienza del totalitarismo segna in modo indelebile e fondamentale le pagine di questo scrittore sloveno. L'io narrante nelle sue opere è quasi sempre un individuo oppresso e perseguitato, che si difende disperatamente da una minaccia esterna (solitamente è perseguitato per motivi politici, anche se talvolta non è nemmeno chiaro cosa e perché lo minacci).

Ciò che un lettore straniero, e quindi estraneo al contesto sloveno, coglie meglio è l'abilità dell'autore di servirsi di motivi letterari raccolti qui e là nelle letterature dell'Europa orientale (gli echi delle letterature russa e tedesca sono quelli che si riescono a individuare più facilmente). I primo racconto, *Morte a Santa Maria delle Nevi* si apre con una citazio-

ne de *La guardia bianca* di Bulgakov. Con un montaggio serrato (non ci dimentichiamo che Jančar fu anche sceneggiatore e aiuto regista) l'autore ci presenta la scena in cui Aleksej Turbin, il personaggio del romanzo di Bulgakov, fugge ferito per sottrarsi ai suoi anonimi inseguitori per poi presentarci i personaggi Vladimir Semenov, un profugo russo rifugiatosi in Slovenia che, con l'arrivo dell'Armata rossa, si troverà di nuovo di fronte ai suoi persecutori.

I racconti successivi seguono, per molti versi, lo schema di questo primo: una citazione letteraria offre lo spunto per la narrazione; è il caso de *Le etiopiche* di Eliodoro nel successivo racconto *Le Etiopiche, ripetizione*, nel quale la scena di un anonimo massacro nel corso della Seconda guerra mondiale, scoperto da un drappello di partigiani, viene paragonato a quello descritto nell'apertura delle *Etiopiche*, mentre protagonista di *Dipinto castigliano* è Ulrik II, padre di Federico II di Celje, che fu l'amante della celebre Veronika di Desenice (personaggio a cui i poeti romantici dedicarono fiumi d'inchiostro).

In buona sostanza Jančar, in questi racconti, lavora con la tecnica del palinsesto, prendendo frammenti di testi già noti e successivamente rielaborandoli in modo personale. Ma ciò non deve suonare affatto come una critica verso un autore che, al contrario, dimostra di avere una sua precisa impronta stilistica. Jančar è uno degli scrittori dell'Europa centro-orientale, cioè un autore che, nel bene e nel male, è segnato dalla storia e dal destino del suo paese, sostanzialmente analogo a quello dei paesi vicini (cioè segnato dalle stigmate del comunismo e dalle ferite del socialismo reale), che neanche il primo ventennio del post-comunismo sembra in grado di cancellare. Ciò appare evidente soprattutto nei suoi riferimenti culturali e nel modo in cui costruisce i suoi personaggi e la narrazione. Sotto questo punto di vista la scrittura di Jančar a tratti ricorda Gustaw Herling Grudziński (specialmente in questi racconti); analoga, nei due scrittori, è l'abilità nel ricamare le narrazioni usando fili ricavati dalle trame dei classici e, nello stesso tempo, la volontà di lasciare una testimonianza del proprio tempo attraverso personaggi di altre epoche.

Lorenzo Pompeo

A. Ulinich, *Petropolis*, traduzione dall'inglese di I. Vaj, Garzanti, Milano 2007

L'*incipit* del romanzo trasporta il lettore ad Asbestos 2, un'immaginaria cittadina della Siberia su cui si proiettano i tratti verosimili di tanti insediamenti urbani sorti dal nulla in epoca sovietica. Nata nel 1937 come centro amministrativo del gulag locale, nell'autunno del 1992 la città fantasma conserva le vestigia inequivocabili dell'era comunista, con lo squallore dei cadenti edifici degli anni chruščeviani, le discariche trasformate in abitazioni precarie e la miniera di amianto da cui trae il nome e l'identità materiale. In questo nonluogo "ai confini dell'impero", immagine emblematica dell'atmosfera monotona e grigiastra della provincia post-sovietica, si svolgono le vicende della quattordicenne Saša, un'adolescente goffa e sgraziata, che si sente costantemente fuori posto negli spazi claustrofobici della komunal'ka in cui abita: "Saša si svegliò e fissò la macchia di umidità sul soffitto. Per qualche attimo i suoi occhi rimasero vuoti. Lasciò che lo spavento che la vita le incuteva filtrasse a poco a poco, sostituendo le tracce di sogni dimenticati" (p. 11).

Simile a un "grosso fagotto ingombrante", la ragazza porta su di sé i segni esteriori di una doppia differenza legata alle sue origini: i tratti somatici e la carnagione mulatta ereditati dal padre rimandano ai neri, mentre il cognome Goldberg la identifica come ebrea. Nel contesto periferico e remoto della cittadina siberiana questi aspetti distintivi sembrano condannarla alla derisione e all'emarginazione generali; le sensazioni negative che la isolano dal resto del mondo vengono accentuate dal rapporto fortemente conflittuale con la madre, l'orgogliosa esponente dell'*intelligencija* Lubov Goldberg. Saša si sente inadeguata rispetto ai suoi progetti ambiziosi, vive con ansia e spirito di ribellione il peso delle aspettative materne, e interpreta la sua frustrazione come disprezzo.

La narrazione si articola in quattro parti, caratterizzate dalle dislocazioni spazio-temporali che scandiscono le avventure della protagonista dalla Siberia dei terribili anni '90 sino agli Stati Uniti, in cui approda come immigrata. La prima sezione, densa di avvenimenti, riflessioni e flashback sull'esistenza dei genitori, offre un vero e proprio spac-

cato di vita sovietica che sopravvive a se stessa, con l'evocazione di un luogo sospeso in mezzo al nulla e progressivamente abbandonato a un inesorabile sfacelo:

Secondo Osip Mandel'stam, Asbestos 2 sarebbe stato un luogo postapocalittico. Era nato dalla morte della civiltà, lamentava nelle sue poesie. Il regime che aveva ucciso il poeta e altri milioni di persone e che aveva quasi ucciso Baba Ženia portò a termine la costruzione di questa piccola città orribile con un nome miserabile (p. 79).

Su questo sfondo si collocano le vicissitudini agrodolci di Saša, la sua malcelata e fragile ricerca di affetto, il desiderio di un'accettazione che la ponga al riparo dai pesanti veti materni; i maldestri tentativi di evasione la portano tuttavia a scelte radicali, dettate dalla solitudine e dalla disperazione.

Uno dei fili conduttori del testo, infatti, è costituito dalla serie di traumi emotivi che segnano in profondità il cammino della ragazza, costringendola a crescere più in fretta: dall'abbandono improvviso del padre al cupo risentimento nei confronti della madre, dal brusco distacco dal primo amore Aleksej sino alla perdita della figlioletta Nadia, che le viene sottratta dopo pochi mesi per impedirle "di annegare nel brodo proletario di Asbestos 2" (p. 81). L'intenso dolore causato da una separazione tanto traumatica e innaturale accompagna come un triste refrain le fughe angosciose di Saša, trasformandosi a poco a poco in un ricordo dolente sepolto nei recessi del suo mondo interiore. Con un estremo atto di ribellione nei confronti dei diktat materni, in un primo momento la protagonista decide di lasciare Mosca e la Russia per gli Stati Uniti; l'allontanamento improvviso dalla bimba ha sradicato brutalmente Saša dagli affetti e dalla cittadina natale, ovvero dall'unica realtà che le era familiare. Giunta in America come sposa per corrispondenza, dopo circa un anno riesce a scappare dal calore atroce dell'Arizona e dalla ossessiva metodicità del fidanzato Neal Miller. Le sue vicende successive mettono in primo piano il confronto fra il passato nel contesto sovietico e la vita da emigrata, con uno sguardo ironico e disincantato su quanto la circonda che riecheggia i toni di molte opere dell'emigrazione letteraria. La necessità di evadere da un'altra situazione senza uscita la porta a un'ennesima fuga: da Chicago a New York,

dalla lugubre casa-museo dei Tarakan alla nuova famiglia del padre nella giungla urbana di Brooklyn. Gli ultimi capitoli del testo raccontano il ricongiungimento mancato con la debole figura paterna, la solida amicizia con la matrigna Heidi e il faticoso raggiungimento dello status di immigrata legale; la giovane donna ora è pronta a tornare ad Asbestos 2 per aiutare la madre e la figlia ridotte in miseria e confrontarsi una volta per tutte con le ombre del proprio passato. Dopo alcuni anni la malattia inguaribile della madre pone concretamente la protagonista di fronte all'enigma angoscioso del rapporto con Nadia, la sua bambina che la crede una sorella lontana e sostanzialmente estranea. Grazie anche all'amore e al sostegno di Jake Tarakan, Saša trova la forza di superare la paura che la attanaglia e di affrontare giorno per giorno il difficile ruolo di genitore:

Socchiudendo gli occhi per proteggersi dal biancore accecante della neve ghiacciata, Saša vede le labbra della vecchia muoversi, ma non ascolta le sue parole. Pensa che con ogni probabilità questa è la sua ultima visita. È possibile che Nadia torni qui quando sarà grande e Asbestos 2 sarà solo una curiosa nota a piè di pagina nella sua vita americana. Saša, Asbestos 2 se lo porta dentro. Non avrà nessun motivo per ritornarci (p. 376).

Fra i Leitmotiv che compaiono a più riprese nel romanzo spicca la tenace ricerca della propria identità di Saša, costantemente in bilico fra il vecchio e il nuovo, fra il valore ambivalente dei ricordi e la cancellazione delle sofferenze in un presente di mera sopravvivenza. Come si è già osservato, negli sviluppi della storia le sfumature autobiografiche si associano ad alcune tematiche che accomunano molta letteratura dell'emigrazione (si pensi fra gli altri al primo Limonov del *Diario di un fallito*): dall'impatto con una cultura del tutto diversa scaturisce uno sguardo al contempo lucido e ironico, che permette di cogliere le idiosincrasie e i pregiudizi, le paure recondite e le contraddizioni di fondo nei rapporti fra il sé e la realtà circostante. Ciò che colpisce nella scrittura e che si rivela uno dei punti di forza della narrazione è la capacità di soffermarsi sui dettagli, di cogliere con sensibilità pittorica i chiaroscuri dietro gli stereotipi, in un sottile intreccio di infelicità familiari, memoria e nostalgia. I personaggi che ruotano in vari modi attorno a Saša non

vengono giudicati o racchiusi in cornici schematiche, ma semplicemente percepiti nel pieno del loro vissuto esistenziale; ognuno sembra "scontare" un passato tragico, pesante e privo d'amore, da cui affiorano faticosamente sogni e speranze per il futuro. Le riflessioni della ragazza sugli immigrati dall'ex-Unione sovietica riflettono in particolare il denso groviglio di nostalgia e commiserazione, di affetto e spaesante distacco che caratterizza la sua visione del mondo:

Nessuna sorpresa quindi se quei poveri palloni gonfiati venivano scippati, con le loro pellicce e il loro trucco accurato, i colletti inamidati e gli anelli di oro sovietico a bassa caratura. Prigionieri di appartamenti popolari alle soglie della morte, poveri in canna, sradicati dal loro passato, erano liberi di dar fuori di testa nell'isolamento di una stazione balneare (p. 280).

In quest'ottica ambivalente si può cogliere appieno il potere evocativo degli oggetti, l'intenso effetto visivo ed emotivo dei relitti del passato, che nel testo si mutano allo stesso tempo in reliquie dell'epoca sovietica. Dai "colori terrosi tipicamente sovietici" dei vestiti del padre alla vecchia giacca di Moisej Lipman, dai lugubri caseggiati malridotti al vistoso kitsch di gioielli e acconciature fuori moda gli oggetti riemersi dal passato appaiono intrisi di intense venature nostalgiche, come se in essi si condensassero le emozioni e i ricordi familiari d'un tempo irrimediabilmente perduto. Andando a ritroso verso le radici della propria identità, attraverso il rapporto concreto con le cose che hanno scandito la sua infanzia Saša ritrova le tracce di se stessa, fino a riannodare i fili bruscamente spezzati della sua storia individuale sullo sfondo tragico della storia del paese.

Fra le righe dell'opera torna più volte il filo conduttore della pittura, che rappresenta uno dei parallelismi più significativi fra il percorso autobiografico dell'autrice e quello finzionale della protagonista; il linguaggio visivo dell'arte rappresenta una valvola di sfogo per Saša, l'unico contatto di natura creativa e spirituale con l'esterno. Come si evince dall'intervista alla fine del testo e dai numerosi materiali presenti sul sito internet <www.anyaulinich.com>, l'autrice è una pittrice che si cimenta per la prima volta con una prova narrativa per dare un respiro più ampio alla ridda di echi e risonanze che ne han-

no costellato il cammino (edizione originale *Petropolis*, New York 2007). In modo molto postmoderno, la scrittrice parla dei suoi punti di riferimento letterari e della necessità che ha sentito di “combatte le influenze” mentre lavorava al romanzo. Nonostante le origini russe di Anya Ulinich, nella versione originale il testo è stato composto direttamente in inglese, anche se questo non sembra sufficiente a spiegare le numerose incongruenze nella traduzione e nella traslitterazione dei vari termini russi mantenuti nella traduzione italiana. Grazie agli effetti visivi e alla plasticità dello stile a tratti si ha l'impressione di una narrazione che procede per immagini, quasi a voler fissare in quadri le tappe dell'itinerario esistenziale della ragazza. Se alcune “coincidenze” a livello della fabula fanno apparire i meccanismi letterari un po' artefatti e scontati – tutti i personaggi di un certo rilievo tornano e ricompaiono miracolosamente nella storia, quasi a tendere a un'immaginaria “quadratura del cerchio” – l'intensità e la forza della visione della protagonista rendono la lettura intensa e avvincente. L'autenticità delle sue sofferenze e il prezzo delle sue scelte delineano il ritratto di un essere umano appassionato e coraggioso, capace di sprofondare e rialzarsi, di vivere sino in fondo le dure prove della vita nella consapevolezza che “le parole hanno una loro consistenza” (p. 153). L'accidentato percorso di formazione emotiva del personaggio rappresenta il *trait d'union* dei vari episodi del testo, che trovano idealmente il culmine nella fine della madre, immortalata in una foto di giornale fra il ghiaccio della biblioteca abbandonata di Asbestos 2. In mezzo a tanta desolazione la morte annunciata di Lubov si ammanta di molteplici connotazioni e coincide metaforicamente con la chiusura della parabola narrativa; la poesia di Mandel'stam appoggiata sul tavolo di fronte a lei cala infatti il sipario definitivo sulla sua vita e su un'intera generazione, ma anche sul “regno del fango e della vodka” della lugubre cittadina. Sulla scia di un'intensa e tragica rievocazione del destino di Pietroburgo, la *Petropolis* che dà il titolo al testo e che ha accompagnato le scelte esistenziali della donna sembra condensare mestamente fra le righe il declino simbolico di tutto un mondo.

Ilaria Remonato

B. Svit, *Morte di una primadonna slovena*, traduzione di S. Trzan – S. Calaon, Zandonai, Rovereto (Tn) 2007

A ricomporre la vita, un tratto di vita che conduce alla morte, della primadonna slovena è un montaggio sapientemente orchestrato dalla mano di una scrittrice con esperienze da regista e sceneggiatrice: Brina Svit. Complessa è la scrittura che si sviluppa secondo le traiettorie del pensiero interiore di uno sguardo esterno, una sorta di “cine-occhio”, si potrebbe dire, giustificato dal ruolo dello scrivente: un giornalista, un giovane omosessuale, che segue prima da fuori, poi, invischiandosi, dal di dentro, l'esistenza della “primadonna slovena”, di Lea Kralj. I tratti peculiari del suo carattere, le manie, i capricci, il talento di cantante d'opera, le sofferenze di figlia e di donna, tutto il prisma di un'esistenza umana viene ricomposto in piccole scene e sequenze montate ad arte, dove l'aura magica dell'aspirante “donna dell'anno” raggiunge una completezza come il senso del sacro viene restituito dalla lettura d'insieme delle tavole di un polittico. Del resto, Lea Kralj è un'icona, candidata al titolo di “Slovena dell'anno”.

Tuttavia, nei fogli che compongono il manoscritto del giovane giornalista francese, dal titolo *Morte di una primadonna slovena*, la Kralj non è che l'oggetto di un capriccio d'amore altrui (“Diva? Ma quale diva. Lea Kralj non era una diva, almeno non come lo intendete voi”, p. 175). Innumerevoli sono le frasi pronte a confermare il fine strumentale dell'incontro del giornalista con la cantante d'opera: “Se dovessi tornare indietro, probabilmente non lo rifare. Ma ormai è andata” (p. 6), e ancora “Nessuno mi aveva chiesto di intervistarla. Il direttore del ‘Petronius’ era in vacanza, come me. L'ho fatto per Pablo. Pablo si interessava di tutto: letteratura, lirica, botanica... Volevo avere qualcosa da raccontargli” (p. 12). Il libro cela tra le righe un continuo passaggio di testimone: chi è il protagonista? Lea Kralj? Il giovane giornalista francese che mescola accidentalmente la sua vita con quella della cantante lirica? O, ancora, l'autrice stessa: Brina Svit, nata in Slovenia, trapiantata a Parigi (come la Kralj), che attraverso il suo occhio da cineasta eccelle nell'uso del montaggio di quadri e vicende del passato e del presente?

Il giornalista si autodefinisce un comprimario “che di tanto in tanto sale alla ribalta”, “che avrebbe potuto salvarle la vita”, “che ancora oggi non può dimenticare quanto è successo” (p. 53). Eppure riesce a essere tanto densamente presente nel suo racconto, da poter trasformare “la primadonna” nella *sua* prima donna:

la prima donna che avevo portato in bicicletta [...] La prima donna che aveva il mio stesso sangue [...] La prima donna che mi piaceva osservare con scrupolo [...] La prima donna che avevo intervistato regolarmente [...] La prima donna che aveva saputo imitarmi benissimo [...] La prima donna con la quale avevo vissuto nello stesso appartamento [...] La prima donna con la quale avevo condiviso lo stesso amante (Ivi, p. 60).

È dunque un raffinato gioco di protagonismi e un articolato uso del tempo (dodici giorni in tutto, narrati senza ordine cronologico ma con una lente prospettica deformata), nel quale le vite della Kralj e del giornalista si incrociano, si sovrappongono, si spingono, respingono, vorrebbero salvarsi a vicenda. Perché il dramma è un sottile non detto che accompagna tutto ciò che accade, in vite nelle quali, in fondo, non accade nulla: qual è la vicenda che si narra in *Smrt slovenske primadone?* Nessuna, appunto, se non un avvicendamento interiore, una osmosi umorale, lo sviluppo inarrestabile di una sofferenza, il tentativo reiterato e compresso di non subire una dolorosa indifferenza. Poiché infine, la vera protagonista del libro si svela: è la “Grande Madre”, archetipo e realtà, presenza che nutre e divora, assenza che uccide.

Definita sui palcoscenici dei migliori teatri lirici del mondo come “La primadonna che sa morire”, Lea Kralj dirotta i ruoli dell’opera lirica gettandoli nella sua stessa vita, quando interpreta fino in fondo la parte ancestrale di figlia oscura e negata, che nel divorare se stessa attende un trionfo impossibile.

Erica Faccioli

S. Zhadan, *Depeche mode*, traduzione di L. Pompeo, Castelvechi, Roma 2009

L’attenzione dell’editoria italiana nei confronti del mondo postsovietico, peraltro alquanto limitata, si è concentrata quasi esclusivamente sulla Russia, dimenticando che il colosso sovietico è sempre stato una realtà eterogenea e multiforme. È dunque

senz’altro positiva la pubblicazione da parte della casa editrice Castelvechi di un romanzo ucraino, per giunta ambientato non nella capitale Kiev, bensì a Charkiv, seconda città del paese. *Depeche Mode* è uno degli esperimenti in prosa di un “poeta di professione”, Serhij Žadan, che non rappresenta più solo una “promessa” della letteratura ucraina, bensì la realtà di un autore ormai completo e maturo nonostante la giovane età (è nato nel 1974).

L’aspetto grafico-editoriale della versione italiana del libro risulta ben curato (peccato per l’errore di trascrizione del cognome dell’autore sulla copertina: “Žhadan”); probabilmente si poteva dedicare maggiore attenzione al paratesto, relegato alla copertina e limitato a due frasi sulla biografia dello scrittore e a poche righe di presentazione del romanzo, peraltro segnate da un’evidente impronta ideologica e poco in linea con la vena ironica che pervade tutta l’opera (“in questo scenario l’americanismo avanza, l’infiltrazione è in atto”; “Ancora non sanno che [...] bisogna difendersi, perché non tutti riusciranno a sopravvivere”). Non sono chiare le motivazioni per cui non è stata inserita l’interessante postfazione al testo originale dello scrittore ucraino Pavlo Zagrebelny, già tradotta e presumibilmente destinata a entrare nella versione italiana (si veda <<http://www.lankelot.eu/index.php/2009/02/07/zhadan-serhij-depeche-mode-postfazione-di-pavlo-zagrebelny/>>). La lettura è piacevole e divertente, in alcuni casi esilarante, come l’episodio della “libera traduzione” del discorso del predicatore americano (pp. 33-37); il testo italiano è nel complesso scorrevole, tranne alcune frasi non molto chiare, sulle quali il traduttore Lorenzo Pompeo scrive: “qualche resistenza l’hanno offerta le espressioni del gergo giovanile e i volgarismi colloquiali, e nel romanzo ricorrono in continuazione” (L. Pompeo, “La nota del traduttore”, in <http://www.lanotadeltraduttore.it/depeche_mode.htm>).

Depeche Mode, pubblicato per la prima volta nel 2004 (sulla rivista *Berezil*), offre uno spaccato molto penetrante dell’Ucraina dei primissimi anni dopo la caduta dell’Unione sovietica. L’autore scrive: “Secondo me esiste una *Depeche Mode generation*. Si tratta di quei ragazzi che come me si sono affacciati all’età adulta nei primi anni ’90. In quel

periodo i ventenni sono cresciuti ascoltando i Depeche Mode” (M. Di Pasquale, “Underground. La ‘Depeche Mode generation’ nel nuovo libro di Serhiy Zhadan, enfant terrible della letteratura ucraina”, *Affaritaliani.it*, <<http://www.affaritaliani.it/culturaspettacoli/zhadan.html>>). In questo senso il gruppo electro-pop svolge una funzione analoga a quella della Pepsi-cola in *Generation P*, di Viktor Pelevin (1999), analogia ribadita anche dai titoli delle altre opere in prosa di Žadan, *Big Mac* e *Anarchy in Ukr*, ma soprattutto dalla sua raccolta di poesie *Pepsi* (uscita, è interessante notare, l’anno prima del romanzo russo). I Depeche Mode in effetti sono menzionati direttamente nel romanzo solo in un episodio (tranne un’altra breve menzione, si veda p. 80), in cui il conduttore di una trasmissione radiofonica li trasforma in un “gruppo popolare irlandese” (p. 145), mentre il musicista Martin Gore diventa una “simpatica bionda” (p. 152), amante del cantante Dave Gahan. Oltre a produrre un indubbio effetto comico-satirico, la metamorfosi del gruppo britannico dimostra come l’autore non sia interessato tanto ai Depeche Mode come tali, quanto al modo in cui essi sono stati recepiti nel contesto “altro” dell’Ucraina postsovietica. I Depeche Mode o la Pepsi non rappresentano in realtà l’occidente, ma il significato che la rappresentazione dell’occidente ha assunto attraverso il filtro della cortina di ferro. Può essere utile riportare un concetto elaborato dallo studioso russo A.N. Veselovskij, secondo cui “il prestito suppone nell’acquisente non un posto vuoto, ma correnti di incontro, una simile direzione del pensiero, analoghe immagini della fantasia” (*Razyskanija v oblasti russkogo duchvnogo sticha*, XI-XVII, 1889, p. 115). La gioventù sovietica e postsovietica ha trovato nel rock e nella cultura occidentale in generale una risposta alle proprie esigenze, rispetto a cui ha rielaborato e trasformato quegli stimoli esterni, rendendoli a mala pena riconoscibili. I Depeche Mode di Žadan sono dunque il prodotto della fusione di vari elementi interni ed esterni e diventano dunque parte integrante della cultura ucraina degli anni ’90. In questo senso la copertina italiana, che raffigura la falce sovietica incrociata con una rosa simile a quella del disco *Violator* dei Depeche Mode (1990), sebbene assai lontana dalla copertina

dell’originale e dallo spirito ironico del romanzo, ne coglie un aspetto importante.

La trama del romanzo è estremamente semplice: tre giovani intraprendono un faticoso viaggio intervallato da numerose digressioni, per lo più “alcoliche”, per comunicare a un loro amico della morte del patrigno e invitarlo ad andare al funerale (il parallelo con lo scrittore sovietico Venedikt Erofeev è corroborato dalla presenza significativa del treno elettrico anche in Žadan; si veda il testo di A. Urickij, *Znamja*, 2006, 8). La storia appare tuttavia poco più di un pretesto per presentare i componenti di un eterogeneo gruppo di giovani, una vera galleria di tipici rappresentanti della “Depeche Mode generation”, di cui il narratore, che solo dopo la metà del libro viene chiamato esplicitamente con il nome dell’autore, è solo uno dei tanti esponenti: “Sobaka” Pavlov, ebreo-antisemita, mantenuto dalla nonna perchè incapace di lavorare per più di due giorni di fila; “Kakao”, pseudo-intellettuale mezzovagabondo, a cui nessuno dà retta e il cui vero nome (Andrjuša) viene ricordato quasi per miracolo dal narratore (p. 137); Vasja “Komunist”, che si distingue dagli altri per le proprie convinzioni politiche, ma non certo per il modo di vivere; Saša “Karburator”, meta finale dell’Odissea Charkiviana, che appare di persona solo alla fine dell’opera, ma è presentato già nella seconda introduzione del romanzo come un appassionato di tecnica (p. 45); Vova e Volodja, coppia funzionalmente inseparabile che cerca invano di trovare un lavoro per Sobaka; Marusja, ragazza di costumi assai libertini e figlia di un generale; Čapaj, che vive nell’officina statale dove lavorava prima che questa fallisse dopo la caduta dell’Urss; e ancora Jurik, “un ex funzionario comunista che oggi sbarca il lunario spacciando hashish e vodka” (M. Di Pasquale, “Depeche Mode, il romanzo dell’Ucraina post-sovietica”, *Il riformista*, 28 febbraio 2009), il “frocio numero uno” della città Goša (p. 134), il poliziotto dal volto umano Mykola Ivanovyč.

Nonostante la struttura di *Depeche Mode* sembri seguire la sconnessa vita dei suoi protagonisti, un’analisi più attenta del testo rivela un’accurata organizzazione narrativa. Dopo un primo capitoletto, che svolge la funzione di prefazione, troviamo ben quattro introduzioni, che occupano quasi un terzo

del libro (pp. 10-70), una parte prima, una parte seconda e quattro epiloghi. Le quattro introduzioni, che seguono ciascuna un personaggio (Sobaka, Kakao, Vasja e gli altri amici, il narratore), creano un parallelo quasi perfetto con i quattro epiloghi, che descrivono nell'ordine la brutta fine di Sobaka, di Vasja e di Kakao e l'incontro di Žadan-personaggio con Karburator.

Il tempo della narrazione è limitato a soli tre giorni, a distanza di undici anni dalla stesura del romanzo ("17-20/06/93"), ed è scandito rigorosamente dai titoletti di ciascuna minisezione, che indicano in maniera quasi sempre sequenziale lo scorrere dei giorni, delle ore e addirittura dei minuti. Il tempo della stesura dell'opera, indicato alla fine del libro ("gennaio-maggio 2004", p. 209), crea un rimando temporale alla prefazione, che reca come titolo la data "15/02/04 (domenica)" (p. 7); questo fornisce una specie di cornice cronologica esterna al tempo della narrazione, permettendo di stabilire quella distanza temporale necessaria a una riflessione *a posteriori* sul passato. Come scrive il critico Urickij nel testo citato, "*Depeche Mode* si legge come il sobrio ricordo da dopo sbornia sul giovanile stato di perenne ubriachezza".

Altro elemento unificante del libro è Charkiv, attorno a cui si svolge tutta la narrazione, città con una notevole tradizione storica (sede di una delle primissime università dell'impero russo), presentata nella sua parte "meno nobile", ma forse più autentica, quegli "scenari di periferia, funzionali all'economia narrativa di un testo crudo e mai disperato" (si veda il testo citato di Di Paquale). Eppure non è facile distinguere la seconda città dell'Ucraina da una qualsiasi altra metropoli dell'ex Unione sovietica. In questo concordiamo con un'altra osservazione di Urickij: "È la prosa di una grande città denazionalizzata, la prosa delle ferrovie, dei cantieri, delle scatole aziendali, la prosa del cemento, la prosa delle sporche periferie e delle vie rettilinee. Žadan descrive la sua nativa Char'kov, ma è facile rappresentarsi al posto di Char'kov Ekaterinburg o Novosibirsk".

Uno solo tra i messaggeri, Žadan-personaggio, riesce ad arrivare all'obiettivo, ma non riporta la notizia all'amico, cioè non porta a termine la sua mis-

sione. Tutto il viaggio appare dunque senza senso, come la vita descritta dallo stesso scrittore nella prefazione (pp. 7-9), una vita senza pretese finalizzata solo alla sopravvivenza; la vita, come d'altronde l'intero romanzo, appare dunque simile al viaggio della lumaca descritta dal narratore alla fine dell'opera, una lumaca, come scrive Zagrebelny nel testo citato, che "è priva dell'aspirazione di sparire in occidente oppure da qualche altra parte, cerca piuttosto di organizzarsi al meglio. Cerca di resistere".

Con questa lumaca si chiude, laconicamente, *Depeche Mode*:

io guardo l'asfalto e vedo che striscia verso il mio pane una lumaca stanca, afflitta dalla depressione, si trascina il suo incredulo muso verso il mio pane, poi lo ficca indietro delusa nella sua armatura e comincia a strisciare via verso occidente, verso il lato opposto della banchina. Penso che tutta quella strada le basterà per tutta la vita (p. 209).

Sergio Mazzanti

J. Čapek, *L'ombra della felce*, a cura di D. Sormani, Poldi libri, Porto Valtravaglia (Va) 2007

Possiamo supporre e ben sperare che all'appassionato di letteratura europea non sia estraneo per lo meno il nome di Karel Čapek, rappresentante straordinario della cultura cecoslovacca della prima metà del ventesimo secolo. Numerose sono le traduzioni in italiano delle sue opere, e fa parte dell'armamentario classico della boemistica di base il collegamento del suo nome a quello dei "robot", creature a cui diede cittadinanza ufficiale nella cultura moderna proprio grazie a un suo dramma antiutopico messo in scena nel 1921, *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*. Ebbene, pochi fra i non addetti ai lavori sanno però che il grande drammaturgo, romanziere e giornalista Karel aveva un fratello dall'importanza per niente trascurabile, Josef, che fra l'altro figura essere proprio l'inventore del nome che ha poi fatto breccia nella fantascienza di tutto il mondo (per la cronaca "robot" deriva dal termine ceco che definisce la corvée gratuita, ovvero in genere il lavoro servile).

Se approfondiamo l'analisi a un altro livello, arrivando ai conoscitori medi della cultura cecoslovacca che abbiano almeno un sentore della ricchezza della sua produzione figurativa, il nome in questio-

ne, quello del fratello maggiore Josef Čapek, sarà comunque probabilmente più noto per la ricca messe di tele che partono da ispirazioni moderniste e cubiste sul finire degli anni Dieci del ventesimo secolo per poi attraversare varie fasi e periodi di ispirazione anche disomogenei. Alcuni dei suoi quadri fanno sicuramente parte del patrimonio più importante della pittura ceca, e la bella mostra con ricco catalogo organizzata qualche anno fa nella Casa municipale a Praga ha riconsacrato (sempre che ce ne fosse bisogno) il nome e la figura di questo Čapek “minore” (era comunque il fratello più anziano) almeno nella cultura e coscienza visiva della nuova Repubblica ceca.

Se si esclude *Scritto alle nuvole*, raccolta di aforismi pubblicata postuma dopo la sua morte in campo di concentramento e uscita in parte su una rivista italiana, l'anno scorso la casa editrice di letteratura ceca Poldi libri aveva in sostanza inaugurato la riscoperta italiana dell'autore, cominciando appunto dal versante pittorico: si veda *Azzurro cielo*, serie di minuti e teneri abbozzi di poesia per bambini scritti dal poeta František Hrubín a commento di altrettante tavole di Josef Čapek dedicate alla propria bambina.

Per arrivare finalmente al libro in questione e dunque al versante letterario dell'opera del suo autore, diciamo che *L'ombra della felce* rappresenta solo un aspetto di un mondo ricchissimo e tutto da esplorare della produzione di Čapek. Egli inizia a scrivere opere a quattro mani con il più noto fratello e si tratta per lo più di racconti che risentono dell'atmosfera dei vari modernismi europei di inizio XX secolo: si va dal vitalismo che riscopre le bellezze della natura e della semplicità quotidiana, all'espressionismo più cupo e scettico, al cubismo di racconti sfaccettati in un'alternarsi di punti di vista a tratti anche altamente drammatici. È ovvio che in alcune delle sue prove letterarie Josef Čapek arricchisce il testo di illustrazioni di proprio pugno, portando a compimento allo stesso tempo i suoi due talenti maggiori (ma egli fu anche giornalista, saggista e poeta). In quest'ottica dunque (letteratura per l'infanzia, unione di disegni e narrazione) va almeno citato uno dei libri più popolari di J. Čapek, *I rac-*

conti su un cagnolino e una gattina, gustosa serie di aneddoti su due animali domestici impegnati in varie avventure, che ha sempre goduto di grande fama e seguito fra i piccoli delle terre ceche (ecco un altro consiglio per i bravi e non scontati editori della Poldi libri...). Quello dell'*Ombra della felce* invece, è tutto un altro mondo, ovvero è il “lato oscuro” del mondo di Čapek. Il lato enigmatico, fatalista e tenebroso del suo universo creativo, che si ricollega alla tradizione della letteratura “brigantesca” del centro Europa (Schiller, Mácha, magari anche Walser...) e alle ballate da fiera dedicate ad avvenimenti cruenti e sensazionali. Va ricordato anche che questo interesse per i generi bassi e marginali si concentra poi in particolare in una raccolta čapkiana di saggi fra le più interessanti dell'epoca, *Nejskromnější umění* [L'arte più umile, 1920] in cui egli rileva e loda la naturale creatività degli artisti popolari, lontani dalle scuole accademiche e capaci di affermare un robusto e terragno senso estetico anche al di fuori del campo dell'arte tradizionalmente intesa (insegne di botteghe, giocattoli, foto di famiglia, arte naïve...).

L'ombra della felce è anch'essa frutto di una commistione di gusto popolare “da fiera” e di echi fatalisti del romanticismo ottocentesco, ma anche di soggettività autobiografica e di critica alla società borghese smunta e calcolatrice (in questo fa il paio con *Marketa Lazarová* di Vladislav Vančura). È sostanzialmente la semplice storia di un omicidio e di una fuga: due bracconieri sventati e immaturi uccidono un guardiacaccia e si avventurano in una corsa senza meta nel bosco boemo. La forte espressività visiva della pagina fa venire in mente immagini di un'altra fuga importante dell'arte ceca, quella dei due ebrei fuggiaschi nel capolavoro di Jan Němec *I diamanti della notte* (1964), film in cui i due giovani attraversano anch'essi una foresta enigmatica e misteriosa, immersi in un chiaroscuro *unheimlich* con citazioni surrealiste. L'introduzione del curatore e traduttore Davide Sormani è puntuale e funzionale, e ben inquadra la figura dell'autore in questione; sfruttiamo volentieri un'osservazione in particolare: “La natura [...] è descritta con sguardo affascinato e padronanza di linguaggio fuori dal comune, tanto da ricordare ad Angelo Maria Ripellino gli erbari” (p. 13 dell'introduzione). Fra le decine di ter-

mini botanici in cui l'autore si immerge amorosamente va notato soprattutto, a pagina 117, il farfallaccio, ovvero il simbolico *devětsil*, il cui nome proprio Čapek assegnò al gruppo artistico prima proletario, poi poetista dei giovani avanguardisti cechi. Per il traduttore non dev'essere stato lapalissiano ritrovare gli equivalenti italiani delle piante snocciate con cura da botanico provetto e con certissima insistenza in alcuni passaggi descrittivi, e altrettanto impegnativa è stata certamente la ricerca del tono adeguato che rendesse un testo volutamente evocativo e lirico, da sanguinosa ballata mista a numerosi passaggi riflessivi. Sormani fa bene a indirizzare la sua traduzione in binari "retro" e a usare inversioni e un linguaggio inconsueto, a tratti altisonante. La traduzione italiana può quindi sembrare a tratti quasi stravagante, ma a un controllo più attento il suo tono si può spiegare in buona parte con l'atipicità (è non è detto che sia un deficit) di un tale libro che nel ventesimo secolo ormai più che avanzato si distingue anche in ambito ceco per connotazioni antirealistiche e marcatezza linguistica. *L'ombra della felce* è un testo scritto sul finire degli anni Venti del secolo scorso, dunque arriva con un'ottantina di anni di ritardo in un *milieu* culturale, quello nostro europeo, che ha conosciuto avanguardie, contro-avanguardie e sperimentazioni di tutti i tipi. Per di più già allora il libro "si guardava" volontariamente indietro: l'impressione primaria, leggendo la fuga dei due bracconieri Václav Kala e Rudolf Aksamit, è che si venga immersi in un mondo fatto di passioni quasi primordiali, che non ha ancora conosciuto industrializzazione, inurbazione e civilizzazione borghese. Gli uomini di Čapek sono poco più che un bassorilievo che si sta ancora staccando dal fondo indistinto di una natura feroce e cruenta.

Le invocazioni dirette a luoghi ed entità si alternano con le apostrofi di stampo fatico al lettore e ancora con divagazioni filosofiche del narratore, mentre il discorso psicologico e il flusso mentale dei due protagonisti ci guidano nel loro agitato mondo interiore fatto di sogni, passioni quasi bestiali e desiderio istintivo di salvezza. Leggendo si incontrano dunque picchi di estasi estetica: "Tu, bel bosco, bosco grande e odoroso, tu, bel bosco cecoslovacco!, si gode Ruda Aksamit quell'alluvione di verde

perpendicolare, orizzontale e obliquo" (p. 28), o ancora "Negli occhi aperti penetrò come un diluvio lo splendore del paesaggio" (p. 83); ma anche attimi di terrore primitivo e disperazione esistenziale: "è proprio come il richiamo mostruoso di un qualche selvaggio animale degno di una caccia e di un inseguimento, quello che viene fuori da questo pazzo di Vašek [...] per la miseria, che rumore infame, che doloroso gracchiare, mi sembra un canto dannato in questo bosco maledetto!" (p. 76), o ancora "Ruda si ricordò allora del guardiaboschi ucciso: è lui che probabilmente segue questo avamposto, che coglie quest'occasione per venire a prendersi la sua vendetta" (p. 99).

Qua e là si fa evidente l'educazione visiva dell'autore, in quadri "statici" (quelli di un Vančura per esempio sono invece dinamici, cinematografici) quasi presi in prestito dalle sue tele: "Il gendarme disegna la sua lenta virgola, come se ritagliasse un pezzo di paesaggio lì da quel lato, come se ne assiepassse la porzione migliore lì da quella parte assoluta" (p. 65). Sinesteticamente, si potrebbe appunto dire che il testo è dunque volutamente ineguale, scosso, "ruvido al tatto" e intessuto di colori forti e accesi, accostati senza gradualità di sfumature. Dal punto di vista drammatico poi vi si incrociano e semantizzano due opposte trasformazioni: quella del bosco, che da rifugio sicuro e abbondante di magico fascino diventa un nemico minaccioso, e quella dei due protagonisti, che da assassini occasionali (si direbbe oggi: "senza premeditazione") si trasformano in bestie assetate di prevaricazione. Essi provano a violentare una giovinetta, uccidono ancora nella foga e quasi per disattenzione, rubano a una semplice famiglia di contadini; per loro, dopo il primo, quasi involontario delitto, inizia a valere la legge del più forte, la "legge della giungla", che in ceco si dice meglio "vlčí zákon", ovvero appunto "legge dei lupi". Questa trasformazione da essere sociale in animale egoista si fa cosciente e si rapprende con lucidità da esergo: "non è abbastanza mio ciò che ho, è davvero mio soltanto ciò che prendo a qualcuno [...] è mio ciò che prendo a qualcuno, e tutto il resto è solo confusione e incertezza. Ognuno deve badare a se stesso, si sa; ma io la vedo così: dipende da chi è più forte" (p. 49).

Ad ogni modo, pur sottolineando l'importanza della meritoria uscita editoriale, mi sentirei di fare alcuni piccoli appunti: mi chiedo perché, una volta individuata correttamente un'intonazione anti-moderna nella lingua di Čapek non si sia usato il "voi", invece di un "Lei" forse troppo attualizzante. Inoltre non posso non notare alcune scelte traduttorie che avrebbero potuto forse essere più fluide, o avrebbero richiesto (stante appunto la forte connotazione storica del linguaggio adoperato) un ultimissimo controllo e forse una leggera miglitoria che distaccasse un po' di più alcuni giri di frase dall'originale ceco e dalle sue pieghe letterali. A pagina 24: "si vuole proprio mostrare alla gente"; forse meglio "vuole proprio che la gente lo veda". A pagina 31: "Non ci sono solo Václav Kala e Rudolf Aksamit" per "Mancano soltanto Václav Kala e Rudolf Aksamit"; a pagina 48 "ci siamo dati una bella mano": forse meglio "abbiamo fatto proprio un bel colpo"; e a pagina 107 "Alla Solitudine del Bosco" più che "solitudine" qui il ceco "Samota" indica un casolare, come nel film di Jiří Menzel *Na samotě u lesa* [Al casolare vicino al bosco]. Per evitare spiacevoli fraintendimenti: chi scrive queste note non si presume miglior traduttore, ma come recensore si è preso la briga di fare un confronto con l'originale e ha redatto queste osservazioni con imparziale spirito di osservatore.

L'ombra della felce rimane ovviamente, anche nella sua traduzione italiana, un libro di forte impatto e di notevole intensità drammatica.

Massimo Tria

P. Sanaev, *Pochoronite menja za plintusom*, Ast, Moskva 2008

Il bestseller *Pochoronite menja za plintusom* [Sepellitemi dietro il battiscopa], opera prima di Pavel Sanaev, che ha provocato non poche reazioni nello spazio culturale russo, è stato pubblicato per la prima volta nel 1996 sulla rivista *Oktjabr'*, e già nel 1997 è stato selezionato per il Booker Prize.

Nel 2003 il romanzo compare per la prima volta in un'edizione indipendente, diventando immediatamente libro di culto. Ancora oggi, dopo quindici ristampe, il romanzo continua ad occupare uno dei primi posti nelle classifiche di vendita. I critici affermano che diventerà presto un classico con-

temporaneo e lo paragonano al capolavoro della letteratura russa sull'infanzia *Nočevala tučka zolotaja* [Dormiva una nuvoletta d'oro] di Anatolij Pristavkin.

Il libro di Sanaev risulta accattivante perché pur trattandosi di un'opera di finzione, si basa anche sulle esperienze autobiografiche vissute dall'autore, figlio e nipote di famosi attori sovietici: la madre Elena Sanaeva, il nonno Vsevolod Sanaev e il patrigno Rolan Bykov, a cui è dedicato tutto il romanzo.

Sepellitemi dietro il battiscopa racconta in maniera talvolta umoristica, e a volte drammatica, il mondo dell'infanzia dell'autore, ormai scomparso. La storia è molto semplice: il protagonista, Saša Savel'ev, ha otto anni e abita con i nonni. Dalle parole della nonna riprese da Saša veniamo a sapere come sua madre l'abbia abbandonato per andare a vivere con un nuovo compagno, il "nano succhiasangue" nella definizione della nonna. Saša si ritrova così a subire le premurose – ma ai suoi occhi soffocanti – attenzioni della nonna, la quale non solo rifiuta di restituire il nipote alla madre quando essa lo vorrebbe con sé, ma gli impedisce anche di vivere spensieratamente la sua infanzia attraverso i numerosissimi divieti: anche solo di giocare sulle giostre del parco giochi o in compagnia del suo amichetto Bor'ka in un vicino cantiere, o di divertirsi con i souvenir che il nonno artista portava a casa dalle sue trasferte concertistiche. La lista delle privazioni che caratterizzano l'infelicità dell'infanzia di Saša è molto lunga, potenzialmente quasi infinita. La nonna Nina Anatol'evna lo trascina da vari omeopati sospettando che il nipote soffra di sinusite mascellare cronica o che abbia lo stafilococco aureo, facendo credere a tutti che il nipote sia incurabilmente malato e buono a nulla. La nonna lo tiene rinchiuso in casa (quasi tutta la narrazione si svolge, infatti, sullo sfondo asfissiante dell'appartamento), lo fa dormire con la famigerata calzamaglia di lana, odiata da tutti quelli che hanno trascorso l'infanzia durante il periodo sovietico; lo sottopone alla procedura del bagno alla temperatura di 37,5 gradi esatti.

Nonostante le continue premure della nonna, Saša tende comunque ad ammalarsi spesso. Il ragazzino, infatti, va a scuola soltanto saltuariamente.

te, in parte per le malattie, ma anche perché è stato iscritto a una scuola vicina a casa di sua mamma, lontana da quella dei nonni. Anche quando è a scuola però, la nonna riesce comunque a rendergli questa esperienza tormentosa: da quando un giorno cadde a terra spinto da un ragazzo che correva durante la ricreazione, Saša viene rinchiuso dalla maestra, convinta dalle storie della nonna Nina Anatol'evna sulla fragilità del bambino, nella classe vuota.

L'anomalia dell'infanzia di Saša consiste dunque nel fatto che, a differenza della maggioranza dei bambini che aspirano a distinguersi ad ogni costo dai loro coetanei, il protagonista vuole "almeno per una volta in qualcosa risultare essere uguale a tutti". Saša, cui viene ripetuto fin dall'infanzia di essere un idiota ("nel mio cervello viveva lo stafilococco aureo che mangiava il mio cervello e ci cagava dentro"), che dorme con la calzamaglia di lana ("tutto il tempo sentivo come essa mi stringesse") e prende i rimedi omeopatici sei volte al giorno, Saša, a cui danno esclusivamente la frutta lavata con l'acqua bollente e il sapone e le schiacciatine al vapore impastate con il pane raffermo, è privato della normalità e della possibilità di essere simile agli altri bambini.

Se all'inizio la situazione descritta ci sembra più comica che tragica – più le premure della nonna diventavano insistenti, più il nipote si ammalava – verso la metà della narrazione cominciamo a percepire la disperazione di Saša, costretto a vivere in un mondo in cui tutto gli è vietato, un mondo in cui ha paura persino di sfilarsi la calzamaglia o di sudare. Per Saša, la vita con la nonna è un incubo, e i rari incontri con la mamma diventano occasioni e momenti di festa. Saša avverte la mancanza della madre, odia in silenzio la nonna e sogna una cosa: dopo la morte (che la nonna gli predice all'età di sedici anni, malato com'è) essere seppellito sotto il battiscopa dell'appartamento della mamma, dove resterà per l'eternità in silenzio a guardarla (ragione questa del titolo dato al libro).

A questo punto il lettore nota come tutta la narrazione si concentri sulle relazioni della nonna Nina Anatol'evna con il nipote, la figlia e il marito. Attraverso le voci polifoniche degli altri personaggi scopriamo la sua biografia; Nina Anatol'evna ha accu-

mulato molte delusioni nel corso della propria vita: il sogno non realizzato di diventare attrice, la morte del primo figlio durante l'evacuazione di Mosca nel corso della seconda guerra mondiale, la successiva falsa notizia di non poter più avere figli, i forti attacchi di depressione e il ricovero in una clinica psichiatrica, la nascita della figlia, ingrata e malaticcia, il matrimonio fallito di questa e il suo legame con un pittore di poca importanza. La nonna colpevolizza il marito della propria infelicità e se la prende con il personaggio più debole, il nipote, sul quale vengono riversati fiumi di bestemmie tra cui le più forti e caratteristiche sono: "Sii tu maledetto dal cielo, Dio, terra, uccelli, gente, mari e aria!" e "marciante dallo stafilococco canaglia". I rimproveri della nonna rivelano dunque il sentimento morboso d'amore e odio verso il nipote: amore perché il ragazzino rappresenta il fulcro di tutta la sua vita, odio perché è anche fonte di problemi continui e la personificazione della sua esistenza infelice.

Il lieto fine della storia è tuttavia garantito dall'intervento del futuro patrigno di Saša, il "nano suchiasangue", che convince la madre di Saša a portare il figliolo a casa con sé, approfittando di un'assenza della nonna. Saša riesce così finalmente a sfuggire all'amore soffocante della nonna, ma questa nuova svolta della sua vita sarà, di conseguenza, la causa della morte della nonna.

Così un susseguirsi di episodi comici dell'infanzia di Saša – che riproducono i tratti distintivi, i simboli e le abitudini del mondo dell'ex-Unione sovietica – assume nella scena finale del funerale della nonna toni decisamente più tragici e cupi. L'infanzia, nella visione di Pavel Sanaev, è dipinta come un incubo, un vicolo cieco della vita, una tragedia familiare senza colpevoli: la nonna Nina non è colpevole perché è malata, il nonno non è colpevole perché capisce che se manda la nonna a curarsi, morirà. La narrazione polifonica genera un punto di vista complessivo a tutto tondo della situazione descritta e la consapevolezza che ciascun personaggio ha, a modo suo, ragione. Ricorrendo inoltre alla parodia e al grottesco, all'enfasi e all'iperbole degli eventi, *Seppellitemi dietro il battiscopa* mette in maggiore risalto una tragedia familiare come tante.

In questo romanzo la leggerezza dello stile si con-

trappone alla pesantezza dei temi e alla densità del contenuto, capovolgendo così il luogo comune sull'infanzia, considerata come il tempo della felicità e della beatitudine.

Sanaev trasforma l'infanzia del protagonista in un'esperienza significativa, l'esperienza dell'affermazione della libertà e dell'indipendenza di un individuo.

A un primo approccio *Seppellitemi dietro il battiscopa* sembra un piacevole, emozionale e autentico romanzo sull'infanzia, che rapisce il lettore attraverso l'ottica infantile sul mondo degli adulti, e la percezione letterale delle parole, il loro sfuggente senso figurato, incomprensibile al bambino. Una lettura più approfondita rivela tuttavia come il romanzo esca dai confini del genere della memorialistica postcomunista. Mettendo in scena – in modo grottesco – una carrellata documentaria di dettagli e di momenti di vita familiare ben noti a tutti quelli che sono cresciuti durante il periodo sovietico, l'opera di Sanaev coglie lo spirito di un'intera epoca. I ricordi dell'autore appartengono alla memoria comune in quanto ogni cittadino dell'ex-Unione sovietica può rivendicarli come propri.

Nonostante il romanzo di Sanaev non sia privo di alcuni – ben nascosti – difetti letterari, e sia difficile credere che i critici lo definiranno “monumento immortale” all'epoca ormai scomparsa, *Seppellitemi dietro il battiscopa* è un romanzo che si legge tutto d'un fiato e non lascia certo indifferente il lettore. In questa sua prima opera narrativa, Sanaev dà prova di una profonda sensibilità e si rivela capace di costruire un romanzo basato su una storia semplice, seppur dotata di implicazioni profonde. Da tutto questo emerge alla fine l'immagine di un romanzo di formazione originale e di grande lirismo.

Tat'jana Korneeva

V. Kaverin, *Il Grande gioco: romanzo fantastico*, a cura di C. Scandura, La Mongolfiera, Doria di Cassano Jonio (Cs) 2008

Frutto di un “primo amore” tra Claudia Scandura, allora allieva di Angelo Maria Ripellino, e la letteratura russa del Novecento e omaggio all'amico e scrittore Veniamin Kaverin, la traduzione italiana di *Bol'saja igra* [Il Grande gioco, 1925] viene data

nuovamente alle stampe quest'anno in una versione rielaborata e introdotta da un lungo saggio critico. Pubblicata nell'aprile del 2008 da una casa editrice minore della provincia di Cosenza, l'editrice alternativa La Mongolfiera, l'opera si inserisce al secondo posto della collana Culture e intrecci, precedentemente inaugurata dalla traduzione di Paola Ferretti dell'opera *Rango e denaro* di Evdokija Rostopčina, e si presenta come esito finale di un iter piuttosto lungo. Tradotto già negli anni '80 insieme a un altro racconto dello scrittore russo, *La botte*, il romanzo era in procinto di essere pubblicato dagli Editori riuniti nella collana Giallo d'autore, ma la vendita della casa editrice ne bloccò l'uscita. Ripreso in seguito, il dattiloscritto viene pubblicato con un'introduzione della stessa Scandura sulla rivista Slavia del 2003, ma non rispecchia ancora il risultato auspicato dalla curatrice. Ultimo risultato editoriale quindi, in senso strettamente cronologico, di un interesse oramai quasi trentennale per la produzione letteraria di Kaverin, il volumetto si distribuisce equamente tra il saggio *Veniamin Kaverin ovvero il gioco della scrittura* e la traduzione *Il Grande gioco: romanzo fantastico*.

Il testo critico si apre con l'esordio letterario di Veniamin Kaverin sulla scena russa degli anni '20 e con la sua “fratellanza” con quei serapionidi che, al grido di *Na zapad!* [A occidente!], motto lanciato in un articolo del 1922 da Lev Lunc, guardavano a occidente nella scelta dei loro modelli letterari, alla vitalità delle *fabule* del romanzo d'avventura e del romanzo giallo d'ispirazione anglosassone. Kaverin stesso era convinto “che la letteratura dovesse rinnovarsi secondo strade nuove, dovesse diventare più attraente, vivace, fantasiosa secondo i modelli della letteratura occidentale che si rifaceva soprattutto a Hoffmann e a Stevenson” (p. 11). Ed è su questa convinzione che si basa la matrice della prima prosa kaveriniana, che diventa espressione della capacità ludica della scrittura. Anche l'influenza delle teorie di Viktor Šklovskij e lo stretto rapporto che lo legava ai formalisti, in particolar modo a Jurij Tynjanov, si fanno sentire nella sperimentazione letteraria, Kaverin costruisce storie estremamente complesse dove l'intreccio si dipana in molteplici linee narrative che fanno sembrare la risoluzione del ca-

so costantemente a portata di mano. Questi artifici servono invece a trascinare il lettore all'interno delle intricate vicende in cui è "la gioia del raccontare" ad alimentare la trama: l'autore gioca con i suoi personaggi, li muove nel tempo e nello spazio, li fa apparire e scomparire dalle scene, riprendendo ciò che avviene nel cinema russo dell'epoca. *Flash-back* e dissolvenze legano le scene in cui i personaggi agiscono indipendentemente l'uno dall'altro, senza essere funzionali alla sequenza dei fatti. La prima parte del volume si presenta quindi come ricostruzione critica dei momenti salienti della vita e della fortuna dello scrittore, dove, tra riferimenti biografici e bibliografici di approfondimento, ci vengono fornite le chiavi di lettura del romanzo fantastico e di spionaggio *Il Grande gioco*.

Circa la metà del saggio introduttivo è dedicata alla ricostruzione della genesi del romanzo e a una sua lettura critica. Dopo una prima stesura che risale all'estate del 1923, intitolata *Šuler Dieu* [Il baro Dieu] modificata in seguito in *Edwin Wood* e poi in *Bol'saja igra* [Il Grande gioco], il breve romanzo viene pubblicato nel 1925 sull'almanacco *Literaturnaja Mysl'*, e l'anno successivo in volume insieme a *Konec chazy* [Fine di una banda, 1926], con cui ha in comune il motivo della malavita nei bassifondi: "ho lavorato al racconto *Šuler Dieu*, di cui ti avevo già scritto... ora ho messo tutto bene in terra, ho mandato al diavolo l'elemento fantastico e l'ho ribattezzato *Edwin Wood*... mi sono trasferito in Russia, ho scritto delle taverne di Piter e, scusami amico mio, ma nell'ultimo capitolo ti ho messo al tavolo da gioco nel club fra Fedin, Tichonov, Viktor ed Edwin Wood" (p. 20). Così Kaverin scrive nel 1924 a Lev Lunc, rivelandoci già quali saranno i giocatori che siederanno al tavolo da gioco, tra i Fratelli di Serapione ci sarà posto anche per Sterne, Conan Doyle, Kipling. Infatti il successo ottenuto dai romanzi gialli e polizieschi nella Russia degli anni Venti, e in particolare, l'influenza di scrittori inglesi e americani si respira anche nelle pagine di questo racconto, che, partendo da un'ambientazione esotica, arriva allo scioglimento della trama da *spy-story* nelle fumose bische di Leningrado. L'atmosfera teatrale e spettrale allo stesso tempo dei vicoli squallidi e dei quartieri malfamati dell'isola Vasilij ci conduce nel-

le bettole, nei covi dove il protagonista affronterà il Gran Gioco, termine ripreso dal romanzo *Kim* di Kipling, inteso sia come gioco spionistico che vedrà Wood/agente battersi per recuperare un importante documento, sia come gioco d'azzardo che vedrà Wood/baro affrontare il destino e la morte al gioco delle carte. Motivo costante di tutta la produzione kaveriniana e vero e proprio tema della letteratura russa dell'Ottocento, che ci rievoca inevitabilmente *la Dama di picche* di Puškin e *Il giocatore* di Dostoevskij, il gioco per Kaverin è soprattutto gioco con la scrittura, con la trama che mescola alla realtà la finzione artistica, l'elemento fantastico, la follia.

Oggetto del romanzo è infatti una trama piuttosto intricata che, sullo sfondo di un fatto storicamente vero, la storia dell'intervento russo in Etiopia, ruota intorno al recupero di un documento realmente esistito riguardo alla successione al trono del negus Menelik. Tutto inizia con l'antefatto della storia, l'incontro in Etiopia tra l'orientalista professor Pannaev e il negus che redige il documento per la successione. Dal secondo capitolo in poi la storia si trasferisce a Leningrado, ed è qui che inizia la missione dell'agente Stephen Wood, incaricato dall'ispettore dei servizi segreti inglesi Hugh Fosset-Watson di recuperare l'importante pergamena. Dalle stesse parole del protagonista, attraverso una lettera indirizzata a Scotland Yard, scopriamo subito che Stephen Wood non è solo un abile agente, ma racchiude in sé la genialità del baro e la folle immaginazione del visionario. A momenti di lucidità si alternano fasi in cui il protagonista è in preda alla follia, arriva a credersi Dio, da qui il titolo della stesura precedente, e a voler sottomettere l'umanità, "ha trovato finalmente un sistema che tra qualche anno sarà in grado di restituirgli il potere e al mondo l'ubbidienza. Non c'è niente di più semplice, bisogna organizzare il mondo secondo un sistema carcerario" (p. 80). Alle allucinazioni e agli incubi che lo tormentano si unisce l'atmosfera misteriosa e dannata di covi e fumerie d'oppio Pietroburghesi, che l'agente Wood perlustra in lungo e largo per risolvere la missione. In un'ambientazione di "gogoliana memoria" le ossessioni che perseguitano Stephen Wood si risolveranno nel fatale destino che lo attende. Dopo aver recuperato l'atto originale, servendosi di un gioco

di prestigio con il professor Panaev in cui Wood arriva a vestire i panni di un abile giocoliere circense, la storia sembra volgere a lieto fine per il protagonista, ma, nell'epilogo, i due antagonisti si scontrano a duello. L'agente Wood, oramai colpito dalla pazzia, vuole dimostrare la propria superiorità anche al tavolo da gioco sfidando il professor Panaev a una partita a *chemin de fer*. In preda alle allucinazioni, il tavolo verde si trasforma in un campo di battaglia: gli avversari si schierano l'uno di fronte l'altro pronti ad aprire il fuoco e a turno lanciano le carte come fossero colpi di fucile, mentre Wood si prepara al tiro, ma la mossa viene scoperta.

In un solo attimo svaniscono trucchi e visioni, la scrittura non è più fantasia ma ritorna a essere pura realtà. Anche noi lettori, desiderosi di scoprire il finale e catturati da una piacevole lettura che corre tra verità e finzione, ci vediamo lì – sulla scena, come se fossimo seduti al tavolo avvolti dall'aria densa di fumo con Stephen Wood che giace a terra. Tutto è finito, il baro è stato smascherato, l'artificio svelato.

Valentina Silvestri

H. Klimko-Dobrzaniecki, *La casa di Rosa*, traduzione di M. Borejczuk, Keller Editore, Rovereto 2007

Prima di tutto si deve decidere da che parte iniziare a leggere questo libro, che ha due prime e nessuna quarta di copertina. Ma in questo caso il gioco non è complicato come in un libro di Cortàzar: da un lato si ha il racconto *La casa di Rosa*; si capovolge il libro e inizia il racconto *Krýsuvík*. Due racconti diversi per stile e ambientazione, ma legati dal personaggio di Rosa, che compare alla fine di entrambi.

Krýsuvík è il monologo di un giovane islandese rimasto orfano che trova una ragazza e con lei costruisce una famiglia nel villaggio dal quale il racconto prende il titolo. I due si amano, vivono del commercio di pesce essiccato, costruiscono una serra per coltivare fiori. La loro prima figlia, Rosa, nasce cieca; la seconda, Karitas, è sana, ma la tragedia per lei arriva improvvisa. Il racconto *La casa di Rosa* si svolge a Reykjavík ai giorni nostri. Hubert, il narratore, è un polacco emigrato in Islanda. Ha moglie e un bambino e lavora come infermiere in un modernissimo ospizio. Indebitatosi con la pubbli-

cazione di una raccolta di poesie presso un editore che poi ha fatto bancarotta, Hubert si barcamena tra le varie mansioni che gli vengono affidate e cerca di avanzare verso i piani alti dell'ospizio, dove stanno gli anziani più ricchi e le condizioni di lavoro sono migliori. Qui conosce Rosa, una non vedente con la quale instaura un rapporto particolare.

Anche se frequenti sono i rimandi intertestuali fra le due parti del romanzo, Klimko-Dobrzaniecki non si concentra sul costruire un cerebrale gioco di incastri, bensì sul raccontare due storie semplici che ora commuovono, ora divertono, senza ricorrere a sentimentalismi. Ne esce un ottimo libro, che ha rivelato a pubblico e critica in Polonia il talento di questo autore, tra i candidati al Premio Nike 2007.

Si può leggere nella *Casa di Rosa* una critica sociale nei confronti della ricca società islandese che toglie ai propri vecchi ogni dignità, ma il romanzo è più in generale una riflessione sulla sofferenza e sulla gioia, sentimenti costanti dai quali l'uomo non può fuggire, come dice la vecchia Rosa. I protagonisti di *Krýsuvík* assumono connotati eroici nella sofferenza; i vecchi dell'ospizio di Reykjavík sono invece privati della sofferenza e quindi ridotti a fantocci. Così il narratore di *Krýsuvík*:

sarà che senza la fatica e il dolore non si ottiene nulla nella vita; anche mia mamma aveva sofferto nel partorirmi, e sicuramente anche sua madre aveva sofferto molto, e poi aveva sofferto mio padre quando mia madre era morta, e alla fine avevo sofferto pure io quando era morto lui, è così che vanno le cose, non c'è gioia se non si soffre.

E Hubert, ricordando le Vigilie di Natale tascorse in Polonia con la madre divorziata conclude così *La casa di Rosa*:

solo noi due davanti a una carpa mezza cruda, e di nuovo le sue lacrime, e la sua tristezza, e la sua solita insoddisfazione per il regalo che le avevo fatto [...] e io ero la spugna migliore per le sue lacrime. E quando mi ero imbevuto fino al limite del possibile, e non ce la facevo più ad assorbire i problemi, i rimpianti e le angosce altrui, allora ero fuggito.

Come il protagonista della *Casa di Rosa*, Klimko-Dobrzaniecki è nato e vissuto in Slesia e ha studiato teologia, filosofia e filologia islandese, prima di trasferirsi a Reykjavík, dove ha pubblicato due raccolte di poesie. In Polonia il suo debutto, la raccolta di racconti *Stacja Bielawa Zachodnia* [Stazione

Bielawa Ovest], non ha avuto particolare risonanza. *La casa di Rosa* ha però aperto la strada al successo di un'altra ottima storia islandese di questo autore, (che nel frattempo si è trasferito a Vienna): *Kotysanka dla wisielca* [Ninna-nanna per un impiccato]. L'Italia è il primo paese nel quale è apparsa la traduzione della *Casa di Rosa*: un plauso all'editore e alla traduttrice, che ci fornisce un testo scorrevole. A proposito della traduzione, una curiosità filologica: il neologismo 'sposatoio', col quale il narratore di *Krýsuvík* indica il membro virile, nell'originale è *ženidlo*.

Leonardo Masi

C. Kosmač, *Sulle orme di un vagabondo. Due racconti*, a cura di M. Bidovec, Mladika, Trieste 2007

Singolare il volume curato da Maria Bidovec, sia perché la mole del saggio introduttivo è di parecchio maggiore rispetto ai due racconti presentati, sia perché il testo a fronte è relegato alle ultime pagine in un'appendice, cosa che rende difficoltosa la consultazione dell'originale. Ciò premesso, il libro in questione possiede l'indubbio merito di presentare uno scrittore sloveno in Italia pressoché sconosciuto (nel 1981 era uscito *Stostolla*, a cura di Patrizia Ravaggi per i tipi della Editoriale stampa triestina, in una edizione da veri bibliofili), che ha già ricevuto, in patria e all'estero, numerosi riconoscimenti.

Ciril Kosmač nasce nel 1910 a Slap sul fiume Idrija, un paesino non molto lontano dall'attuale confine con l'Italia, ma che tra le due guerre mondiali fu territorio italiano. Lo scrittore frequentò la scuola superiore a Gorizia, un liceo italiano (in seguito tradusse anche qualcosa di Machiavelli e di Pirandello). All'età di 19 anni fu arrestato e condannato a un anno di carcere per il suo coinvolgimento in un attentato alla sede di un giornale fascista di Trieste. Successivamente decise di stabilirsi a Lubiana, allora Regno dei serbi, dei croati e degli sloveni, che sarebbe diventato Jugoslavia. Quando Lubiana venne occupata dalle truppe nazi-fasciste, lo scrittore lasciò il suo paese, a cui farà ritorno solo 15 anni dopo. La sua opera si divide quindi fondamentalmente in due periodi: il primo, fino alla partenza dalla Slovenia, e il secondo, successivo al suo ritorno in

patria. Le ultime opere scritte da Kosmač risalgono al 1959. Morì a Portorož, dove si era trasferito dopo il suo ritorno in Slovenia, nel 1980.

Kosmač fu autore solo di racconti. Sotto questo punto di vista le due novelle, *La fortuna* e *Il bruco*, tradotte dalla Bidovec, sono un esempio della misura di questo autore. L'elemento autobiografico, il microcosmo del paesino natale, sono il punto di partenza e il punto di arrivo della sua opera. Anche per questo motivo la misura del racconto è l'unica in cui Kosmač ha dimostrato di trovarsi a proprio agio. Esistono autori, basti citare Isaak Babel' oppure Bruno Schulz, ma anche Danilo Kiš, che attraverso la narrazione breve hanno saputo imprimere alla propria scrittura una forza e un peso specifico molto superiore rispetto a tanti altri scrittori che al racconto hanno prediletto il romanzo. In particolare Kosmač ha in comune con Bruno Schulz la sua fedeltà al microcosmo provinciale, la sua natale Drohobycz, che a sua volta ci ricorda Subotica, la città al confine tra Serbia e Ungheria dove nacque Danilo Kiš. In tutti i casi citati il microcosmo provinciale venne travolto, sfregiato, talvolta distrutto o semplicemente reso irriconoscibile, dai tragici eventi storici del secolo passato. Per questo il "borgo natio" rappresenta per questi autori il rifugio, e nello stesso tempo il proprio laboratorio dove traggono la linfa della loro narrazione. La rievocazione dell'infanzia costituisce spesso il punto di partenza per la rievocazione di un mondo sepolto nella memoria, del quale i ricordi sono le uniche tracce.

Nella *Fortuna*, il primo dei due racconti del volume, si avverte sullo sfondo la presenza di quel genere di narrazione orale tipica del mondo contadino, di quel passaggio delle notizie di bocca in bocca e di generazione in generazione, processo che rappresenta, a ben vedere, la radice del mito. Il titolo stesso del racconto, che annuncia il tema e, nello stesso tempo, la parola-chiave, è in tal senso assolutamente emblematico: alla radice del mito c'è proprio una riflessione sui destini umani che parte proprio da questi elementi della narrazione orale, rielaborati nella tragedia, momento in cui la collettività allontana la malasorte nella catarsi del rito collettivo. Nel menzionato racconto di Kosmač la storia viene raccontata, ma è come se fosse già nota alla comu-

nità, così come la storia di Edipo era già nota ai primi spettatori della tragedia di Sofocle. Per questo l'autore può facilmente saltare, nella progressione cronologica del racconto, da una unità cronologica a un'altra, attraverso quella "struttura a regressione analettica" che la Bidovec, nella sua puntuale analisi mette bene in luce.

Nel *Bruco* la dimensione autobiografica è ancora più pronunciata. In questo racconto il protagonista si sovrappone all'io narrante (mentre nel racconto precedente l'io narrante è il testimone e, nello stesso tempo, personaggio secondario). Sullo sfondo sono chiaramente visibili le tracce dell'esperienza dell'autore, ovvero la breve detenzione nelle carceri italiane, dove il racconto è ambientato. Il tema centrale del *Bruco* è il rapporto tra l'uomo e la natura, concepito però in chiave esistenziale. Questa volta è il singolo individuo (e non la comunità, come nel racconto precedente) che si trova a fronteggiare il dramma della vita, ovvero la ricerca del senso dell'esistenza all'interno di uno spazio, come la cella della prigione, che delimita in modo netto la vita dell'individuo. Eppure la natura, sotto forma di un bruco, riesce a penetrare anche dentro le mura della cella. Così, alla fine del racconto, è il senso biologico della vita, il suo rinnovarsi naturale, libero e spontaneo, a trionfare su ogni forma di coercizione e repressione.

La cura della lingua rende queste traduzioni particolarmente pregevoli. La scelta di un linguaggio qui e là leggermente aulico, e comunque sempre molto curato e controllato, appare quanto mai adeguata a questo narratore che è semplice e ingenuo, ma solo in apparenza, come dimostra la Maria Bidovec nel saggio introduttivo. Speriamo in un futuro non troppo remoto di avere la possibilità di leggere qualche altra traduzione di questo scrittore sloveno.

Lorenzo Pompeo

M.A. Berman-Cikinovskij, *Il tempo in prestito. Biografia di un medico scrittore tra Char'kov e Chicago*, a cura di M.P. Pagani, L'Harmattan Italia, Torino 2008

Come suggerisce il sottotitolo proposto nella versione italiana, quest'opera è un romanzo autobiografico *sui generis*, in cui il flusso della memoria gio-

ca a ricostruire le esperienze di una vita in maniera a tratti insolita e accattivante per l'eterogeneità delle scelte formali. L'autore, nato a Char'kov nel 1937, ripercorre gli episodi salienti della propria esistenza creando un polittico virtuale; la narrazione infatti è articolata in sei parti, nell'ambito delle quali il racconto in prosa è spesso inframmezzato da inserti poetici e da una miriade di echi e riferimenti culturali. Nell'*Introduzione* a cura della traduttrice Maria Pia Pagani vengono fornite le "coordinate" biografico-letterarie dell'autore, un medico, poeta e scrittore di origine ebraica emigrato a Chicago nel 1978, che negli anni '90 ha iniziato anche un' apprezzata attività di drammaturgo. Sulla scia di alcune importanti figure di medici-scrittori che hanno segnato a fondo la storia della letteratura russa, la densità della scrittura di Berman-Cikinovskij traccia in questo volume (edizione originale *U vremeni vzajmy. Roman*, Moskva 2004) un percorso a ritroso nel tempo e nello spazio, in cui immagini, fatti e oggetti concreti si intrecciano continuamente con l'evocazione di emozioni e stati d'animo. Nella prima parte del testo, infatti, attraverso il filtro dei ricordi affiorano gli anni dal 1946 al 1954, viene narrata l'infanzia dell'autore sullo sfondo della guerra e dell'evacuazione nel "piccolo universo immobile" di Termez, in Asia centrale (oggi parte dell'Uzbekistan). Dal caldo torrido del territorio di confine alla visione apocalittica di Char'kov in rovina, dalla funzione significativa della radio alle poche proiezioni cinematografiche all'aperto, dal circo al calcio, sino ai tornei di scacchi, la concretezza dei dettagli che riemergono dal flusso della memoria dà spesso alla narrazione, porta in primo piano gli odori e i sapori della vita quotidiana accanto alle difficoltà e alla tragicità di quel momento storico. Attraverso l'amarcord minuzioso dell'io narrante l'esperienza individuale si sovrappone alle vicende collettive del paese: la storia degli antenati e dell'incontro fra i genitori rimanda alla ricerca delle proprie radici, a riannodare i fili di una trama familiare complessa in cui si possono intravedere i destini di un'intera generazione. Dall'atmosfera terribile della guerra ai successi scolastici, dalle festività sovietiche alla precoce vocazione letteraria – che rappresenta uno dei fili conduttori dell'opera – a tratti lo sguardo del-

l'adolescente sembra estraniarsi dalla realtà del racconto, proponendo le acute riflessioni a posteriori dello scrittore adulto sui suoi rapporti con la madre e il padre, con il fratello, gli insegnanti e il mondo circostante:

Eravamo nati in un grande paese con una grande storia e una grande cultura. E, cosa ancor più importante, eravamo nati in un paese con una grande lingua. Molto più tardi, e non una sola volta, mi posi una domanda: se mi fosse concessa la possibilità di scegliermi un qualsiasi paese natale, su quale concentrerei l'attenzione tra Inghilterra, Francia, America, Italia, Germania? E ogni volta la risposta era univoca: avrei voluto nascere di nuovo in Russia, e questo perché il russo era la mia lingua madre. [...] La mia reiterata e consapevole scelta della Russia come luogo in cui avrei voluto nascere, è determinata da tutta la scuola di vita che ho avuto in questo paese, e dalle persone che là mi hanno formato (p. 25).

Lo stile appare rapido e incisivo, la narrazione procede per brevi tocchi, con frasi concise che esprimono l'istantaneità del singolo ricordo; in molti casi i capitoli stessi ruotano attorno a una tematica ben precisa, all'incontro e ai rapporti con persone fondamentali nel percorso individuale o a un periodo specifico che riemerge nitidamente dai recessi della memoria. In una sorta di manipolazione meta-letteraria del tempo narrativo, si ha l'impressione di un valore quasi terapeutico della scrittura, che permette di dare un senso di fondo ai frammenti, di modellare l'orizzonte e il fluire dei ricordi nella ricomposizione del mosaico ideale della propria identità. Su questo piano, il rapporto vitale con i libri e la letteratura costituisce uno dei motivi ricorrenti nell'opera: la passione per il personaggio di Anna Karenina, gli echi dei versi dell'amato Blok, di Mandel'stam, Pasternak e Brodskij vengono visti come punti di riferimento imprescindibili nella formazione dell'io narrante, delle "oasi luminose" in grado di sovrastare e scandire il rumore del quotidiano. La vocazione e l'attività poetica si rivelano quindi un esito quasi naturale per il protagonista, il ricorso spontaneo al linguaggio più vicino alla sua percezione del mondo, che gli dà l'opportunità di intrecciare un dialogo metaforico con se stesso e con gli scrittori prediletti:

La scoperta dell'anima non dipende necessariamente dalla quantità delle conversazioni. La chiave che schiude un'ani-

ma è la poesia, è lo strumento che permette di aprire i cassetti più nascosti. Perché? Perché la poesia esprime ciò che viene prima della nostra coscienza, la poesia viene dall'inconscio come i sogni. La poesia aiuta a forgiare il silenzio, che è più importante delle parole, perché quando l'uomo tace – l'anima parla (p. 174).

Un altro *Leitmotiv* significativo che pervade le pagine e ritorna anche in altre opere dello scrittore – dalla commedia *La macchina del tempo* alla raccolta di poesie *Il tempo che non esiste* – è rappresentato dalla riflessione sulla temporalità umana; come dimostra la suggestiva immagine nel titolo, la dialettica fra il valore del passato e l'ineluttabilità del presente sottende la dinamica esistenziale di ogni uomo, che appare sospeso fra un anelito illusorio all'eterno e la consapevolezza della caducità. Fra le righe sono disseminati svariati dettagli legati alla misurazione e allo scorrere del tempo: dall'orologio nuovo in una vecchia foto alla durata rarefatta dei turni in ospedale, dal ricordo preciso della morte di Stalin ai tratti grotteschi e drammatici che caratterizzano la spietata società sovietica è tutto un susseguirsi di anni e stagioni, di rintocchi e istanti fra cui si dipana la vita. Il tempo del singolo si rivela così una dimensione "in prestito" che prima o poi si dovrà restituire, un denso, unico intervallo che sembra sciogliersi sullo sfondo del divenire universale:

Ho letto di recente la prosa di Brodskij, dove pure si affronta il tema del tempo. Noi tutti lo sentiamo o non lo sentiamo; il tempo è in noi e noi siamo nel tempo; il tempo c'è e non c'è. La vita è diversa dal romanzo. Il romanzo resta, la vita scorre con ciascuno di noi. Noi tutti abbiamo del tempo in prestito. All'usura del tempo sopravvivono gli avvenimenti. Di noi non resta nulla. Menzogna! Ci hanno amato i genitori, i nostri insegnanti, e noi abbiamo amato loro. Ci siamo vicendevolmente amati con purezza. E questo amore puro, questo innamoramento etereo è sempre con noi (p. 33).

Nella seconda parte del testo la rievocazione dei ricordi per singoli frammenti appare ordinata dal filo conduttore della riflessione a posteriori: il punto di vista dell'uomo adulto, separato ormai dagli eventi da una notevole distanza spazio-temporale, conferisce un effetto "meta-temporale" e metanarrativo al racconto. Gli stati d'animo personali rimandano a quelli collettivi (si pensi al periodo della destalinizzazione), e il confronto continuo con i meccanismi selettivi della memoria offre l'opportu-

nità di mettere a fuoco gli elementi più significativi del passato e le continuità di fondo con il presente. Nella seconda sezione dell'opera la narrazione in prima persona lascia il posto al colloquio a due voci con il fratello maggiore Saša, un dialogo attraverso il quale si ripercorrono nuovamente fatti ed eventi dell'infanzia e alcuni episodi circondati da una sorta di "alone mitologico" nella storia familiare. Il dialogo a tratti appare serrato e ricorda la vivacità degli scambi nei copioni teatrali; questo espediente formale dà ritmo e incisività alle vicende narrate, che si concentrano in particolare sulle figure dei genitori, sui loro rispettivi lavori – lei era medico, lui militare – e sul loro intenso rapporto. Lo sguardo dei figli appare intriso di un profondo affetto ma allo stesso tempo di una rara lucidità nell'analisi dell'esistenza quotidiana nel periodo sovietico e dell'estrema dedizione al regime dei genitori; la madre rivela sin dall'inizio il suo carisma e il ruolo centrale in tutte le fasi della vita emotiva del protagonista.

La terza parte del racconto autobiografico è contraddistinta dalla narrazione in terza persona, con la comparsa nel dispensario oncologico del medico Musja Beločkin, *alter ego* letterario dello scrittore. Con questo personaggio che riecheggia sin dal nome il Belkin puškiniano, l'autore sembra volersi nascondere dietro un gioco di specchi, estraniandosi simbolicamente dalla rievocazione del periodo sovietico, dalle contraddizioni, dalle ingiustizie e dalla mancanza di prospettive che lo soffocano a poco a poco. Vengono descritti l'incontro e il lungo rapporto con la moglie Luiza, la nascita dei due figli seguita dalla crescente inquietudine e dall'insofferenza del protagonista nei confronti dell'atmosfera monocorde dell'epoca brežneviana. Sentendo di aver toccato definitivamente il fondo, comincia a riflettere sulla decisione di emigrare e per quattro anni resta nel limbo dell'indecisione, seguito da un lungo periodo di attesa dell'autorizzazione e dei documenti per l'espatrio. La tematica dell'emigrazione diventa uno spartiacque simbolico nel testo, il punto di non ritorno fra un prima e un dopo, una scelta radicale legata alla necessità di ritrovare se stesso e allo stesso tempo di aggrapparsi alla speranza di una vita migliore. Riuscirà infine a ottenere i permessi necessari soltanto grazie all'intercessione della ma-

dre, iscritta da sempre al partito. Chiudono questa sezione del romanzo i viaggi a Vienna e in Italia, fra cui spicca quello che lo scrittore definisce il suo rapporto sensuale con la città di Roma, legato alle profonde impressioni di silenzio e libertà rispetto alla routine d'ogni giorno:

Di Roma lo attiravano molto i posti che gli davano una sensazione di libertà da tutto ciò che è effimero e quotidiano, dallo spazio e dal tempo. Guardava le maestose colonne che si ergevano dal basso, che affioravano dalla profondità dei secoli. Osservava le lastre e le pietre che, nella loro austerità, non esprimevano sentimenti ma presentimenti: erano la personificazione di qualcosa di sopravvissuto, rimandavano a un'assenza di parole e di gesti. Erano un'allusione silenziosa, un sospiro appena accennato, una domanda sussurrata a fior di labbra. E, su tutto, dominava un silenzio sepolcrale (p. 141).

Nonostante la presenza di numerosi refusi grafici, la traduzione italiana appare fluida, piuttosto curata e rispettosa, vivace e raffinata nella scelta degli equivalenti lessicali più precisi e delle note esplicative collocate a fine testo. Si nota inoltre un alto grado di sensibilità nella riproduzione delle iterazioni e degli effetti ritmici del testo, soprattutto nella sezione poetica, in cui le parole condensano su di sé tutta una serie di connotazioni e riescono nel difficile compito di rendere anche in italiano il senso delle immagini dell'originale.

Nella quarta parte del testo la dislocazione spazio-temporale porta il lettore a Chicago, ed è occupata quasi totalmente da una "storia-nella-storia", ovvero dal racconto riportato da Musja della vita di Elizaveta Vassil'evna, un'anziana ex insegnante di geografia russa emigrata in America. La registrazione che tende a riportare fedelmente il flusso narrativo, senza maiuscole né segni di interpunzione, costituisce una sorta di variazione sul tema, inserisce nel romanzo un'apertura a una narrazione *altra*, in cui si possono rintracciare tuttavia una serie di spunti e motivi affini al filone narrativo principale. Questa curiosa digressione rappresenta uno degli scarti rispetto alla struttura canonica del romanzo autobiografico, e infatti lo differenzia e lo arricchisce dall'interno di ulteriori sfumature.

Infine, dopo l'intensa parentesi dedicata alla storia d'amore con Julja – vero e proprio "raggio di sole" nell'esistenza scialba del protagonista – l'epilo-

go dell'opera sembra chiudere il cerchio dei ricordi, riportando l'attenzione sul dialogo metaletterario con il fratello, primo lettore di Musja, e sul cronotopo di Char'kov, mai dimenticato "luogo dell'anima". Ripercorrendo le tappe della storia della città, Musja e Saša rintracciano le origini comuni che sostanziano le loro parabole esistenziali; per il fratello, infatti, le stradine di Char'kov rappresentano il ritorno concreto al tempo della sua infanzia, ai genitori e a un passato che porta dentro. Nonostante i cambiamenti nel paesaggio urbano, infatti, dalle sue parole traspare un profondo senso di appartenenza, una compenetrazione fra il sé e il luogo al di là di ogni limite cronologico o generazionale:

Quando una persona se ne va, la sua partenza non conta per la città ma per la gente della sua generazione. Te ne vai, e arriva una nuova generazione che guarda tutto in modo differente. Quella generazione ha un altro punto di vista, che non è più il tuo. La nuova generazione non conosce quelle piccole strade che amavi tu, e ne cerca di nuove. Non sente la nostalgia; è aperta, libera e pronta a seguire altri sogni. Per quelli che verranno, quelle piccole strade diventeranno altro e resteranno nello stesso tempo le stesse. Con una generazione va via un mondo. Quando una generazione se ne va, la gente che parte porta con sé il proprio mondo (p.197).

Attraverso il filo rosso della ricerca dell'identità e del recupero memoriale, con quest'opera dalle intense risonanze autobiografiche l'autore torna alle proprie radici, e lungo il cammino fra storia e poesia fa rivivere il passato, quel tempo mai veramente perduto in cui sembrano celarsi le chiavi per la decifrazione delle contraddizioni del presente.

Ilaria Remonato

Poeti russi oggi, a cura di A. Alleva, Scheiwiler, Milano 2008

Consapevole della difficoltà per i lettori di orientarsi nel complesso mosaico della poesia russa contemporanea, la curatrice di questa raccolta cerca di sistematizzare, senza peraltro incorrere in banalizzazioni, la produzione poetica degli ultimi decenni, distinguendo tra le diverse generazioni, i poeti nati negli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, e i principali centri di attività, Mosca, Pietroburgo e Ekaterinburg.

La situazione di partenza è quella di un mutato ruolo del poeta nella società. Terminata l'era dei

poeti-istrioni che riempivano gli stadi, è subentrata un'epoca in cui i poeti vivono una dimensione privata e quindi più libera. È un'epoca che, come aveva già osservato Mauro Martini nella sua antologia *La nuovissima poesia russa*, incentrata sulla generazione dei poeti più giovani, si caratterizza per un fenomeno di "frantumazione della poesia".

In uno stile elegante e nitido, dando prova della sensibilità tipica dei poeti, Annalisa Alleva – che è poetessa oltre che slavista – dedica a ciascuno dei poeti inclusi nella raccolta una breve presentazione in cui tratteggia gli elementi salienti della personalità e della poetica dell'autore per poi proporre una scelta di testi che vengono offerti, tranne che per il primo componimento di ciascun poeta, solo in traduzione italiana. Una scelta discutibile, ma dettata probabilmente da esigenze editoriali.

Ad accomunare i poeti presentati, tutti viventi tranne Boris Ryžyj (morto suicida a 26 anni nel 2001 e diventato un mito in Russia), è, secondo la curatrice, soprattutto uno spirito di protesta che nasce da un comune background.

Lungo i versi di tutti questi poeti, dai più anziani come Aleksandr Kušner (nato nel 1936) e Evgenij Rejn (1937) al più giovane, il già citato Boris Ryžyj, serpeggiano alcuni temi ricorrenti. Il richiamo a una realtà superiore, che sia Dio o la Natura, o più semplicemente lo sconfinato paesaggio russo o la storia, è un elemento che ritorna, sia pure come espressione di un'aspirazione, di un desiderio senza molte convinzioni che vi sia un baluardo contro la disperazione.

Spesso presente è il tema della morte, del suicidio, talvolta vagheggiato: "è comodo morire" (Ryžyj), talvolta temuto: il desiderio di "non morire mai" benché la vita sia "scarmigliata come una puttana" (ancora Ryžyj), talvolta ancora in chiave paradossale: "la morte, infatti, in fondo, / è una risposta unica a una quantità di domande, / la risposta di un folle" (Svetlana Kekova). Per alcuni l'unica salvezza, l'unico rifugio è la poesia come nei versi pieni di rabbia di Sergej Stratanovskij: "Ma io non ce la faccio / non ce la faccio proprio a vivere / Mi riparo con i versi"; oppure il sonno (Elena Ušakova): "affidarsi ad un sentiero cieco / che non porta da nessuna parte" ed eventualmente il sogno. Alcuni poeti tendono

alla sintesi estrema, all'ellissi, come esprime molto bene Michail Ajzenberg, che crede nella poesia come "sottrazione", nel verso programmatico: "Estinguere / Eliminare / Estirpare", oppure compongono versi talvolta enigmatici (Ol'ga Sedakova), dal fascino lunare: "Là, si dice, s'incontrano tutti, / sbiancati dalla via lattea".

Al di là dei motivi comuni si estende tutta la gamma dei soggetti più prettamente individuali: l'incombere del tempo che passa (Ajzenberg, Kekova), il ricordo dell'infanzia (Gandlevskij), le tematiche dell'amore, l'addio e il presentimento dei sentimenti altrui (Vera Pavlova), il tema dell'ebreo errante (Rejn), il senso di inadeguatezza nei confronti della realtà (Ryžyj) e il mal di vivere (Švarc) e, nel caso di Stratanovskij, la violenza e la sofferenza che scaturiscono dalla guerra in Cecenia.

Il nume tutelare è Iosif Brodskij; non è solo la sua opera a costituire un fondamentale punto di riferimento per la maggior parte di questi poeti come fonte di ispirazione e materia di riflessione, ma anche la sua persona, come guida, amico e come critico. Tra le numerose poesie dedicate alla sua figura una delle più evocative è quella della Sedakova che lo ricorda così: "rendeva familiare una scala musicale / in un tintinnio di consonanze / come uno che abbia deciso in anticipo / che la vita non lo adescherà / e la morte non lo farà deviare".

L'emigrazione verso gli Stati Uniti (Lev Losev, Irina Mašinskaja e Vera Pavlova) o la Germania (Elena Tinovskaja) che interessa alcuni poeti di tutte e tre le generazioni presentate nella raccolta, pur influenzando sulle poetiche degli autori in questione (provocando, per esempio in Losev, un senso di colpa per l'abbandono del proprio paese), non rappresenta una vera e propria frattura nell'universo della poesia russa contemporanea.

Il rapporto di questi poeti con la lingua madre è conflittuale, essa è amata e odiata al tempo stesso ("Lingua materna vattene da me / [...] temo il tuo fuoco / mentre vi brucio dentro", Oleg Dozmov). In questa singolar tenzone i poeti si richiamano alla complessità lessicale del passato, attingendo a testi come la Bibbia (Ajzenberg, Kibirov), ai grandi classici mondiali (Dante, Byron) e russi (Puškin, Gogol', Blok, Achmatova, Mandel'stam, Nabokov,

Brodskij), ai cantautori (Okudžava, Vysockij), ma anche al russo parlato, recuperando termini gergali, idiomatici, popolari, brani di častuški (Gandlevskij) ed espressioni tipicamente sovietiche e alla creazione di neologismi.

L'importante è che in questo processo di reinvenzione del linguaggio poetico "la lingua non è padrona del poeta, il poeta non è lo schiavo della lingua", come scrive Ajzenberg nel saggio *Ormai la generalizzazione ha stancato* che la Alleva presenta insieme ad altri scritti in un'appendice alla raccolta intitolata *Materiali e poetiche*, e che "nella guerra eterna tra lingua e coscienza, i versi sono schierati dalla parte della coscienza".

Giulia Gigante

E. Rejn, *"Balcone" e altre poesie*, prefazione di I. Brodskij, a cura di A. Niero, Diabasis, Reggio Emilia 2008

Questo volume di più di 350 pagine è il primo libro in italiano di Evgenij Rejn, che anche in patria ebbe da attendere a lungo una raccolta di versi, pubblicata soltanto nel 1984, quando il poeta aveva ormai 49 anni. Rejn è noto come uno degli *Achmatovskie siroty* [orfani della Achmatova], insieme a D. Bobyšev, A. Najman e I. Brodskij. Proprio la presenza del futuro premio Nobel fece sì che gli incontri di questi ragazzi con l'ultimo testimone oculare del Secolo d'argento divenisse un fatto della storia della letteratura russa recente.

Nella prefazione al volume di liriche di Rejn *Proktiv časovoj strelki* [In senso antiorario], ritradotta per questo volume, Brodskij definisce l'autore di *"Balcone" e altre poesie* "elegiaco urbano" (p. 11) e davvero, al di là della definizione, le poesie contenute in questo volume hanno un tono elegiaco, spesso determinato dal ritmo lento, ternario di molte poesie (caratteristico anche di molte liriche di Brodskij stesso) che si accompagna a descrizioni molto concrete; l'afflato lirico spesso nasce da un'associazione mentale o da un fatto biografico apparentemente banali, che però si ammantano per il poeta della sontuosità di ricordi personali, in cui una passeggiata, il rumore appena percettibile delle navi al largo, le bevute giovanili acquistano un senso profondo, soprattutto quelle estranee al contesto cittadino in cui Rejn si

forma. L'urbanismo proprio del modo di sentire del poeta gli permette di stupirsi e rilevare quegli aspetti del mondo naturale (soprattutto marino) che appaiono insoliti alla sua sensibilità di cittadino. Sono proprio gli elementi della quotidianità che nella poesia di Rejn suscitano emozione e quella commozione potente che è in grado di portare a comporre, a mettere a nudo i propri sentimenti e ad affidarli alla carta. Non a caso la sua poesia, come anche quella degli altri "orfani" subì il fascino dell'acmeismo, anche grazie alle fitte e frequenti conversazioni con la grande poetessa; non a caso la poesia di Rejn e Brodskij è nota anche come postacmeismo. Nel manifesto dell'acmeismo *Utro akmeizma* [Il mattino dell'acmeismo, 1912] O. Mandel'stam scriveva, in maniera forse un po' provocatoria: "A = A: che meraviglioso tema poetico" (O. Mandel'stam, "Utro akmeizma", Idem, *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskvva 1990, II, p. 144); l'anno successivo gli fece eco S. Gorodeckij con una staffilata all'indirizzo della poesia di stampo simbolista di poco precedente: "per gli acmeisti la rosa è diventata degna in quanto tale, per i suoi petali, per il suo profumo e il suo colore e non per la sua somiglianza con l'amore mistico o altro ancora" (S. Gorodeckij, "Nekotorye tečenija v sovremennoj ruskoj poezii" [Alcune tendenze nella poesia russa contemporanea], *Apollon*, 1913, 1, p. 48). Questi assunti a distanza di mezzo secolo risultarono attuali anche per i giovani leningradesi che avevano avuto la fortuna di frequentare A. Achmatova. Il ritorno a tropi modernisti era una caratteristica di molte correnti letterarie della seconda metà del secolo scorso, ma soltanto per Brodskij, Rejn e gli altri l'eredità acmeista fu così determinante.

Da questo discende la tendenza della poesia di Rejn alla "cosità" o "oggettismo" (*veščizm*) (entrambe le traduzioni, che si trovano nel libro, sono proposte da A. Niero, la prima nella traduzione della prefazione di Brodskij, a p. 15, la seconda nella postfazione "*Sulla poesia di Evgenij Rejn*", a p. 348); fu proprio lui a consigliare al giovane Brodskij di comporre liriche concrete, ricche di sostantivi, una poesia "scritta in modo tale che, se ci posi una tovaglia magica in grado di togliere aggettivi e verbi e poi la sollevi, la carta deve rimanere comunque nera, vi devono restare i sostantivi: tavolo, sedia, cane, car-

ne, carta da parati, sofà..." (p. 346). Questa tendenza all'oggetto, a descrivere gli avvenimenti attraverso le manifestazioni concrete e tangibili del quotidiano che muovono impressioni e ricordi diventa distintivo di quella poesia, tipica di una parte della cultura leningradese della seconda metà del XX secolo, alla quale Rejn appartiene senz'altro. Questa peculiarità, mi pare, descrive una delle tendenze più evidenti della poesia della Palmira del Nord del tempo, di cui gli "orfani della Achmatova" furono probabilmente i rappresentanti più celebri.

I versi di Rejn sono rappresentativi di un'epoca, di una parte della poesia della "capitale del nord", ma anche e soprattutto del modo di sentire che le era proprio. Le riflessioni, costanti e sempre diverse attorno a Leningrado-Pietroburgo, ai suoi abitanti e ai colleghi-poeti in Rejn si affiancano spesso a note di viaggio, a versi e suggestioni suscitate dai viaggi a New York, nei Balcani, a Roma e Milano, ma soprattutto a Venezia, nella Venezia di Brodskij che per l'autore di "*Balcone*" e *altre poesie* assume connotati simili a quelli che informano molte liriche del premio Nobel. L'urbanesimo presente nelle prime liriche si amplia, acquista un respiro più ampio, si fa espressione del mondo urbano nel suo complesso.

Un discorso a parte merita l'ottima traduzione di queste liriche; ho avuto occasione di recensire un'antologia di poesia russa curata e tradotta da A. Niero, e di rilevare la sua grande perizia traduttoria (si veda la recensione a *Otto poeti russi, In forma di parole*, 2005/2, *eSamizdat*, 2006, pp. 69-72). Mi pare però che in questa raccolta la sensibilità poetica della traduzione sia addirittura superiore a quella notata altrove. Niero traduce spesso mantenendo una forma metrica e uno schema rimico che richiama le peculiarità del verso rejniano, adottando approcci differenti a seconda delle liriche che volge in italiano, ma conservando sempre una fedeltà di senso all'originale che esula dal semplice rispetto della morfologia e della semantica delle parole (che comunque, in un contesto di traduzione poetica, è estremamente facile violare); il traduttore restituisce un tessuto ritmico incredibilmente ricco, che spesso fa dimenticare al lettore di avere a che fare con una traduzione. Questa cosa mi pare sia indice di una confidenza ben rara, tanto con la lingua di

arrivo quanto soprattutto con la lingua di partenza.

La specificità di queste traduzioni mi pare risolvano, almeno in parte, la diatriba sulla necessità di restituire in italiano la metrica e la rima, da molti sentite come arcaiche e inadatte alla poesia contemporanea, e per lo più da un punto di vista eminentemente pratico. Personalmente non mi trovo d'accordo con simili conclusioni, ma in questa sede voglio soltanto rilevare come Niero sia riuscito in quasi tutte le liriche tradotte in questa maniera a mantenere la vivacità del tessuto ritmico, i richiami sonori e le assonanze presenti nell'originale, sacrificando spesso la rima perfetta o la regolarità metrica in nome di una versione italiana priva di quell'artificiosità che spesso affligge le traduzioni poetiche.

Alla rima perfetta di Rejn il traduttore sostituisce spesso la corrispondenza di suoni vocalici, arricchita da rimandi di consonanti, tramite quelle "unità minime di assonanza", quelle "soluzione di tipo anagrammatico o paranomastico" di cui lui stesso parla nella Nota del traduttore (p. 29). Nonostante la differenza tra la versione italiana e quella russa, il testo di cui il lettore fruisce ha una freschezza e una naturalezza assolutamente notevoli.

Personalmente non mi turba affatto l'aspetto più "sperimentale" della traduzione, anche perché perfettamente rispondente allo spirito della poesia del tempo, sebbene la lirica di Rejn sia più "tradizionalista" rispetto a quella di autori coevi, come, per esempio, V. Krivulin, E. Švarc o di poeti di poco precedenti, come L. Aronzon. La traduzione si pone quindi in un contesto più ampio del volume che viene offerto al pubblico, rispecchiando in qualche modo lo stile scrittoriale dell'epoca, cui Rejn non poteva non fare riferimento. La traduzione riflette però prima di tutto il verso rejniano, esplicitato quindi, restituito in una forma che racconta molto più di ciò che parrebbe esprimere a prima vista. In questa prospettiva va notata l'introduzione del tridecasillabo, raro per la tradizione italiana, ma estremamente d'effetto, e ideale per la traduzione in una lingua "lunga" come l'italiano di una lingua naturalmente più sintetica come il russo.

Mi pare quindi che *"Balcone" e altre poesie* possa ragionevolmente essere visto come un doppio tra-

guardo: da un lato è il primo libro che presenta una scelta esaustiva della lirica di Rejn, e che quindi contribuisce ad arricchire la percezione in lingua italiana di quel fenomeno incredibilmente sfaccettato e multiforme che fu la poesia non allineata sovietica della seconda metà del secolo scorso. D'altronde questo volume può anche essere studiato come proposta traduttoria inedita, interessante e scevra di sviluppi anche per tutti coloro che si vogliono cimentare con la traduzione poetica, con la sfida di "dire la stessa cosa", spostando il "quasi" di U. Eco al modo in cui lo si dice.

Massimo Maurizio

Onegin e Puškin

Il capitolo settimo dell'Evgenij Onegin è la completa caduta del talento di Puškin (Faddej Bulgarin).

L'Evgenij Onegin è un romanzo sul nulla (Abram Terc).

L'Evgenij Onegin è un'opera difficile (Jurij Lotman).

La grande impresa di Puškin sta nel fatto che egli, per primo, nel proprio romanzo, ha riprodotto la società russa di quel tempo, e, nei personaggi di Onegin e Lenskij, ne ha mostrato il lato principale, vale a dire quello maschile (Vissarion Belinskij).

Tat'jana è più profonda di Onegin, e, sicuramente, più intelligente di lui. Forse Puškin avrebbe fatto meglio, perfino, a chiamare il suo poema Tat'jana, e non Onegin, dal momento che è lei, senza alcun dubbio, la protagonista del poema (Fedor Dostoevskij).

Da noi non capiscono e non vogliono capire che cos'è la donna, non sentono in lei nessuna possibilità, non la desiderano e non la cercano, in una parola, da noi di donne non ce n'è (Vissarion Belinskij).

Del resto, è una bella domanda, se sia stato scritto seriamente, l'Evgenij Onegin. Detto volgarmente: piangeva, Puškin, per Tat'jana, o scherzava? (Viktor Šklovskij).

Così, Onegin mangia, beve, critica i balletti, balla tutte le notti, in una parola: fa una bella vita. In questa felice vita, il prevalente interesse di Onegin

è per La scienza della tenera passione, della quale Evgenij si occupa con grande zelo e con brillante successo. Ma era felice il mio Evgenij? Si chiede Puškin. Evgenij non era felice, e da quest'ultima circostanza Puškin trae la conclusione che egli era molto al di sopra della folla spregevole e contenta di sé. Con questa conclusione è d'accordo, come s'è visto, Belinskij (Dmitrij Pisarev).

Evgenij Onegin è il fratello gemello di Puškin, il ritratto di Puškin (Maksim Gor'kij).

E, in effetti, aprite per esempio l'Onegin, Un eroe dei nostri tempi, Di chi è la colpa?, Rudin, o Un uomo superfluo, o Un Amleto del distretto di Ščigrov, in ciascuno di essi troverete dei tratti quasi letteralmente identici ai tratti di Oblomov (Nikolaj Dobroljubov).

Ma io, con mio grande dispiacere, sono costretto a contraddire sia il nostro grande poeta, sia il nostro più grande critico. La noia di Onegin non ha niente in comune con la scontentezza della vita; in questa noia non si può nemmeno notare la protesta istintiva contro le forme e i rapporti sconvenienti, cui si conforma e in cui si adagia per abitudine e inerzia la moltitudine passiva. Questa noia non è altro che la semplice conseguenza fisiologica di una vita molto disordinata: è un aspetto di quel sentimento che i tedeschi chiamano Katzenjammer e che di solito visita qualsiasi bisbocciana il giorno successivo a quello di una buona bevuta. L'uomo è fatto dalla natura in modo che non può continuamente ingozzarsi, bere e studiare continuamente la scienza della tenera passione (Dmitri Pisarev).

Se si escludono gli antichi, dei quali non posso giudicare, di veri geni se ne trovano solo cinque, e due sono russi. Ecco questi cinque geni-poeti: Dante, Shakespeare, Goethe, Puškin e Gogol' (Daniil Charms).

Ma, signore e signori, quale grande poeta viene letto, tra quelli che abbiamo nominato, dal basso popolo? Il basso popolo tedesco non legge Goethe, il francese non legge Molière, nemmeno l'inglese legge Shakespeare. Li legge la loro nazione. E tuttavia, Goethe, Molière e Shakespeare sono poeti popolari nel vero senso della parola, vale a dire che

sono nazionali (Ivan Turgenev).

Se l'uomo, sfiancato dal piacere, non sa neppure mettersi alla scuola della ragione e della lotta vitale, possiamo dire chiaramente che questo embrione non diventerà mai un essere pensante e quindi non potrà mai avere il diritto di osservare con disprezzo la massa passiva. A questi eterni embrioni senza speranza appartiene anche Onegin (Dmitrij Pisarev).

C'è una pittura nazionale: Raffello, Rembrandt; di pitture popolari non ce n'è. Notiamo, del resto, che espongono l'insegna della nazionalità nell'arte, nella poesia, nella letteratura, solo le nazioni che hanno la caratteristica di essere deboli, che ancora non sono complete, o che sono asservite, la cui sostanza è oppressa. La loro poesia deve servire ad altri, certo più importanti, scopi, all'ottenimento della loro stessa sopravvivenza. Grazie a Dio, la Russia non si trova in tali condizioni: non è debole, e non è oppressa da un'altra nazione. Non ha nessun motivo di tremare per il proprio destino e di proteggere gelosamente la propria indipendenza; nella coscienza della propria forza, ella ama, perfino, coloro che le indicano i suoi difetti (Ivan Turgenev).

Puškin nell'Onegin volle rappresentare l'uomo moderno, e risolvere qualche problema attuale, e non ci riuscì (Nikolaj Gogol').

Ma torniamo a Puškin. La domanda se possa essere considerato un poeta nazionale, al pari di Shakespeare, Goethe ecc., la lasciamo per il momento senza risposta. Ma non c'è dubbio che egli abbia creato la nostra lingua poetica, letteraria, e che a noi, e ai nostri discendenti, resti soltanto di seguire la strada tracciata dal suo genio (Ivan Turgenev).

E così io, appena ho un po' bevuto subito gli faccio: E chi è che baderà ai bimbi per te, Puškin forse? E lui, digrignando i denti: Cosa c'entrano adesso i bimbi? Non ce n'è, qui, di bimbi. E cosa c'entra Puškin? E io: Quando ci saranno, i bimbi, sarà tardi per ricordarsi di Puškin (Venedikt Erofeev).

Dalle parole che abbiamo appena detto, vi sarete già convinti che non siamo nella condizione di condividere il parere di coloro che sostengono che una

vera lingua letteraria russa non esiste affatto: che ce la darà solo il basso popolo insieme ad altre salvifiche istituzioni. Noi, al contrario, troviamo nella lingua creata da Puškin tutte le condizioni della vitalità: la creatività russa e la ricettività russa si sono unite con coerenza in questa splendida lingua, e lo stesso Puškin è stato uno splendido artista russo (Ivan Turgenev).

E così, tutte le volte, bastava solo che bevessi un goccio, Chi è che baderà ai bimbi, per te, gli dicevo, Puškin forse? E lui, andava subito in bestia. Vai via, Dar'ja, gridava, Vai via (Venedikt Erofeev).

Puškin non poteva fare tutto. Non bisogna dimenticare che, da solo, ha dovuto fare due lavori che, in altri paesi, sono stati fatti a distanza di interi secoli, e anche di più, vale a dire: organizzare una lingua, e creare una letteratura (Ivan Turgenev).

E dopo poi una volta io ero proprio ubriaca fradicia. Corro da lui e gli dico: Chi è che ti tirerà su i bimbi, Puškin, forse? Eh? Puškin? Lui, come sente Puškin, diventa tutto nero, e tremando dice: Bevi, ubriacati, ma Puškin non toccarlo (Venedikt Erofeev).

Benvenuto, sole! vattene, tenebra! proclamò Puškin. In queste parole, c'è tutto il suo essere. In esse c'è la chiave che svela il contenuto di tutti i suoi canti e della sua stessa vita (Aleksandr Bezymenskij).

Nessuno dei nostri poeti è stato così parco di parole ed espressioni come Puškin (Nikolaj Gogol').

Puškin morì. Non fu affatto la pallottola di D'Antès, a ucciderlo, l'ha ucciso la mancanza d'aria (Aleksandr Blok).

Quali sono i soggetti della sua poesia? Tutto e niente in particolare. Il pensiero ammutolisce davanti all'infinità dei suoi soggetti (Nikolaj Gogol').

E perciò, un significato particolarmente importante aveva, sulle labbra di Puškin, la sentita esclamazione. Benvenuta Musa! Benvenuto intelletto! (N. Tichonravov).

Benvenuto, sole! Vattene, tenebra! Quando risuonano queste parole, si alza la nebbia dei decenni e davanti a noi sta, vivo, Puškin (Aleksandr Bezymenskij).

Oh, puškinaggine di un mezzogiorno illanguidito (Velimir Chlebnikov)

Puškin ha vanificato tutte le possibile domande mai finora rivolte ai nostri poeti, in cui si manifesta lo spirito di un'epoca che si risveglia. A che è servita la sua poesia? Che nuovo indirizzo ha dato al mondo del pensiero? Che cosa ha detto di utile al suo secolo? Ha esercitato su esso un'azione, salutare o distruttiva? Ha influenzato qualcuno, se non altro con la sua personalità e il suo carattere, come Byron e perfino come molti poeti minori, inferiori a lui? Perché è stato donato al mondo e che cosa ha dimostrato con la sua esistenza?

Puškin era un poeta, e tutto il tempo scriveva qualcosa (Daniil Charms).

L'Evgenij Onegin non è stato, per noi, una casuale e passeggera impressione letteraria; è stato un avvenimento della nostra giovinezza, un nostro tratto biografico, una frattura nella nostra crescita, come l'uscita dalla scuola, o il primo amore (Vasilij Ključevskij).

Paolo Nori

T. Różewicz, *Le parole sgomente. Poesie 1947-2004*, a cura di S. De Fanti, postfazione di M. Kneip, Metauro Edizioni, Pesaro 2007

Nel 2007 sono trascorsi sessant'anni dall'uscita di *Niepokój* [Inquietudine], l'esordio di Tadeusz Różewicz (1921). L'attività poetica dell'autore polacco prosegue tutt'oggi, anche se in questi sei decenni non è stata continua: alla prolificità dei primi anni seguì un lungo silenzio dopo la raccolta *Regio* (1969). Per tutti gli anni Settanta e Ottanta l'autore incanalò la sua produzione in opere teatrali e in prosa, tornando inaspettatamente alla poesia nel 1991 con *Plaskorzeźba* [Bassorilievo]. Ancora più lunga fu l'assenza di Różewicz in Italia. Dopo l'antologia *Colloquio con il principe*, uscita nel 1964 per Mondadori a cura di Carlo Verdiani, per rivedere il nome del poeta polacco sugli scaffali delle librerie si è dovuto attendere il 2003. In quell'anno l'edi-

tore Scheiwiller ripropose, col titolo *Il guanto rosso e altre poesie* a cura di Pietro Marchesani, una scelta delle vecchie poesie di Różewicz tradotte da Verdiani; l'anno seguente fece inoltre uscire l'intera raccolta *Bassorilievo*, nella traduzione di Barbara Adamska Verdiani e con una premessa di Edoardo Sanguineti. Lo sforzo editoriale di Scheiwiller riaprì la strada in Italia all'interesse (invece mai sopito in altri paesi) per Różewicz. *Le parole sgomente* (444 pagine, un'ampio saggio introduttivo, una scelta che copre quasi sessant'anni di poesie e una postfazione di Mathias Kneip) si presenta come un perentorio contributo affinché si possa parlare di Różewicz in Italia come di un autore non inferiore a Herbert, Miłosz, e Szymborska. Mentre questa triade formata da un vate e due premi Nobel si conquistava, con alterne fortune, una presenza editoriale in Italia, Różewicz era in effetti rimasto fuori dai giochi, anche come autore teatrale, nonostante l'interesse suscitato da *Kartoteka e Świadkowie, albo nasza mała stabilizacja* [I Testimoni] negli anni Sessanta.

Eppure l'importanza di Różewicz era stata ribadita con grande onestà dalla stessa Szymborska nel 1996: "Non riesco neppure a immaginare che aspetto avrebbe avuto la poesia polacca postbellica senza i versi di Tadeusz Różewicz. Tutti gli siamo debitori di qualcosa, anche se non tutti sono capaci di ammetterlo". Questa citazione, collocata da Pietro Marchesani in epigrafe alla raccolta *Il guanto rosso* si accompagna ad altre due, che voglio riportare: "Concordi nella gioia son tutti gli strumenti / quando un poeta entra nel giardino della terra" (Cz. Miłosz, *A Tadeusz Różewicz, poeta*, 1948); "Dopo la guerra sulla Polonia è passata la cometa della poesia. La testa di quella cometa era Różewicz, il resto la coda" (S. Grochowiak, 1976). Dopo Różewicz siamo tutti różewicziani, si direbbe a questo punto, parafrasando la frase che Bruno Maderna pronunciò ai seminari di musica contemporanea a Darmstadt nel 1954: "Dopo Cage siamo tutti cageani". Paragone non forzato, in quanto la poesia di Tadeusz Różewicz e la musica di John Cage hanno riscritto il significato delle parole "poesia" e "musica" e hanno costretto artisti e fruitori a misurarsi con nuove definizioni. Partendo dal dopo-Auschwitz, la testi-

monianza di Różewicz offrirà, come scrive Silvano De Fanti, "un contributo anticipatore alla riflessione europea, iniziata con la provocatoria riflessione di Theodor Adorno, sulla possibilità di narrare e descrivere in forma artistica, senza sentire il peso del senso di colpa, l'abominio della morte di milioni di persone" (p. 7). E, dopo il folgorante quanto spontaneo carattere originale dell'esordio, l'esperienza artistica del poeta polacco va senz'altro inserita in un contesto di avanguardia europea. Giustamente De Fanti dedica alcune pagine della sua introduzione al dialogo intertestuale di Różewicz con l'arte, specialmente con la pittura e con i pittori e presenta nell'antologia un ampio frammento (quasi l'intero, per la verità) del poema *Et in arcadia ego* (1961) e il lungo componimento *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* [Francis Bacon ovvero Diego Velázquez sulla poltrona del dentista, 1995]. Il primo dei due lavori, come scrive il curatore, "affronta il problema più sentito nell'ambito dei legami con le arti figurative: c'è ancora una possibilità di dialogo e convivenza fra la cultura mediterranea, qui esemplificata dal mito arcadico, e la civiltà europea contemporanea?" (pp. 27-28). Il poema contiene reminiscenze del soggiorno italiano di Różewicz, del suo incontro con il Rinascimento e con l'arte contemporanea (la Biennale di Venezia del 1960): dopo un inizio quasi beckettiano, troviamo versi, un po' sorprendenti per essere stati scritti da un poeta normalmente definito "cinico":

"siamo alla fine di un'epoca
 il musicista scompare così com'è scomparso il poeta"
 il poeta scomparso pensa
 la donna è come un fiore
 metti questa vecchia
 bella similitudine
 da parte
 [...]
 nella Cappella Sistina
 troppa animazione più baccano
 che alla stazione dei treni
 si ammira Michelangelo
 il Giudizio Universale
 è questa la bellezza?
 non so come esprimere
 lo sconvolgimento
 ho dovuto appoggiare il capo alla spalliera della panca
 [...]
 sono tornato bambino

nel grembo di quel paese
 ho pianto
 non me ne vergogno
 Ho cercato di tornare in paradiso.

A Venezia Różewicz aveva trovato nell'arte di Alberto Burri, artista informale, creatore di "immondezai organizzati", una vicinanza che verrà sviluppata nelle raccolte degli anni Novanta *zawsze fragment* [sempre un frammento, 1996] e *zawsze fragment. recycling* (1998). Scrive De Fanti a questo proposito che

Il *topos* dell'immondezzaio różewicziano si evolve nel principio del riciclaggio che diviene al tempo stesso nuova poetica (ogni prodotto è ambiguo in quanto potenzialmente trasformabile, e allora il poeta ricicla anche i propri versi del passato, li trasforma in frammenti del nuovo contesto, ne svela i nuovi significati, li conclude momentaneamente in realtà aprendoli alla non-fine) e denuncia ironico-amara (p. 42).

Così il Różewicz degli ultimi anni non interviene solo sulle proprie poesie (nell'opera omnia del 2005 ripresenta il suo volume d'esordio praticamente riscritto), ma osa anche parafrasare, nella raccolta *szara strefa* (2002), le poesie di un classico come Leopold Staff, "scrivendoci sopra con lo spray", come notò una critica indignata. Sembra quasi che il Vecchio Maestro, nella sua fase più recente, voglia deliberatamente sottrarsi al ruolo di esempio, di guida, di vate, ricorrendo talvolta anche all'umorismo grossolano. Si tratta di un "gesto aristocratico", come ha scritto Piotr Śliwiński, col quale il tradizionale rapporto autore-lettore viene ribaltato: Różewicz, nonostante la sua posizione di "maestro", non si lascia andare a facili moralismi, rifiuta torri d'avorio e spinge all'estremo la poetica del frammento e del riciclaggio, trascinandolo nell'immondezzaio anche il lettore.

Oltre all'interesse per l'arte figurativa italiana, l'introduzione di De Fanti rileva anche alcune affinità biografiche e artistiche di Różewicz con Pier Paolo Pasolini, lasciando poi che sia però il lettore a riscontrare questo dialogo nei testi dell'antologia. Troviamo allora *Zakatrupiony* [Trucidato]: "Trucidato / con un'asse / nel mondezzaio Pier Paolo / tenta di risuscitare", ma anche testi dove il rimando non è esplicitato, come *Tate Gallery Shop*. De Fanti spiega puntualmente anche il rapporto di

Różewicz con la cultura tedesca, con la filosofia di Jaspers, Wittgenstein, Heidegger, Adorno, con i classici della letteratura, ma anche con i contemporanei, coi quali condivide molti postulati programmatici: Langgässer, Eich, Weyrauch, Brinckmann e soprattutto Hans Magnus Enzensberger. Del resto la postfazione di questo volume è affidata proprio a un poeta tedesco, Matthias Kneip (1969) che, nello scritto *Ospite del "Signor Tadeusz"*, ripercorre le visite del poeta polacco a suo padre e la successiva frequentazione e amicizia con Różewicz.

Sulla scelta antologica operata da De Fanti ciascuno potrà dire che manca questa o quell'altra poesia; è comunque una scelta ben equilibrata, che cerca di coprire tutti i periodi e tutte le tematiche del poeta polacco. Di fronte a questo compito anche le molte pagine di questa antologia possono sembrare poche (forse il carattere delle lettere è troppo grande?), e anche un'introduzione di 41 pagine appare come una sintesi estrema. Su una cosa siamo tutti d'accordo: l'antologia che copre i sei decenni dell'attività poetica di Różewicz non poteva non iniziare con la poesia più emblematica della letteratura post-Auschwitz (tuttavia non inserita da Verdiani nella sua raccolta del 1964), *Ocalony* [Superstite]:

Ho ventiquattro anni
 sono sopravvissuto
 condotto al macello.

Ecco termini vuoti sinonimi:

uomo e animale
 amore e odio
 nemico e amico
 buio e luce.

[...]

Cerco un insegnante un maestro
 che mi renda la vista l'udito la parola
 che dia alle idee e alle cose un nuovo nome
 che separi la luce dalle tenebre".

E anche a chiusura di questo lungo viaggio, ottima sembra la scelta di *Dlaczego piszę?* [Perché scrivo?]:

talvolta la "vita" nasconde
 Ciò
 che è più grande della vita

Talvolta le montagne nascondono
 Ciò
 che sta dietro le montagne
 perciò bisogna spostare le montagne
 ma io non ho i necessari

mezzi tecnici
 né la forza
 né la fede
 che sposta le montagne
 perciò non lo vedrai
 mai
 lo so
 e per questo
 scrivo.

Resta comunque la sensazione che tutto questo sia solo un assaggio e si scorre l'indice in fondo al libro con la speranza di vedere presto nuove traduzioni delle tante belle poesie rimaste escluse da questa raccolta.

Leonardo Masi

T. Kibirov, *Latrine*, a cura di C. Scandura, *Le Lettere*, Firenze 2008

La casa editrice Le lettere ha pubblicato in questo agile volumetto il poema di Timur Kibirov *Latrine* (in originale *Sortiry*), in edizione bilingue con un ampio commento introduttivo della traduttrice Claudia Scandura, che risulterà assai utile al lettore poco addentro al contesto culturale in cui l'opera di Kibirov si colloca.

La pentapodia trocaica delle 106 ottave rimanda a un componimento dal tono classicheggiante, cosa peraltro non rara nella produzione di Kibirov; si veda ad esempio l'esapodia giambica con cesura al mezzo (l'alessandrino russo) nel poema *Letnie razmyšlenija o sud'bach izjaščnoj slovesnosti* [Riflessioni estive sui destini delle raffinate lettere], che già nel titolo strizza l'occhio alla tradizione alta (nella sua recensione al poema, A. Levin nota che le ottave che compongono il poema kibiroviano rimandano ironicamente al poema di Puškin *Domik v Kolomne* [La casetta a Kolomna], <<http://www.levin.rinet.ru/TEXTS/kibirov.htm>>), tanto nel senso della ricercatezza della forma utilizzata, quanto, ad esempio, nel rimando, contenuto nel titolo, al Dostoevskij di *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* [Note invernali su impressioni estive]. L'accento alla tradizione alta e alle "raffinate lettere" contrasta grandemente con il tono e il contenuto del poema; a proposito di questo contrasto, come anche dell'apparente inconciliabilità del metro alessandrino con il contenuto del poema A. Nemzer nota: "[...] le riflessioni estive sui destini delle

raffinate lettere sono scritte con il nobile, trionfale 'alessandrino russo' [...] Con un 'verso ricercato' si narra di materie basse: della mancanza di mezzi finanziari" (A. Nemzer, "Timur iz puškinkoj komandy", T. Kibirov, *Kto kuda – a ja v Rossiju...*, Moskva 2001, p. 21), e non solo; il poema si apre infatti con l'immagine di un cane pastore che espleta i suoi bisogni nell'erba.

L'abbassamento del registro ha quindi un senso precipuo per la poesia di Kibirov, come per quella del concettualismo *in toto*, alla fase tarda del quale l'autore di *Latrine* sicuramente appartiene. A. Hansen-Löve rileva che "le categorie di 'elevato', 'grandioso' nella cultura ufficiale (staliniana) si trasformano nell'idillio della vita quotidiana, mentre le manifestazioni della quotidianità sovietica, della banalità acquistano un carattere eloquente o vengono recepite come accenni a strutture culturologiche ed etnografiche" (A. Chansen-Leve, "Estetica ničtožnogo i pošlogo v moskovskom konceptualizme", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 1997, 25, p. 215), anche se la predilezione per una scrittura di questo tipo non è, ovviamente, appannaggio del concettualismo:

Loro [i formalisti] per la prima volta nella critica letteraria mondiale dimostrano interesse per i fenomeni del basso, del triviale, per ciò che era esteticamente imperfetto (prove di scrittura giovanili, opere epigoniche, e così via) e che ha ricevuto una giustificazione teorica in quanto fenomeno del contesto comunicativo, "sfondo della ricezione", campo semiotico del "mercato", in cui la supremazia dei letterari "generali/classici" e delle opere "epocali" riceve ulteriore affermazione e nuovi indici di distinzione", *Ibidem*.

Ma proprio a partire dagli anni Sessanta, da correnti letterarie, quindi, che precorsero il postmodernismo vero e proprio, queste categorizzazioni incominciano a giocare un ruolo di primo piano non tanto come fenomeno letterario, ma come sostituto delle "raffinate lettere", come momento provocatorio, polemicamente contrapposto a ciò che era il modello di scrittura imposto dall'alto, e quindi agli stessi concetti di "alto" e "bello". Nel contesto della letteratura dell'ultimo trentennio, Kibirov è uno di coloro che sfrutta maggiormente questo tropo, accanto, ovviamente, a scrittori come V. Sorokin, che ha però delle finalità estetiche e compositive completamente diverse da quelle dell'autore di *Latrine*.

Kibirov stesso nell'intervista a Filipp Nikolaev afferma: "Da adolescente e in gioventù mi facevano incredibilmente arrabbiare quando in poesia c'erano indicazioni di posti e del momento dell'azione", ma

oggi ritengo la cosa più preziosa in poesia quella famigerata porcheria, dalla quale nascono i versi [...]. Oggi vedo il mio compito nel tentativo di salvare, di conservare tutto il possibile [...] per questa ragione nei miei versi l'abbondanza di *realija* della vita sovietica, della politica sovietica, della zoologia sovietica in realtà è dettata non tanto da afflizione del senso civile o da indignazione, quanto invece dal tentativo di proteggere dall'oblio quello che in effetti era immondizia. Qualunque cosa sia stata, essa è stata la nostra vita e deve essere rappresentata in maniera esteticamente definita e sensata, <<http://imperium.lenin.ru/~verbit/Stihi/kibirov-interview.html>>.

Non vorrei però in questa sede entrare nel dettaglio di discussioni che mi porterebbero lontano dall'oggetto di questa recensione.

Kibirov è un poeta lirico o, come ammette lui stesso in un'intervista, epico, ma fautore di un epos intrinsecamente antiutopico, in cui i valori tradizionali sono sconvolti, rovesciati. Questo procedimento ha come scopo la creazione di un tipo di poesia che, pur discendendo in linea diretta dal lirismo tradizionale, prima di tutto di Puškin e Blok, risente dei cambiamenti sociali e di mentalità del periodo di cui è figlia. Il romanticismo di Kibirov è proprio quello che emerge da *Latrine*, un romanticismo che deve necessariamente fare i conti con la realtà in cui vive il poeta. Partendo da questi assunti, *Latrine* si pone nel filone della tradizione dotta, laddove essa si sposta verso temi "bassi". Tanto C. Scandura, quanto A. Nemzer citano tra i precursori di Kibirov Deržavin, Puškin, Lomonosov e i poeti Oberiu, in particolare Zabolockij, ma accanto a essi lo stesso Kibirov pone altri riferimenti culturali, che spaziano da Marziale, Cincinnato, Artistofane e Menandro a Rabelais e Swift, fino a Gor'kij e Oleša.

La trama del poema *Latrine* potrebbe essere sinteticamente riassunta come la descrizione della vita del protagonista, il poeta stesso, le varie tappe della quale sono rievocate attraverso le latrine dei posti che l'hanno visto crescere. Quindi il bagno in cortile delle case nelle province di Mosca e Ufa e quello in casa in Čita, i bagni della casa dello studente e della caserma, e così via. In realtà il lirismo di Kibirov as-

socia a ognuna di queste tappe della vita eventi particolari, storielle e aneddoti ironici e divertenti, ma che nel contesto dell'opera acquistano la valenza di un'epopea profondamente umana e personale, del racconto di un'epoca, vista attraverso il luogo in cui la persona godeva di maggior libertà in Urss. Non a caso il poeta dedica uno spazio assai ampio alle scritte che di volta in volta gli è capitato di leggere sui muri dei bagni pubblici, luogo in cui il controllo sul cittadino era sensibilmente inferiore rispetto alla norma, in cui ci si poteva esprimere liberamente e dare sfogo ai propri pensieri. Quella che descrive Kibirov è una visione parossistica e personale dell'Unione sovietica attraverso il buco della serratura (o un'apertura praticata nelle pareti della cabina-bagno in cortile), è il racconto della scoperta della propria sessualità in un paese in cui il tema del sesso era tabù. La trama della narrazione è frammentaria, fatta di interruzioni e riprese, di esclamazioni dirette agli amici, primi uditori immaginari del poema *in fieri* che danno l'idea di un *divertissement*, di una composizione per sé e coloro con i quali ci si incontrava a bere e declamare versi nelle cucine, ma quest'impressione non è che l'ennesimo tentativo di Kibirov di sviare il lettore.

Come nota Claudia Scandura nell'introduzione a *Latrine*, questo poema si snoda lungo tre direttive tematiche: quella amorosa-sessuale, quella della vita militare e quella del viaggio, e ognuna di queste linee ha delle peculiarità proprie, viste appunto attraverso la prospettiva inconsueta dei servizi caratteristici di ognuna di esse.

In realtà vedere *Latrine* come poema di formazione, come racconto della crescita dell'autore-protagonista mi sembra riduttivo; *Latrine* è un racconto metaletterario, che parla della tradizione classica e di quella sovietica, è un dialogo ininterrotto, seppur parodistico e beffardo, con Puškin prima di tutto, ma anche con l'amato Blok e con i poeti-simbolo di intere generazioni di lettori sovietici, poeti come Mežirov, Evtušenko e Voznesenskij, i *bardy* (i cantautori degli anni '60 e '70, a partire dagli *estradniki* Bejbutov e Vizbor a Okudžava e Vysockij fino a Galič). Il citazionismo spesso cede il posto alla parodia proprio per giungere a desacralizzare il testo poetico e quindi a plasmare la parola poetica

perché si adatti a un contesto di decadenza morale e sociale, come quello in cui si nasce questo poema.

Latrine, quindi, è un'opera che può essere vista anche come specchio delle tendenze letterarie dei tardi anni '80, come espressione della produzione della generazione concettualista più giovane; Kibirov accantona gli stilemi tipici della letteratura degli anni '70 per rivolgersi a una descrizione sineddotica della società del tempo, che avrebbe avuto e ha ancora oggi una portata estetica ben più ampia di quanto, forse, pensava lo stesso Kibirov all'inizio degli anni '90.

Massimo Maurizio

B. Chersonskij, *Semejnyj archiv*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2006; Idem, *Ploščadka pod zastrojku*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2008

Boris Chersonskij (1950) è uno scrittore odessita affermatosi non più tardi di quindici anni fa, per lo più soltanto in Ucraina, dove sono uscite diverse raccolte, ma sempre con tirature estremamente ridotte e oggi praticamente irrimediabili. Si tratta di: *Vos'maja dolja* [L'ottava parte, 1993], *Vne ogrady* [Fuori dal recinto, 1996], *Semejnyj archiv* [Archivio di famiglia, 1997], *Post Printum* (1998), *Tam i togda* [Là e allora, 2000], *Svitok* [Rotolo, 2002] e anche riscritture di testi biblici, raccolte nei volumi *Kniga chvalenij* [Libro di lodi, 1994] e *Poezija na ruže dvuch zavetov. Psalmy i ody Salomona* [Poesia al confine tra i due Testamenti. Salmo e odi di Salomone, 1996].

In Russia il primo libro di Chersonskij, *Semejnyj archiv* [Archivio di famiglia], è uscito soltanto nel 2006, catalizzando immediatamente l'attenzione dei lettori. Esso è in realtà una miscellanea di cicli "ucraini", precedentemente pubblicati che presenta al pubblico le molte facce della poesia chersoniana, grandemente raffinata, ma al tempo stesso immediatamente comprensibile. La ricercatezza emerge già dal punto di vista formale: il poeta mescola con maestria il verso libero o il *dol'nik* (uno dei versi accentuativi della metrica tradizionale russa) con versi regolari, sempre caratterizzati da un andamento prosastico, ma contemporaneamente fluido e scorrevole. Ogni poesia di *Semejnyj ar-*

chiv, eccetto quelle che costituiscono l'ultima parte del libro, *Pis'ma k Marine* [Lettere a Marina], dedicate alla poetessa M. Temkina, rappresenta una descrizione in versi di fotografie risalenti ai periodi più disparati: l'inizio e la metà del XX secolo, gli anni '90, il tramonto del periodo zarista e l'era sovietica, ma tutte sono accomunate dal fatto di appartenere alla storia della famiglia del poeta, una famiglia ebrea, con tradizioni e costumi ebraici che risiedeva tanto nell'Unione sovietica afflitta da un antisemitismo latente, quanto anche in paesi in cui questa piaga era ben più evidente, come nell'Europa dei tardi anni '30 e dei primi anni '40. Più che una cronaca familiare, *Semejnyj archiv* è una rivisitazione personale della storia, di quella storia che abbraccia diverse epoche, usi, mondi. Le "fotografie poetiche" di Chersonskij arrivano tanto dalla natia Ucraina, quanto anche dalla Bessarabia, dalla Kolyma o da Brooklyn e in ognuna di esse si affastellano rabbini, tradizioni, nomi, insegnamenti, e anche quando non se ne parla direttamente i versi restano comunque connotati da un ebraismo diffuso e percettibile, che suscita associazioni con la tradizione di I. Babel'. Chersonskij dipinge un affresco che curiosamente mescola il sacro al profano, il personale al pubblico, la S maiuscola della Storia con tante vite invisibili che acquistano valore in quanto testimonianze individuali, soggettive del proprio tempo.

Nella critica della letteratura contemporanea è in voga la definizione di *Novyj epos* [Nuovo epos], riferito per lo più alla produzione di poeti come F. Svarovskij, A. Rovinskij, L. Švab e altri.

Il "nuovo epos" è costituito da testi, simili a frammenti di scenari per film, ad appunti per romanzi, a pezzi di dialoghi di film, a testi che stanno dietro alla scena rappresentata, a una sinossi. [...] L'autore del "nuovo epos" sta dietro al testo, è invisibile, e non può essere assimilato né all'eroe, né al narratore, tanto che talvolta pare che lui, l'autore, semplicemente non esista. Egli non tenta di convincere il lettore, non gli suggerisce nulla. Non analizza né dà giudizi sul comportamento dei protagonisti. Non cerca di spiegare nulla. Semplicemente inserisce un frammento di vita altrui in una cornice invisibile ed esso all'improvviso acquista un'importanza precipua, metafisica (cito dalla relazione *Čto takoe "novyj epos"* [Che cos'è il "nuovo epos"], letta il 13 febbraio 2008 al club Proekt OGI, Mosca, pubbli-

cata alla pagina <<http://www.openspace.ru/literature/events/details/1249/>>).

Se nella poetica di Svarovskij il Nuovo epos crea un microcosmo fantastico, originale, ma chiaramente frutto di fantasia, la poetica di Chersonskij poggia su fondamenti realistici e veritieri, ma le premesse con cui il poeta si avvicina ai propri testi sono le stesse di cui parla Svarovskij: non a caso il teorico del Novyj epos annovera tra i seguaci di questa corrente anche l'autore di *Semejnyj archiv*. Nella produzione di Chersonskij l'epica appare in nuce, come l'elemento che spinge a scrivere la propria saga familiare. Proprio come nel racconto epico le vicissitudini personali dei protagonisti si sviluppano sullo sfondo delle vicende della Storia, riflettendo inevitabilmente le proprie brutture sulle esistenze di coloro che vi si imbattono.

Ma le diverse epoche e i diversi luoghi non sono che lo sfondo di queste poesie, in cui il ruolo primario è riservato alla storia, come si diceva, raccontata con le parole dei protagonisti, che il poeta reinterpreta, rilegge, ricostruisce osservando le "fotografie", reali o fantastiche che siano. Il messaggio che emerge da *Semejnyj archiv* è che la storia non è quella dei libri, ma quella del quotidiano; il necessario e involontario coinvolgimento dei protagonisti nelle maglie della storia rende quest'ultima tangibile, vicina, presente, nella maggior parte dei casi in maniera molto dolorosa; la rende un processo intimo, quindi, indipendentemente dal fatto che si parli delle purghe del 1937, di un gioco di carte nella Odessa del 1913, dell'Nkvd o dei ricordi dei protagonisti di questi avvenimenti a quarant'anni di distanza. Ogni fatto che viene ricordato o descritto entra a far parte del progetto che sta alla base di questo libro, è la tessera di un mosaico immenso, che può essere visto soltanto da grande distanza, da quella distanza che regala la visione sobria dell'autore, anche quando si tratta di avvenimenti che l'hanno coinvolto in prima persona. *Semejnyj archiv* nel suo complesso è un racconto costruito con la tecnica del montaggio soggettivo, una serie di immagini, soltanto il complesso delle quali offre una panoramica esaustiva.

Ploščadka pod zastrojku [Area per costruzioni, 2008] può essere visto in qualche modo come la

prosecuzione del discorso incominciato con *Semejnyj archiv*, rappresentandone al tempo stesso un arricchimento; il tema religioso viene approfondito, in particolare nella sezione *Meditacii* [Meditazioni], ma soprattutto viene ripreso e ampliato il tema della storia, ferma restando la visione volutamente parziale e soggettivistica, che informava la raccolta precedente. L'uomo, testimone del proprio tempo diventa qui storia egli stesso, espressione di quella storia che si palesa nelle manifestazioni più triviali del presente, come le code per i prodotti alimentari durante la perestrojka o le frasi antisemite sentite dai compagni di scuola. In *Ploščadka pod zastrojku*, in misura ancora maggiore che in *Semejnyj archiv*, la storia penetra nella vita personale dei protagonisti e acquista senso soltanto in questa prospettiva, come insieme di simulacri, di simboli vuoti che hanno riempito l'infanzia del protagonista e di coloro che egli rievoca. Il messaggio che emerge da queste liriche è che i miti sono il segno morto di un passato degno di menzione soltanto in relazione alla piccola storia personale di ognuno, come parte di una saga personale, trascorsa nel dolore che si protrae ancora nel presente. La storia del mondo, la religione si mescolano e, anche quando sembrerebbero non riguardare strettamente l'io del poeta, nei fatti risultano molto più vividi e presenti di quanto non possa apparire a prima vista:

Cristo, com'è noto, resta nell'ombra. Pilato avvolto è dalla luce.

"Che cos'è la Verità?" Questo giorno di primavera è stupendo.

I bambini in cortile fan rumori, sembrano dire "mettilo in croce!";

probabilmente è qualcos'altro. Dalla stanza la voce non si sente.

Molte liriche che compongono questo libro possono essere interpretate in chiave religiosa, ma si tratta di una religiosità particolare, che ha l'aspetto dell'etica, di una religiosità che ai rigidi precetti sostituisce regole tese a disciplinare il vivere comune e la vita di ognuno nello specifico. È una religione personale, una rielaborazione di antichi dogmi e adattata alle lezioni lasciate dagli avi. La tematica ebraica informa tutta la raccolta, ma in particolare la sezione *Chasidskie izrečeniya* [Detti chassidici], che raccoglie brevi detti, il frutto di una saggez-

za atavica e popolare, in cui interagiscono profano e mistico, quotidiano ed eterno. Essi rappresentano il tentativo di fermare sulla carta l'eredità culturale di un popolo intero, vista attraverso le parole dei vecchi ai giovani, il passaggio di consegne dell'esperienza da parte chi ne ha già usufruito e l'ha accumulata a coloro che dovranno farne tesoro.

Quello di *Ploščadka pod zastrojku* è un mondo di segni, i cui frammenti sono sparsi tutt'attorno alla narrazione, frammenti che il lettore deve recuperare e ricomporre, è un mondo illusorio nella sua concretezza, un mondo al limite del ricordo e della sfera sensibile, che dischiude relazioni inimmaginabili e imprevedibili nella loro logicità e ovvietà.

Sono viaggiatore e forestiero. Io sono nato in quella parte
Dove nessuno è mai ritornato e da dove colui che si diparte
Mai fa ritorno, dove suonano con grande arte
Tutto Beethoven su una corda sola, dove in un vetro sudicio
può ritrarti
Chiunque sia di fronte o di profilo e verrà fuori un ritratto
Di madre, di una famiglia, d'un paese altrui. Sono un uomo
già fatto.
Sono viaggiatore e forestiero. Non opprimermi l'anima,
fatti da parte.

La musa di Chersonskij parla con intonazioni gioiose, apparentemente briose, fa uso di giochi di parole, rievoca volentieri giochi e feste, ma a fronte di tutto ciò il lettore non può fare a meno di rilevare un'ombra sulla voce e sulle grida spensierate, un'ombra pronta a fagocitare il mondo attorno o a scomparire. Proprio una tale indeterminatezza rende il ricordo insopportabilmente presente, accenna all'inevitabile ritorno di un ieri che non sa o non vuole limitarsi a essere se stesso, ma che costantemente sfocia nell'oggi e, si sa, sfocerà nel domani, con tratti leggermente cambiati, ma con lo stesso, tetro bagliore negli occhi.

Massimo Maurizio

M. Dinelli – A. Jampol'skaja, *Lenin. Dalla Pravda a Prada: storie da una rivoluzione*, Neon!, Milano 2008

“Russia: campo di manifestazione degli aspetti subconsci, distruttivi della civiltà occidentale”. Questo pensiero di Boris Grojs viene posto da Marco Dinelli come epigrafe al proprio racconto *Il confine fra*

due mondi. Il fondo di dolorosa verità che vela la citazione non impedisce però, tanto a Dinelli quanto ad Anna Jampol'skaja, di raccontarci con leggerezza un mondo che sarà pure l'epifania della degenerazione delle nostre virtù ponentine, ma che di endogeno ha prodotto e continua a produrre in gran quantità.

Lenin è una raccolta di racconti brevi (a eccezione di *Russità* scritto da Dinelli – una bonaria presa in giro dei concettualisti moscoviti sulla falsariga dei testi poetici di Lev Rubinštejn), divisa in due sezioni. La prima, *La Russia ai tempi di Celentano (Urss)*, firmata dalla Jampol'skaja, è dedicata alla Russia sovietica. La seconda, *Guerra fredda 2.0* è un ritratto a tessere della Russia post-1991 composto da Dinelli. Se entrambi le sezioni mantengono lo stesso generale tono di affettuosa ironia, la prima ci sembra più riuscita nel suo garbo lessicale, quasi impeccabile nell'assenza di cadute nello stile linguistico. Dinelli qualche volta cade, non rovinosamente per fortuna, ma abbastanza da farci sottolineare che il libro susciterebbe comunque il plauso dei lettori anche se venissimo a sapere che negli anni Novanta i ricchi non riscuotevano le simpatie del Cremlino, piuttosto che “stavano [loro] sul cazzo” – a loro come al popolo, secondo le reiterazioni dell'autore. Lasciando da parte ridicoli moralismi stilistici, i cazzi cazzuti, l'ovvio *pizdec*, quasi rituale nel capitolo omonimo dedicato al tema, i coglioni e quant'altro nulla aggiungono alla vivacità e alla veridicità della prosa di Dinelli, ma hanno spesso un mortifico effetto di banalizzazione, di *dejà entendu*. Ciò è un peccato in un libretto che altrimenti scorre veloce e che ci regala un quadro puntuale e divertente (amaro, a volte) della Russia di ieri e di oggi.

Le prose della Jampol'skaja prendono spunto da episodi di vita vissuta. Nata e cresciuta a Mosca dove ancora abita, l'autrice parte da situazioni-tipo di cui ha fatto esperienza nell'infanzia e prima giovinezza in Urss e su di esse costruisce dei camei che, assemblati, ci danno un'idea di come scorreva la vita negli ultimi lustri di esistenza dell'Unione sovietica. Da italianista qual è, la Jampol'skaja ha un occhio sempre rivolto al potenziale lettore occidentale e non si perde in chicche da specialisti (d'altra parte fuori luogo in un libro del genere), ma riflette su

ciò che è accessibile al medio fruitore di cultura generale, facendo leva su argomenti che anche coloro che non coltivano un particolare interesse per la Russia possono conoscere. Ecco allora l'immancabile omaggio ad Adriano Celentano, un *must* per le orecchie sovietiche; la sconfessione della secolare *pruderie* russa da parte di due adolescenti durante i noiosissimi funerali di Leonid Brežnev, oppure la ricerca affannosa delle donne sovietiche di trovare un giusto viatico alla loro civetteria, cucendosi i vestiti con i cartamodelli della rivista *Burda Moden*, che negli anni Settanta faceva furore. A questo si aggiungono i periodici tirocini, di squisito sapore sovietico, nei *kolchozy* oppure nelle fabbriche. La sottile linea rossa che unisce queste vicende è lui, Lenin che, nelle storie dell'autrice, fa capolino quasi dappertutto, sotto forma di busto o di distintivo, come effigie sulla scatola della nonna in *palech*, o come immagine che lo ritrae bambino, biondo e cicciottello, ma con lo sguardo assertivo e consapevole di un adulto. Divertenti sono due racconti a lui dedicati, promettenti già nel titolo: *Come ho lavato Lenin* e *La prima volta che l'ho visto*. Se nel primo apprendiamo di come all'allieva di scuola media Anna Jampol'skaja toccò di lavare un busto di Lenin con il grosso reggiseno della bidella Irina per penuria di stracci, nel secondo il sorriso ce lo strappa il contrasto fra il titolo, foriero di aspettative su un'ipotetica, intrigante *romance* e il reale oggetto della narrazione. L'autrice ci spiega, infatti, che la prima volta che vide Lenin fu probabilmente su una scatola della nonna paterna e di come ora quella scatola "l'abbiamo ficcata in mezzo a libri che non leggiamo mai, in seconda fila sullo scaffale, e ce ne siamo dimenticati". Una storia d'amore deludente che molti, in Russia e fuori, hanno vissuto.

Diverso ma specularmente l'antefatto che ha ispirato i racconti di Dinelli. Non potendo vantare un pedigree autoctono, l'autore fa tesoro della sua esperienza russa cominciata nel 1991 e mai tramontata per confezionare *sketch* e racconti sulle molte sfaccettature della Russia post-sovietica. L'italiano che non conosce il paese viene trasportato in una dimensione che spesso può sembrare curiosa o bizzarra (i bermuda proibiti al Mausoleo di Lenin perché offendono la memoria del compagno, o la fis-

sa dei russi per gli ebrei, oppure l'aura del miliziano nella cultura del *byt* russo), ma che per l'italiano russofilo ha un che di caramente familiare. Il persistente odore di "miscela ammuffita, benzina e fumo puzzolente di sigarette" che nei primi anni Novanta faceva tanto Unione sovietica, l'esperienza della *banja*, immancabile per uno straniero che voglia immergersi nelle tradizioni popolari russe, il filosofeggiare sull'anima russa in cucina e sui pianerottoli delle case davanti a vodka e sigarette sono un classico per molti frequentatori della Russia. A questo riguardo, è interessante sottolineare la complementarità dei punti di vista dei coautori, uno interno, l'altro esterno. Sebbene i periodi toccati siano consecutivi, finito il libro, si ha l'impressione di avere un quadro a tutto tondo di certi aspetti della Russia degli ultimi quarant'anni e che certe caratteristiche, figlie di una determinata epoca, si ritrovino – seminascoste, evolute o camuffate – in quella successiva, segno di una tipicità che definisce la Russia *tout-court*. Emblema di questa continuità è certamente Lenin che nella sezione di Dinelli pure ritorna nelle sue mille pelli, non ultima quella della "reincarnazione putiniana", posta a conclusione del libro. Ma non solo. Altra testimonianza culturale sovietica e post- è certamente la famosa metropolitana di Mosca, celebrata dall'autore in un pezzo di virtuosismo narrativo e stilistico – *Metropolitana* appunto. In un paio di pagine Dinelli ci restituisce in tutta la sua frenesia, il suo pulsare, la sua velocità i ritmi della metropolitana moscovita, ritmi che attraversano la Russia da quasi un secolo e che ripropongono in un microcosmo quelli macroscopici (reali e metaforici) di questa città selvaggia. In un tunnel sotterraneo e male illuminato un individuo tenta di farsi strada fra la folla in movimento e poi, nel treno, risucchiato dal vortice umano, aspetta pazientemente di uscire dal vagone, attento a non muoversi troppo per evitare traumatici contatti con l'altro e quasi sempre sopraffatto da "spiacevoli interferenze olfattive". Scatta fuori dal treno alla rincorsa delle scale mobili fra spinte e spintoni per "salire, salire, salire finché non vedo, finalmente, la luce".

Eugenia Gresta

Due punti di vista a confronto sull'Unione sovietica.

C. Rossella, *Vodka. Superalcolici e socialismo reale*, Mondadori, Milano 2008;

M. Dinelli – A. Jampol'skaja, *Lenin. Dalla Pravda a Prada: storie da una rivoluzione*, Neon!, Milano 2008

Vodka. Superalcolici e socialismo reale di Carlo Rossella è una raccolta di racconti “veri, falsi, verosimili”, come ci tiene a precisare l'autore, ambientati nell'Unione sovietica del periodo della cosiddetta “stagnazione” del periodo di Leonid Il'ič Brežnev. Anche *Lenin. Dalla Pravda a Prada: storie di una rivoluzione* di Anna Jampol'skaja e Marco Dinelli è una raccolta di racconti ambientati nell'Unione sovietica durante gli ultimi anni della sua esistenza, stavolta vissuti in prima persona dai due autori, l'una russa, cresciuta nell'Urss, l'altro italiano che vive da tempo in Russia.

Ambedue le raccolte, pubblicate quasi contemporaneamente, parlano di una Russia per molti versi mitica, quella dei film di 007, l'Unione sovietica della guerra fredda, quel paese che in occidente era stato mitizzato o demonizzato a uso e consumo della politica e della propaganda. Quell'impero quasi totalmente inaccessibile ai “comuni” turisti e per questo motivo immaginato più che conosciuto, idealizzato e denigrato, amato di un amore platonico da taluni e temuto con ossequioso rispetto da altri.

Quella che viene dipinta nelle due raccolte di racconti è proprio quella Russia di cui in occidente non si sapeva molto – o meglio, si sapeva soltanto quello che era lecito sapere – ritratta, però, in ambienti diametralmente opposti. Da una parte abbiamo l'Urss delle ambasciate, dei diplomatici, dei giornalisti stranieri, degli alberghi lussuosi e dei negozi per soli stranieri, delle donne “facili”, e della vodka a fiumi (magari accompagnata da caviale e altre prelibatezze per pochi eletti); dall'altra parte facciamo la conoscenza con l'Urss della gente comune, delle file ai negozi, dei cartamodelli, delle effigi di Lenin e dei miti occidentali, della femminilità, del tabù del sesso. E di tutto quello che non rientra nell'immaginario collettivo della Russia sovietica e che, invece, è la realtà di milioni di russi.

Attraverso queste due antitetiche raccolte di rac-

conti riusciamo ad avere due punti di vista sull'Unione sovietica che sono complementari visto che l'Urss non è stata soltanto quella dei racconti di Rossella come è esistita anche un'altra Urss che Jampol'skaja e Dinelli probabilmente non hanno avuto il piacere di conoscere, se di piacere si tratta.

L'epoca di Brežnev (1964-1982) durante la quale sono ambientati i racconti di Rossella viene definita dagli storici come periodo di stagnazione, in quanto la politica del Pcus, dopo le grandi e, allo stesso tempo, ambigue aperture del predecessore Nikita Chruščev, vide un ritorno al conservatorismo e immobilismo e soprattutto al trionfo delle “mafie familiari” (N. Werth), sorta di “feudalesimo sovietico”. Tutto ciò produsse una stagnazione dell'economia e un lento ma pertinace sgretolamento dell'ideologia. Riferendosi a questo periodo Carlo Rossella scrive:

L'alcol era il piedistallo sul quale si reggeva la dittatura comunista, una droga di Stato, un narcotico di massa, voluto e opportuno diffusore di apatia, una cura per i malati dell'anima, i frustrati, gli alienati, gli emarginati (dall'Introduzione, p. 6).

Ed ancora:

Il tramonto del comunismo cominciò con le timide campagne di Andropov contro la vodka. Si accelerò nel 1985, con Michail Gorbaciov, il primo segretario generale del partito totalmente astemio. [...] E furono gli alti gerarchi alcolizzati a scatenare contro di lui il golpe del 1991 (dall'Introduzione, pp. 6 e 9).

Le figure principali attorno alle quali si snodano i racconti di *Vodka* sono soprattutto donne giovani o non più troppo giovani, la cui vita segue i ritmi lenti e macchinosi del partito. Così incontriamo la compagna K., segretaria al Comitato centrale, irreprensibile donna in carriera, la cui vita è scandita da impegni istituzionali, serate tra diplomatici e cene di lavoro, ma che si scopre innamorata di una sua collaboratrice. Troviamo il sedicente comunista che fa continui viaggi dall'Italia alla Russia con la scusa di visitare il paese del socialismo e poi si scopre essere un contrabbandiere. Conosciamo il massaggiatore personale di Brežnev che molti pensano sia una spia del Kgb per il comportamento ambiguo. E poi c'è Ol'ga, appena adolescente, figlia di un giornalista straniero molto in vista al Cremlino, dedita all'alcol per trovare stimoli ed emozioni diverse. Ci spo-

stiamo ad Erevan con un giornalista e il suo interprete, vite che si incrociano per pochi giorni, sguardi che si indagano, avventure amorose che si vivono e si immaginano.

La carrellata di donne sovietiche, il cui alito sa sempre di vodka e tabacco, continua con Irina, che accetta i doni di Bruno ma che non gli si vuole concedere perché “per fare l’amore non è ancora innamorata”. Lui, però, non ci sta, tenta di violentarla e finisce ammazzato. Quindi c’è Elena che deve provare la virilità di un amico perché questo ottenga il trasferimento agognato in Africa, dalla quale era stato richiamato per sospetta omosessualità. Al contrario, il professore S., biologo occidentale e medico sportivo, viene incaricato dalla Cia di verificare la vera natura biologica di due atlete russe, troppo superiori alle altre atlete per essere veramente donne. Nel bagno turco di un prestigioso albergo per stranieri “lavorano” due gemelle: una, Isabella, è interessata agli occidentali e alla loro cultura, mentre l’altra, Aldona, è invece più interessata a ottenere informazioni preziose e segrete. E per finire Kabul: la storia di una passione avvolgente tra un russo e un’afgana, Hanifa, finita in tragedia per una rappresaglia nei confronti dell’uomo.

Storie di donne e di uomini, storie di sesso e solitudine, di malizia e semplicità, in cui onnipresente è la vodka, che aiuta a obnubilare le coscienze in un mondo fatto di apparenza e di inganno. Questa è l’Unione sovietica che emerge dai racconti di Carlo Rossella: un paese immerso nella nebbia, destini che si incrociano o si sfiorano anche grazie alla vodka, che serve per oltrepassare la cortina dell’apparenza e arrivare alla vera essenza della persona; ma che aiuta anche a superare le difficoltà di relazione per raggiungere il proprio obiettivo: beve Irina quando invita Bruno in camera, beve Ol’ga per trovare il coraggio di spogliarsi davanti all’anziano amico del padre, bevono le due compagne omosessuali e grazie alla vodka si dichiarano il reciproco amore. La vodka è sempre presente nei racconti di Rossella e funge da medicina che tutto guarisce, soprattutto le ferite dell’anima.

Di tutt’altra ambientazione sono i racconti raccolti in *Lenin. Dalla Pravda a Prada: storie di una rivoluzione* scritti da Anna Jampol’skaja, russa ma or-

mai italiana di adozione, e Marco Dinelli, italiano ma russo di adozione. Se il mondo di Rossella era quello delle ambasciate, degli alberghi di lusso per soli stranieri, delle mete esotiche come l’Armenia o l’Afganistan, il mondo dei racconti di Jampol’skaja e Dinelli è quello quotidiano, degli appartamenti condivisi, dell’*obščezitje* (parola russa che viene comunemente tradotta con “ostello” o “studentato” ma che significa molto di più, come dice la sua traduzione letterale “vivere comune”), delle serate passate nelle cucine a discutere di politica e filosofia. Insomma è la vita reale, quella che in occidente non è conosciuta abbastanza e che non ha niente di eclatante, ma è costituita da mille piccoli gesti quotidiani, semplici desideri, attraverso i quali si è compiuta la rivoluzione di cui si fa riferimento nel titolo della raccolta.

I racconti di Anna Jampol’skaja, in gran parte ispirati all’esperienza personale ci svelano l’Unione sovietica degli anni Settanta-Ottanta attraverso gli occhi di una ragazza che sta crescendo mentre un impero si sta piano piano sgretolando sotto i suoi piedi. L’autrice ci racconta con estrema semplicità e padronanza di linguaggio come “quella sovietica era una civiltà improntata sull’idealismo [...] solo che la realtà era tutt’altra cosa”: alle ragazze intelligenti e costumate venivano ovviamente preferite le ragazze carine e allegre. E il desiderio delle ragazze era vestire alla moda ma nei negozi si trovava soltanto abbigliamento “alla sovietica”, cose brutte, che non rendevano giustizia alle bellezze locali. E allora, se non si voleva vestire in modo omologato, c’erano tre possibili vie di uscita: il mercato nero, al quale si potevano avvicinare soltanto i più facoltosi, come nel caso della sartoria, che confezionava abiti su misura ma costosi. La terza via e la più sfruttata era quella di Burda, la mitica rivista di cartamodelli che permetteva a ognuna di cucirsi i propri abiti a seconda dei gusti e delle capacità. E a scuola era previsto anche un corso dedicato all’arte sartoriale. E poi c’erano le file ai negozi da affrontare: con la penuria di merci che c’era, appena si veniva a sapere – soprattutto grazie al passaparola – che un certo prodotto era disponibile in un tale negozio, si formavano immediatamente delle immense file di donne che, pazienti e fiduciose, rimanevano là fuori anche

per giorni pur di accaparrarsi il desiderato prodotto. Con la perestrojka cambiò non solo il modo di fare politica ma anche il modo di acquistare e di vestirsi: vennero aperti grandi mercati dove era possibile acquistare di tutto, anche il superfluo e i sovietici sentirono la parola “consumismo” per la prima volta. Cominciò così anche il rapporto privilegiato con l'Italia: i prodotti erano sempre accompagnati dalla scritta *made in Italy* anche se la veridicità dell'asserzione lasciava molti dubbi. Cominciarono poi ad apparire le prime boutique di stilisti italiani, stavolta davvero italiani, che a tutt'oggi “per il 99% dei russi è un amore platonico” (p. 16).

Jampol'skaja ci accompagna alla scoperta della Russia sovietica attraverso i suoi ricordi di bambina e adolescente: così il nonno leggeva la Pravda e non metteva mai in dubbio ciò che c'era scritto, portava la nipotina al Museo Lenin nel quale è conservato il vagone con il quale fu trasportata la salma di Lenin e mentre la piccola Anja era più interessata alla locomotiva e a quella bella stella rossa davanti, il nonno si faceva scappare qualche lacrima ripensando al “padre della patria”.

Il racconto intitolato *I funerali di Brežnev e l'educazione sessuale* ci regala un'immagine di ragazza russa totalmente agli antipodi da quella che abbiamo visto nei racconti di Carlo Rossella. L'episodio che racconta l'autrice è comico e allo stesso tempo tenero: descrive i primi approcci dell'adolescente Anna con il sesso. Questo era un argomento tabù, non esisteva l'educazione sessuale a scuola e tutto ciò che gli adolescenti sapevano era il frutto del passaparola. Per non trovarsi impreparate al momento del primo bacio, allora, le ragazze avevano cominciato a esercitarsi tra di loro, trovando, però, quantomeno disgustosa l'idea di toccare con le labbra quelle della compagna.

Il curriculum scolastico prevedeva anche l'esercitazione militare che comprendeva la marcia, la conoscenza del kalašnikov, l'uso della maschera anti-gas. Per i ragazzi era un modo come un altro per fare qualcosa all'aria aperta, lontano dai libri e quindi sopportavano di marciare nel cortile della scuola cantando inni patriottici, si divertivano a smontare e rimontare velocissimamente il fucile automatico ma odiavano rimanere in aula con quella in-

gombrante e scomoda, ma soprattutto antiestetica, maschera anti-gas.

Fino a qualche anno fa – o forse tuttora – possedere una pelliccia in Italia era simbolo di ricchezza: le signore che la posseggono la sfoggiano soprattutto in occasioni mondane (feste, ricevimenti, prime teatrali) e non per necessità, sicuramente non per proteggersi dal freddo, che nella maggior parte della nostra penisola non è mai tale da richiedere la pelliccia. Jampol'skaja ci spiega, invece, che cosa significa avere una pelliccia in Russia. Sicuramente non è uno status symbol, anzi. Le pellicce all'interno di una famiglia passano di generazione in generazione, subiscono modifiche, accorciamenti, allungamenti ma rimangono sempre tremendamente pesanti e impediscono i movimenti più semplici. Così fin da bambini, i genitori avvolgono in pellicce pesanti e *over-size* i propri figli per proteggerli dal freddo, che lì è davvero degno di questo nome. E così imbacuccati, tra cappelli di lana, sciarpe che coprono quasi totalmente il viso, muffole alle mani, i bambini russi sembrano degli “omini Michelin”, goffi e totalmente incapaci di muoversi come vorrebbero. L'autrice ammette di odiare le pellicce e di non averle volute indossare fin dall'adolescenza.

Durante l'infanzia e l'adolescenza dell'autrice onnipresente è stata la figura di Lenin, non soltanto perché a ogni angolo della città si trovavano statue, riferimenti, targhe, ma perché qualsiasi cosa si facesse veniva giudicata in base al metro di Lenin: Anna ricorda la storia secondo la quale Lenin da bambino smontava (o rompeva) ogni giocattolo che gli veniva donato così come avrebbe fatto da adulto con il mondo, lo avrebbe smontato e rimontato secondo i suoi gusti.

Nei racconti della Jampol'skaja, dunque, troviamo un'Unione sovietica intima, familiare, quotidiana fatti di semplici gesti, di innocenti desideri di ragazzina, niente in comune con quella stessa Unione sovietica che ha dipinto Carlo Rossella nella sua raccolta di racconti.

Marco Dinelli, laureato in russo e profondo conoscitore di questo mondo, descrive la Russia post-sovietica dal punto di vista di uno straniero che si trova a vivere e convivere in una realtà profondamente diversa da quella italiana. Nei racconti di Di-

nelli credo si rispecchino tutti coloro che abbiano avuto la fortuna di passare, consapevolmente, qualche tempo in Russia per studio o lavoro con il desiderio di comprendere quella realtà che sembra tanto distante dalla nostra (almeno agli occhi di coloro che non la conoscono). Leggendo, si sente quell'odore di muffa misto a varechina inconfondibile e onnipresente negli anditi dei condomini e degli studentati; si vedono i marciapiedi coperti di neve e le malefiche pozze che se non sei bravo a saltare ti ingurgitano tutta la gamba fino al ginocchio; si rivivono quelle infinite serate nelle cucine degli *obščezitie* tra lo sgradevole odore del cibo cucinato dagli orientali, quello del cavolo bollito e quello delle sigarette di infima marca, a parlare dei massimi sistemi, dalla letteratura alla politica, dallo sport al cibo; ti senti ticchettare nella testa i tacchi vertiginosi delle altissime donne russe che volano sopra ai quei trampoli anche sui marciapiedi gelati e tu, invidiosa, ti chiedi "Ma come faranno a non slogarsi una caviglia?". Tutto questo e tantissimo altro si trova nei racconti di Dinelli. Gli stereotipi sull'Italia, per esempio, che un italiano è costretto a sentirsi ripetere tutte le volte che parla con un russo e gli dice di essere italiano: il calcio più bello del mondo, la musica più melodiosa del mondo, il cibo più buono del mondo, il cinema, l'arte, Cipollino di Gianni Rodari (fiaba conosciutissima nell'ex Unione sovietica ma quasi sconosciuta in Italia), Celentano e Toto Cotugno, i mobili italiani.

A chiunque sarà capitato di avere a che fare con il "miliziano" russo: Dinelli ci racconta un episodio che ben descrive che cosa rappresenti per i russi questa figura. Ai tempi dell'Unione sovietica il miliziano era rispettato in quanto era il rappresentante della legge, grazie a lui c'era ordine e particolari problemi per le strade non si registravano. Con la caduta dell'Unione sovietica, anche al miliziano quel sistema "perfetto" fatto di comandi e ordini eseguiti è crollato sulla testa e anche lui si è trovato a dover sopravvivere spesso a spese degli altri. Così essere fermati da un miliziano – di solito grosso quanto un armadio – significa dover sborsare una piccola tangente perché questo chiuda un occhio e soprattutto non passi alle vie di fatto.

La parte del libro che comprende i racconti di Di-

nelli è intitolata *Guerra fredda 2.0*, come un omonimo racconto in cui l'autore ci descrive in che cosa consista la nuova "guerra fredda" con gli americani, o per meglio dire, in che cosa si sia trasformata la guerra fredda dei missili e delle corse nello spazio dopo la fine dell'Urss. Tutto si riduce a una gara finalizzata a battere un record detenuto dagli americani, antichi nemici. Si tratta di gonfiare una borsa dell'acqua calda in cui erano infilate altre due borse (!). I due militari cimentatisi nell'impresa non la portano a compimento ma nella platea è un tripudio di bandiere russe a dimostrazione che i russi – come coloritamente apostrofa Dinelli – restano "sempre più cazzuti degli americani".

Dinelli ci spiega, a modo suo, anche chi siano i cosiddetti "nuovi russi": "una nuova razza di superuomini nata per fottare l'homo sovieticus, fottergli le figlie e i soldi, sfotterlo per il suo stile di vita e per l'ideologia in cui aveva creduto" (p. 168). Il sogno del nuovo russo ha sostituito il sogno del comunismo, quello che prima si poteva sognare soltanto adesso è diventato realtà ma soltanto per pochi eletti; il popolo continua a sognare di poter prima o poi entrare a fare parte della casta. La Russia dei primi anni Novanta si trasforma così in un film americano pieno di effetti speciali, dove è possibile quasi tutto e dove si va al casinò lasciando la pistola all'armeria (prima di andava al teatro lasciando la pelliccia "riciclata" al guardaroba), si spendono migliaia di rubli soltanto per divertirsi a veder trotolare il cameriere in su e giù per la sala esaudendo i tuoi desideri; le ragazze sono disposte a tutto pur di passare il confine tra sogno e realtà, per sedersi su una Mercedes ultimo modello e passare la serata con un nuovo ricco anche se questo ha "il muso da quadro cubista e [...] l'espressione da elettroencefalogramma piatto".

Negli anni dell'Unione sovietica la parola-chiave dell'esistenza era "concretezza": tutto ciò che si faceva doveva essere indirizzato a un obiettivo concreto, ideologicamente irreprensibile. Adesso la parola-chiave dei nuovi russi è "apparenza": l'importante è vivere "come" in un film americano, quello è l'obiettivo dei giovani e poco conta se, dopo, alla ragazza venuta dal popolo che si è seduta sulla Mercedes, tocchi cercarsi un nuovo compagno perché quello di prima è stato ammazzato in un re-

golamento di conti. Nell'arco degli anni Novanta i nuovi russi, ma non tutti, si sono trasformati in oligarchi, sono diventati parte del potere e assoggettati alla politica (o viceversa?) e costituiscono una minima percentuale sulla totalità della popolazione russa ma fanno sì che Mosca sia la città con più alta densità di milionari al mondo.

Tutto è relativo.

Emanuela Bulli

M. Sabbatini, *“Quel che si metteva in rima”: cultura e poesia underground a Leningrado*, [Collana di Europa orientalis 8], Europa Orientalis, Salerno 2008

Il libro di Marco Sabbatini è il risultato di un lungo lavoro scrupoloso condotto sull'underground leningradese, un argomento che soltanto qualche anno fa ha trovato una propria, tardiva sistematizzazione e la diffusione che merita in ambito russo con la pubblicazione di antologie e lavori specifici. Parlo, ovviamente, della formazione di un filone di ricerca dedicato a questo argomento; fin dalla fine dell'Urss pochi ricercatori entusiasti hanno incominciato immediatamente le proprie ricerche e pubblicazioni, per lo più però in ambiti molto ristretti che non godevano del necessario appoggio. Voglio ricordare in questa sede prima di tutto le antologie *U goluboj laguny* [Alla laguna azzurra] di K. Kuz'minskij e *Samizdat veka* [Il samizdat di un secolo], come anche i lavori di pionieri dello studio della cultura del sottosuolo come I. Achmet'ev, V. Erl' e altri.

Il titolo del volume di Sabbatini testimonia dell'ampio raggio di azione in cui si muove; le parole virgolettate sono quelle del titolo di una poesia di V. Krivulin, eletto come *trait d'union* ideale per molti dei fenomeni tipici della cultura del sottosuolo. Sabbatini tesse una ragnatela, ogni filo della quale mostra una delle diverse manifestazioni della vivacissima scena non ufficiale della Leningrado della seconda metà del XX secolo, fornendone al lettore italiano, per la prima volta, uno spaccato fedele e esauriente. La volontà di offrire un quadro il più dettagliato possibile porta l'autore a includere nella propria analisi, oltre a scrittori e artisti anche pensatori e musicisti.

Il libro è costituito da nove capitoli (Dal terrore al disgelo, La bohème e l'assurdo ai margini del sessantotto, L'aura esistenzialista, Mito e *byt* del sottosuolo, L'apologia del samizdat, Eresie e pathos religioso, Tempo di antologie, Il crepuscolo della “seconda cultura”, Quel che si metteva in rima), da una ricchissima bibliografia di circa 40 pagine comprendente lavori russi, americani e europei che, oltre a testimoniare la minuziosità del lavoro ha anche un valore intrinseco, come strumento di lavoro per lo studioso italiano. In conclusione al volume vengono presentati gli indici di alcune delle riviste più importanti della cultura non ufficiale, delle quali si è fatta menzione nel corso del lavoro, come *Lepta*, *Ostrova*, *Severnaja počta* e *Obvodnyj kanal*.

Il lavoro di Sabbatini appare indubbiamente pionieristico, quanto meno nell'ambito della slavistica italiana, che fino a oggi e fatta eccezione per pochi casi isolati, non ha dedicato la dovuta attenzione alla cultura alternativa sovietica, alcuni esiti della quale rivestono, per lo sviluppo dell'arte e delle lettere in Urss, un'importanza talvolta maggiore di quella ufficiale e riconosciuta. L'autore di *“Quel che si metteva in rima”* indaga in maniera estremamente approfondita tutte le correnti letterarie e artistiche dell'epoca, presentando in chiosa a ognuna di esse una scelta di liriche o testi, particolarmente pregnanti per il contesto preso in esame e che fungono da illustrazione. Uno sguardo complessivo a *“Quel che si metteva in rima”* non può quindi trascurare l'importanza di questo libro “anche” come cretomazia dell'underground leningradese, che presenta al lettore italiano molti poeti che fino a oggi non hanno trovato posto nelle traduzioni che pure compaiono di tanto in tanto nel nostro paese. Sabbatini propone liriche di R. Mandel'stam, del gruppo degli Aref'evcy, di G. Semenov, L. Vinogradov, V. Ufljand, D. Bobyšev, M. Eremin, G. Gorbovskij, B. Tajgin, L. Vasil'ev, dei poeti del gruppo Verpa (A. Chvostenko e A. Volochonskij prima di tutti), del gruppo Chelenupty (V. Erl' e A. Mironov e altri), T. Bukovskaja, K. Kuz'minskij, L. Aronzon, V. Širali, S. Vol'f, V. Krivulin, E. Švarc, S. Stratanovskij, A. Morev, O. Grigor'ev, O. Ochapkin, S. Zav'jalov, A. Dragomoščenko, V. Filippov, del gruppo del Mit'ki, di D. Grigor'ev, di S. Magid, O. Jur'ev e A. Skidan. Il pri-

mo poeta di questa lista è nato nel 1932, l'ultimo nel 1965 e l'inizio della loro attività si colloca rispettivamente negli anni '50 e nell'ultimo decennio del sistema sovietico; anche soltanto questi semplici dati mostrano come l'analisi di Sabbatini abbracci una quantità di fenomeni molto ampia. Questo è uno dei meriti maggiori di questo lavoro. Tutte le liriche proposte sono riportate in originale e in traduzione italiana, di modo da permettere anche a coloro che non abbiano una conoscenza sufficiente della lingua russa di penetrare il significato dei testi, spesso accompagnati da un commento filologico molto puntuale e approfondito.

Di fatto Sabbatini propone al lettore di compiere un pellegrinaggio attraverso la cultura non ufficiale della Leningrado del periodo 1950-1990. L'esposizione estremamente minuziosa dell'autore di queste pagine riesce a trasmettere l'atmosfera culturale del tempo, prendendo in esame tanto i luoghi di incontro (i caffè Malaja Sadovaja e Sajgon, per esempio), quanto anche i diversi circoli (il seminario di O. Ochapkin e altri seminari di tendenza mistico-religiosa, il Šimpozium di E. Švarc, il Seminario di teoria generale dei sistemi di S. Maslov, il seminario filosofico-religioso di T. Goričeva o quello filologico di V. Krivulin).

Particolare attenzione è riservata ai concorsi letterari della cultura samizdat, come il premio A. Belyj, e alle antologie, come la succitata *U goluboj laguny* di K. Kuz'minskij, ma soprattutto alle riviste, completamente o in parte afferenti al circuito non ufficiale, da Lepta o 37 fino ai periodici degli anni '80, i redattori dei quali cercavano di renderli accessibili a un pubblico più numeroso e composito, rispetto a quanto avveniva nel decennio precedente, anche attraverso l'inserzione di queste pubblicazioni nel circuito ufficiale.

La frenetica successione delle manifestazioni culturali prese in esame permette al lettore di cogliere i diversi aspetti di quel periodo, in cui coesistevano l'una a fianco all'altra politicizzazione e completa indifferenza per tutto ciò che esulava dal contesto artistico-letterario, coraggio civile e paura delle conseguenze della propria attività clandestina. L'insieme di questi tratti costituisce l'affascinante mosaico di un'epoca culturalmente vivacissima che Sabbati-

ni confronta addirittura con il secolo d'Argento (la grande stagione culturale che va dall'inizio del Novecento ai primi anni dopo la rivoluzione d'ottobre), in particolare l'autore pone l'accento sulla "rivoluzione del linguaggio poetico" (termine di V. Krivulin, p. 355) portata avanti dal Secolo di bronzo (denominazione comunemente accettata per il periodo che è oggetto d'analisi in questo libro), ma anche la novità delle tendenze "che per lungo tempo costituiscono il subconscio della cultura russa contemporanea [di allora]" (Ibidem).

"*Quel che si metteva in rima*" è una lettura affascinante e coinvolgente, grazie a uno stile molto originale che combina con sapiente perizia osservazioni di carattere filologico e scientifico con una leggerezza espressiva di stampo quasi romanzesco.

L'importanza di questo lavoro per la comunità scientifica italiana mi pare fuori discussione, ma questo libro è destinato a un pubblico ben più ampio, permettendo anche a colui che non è addentro le tematiche analizzate, non soltanto di penetrare l'ambiente letterario e artistico del tempo, ma di farsi un'idea piuttosto completa e precisa tanto delle manifestazioni culturali nel loro complesso, quanto anche delle loro interazioni reciproche che contribuiscono a formare una subcultura autonoma, alternativa e parallela a quella ufficiale. Di questo ambiente culturale, incredibilmente ricco di suggestioni e chiavi di lettura della cultura russa contemporanea in Italia, a differenza di quanto avviene in molti altri paesi dell'Europa occidentale, ancora oggi viene sminuita l'importanza. Spero vivamente che "*Quel che si metteva in rima*", insieme ai pochi libri su temi simili usciti in precedenza (si vedano, ad esempio, i lavori di G. Piretto 1961. *Il sessantotto a Mosca*, Bergamo 1998, e *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino 2001, ma anche *L'utopia spodestata. Le trasformazioni culturali della Russia dopo il crollo dell'Urss* di M. Martini, Torino 2005), possa rendere giustizia agli eroi della cultura indipendente non allineata, nonché al tentativo di proporre un modello culturale autonomo e alternativo che per quasi quattro decenni ha coinvolto alcuni delle menti più brillanti della Russia.

Massimo Maurizio



Negli ultimi anni in Italia hanno visto luce saggi, raccolte antologiche e monografie dedicate all'underground di Mosca (si vedano diversi contributi del numero monografico di Russica Romana, 2004, dedicato alla letteratura russa contemporanea; *Mosca sul palmo di una mano: 5 classici della letteratura contemporanea*, Pisa 2005; E. Gresta, *Il poeta è la folia. Quattro autori moscoviti: Vsevolod Nekrasov, Lev Rubinštein, Michail Ajzenberg, Aleksej Cvetkov*, Bologna 2007), laddove la parallela esperienza leningradese è rimasta piuttosto circoscritta al ruolo di termine di paragone delle specificità "moscovite".

L'opera qui recensita ha il merito di occuparsi della poesia non ufficiale di Leningrado e di inserirsi in un filone di studi internazionali già consolidato dal quale sono sorte opere di diverso carattere: dall'imponente "censimento spirituale" *U goluboj laguny* – antologia curata da K. Kuz'minskij che, negli Usa, tra il 1980 e il 1986, ha dato voce a centocinquanta poeti di Leningrado – sino ai lavori *Undegraund. Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj literatury* (Moskva 2002) di S. Savickij e *Samizdat Leningrada 1950-e-1980-e. Literaturnaja Enciklopedija* (Moskva 2003), curato da D. Severjuchin.

Le diverse anime di questi studi rivivono in "*Quelle che si metteva in rima*": ricostruzione storica, antologia poetica, testo critico. Sin dall'introduzione, l'autore evidenzia la peculiarità dell'underground di Leningrado legato allo spazio geografico e culturale che lo ha generato: con il suo retaggio letterario e mitologico, Pietroburgo rappresenta un territorio specifico rispetto alla realtà poetica moscovita coeva. Tale aspetto emerge soprattutto nelle poesie in originale e in traduzione, che esplicano, integrano o, semplicemente, accompagnano il testo.

Diviso in nove capitoli, il volume si apre (cap. I) con premesse storiche e culturali dalla rivoluzione agli anni del terrore, utili anche a definire il mito della città, che, nel passaggio da Pietrogrado a Leningrado, è sottoposto a una nuova elaborazione. Notevole è lo sforzo di fare emergere i prodromi letterari dell'underground, dalle voci dei simbolisti a quelle degli *oberiuty* e di evidenziare il raccordo con le avanguardie quale affiora sin dall'attività degli *aref'evcy*, uno dei primi gruppi non ufficiali.

Ad esso si deve il recupero della fusione tra poesia e arti figurative – "filo conduttore" (p. 37) dell'underground stesso – e di un *modus vivendi* alternativo, ritmato da inedia, alcol e malattia, come rivela la parabola esistenziale in particolare di uno dei suoi esponenti, il poeta Roal'd Mandel'stam: stroncato giovanissimo dalla tubercolosi, egli diventa vittima e eroe della propria epoca e della città.

Dopo aver ricordato le "oasi" della letteratura non ufficiale (ad esempio il circolo letterario Derzanie), l'autore passa in rassegna il volto leningradese del disgelo (cap. II) – (non troppo dissimile da quello moscovita): letture pubbliche di versi, diffusione del *magnitizdat*, incontri nelle sale per fumatori delle biblioteche e, più tardi, nei caffè della città (ad esempio Sajgon). Al margine tra ufficialità e non ufficialità nascono una serie di almanacchi e riviste, ma con il crepuscolo dell'ambigua apertura delle autorità, alla fine degli anni Sessanta, si determina una spinta decisiva per l'elezione dell'underground a unico spazio di esistenza della poesia non convenzionale per schiere di scrittori non ufficiali, mossi da una ricerca artistica e etica, diretta da un lato verso nuove forme di sperimentalismo verbale (come per Verpa di A. Chvostenko e A. Volochonskij, promotori di una ricerca poetica e musicale vicina a quella dei futuristi e, più tardi, per i Chelenukty di Erl', che traghettano l'esperienza dell'avanguardia degli anni Venti sino a oggi), dall'altro attraverso l'abbandono all'alcol, all'alienazione o l'emigrazione a un distacco dal modo di essere dell'*homo sovieticus*. Emblematico il caso del "parassita" Iosif Brodskij, passato nel corso degli anni Sessanta dall'ospedale psichiatrico al lager, condannato al silenzio in patria e invitato infine dalle autorità a lasciare il paese. Accanto alla sua vicenda, l'invasione di Praga, l'arresto dei pochi manifestanti sulla piazza Rossa e il conseguente giro di vite che dalla capitale si diffonde sino a Leningrado, contribuiscono a tracciare una cesura fra l'epoca del disgelo e il ristagno. A Leningrado un ulteriore spartiacque specifico è rappresentato nel 1970 dal suicidio, a soli trentun anni, del poeta Aronzon, un avvenimento che segna la fine di un'epoca e apre una fase di ripiegamento in se stessi dei poeti non ufficiali (cap. III), determinando inoltre una nuova immagine della città, pronta

a esibire metamorfosi ma anche metastasi del proprio mito: alle acque torbide fanno eco bassifondi e cortili di memoria raskol'nikoviana, svelati dall'autore soprattutto attraverso le istantanee verbali dei poeti non-ufficiali (cap. IV). L'analisi di questa fenomenologia poetica urbana getta un ponte verso la realtà moscovita coeva, con le baracche di Cholin, la sudicia quotidianità della lirica di Sapgir, il mondo alcolizzato di Venedikt Erofeev.

Sotto l'immobile palude della superficie pulsa tuttavia una vivace vita sotterranea caratterizzata, come nota l'autore, da un cronotopo alternativo a quello ufficiale: qui trovano spazio i poeti che di giorno, nella Leningrado ufficiale, nascondono il proprio volto dietro alle maschere di operai, guardiani, spazzini e fuochisti. Poeta rappresentativo di questo sottosuolo è Krivulin che riallaccia l'esperienza dell'underground alla vita clandestina dei primi cristiani nelle catacombe. L'interesse per la spiritualità, parallelismi tra i seguaci di una religione e i letterati (cap. VI), la scelta di motivi religiosi e l'introduzione di reminiscenze testuali alimentano la poesia di alcuni protagonisti dell'underground, che si sentono investiti di un "apostolato" della coscienza dissidente (p. 243).

Sporadiche e osteggiate restano le manifestazioni "in superficie": nello stesso anno della *Bul' dozernaja vystavka* (1974) a Mosca – interrotta dalle autorità con l'invio dei bulldozer – l'esposizione alla Casa della cultura Gaz a Leningrado vede la partecipazione di più di 52 artisti non ufficiali. Questi spazi espositivi 'rubati' rappresentano un'occasione per confrontarsi e per percepire l'incontro-scontro generazionale interno alla stessa cultura non ufficiale. Episodi peraltro rari, perché la non scontata accondiscendenza delle autorità non include la parola, come dimostra il vetro alla presentazione di un'antologia (cap. V) di poeti non ufficiali nella cornice della stessa mostra di Leningrado. Appropriato dunque il titolo del capitolo, "L'apologia del samizdat", che si dimostra essere luogo esclusivo della poesia underground: qui vivono parallele e speculari architetture sotterranee rispetto alla superficie con almanacchi, convegni, seminari, sino all'istituzione del premio letterario "Belyj".

I frutti del samizdat riemergono negli anni Ot-

tanta (cap. VII) grazie ai diversi tentativi di pubblicazioni ufficiali. Le controverse vicende dell'edizione dell'almanacco *Krug* mostrano il persistente ostracismo delle autorità rispetto a creazioni alternative: le incursioni censorie faranno slittare la pubblicazione dal 1981 al 1985.

In questi anni di implosione dell'epoca sovietica – ma anche della "seconda cultura" (cap. VIII) che da essa è germinata – la transizione trova una delle voci più significative nei Mit'ki, ideali custodi quindi della memoria dell'underground per il loro passato umano e artistico, che si rivelano il *trait d'union* con gli *aref'evcy* e i nuovi gruppi artistico-letterari (in particolar modo moscoviti), nonché i creatori di una nuova pagina del mito della città, destinata a mutare nuovamente nome – e quindi "segni" – con il referendum del 6 settembre 1991.

L'esaurimento dell'underground è trattato anche nell'ultimo capitolo che offre inoltre interessanti spunti di riflessione: dalla ricostruzione della coscienza che il "secolo di bronzo" – quello dell'underground leningradese – della poesia russa ha di sé, al rapporto tra le due capitali letterarie negli ultimi quindici anni e alle diverse anime del postmodernismo da esse prodotto. Pietroburgo offre infatti, dal punto di vista dell'autore, un postmodernismo "alla 'leningradese'", caratterizzato da una strategia "che avvicina i miti e i *topoi* di diverse poetiche su un piano dialogico" (p. 359).

In appendice sono riportati gli indici delle principali antologie e riviste non ufficiali. Vale spendere un'ultima parola sulle traduzioni delle poesie (che non è possibile per ragioni di spazio qui esaminare) che hanno il merito di aver presentato esempi di una tradizione letteraria ancora poco conosciuta se non per i suoi protagonisti più noti, di averla inserita in un contesto di ricostruzione storico-critico e di averne dato in molti casi un'interpretazione puntuale.

Laura Piccolo

Il romanzo della libertà, Vasilij Grossman tra i classici del XX secolo, a cura di G. Maddalena e P. Tosco, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2007

L'opera di Vasilij Semenovič Grossman è stata a lungo una delle vittime della repressione sovietica.

L'opera più della persona. Se infatti lo scrittore non affrontò mai arresti, gulag o violenze fisiche, l'ostracismo che subì negli ultimi anni della propria vita provocò per lunghi anni una sorta di morte intellettuale, dapprima contemporanea e poi successivamente alla morte fisica. Negli anni, lentamente e con difficoltà, la sua opera è riuscita a sollevarsi dalla fredda tomba in cui era stata relegata, a essere riscoperta e studiata con sempre maggiore interesse, sospinta anche da alcuni eventi decisivi (il ritrovamento del manoscritto di *Žizn' i sud'ba* [Vita e destino]; l'apprezzamento di grandi intellettuali mondiali, come Heinrich Böll; il forte sostegno delle comunità ebraiche). Questa onda lunga, dopo aver attraversato il continente americano e quello europeo (ultimo grande innamorato è quello spagnolo; in Russia, invece, l'onda ha provocato solo timidi spruzzi...), è finalmente giunta anche in Italia. Motore di questa rinascita (o nascita?) degli studi grossmaniani è il Centro studi Vita e destino, istituito dal Centro culturale Pier Giorgio Frassati di Torino. Formato da studiosi (e ci tengo a sottolineare, anche e soprattutto da "giovani" studiosi) mossi non solo da un comune interesse per l'opera di Vasilij Grossman, ma anche da una vera e propria urgenza divulgativa, nasce (cito dal sito <www.grossmanweb.eu>) "dall'esperienza di una mostra e di un convegno internazionale dal titolo *Vita e destino. Il romanzo della libertà e la battaglia di Stalingrado* che si sono svolti a Torino nei mesi di dicembre 2005, gennaio e febbraio 2006", proseguendo poi la sua opera con l'esportazione della mostra dedicata a Grossman e alla *Stalingradskaja bitva* a Buenos Aires, Mosca, Monaco di Baviera fino a Gerusalemme, e con un secondo convegno, tenutosi nell'arco di tre giorni nel febbraio 2009, con la partecipazione di numerosi e rinomati studiosi di caratura mondiale (V. Strada, Fel'dman, Berelowitch, Graybosch, F. Malcovati, Kasatkina, Nizza, per citarne alcuni).

Di pari passo, il Centro Studi Vita e Destino ha svolto una notevole attività editoriale, partecipando alla pubblicazione italiana della splendida biografia di John e Carol Garrard (*Le ossa di Berdičev*, Milano 2009), riconosciuta come la più importante opera biografica su Vasilij Grossman, e contribuendo anche alla pubblicazione, con Rubbettino nel 2007,

degli atti del convegno da cui ha origine il centro studi stesso.

Il libro rappresenta il primo esemplare italiano di lavori collettanei su Vasilij Grossman. Coscienti di questo aspetto pionieristico, i due curatori (Giovanni Maddalena, ricercatore di filosofia teoretica presso l'Università del Molise, e Pietro Tosco, oggi dottorando in letterature straniere presso l'Università di Verona ma, al momento della pubblicazione degli atti, fresco di laurea) propongono un apparato critico di tutto rispetto per facilitare la ricezione dei contributi, dando prova di grande professionalità. Da segnalare, oltre alla prefazione di Michele Rosboch, presidente del Centro Frassati, il breve messaggio di Claudia De Benedetti, consigliere nazionale dell'Unione comunità ebraiche italiane, dall'emblematico titolo "La lezione della memoria".

Tornando all'apparato critico, oltre a un'introduzione (pp. 3-10) capace di mettere in risalto i nodi focali degli articoli contenuti e di fornire un ventaglio molto ampio di letture e interpretazioni dell'opera grossmaniana, i curatori propongono una nota biografica, una nota storica e una bibliografia essenziale.

La nota biografica (pp. 13-26) è molto esauriente, e ricostruisce dettagliatamente le vicende di vita dello scrittore, dalla nascita (a Berdičev nel 1906) in una famiglia di mercanti ebrei non credenti (motivo per cui Grossman non riceve un'educazione religiosa e si esprime sempre in russo, ignorando completamente l'yiddish); passando per la gioventù, caratterizzata da una formazione scientifica e dal nascente della vocazione letteraria; giungendo all'ingresso nella letteratura ufficiale, con la benedizione di Gor'kij; ai terribili anni della guerra, durante i quali perde l'amata madre ma acquista una grande fama in patria con i suoi reportage dal fronte, e in particolare da Stalingrado; al dopoguerra, segnato da grandi difficoltà legate al clima antisemita degli ultimi anni staliniani e alla "conversione", ovvero alla messa in discussione delle radici dell'esperienza sovietica, che sfocia infine nella scrittura di *Vita e destino* (continuazione "convertita" di *Za pravoe delo* [Per una giusta causa]), il grande romanzo su Stalingrado che rappresenta con ogni probabilità il vertice dell'opera di Grossman, e di *Vse tečët* [Tutto scorre],

povest' di straordinaria fattura in cui vengono attraversate le sciagure del "tempo sovietico", dai gulag al *holodomor* per risalire, con il piglio dello storico (o forse del filosofo della storia), fino alla radice stessa dello stato sovietico, a Lenin e a Stalin; terminando, infine, con le ultime vicissitudini, le calunnie, il rifiuto di pubblicare, la confisca dei manoscritti e la morte, nel 1964.

A seguire, o meglio a completare la nota biografica, vi è un'interessantissima nota storica (pp. 27-30) relativa alle peripezie che hanno portato alla pubblicazione del romanzo *Vita e destino*, una nota utile non solo a ricostruire le avventurose fasi della pubblicazione, ma anche a rendere il clima storico e le difficoltà di pubblicazione che hanno attraversato gli anni a cui si riferiscono gli eventi.

La bibliografia essenziale (pp. 271-302) è più che essenziale. Vi si ritrovano tutte le edizioni degli scritti di Grossman in russo, oltre a monografie, saggi e articoli in sei lingue e l'elenco delle traduzioni italiane delle opere dello scrittore russo aggiornato all'anno di pubblicazione.

Tale eccellente apparato permette anche ai neofiti di affrontare i saggi contenuti con tutti i mezzi, diretti e indiretti, per avere una piena consapevolezza delle vicende umane dell'autore e dei contenuti della sua opera. E i saggi stessi, firmati da alcune delle penne più importanti della slavistica nazionale e internazionale, affrontano l'argomento da diversi punti di vista (letterario, filosofico, linguistico), cercando di sciogliere il bandolo della matassa provocata dal difficile connubio tra la mole di contenuti dell'opera di Grossman e la scarsa considerazione che la stessa ha avuto, non riuscendo purtroppo a volte a evitare di ritornare, in diversi saggi, sulla stessa citazione (esemplare, a tal riguardo, è la scena di *Vita e Destino* del colloquio tra l'*obersturmbannführer* Liss e il bolscevico Mostovskoj in cui viene proposto il "blasfemo" paragone tra nazismo e comunismo: la scena viene citata in ben otto saggi su dodici...).

Ciò nonostante, e comprendendo anche la difficoltà di affrontare un tema ancora da sviscerare, gli articoli contenuti rappresentano un'antologia critica di prim'ordine. Il livello generale degli articoli è elevato, e alcuni in particolare meritano di esse-

re menzionati: il lungo lavoro di Adriano Dell'Asta (pp. 41-68), ad esempio, parte dall'opera di Grossman e dal paragone tra nazismo e comunismo per poi prendere le forme di un grande affresco sul totalitarismo, che chiama in causa Hannah Arendt; i saggi filosofici, e in particolare quello di Maddalena (pp. 251-264) sulla filosofia teoretica di Grossman (ma quello di Giuseppe Riconda sulla "religione" di Grossman, alle pp. 221-250, non è da meno), permettono di tirare le fila dei discorsi messi sul tavolo dagli articoli che li precedono, affrontando il problema chiave della libertà (concetto basilare nella seconda fase della produzione dello scrittore) nelle sue sfaccettature filosofiche, nelle sue origini e nei suoi esiti, apparentemente nichilisti ("Quando l'uomo muore, con la vita finisce anche la libertà", p. 258) e in realtà definiti nella formula dell'inestituibile "umano nell'umano" (p. 260); interessanti, poi, gli articoli che mettono in rapporto Grossman con la tradizione delle lettere russe (a parere di chi scrive, invece, i richiami con Orwell descritti da Frank Ellis alle pp. 175-198 sono un po' troppo generici e francamente forzati), soprattutto gli articoli di Aucouturier sulla filosofia della storia tolstojana in confronto con quella grossmaniana, e quello di Lazar Lazarev, capace non solo di polemizzare con molti dei suoi colleghi riguardo al rapporto tra Tolstoj e Grossman (un luogo comune pubblicistico trito e ritrito, p. 211, trattandosi più che di un "influsso", di un legame "a livello capillare, artisticamente molecolare", p. 213) e quello dello scrittore di Berdičev con Čechov (per la verità ben analizzato anche da Sarnov) ma anche di rilevare con grande lucidità la ben più difficile relazione tra Grossman e Dostoevskij, tramite poche, illuminanti frasi.

Un plauso a parte merita l'articolo di Anna Bonna, unica linguista nel novero degli autori. Il suo lungo articolo (pp. 89-127) ha il pregio di cogliere nella lingua e nelle scelte stilistiche di Grossman il suo "dissenso linguistico", ovvero la trasposizione stilistica dei mutamenti di posizione che tanto avevano messo in crisi l'autore e che ne hanno informato l'ultima parte della sua produzione. Il tutto viene fatto tramite l'analisi e la contrapposizione tra il discorso totalitario (cui antonomasia è lo slogan *ne boltaj!*, "non ciarlare!"), caratterizzato dalla limi-

tazione dell'enunciabile, e il discorso antitotalitario, che trova nel dialogo sincero la sua espressione massima.

In generale, si può rimproverare agli autori di aver scarsamente preso in considerazione l'attività letteraria di Grossman precedente la "conversione" e di aver approfondito *Vita e Destino* a tal punto, che anche *Tutto scorre*, opera di livello elevatissimo, ne è rimasta schiacciata; così come, a voler cercare il pelo nell'uovo, si può biasimare la scarsa attenzione dedicata dai curatori alle traduzioni dall'inglese, che risultano abbastanza farraginose e pesanti da leggere ("Altre storie, infine, coinvolgono amici e parenti della famiglia Šapošnikov, come il direttore [...], il militare al fronte, quello che cerca di organizzare [...] e quella che è trasportata...", p. 165; "Questo, come Černecov osserva, è davvero una 'terra di lupi'", p. 185; o, ancora, il mantenimento della sintassi inglese: "La responsabilità morale è distrutta. 'Delitto e consiglio' sostituiscono 'delitto e castigo'. Davvero la stessa nozione di delitto è diventata ridondante", p. 186).

Tolti i dettagli, nel complesso il libro rappresenta la posa della prima pietra della critica grossmaniana in Italia, e non può non essere accolto con grande soddisfazione non solo dallo slavista, ma in generale dall'intellettuale, cui è restituito un profilo esauriente dell'opera di quello che ormai a livello internazionale viene considerato uno dei maggiori scrittori del Novecento. E che finalmente in Italia trova l'attenzione che merita, grazie anche agli sforzi del Centro studi Vita e destino che, a mio modesto parere, hanno preparato il terreno alla nuova edizione del romanzo, tradotto magistralmente da Claudia Zonghetti per Adelphi e uscito nel novembre 2008, che per la prima volta in Italia propone la traduzione della versione integrale del romanzo, e che, finalmente, riscuote il successo di pubblico che un'opera come quella di Vasilij Grossman indubbiamente merita.

Andrea Gullotta

T. Kataeva, *Anti-Achmatova*, Euro-Info, Moskva 2007

Nell'estate del 2007, la casa editrice Euro-Info ha pubblicato questo libro, immediatamente diventato

non soltanto un best seller, ma l'edizione più "scandalosa" dell'anno. L'opera resta ancora in testa alle classifiche di vendita dopo più di un anno dalla pubblicazione, un evento alquanto inconsueto per una monografia letteraria. *Anti-Achmatova* di Tamara Kataeva è uno studio paradossale e polemico sul primo nome femminile di grande rilievo nella storia della letteratura russa: poetessa e profetessa, erede di Puškin, la Dante del suo tempo, incarnazione del destino della Russia nel ventesimo secolo, "Anna di tutte le Russie".

Anti-Achmatova si articola in una raccolta di testimonianze sull'Achmatova alla maniera del *Puškin nella vita* di Vikentij Veresaev, con la differenza che in questo caso gli estratti della letteratura memorialistica sono corredati da copiosi commenti dell'autrice. Il volume, in tutti i suoi ottanta capitoli e 765 pagine scritte dalla Kataeva, vuole mostrare al lettore come nacque e si sviluppò il mito dell'Achmatova, mito che, secondo l'autrice, non fu altro che la campagna promozionale di maggior successo del ventesimo secolo.

Obiettivo principale dell'argomentazione della Kataeva è provare che l'Achmatova dedicò tutta la sua vita alla consapevole e deliberata costruzione della propria biografia e del proprio culto e che, grazie a quest'artificio, riuscì a occupare una posizione di assoluta preminenza nella letteratura russa del XX secolo. In parte Tamara Kataeva è riuscita nel suo intento, nella misura in cui le citazioni, raccolte da fonti note e pubblicate da tempo (la maggior parte delle citazioni di *Anti-Achmatova* proviene dalle memorie di Lidija Čukovskaja, Michail Ar dov, Anatolij Najman, Faina Ranevskaja, Nadežda Mandel'štam ed Emma Gerštejn), dimostrano in alcuni casi come l'immagine dell'Achmatova che Kataeva vuole mostrarci abbia in effetti poco a che vedere con quella comunemente accettata dalla critica e dalla cultura contemporanea: martire e vittima, sopravvissuta alle repressioni di Stalin e al decreto di Ždanov, aristocratica ed erede della cultura del secolo d'argento, patriota che rifiutò l'emigrazione e scrisse "sono stata con il mio popolo".

Tuttavia, la costruzione di una propria immagine pubblica da parte dell'Achmatova è stata già oggetto di uno studio di stampo post-strutturalista di Alek-

sandr Žolkovskij (*Anna Achmatova: cinquant'anni dopo*, 1996, articolo che Kataeva sostiene di aver letto soltanto dopo la pubblicazione del suo antilibro), che ha inteso documentare come l'immagine dell'Achmatova rappresenti l'altra faccia della medaglia del totalitarismo staliniano. Secondo lo studioso russo, da tempo trapiantato negli Stati Uniti, Achmatova condivideva con il regime le basi culturali, psicologiche e sociali della tecnologia del potere. Il saggio di Žolkovskij conferma che l'Achmatova controllava meticolosamente tutte le pubblicazioni che la riguardavano, bandiva dalla sua cerchia chiunque manifestasse il sia pur minimo disaccordo con i suoi giudizi, bollava con termini dispregiativi gli studiosi intenti a studiare le sue opere e prescriveva il modo con cui i posteri avrebbero dovuto onorarla. Questo suo comportamento rassomiglia alle strategie del potere sovietico e suggerisce un parallelo con il culto della personalità di Stalin. Le radici di ciò sono da individuarsi, secondo Žolkovskij, nella cosiddetta "sindrome di Stoccolma", condizione psicologica in cui la vittima tende ad assumere il sistema di valori del suo oppressore. In questa interpretazione il sistema totalitario crea, anche nel comportamento dell'oppositore al regime, una forma latente di totalitarismo.

Mentre Žolkovskij incentra l'analisi del culto della personalità dell'Achmatova e la sua smitizzazione sull'analisi semiotica del comportamento quotidiano come categoria storico-psicologica di Jurij Lotman, i rimproveri della Kataeva riguardano esclusivamente la morale della protagonista del suo libro. L'autrice accusa la poetessa di essere stata una cattiva madre e moglie. In ogni pagina del suo antilibro, Kataeva definisce l'Achmatova ignorante e bugiarda, "una stracciona sporca e squilibrata", l'accusa del tradimento del figlio e degli amici e ammette che, fosse stato per lei, le avrebbe vietato di scrivere poesie. Contrapponendola agli altri poeti della sua generazione (in particolare a Pasternak, Mandel'stam, Cvetaeva) Kataeva rileva come questi ultimi, pur avendo sofferto più dell'Achmatova, non tendevano costantemente a porre l'accento sulle sofferenze subite per far crescere l'ammirazione nei propri confronti. Inoltre, l'autrice afferma che Anna Achmatova "si è collocata da sola nel novero

dei grandi poeti ("Noi quattro", il verso dell'Achmatova riferito a Mandel'stam, Cvetaeva, Pasternak e a sé stessa, è più volte ripetuto dalla Kataeva), ma nessuno dei suoi grandi contemporanei la considerava tale".

Kataeva rinfaccia principalmente ad Achmatova le aspirazioni e i tratti caratteriali: la brama di ottenere gloria mondiale, l'ambizione di vedersi assegnato il premio Nobel, la pigrizia, l'egoismo, il rancore, il disprezzo verso le persone, la cattiva conoscenza delle lingue straniere dalle quali traduceva.

Riportiamo soltanto un piccolo frammento dei commenti indignati dell'autrice di *Anti-Achmatova*, messi in grassetto, forse, per rimarcare la sua indignazione nei confronti della poetessa, o forse per indicare – se ciò fosse stato possibile – la giusta strada da percorrere all'Achmatova:

Tutti esaltavano l'atto eroico dell'Achmatova. Ma dov'è questo eroismo? Viva e vegeta, non è mai stata imprigionata. Perdeva soltanto i mariti, ex o altrui. Non ha combattuto, non è restata a Leningrado durante l'assedio. Non ha recitato davanti ai soldati dell'armata rossa. Eludeva i doveri, si arrabbiava, [il tempo di guerra l']ha passato ubriaca nel letto con un'amica. Ostentava i cappelli che le erano stati regalati. Per un certo tempo non l'hanno pubblicata, è vero; ma era lei che non scriveva. Non scriveva perché pensava che non sarebbe stata pubblicata e non provava l'imperativo spirituale di scrivere. Tutto questo, anche se con una forzatura, si può forse chiamare eroismo. Al contrario, altri sarebbero stati pubblicati, ma ugualmente non scrissero. La questione non è poi così univoca, sebbene non assomigli troppo all'autentico eroismo. Non ha firmato lettere di protesta e neppure ha taciuto dimostrativamente. Ha scritto lodi sperticate a Stalin, questo è certo. Anche ciò le viene talvolta attribuito come un atto eroico. [...] Il suo unico figlio è stato incarcerato per un totale di 14 anni e se questa è un'impresa eroica, l'eroismo dell'Achmatova somiglia a quello di un personaggio misto di Pavlik [Morozov e Aleksandr] Matrosov, che avrebbe ostruito la feritoia delle fortificazioni con il corpo del proprio padre. Non sappiamo quali possano essere i sentimenti filiali di questo ibrido; ma nell'Achmatova di sicuro qualcosa non andava nel suo amore verso il figlio.

Come si vede dalla citazione, la Kataeva innalza le debolezze umane dell'Achmatova all'archetipo universale dei sette vizi capitali. Oltre alle testimonianze sull'Achmatova, nel testo sono inseriti brani di lettere di Čechov e di Pasternak, evidentemente per puntellare le ragioni della pessima opinione che ha

l'autrice nei riguardi della poetessa. La cosa che accomuna queste fonti è l'evidente circostanza che esse non hanno nulla a che fare con Anna Achmatova: Čechov funge da modello di bontà, mentre le lettere di Pasternak alla moglie illustrano, secondo il pensiero della Kataeva, come i mariti amino le mogli buone, mentre Achmatova era pigra e una cattiva madre, motivi per i quali gli uomini non l'amavano.

Nel libro sono presenti molteplici assurdità di questo tipo oltre a numerosi altri errori (che, per motivi di spazio, non è possibile qua passare in rassegna), le citazioni riportate in *Anti-Achmatova* sono estrapolate dal loro contesto e la Kataeva non le ha controllate, cercando invece di volgerle a sostegno della propria ipotesi. Inoltre, la struttura del libro è assai fragile e soffre altresì dalla reiterata ripetizione delle stesse citazioni.

Nonostante l'ampio materiale raccolto, non si può definire *Anti-Achmatova* uno studio scientifico, giacché i commenti della Kataeva, pur essendo talvolta arguti e fondati, non sono mai obiettivi: sono deliberatamente escluse dal libro le citazioni caratterizzanti l'Achmatova in maniera positiva e l'autrice interpreta anche testimonianze intrinsecamente neutrali come negative nei confronti dell'Achmatova, fino a farsi prendere più che da un feroce disprezzo, da un autentico odio verso l'oggetto del suo studio. *Anti-Achmatova* è quindi l'espressione di un odio e di un'isteria che non hanno nulla a che fare con la riflessione scientifica (nell'intervista concessa alla trasmissione Shock culturale della radio Eco di Mosca, l'autrice ha dichiarato, infatti, di essere laureata in difettologia – si occupa cioè di disturbi del linguaggio – e di essere priva di competenze specifiche in campo letterario) o con la ricerca della verità sulla poetessa.

L'errore più grave della Kataeva è che, nonostante l'ampia bibliografia, da cui si evince che l'autrice ha letto abbastanza sulla protagonista della sua opera, ella tralascia un momento molto importante. Si tratta di uno di quei casi in cui biografia e opera non sono concepibili l'una senza l'altra: l'Achmatova, in qualità di erede dei simbolisti, tendeva a far coincidere la propria vita e le proprie opere, nonché di utilizzare queste ultime a scopi autopromozionali (aspetto recentemente esplorato in *Crea-*

ting Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism, a cura di Irina Paperno e Joan Grossman, Stanford 1994, oltre agli studi – in russo – di demistificazione di Puškin di Andrej Sinjavskij-Terc *Passeggiate con Puškin*, Londra 1975 e ai lavori di Boris Groys sul discorso “totalitario” nel suo *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Torino 1988). Tentando di smascherare il mito dell'Achmatova, Kataeva si perde lungo gli ottanta capitoli, concentrandosi su materiali che non hanno relazione alcuna né con la vita, né con le opere della poetessa, come per esempio il capitolo sulla menopausa dell'Achmatova.

In definitiva, l'esperimento di critica letteraria “casereccia” tentato dalla Kataeva nel suo anti-libro, dimostra come l'Achmatova e gli altri scrittori del suo secolo non abbiano bisogno di avvocati difensori della loro morale, ma di uno studio libero da preconcetti ideologici e di critica letteraria. Si spera che *Anti-Achmatova* possa servire da stimolo ad altri critici letterari per svolgere un lavoro di questo tipo.

Tat'jana Korneeva

A. Niero, *L'arte del possibile. Iosif Brodskij poeta-traduttore di Quasimodo, Bassani, Govoni, Fortini, De Libero e Saba*, Cafoscarina, Venezia 2008

Non solo poeta, ma poeta-traduttore. Un aspetto spesso trascurato, e per certi autori forse trascurabile, ma che è esperienza letteraria fondamentale in Iosif Brodskij, anche se diversa nella sostanza nelle due fasi della sua biografia, ovvero prima e dopo l'emigrazione dall'Unione sovietica. Il pregio originario del lavoro di Alessandro Niero è insito proprio in questa riaffermazione. Con acume e certissima precisione l'autore ci offre uno spaccato emblematico di versioni poetiche italiane del Brodskij “sovietico”, ovvero prodotte prima del 1972. Si tratta di quello scorcio biografico in cui il poeta “non ufficiale” sopravvive in patria come traduttore letterario, soprattutto dall'inglese, lingua che frequenta sin da giovanissimo, ma anche dal polacco che apprende da autodidatta, e dall'italiano, di cui è all'epoca pressoché digiuno. La “riproduzione” russa dei poeti italiani in questione, da Quasimodo a Saba, è resa possibile per Brodskij dal *podstročnik* [la traduzione interlineare], una versione intermedia “di servizio” affian-

cata all'originale. È una pratica del tradurre poesia che trova particolare diffusione in epoca sovietica, soprattutto in un momento storico-culturale come quello del dopo Stalin. Nella sua introduzione, A. Niero opportunamente ribadisce l'attenzione rivolta in Urss alle letterature straniere e alle traduzioni letterarie negli anni Cinquanta-Sessanta, periodo in cui è interesse diretto della dirigenza di partito incentivare una condivisione multiculturale e sovranazionale dell'ideologia. In tal senso, Iosif Brodskij pressoché reietto come poeta, alla fine degli anni Sessanta si inserisce in veste di traduttore in un canale privilegiato dell'editoria sovietica. Il primo poeta italiano che incontra Brodskij è Salvatore Quasimodo, di cui Niero analizza nel primo capitolo le versioni della *Lettera* e di *Ai quindici di Piazzale Loreto*. Come sottolinea l'autore, la presenza di Quasimodo in Unione sovietica è importante sin dalla seconda metà degli anni Cinquanta, grazie anche a poeti-traduttori quali L. Martynov e B. Sluckij, ma la sua affermazione è piena alla fine degli anni Sessanta, quando nel 1968 E. Solonovič gli dedica ampio spazio nella sua raccolta antologica *Ital'janskaja lirika. XX vek* [Lirica italiana. XX secolo]. Quasimodo risulta essere uno dei poeti italiani preferiti da Brodskij, tanto che Niero a conclusione delle analisi dei due testi tradotti indugia con ulteriori considerazioni sui momenti di contatto tra Brodskij e il poeta di *Ed è subito sera*. Sin da questo primo capitolo è chiaro lo schema con cui Niero struttura il discorso anche nei successivi dedicati agli altri cinque poeti: l'attenzione sull'analisi filologica delle traduzioni è ravvivata dalla premessa sulla ricezione degli autori italiani in questione in Urss, per essere poi seguita dalla ricerca di spunti di riflessione sulle eventuali interferenze e influenze di poeti e traduzioni nella lirica brodskiana. Ad esempio, nel primo capitolo, è quanto mai significativo il recupero che Niero fa del ruolo di Boris Sluckij (anch'egli traduce Quasimodo) nell'attività giovanile di Brodskij poeta e traduttore.

Nei tre capitoli successivi, che costituiscono idealmente la prima e più variegata parte del libro, l'autore sofferma la sua attenzione ancora sulle vicissitudini storico-editoriali e sulle motivazioni ideologiche che in Urss hanno condotto alla ribal-

ta la poesia italiana figlia della Resistenza partigiana. Se ne deduce che Brodskij spesso traduce in questo periodo su commissione, per lavoro, e anche per questo motivo le versioni da Giorgio Bassani (*I giocatori*), Corrado Govoni ("Ho bisogno di piangere, ma non posso..."), Franco Fortini (*Coro di deportati ed Europa*), nonché da Libero De Libero (*Per gli uccisi alle Fosse Ardeatine...*), sono da considerarsi occasionali. Si tratta di poeti "minori" con cui Brodskij non ha confidenza, né molta affinità, ma è proprio qui che la sua vena di traduttore dimostra un grande eclettismo e tende a cristallizzarsi come virtù linguistica in lotta con la spontanea inclinazione poetica. Quelle di Brodskij non sono versioni scontate e aderenti all'originale. Lasciano è vero perplessi certe scelte traduttive tutt'altro che sobrie; le deviazioni (a volte svarioni) sono semanticamente rilevanti, come con Bassani, in altri casi palesi dal punto di vista formale (metrico, strofico, fono-lessicale), come ad esempio in *Chor izgnannikov* [Coro degli esiliati] di Fortini, tanto da portarci a pensare che la brodskiana *traduction-recréation* [traduzione-rifacimento], secondo la definizione di E. Etkind, somigli più a una "ambigua" esperienza letteraria, che sfuma pericolosamente i contorni "artigianali" del tradurre. Non può tuttavia che restare sospeso qualsiasi giudizio definitivo su Brodskij traduttore dall'italiano; quello del testo intermedio da rielaborare è oggettivamente una variabile tutt'altro che trascurabile. Emblematico è il caso di *Pamjati ubitych v Adreatičeskich katakombach* [Alla memoria degli uccisi alle Fosse Adreatine] versione da Libero De Libero, che Niero restituisce a Brodskij e che non va quindi attribuita come in passato a Evgenij Solonovič (quest'ultimo ne ha dato conferma); in questa lirica, di non facile interpretazione e traduzione, esce ridimensionato il valore civile e storico dell'evento narrato e come ci fa notare Niero, spicca non solo lo svarione delle Fosse Adreatine (che evoca un "Adreatiche"), ma anche la serie di discordanze con l'originale sul piano della resa semantica, tanto da far dubitare dell'adeguatezza del *podstročnik*.

La seconda ideale parte del libro si concentra interamente su Umberto Saba, ultimo poeta preso in analisi nel libro e tradotto in modo più sostanzioso

da Brodskij. La ricezione in Urss di Saba è significativa e ben documentata da Niero: già nel 1958 appare una versione per mano di N. Zabolockij, mentre del 1974 esce la raccolta di 130 liriche tradotte *Kniga pesen* [Il canzoniere], dove Brodskij, già in esilio e “persona non grata” in patria, non compare tra i traduttori, ma è celato dietro N. Kotrelev, che funge da suo prestanome. Niero si sofferma anche sul primo “incontro” di Brodskij con il poeta triestino, che risale al 1968 quando E. Solonovič contattò il poeta leningradese per alcune traduzioni di Saba.

Da *Autobiografia* a *Lettera* sino alle cosiddette versioni “ritrovate” (ufficialmente attribuite a Kotrelev), come *Più soli* o *Mezzogiorno d'inverno*, sono molti i passaggi interessanti di Brodskij traduttore di Saba, un confronto che passa anche attraverso le forme del sonetto e che Niero rende più completo chiamando in causa le versioni di altri traduttori. A impreziosire il discorso su Saba, è l'ultimo sottocapitolo dedicato a una versione inedita di *Ritratto della mia bambina* (in Brodskij *Portret moej devočki*); una ritrovamento significativo, oltre che curioso, con cui Niero porta a quattordici il numero totale delle versioni di Brodskij da Saba.

Nonostante l'attenzione particolare rivolta al poeta triestino, e pur considerando le scelte formali ricorrenti nelle altre versioni brodskiane (l'uso o meno di rime, strofe corrispondenti, o l'uso del metro – spesso giambico), non ci sono sufficienti elementi sistematizzanti per determinare una strategia traduttiva univoca di Brodskij dall'italiano. Resta l'invito alla lettura paziente dell'analisi circostanziata di ogni singola versione, per calarsi di volta in volta nella pratica del tradurre. Un pensiero finale va speso per la lunga prefazione, in cui Niero oltre a dare una visione completa di Brodskij traduttore ci offre, soprattutto per bocca del poeta, una serie di profonde osservazioni di assoluta attualità e utilità sulla traduzione, quell'atto di civiltà che è “comune denominatore spirituale” capace di animare tra loro differenti culture.

Marco Sabbatini

M. Maurizio, “*Bespredmetnaja junost' A. Egunova: tekst i kontekst*”, Izdatel'stvo Kulaginoj-Intrada, Moskva 2008

Nel luglio del 2008 Massimo Maurizio pubblica in lingua russa e per la piccola casa editrice moscovita Kulaginoj-Intrada il libro “*Bespredmetnaja junost' A. Egunova: tekst i kontekst*” [“La giovinezza astratta” di A. Egunov: testo e contesto], facilmente ordinabile *on line* all'indirizzo <http://www.intrada-books.ru/maurizio/massimo_bib.html>.

Si tratta della prima edizione in volume singolo della seconda e definitiva redazione del poema *Bespredmetnaja junost'* di Andrej Egunov, composto tra il 1918 e il 1933 e successivamente rielaborato dall'autore tra il 1933 e il 1936. Già apparso sulle pagine della rivista *Moskovskij nabljudatel'* nel 1991 grazie a N. Kazanskij e presente nella *Sobranie proizvedenij Andreja Nikoleva (A.N. Egunova)* [Raccolta delle opere di Andrej Nikolev (A.N. Egunov)] curata nel 1993 da G. Morev e V. Somsikov, il testo è qui pubblicato e solo parzialmente emendato sulla base del manoscritto conservato nell'archivio personale di V. Somsikov, nel quale il curatore ha avuto modo di lavorare, riuscendo anche ad accedere a materiali inediti tratti dalla corrispondenza di Egunov. Il contesto letterario e culturale cui il titolo del volume fa riferimento e nel quale il poema si inserisce è invece quello della cosiddetta estetica leningradese del periodo compreso tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, intesa, come d'obbligo, all'interno della più ampia cornice interpretativa rappresentata dal concetto di testo pietroburchese. L'intento esplicito di Massimo Maurizio consiste infatti nel tentativo, a mio avviso perfettamente soddisfatto, nonostante la brevità del volume, di definire il significato del poema e il ruolo del suo autore all'interno di tale panorama letterario e culturale.

Noto agli specialisti russi di letteratura greca e latina come filologo e innovativo traduttore e a non molti ricercatori sia russi che stranieri come poeta e romanziere, Andrej Egunov è un personaggio solo apparentemente minore della scena intellettuale di quell'epoca. Se per un verso egli contribuisce a mantenere viva nel corso degli anni Venti in Unione sovietica la tradizione letteraria e poetica prerivoluz-

zionaria, per un altro negli anni Sessanta è anche uno dei pochi sopravvissuti testimoni di una linea di sviluppo della letteratura russa altrimenti destinata all'oblio. Egunov e la sua opera costituiscono infatti un importante legame tra un passato apparentemente sepolto e una contemporaneità che, a molti decenni di distanza, ne riscopre il valore e il significato. Amico ed estimatore non solo della poesia di Konstantin Vaginov, ma anche di Michail Kuzmin, Egunov è secondo Gleb Morev uno degli ultimi rappresentanti della generazione degli umanisti pietroburghesi, nonché un influente autore appartenente a quella che Tat'jana Nikol'skaja definisce *nemagistral'naja linija* [linea secondaria] della tradizione letteraria novecentesca russa.

Cresciuto in una famiglia della piccola e decaduta nobiltà di provincia, già per la sua vicenda biografica Egunov si presenta come un campione assolutamente rappresentativo dei drammatici anni che egli si trova a vivere. Tra il 1905 e il 1913 studia a San Pietroburgo, dapprima presso l'Istituto Tenišev, quindi filologia classica e slava all'università. Inizia la sua attività accademica e di traduttore nel 1923 con la pubblicazione delle *Leggi* di Platone in russo, ma è costretto ad abbandonare l'università per tenere corsi di lingua tedesca nelle *rabfak*. Nella seconda metà degli anni Venti forma, insieme a A. Boldyrev, A. Dovatur e A. Michankov, come lui giovani filologi e studiosi di letterature classiche, il gruppo Abdem, con l'obiettivo di occuparsi dei classici della letteratura greca, letti su antiche edizioni e tradotti oralmente nel corso di incontri piuttosto informali. Risultato di questi incontri è la pubblicazione delle traduzioni collettive del romanzo *Le avventure di Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio nel 1925 e delle *Storie etiopiche di Teagene e Cariclea* di Eliodoro nel 1932. Nel 1931 riesce inoltre a pubblicare un romanzo dal proustiano titolo *Po tu storonu Tuly* [Dalla parte di Tula], dopo aver ricevuto tuttavia un rifiuto per la raccolta di racconti *Miletskie novelly* [Novelle di Mileto] e non essere mai riuscito a veder pubblicati i propri versi. Arrestato nel 1933 in relazione al cosiddetto affare Ivanov-Razumnik, viene confinato a Tomsk, dove ha modo di conoscere e frequentare il filosofo Gustav Špet e il poeta Nikolaj Kljuev. Nel 1938 viene trasferito a Novgorod, do-

ve stringe amicizia con le sorelle di Zinaida Gippius, Tat'jana e Natal'ja, con i filosofi Ivan Andreevskij e Segrej Askol'dov e il critico Boris Filippov e dove, nell'agosto del 1941, viene fatto prigioniero dai tedeschi che lo trasferiscono nei dintorni di Amburgo. All'arrivo degli americani, le autorità sovietiche lo spostano quindi a Berlino e nel settembre del 1946 gli danno la possibilità di fare ritorno, come molti altri *Ostarbeiter*, in Unione sovietica, dove tuttavia lo attende un secondo arresto e il trasferimento nel gulag in cui rimarrà fino al 1956. Al momento del suo definitivo rientro a Leningrado, nonostante le ovvie difficoltà, Egunov riprende tuttavia la sua attività di studioso, scrittore e poeta: non solo trova impiego presso il Puškinskij Dom, ma riesce anche a pubblicare numerose traduzioni (tra cui il *Fedro* di Platone, la *Elena* di Euripide e soprattutto la raccolta *Gomer v russkich perevodach XVIII-XIX vekov* [Le traduzioni russe di Omero dal XVIII al XIX secolo]) e vede crescere intorno a sé un sempre maggiore interesse per la propria poesia degli anni Venti e Trenta, circolante in Unione sovietica in forma di samizdat e all'estero grazie alla raccolta *Sovetskaja potaennaja muza* [La recondita musa sovietica], pubblicata nel 1961 a Monaco grazie alla cura di Boris Filippov. L'interesse per la sua poesia non diminuisce d'altra parte con la sua morte, avvenuta nel 1968, e porta, a partire dagli anni Ottanta, alla pubblicazione di molte sue liriche in varie riviste e almanacchi e successivamente alla già citata raccolta completa delle sue opere e ancora più recentemente, nel 2001, al volumetto contenente i versi di *Elisejskie radosti*, entrambi curati da Gleb Morev.

Non vanno inoltre dimenticati, come sottolinea Tat'jana Nikol'skaja in un saggio dedicato al ricordo di Egunov, gli incontri che tra il 1965 e il 1968 si tengono nel suo appartamento leningradese, durante i quali ogni domenica si riunisce un gruppo di giovani studiosi e critici, composto proprio da Tat'jana Nikol'skaja, da suo marito Leonid Čertkov, dal filologo classico Aleksandr Gavrillov, dal traduttore e studioso dell'opera di Michail Kuzmin, Genadij Šmakov, cui si uniscono i più anziani Aristid Dovatur, Jakov Borovskij, Sof'ja Poljakova. Nel corso di queste riunioni si presta particolare attenzione all'opera di autori fino a quel momento del tutto

dimenticati e che diventeranno oggetto privilegiato delle ricerche dei più giovani frequentatori dell'appartamento di Egunov. Avvicinando il suo uditorio alla poesia e alla prosa di Konstantin Vaginov, di cui ama ricordare soprattutto il poema drammatico *Tysjača devjat' sot dvadcat' pjatyj god* [L'anno 1925, 1925] e il romanzo *Kozlinaja pesn'* [Il canto del capro, 1927] e alla poesia di Michail Kuzmin, di cui predilige il poema *Forel' razbivaet led* [La trota rompe il ghiaccio, 1929], Andrej Egunov si presenta concretamente come uno dei custodi della memoria di quella *intelligencija* arivoluzionaria nei confronti della quale, per usare le parole di Jurij Tynjanov, nella storia della letteratura è stata commessa una grave ingiustizia, dovuta all'influenza della corrente letteraria vincitrice.

Non è un caso infatti che il capitolo centrale del libro di Massimo Maurizio, dedicato al commento di *Bespredmetnaja junost'*, definisca il poema un classico sconosciuto. Sulla scorta delle parole di A. Lunačarskij (*nevedomyj klassik* [classico sconosciuto]) e del critico N. Bogomolov (*podzemnyj klassik* [classico sotterraneo]), Maurizio individua e riconosce in Egunov uno di quegli autori degli anni Venti e Trenta che, seguendo percorsi carsici e sotterranei, conserva e rielabora la tradizione e l'eredità del cosiddetto secolo d'argento, attraversa in silenzio la cultura d'epoca staliniana e infine influenza profondamente la letteratura non ufficiale del periodo poststaliniano, fino a raggiungere il concettualismo degli anni Settanta e Ottanta. Si tratta d'altro canto di un percorso di analisi già da tempo individuato dalla critica russa ma che ancora oggi in Italia stenta a trovare spazio principalmente a causa di obsolete remore ideologiche che impediscono spesso di guardare al fatto letterario con la necessaria lucidità. Lucidità che tuttavia non manca a ricercatori non figli, ma forse solo nipoti, della Guerra fredda come Massimo Maurizio e Marco Sabbatini, autore del recente volume *“Quel che si metteva in rima”*: *Cultura e poesia underground a Leningrado* (Salerno 2008).

Nonostante qualche piccola incertezza terminologica in relazione alle definizioni di avanguardia, postavanguardia e modernismo, il libro di Massimo Maurizio giunge dunque a conclusioni importanti e soprattutto ben motivate. Aperto da un'attenta ri-

costruzione della biografia di Andrej Egunov e da una breve storia del testo, il volume presenta la seconda redazione del poema *Bespredmetnaja junost'*, seguita nella prima appendice anche dalla prima redazione, accompagnandola a una dettagliata analisi del poema articolata in due capitoli. Come già accennato, il capitolo *“Nevedomyj klassik”*: *Andrej Egunov i ego poema “Bespredmetnaja junost'”* definisce e illustra la poetica e il ruolo di Egunov nel contesto della storia letteraria russa, mentre il successivo, *“Bespredmetnaja junost': analiz teksta”*, analizza lingua, stile, tema, dimensione spazio-temporale, intreccio, personaggi e riferimenti intertestuali del poema, senza mai perdere di vista il contesto culturale cui essi fanno riferimento. Altrettanto accurato sembra inoltre essere anche l'apparato bibliografico, scrupolosamente suddiviso in una prima sezione dedicata alle opere letterarie di Egunov, una seconda ai suoi lavori scientifici e una terza alla letteratura secondaria.

Va da sé, in conclusione, sottolineare l'importanza di questa pur breve pubblicazione da parte di un “giovane” russista italiano che, a dispetto di ogni precarietà, con passione e testardaggine riesce a trovare spazio e riconoscimento tra i ricercatori madrelingua con un volume estremamente specialistico ma che sa anche riflettere l'amore del suo curatore per gli argomenti affrontati.

Milly Berrone

B. Sokolov, *Rasšifrovannyj Dostoevskij*, Eksmo, Mosca 2007

In questa ponderosa opera critica (oltre 500 pagine), Boris Sokolov, storico e studioso di letteratura noto soprattutto per i suoi scritti su Michail Bulgakov, analizza la poetica dostoevskiana attraverso la lente dell'interpretazione cristiana. *Rasšifrovannyj Dostoevskij* [Dostoevskij decifrato] si articola come un viaggio attraverso le quattro opere principali di Dostoevskij, scritti nei quali trovano la loro massima espressione i temi connessi con le problematiche della dottrina cristiana. Il saggio, pur non brillando particolarmente per originalità dal momento che si rifà ampiamente alla critica esistente – con stralci di citazioni che si estendono a volte anche per diverse pagine – ha se non altro il pregio della sistematicità

e presenta qualche spunto di riflessione.

Sokolov cerca di decriptare i codici di cui si è avvalso Dostoevskij quando ha disseminato, in maniera più o meno velata, i suoi romanzi di simboli che rimandano alla tradizione cristiana: numeri, luoghi, personaggi che illustrano concrete immagini e massime evangeliche, situazioni che alludono a episodi delle Sacre Scritture e così via.

A distinguere la scrittura dostoevskiana è, secondo il critico, la brillante capacità dello scrittore di mescolare le verità di fede con la verità che deriva dalla conoscenza e dalle esperienze della vita quotidiana, creando dei personaggi vivi che vengono percepiti dai lettori come persone reali. A tale verosimiglianza contribuiscono indubbiamente le esperienze personali e il travaglio interiore che l'autore riversa in essi, l'esistenza di prototipi reali cui Dostoevskij si è ispirato e le riflessioni filosofiche dello scrittore che con il suo pensiero prefigura già alcuni aspetti di quello di Nietzsche e di Freud, ma, al di là di questo, resta il talento di Dostoevskij di riuscire a rappresentare nelle sue opere la convivenza di oscure passioni con la fede pura. È nell'ambito di tale ambivalenza che si inserisce la sua abilità nell'affrontare i cosiddetti *prokljatye voprosy* [temi maledetti].

Sokolov fa un grande uso di fonti documentarie ricostruendo la genesi dei personaggi, delle situazioni narrative e l'origine delle favole attraverso lo studio dei prototipi, le testimonianze di contemporanei, le lettere, gli articoli, le pagine di diario e, soprattutto per quanto riguarda gli atti criminosi, la cronaca nera dei giornali e gli atti dei processi che Dostoevskij seguiva con grande interesse.

Nel capitolo dedicato all'esegesi di *Delitto e castigo*, Sokolov sottolinea l'importanza attribuita da Dostoevskij alla sofferenza, unica via attraverso la quale l'uomo può accedere alla felicità – ciò che spiega, tra l'altro, l'assenza di un "banale *happy end*" nelle opere dell'autore – e si sofferma sul pentimento di Raskol'nikov rilevandone la matrice cristiana, pur riconoscendo che a spingere il protagonista verso la rinascita o rigenerazione spirituale è stata soprattutto la coscienza del fallimento del proprio napoleonismo, del tentativo di elevarsi al di sopra del gregge dell'umanità tremante. Per il critico,

uno dei temi chiave di Dostoevskij è quello della sofferenza per il riscatto dai peccati dell'umanità, un Leitmotiv che ricorre incessantemente in tutti i grandi romanzi dello scrittore, in forme diverse che diventano via via più complesse e raggiungono l'apice nei *Fratelli Karamazov*.

Nel capitolo dedicato all'*Idiota*, Sokolov riscontra un ribaltamento dei ruoli dei personaggi rispetto a *Delitto e castigo*; laddove nel secondo era Sonja a rappresentare la salvezza spirituale e a spingere Raskol'nikov al pentimento, nell'*Idiota* è invece il principe Myškin, il "Cristo russo", a cercare, invano, di salvare Nastas'ja Filippovna. Ciò accade perché neanche un eroe "assolutamente buono" come il principe Myškin può fare qualcosa contro il male del mondo, può riuscire ad arginare devastanti passioni umane come quella d'amore e quella per il denaro.

Come aveva già rilevato Berdjaev, l'amore dei personaggi di Dostoevskij – un amore che come la *stichija* non conosce limiti né misura – porta alla rovina e, nella sua demonicità, può condurre alla follia non solo chi lo vive ma anche chi vi assiste. Creando un eroe sul modello di Cristo, e in scala minore di Don Chisciotte e Jean Valjean, Dostoevskij si proponeva non solo di contrapporre all'amore passionale di Rogožin l'amore "cristiano" che il principe Myškin prova per Nastas'ja Filippovna (un amore puro, libero da passioni, che mira alla rigenerazione e alla salvezza dell'amata), ma anche di trasmettere al mondo il messaggio della necessità di recuperare i legami con l'etica cristiana.

Sokolov si dedica a una lunga disanima delle affinità ideologiche tra Dostoevskij e il marchese de Sade, entrambi, a suo avviso, impegnati in un combattimento interiore contro i dubbi religiosi. Accomunati dalla convinzione che l'uomo "è capace di qualsiasi cosa" (de Sade) e che, se trionfa l'ateismo, tutto è permesso (Dostoevskij), essi tendono verso un unico obiettivo, quello di suscitare, ciascuno con i propri mezzi, la massima avversione possibile nei confronti del peccato per cui, alla fine dei conti, il principio di de Sade secondo cui "l'obbrobriosità del vizio salverà il mondo" non è che il rovescio della medaglia della massima dostoevskiana in base alla quale "la bellezza salverà il mondo". E la possibilità

della salvezza, secondo Sokolov, Dostoevskij non la nega a nessuno.

Giulia Gigante

M. Flores, 1917. *La rivoluzione*, Einaudi, Torino 2007

Perché la rivoluzione russa ha avuto tanto successo? Perché ancora oggi, a novant'anni di distanza, è considerata la rivoluzione per eccellenza? Sembrano queste le domande a cui Marcello Flores cerca di dare una risposta all'interno del suo bellissimo libro, *1917. La rivoluzione*. Flores, insegnante di Storia contemporanea e Storia comparata all'Università di Siena, sceglie per il suo ultimo lavoro un titolo solenne, il quale evoca tutta l'importanza e la potenza dell'argomento trattato. Un piccolo libro – quello dello studioso – poco più di 130 pagine, nel quale vengono esaminate con arguzia e intelligenza le premesse, gli eventi e le conseguenze dell'ottobre russo, e in cui si può oltretutto apprezzare una particolare attenzione verso lo stile: malgrado la “pesantezza” dell'argomento Flores riesce sempre a mantenere viva nel lettore l'attenzione e l'interesse grazie a una scrittura scorrevole e vivace, quasi di “calviniana memoria”. Al di là di qualsiasi orientamento politico che il lettore possa avere e delle conseguenze positive o negative della rivoluzione russa – soprattutto se si considerano le varie analisi storiche e sociologiche postume – lo studioso scava con acume negli avvenimenti di quegli anni ripercorrendo e tracciando le dinamiche cruciali e il senso logico degli stessi. Ciò nonostante, non dimentica mai le conseguenze che quella stagione storica ha inevitabilmente lasciato e che la società contemporanea sente oggi più attuali che mai, e non rimane incurante neppure dinnanzi alle impressioni che, a novant'anni di distanza, si possono avere guardando indietro. Le circostanze che portarono alla rivoluzione non vengono mai decontestualizzate, così il contesto storico e sociale assume nel testo un forte valore denotativo: Flores non dimentica di sottolineare la situazione di forte crisi vissuta dalla società russa all'indomani dell'ingresso in guerra o l'indebolimento economico già in atto da alcuni anni, e soprattutto quella voglia di cambiamento che già aleggiava all'interno del popolo russo, indicando in

questi elementi il seme che avrebbe poi dato origine a uno degli eventi più importanti del Novecento. Infatti, nota con vigore l'autore: “la mobilitazione del più grande esercito [...] non riusciva a nascondere un'instabilità della compattezza sociale e una fragilità delle istituzioni” (pag. 120). E aggiunge inoltre come il contesto della guerra andrà a naturalizzare i mesi (e gli anni) di violenza fisica (e non solo) che accompagneranno i fatti del febbraio. Flores – è importante notare – sebbene impasti le mani nella storia non sposta l'attenzione verso sterili giudizi morali, non è questo il fine del suo libro; piuttosto, cerca di individuare i motivi fondamentali delle ragioni che portarono i bolscevichi al potere. A dispetto di quanto appena detto, lo studioso non può far a meno di osservare quanto sia stata realmente importante la componente ideologica e la visione di se stessi come “avanguardia cosciente, incarnazione della Storia e del Destino del mondo” (pag. 125). Tuttavia, questa visione comporta l'identificazione del proprio potere con la storia da cui il mantenimento del riconosciuto potere viene legittimato oltre ogni limite “democratico”. La capacità tattica dei bolscevichi, mostra Flores, è indiscutibile, sia per quella storiografia che ha sempre avuto gesti d'apprezzamento verso la rivoluzione, sia per quella che considera la vittoria dell'ottobre tragica per la democrazia. Il passaggio (in pochi mesi) dall'essere una presenza minoritaria nella società e nelle istituzioni alla conquista del potere denota assolutamente una capacità e un'abilità non indifferenti. A queste capacità dei bolscevichi fanno da cornice gli errori commessi da coloro che osannavano la caduta dello zarismo e ritenevano i bolscevichi inadatti a gestire il potere. Altro argomento nodale del testo, correlato alle capacità politiche del partito, è quello del delicato tema delle “masse”: in “Lenin. L'uomo, il leader, il mito” Robert Service disegna un ritratto di Lenin dalle mille sfaccettature dalle quali emerge, però, un minimo comune denominatore, ovvero la capacità tattica e dialettica con cui il capo del partito intende “sfruttare” le passioni delle masse. È da questo testo che Flores parte per un'attenta analisi delle dinamiche partito/massa: Lenin desiderava che i bolscevichi apparissero come un partito la cui missione fosse quella di realizzare una rivoluzione

del popolo e per il popolo. Correlato al tema della dialettica usata da Lenin, Flores non può non soffermarsi sui simboli della rivoluzione: “si potrebbe parlare del trionfo del rosso in generale, non solo nelle bandiere” (pag. 43). Ma lo storico tende a precisare come la bandiera rossa diventi il “simbolo del bolscevismo solamente nel corso della guerra civile” (pag. 45). L’attenzione dedicata da Flores al tema del rapporto tra rivoluzione e i suoi simboli è sicuramente tra le parti più interessanti e avvincenti del testo, soprattutto se lo si vuol intendere da un punto di vista sociologico, e come ricorda lo stesso autore furono soprattutto i mesi successivi al febbraio a costituire il periodo di penetrazione più profonda, arrivando a considerarla quasi una “moda”. L’ultimo capitolo, intitolato “Il mondo e l’ottobre”, è l’occasione per Flores di rispondere a quelle domande iniziali che sembrano aleggiare su tutto il testo: è l’opportunità per scavare nelle radici del mito (e di come questa pagina di storia abbia potuto affascinare e ammaliare per decenni l’occidente e intere generazioni, a tal punto da vedere nella rivoluzione russa un modello, una fonte di ispirazione o una fonte di riflessione sul quotidiano e sul futuro). Per Flores, “la forza della narrazione bolscevica della rivoluzione” (pag. 131) risiede proprio nel costringere non solo le altre forze politiche, ma la stessa popolazione a schierarsi inevitabilmente dalla loro parte. Questo schema e questo tipo di comportamento, riflette l’autore, verrà applicato non solo in Russia, ma anche all’estero, e sarà proprio questo atteggiamento a spingere buona parte del movimento operaio a inserirsi attivamente all’interno dell’Internazionale comunista. Nonostante quest’ultima valutazione fatta dallo storico padovano, il testo di Flores rimane uno scritto di ampio respiro, che trasuda la vivacità dell’ottimismo che inizialmente impregnava l’idea del cambiamento. Un testo che è un invito alla conoscenza e alla riflessione, per tutti coloro (studiosi e non) che vogliano imbattersi e approfondire una delle pagine di storia che inevitabilmente ha cambiato, e tuttora influenza, il nostro modo di vivere, di pensare e le nostre ideologie.

Dario Ravalli

J. Hösler, *Slovenia – Storia di una giovane identità europea*, postfazione di J. Pirjevec, traduzione italiana di P. Budinich e S. Reina, Beit Casa Editrice, Trieste 2008

Il volume dello storico tedesco Joachim Hösler (edizione originale *Slowenien. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Regensburg 2006) viene a colmare una lacuna non solo e forse non tanto nel panorama librario di lingua tedesca, dove peraltro pochi anni prima era già uscito *Slowenien* di Petra Rehder (sia pure con un taglio molto più culturologico e politico piuttosto che storico), ma soprattutto in quello italiano. Si sentiva infatti davvero la mancanza di una presentazione, necessariamente sintetica ma a tutto campo, di una nazione che, pur risalendo la sua identità a più di mille anni or sono, ha raggiunto la piena indipendenza politica appena nel 1991 e il relativo riconoscimento internazionale nel 1992, quindi in un tempo molto vicino a noi. Si tratta poi di un paese che confina con l’Italia e che ha avuto con il suo ben più grande e popoloso vicino occidentale una lunga storia di rapporti e scambi, anche se purtroppo non privi – soprattutto nel secolo appena trascorso – di conflitti e attriti in parte a tutt’oggi irrisolti.

Se il lettore friulano e quello della Venezia Giulia avranno senz’altro molto da scoprire su questo vicino che spesso in passato hanno sentito più distante di quanto fosse in realtà, una tale presentazione sarà tanto più utile e si spera anche stimolante per tutti gli altri italiani, per i quali la Slovenia continua a essere per lo più un paese poco conosciuto. E questo nonostante l’integrazione della piccola repubblica in tutte le principali organizzazioni europee, *in primis* l’UE, e dal gennaio del 2007 anche il più ristretto gruppo dei paesi euro. Se i fattori appena menzionati hanno senz’altro contribuito, insieme all’indubbia attrattiva turistica delle montagne e di altre bellezze naturali della Slovenia, a imprimere pian piano, nella coscienza dei suoi vicini occidentali, quei tratti che rendono questo paese un *unicum* nel variegato mosaico europeo, il libro di Hösler lo farà meglio comprendere come tassello irripetibile e costitutivo di quella complessa compagine che costituisce il “continente antico”.

Il volume, che si presenta in formato standard con

una veste grafica gradevole, si articola in diversi capitoli, per uno spaccato cronologico che abbraccia circa 1.500 anni, dalla colonizzazione pre-slava ai giorni nostri.

Come osserva Jože Pirjevec nella sua postfazione, l'autore comprensibilmente vede le cose da un punto di vista tedesco. Se ciò da una parte offre al lettore italiano una prospettiva interessante, essendo appunto "terza", cioè né slovena, né italiana, dall'altra si intravedono talvolta dei limiti interpretativi. Quando per esempio a p. 17 citando i medioevisti Krahwinkler e Wolfram (la cui interpretazione egli sembra condividere) Hösler scrive "Quanti allora si misero in cammino verso Roma con Alboino furono chiamati 'longobardi', quelli che invece rimasero nell'Alpe Adria divennero 'ávári' o , 'slavi'", egli sembra tenere in scarso conto una questione fondamentale come quella della lingua, affermando a mio parere piuttosto superficialmente – come nota anche Pirjevec – che comunque si sarebbe trattato di "popolazioni eterogenee" in tutto e per tutto.

Giustamente Hösler vede nella Carantania (VII-X secolo) uno dei primi nuclei di uno stato slavo nel territorio in questione, anche se in questo – come in altri casi – egli dimostra di non conoscere a fondo la storiografia slovena, di cui anzi dà l'impressione di aver letto soltanto ciò che è stato tradotto in tedesco o in altre lingue occidentali.

L'autore tratta in modo piuttosto serio e approfondito il Medioevo sloveno (forse un po' più di spazio avrebbe potuto essere dedicato al ruolo giocato in campo culturale dai conventi religiosi), concentrandosi soprattutto sui conti di Celje, l'ascesa degli Asburgo e il re Mattia Corvino. Di quest'ultimo, da un punto di vista culturologico sarebbe stato forse interessante accennare all'eventuale collegamento con *Kralj Matjaž*, in Slovenia notissimo personaggio di ballate, fiabe e canti popolari. Più che alle rivolte contadine, che vengono comunque abbastanza approfondite, Hösler dedica spazio al grande evento religioso-culturale del secolo, la riforma protestante, soffermandosi anche sulle reazioni a essa, cioè controriforma e ricattolicizzazione dei primi decenni del secolo successivo. Sia in relazione a questo che ad altri periodi storici, l'autore dimostra particolare attenzione per le questioni sociali, fornendo

costantemente precisi dati statistici e demografici, che egli spiega e interpreta in modo valido e interessante.

Abbastanza seguito è l'aspetto culturale: giustamente viene sottolineato l'apporto fondamentale, attraverso i secoli, di personalità come il padre del protestantesimo sloveno Primož Trubar, il geniale e infaticabile erudito Valvasor, il monaco "risvegliatore" Pohlin, il mecenate Zois, i letterati Linhart e Vodnik, il filologo Kopitar, il poeta Prešeren e altri.

Per quanto riguarda il secolo dei lumi, naturalmente sono al centro della sua attenzione le riforme di Maria Teresa d'Austria e di suo figlio Giuseppe II. Meno obiettivo a mio parere egli si dimostra nel valutare le imprese napoleoniche in terra di Carniola, dove l'istituzione delle "province illiriche" – pur con tutti i suoi limiti – suscitò probabilmente nel popolo sloveno molte più simpatie per il condottiero francese di quanto lo stesso Hösler sia portato ad ammettere.

In modo molto dettagliato vengono esposti i tumulti e la generale irrequietezza del 1848, di cui l'autore tuttavia tende a sminuire un po' troppo l'aspetto etnico-nazionale-linguistico a scapito di quello sociale, pure certamente molto presente. Giustamente invece egli sottolinea la forza – ancora nell'Ottocento e tanto più nei secoli precedenti – del "patriottismo provinciale", per cui all'interno del territorio che oggi chiamiamo Slovenia gli abitanti sentivano, oltre alla generica appartenenza al mondo slavo e alla parallela fedeltà all'imperatore tedesco (o austriaco), un particolare attaccamento alla propria regione, cioè alla Carniola, Stiria o Carinzia.

Molto severo – e a mio vedere non sempre giustificatamente – è il giudizio di Hösler sulle posizioni culturali e politiche del clero e dei partiti cattolici sloveni, che tra Ottocento e Novecento produssero personaggi del calibro del vescovo (e da dieci anni beato) A.M. Slomšek, apprezzato perfino (ed è tutto dire) da parte della storiografia comunista degli anni Settanta, e dei politici J.E. Krek e A. Korošec, vero pilastro – quest'ultimo – della politica slovena e anche jugoslava negli anni Venti e Trenta del secolo appena trascorso.

In modo chiaro e approfondito l'autore tratta i drammatici eventi della prima guerra mondiale e il

difficile periodo tra le due guerre, dedicando però pochissimo spazio – come nota anche Pirjevec – alla lotta (armata e culturale allo stesso tempo) degli sloveni del Litorale contro l’oppressione fascista nel corso del famigerato “ventennio”, dopo che il trattato di Rapallo del 1920 aveva lasciato entro i confini italiani ben trecentomila sloveni, cioè un quarto dell’intera popolazione, come del resto riportato anche nel libro. Alla lotta degli sloveni del Litorale, che insieme ai croati dell’Istria – anch’essi sacrificati sull’altare della ragion di stato – furono di gran lunga i primi antifascisti d’Europa, perseguitati in maniera spesso feroce, l’autore dedica appena 4-5 righe, menzionando peraltro le due principali organizzazioni di lotta clandestina, il Tigr e la Borba.

Generalmente l’autore dimostra comprensione anche per le difficoltà incontrate dagli sloveni nell’impatto traumatico con le formazioni statali che seguirono al crollo dell’Impero Austro-Ungarico: il brevissimo Stato degli sloveni, dei croati e dei serbi, seguito subito dopo (con significativa inversione) dal Regno dei serbi, dei croati e degli sloveni, e infine, a partire dal 1929, dalla Jugoslavia. Forse l’offensiva denominazione di *Dravska banovina* [Banato della Drava], inventata dal regime centralista di Belgrado appositamente per cancellare il nome della Slovenia e quindi la sua identità, sarebbe stata meglio tra virgolette.

Notevole sensibilità è dimostrata dall’autore nel trattare il delicato tema della drammatica contrapposizione tra partigiani e domobranzi all’interno della terribile vicenda dell’occupazione nazifascista della Jugoslavia in generale e della Slovenia in particolare. Anche nel successivo capitolo relativo al dopoguerra, dal 1945 all’indipendenza, Höslser si muove con disinvoltura tra la presa di potere e il consolidamento della posizione di Josip Broz Tito, trattando con cognizione di causa le diverse questioni spinose sul tappeto, dalle epurazioni al rivoluzionamento dell’economia, ai confini da definire con Austria e Italia, alla cosiddetta “autogestione” (*samoupravljanje*), fino al ruolo della federazione multietnica, la Sfrj, tra i paesi non allineati. Con dovizia di particolari sono trattati gli ultimi anni della Jugoslavia, dalla morte di Tito vista come cesura ai primi passi della Slovenia verso la futura autonomia.

Molto buona anche la parte conclusiva del volume, comprendente non solo la progressiva rapida integrazione del paese – dopo la brevissima “guerra” contro l’esercito jugoslavo, la proclamazione dell’indipendenza e il riconoscimento della stessa – in tutte le istituzioni internazionali, ma anche interessanti brevi paragrafi che aiutano il lettore a conoscere meglio la Slovenia di oggi, come “Il bilancio economico”, “I rapporti con i paesi confinanti”, “Le minoranze in Slovenia”, “Gli Sloveni all’estero”, “Chiesa e cultura”, “La rielaborazione del passato”. Quasi inevitabile in questa fase molto più vicina a noi un maggior margine di soggettività nelle prese di posizione. Poco condivisibile è a mio parere l’indulgenza dell’autore nel giudicare per esempio un telefilm italiano targato Rai di qualche anno fa, *Il cuore nel pozzo*, che chiamare insulso e fazzioso è fargli un complimento, mentre l’autore sembra quasi meravigliarsi delle fin troppo blande proteste slovene all’epoca della messa in onda. Da vero tedesco, Höslser viceversa all’occasione non risparmia nel corso del libro aspre critiche alla politica dei propri connazionali.

Per concludere, qualche osservazione più tecnica e formale. Giusta è a mio parere la decisione dell’autore di scrivere il nome storico tedesco delle località trattate (accanto a quello sloveno), almeno alla prima occorrenza, come del resto viene precisato subito all’inizio. Altrettanto corretta, per la versione italiana, la scelta di usare – quando esistente e di uso corrente – il nome italiano con le stesse modalità. Forse però si poteva segnalare anche il nome slavo per quelle località, oggi al di fuori dei confini sloveni, che rientravano (in un’epoca o nell’altra) nei confini etnici di questa nazione e/o sono particolarmente importanti nella coscienza collettiva di questo paese: si veda il caso della località di Viktring presso Klagenfurt (Celovec in sloveno), il cui convento cistercense, con i suoi 867 anni, una delle più antiche culle della cultura del paese, reca parallelamente al nome tedesco, storicamente e tutt’ora, quello sloveno di Vetrinj.

Apprezzabile è anche – ormai *rara aves* nel generale malcostume di trascrivere parole di varie lingue, tra cui quelle slave (con alfabeto cirillico e non solo) secondo l’ortografia inglese o con altri improbabili

pasticci del genere – il corretto uso della trascrizione scientifica. Fa piacere insomma vedere una volta tanto scritto correttamente perfino il nome dell'ex presidente russo *Gorbačëv*. Buona anche l'idea di indicare all'inizio del libro le lettere dell'alfabeto sloveno con la pronuncia di quelle che si discostano dall'uso italiano.

Non manca qualche piccola disattenzione, come il nome della città di Škofja loka scritto costantemente in modo errato come *Škofija loka*, o quello del letterato giansenista Japelj riportato sempre alla tedesca come *Japel*, nonostante l'espressa intenzione dell'editore di adottare, in caso di una pluralità di tradizioni, la grafia slovena, scelta a mio parere condivisibile. Il titolo del *Saggio di una storia della Carniola* di A.T. Linhart (p. 76) è citato solo in traduzione italiana, mentre sarebbe stato meglio indicare, almeno tra parentesi, anche quello originale (*Versuch einer Geschichte von Krain*), tanto più che alla stessa pagina è menzionata, solo in francese, la famosa commedia di Beaumarchais *La folle journée ou Le Mariage de Figaro*. Compare inoltre qualche errore qua e là, come la data d'uscita del primo fascicolo del giornale letterario *Kranjska Čbelica* (è citato il 1833 invece del 1830), e si dice che il sacerdote e predicatore protestante Primož Trubar dovette fuggire da Lubiana due volte, nel 1540 e nel 1542, mentre in realtà egli scappò nel 1540 per tornare a Lubiana nel 1542; l'ultima e più drammatica fuga del padre della riforma slovena risale invece a più di vent'anni dopo (1565). Dopo di allora il sacerdote non poté più far ritorno in patria, e infatti morì in Germania, a Derendingen, nel 1586.

Non si vede dove Hösler abbia trovato il dato che il già citato "Leonardo da Vinci sloveno", J.V. Valvasor avrebbe parlato di *Krainer* e *Kranjci* come di due gruppi distinti (p. 63), mentre in realtà i due termini stanno invece semplicemente a indicare la denominazione degli abitanti della Carniola rispettivamente in tedesco e in sloveno. Nella cronologia alla fine del volume è poi presente un "Granducato di Carniola" al posto del corretto "Ducato di Carniola" (p. 266).

Molto utili risultano le varie cartine storiche, si sente invece la mancanza di una mappa della Slovenia attuale. Numerose e ben scelte le foto, in parte

anche a colori. Estremamente valide le otto pagine della già citata cronologia. Ottima infine l'idea di riportare alla fine del libro brevi biografie di personaggi importanti per la storia del paese, cui si rimanda alla loro prima occorrenza nel corso del testo. Segue la bibliografia che rivela le carenze probabilmente linguistiche dell'autore cui si è già accennato più sopra: tra le opere citate, quelle in lingua slovena sono pochissime. Il tutto si conclude con l'indice dei nomi e quello dei luoghi.

Il volume – i cui pregi in generale sopravanzano di molto i difetti – guadagna anche dalla postfazione di Jože Pirjevec, che da "storico, sloveno e triestino" – come scrive lui stesso – in una dozzina di pagine integra e corregge qualche punto di vista dell'autore tedesco. È auspicabile che questo gradevole e interessante libro contribuisca davvero, anche in considerazione del fatto che è scritto da un autore *super partes*, al dialogo sloveno-italiano. A riprova della comprensione talora scarsa e difficoltosa tra queste due nazioni, lo stesso Pirjevec nelle ultime battute della sua prefazione sottolinea eloquentemente "il fatto stesso che per conoscere la storia degli sloveni, in un momento in cui le frontiere fra i due paesi vengono aperte nell'ambito dell'accordo di Schengen, sia necessario tradurre un testo dal tedesco".

Maria Bidovec

F. Gentilini, *Infiniti Balcani. Viaggio sentimentale da Pristina a Bruxelles*, Pendragon, Bologna 2007

Questo libro è un saggio in forma di diario di viaggio che ripercorre le tappe professionali di Fernando Gentilini. Nato a Subiaco nel 1962, diplomatico dal 1990, scrittore per passione, Gentilini ha trascorso buona parte della sua carriera a Bruxelles, presso le istituzioni europee, e i Balcani, prima come rappresentante di Javier Solana e poi del governo italiano. Questo suo libro, vincitore del premio Grinzane-Cavour 2007 per la saggistica, è diviso in dodici capitoli preceduti da un prologo ed è dedicato alla parte occidentale dei Balcani. Gentilini ci racconta del Kosovo precedente l'indipendenza da Belgrado, della Serbia del dopo-Milošević, dell'indipendenza del Montenegro, della questione macedone e della Bosnia-Ercegovina come culla dell'Europa. Su questa tela si innesta l'Europa delle istitu-

zioni. Gentilini mette a fuoco propositi, questioni e limiti della politica di Bruxelles nell'area prima e dopo le guerre della ex Jugoslavia, ne analizza l'antitetività di visione, contesa fra localismo ed europeismo, sintetizza com'è percepita l'Europa unita dai Balcani. Il libro è dunque un compendio di riflessione politica (sempre e comunque strettamente personale) e slancio intellettuale, mirato ad arricchire il testo di informazioni che forse non ci permettono di prevedere quello che sarà il futuro, europeo o meno, dei Balcani, ma che certo ci traghettano in una dimensione corale del mondo al di là dell'Adriatico. Gentilini tesse una trama fitta di vissuto personale, curiosità locali, storia e letteratura che ci restituisce il ritratto vivo di una zona densa di tensione politica, ma anche culturale, lontana da Bruxelles eppure sprofondata nel cuore dell'Europa, zoppicante nel suo sviluppo sociale, ma prepotentemente ricca nella sua multietnicità. Ed ecco quindi che Belgrado diventa la città bianca, un mosaico a più tessere che non è solo storia cittadina e nazionale, ma è anche letteratura, esperienza di vita, categoria dello spirito. Attraverso l'occhio della storia, Gentilini cerca di capire come si è evoluta la Serbia nel Novecento, dopo il Congresso di Berlino, ma la voce storica cede il passo, a breve giro di posta, a quella visionaria di Goran Petrović che nel suo romanzo, *69 cassette*, crea una città del cuore e della mente che negli anni Trenta palpita di gente oziosa che passeggia, di clacson stridenti e di bimbi e di venditori di ciambelle che gridano per offrire leccornie ai passanti. Ma la vena di Gentilini non si esaurisce nella complementarità storico-letteraria. Vero obiettivo dell'autore è far parlare la Belgrado umana. Gli interessa dirci di Milo e Svetlana, gli amici che lo ospitano quando è nella capitale, e raccontarci del loro appartamento e degli oggetti che lo abitano, commentare le foto sugli scaffali dello studio e le passioni letterarie dei due belgradesi.

Anche il Kosovo, il paese dei corvi, prende forma nella sovrapposizione di più piani. Ad esso si fa subito cenno nell'incipit del libro che si apre con la partenza di Gentilini da Pristina per far rientro a Bruxelles dopo due anni di missione. L'autore si sofferma poi sui Balcani visti da Bruxelles per immergersi di nuovo nella realtà kosovara nel terzo capi-

tolo. L'idea di iniziare un testo dedicato ai Balcani rievocando la partenza da essi, è un escamotage narrativo che permette a Gentilini di ripercorrere *au rebours* i posti toccati durante il viaggio di ritorno: Pristina, Prizren, al confine con l'Albania, Tropoje con i villaggi e le montagne albanesi, Scutari, Cattaro e il Montenegro, la Croazia marittima di Dubrovnik e Spalato, l'Ercegovina, per arrivare a Zagabria e da lì a Bruxelles. Il resoconto, sentito e partecipato, delle diverse tappe è disseminato di curiosità. Uno dei codici d'onore kosovari e albanesi, il *kanun*, è spiegato con dovizia di particolari, ma a esso si affiancano le difficoltà che l'autore ha incontrato a parlarne con le donne del luogo, confinate a un ruolo ancillare in una società patriarcale come quella kosovaro-albanese. Il bagliore storico avuto dal Kosovo nel tardo ottocento con la nascita della lega di Prizren si scontra con la locale arretratezza sociale, esemplificata, nella cronaca, dall'incontro casuale con un uomo in sella a un asino, armato di fucile e di telefonino – un omaggio ai tempi che corrono. E così, attraverso una narrazione sinuosa che intesse continuamente informazioni personali e cultura locale *lato sensu*, Gentilini si fa largo fra i luoghi da lui toccati. L'intreccio, la polifonia, l'accostamento di più livelli mai uniformati, mai fusi in una sola voce, ma anzi, spesso in antitesi fra di loro, garantiscono un'eterogeneità di momenti narrativi che, da un lato investe il libro fin nella sua struttura e, dall'altro, duplica l'andamento antitetico (se non apertamente contraddittorio) della storia culturale degli Slavi del sud. Nella Prefazione leggiamo che l'autore ha concepito questo testo sull'onda dell'ispirazione emotiva, senza badare che fosse un prodotto "ben proporzionato e luccicante come le mele di serra che si vendono adesso". Al di là dei propositi, l'impressione che questo libro rende è quella di una volontà scrittoria che faccia trasparire e vibrare tutta la complessità balcanica, attraverso l'interiorizzazione del principio antinomico come *genius loci* e sua cifra cognitiva. E difatti, la felice intuizione del testo sta proprio nello squilibrio strutturale, nel racconto diseguale delle vicende balcaniche che affianca alla logorrea autoriale sugli argomenti di elezione una certa ritrosia su momenti non necessariamente marginali, ma senz'altro di minore interesse

per Gentilini. *Infiniti Balcani* non è un diario-saggio canonicamente ineccepibile. Difetta di organicità nella narrazione e di rigore nella composizione, elude ogni discrezione nel trasmettere passioni e inclinazioni emotive e questo porta l'autore, di tanto in tanto, a delineare una realtà che risulta sopraffatta dal sentimento. Eppure è proprio in questa scrittura così libera, sprezzante di qualsivoglia canonicità che sta il fascino del Gentilini scrittore. Egli è sapiente nel manovrare cuore e testa, convincente nella sua noncuranza delle regole dell'arte, abile nel confezionare un testo che, sottraendosi a definizioni troppo rigide, si presenta come un prodotto semplicemente bello.

Eugenia Gresta

L. Tolstoj – T.A. Kuzminskaja, *Memorie di una contadina*, traduzione e cura di I. Panfido, Casagrande, Bellinzona 2008

Il testo in oggetto presenta numerosi motivi di interesse, in quanto sollecita la necessità di un complesso di differenti approcci storiografici, sia pur connessi tra loro. Pubblicato una prima volta nella rivista *Vestnik Evropy* nel 1886 con il titolo di *Bab'ja Dolja*, grazie all'interessamento di Tolstoj, questo libro venne poi riproposto alla stampa nel 1902, in una edizione mondata – probabilmente per volontà dello stesso scrittore – dai brani considerati maggiormente scabrosi secondo l'ottica del tempo, per poi essere diffuso (nel 1922, in lingua francese) presso il pubblico europeo-occidentale. La traduzione italiana, operata da Isabella Panfido, è condotta sulla base dell'edizione originale.

Il libro consiste nella trascrizione delle memorie confidate oralmente da parte di Anisja – una serva della gleba nata intorno ai primi anni Quaranta dell'Ottocento in un villaggio nelle vicinanze di Jasna Poljana – a Tat'jana Andreevna Kuzminskaja, sorella di Sof'ja Tolstaja, e poi rielaborate sotto la sovrintendenza di Lev Tolstoj, il quale provvede a improntare la fedele trascrizione operata dalla cognata alle esigenze religiose del *tolstolstvo*, la filosofia "anarchico-cristiana" che era venuto elaborando a partire dal 1878 in avanti, senza che fosse venuto per questo meno l'atteggiamento spontaneo e privo di moralismi edificanti che doveva per forza di cose

caratterizzare il testo nella versione raccontata dalla stessa Anisja.

Narrata secondo la diretta schiettezza del *prostonarod'e*, e abbondante di termini colloquiali e vernacolari, la vicenda si sofferma sulla ricostruzione della storia della vita della stessa Anisja, intesa dall'infanzia sino all'età anziana, e in particolare sulle sue sofferenze, sulle terribili miserie materiali e sulle rare – ma comunque profonde – gioie. Questo tema, inteso in termini assoluti, si offre a una lettura "di genere", la quale ci permette di mettere a fuoco l'asprezza della condizione delle donne contadine in particolare (ma di tutti gli esseri umani, più in generale) al tempo della Russia ottocentesca. Ciononostante, il vitalismo della protagonista, intriso di un fatalismo profondo quanto il suo stesso spirito di sopportazione, fa sì che il libro "divent[i] una novella buona, un verbo che, nella assoluta semplicità e crudezza del racconto orale, assume il peso di testimonianza storica ed esempio di vita", secondo il commento di Isabella Panfido. In questo modo, il matrimonio con Danilo, un giovane contadino imposto dalla famiglia, sulla base di esigenze economiche piuttosto che su quelle del cuore, la nascita dei figli (alcuni dei quali morti prematuramente, per via degli insopportabili stenti) vengono cristianamente accettate dalla protagonista, e le sue parole possono così restare "salde e positive, di una concretezza elementare e salvifica, dettata dal profondo segno di religiosità dello spirito popolare russo, in un ininterrotto rapporto di obbedienza al disegno divino".

In relazione a ciò, ritengo che il passo più esemplificativo sia quello in cui Anisja confessa come, dopo essere stata costretta a sopportare con spirito di rassegnazione la vicinanza del marito, prese ad amarlo nel momento in cui ebbe un figlio da lui, peraltro nato in circostanze tutt'altro che semplici: "parlando mi prende la mano e io non la sposto, ma anzi sono contenta che tenga la mia mano tra le sue. Gli parlo e lo guardo negli occhi: come mi è caro, adesso, tanto caro, come se qualcosa si fosse sciolto nel mio cuore. Dal quel momento non ho più smesso di volergli bene".

Vista sotto le lenti della storia politica e di quella sociale, la vicenda di Anisja pone in rilievo le no-

te contraddizioni scaturite in seguito alla liberazione dei contadini rispetto al giogo della servitù della gleba, culmine della fase riformistica e “liberale” della prima parte del regno di Alessandro I. Per effetto di ciò, numerosi contadini poveri non riuscirono a riscattare la propria emancipazione, finendo costretti a lavorare alle dipendenze dei medesimi aristocratici di cui erano già stati i servi, oppure a tentare la ventura per mezzo dell’emigrazione pionieristica oltre gli Urali. La via della Siberia, sino a quel momento, era stata percorsa da pochi; si erano avventurati sin laggiù solo alcune guarnigioni militari, le quali avevano il compito di presidiare un territorio solo nominalmente spettante all’Impero zarista, ma in realtà *tabula rasa* –; i lavoratori coatti – è proprio al seguito del marito Danilo, condannato ai lavori forzati per un furto di poco conto cui si ridusse per colpa della fame, che Anisja svolse la sua terrificante anabasi siberiana, accompagnata dai figli ancora molto piccoli –; infine, i primi coloni che, sebbene lo stato scoraggiasse – ancora sino a questa fase – l’emigrazione verso la Siberia, diedero vita all’epopea della colonizzazione dei territori orientali dell’Impero.

In sede di conclusione, è opportuno sottolineare adeguatamente che il testo scritto da Tolstoj e da Tat’jana Kuzminskaja costituisce una riprova dello “strano amore fisico” provato dal romanziere russo “per l’autentico popolo lavoratore”, e per le persone semplici e oneste che popolavano le campagne russe, a suo modo di vedere portatrici dei più autentici ed elevati valori cristiani.

Andrea Franco

L'Europa dei giovani: sguardi su autori emergenti e nuove tendenze nelle letterature europee contemporanee, a cura di M. Boschiero, M. Piva, M. Prandoni, Cleup, Padova 2007

Il desiderio di scoprire il presente si respira fin dal titolo: *L'Europa dei giovani: sguardi su autori emergenti e nuove tendenze nelle letterature europee contemporanee*, un libro che si occupa di nuove generazioni di scrittori, di casi letterari emergenti, di letteratura dei giovani, un vera e propria “finestra aperta” sulle nuove espressioni letterarie dell’Europa del XXI secolo. Quando si inizia a dare uno sguardo alle prime pagine si scopre che l’ampia rassegna sul-

le nuove tendenze europee è il risultato di una iniziativa promossa da un gruppo, anch’esso altrettanto giovane, di dottorandi, assegnisti, neolaureati in lingue e letterature straniere all’Università di Padova. Il volume è infatti la raccolta degli atti della giornata di studi tenutasi il 6 dicembre 2006 presso l’Università patavina dedicata alla presentazione degli studi sulle panoramiche letterarie contemporanee e al confronto tra gli scrittori di diverse nazionalità europee.

Il volume si sviluppa in quattordici saggi. Ogni contributo è dedicato a una specifica area culturale europea oltre che alla presentazione di uno o due autori di rilievo, che, se considerati nel contesto unitario dell’opera, ci forniscono una visione piuttosto ampia, anche se allo stesso tempo parziale, delle realtà letterarie odierne. La complessità e vastità del campo di ricerca non avrebbero permesso di delineare un quadro completo ed esaustivo di tutte le tendenze letterarie contemporanee; da qui la scelta degli autori di muoversi attraverso “sguardi” che si sono soffermati, non solo su scrittori che hanno goduto di un immediato successo editoriale, ma anche su figure emergenti spesso trascurate dai *curricula* accademici o estranee al successo di critica e/o di pubblico. Il filo conduttore che ci conduce da un testo all’altro e che in un certo qual modo ordina il materiale di per sé eterogeneo, poiché frutto di quattordici mani diverse e di altrettante esperienze di studio e ricerca, è dato dall’individuazione di argomenti ricorrenti e suggerimenti interpretativi comuni.

Il libro si apre con il saggio *Gioventù e letteratura in Spagna. La traiettoria letteraria di Jose Angel Mañas*, che indaga la linea della narrativa spagnola intenta a riflettere la realtà vissuta dalla gioventù della Spagna degli anni Novanta. Quella che è stata definita la Generazione X, nota anche come Generazione Kronen, dal successo del primo romanzo di Mañas, *Historias del Kronen* che scatenò un vero e proprio fenomeno culturale tanto da diventare nome di battesimo di un’intera generazione. Una traiettoria letteraria che attraversa un universo fortemente in crisi, privo di speranze future, è la stessa che ritroviamo nelle pagine dello scrittore olandese Arnon Grunberg, inizialmente associato dalla criti-

ca alla *Generatie Nix* [Generazione Niente]. Anch'egli esprime il disorientamento dei giovani dei primi anni Novanta, il senso di noia e inutilità che pervade la dimensione presente e l'età dell'adolescenza. Entrambi esempi delle dinamiche generazionali che rifiutano i modelli passati, la loro ribellione è consapevole, è volutamente provocatoria e priva di riferimenti alla generazione precedente di cui vedono il misero fallimento. Ancora più aspra e violenta è l'opposizione ai vecchi regimi portata avanti ne *I giovani poeti emergenti nelle letterature romena e la forza del pomodoro. Identità generazionale tra incudine e martello...* La dichiarazione di "doppia rottura", sia con le radici storiche che con la società attuale, fa della Generazione 2000 romena la manifestazione più aggressiva del conflitto contro la tradizione culturale del secolo scorso.

Scrittrici che si rivolgono esclusivamente a un *target* adolescenziale, la russa Irina Denezhkina e la polacca Dorota Masłowska sono tra le autrici della Generazione *next*, coloro che nascono negli anni Ottanta e che riscuotono un immediato successo editoriale grazie al debutto sulla scena letteraria del *teen novel*. La loro è invece una ribellione inconsapevole che esclude totalmente il confronto con il mondo adulto; i loro personaggi si muovono solamente in un tempo presente; non vi è scontro o ribellione, ma totale immersione nella dimensione mediatica del nuovo millennio.

Una visione diversa è quella che viene fuori dal saggio dedicato alla più recente poesia britannica d'immigrazione *Luoghi non giurisdizionali: il corpo nella giovane poesia britannica* attraverso le parole dell'anglo-nigeriana Patience Agdabi, della caraibica Valerie Bloom, di Dorothea Smartt e di Judith Bryan. Tutte voci – queste – che crescono nell'ambiente cittadino delle moderne metropoli multietniche e che si ritrovano a pieno titolo nell'idea di poesia come *happening* e *reading*, in quanto evento che accade in luoghi concreti, che ritrova il gesto, la musica e il corpo, ultimo involucro "di una vita non espropriabile [...] ultima frontiera di un essere nello spazio e tra gli altri" (p. 50). Una frase che sembra adatta anche a descrivere quello che è stato etichettato come il "Woodstock letterario croato", il festival della letteratura alternativa contempora-

nea croata, noto come Fak (Festival alternativne književnosti), al quale è dedicato il saggio *Quando la letteratura imitò Woodstock ovvero il fenomeno del Fak in Croazia*. Inaugurato nel 2000, il festival itinerante di letteratura pubblica ha trovato l'ampio consenso del pubblico e dei media. Anch'esso in un certo modo espressione di un incontro tra corpo e parola, tra immagine e suono, si è servito della formula festival-concerto per portare sulla scena le voci più significative della scena letteraria croata contemporanea.

Di "scrittura seriale" si parla quando ci si riferisce alla copiosa produzione letteraria di due autrici francesi Amelie Nothomb e Eliette Abecassis, due scrittrici "fedeli" al mercato editoriale tanto da pubblicare con scadenza regolare i propri romanzi. Il termine infatti vuole sottolineare la periodicità della loro scrittura, che inevitabilmente crea attese nella critica e nel pubblico, suscitando di anno in anno un interesse crescente per questa "scrittura al femminile", che si offre come "corrispettivo editoriale dei *serial* che imperversano alla tv" (p. 124). Risulta però difficile delimitare il ruolo delle scrittrici solo nell'ambito di questi due aspetti stereotipati della scrittura: ogni nuovo romanzo dimostra di essere il risultato di un sapiente *mix* tra l'abilità stilistica e l'attenzione per la lingua, tra la promozione pubblicitaria e il fenomeno mediatico. Un ulteriore esempio della fortunata combinazione tra il talento dell'autore e la capacità di saper gestire l'immenso successo che lo ha travolto e lanciato sulla scena letteraria internazionale è quello dell'emergente scrittore tedesco Kehlmann, al quale è dedicato il contributo *Le ragioni di un successo: Daniel Kehlmann e il suo bestseller...*

Voci del tutto originali, difficilmente assimilabili alle nuove tendenze, sono quelle dedicate a Nicole Müller: *un disincantato sguardo femminile sulla Svizzera d'oggi* e al *Fräuleinwunder* e il debutto di Juli Zeh sulla scena letteraria tedesca. Entrambi cercano di sconfiggere quella tendenza che spinge a etichettare ogni fenomeno e che rischia di ridurlo a una definizione semplicistica e minimizzatrice. Da un lato la scrittrice svizzera Nicole Müller si batte contro la classificazione della letteratura lesbica di genere in una precisa "categoria", superando le distin-

zioni tra generi, tra letteratura maschile e letteratura femminile, nel tentativo di dare voce a un io narrante che non porti decisamente all'emarginazione. Al contrario, Juli Zeh tenta di differenziarsi nettamente dalle dinamiche generiche e generazionali, che troppo facilmente incasellano le nuove tendenze letterarie, in nome di una rivendicazione da parte della giovane letteratura delle tematiche politiche e sociali, come strumento critico della realtà contemporanea.

I saggi dedicati al famoso scrittore russo Viktor Pelevin, alla greca Amanda Michalopulu e alla poetessa galega Estibaliz Espinosa possono essere considerati come esempi di letteratura contemporanea che forniscono un terreno fertile per un'indagine critica degli elementi stilistici, strutturali e linguistici. Le complesse linee narrative dei romanzi che trattano trame originali, come quelle ambientate nel contesto galego, o la lingua multiforme di Pelevin, intrisa di giochi di parole e di termini stranieri, offrono nuovi e interessanti spunti interpretativi sul piano della lingua.

Un invito alla lettura è il saggio *Jaroslav Rudiš e Petra Hůlova: nuovi orizzonti nella prosa ceca contemporanea*, un percorso letterario alla scoperta delle caratteristiche della letteratura ceca degli ultimi anni, un invito a percorrere le strade intraprese dai due giovani scrittori. Diverse esperienze che partono dalla Repubblica ceca e arrivano a Berlino per Rudiš e in Mongolia per Hůlova e che confermano "la strada della diversificazione" (p. 183) intrapresa dalla letteratura ceca.

Le quattro sessioni che hanno scandito la giornata di studi hanno rappresentato anche un'occasione, non secondaria alle finalità accademiche, per favorire la collaborazione e l'incontro tra persone che condividono gli stessi interessi, per promuovere inviti alla lettura, per suscitare una curiosità comune volta ad approfondire, anche in seguito, quelle voci che hanno saputo catturare l'attenzione di chi condivide la passione per le letterature straniere, di chi va alla scoperta di giovani scrittori di successo, di chi dedica tempo e studio alle nuove espressioni letterarie, ma anche semplicemente di chi di questa "Europa dei giovani" si sente parte.

Valentina Silvestri

Modest Musorgskij (nella cunetta)

Tutto in lui è fiacco e inespressivo, mi sembra che egli sia un perfetto idiota. Non ha niente dentro (Vladimir Stasov, 1863).

Musorgskij è quasi un idiota (Milij Balakirev, 1863).

Nelle liriche di Musorgskij c'è l'aspirazione a prendere degli argomenti della vita russa senza scopo particolare, ma per lo meno senza le scene ripugnanti (Valentina Serova, 1868).

Nelle sue liriche il signor Musorgskij tenta sempre di sembrare originale a tutti i costi, senza rendersi conto che essere diverso dagli altri non significa necessariamente essere originale. Vi si trova il più grossolano realismo, un susseguirsi – a proposito e a sproposito – di dissonanze, di sequenze di quinte, di ogni sorta di stranezze ritmiche e armoniche che sono vergognose, per nulla originali e spesso completamente inadatte al testo. Vi si nota un susseguirsi immotivato di diesis e di bemolle (evidente segno di diletterismo). Infine il compositore non termina i suoi brani passando per la dominante, come si fa di solito, ma in tutte le altre maniere possibili, a patto che non siano usate da altri musicisti. La gente di solito esce di casa passando per la porta; questo non esclude la possibilità di volare fuori dalla finestra. Alla fine delle sue liriche il sig. Musorgskij generalmente salta dalla finestra (Aleksandr Famincyn, 1870).

Il sig. Musorgskij è un compositore implume (Dmitrij Minaev, 1871).

Secondo l'ordine di Vostra Eccellenza, è stata esaminata la partitura del Boris Godunov, composta da Musorgskij, che era stata offerta per la rappresentazione, in presenza mia e di Louis Maurer, Napravnik, Voiacek, Klamrot, Papkov, Bez. Fu deciso all'unisono di fare la votazione in presenza di queste sette persone; il risultato fu che vennero fuori sei palline nere e una pallina bianca; per ciò ho l'onore di restituire la detta partitura a Vostra Eccellenza (Ivan Ferrario, 1871)

L'inizio del monologo di Boris è piuttosto scialbo e privo di un pensiero musicale audace (Cezar' Kjuj,

1871).

In Musorgskij la parola città (scena quarta della carta geografica, atto III) precedeva la parola fiumi, ciò che mi irritava immensamente, perché pensavo che l'accordo in mi bemolle, tonalità naturale delle città e delle fortezze, non era al suo posto. Allora pregai Musorgskij di invertire le parole, in modo che città cadesse sull'ultimo accordo. E ora ogni volta che sento questo accordo di mi bemolle, in coincidenza con la parola che gli conviene, provo la più grande soddisfazione (Nikolaj Rimskij-Korsakov, senza data).

A voi tutti, che coi vostri buoni consigli e con la vostra simpatia per la mia causa, mi avete dato la possibilità di assolvere il compito contenuto nel principio fondamentale dell'opera Boris Godunov, dedico il mio lavoro (Modest Musorgskij, 1874).

Boris Godunov è una cacofonia in cinque atti e sette scene. Per quanto riguarda l'aspetto tecnico dell'arte musicale (forma, armonia, contrappunto), il sig. Musorgskij ha difetti che rasentano l'assurdo (Nikolaj Solov'ev, 1874).

L'opera [il Boris Godunov] ebbe un grande successo di pubblico. Secondo Cesar Kjuj dopo ognuna delle sette scene la stragrande maggioranza del pubblico chiamava in prosenio gli interpreti e l'autore (Robert W. Oldani, 1981).

Noi consideriamo vero successo solo quello di opere che sono state accolte bene per diversi anni di seguito (Nikolaj Solov'ev, 1874).

I cori forse cantavano bene, ma le continue dissonanze e il goffo trattamento delle voci di questa nuova opera arrivano a un punto tale che non riusciamo sempre a giustificarli e a distinguere gli errori del compositore da quelli degli interpreti (German Laroš, 1874).

Boris Godunov è un lavoro immaturo (Cesar Kjuj, 1874).

Questo stivale bollito viene dato per il quarto anno consecutivo. Quando sento che a Pietroburgo danno o stanno per dare Boris Godunov, si risveglia in me una straordinaria tenerezza per l'opera italiana, per le quadriglie francesi, per il teatro buffo e so-

prattutto per gli organetti di barberia... dagli stivali bolliti della Nuova Scuola russa sento il bisogno di fuggire e di nascondermi, ovunque, ma soprattutto (per la legge di compensazione) tra le braccia della musica senza pretese (German Laroš, 1876).

La situazione di un uomo che è gettato in un labirinto deve essere poco allegra: corre qua e là; pensieri diversi, strani e distorti, gli si affollano in testa; più cammina e maggiore è la distanza che gli resta da percorrere; e non importa quanto talento abbia, tanto non potrà mai uscirne. Questa è la situazione del sig. Musorgskij (Konstantin Galler, 1875).

Dopo le rappresentazioni del Boris Godunov, Musorgskij diradò le sue visite in casa nostra: il suo carattere mutava visibilmente; egli si mostrava misterioso. Il suo amor proprio si accrebbe ancora e il suo modo oscuro di esprimersi prese proporzioni straordinarie... In quel tempo cominciò a diventare un assiduo frequentatore del Malyj Jaroslavec e di altri ristoranti. Solo, o in compagnia di nuovi amici, vi rimaneva sino al mattino bevendo cognac. Quando cenava da noi o presso altre famiglie, rifiutava quasi sempre di bere del vino, ma poi la notte andava al Malyj Jaroslavec. Più tardi, uno dei suoi compagni di allora, un certo V., mi raccontava che la loro compagnia aveva adottato una parola specialmente coniata: cognaccarsi, e che la realizzava in tutta la forza del termine... Cognaccarsi non faceva molto male ai suoi nuovi amici, mentre era un veleno per la sua natura nervosa e malaticcia (Nikolaj Rimskij-Korsakov, senza data).

Musorgskij, il re dei cacofonisti contemporanei, ha superato se stesso in quest'opera e ha composto musica da manicomio (German Laroš, 1876).

Musorgskij è – diremo – un barbaro (Michel Dimitri Calvocoressi, 1925).

Musorgskij è come un curioso essere primitivo che faccia la scoperta della musica ad ogni passo (Claude Debussy, 1945).

E Modest Musorgskij poi! Dio mio, e Modest Musorgskij! Ma lo sapete in che condizioni ha scritto la sua opera immortale, la Chovanščina? (Venedikt Erofeev, 1970).

Nella sua forma integrale Boris Godunov è so-

vrabbondante (Michel Dimitri Calvocoressi, 1925).

Una roba da far ridere e piangere allo stesso tempo. Modest Musorgskij se ne sta stravaccato sbronzo fradicio in una cunetta, quand'ecco che passa di lì Nikolaj Rimskij-Korsakov in smoking e con un bastone da passeggio di canna di bambù (Venedikt Erofeev, 1970).

Nikolaj Rimskij-Korsakov si ferma, solletica Modest col bastone e gli fa: Alzati! Va a lavarti, poi siediti e finisci di scrivere la tua divina opera Chovanščina! (Venedikt Erofeev, 1970).

E la campana poi – ma che razza di campana è quella? Non è che una risibile parodia di una campana (Dmitrij Šostakovič, 1972).

Ed eccoli seduti: Nikolaj Rimskij-Korsakov se ne sta seduto in poltrona a gambe accavallate e col cilindro di sghimbescio nella mano. E di fronte gli sta Modest Musorgskij, del tutto sfinito, tutto nero di barba, che, chino sulla panca, suda e scrive le note. Modest sulla panca vorrebbe smaltire la sbornia: che gliene importa delle note! Mentre Nikolaj Rimskij-Korsakov col cilindro di sghimbescio nella mano non gli permetteva di smaltirla, la sbornia... (Venedikt Erofeev, 1970).

Non appena, però, la porta si chiude alle spalle di Rimskij-Korsakov, Modest pianta lì la sua immortale opera Chovanščina e paffete! Nella cunetta (Venedikt Erofeev, 1970).

Noi musicisti amiamo parlare di Musorgskij, e ritengo anzi che sia questo l'argomento che più ci sta a cuore, secondo soltanto alla vita sentimentale di Čajkovskij (Dmitrij Šostakovič, 1972).

E poi si rialza e rismaltisce la sbornia e di nuovo paffete! (Venedikt Erofeev, 1970).

Tra parentesi: in certe situazioni, bere non fa male, e lo dico per esperienza personale (Dmitrij Šostakovič, 1972).

Nel secolo che è trascorso dalla morte di Musorgskij, la fama di molte opere d'arte si è eclissata; infatti alcune di esse, che un tempo ebbero grande successo, oggi giacciono sepolte negli scaffali delle bi-

blioteche e nulla potrà ormai turbare il loro sonno (Abram Gozenpud, 1981).

E d'altronde i socialdemocratici (Venedikt Erofeev, 1970).

Paolo Nori

C. Emerson, *Vita di Musorgskij*, traduzione dall'inglese di A. Cogolo, EDT, Torino 2006

Questa biografia di Modest Petrovič Musorgskij (edizione originale *The Life of Musorgskij*, Cambridge 1999) si rivela sin dall'inizio insolita, diversa dalle opere canoniche del genere, sia nell'approccio critico, sia nell'articolazione dei contenuti. Come spiega l'autrice nella prefazione, infatti, la scarsità di eventi esteriori nell'esistenza del musicista e la mancanza di memorie o confessioni dettagliate contribuiscono ad aumentare gli ostacoli e le barriere per il biografo, acuendo l'impressione di una "impenetrabilità del soggetto". Nel passato la psicologia elusiva del musicista e la sua innata ritrosia nel parlare di sé e della sua arte hanno favorito interpretazioni piuttosto monolitiche, in cui prevalevano gli orientamenti personali di amici e conoscenti. A differenza di molti protagonisti della scena culturale ottocentesca, Musorgskij non ebbe un indirizzo stabile né una casa propria, non viaggiò al di fuori della Russia, non si sposò mai e visse come uno scapolo sregolato, isolato rispetto alla società. I veri "eventi" su cui si intreccia il suo percorso biografico sono legati quindi alla sua immaginazione drammaturgica e musicale, alla ricostruzione di una spiritualità ambigua e visionaria, ricca di sfumature e capace di creare opere immortali.

Si può parlare di una vera e propria "biografia dell'anima", in cui fatti e dati concreti vengono proiettati su uno sfondo storico-culturale più ampio senza forzarne la lettura. Le atmosfere rarefatte della campagna russa e la dimensione emotiva ovattata in cui crebbe Musorgskij vengono spesso messe in relazione con alcuni suoi punti di riferimento come Gogol' e l'*Oblomov* di Gončarov: le affinità profonde con queste figure chiave della letteratura russa tornano più volte nel testo, e rappresentano dei Leitmotiv che mettono in una luce diversa determinate scelte e comportamenti dell'artista. Il fascino ambivalente della passività e della rinuncia al mon-

do esterno evocano un'interiorità complessa e tormentata, una percezione radicale nella sua autenticità. Sulla scia di Gogol', il compositore sviluppò una brillante attività epistolare, in cui giocando con il suo innato talento per le finzioni indossava di volta in volta delle "maschere" del sé, dietro alle quali momenti di grande fervore ed entusiasmo creativo si alternavano a periodi di cieco sconforto e abbandono. Lo scrittore ucraino costituì una delle passioni costanti di Musorgskij: era talmente affascinato dai toni grotteschi e dal terrore ipnotico emanato dal folclore nei suoi testi da realizzarne trasposizioni musicali in varie occasioni (dal *Matrimonio* e dal racconto *La fiera di Soročincy*). Come osserva Emerson, la sensazione incombente del declino della vita di fronte all'avanzare inesorabile del tempo è un aspetto che accomuna la visione del mondo dei due autori. Particolarmente interessante appare anche la descrizione del contesto socio-politico ottocentesco e del clima culturale degli anni '60, dagli effetti rilevanti sulla vita quotidiana del compositore; il decreto di abolizione della servitù della gleba (1861) influì pesantemente sul reddito dei piccoli proprietari terrieri, costretti come nel suo caso ad accettare umili impieghi nell'amministrazione zarista per sopravvivere.

I sei capitoli di cui si compone il testo seguono l'itinerario cronologico della breve vita di Musorgskij (1839-1881), dai primi anni nel villaggio di Karevo (regione di Pskov), sino al convulso periodo finale a Pietroburgo, in cui miseria e malattia ne determinarono il tragico declino. Allo stesso tempo, tuttavia, ogni sezione approfondisce una tematica principale legata al periodo biografico preso in considerazione, come i rapporti con la famiglia, gli intensi legami con la ristretta cerchia di amici e mentori, le idee di Musorgskij sulla tecnica e sulla teoria musicale, la centralità della storia e del folclore russo nelle sue composizioni, la presenza sinistra e ricorrente della morte. Il clima psicologico e culturale in cui nascono le opere è ricostruito con precisione, dalle prime raccolte liriche come *La stanza dei bambini* e *Svetik Savišna*, sino ai capolavori *Boris Godunov* e *Chovanščina* vengono rintracciate alcune costanti di tipo tecnico e soprattutto contenutistico. Pagina dopo pagina prende corpo l'elaborazione di un

linguaggio musicale originale e inconsueto, in cui gli echi dei canti popolari tradizionali e la percezione delle tragiche condizioni di vita del popolo russo emergono con straordinaria forza e bellezza.

L'infanzia e la giovinezza dell'artista (1839-1856) trascorrono in una sonnolenta proprietà rurale della sconfinata provincia russa e risultano scarsamente documentate; gli aspetti più significativi sono legati al rapporto diretto con la natura e all'intenso amore per la musica: come racconterà più avanti in alcune lettere, per il piccolo Modest il pianoforte rappresentava il primo vero strumento di comunicazione, il *trait d'union* con il mondo esterno, tanto che la sua straordinaria abilità alla tastiera rimane un tratto caratteristico sino in età matura. La famiglia Musorgskij era di antiche origini nobili, ma poco abbiente, e contava una nonna serva (Irina Georgievna), poi sposata dal proprietario; secondo varie fonti questa presenza favorì un contatto insolitamente stretto dei bambini con il folclore locale contadino e con i suoi rituali. Il linguaggio altamente stilizzato delle canzoni e il repertorio dei lamenti popolari della regione avranno un'influenza rilevante sullo sviluppo delle teorie musicali del compositore, soprattutto rispetto alla sua decisione di "rispecchiare in musica la lingua parlata". Come si è già osservato, la morte accompagna tristemente la sua esistenza sin dall'infanzia: solo due dei quattro figli della coppia Musorgskij sopravvivono, e il senso della perdita e del declino della vita segnano irreversibilmente l'immaginario di Modest.

Dal 1852 al 1856 vi è una prima svolta nella sua biografia, il periodo trascorso nella scuola dei cadetti della guardia imperiale a San Pietroburgo, a cui si fanno risalire l'abitudine al bere e alla dissoluzione; l'atmosfera cosmopolita del ginnasio tedesco accentua le tendenze aristocratiche e *bohémien* del compositore, che tuttavia rinuncia ben presto a questa vita dando le dimissioni dal corpo degli ufficiali a soli diciannove anni. La musica e la presenza costante e premurosa della famiglia restano gli aspetti più significativi: l'attenta analisi dell'autrice sviscera le pieghe dei fatti, ne fa intravedere le continuità e le ambivalenze, smussando la rigidità delle valutazioni imposte per lungo tempo dalla critica sovietica. L'orientamento tendenzialmente realista

dell'opera di Musorgskij e la sua parabola di "martire delle iniquità del regime zarista" vengono messi in discussione, lasciando il posto a una visione più complessa, ambigua e sfumata. Secondo gli studi più recenti, infatti, l'ombra onnipresente della famiglia sembra aver avuto un influsso negativo sullo sviluppo della personalità autonoma di Musorgskij, tanto da rappresentare uno dei fattori che intensificò la sua propensione all'alcolismo. La morte della madre (1865) costituì non a caso un momento terribile: restare orfano a venticinque anni fu devastante per l'artista, e segnò l'inizio di un cupo alternarsi di fasi creative e bui momenti di crisi.

Il principio guida del pregevole lavoro di Emerson è l'indagine del credo estetico del musicista, che si sentiva sostanzialmente estraneo a tutte le tendenze della sua epoca e vedeva nell'arte un mezzo per comunicare, per dialogare con le persone, come dimostra la sua predilezione per le composizioni vocali e i legami profondi con i canti del folclore popolare russo. Grazie a quest'opera è possibile andare oltre l'immagine stereotipa del musicista tramandata dal celebre dipinto di Il'ja Repin dell'ultimo periodo; accanto al genio sciatto e indomabile che secondo l'interpretazione tradizionale avrebbe "rispecchiato lo spirito autentico del popolo russo" emerge infatti il ritratto di un giovane aristocratico, raffinato nei gusti, nei modi e nel comportamento, dall'aspetto colto di un *dandy*:

Il quadro, realizzato pochissimi giorni prima della morte del compositore, mostra un uomo in uno stato di profonda decadenza: sorretto, coperto da una vestaglia da camera dell'ospedale, trasandato, gonfio, scarmigliato, con gli occhi spiritati. È fin troppo facile, guardando questo ritratto, immaginare un'intera vita vissuta con animo disperato. L'immagine di Musorgskij diventa così quella dell'"idiota sapiente", perseguitato da critici ostili e costretto al bere; un uomo che, nonostante nei momenti di lucidità fosse capace di produrre capolavori, non avrebbe mai potuto sviluppare le sue doti attraverso una disciplinata e consapevole scelta fra le risorse musicali a disposizione. Tutto ciò a dispetto degli accurati manoscritti del compositore, della sua prodigiosa tecnica pianistica, della sua complessa intelligenza filosofica e (fino agli ultimi anni) del suo aspetto quasi da *dandy* (epilogo, p. 136).

In linea con altre letture recenti citate nel testo (Taruskin, Dobrovenskij), l'approccio critico si rivela particolarmente oggettivo ed equilibrato, l'analisi

si è pacata nei toni e sottile dal punto di vista dell'introspezione psicologica. Si preferisce sospendere il giudizio nel momento in cui si toccano questioni delicate e piuttosto dibattute come la natura delle frequentazioni intime di Musorgskij, l'alcolismo che lo portò a rovinarsi la salute o la colossale confusione prodotta dai rimaneggiamenti altrui nelle edizioni postume delle sue opere (si pensi ai ruoli di Stasov e Rimskij-Korsakov). A proposito del rapporto di Musorgskij con l'amore erotico, ad esempio, si osserva che Modest Petrovič affascinava le donne, ma era emozionalmente dipendente dagli amici uomini. Il compositore manifestò sempre un'estrema aversità per il matrimonio, e al sentimento passionale ricambiato da parte di una donna sembrava preferire un amore infantile e idillico, una chiusura a riccio dagli echi oblomoviani:

Musorgskij, naturalmente, non era Oblomov. Benché spesso si rimproverasse la sua "pigrizia russa" e il suo metabolismo apatico, non fu mai privo di energia creativa. Cresciuto da genitori amorosi e iperprotettivi, "mollemente" dedito ai sogni e alla lettura per tutta la vita, nondimeno Musorgskij era, a modo suo, ambizioso. Nel grande e penetrante romanzo di Gončarov, tuttavia, egli deve aver sentito una dinamica – o meglio, un'economia – di mezzi e finalità a sé congeniali. L'amore stile Oblomov è pensato per proteggere il proprio potenziale creativo dall'assoluto del mondo. Viene in aiuto a coloro che sono incapaci nelle faccende materiali, non richiede passione sessuale (che è disruptiva, invasiva e genera sempre nuovi obblighi) ma un costante provvedere ai bisogni materiali (cap. II, p. 44).

La validità scientifica dell'approccio dell'autrice è evidenziata anche dalla fitta presenza di informazioni dettagliate su figure di rilievo dell'epoca, da una precisa documentazione sulle tendenze musicali e sulle correnti artistico-culturali con cui si confrontava il pensiero e l'orizzonte creativo di Musorgskij. Dal punto di vista strettamente musicale, il testo è corredato da un postludio finale a cura del musicologo David Geppert, in cui si esprimono delle valutazioni tecniche aggiornate sulla produzione artistica del compositore; il testo è arricchito oltretutto da numerose illustrazioni d'epoca e da accurate indicazioni bibliografiche.

Come si è già osservato, questa biografia *sui generis* ha il pregio di non schierarsi e non giudicare in modo netto, lasciando il lettore libero di inferire e di

riflettere; le molteplici interpretazioni dell'opera e della figura del compositore proposte nelle diverse epoche vengono analizzate con minuziosa oggettività nell'epilogo, facendone vedere in alcuni casi l'unilateralità e le componenti ideologiche contingenti (si pensi alla celebrazione del "martirologio" del genio incompreso di Musorgskij da parte della critica sovietica, ma anche alla lettura del finale corale di *Chovanščina* come profezia degli orrori staliniani in anni più recenti). La potenza dell'immaginario e della musica di Musorgskij oltrepassa le cornici delle singole opere, che ancor oggi sembrano offrirci un affresco cupo e visionario del dramma e del destino ricorrente del popolo russo, sospeso fra l'intensità del suo passato e una corsa sfrenata verso un futuro ignoto. La revisione dell'immagine leggendaria e "maledetta" sbandierata per anni dalla storiografia antizarista non sminuisce in alcun modo la grandezza del genio del compositore; ne fa emergere invece un ritratto più attuale, meno mitizzato ma molto più vicino a noi proprio nelle sue incertezze e contraddizioni. È come se a tratti la penna della biografa indugiasse, e fra le righe si cogliesse una comprensione che oltrepassa secoli e culture, frutto di un profondo rispetto per le debolezze umane e la vulnerabilità di un uomo di immenso talento.

Ilaria Remonato

P.A. Florenskij, *Iconostasi. Saggio sull'icona*, a cura di G. Giuliano, Medusa, Milano 2008

Giuseppina Giuliano, per la collana Hermes di Medusa diretta da Pier Angelo Carozzi, propone ai lettori italiani di Pavel A. Florenskij una nuova versione del saggio *Ikonostas*, basandosi sul manoscritto degli anni 1921-1922. La nuova traduzione, critica nei confronti del lavoro, comunque meritevole, compiuto da Pietro Modesto nel 1977 per Adelphi, presenta alcune novità che tentano di superare la polivalenza e l'ambiguità talvolta notevole del linguaggio dell'autore in questione. Nella sua introduzione, la stessa curatrice ricorda l'emblematico caso del termine *lik*, tradotto da Modesto come "sguardo" e adesso reso con "sembiante". Lo sguardo (di Modesto), il sembiente (di Giuliano), è la manifestazione dell'ontologia nel volto: ed è ciò che trasfigurando il volto, rappresenta l'idea. Così i due mon-

di (il visibile e l'invisibile) sono secondo Pavel Florenskij in contatto: nasce per questo il problema del loro confine, e la vita nel visibile che si alterna alla vita nell'invisibile, nel sogno, primo passo, diviene contemplabile in un atomo di tempo che renda in breve la trasparenza del congiungimento. Ciò che vale per il sogno potrebbe essere ripetuto nel caso di ogni trapasso da sfera a sfera, secondo il filosofo: nella creazione artistica l'anima è sollevata dal mondo terreno ed entra nel mondo celeste, nutrendosi di immagini, toccando gli eterni noumeni delle cose e tornando dunque al mondo terreno. È in questo senso che, per Pavel Florenskij, l'opera d'arte è "sogno sostenuto", e l'iconostasi è "stampella della spiritualità". La pittura di icone è la "metafisica dell'esistenza, non una metafisica astratta ma concreta". Come "la pittura a olio è la più adatta a trasmettere la realtà sensibile del mondo e l'incisione il suo schema razionale, la pittura di icone esiste come fenomeno concreto dell'essenza metafisica da essa raffigurata". Perciò "nella pittura di icone non si riflette nulla di casuale, non solo empiricamente casuale ma anche metafisicamente, se tale espressione, esatta e necessaria nella sostanza, non urta troppo l'orecchio" (p. 95).

Il mirabile confronto tra iconografia orientale e occidentale, aperto da Florenskij nel saggio composto ai tempi del lavoro per la conservazione dei beni culturali del monastero di San Sergio, è ormai da tempo un classico e un passaggio imprescindibile per chi voglia avvicinarsi alla comprensione dell'icona russa in particolare, e della più grande estetica orientale in senso lato. *L'Analiz*, mirabile trattato del filosofo, nuovo fondamento e punto di congiunzione di un pensiero tutto intero, ai tempi di Zolla introvabile nella sua forma incompiuta, era uno dei saggi che il comparatista avrebbe voluto con tutte le sue forze rintracciare, mentre introduceva la prima versione italiana di *Ikonostas*, nel 1977. Perché "mi lasciò impacciato, trasognato l'incontro con l'arci-prete Pavel Florenskij; in lui [...] le stesse idee erano apparse, riunendosi, svolgendosi in steli e foglie di pensieri, come in me oggi giorno", raccontava già nel 1977. "Va da sé, su di lui aveva sfolgorato ciò che su di me barlumava, dentro di lui s'era incastonato ciò che in me aveva lasciato una tenuissima im-

pronta, ma tanto più l'essenziale identità mi sbalordiva, ritornandomi costante nel cuore" (E. Zolla, *Prefazione*, P. Florenskij, *Le porte regali*, Milano 1977, p. 11).

Ikonostas, frutto delle lezioni tenute all'Accademia moscovita sulla filosofia del culto, sintesi parziale dei molteplici rapporti intessuti da Florenskij con l'ambiente simbolista e non solo, è ormai considerabile e considerato un classico del pensiero orientale, punto di congiunzione con una filosofia occidentale vicina e distante, in un certo senso mutila, ma poi qui perfettamente rielaborata.

Antonio Maccioni

M. Elia, *VChUTEMAS. Design e avanguardie nella Russia dei Soviet*, Lupetti, Milano 2008

Aperti a Mosca dal 1920 al 1926 come scuola d'arte (e fino al 1930 con denominazione e prospettive differenti), vicini al Bauhaus nel tentativo di porre in relazione la creazione artistica al mondo della produzione industriale, i laboratori del VChUTEMAS divennero fucina di artisti nuovi, che si muovevano per la pittura, la scultura, l'architettura, che si formavano nei diversi settori industriali, dall'arte grafica al design, al tessuto, fino alla ceramica, alla lavorazione del legno e del metallo. Fu il decreto del Consiglio dei commissari del popolo, risalente al 19 dicembre del 1920 e firmato da Lenin, come ricordato nel 1996 da L. Komarova, che istituì ufficialmente gli atelier: secondo il documento, l'obiettivo formativo non era semplicemente artistico, quanto piuttosto artistico-industriale. Rispetto agli SGChM vennero infatti ridotti i laboratori di pittura a discapito dell'area figurativa e a favore di quella produttiva.

L'istituto venne guidato da tre differenti rettori che si susseguirono nel tempo, S. Ravdel' (1920-1923), V. Favorskij (1923-1926), P. Novickij (1926-1930), che ovviamente influirono sull'orientamento generale e sulla definizione degli obiettivi. Ravdel' tentò fin dal principio di servire al rapporto in senso programmatico tra facoltà produttive e facoltà non produttive; con l'approssimarsi del rettorato di Favorskij, anche alla luce della mancata svolta richiesta in modo ben più incisivo dalle volontà fondative dell'istituto, i rapporti tra i due schieramenti diven-

nero in modo imprevisto sempre più tesi. Durante gli anni Dieci, e quindi in particolare all'inizio degli anni Venti, si assisteva comunque a una tappa preparatoria nella formazione di un nuovo stile e di una nuova tendenza, che passava prima di tutto per la distruzione degli stereotipi tradizionali a opera delle correnti artistiche di sinistra, che già spianarono la strada a quelle prolusioni fondative che portarono alla nascita del VChUTEMAS in quegli anni.

In un clima di grandi trasformazioni "una nuova generazione di artisti si fece avanti", e "i sostenitori del 'nuovo per tutti' iniziarono a identificarsi con le masse dei lavoratori e ad affiancarsi a esse". Lo fecero "invocando, mediante opuscoli, manifesti, cataloghi, programmi e conferenze, la necessità di integrare l'arte nella vita quotidiana". Per questo "i loro appelli si mostrarono tanto appassionati, veementi e radicali da influenzare il disegno e il ri-disegno di oggetti comuni e, soprattutto, da sviluppare una nuova concezione della comunicazione di massa e nuove idee di sviluppo delle città". Bandendo ogni forma di naturalismo e di realismo, rifiutando ogni forma di imitazione della natura, si richiedeva "un cambiamento nella percezione e nella comprensione dell'arte stessa. Un compito difficile, che ebbe le sue premesse fondamentali nei primi anni del XX secolo con le avanguardie artistiche russe" (pp. 9-10).

Avvenne così che "le aule aprirono le porte alle realtà artistiche circostanti, l'accademismo venne accantonato e gli insegnanti ebbero l'opportunità di impostare un nuovo modello di didattica basandosi sull'esperienza personale" (p. 21). Eppure, "la chiusura nei confronti della tradizione e dell'accademismo, se da un lato favorì lo sviluppo della ricerca creativa, dall'altro produsse la distruzione di un sistema didattico ripetutamente collaudato del quale si avvertì la mancanza" (p. 23).

Venne stabilito che la formazione avrebbe dovuto abbracciare la molteplicità settoriale delle conoscenze disponibili, dalla tecnica all'arte, fondendo l'istruzione artistica con l'attività materiale, superando in qualche modo il divario tra arte e vita, tra artista e lavoratore, interagendo con problematiche ben più ampie e più complesse di quanto potrebbe apparire nel volume curato da Marco Elia. In que-

sto modo “i singoli generi artistici iniziarono a essere concepiti come elementi di un complesso unitario, nel quale tutte le discipline si sarebbero potute arricchire e integrare l’una con l’altra contribuendo, ognuna con i propri strumenti, a risolvere i compiti della progettazione e della produzione” (p. 26).

Quando nel 1923 la direzione dei VChUTEMAS passò nelle mani di V. Favorskij (pedagogo, artista, teorico dell’arte), si giocò lo scacco alle facoltà produttive. Il nuovo rettore finì con l’esonerare dall’insegnamento molti fautori delle discipline propedeutiche (come Rodčenko, Ladovskij e Papova, sostenitrice delle teorie del Costruttivismo). Una volta “eliminati i creatori delle materie propedeutiche”, le unità didattiche di Grafica, Superficie e colore e Volume lasciarono il posto al Disegno, a Pittura e Studio del colore, Rilievo e Scultura figurativa. Si trasformarono in “semplici prove che precedevano il passaggio al rilievo e alla scultura figurativa ‘a tutto tondo’” (pp. 57-58). Con la fine del rettorato di Favorskij i laboratori furono pronti per iniziare un graduale percorso incontro alla fine.

Marco Elia, autore di un volume ai VChUTEMAS dedicato (e poi nutrito attraverso schede e repertori iconografici), è architetto, dottore di ricerca e docente di Disegno industriale e Progetto del mobile presso l’Istituto superiore di design di Napoli. Nel tentativo di stabilire e rivalutare il rapporto tra design e avanguardie negli anni direttamente successivi alla Rivoluzione di Ottobre, ha il merito di aver rinvangato su un argomento vagamente sviscerato e poco riproposto dall’editoria italiana. Ai fondamentali risultati di un lavoro più ampio e diffuso (L. Komarova, *Il VChUTEMAS e il suo tempo. Testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, a cura di A. Latour, traduzione di R. Chiummo, Roma 1996) si aggiunge ora il breve percorso che è possibile intravedere in *VChUTEMAS. Design e avanguardie nella Russia dei Soviet*. Si tratta di uno studio che, per ragioni puramente “settoriali”, come è chiaro, tende a lasciar cadere numerosi presupposti, autori e aspetti controversi, legati alle più disparate discipline. Molto altro si potrebbe riscoprire e, forse, un giorno, lo si farà.

Antonio Maccioni

M. Voždová – J. Špička, *Francoúzká a italská dramatická tvorba na moravských a slezských divadelních scénách*. Vydavatelství Univerzity Palackého, Olomouc 2007

Come scrive in apertura del suo saggio uno dei due curatori “seguire la storia lunga più di un secolo degli allestimenti degli autori italiani in Moravia vuol dire rivivere la storia del diciannovesimo e del ventesimo secolo”, perché si possono seguire l’alternarsi delle mode, le eventuali censure di regime e le interpretazioni tendenziose che portano ora alla ribalta un Goldoni in salsa soc-realista, ora un neorealismo politicamente impegnato, ora ancora un oscuro autore minore a scapito del troppo impegnativo Pirandello. Il volume *Francoúzká a italská dramatická tvorba na moravských a slezských scénách* [La drammaturgia francese e italiana sulle scene della Moravia e della Slesia] diventa così molto più che un semplice catalogo d’archivio accompagnato dall’apparato editoriale dei due curatori Marie Voždová e Jiří Špička. Il tomo consta di 600 pagine e si divide in due sezioni geografiche: la Voždová (vice direttrice della Cattedra di Lingue e Letterature Romanze all’Università Palacký di Olomouc) introduce la storia delle fortune teatrali francesi, Špička (docente di letteratura italiana alla stessa Università di Olomouc) si dedica poi a quelle nostrane (per il lettore che non conosca il ceco rimandiamo a un buon riassunto italiano relativo alle nostre fortune drammaturgiche in Moravia: J. Špička, “Il teatro italiano in Moravia nel XIX e XX secolo”, *Humanitas Latina in Bohemis*, a cura di G. Cadornini e J. Špička, Albis-Fondazione Cassamarca, Kolín-Treviso 2007, pp. 243-252). Per quanto non mappi la regione politicamente e storicamente centrale dell’odierna Repubblica ceca, ovvero la zona geografica di Praga e della Boemia, pur tuttavia il quadro offerto da Špička ci aiuta ugualmente a leggere in filigrana l’atteggiamento e i gusti di un popolo riguardo ai grandi nomi del teatro italiano: se si poteva prevedere che un classico come Goldoni figurasse con una certa continuità in cima alle classifiche del gusto e fosse il più frequentemente allestito, vedere nomi come quello di Eduardo De Filippo o di Silvio Pellico denotano già una peculiarità ricettiva e dei

metodi di interazione specifici fra la cultura teatrale italiana e quella moravo-slesiana.

Fra le curiosità segnalate da Špička nel suo bel saggio, che aiuta il lettore ceco a situare storicamente ed esteticamente i vari autori menzionati, c'è appunto la *Francesca da Rimini* del pensatore risorgimentale: nella Brno che lo vide prigioniero alla fortezza dello Spielberg, Pellico godette infatti nel 1922 della prima cecoslovacca della sua tragedia, in occasione del centesimo anniversario della sua incarcerazione. Ad ogni modo l'opera non ebbe un particolare successo e, svolto il suo ruolo di iniziativa memoriale, non ritornò più sulle scene morave. Un autore che invece torna a più riprese, anche se a tratti manipolato, è Goldoni, che risulta in assoluto l'autore italiano più rappresentato sulle scene teatrali in questione (la cinquina dei più presenti è completata da Carlo Gozzi, Niccolò Machiavelli, Luigi Pirandello e Eduardo De Filippo). Ancora sul finire del diciannovesimo secolo Goldoni ebbe la sua prima assoluta nelle terre dell'odierna Repubblica ceca, al Teatro nazionale di Praga, e il curatore del volume ci ricorda come per i primi vent'anni del secolo appena trascorso fossero comunque pochi i ritorni del teatro italiano, stante anche la relativa povertà della offerta. Con l'avvento di Pirandello e lo sviluppo socio-culturale della prima Repubblica cecoslovacca indipendente (1918-1938) le acque si smuovono: il premio Nobel siciliano diventa così il primo concorrente di Goldoni nella frequenza e nella coscienza culturale dei cechi e dei moravi (per ben due volte egli visitò anche Praga). Per l'area geografica cui il volume è dedicato poi, è giusto ricordare come in Moravia venissero messe in scena ben 16 opere pirandelliane (quasi la metà della sua opera dunque), ma che purtroppo vaste aree della sua creazione vennero totalmente trascurate, tanto che, quasi fosse moda passeggera, il suo nome scomparve dai cartelloni quasi di colpo. Si avvicinavano comunque i tempi dei totalitarismi, che imposero ovviamente il loro dazio nell'interpretazione, quand'anche non proprio nella scelta, delle *pièce* rappresentabili: l'*Enrico IV* di Pirandello fu appunto bloccato a Brno, dopo che l'armistizio dell'8 settembre '43 indusse i nazisti che occupavano Boemia e Moravia a vietare le opere italiane. E se fra

le personalità in qualche modo coinvolte nella politica culturale fascista venne rappresentato in Moravia l'ebreo Aldo De Benedetti, con le sue disimpegnate commedie dei "telefoni bianchi", nel secondo dopoguerra è invece il comunismo di ispirazione stalinista a imporre paletti e preferenze agli autori di una nazione, l'Italia, ufficialmente appartenente al campo della "reazione capitalista". In particolare dalla presa di potere dei comunisti cecoslovacchi nel febbraio 1948 in poi, i repertori drammaturgici moravi e slesiani sono ovviamente legati alla stringente maglia politico-culturale del partito al potere, che vede in Goldoni (o meglio in un Goldoni adattato e modellato agli scopi del momento e al "popolo socialista") una voce sicura e aproblematica, quando non addirittura un rappresentante ante-litteram della lotta "contro i padroni" (Špička ricorda che *Il servitore di due padroni* fu una delle opere più adattate anche nell'Unione sovietica). Fatto sta che dal '48 al '57 in Moravia Goldoni fu l'unico italiano rappresentato. Solo con l'atmosfera del disgelo dei paesi del Patto di Varsavia (anche se il periodo di maggiore libertà espressiva è diverso di paese in paese) anche in Moravia si diversifica il repertorio teatrale italiano e spuntano nomi nuovi e interessanti: Eduardo, sul quale si specializza con merito il teatro cittadino della bella città morava di Olomouc (*Il sindaco del rione Sanità*, *Le voci di dentro*), o le opere di autori più noti come sceneggiatori cinematografici (Nicola Manzari e Tullio Pinelli), mentre risorge un limitato interesse per Pirandello, e Gozzi e Goldoni, nella loro qualità di classici, si difendono sempre bene. Purtroppo la ricchezza dell'offerta sarà nuovamente castrata con l'arrivo dei carri armati sovietici e con il ventennio della "normalizzazione" (1968-1989), di modo che, come giustamente lamenta Špička, le voci davvero moderne e originali non giungeranno quasi affatto sulle scene morave e slesiane: Pier Paolo Pasolini, Carmelo Bene, Giovanni Testori, Diego Fabbri saranno del tutto esclusi, e anche a Praga si vedranno di rado. Avvicinandoci ai nostri giorni, non possiamo che ricordare con il curatore l'*affaire* Dario Fo, che sarebbe stato gradito alle autorità cecoslovacche per il suo orientamento "progressista" e per gli spunti anticlericali, ma che nel 1979, con un atto ufficiale di protesta contro la

persecuzione dei membri del dissenso cecoslovacco di Charta 77, vietò la messinscena delle proprie opere in tutta la repubblica socialista.

Qual è la situazione post-rivoluzione di velluto e quella attuale? Purtroppo non eccessivamente rosea, ci viene detto: sono pochissimi gli autori nuovi che possono essere trovati nel puntuale elenco delle rappresentazioni presente in fondo al volume, che parte dall'Ottocento (fondazione dei teatri stabili in lingua ceca) e arriva fino al 2007. Goldoni rimane un *evergreen*, fra gli adattamenti atipici figurano ad esempio la dura allegoria di Cesare Zavattini, *Come nasce un soggetto cinematografico*, o un paio di presenze di Lina Wertmüller (davvero non si è trovato nulla di meglio?), mentre specificità tutta morava sembra essere la riscrittura teatrale dei soggetti felliniani. Ricordiamo dunque sulle scene di Brno *La strada*, *Ginger e Fred* o *Le notti di Cabiria*, che per quanto in modo atipico testimoniano il richiamo sempre vivo dei nomi più universali dell'arte italiana. Sempre a Brno, veniamo a sapere da questo ricco saggio introduttivo alla parte italiana, è viva la tradizione della commedia dell'arte.

Quali dunque i meriti di questa pubblicazione, utile anche agli studiosi italiani di teatro e di culture comparate? Da un lato, scorrendo l'elenco delle messe in scena, ci si fa un'idea piuttosto netta delle alterne fortune politiche e dei mutamenti del gusto nei rapporti fra Italia e Moravia, nonché fra mondi culturali italiano e ceco *tout court*; dall'altro il saggio dedicato all'Italia offre al lettore ceco uno spaccato molto chiaro e dettagliato della nostra arte scenica, soprattutto di autori come Eduardo De Filippo o Machiavelli, che, stanti le loro tipicità storico-geografiche, sono ottimamente introdotti e "mediati". Un ottimo esempio di lavoro d'archivio e consultazione di materiali d'epoca, che dimostra come si possano mettere a disposizione del pubblico dei lettori comuni e degli specialisti i mezzi forniti dalle istituzioni culturali statali.

Massimo Tria

M.P. Pagani, *I mestieri di Pantalone. La fortuna della maschera tra Venezia e la Russia*, Angelo Colla Editore, Costabissara (Vi) 2007

Lo studio di Maria Pia Pagani sulle peregrinazioni della maschera di Pantalone in Russia è uscito in occasione del terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni, presso l'editore Angelo Colla, all'interno della Collana di studi e ricerche sulle culture popolari venete.

L'introduzione di Sisto Dalla Palma propone una riflessione sulle relazioni della commedia dell'arte con la cultura russa, non solo teatrale. Da subito emerge come la commedia sia stata protagonista di intrecci col mondo popolare e ortodosso, oltre che fonte di ispirazione per l'ambito culturale. Spetta al teatro russo del Novecento il compito di far fruttare l'incontro col teatro italiano, non solo della commedia e di Goldoni, ma anche di grandi attori come Salvini, Rossi e la Duse, di cui si ricordano fortunate tournées.

Come sottolinea Sisto Dalla Palma, è possibile riconoscere nel lavoro di ricerca di Miklaševskij, Mejerchol'd, Vachtangov, Evreinov, una straordinaria stagione di rinnovamento della scena teatrale attraverso la commedia (p. XVIII), che passa per uno studio approfondito dei tipi e delle maschere, come di quel "perfetto uomo di mondo" (p. 3) che fu Pantalone.

È con una analisi dell'opera di Miklaševskij che si apre lo studio di Maria Pia Pagani. Rileggendo *La Commedia dell'Arte o Il teatro dei commedianti dei secoli XVI, XVII, XVIII*, la studiosa ha colto quei passi capaci di restituire un tutt'intero della figura di Pantalone. Miklaševskij non si limitò a intraprendere uno studio filologico della commedia, poiché operò con l'intento di farla rivivere sulla scena attraverso le sue collaborazioni con Evreinov e Mejerchol'd. Senza dubbio quest'epoca presenta una straordinaria fioritura di sperimentazioni caratterizzate dall'innesto del seme dell'"improvvisa" sul fertile terreno degli Studi; tuttavia la raffinatezza del libro della Pagani ci conduce verso apparizioni meno note del mondo della maschera in Russia, quando ad esempio l'autrice cita e commenta la monografia (pubblicata postuma) di Aleksej Karpovič Dživelegov e gli articoli di Stefan Stefanovič

Mokul'skij degli anni '40.

La Pagani ha saputo intrecciare sapientemente studi russi e italiani sull'argomento, cambiando di volta in volta lente prospettive: ha così riletto la trascrizione di una conferenza di Ettore Lo Gatto degli anni '50 e '60, dal titolo "L'influenza del teatro italiano sul teatro russo" (p. 22), dove il nostro insigne slavista sottolineava l'importanza dell'opera di Vladimir Nikolaevič Peretc.

Questo percorso di ricostruzione filologica appartiene al primo dei cinque capitoli del libro, intitolato *I volti del magnifico*.

Con un accenno a un articolo del '55 di Anton Giulio Bragaglia sulla natura istrionica di Pantalone, si apre il secondo capitolo, *Il giullare Pantalone*, il cui titolo riprende un racconto di Nikolaj Semenovič Leskov. *Skomoroch Panfalon* (titolo originale dell'opera) offre alla Pagani la possibilità di penetrare la questione dello stitilismo nell'ortodossia russa, e di vedere come questo si possa ricongiungere alla giullareria attraverso l'incontro di Ermio con Pantalone, noto come colui "che tiene allegri tutti gli abitanti di Damasco" (p.35).

Nel terzo capitolo, *Far orecchie da mercante*, viene analizzata una bylina, un antico canto popolare, che ha per protagonista un veneziano. Il testo, dal titolo *Solovej Budimirovič*, è tradotto dalla Pagani a seguito di un commento della storia, ambientata a Kiev.

Nel ritrarre i vari aspetti di Pantalone, l'autrice non manca di menzionarne l'avarizia. Con l'indagine di questo carattere peculiare della maschera veneziana, si apre il capitolo *San Pantalone, medico dei bisognosi*, dove il rapporto controverso tra Pantalone e il Dottore trova "un significativo riscontro nella figura di san Pantaleone da Nicomedia, giovane medico professatosi cristiano, che ricevette il martirio nell'anno 305 d.C." (p. 63). La figura di san Pantaleone è protagonista di un antico testo agiografico (*Il martirio del santo e glorioso martire san Pantaleone*) di un anonimo autore greco, che la Pagani esamina offrendo la possibilità di comprendere i punti di contatto tra la maschera e il santo, accomunati dall'essere soccorritori "dei bisognosi".

L'infiltrazione del codice della commedia in terra russa ha radici lontane e appartiene alla fascina-

zione che l'arte italiana ha sempre suscitato fin dai tempi dell'Impero zarista: la conoscenza dei tipi e delle maschere risale ai tempi della corte di Anna Ioannovna. A ciò si riferisce l'ultimo capitolo del libro, dal titolo *Il celebre veneziano*, che cita la raccolta Peretc, "basilare testimonianza dell'attività spettacolare proposta dai professionisti della Commedia dell'Arte alla corte russa nel triennio 1733-1735" (p. 73).

L'Appendice propone una traduzione di alcuni testi della raccolta Peretc e della raccolta Tichonov, dove la figura di Pantalone è protagonista dell'azione.

La gravidanza storica delle traduzioni goldoniane di Aleksandr Valentinovič Amfiteatrov, pubblicate solo in parte nel 1922, è trattata nell'ultimo capitolo e rivela il ruolo avuto dall'intellettuale e giornalista russo e dalla moglie, le cui lettere sono riportate in Appendice a testimonianza dell'intenso lavoro svolto dai coniugi.

Chiude il libro una sentita e acuta testimonianza di Erik Amfitheatrof, nipote del grande traduttore goldoniano. In queste pagine egli ripercorre brevemente la vicenda umana e professionale di Aleksandr Valentinovič, ricongiungendola all'intenso periodo storico e commentando la risonanza, talvolta positiva, talaltra negativa, che l'opera di questi ha avuto in Russia.

Per la varietà dei documenti analizzati e proposti, lo studio della Pagani si rivela particolarmente prezioso e originale, caratterizzato da una tessitura che segue un disegno tematico, e non prettamente cronologico, in grado di restituire la complessità e l'intensità dei rapporti che si intrecciarono tra intellettuali russi e italiani a favore della Commedia.

Erica Faccioli

A. Popovič, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Hoepli, Milano 2006

Nell'ambito della testologia e della critica del testo uno dei nomi più significativi rimane ancora oggi, a ventiquattro anni dalla sua morte, quello di Anton Popovič il quale si conferma esponente di spicco della scuola slovacca, di cui, per quanto concerne l'ambito della letteratura e della traduzione, risul-

ta essere il promotore della rifondazione delle basi di quest'ultima. È proprio con il testo del 1975, *La scienza della traduzione*, che Popovič scava – fino a trovare il seme – per riscrivere l'intera disciplina sotto vere e proprie regole scientifiche (grazie altresì all'accurata ricerca di una nuova terminologia): dimessi sono infatti i vecchi termini come “testo di partenza” e “testo d'arrivo”, per favorire l'entrata in vigore di un lessico decisamente più accurato e attento come “prototesto” e “metatesto”. Il teorico slovacco non è, nell'ambito della semiotica, un teorico a sé stante: i suoi studi, i suoi interessi si possono rintracciare propriamente nel filone di ricerca e d'innovazione voluto e ideato da Roman Jakobson il quale, con il suo *Aspetti linguistici della traduzione* (1959), apre un primo spiraglio per la possibilità di slegare la scienza della traduzione dal suo progenitore più prossimo, ovvero la teoria della letteratura e la critica letteraria.

Jakobson, agli albori della nuova disciplina, parla già di “anisomorfismo delle lingue”, che rende addirittura inefficace la disperata ricerca degli equivalenti di una parola da parte del traduttore e pone le basi per un possibile studio scientifico della traduzione. Sarà Ljudskanov nel 1975 a spostare l'attenzione verso l'ambito della semiotica: “il suo posto è nella semiotica, non nella linguistica, letteratura, ecc.” (p. XII). Merito indiscusso di quest'ultimo sarà la volontà di far coesistere insieme quelle che, a un occhio meno attento, sembrano eterne rivali: la scienza e la creatività. La “scienza della traduzione” che, allo stesso tempo, diventa un'arte. Sarà lo stesso Popovič a ribadire e arricchire questo concetto: “il traduttore creativo [...] accoglie [la teoria] perché se ne sente arricchito e aiutato in modo affidabile” (p. XIV). E aggiunge: “la preparazione teorica non ha mai fatto male a nessun traduttore” (p. XXVII). Sono la teoria e la scienza che rendono l'arte e la creatività personale eccellenti. La traduzione diventa allora un'arte, nasce da un testo artistico, ma lo diventa a sua volta. È ossimero a tutti gli effetti, in quanto ripetibile e in egual misura irripetibile.

Aspetto fondamentale dell'opera di Popovič è quello di “traduzionalità” (da non confondere per nessun motivo con quello di “traducibilità”), che sta a indicare tutti quegli aspetti o tratti somatici che

qualificano un testo come tradotto e, di conseguenza, la consapevolezza dell'esistenza di uno scritto originale da cui poi è nato il testo che il lettore sta fruendo. Da questo il teorico slovacco parte per la sua definizione di “prototesto”, il testo primario, e il “metatesto”, appunto il testo tradotto o secondario. Altro punto cardine dell'ideologia popoviciana è il credere nel luogo comune che vede il traduttore come elemento fondamentale e fondante del processo traduttivo da cui scaturiscono le categorie di relazione con il “prototesto” (sul quale il traduttore lavora), che possono risultare armoniose o conflittuali. Trattandosi di un mero approccio scientifico, Popovič non dimentica di approfondire analiticamente alcuni aspetti tecnici del lavoro del traduttore, come la relazione che si instaura tra quest'ultimo e i dizionari bilingue e il più vasto problema dei sinonimi. L'autore sminuisce il valore di questo genere di dizionari in quanto, essendo frutto di un lavoro d'interpretazione effettuato da parte del compilatore, scivolano fuori dalla stessa categoria di dizionario. Probabilmente, ancora più dura è la presa di posizione sui sinonimi che dichiara inesistenti, in quanto irreali sia nella sfera intralinguistica sia in quella interlinguistica. Il traduttore si trova così davanti a sinonimi fornitigli che possono risultare inappropriati o addirittura fuori luogo rispetto al tipo di operazione che sta svolgendo. Quest'ultimo argomento è di fondamentale importanza per mettere in risalto il punto di vista di Popovič, il quale forgia un connubio tra tecnica e arte, che, quando tratta di aspetti scientifici, non si limita a profetizzare teoremi astratti, bensì si cala nel quotidiano, nelle pratiche, nelle tecniche, nella risoluzione di problemi (di cui il lavoro del traduttore è pieno). Come si è voluto far notar in precedenza, Popovič non è uno scrittore a sé stante: conosce la tradizione critica passata o contemporanea, e la rielabora facendola propria. In altre parole, ritorna al concetto espresso da Jakobson riguardo alle “lingue anisomorfe”, per studiare la distinzione tra un possibile traduttore “fedele” e uno “libero”. Il teorico inoltre rifiuta entrambe le definizioni, poiché le considera da una parte inconciliabili con la “scienza della traduzione”, dall'altra lontane dalle autentiche circostanze in cui il traduttore si trova a operare. Egli

non può essere né libero né fedele, in quanto deve sostenere una funzione di mediatore tra il contesto culturale emittente e i codici prestabiliti della cultura ricevente, cercando di combattere i limiti che questo passaggio comporta e di creare il frutto di questa riverbalizzazione del *prototesto*, rendendolo fruibile al lettore nel suo contesto culturale.

Questo passaggio del testo tra culture può apparire, agli occhi del traduttore, come armonioso o conflittuale (ecco, appunto, la sostituzione da parte di Popovič dei vecchi termini “libero” o “fedele” con una più appropriata e moderna terminologia). Il traduttore ha un compito chiave, è colui che può “aiutare” o “danneggiare” l’opera. E su questo l’autore è ben chiaro: basta una semplice svista o infrazione delle proporzioni espressive per determinare un cambiamento di contenuto o, cosa ancor più grave, un suo capovolgimento. La relazione che intercorre tra due culture è un elemento vitale per chi lavora nell’ambito della traduzione: una relazione fragile, delicata, quasi come un composto chimico in cui bisogna sempre stare attenti a mantenere un equilibrio costante tra i suoi elementi. Ma, allo stesso tempo, la caratteristica principale di una traduzione è la presenza – al suo interno – di elementi varianti (in caso contrario, si tratterebbe di una copia) e di elementi invariati (altrimenti, si tratterebbe di un testo che non ha nulla a che vedere con il “prototesto”). Ogni traduttore assume un proprio atteggiamento “politico” davanti al testo d’origine, da cui scaturisce l’individuazione degli elementi dominanti e il riconoscimento di un lettore modello e della sua cultura (a cui far riferimento). Quello che Popovič reputa particolarmente difficile è l’individuazione dello stile del traduttore, pur essendo in certo senso una caratteristica personale, poiché viene spesso dato per scontato da parte del fruitore. Per stile si vuole intendere tutto ciò che sta al di fuori delle pratiche traduttive più evidenti, come le aggiunte, le omissioni le specificazioni, e così via. Ne consegue l’importanza di trovare e applicare categorie ben definite di stile e di cambiamento in riferimento alla traduzione. Popovič ne indica diverse: la “corrispondenza stilistica”, in cui tutti i tratti stilistici son ben conservati; la “sostituzione stilistica”, in cui il traduttore ricorre al-

l’artificio della sostituzione collocando, al posto delle espressioni ricorrenti di una cultura, quelle della cultura ricevente; l’“inversione”, che si trova in antitesi con la traduzione “verso a verso”; il “rafforzamento stilistico”, in cui vengono consolidate alcune delle caratteristiche espressive della cultura ricevente; la “tipizzazione stilistica”, in cui vengono “rotte” le norme d’espressione e la descrizione avviene mediante slang o creolizzazione di un preciso contesto sociale; l’“individuazione stilistica”, in cui l’idioletto espressivo del traduttore funge da padrone; l’“indebolimento stilistico”, in cui a fungere da padrone è un maggior conformismo o l’accessibilità stilistica; il “livellamento stilistico”, in cui prevale il cambiamento nella valutazione dell’espressione; il “residuo stilistico”, in cui il crescendo stilistico del “prototesto” viene indebolito dal traduttore.

A dimostrare quanto accurata sia l’analisi dello scrittore slovacco è la parte conclusiva della sua stessa opera maestra, in cui non si trascura la fase finale del processo traduttivo, ovvero il rapporto che si instaura con la cultura ricevente e i meccanismi tipici dell’industria editoriale (inteso come rapporto-scontro fra redattore e traduttore), la politica aziendale delle case editrici (che riflettono gli immutati problemi tra chi fa arte o si occupa di arte, e chi dell’arte ne fa invece un ideale economico). Inoltre, nel caso della traduzione, questo rapporto è forse ancor più delicato a causa di prese di posizioni pre-concettuali, in quanto il traduttore spesso si pone come rappresentante della cultura emittente del testo, mentre il redattore si fa portavoce-guardiano della cultura e della società che riceve l’opera tradotta. A trentaquattro anni dalla sua stesura, l’opera di Popovič risulta ancora oggi di una sconvolgente attualità, ponendosi come punto fermo per la “traduttologia”, con tutta la sua forza e la sua vitalità. Quella dello studioso slovacco è un’opera che si rivolge a chiunque: a chi si occupa di traduzione sia a livello pratico che teorico, e a chi è interessato a immergersi in una lettura che realmente affronta tutti gli aspetti di questa controversa disciplina. E anche quando è evidente che Popovič non vuole realizzare un’introduzione che miri alla sola pratica o alla scienza della traduzione è quasi impossibile non percepire quella linfa vitale che la sua opera

racchiude in sé, e l'ampio respiro che lascia prefigurare a un concetto così ampio come quello della "traduzione".

Dario Ravalli

A. Lûdskanov, *Un approccio semiotico alla traduzione. Dalla prospettiva informatica alla scienza traduttiva*, a cura di B. Osimo, Hoepli, Milano 2008

Quando nel 1967 il semiotico bulgaro Aleksandăr Lûdskanov pubblica per la prima volta *Preveždat čovekăt i mašinata* [Traduzione umana e automatica], la pratica della traduzione ha già da tempo acquistato una dimensione "cosmica", una frequenza e un'urgenza applicativa proporzionale alla crescita del numero di informazioni (politiche, scientifiche, artistico-letterarie, mediatiche) che si vogliono interculturalmente condividere. Anticamente "fenomeno" eccezionale e bizzarro, la traduzione è ormai, negli anni Sessanta del XX secolo, un "fatto" socialmente essenziale.

Su questo sfondo, in cui la pratica traduttiva galoppa ben oltre i progressi effettivi della teoria, Lûdskanov sente come improrogabile la necessità di una revisione e di un approfondimento teorico della traduzione stessa. Del resto "non esistono traduttori che 'fanno a meno' della teoria: esistono [semmai] traduttori che non fanno di farne uso" (Bruno Osimo), con il conseguente pericolo di scelte e soluzioni pratiche poco coerenti e uniformi.

La soluzione di qualunque problema traduttivo ("fondamentale", "specifico" o "particolare"), secondo Lûdskanov, deve essere riposta nella strategia generale che si assume, ovvero nella definizione stessa della traduzione, del suo oggetto e del suo scopo. Da qui l'esigenza di un modello generale della traduzione "e del processo mediante cui si realizza, senza considerare il genere testuale, il codice da e verso cui si traduce, e la natura del soggetto traducente" (p. 3). Questo presuppone, naturalmente, un approccio squisitamente scientifico nei confronti della traduzione e un uso prediletto di metodi esatti di ricerca. Non a caso, per una decina di anni, Lûdskanov lavora sulla scienza della traduzione a stretto contatto con quasi esclusivamente matematici.

Il mondo (inteso come l'insieme degli ambiti del

reale) esibisce delle "regolarità" che possono essere astratte, studiate e riapplicate, e "questo – come direbbe Saunders Mac Lane – è il motivo per cui la matematica è efficace".

Forte di questa convinzione, Lûdskanov sostiene la possibilità di rintracciare, in qualunque genere testuale, criteri tecnico-matematici costanti di traduzione... tanto più se si pensa che "anche la poesia, anche l'emozione sono, in termini biologici, informazioni" (Osimo).

Precisamente, per Lûdskanov, il problema della traduzione è nient'altro che un "caso particolare della modellizzazione delle attività creative" (p. 2), ove per "modellizzazione" egli intende, *lato sensu*, "la costruzione di un oggetto simile", e, *stricto sensu*, "la riproduzione a macchina di alcune attività umane" (p. 25).

La questione uomo-macchina, nata dall'idea post-industriale che la mente e il linguaggio siano in qualche modo descrivibili all'interno di un paradigma computazionale e quindi meccanicamente riproducibili, è già al tempo di Lûdskanov "uno dei più grandi e coinvolgenti problemi del mondo contemporaneo" (p. 1). In effetti, dai calcolatori di prima generazione alla nuovissima "informatica affettiva" dei laboratori di San Francisco, la domanda è sempre la medesima: che grado di analogia può sussistere e sussiste realmente tra l'essere umano e un computer?

Declinata nel caso specifico qui analizzato la questione diventa: è possibile algoritmizzare e realizzare con la macchina il processo traduttivo? In un pugno di parole: è possibile una traduzione automatica?

La risposta di Lûdskanov passa attraverso una concezione semiotica della traduzione e dunque attraverso il concetto di segno. Segno è qualunque oggetto materiale che "viene usato nel processo comunicativo nella lingua accettata per divulgare informazioni relative a fatti, pensieri, stati emotivi e volitivi. [...] La peculiarità di tutti i segni sta nel fatto che significano qualcosa, hanno significati. [...] Il significato (o meglio la descrizione del significato) di un segno linguistico è la realizzazione della sua traduzione attraverso uno o più segni". Dunque, il processo traduttivo è sostanzialmente un processo

di trasformazione semiotica.

Questa definizione permette di conquistare una teoria unica e generale della traduzione come scienza, il cui oggetto specifico è esattamente lo studio delle trasformazioni semiotiche. Inoltre, collegando la traduzione alla semiotica, Lûdskanov pone le condizioni per la descrizione del processo traduttivo in termini formalizzanti e matematizzanti, nonché per la possibilità effettiva di una traduzione automatica.

Le conseguenze di una simile posizione sono quanto mai audaci. Innanzitutto, il metodo scientifico deve coinvolgere qualunque tipo di testo e di linguaggio... compreso quello poetico e artistico. Contro qualunque sentimentalistica o spontaneistica concezione letteraria della traduzione, Lûdskanov sostiene che ogni testo tradotto, anche poetico, deve essere il frutto di uno studio razionale. La scienza della traduzione ha a che fare con il metodo, non con la tipologia del testo in sé.

Che sia applicata a un genere piuttosto che a un altro, ogni traduzione è intrinsecamente creativa, ogni traduzione è inesorabilmente incompleta, ogni traduzione presuppone l'esistenza di un sistema di riferimento comune a emittente e ricevente attraverso cui trascinare il "sostanziale", l'"invariante".

In *Preveždat čovekät i mašinata*, Lûdskanov spiega e spiega tutto questo con una chiarezza generosa e puntuale. Quarant'anni dopo la sua prima edizione bulgara, Bruno Osimo lo propone al pubblico italiano, seppure non integralmente: i capitoli più ostici e più tecnici sono stati omessi a favore di una maggiore fluidità. Trasformando il titolo in *Un approccio semiotico alla traduzione*, Osimo vuole senza dubbio sottolineare la grande novità di Lûdskanov: l'aver esplicitato ciò che in Roman Jakobson rimane accennato e disperso, e cioè la convinzione che il processo traduttivo sia essenzialmente un processo di trasformazione semiotica.

Questo significa parlare della traduzione in termini rigorosamente scientifici, il che non vuol dire parlarne in termini assoluti, *ad unguem*: nella sua descrizione del mondo, anche la scienza lascia dietro di sé un residuo, una sbavatura. Una traduzione

scientifico-semiotica è comunque, anzi è "per definizione" una traduzione incompleta. L'importante è che questa incompletezza non sia lasciata al caso: anche il residuo deve essere studiato, proprio perché non sia omesso, negato o rinnegato. Anche il difetto è funzionale al metodo, il quale deve stabilire una serie di priorità o invarianti da salvare all'inevitabile perdita. Un inciso: significativamente il termine di invariante è mutuato dagli studi di Claude Shannon e Warren Weaver sulla matematica della comunicazione.

In ogni caso, nessun traduttore oggi può dire di sottrarsi a un procedimento di scrematura. Il saggio di Lûdskanov ci fa riflettere sulle modalità di tale procedimento, cioè sui criteri della scelta traduttiva.

Ad una cultura traduttologica come la nostra che guarda con sospetto alle parole "meccanica", "formalizzazione", "matematizzazione", viene proposta coraggiosamente un'analisi scientifico-funzionale del processo traduttivo.

Scriva Lûdskanov:

grazie all'intuito e all'abitudine, ogni soggetto bilingue in un modo o nell'altro traduce. Di conseguenza, la scienza della traduzione all'inizio non ha dovuto occuparsi di "come insegnare all'uomo a tradurre", ma di come insegnargli ad agire in un modo o in un altro per ottenere risultati corrispondenti ad alcuni criteri accettati a priori. Al contrario, dalla nascita dell'idea della traduzione automatica la teoria e la pratica hanno dovuto capire come "obbligare la macchina a tradurre". È evidente che, per sapere questo, bisogna sapere come traduce l'uomo, ciò implica l'analisi del processo traduttivo.

In sintesi, Lûdskanov propone uno studio non più normativo, ma "operativo" della traduzione, che dunque prescinda, almeno in prima fase dalle differenze formali dei generi letterari.

Crolla, in questo modo, qualunque privilegio ascientifico della traduzione artistica e poetica, che, tuttavia, non per questo sarà snaturalizzata. La paura di molti scrittori e traduttori rispetto a una approccio come quello di Lûdskanov riposa, forse, in questa perdita di "immunità". Forse, come scrive provocatoriamente il linguista Tullio De Mauro, il punto è che "le affermazioni scientifiche implicano una responsabilità e questa sembra una circostanza che ogni umanista ha in orrore".

In conclusione, prendendo ancora in prestito le parole di De Mauro, vorrei ricordare che

non per caso nel vocabolario di molte lingue c'è una sola e stessa parola per dire "parlare" e "calcolare", una sola per dire "discorso" e "calcolo", a cominciare dalla solenne e veneranda parola greca *lógos* giù giù fino al napoletano *cunto* e *contare* o al siciliano *cuntu* e *cuntari* o [...] al piemontese *contè*...

Stella Carella

T. Berger, *Studien zur historischen Grammatik des Tschechischen. Bohemistische Beiträge zur Kontaktlinguistik*, [Travaux Linguistiques de Brno 02], Lincom Europa, München 2008

La neonata collana *Travaux linguistiques de Brno* raccoglie nel suo secondo numero gli articoli del boemista/slavista tedesco Tilman Berger dedicati a un argomento decisamente trascurato dalla linguistica diacronica del ceco: il contatto linguistico. Nei cinque articoli apparsi a partire dal 1993 su riviste e pubblicazioni diverse e qui ristampati, Berger applica ad alcuni fenomeni della grammatica storica del ceco i risultati elaborati dalla ricerca ormai pluridecennale sul contatto linguistico e argomenta così in maniera nuova la possibilità che tali fenomeni abbiano avuto origine in passato dal contatto del ceco con la lingua tedesca.

Per determinati mutamenti fonetici e grammaticali l'ipotesi di un possibile influsso tedesco era stata in realtà avanzata già in passato, in taluni casi perfino alla fine dell'Ottocento nei primi lavori di grammatica storica del ceco. Tuttavia, prima gli strali del purismo linguistico contro i germanismi, poi la difficoltà dello strutturalismo a considerare fattori esterni al sistema di una lingua come possibile causa di mutamento hanno fatto sì che dallo studio diacronico del ceco l'eventualità di influssi esterni, in particolare di provenienza tedesca, nell'evoluzione storica della lingua sia stata, se non completamente rimossa, perlomeno fortemente sottovalutata. Ora che gli studi sul contatto linguistico hanno fatto passi da gigante portando questo settore della linguistica a maturare conclusioni empiricamente verificate e a elaborare un solido apparato teorico, e grazie al fatto che le pressioni ideologiche sulla ricerca linguistica ceca sono ormai (quasi) del tutto scomparse, l'invito di Berger a riconsiderare almeno

alcuni capitoli della storia della lingua ceca da questa prospettiva risulta estremamente apprezzabile e del tutto condivisibile.

Il suo auspicio, formulato in maniera esplicita in vari punti, costituisce a dire il vero l'essenza del messaggio che i curatori della collana intendono comunicare con questo secondo numero. In tal senso la postfazione *Bohemistik, Sprachkontakt, Prager Schule* (pp. 71-74) di Bohumil Vykypěl, in cui lo strappo tra la tradizione strutturalista praghese e il "funzionalismo empiristico" che anima la linguistica del contatto viene accuratamente ricucito, non lascia spazio a dubbi.

Nello specifico i lavori di Berger riuniti in questa pubblicazione sono i seguenti: *Überlegungen zur Geschichte des festen Akzents im Westslavischen* (pp. 7-19); *Nové cesty bádání v česko-německých jazykových vztazích (na příkladu hláskosloví)* (pp. 21-28); *Der altschechische "Umlaut" – ein slavisch-deutsches Kontaktphänomen?* (pp. 29-35); *Gibt es Alternativen zur herkömmlichen Beschreibung der tschechischen Lautgeschichte?* (pp. 37-55); *Deutsche Einflüsse auf das grammatische System des Tschechischen* (pp. 57-69).

Tra di loro collegati da una serie di rimandi interni, i primi quattro articoli formano un blocco tematico unico, dedicato a questioni di fonetica diacronica del ceco. Il primo studio tratta dello sviluppo dell'accento fisso nelle lingue slave occidentali (per esempio in polacco sulla penultima sillaba, in ceco sulla prima), con particolare riguardo al ceco; argomento del secondo articolo sono la monotonizzazione *ie > í*, *uo > ů* e la dittongazione *y > ej*, *ú > ou*, mentre nel terzo è presa in esame la metatesi *a > ě*, *o > ě* e *u > i*. Infine nel quarto lavoro viene offerta un'analisi complessiva della storia fonologica del ceco a confronto con quella dell'alto tedesco. Il quinto e ultimo studio presenta invece una esaustiva rassegna di tutte le caratteristiche morfosintattiche del ceco che da uno o più linguisti sono state ricondotte all'influsso del tedesco. Chiudono il libro una ricca bibliografia sul tema (pp. 75-83) e alcune cartine.

Tutti gli studi contenuti in questa pubblicazione mostrano una struttura simile: dopo l'impostazione del problema viene data un'accurata panorami-

ca delle opinioni formulate da alcuni dei più importanti studiosi di ceco (Gebauer, Trávníček, Havránek, Lamprecht, Šlosar, nonché Jakobson, Trost, Skála e così via) rispetto alle quali, nella parte conclusiva, Berger prende posizione e avanza un'interpretazione personale. Complessivamente le analisi di Berger si basano sulla rilettura dei mutamenti linguistici del ceco attraverso le conclusioni a cui sono giunti Sarah Grey Thomason e Terrence Kaufman nelle loro ricerche sul contatto tra lingue. Berger sottolinea così quanto sia erroneo contrapporre tra loro nella valutazione dei motivi del mutamento linguistico fattori interni al sistema di una lingua a fattori esterni. Tra di loro esiste infatti una profonda interconnessione poiché un mutamento può essere considerato indotto da uno stimolo esterno solamente quando nella lingua interessata esistono già le condizioni favorevoli a tale mutamento. A ciò si lega poi l'osservazione che lo sviluppo per contatto non significa affatto che nelle due lingue interessate gli esiti di un determinato mutamento debbano essere identici, come spesso invece viene sostenuto dai detrattori delle teorie sul contatto linguistico.

Determinanti nella riproposizione del problema del contatto tedesco-ceco sono le considerazioni di ordine sociolinguistico che Berger aggiunge all'argomentazione. Innanzitutto ci si interroga su quali siano stati i momenti nell'evoluzione demografica delle terre ceche che abbiano potuto determinare una situazione linguistica tale da indurre mutamenti dell'entità di quelli qui descritti. A questo proposito Berger ritiene che i periodi storici da prendere in considerazione, almeno per quanto riguarda l'evoluzione fonologica, siano il XII secolo durante la fase di formazione dello stato feudale sotto i Přemyslidi in concomitanza con l'affermarsi del cristianesimo in Boemia e Moravia e la seconda metà del XIV secolo quando cospicui gruppi di lingua tedesca, insediatisi in queste aree nei secoli precedenti, vennero progressivamente assimilati nel contesto ceco. In secondo luogo Berger solleva la questione della varietà di tedesco da considerare. Se infatti in passato per lingua tedesca veniva generalmente intesa la lingua standard, ora è chiaro che questa impostazione va corretta e che bisogna piuttosto verificare come fossero le reali parlate tedesche diffuse in

Boemia e Moravia e quale la loro base dialettale.

Non c'è che da augurarsi dunque che questi studi di Tilman Berger, così stimolanti e ricchi di spunti, diano veramente avvio a un lavoro di revisione della storia della lingua ceca e della grammatica storica del ceco che, partendo da nuove premesse teoriche, riprenda in considerazione i possibili effetti della millenaria convivenza tra ceco e tedesco in Boemia e Moravia.

Andrea Trovesi

Bol'soj Akademičeskij Slovar' Russkogo Jazyka, diretto da K.S. Gorbačevič e A.S. Gerd, Nauka, Moskva – Sankt-Peterburg 2004

Nel 2004 l'Istituto di Ricerche Linguistiche dell'Accademia Russa delle Scienze (*Institut Lingvističeskich Isledovanij RAN*) ha avviato la pubblicazione di un'importante opera lessicografica: il *Bol'soj Akademičeskij Slovar' Russkogo Jazyka* [Grande dizionario accademico della lingua russa, di seguito *BAS*], diretto da K.S. Gorbačevič e A.S. Gerd, un'opera in 20 volumi comprendente circa 150.000 lemmi (sono usciti finora i primi quattro tomi).

Il dizionario ha raccolto, riprendendone e aggiornandone il lemmario, l'illustre eredità dello *Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*, pubblicato negli anni 1948-1965. Questo vocabolario accademico, che per l'ampiezza del materiale lessicale e la ricchezza dell'esemplificazione ha rappresentato un momento fondamentale nella storia della lessicografia russo-sovietica, era tuttavia caratterizzato da una marcata coloritura ideologica e da inserti apologetici sulle voci-chiave del potere sovietico, essendo specchio, come tutte le opere lessicografiche, della cultura e delle idee del momento storico in cui era stato prodotto. Era evidente, in tempi politicamente mutati, l'anacronismo delle molteplici citazioni di opere di Lenin, Stalin, Kaganovič, Kalinin e così via che costellavano il vocabolario. Inoltre tutto un lessico legato ai *realia* sovietici è caduto in disuso negli ultimi venti anni, mentre tutto un altro lessico, legato al nuovo mondo dell'economia di mercato e dell'innovazione tecnologica, è diventato di prepotente attualità, rendendo il corpo lessicale del precedente dizionario inadatto a rappresentare

il patrimonio lessicale del russo contemporaneo.

Il *BAS* quindi segna un indubbio rinnovamento rispetto al grande dizionario accademico precedente, caratterizzandosi per posizioni democratiche e laiche e per l'apertura all'inserimento delle nuove voci dell'economia, della scienza e della tecnica.

Nel segnalare i tratti distintivi di questa realizzazione lessicografica dobbiamo anzitutto sottolineare l'estensione della documentazione. Opera frutto di vastissimi spogli di testi scritti a partire dall'epoca di Puškin a oggi, il *BAS* conferma il carattere letterario della tradizione lessicografica russa e si caratterizza per la ricchezza dell'esemplificazione letteraria usata anche per illustrare voci comuni. La vitalità di un significato nel corso dei secoli (e non solo la semplice attestazione) e le coordinate semantiche di ciascun termine sono sempre documentate dal puntuale corredo degli esempi, che vanno a avvalorare e sostenere le impressioni dei compilatori. Rara la fraseologia attinta all'uso vivo.

Le citazioni provengono da più di 1700 autori. Accanto agli scrittori sommi e a quelli minori dell'Ottocento e del Novecento, gli autori aprono il vocabolario a un certo numero di autori contemporanei come, ad esempio, Tat'jana Tolstaja (ma mancano Pelevin, Akunin, Viktor Erofeev, Makanin, Ulickaja...), oltre a includere esempi da scritti di giornalisti, storici, scienziati (l'alpinista Abalakov, l'egittologo Avdiev, l'architetto Piljavskij, per citarne alcuni) e da opere di autori dell'emigrazione o perseguitati dal potere sovietico (Mark Aldanov, Dovlatov, Solženicyn).

Il dizionario registra, accanto alla lingua letteraria, la lingua moderna e i nuovi usi legati alla lingua di tutti i giorni, nonché la terminologia scientifica, i linguaggi settoriali, i neologismi e i forestierismi già stabilmente penetrati nella lingua russa. Un'attenzione particolare è riservata alle trasformazioni in atto nel costume e nella società, attraverso le nuove accezioni o le diverse connotazioni delle parole. La dizione *v sovetskoe vremja* (durante il periodo sovietico) segnala concetti e oggetti del periodo sovietico che sono ormai spariti dalla Russia del XXI secolo, come ad esempio la voce *agitpunkt*: "durante il periodo sovietico: un'istituzione che conduceva attività politica tra la popolazione (di solito durante le elezioni dei deputati dei Soviet o dei giudici

popolari)".

Altri elementi che contraddistinguono la fisionomia del *BAS* sono l'attenzione alle sottili distinzioni di significato e agli usi traslati dei vocaboli e le indicazioni stilistiche, con la segnalazione dell'ambito d'uso di ogni termine, di cui viene indicata l'appartenenza al linguaggio familiare, alla lingua parlata, a quella letteraria, settoriale, regionale, gergale e così via.

Precise anche le indicazioni morfologiche (indicazione della categoria grammaticale, indicazione del genere, declinazione dei nomi, di cui si dà, oltre al nominativo, obbligatoriamente la forma del genitivo singolare, indicazione del plurale, coniugazione dei verbi, e così via). Si dà conto dei vari e differenti usi dei verbi, a seconda delle preposizioni o delle congiunzioni che li seguono. Manca invece, purtroppo, la trascrizione fonemica e la scansione sillabica dei lemmi.

Infine, per ogni voce lemmatizzata viene indicata in calce la data di prima attestazione in un dizionario e la fonte, mentre tutte le citazioni letterarie sono seguite dal nome dell'autore e dal titolo dell'opera da cui è attinto l'esempio. Viene anche fornita l'etimologia delle parole straniere.

Con i suoi 150.000 lemmi, il *BAS* è tra le più ampie fonti per la conoscenza del lessico russo, colto e popolare, scientifico e letterario. L'ampiezza del *BAS* fa sì che ciò che si ricava dal suo lemmario offra un quadro verosimile della realtà del lessico russo attualmente in uso. Il *BAS* testimonia infatti il cambiamento storico, sociale e linguistico intervenuto in Russia tra il 1985 e il 2004: un ventennio che ha visto, insieme al paese, il modificarsi e il rinnovarsi del lessico russo, al centro dei processi di ristrutturazione dei rapporti tra il centro e la periferia del sistema linguistico che hanno portato elementi fonetici, morfosintattici e lessicali dalle aree substandard/non-standard nella varietà standard del parlato, per poi trovare riconoscimento ufficiale anche nella lingua scritta, anche grazie al venir meno della rigida censura sovietica. *Bespredel* [caos, anarchia], *dembel'* [un militare congedato] e *zaciklit'sja* [essere ossessionato da qualcosa] sono alcuni tra gli elementi lessicali registrati dal *BAS* appartenenti al cosiddetto *slang* russo, ovvero a quel sottosistema

non-standard del lessico russo che la popolazione urbana utilizza nella sfera privata informale.

Purtroppo anche l'attività lessicografica, come le tante altre legate al mondo della cultura e della ricerca, è avvilita nella Russia di oggi dalle difficoltà pratiche e dalla mancanza di fondi. Quasi un anno è dovuto passare prima che il presidium dell'Accademia russa delle scienze approvasse il finanziamento per la pubblicazione del *BAS*, attualmente stampato con una tiratura di 5.000 copie, che sebbene sia un indubbio successo rispetto alle 300 previste inizialmente, è pur sempre irrisoria per un'opera che la ricchezza del lemmario e la pertinenza dell'apparato esemplificativo, le preziose indicazioni stilistiche e morfologiche, la prospettiva contemporaneamente diacronica e sincronica rendono una tra le più importanti imprese lessicografiche della Russia del nuovo millennio.

Paola Bocale

S. Burov, *Poznanieto v ezika na bǎlgarite. Gramatično izsledvane na konceptualnata kategorizacija na predmetnostta*, Faber, Veliko Tǎrnovo 2004

Stojan Burov, bulgarista dell'Università di Veliko Tǎrnovo, noto anche all'estero soprattutto per il suo manuale per l'apprendimento del bulgaro (*Bǎlgarski ezik za čuždenci*, 2000), ha dato alle stampe nel settembre del 2004 la tesi discussa per il conferimento del titolo di *Doktor na Filologičeskite Nauki*. Si tratta di un'ampia e articolata ricerca che rappresenta uno dei primi tentativi di indagine in prospettiva cognitivista del modo in cui la comunità linguistica bulgara vede e categorizza la realtà oggettiva.

Nata negli anni Ottanta dalla critica al generativismo intrapresa da semantici generativi come Lakoff e Langacker, la linguistica cognitiva si oppone alla concezione algoritmica della mente tipica del cognitivismo classico (e adottata, tra gli altri, da Chomsky), secondo la quale il funzionamento del pensiero è indipendente dalle caratteristiche dell'essere umano sostenendo, al contrario, che le strutture cognitive scaturiscono dall'esperienza corporea, in particolare percettiva e senso-motoria. Inoltre, processi immaginativi come la metafora, la metonimia e la costruzione di immagini men-

tali mediano l'esperienza, consentendo alla mente di andare al di là di quello che viene percepito fisicamente (il pensiero dunque non è astratto e algoritmico ma immaginativo).

L'approccio cognitivo ha fra i suoi argomenti privilegiati la ricerca sulla categorizzazione, ovvero sul processo con cui una comunità di parlanti raggruppa in categorie le entità del mondo esterno in base alle somiglianze e alle differenze che individua tra esse. Se la teoria categoriale classica risalente a Aristotele, e più o meno unanimemente condivisa da gran parte dei filosofi fino all'inizio del Novecento, considerava le categorie caratterizzate da insiemi di proprietà necessarie, discrete e internamente non strutturate, nel corso del secolo, soprattutto attraverso i contributi di Wittgenstein, Labov, Berlin e Kay e Rosch, si è affermata una concezione delle categorie opposta a quella classica: condizionate dalla dimensione fisico-percettiva dell'essere umano, le categorie non vengono più ritenute come definite da un insieme chiuso di caratteristiche necessarie e sufficienti, ma come dotate di confini vaghi e sfumati e della proprietà di collocare i propri membri lungo un *continuum* con membri più tipici e rappresentativi di altri.

Burov affronta quindi uno dei temi cruciali della linguistica cognitiva sulla base del materiale linguistico bulgaro. Nel capitolo 1, *Uvod* [Introduzione], pp. 9-44], il linguista espone gli scopi e i criteri direttivi della ricerca. Il lavoro riflette due aspirazioni: da un lato analizzare il contenuto e la funzione delle categorie grammaticali del nome, nella loro interazione reciproca e nel rapporto con gli altri elementi linguistici; d'altro descrivere il ruolo dei nomi, una delle classi fondamentali delle parole, nell'enunciato e nel discorso. Vengono passati in rassegna i principali contributi sul nome nel bulgaro moderno, dai lavori sulle categorie del numero, del genere e della determinatezza/indeterminatezza di Pašov, Stojanov, Spasova-Michajlova, Georgiev e altri, fino agli studi recenti sulla semantica lessicale di Perniška e Legurska, che per prima ha applicato al bulgaro l'apparato teorico formulato dalla linguista russa Frumkina. Dopo queste premesse, il linguista entra nel vivo del suo esame, articolandolo in quattro successivi capitoli, inframmezzati da este-

si *excursus* che approfondiscono singole questioni (particolarmente esaustivi l'*excursus* terzo, *Gramatičen rod i referencija na pola*, pp. 178-188, e il quarto, *Za semantičnata osnova na rodovata klasifikacija*, pp. 306-329). Il capitolo secondo, *Klasifikaciite na sšestvitelnite imena* [Le classificazioni dei nomi sostantivi", pp. 45-115] tratta i principi della classificazione semantica, secondo la quale i sostantivi si suddividono in nomi propri, descrizioni e con una semantica proposizionale, e della classificazione grammaticale, che suddivide i sostantivi in nomi propri – nomi comuni, nomi duali – nomi non duali, nomi numerabili – nomi non numerabili, nomi di persona – nomi non di persona, nomi massa – nomi collettivi, nomi concreti – nomi astratti. Vengono paragonate le lingue con sistemi di classificatori e quelle con le categorie "classe/genere" per quanto riguarda il loro legame con il pensiero e la conoscenza degli oggetti. Burov dimostra, con chiare e articolate argomentazioni, che la categorizzazione nelle lingue "classificanti" rappresenta una classificazione dell'oggetto secondo il concetto che se ne ha, mentre nelle lingue "classe/genere" rappresenta una classificazione della denominazione dell'oggetto secondo il suo concetto. Per questo motivo in bulgaro, una lingua con il genere, la categorizzazione concettuale degli oggetti si è fossilizzata nelle loro denominazioni e nel sistema grammaticale delle classi e delle categorie dei nomi. Lo studioso individua in bulgaro le seguenti classi di nomi: 1. la classe dei nomi numerabili dotati di forme corrispondenti per il singolare e il plurale, rapportabile alla classe concettuale di oggetti discreti e numerabili; 2. la classe dei duali con forma solo plurale, rapportabile alla classe concettuale dei sostantivi discreti, aventi struttura a due componenti divisibili o indivisibili; 3. la classe dei nomi collettivi con forma solo singolare, rapportabile alla classe concettuale degli insiemi virtuali di oggetti concreti, discreti e non numerabili; 4. la classe delle denominazioni delle masse materiali e astratte con forma o solo singolare o solo plurale, rapportabile alla classe concettuale delle masse materiali o astratte concettualizzate come un *continuum* non discreto.

I nomi numerabili, che riflettono la concettualizzazione del tutto intero come "intero" e della nu-

merosità come "molteplice", rappresentano la parte prototipica dell'oggettività linguistica, mentre i nomi duali, che riflettono la concettualizzazione dell'intero come "molteplice", e i nomi collettivi, che riflettono la concettualizzazione del "molteplice" come "intero", si trovano alla sua periferia. I nomi massa e i nomi astratti, che riflettono la concettualizzazione del non intero come un *continuum*, si collocano tra il nucleo dell'oggettività linguistica e la sua periferia, ovvero ne sono rappresentanti meno prototipici.

L'intero capitolo terzo, *Sobstvenite imena* [I nomi propri", pp. 116-147], è dedicato ai nomi propri, che oltre a occupare un posto speciale nel lessico nominale per le particolarità semantico-funzionali e le caratteristiche grammaticali, sono un argomento classico della filosofia del linguaggio analitica. In pagine dense di riferimenti ai maggiori studiosi che si sono occupati di questo tema, Burov ricorda che se Frege e Bertrand Russel avevano proposto di considerare i nomi propri delle "descrizioni definite", atte a identificare i loro portatori, Kripke e Putnam avevano preso posizione contro la "teoria descrittivista dei nomi propri" in quanto per ciascuna descrizione si può sempre costruire un controfattuale, proponendo di considerare il nome proprio come "un designatore rigido" attraverso i mondi possibili. Esso cioè indica un individuo determinato numericamente ("quel singolo individuo"), a prescindere dalle sue possibili trasformazioni. Essendo quindi determinati logicamente, i nomi propri non hanno bisogno della determinazione grammaticale, e difatti non sono in genere articolati in bulgaro. Ci sono tuttavia casi, nella lingua orale, in cui gli antroponimi si presentano accompagnati dall'articolo. Ciò avviene per le forme diminutive formate con i suffissi *-e, -le, -če, -ence* (*Ančeto, Marčeto, Slavčeto, Kolenceto*) e per i maschili in *-a* (*Savata*). Burov ipotizza che la presenza dell'articolo sia uno strumento di compensazione della mancata corrispondenza tra i contrassegni morfologici del genere grammaticale e il sesso del referente, mentre sarebbe l'assenza di correlazione tra il numero grammaticale e il numero ontologico a spiegare le forme articolate degli oronimi (*Alpite, Rodopite*).

Il capitolo quarto, *Osnovnite gramatični klasove*

na naricatelnite imena [Le classi grammaticali fondamentali dei nomi comuni”, pp. 148-272], affronta il tema di come la categorizzazione linguistica della realtà oggettiva, rappresentata dai nomi, si riflette nelle classi e nelle categorie del nome in bulgaro. La categoria del numero rispecchia la categorizzazione quantitativa degli oggetti come elementi interi e discreti che si possono enumerare, o come insiemi e masse, che non si possono enumerare. Di conseguenza i nomi hanno, in bulgaro, o forme correlate per il numero singolare e plurale, o non cambiano di numero, come nel caso dei *singularia* e *pluralia tantum*. La categoria grammaticale del genere riflette la categorizzazione della realtà oggettiva anzitutto secondo le caratteristiche formali e contenutistiche delle loro denominazioni, ma in alcuni casi è in correlazione anche con la categorizzazione “naturale” della realtà (fondata sulla tendenza a investire di simbolizzazioni sessuali i dati dell’esperienza), in base alla quale gli esseri umani e gli animali sessualmente non sviluppati sono di genere neutro (*bebe* “bebè”, *agne* “agnello”), un genere che può anche segnalare il venir meno, negli anziani, dei tratti più evidentemente sessuali; con i derivati, l’oggetto più piccolo tende a essere segnalato dal genere neutro, seguito dal femminile e dal maschile (*klonče* – *klonka* – *klon* “ramo”); il genere maschile spesso si associa a oggetti concreti e il femminile ad astratti, mentre il neutro può indicare cose sconosciute e dal funzionamento poco chiaro. La categorizzazione quantitativa (il numero) occupa un posto più importante nella gerarchia delle categorie grammaticali della categorizzazione del genere: per definire il genere di un nome bisogna conoscerne il numero, dal momento che al plurale le differenziazioni di genere sono neutralizzate in bulgaro.

Nel capitolo quinto, *Semantičnoto vzaimodejstvie v imennata zona* [L’interazione semantica nella zona nominale”, pp. 273-377], Burov studia il reciproco rapporto e la gerarchia delle categorie grammaticali nominali. Al centro della gerarchia si pone la categoria del numero, che è il sistema di partenza in rapporto alla categoria del genere e l’ambiente in relazione alla categoria della determinatezza/indeterminatezza. L’ambiente della categoria del genere sono i criptotipi \pm ses-

so, \pm persona e \pm animatezza, mentre l’animatezza/inanimitatezza semantico-pragmatica è l’ambiente della supercategoria testuale della localizzazione spazio-temporale (p. 286). La dipendenza tra le categorie indicate, aperte e coperte, è la seguente: localizzazione spazio-temporale > determinatezza/indeterminatezza > numero > genere > sesso. In altre parole, per determinare il sesso di un individuo adulto definito bisogna avere come input il genere del nome, mentre per determinare il genere del nome, bisogna avere il suo numero; per determinare il numero, bisogna avere come *input* la determinatezza/indeterminatezza; infine, per determinare lo status cognitivo del gruppo nominale, bisogna avere come input il tipo di localizzazione spazio-temporale dell’enunciato. Nella seconda parte del capitolo, il linguista svolge una chiara e ampia esposizione, fondata su una ricca casistica, dell’interrelazione tra le regole di attribuzione del genere e l’articolo, e arriva a proporre una serie di algoritmi da utilizzare per predire il genere e la forma articolata del nome bulgaro. Seguono alcune pregnanti osservazioni sulle connotazioni morfosemantiche e pragmatiche dei suffissi di alterazione, diminutivi e accrescitivi, e su alcune peculiarità del genere \pm di persona e del numero.

Nella conclusione (pp. 378-390) si tirano le fila della ricerca. Burov sostiene che la categorizzazione concettuale della realtà oggettiva è un processo cognitivo evolutivistico, che si trova in un complesso rapporto di simmetria e asimmetria con la categorizzazione linguistica, dal momento che il sistema lessicale bulgaro è il risultato non solo di processi cognitivi contemporanei, ma anche della storia della conoscenza della realtà oggettiva.

Corredano il volume un elenco dei dizionari utilizzati, un’estesa e aggiornata bibliografia, indici degli autori citati e delle lingue analizzate nello studio.

Supportato da un ricco e opportunamente eclettico materiale illustrativo (oltre che dal bulgaro sono citati esempi da una cinquantina di altre lingue, antiche e moderne, appartenenti a diverse famiglie), il volume si segnala per l’esaustività dell’analisi e la versatilità dell’impianto teorico: accanto all’applicazione di concetti cardine della semantica co-

gnitiva come la prototipicità, Burov utilizza per la sua indagine anche procedimenti della semantica componenziale di derivazione strutturalista. Il volume avrebbe meritato una più attenta cura editoriale, in particolare per quanto riguarda le ripetizioni di esemplificazioni e di argomentazioni (si veda ad esempio, la trattazione delle forme alterate dei nomi di persona alle pp. 187-188, a p. 312 e a p. 316). Alcuni esempi, inoltre, non sembrano del tutto convincenti: parlanti il bulgaro standard considerano *kačence* e non *kanče* la forma diminutiva di *kače* “brocca” (p. 317).

Nel complesso si tratta indubbiamente di un lavoro che deve essere tenuto presente da chiunque sia interessato all’apporto che l’impianto teorico e gli strumenti descrittivi della linguistica cognitiva possono dare all’analisi delle strutture linguistiche del bulgaro.

Paola Bocale

G. Lunghi, *Nasha Reklama. Pubblico, Media e Advertising nell’Ucraina Contemporanea*, Editrice Uni Service, Trento 2008

Nasha Reklama è un interessante saggio sull’impatto dell’advertising nell’Ucraina contemporanea scritto da Giovanni Lunghi, docente di Relazioni pubbliche all’Università di Udine e profondo conoscitore del mondo della pubblicità soprattutto nei paesi in transizione economica, come i paesi dell’ex Unione sovietica.

La ricerca è stata presentata nel gennaio 2005, quando gli echi della cosiddetta “rivoluzione arancione” erano ancora vivi in Europa, mentre in Ucraina si stava avviando quello che doveva essere il nuovo corso della politica del paese. La ricerca è stata svolta tra il 2003 e il 2004 nella città di Dnipropetrovs’k e aveva come obiettivo, secondo le parole di Lunghi, quello di “individuare le relazioni tra l’atteggiamento del pubblico nei confronti dell’advertising in generale e il consumo mediatico misurato in termini quantitativi”. In altre parole, lo scopo della ricerca di Lunghi è stato quello di registrare i cambiamenti di atteggiamento della popolazione ucraina nei confronti di un genere, l’advertising, che in Unione sovietica aveva metodi e obiettivi decisamente diversi da quelli attuali del mercato liberaliz-

zato. In questa ottica la scelta di Dnipropetrovs’k non è un caso: Lunghi e la sua squadra di ricercatori avrebbero potuto scegliere come campo di ricerca la capitale Kiev o il maggiore centro industriale del paese, Donec’k. Hanno scelto Dnipropetrovs’k, che continua a essere un centro di potere fondamentale, soprattutto per la sua storia passata: la città era sede di industrie militari considerate strategiche in Unione sovietica e per questo motivo era, fino alla caduta dell’Urss, una città inaccessibile alle influenze esterne, un contesto “incontaminato” che non era venuto a contatto con l’advertising occidentale prima del 1991, come, invece, aveva fatto Kiev e anche la “seconda capitale” del paese, Charkiv, grazie alla presenza di una prestigiosa università.

Tra i vari paesi dell’ex Unione sovietica, Lunghi ha posto la sua attenzione sull’Ucraina per la particolare sua posizione sia ai tempi dell’Unione sovietica sia adesso. Prima del 1991, l’Ucraina era una delle Repubbliche socialiste sovietiche più importanti sia dal punto di vista economico che da quello culturale. A Kiev è legata a doppio filo la storia della Russia, in quanto fu proprio la città sul fiume Dnipro, capitale dell’omonimo principato, che tra il X e XIII secolo dette l’avvio della grande cultura slava orientale. La storia dell’Ucraina è segnata da periodi di indipendenza, da periodi di grande espansione e preminenza culturale, a periodi di divisioni, conquiste, che la videro sempre in bilico tra quella che viene chiamata Europa occidentale e la Russia. Anche dopo la breve parentesi di unità e indipendenza durante la guerra civile seguita alla Rivoluzione bolscevica, con la costituzione della Repubblica socialista sovietica di Ucraina, nel 1922, il paese e i suoi abitanti continuarono a vivere in bilico tra l’occidente e l’oriente e questa peculiarità è viva ancora oggi e si nota soprattutto nel comportamento linguistico, e non solo, degli ucraini. Banalizzando la questione, possiamo dire che attualmente l’Ucraina costituisce una sorta di “terra di mezzo” tra l’Europa (intesa anche come Unione europea) e la Russia. Di attualissima importanza è la questione del gas che trova spazio sulle pagine dei nostri quotidiani in questi giorni (gennaio 2009): l’Ucraina rappresenta un notevole banco di prova nei rapporti tra Russia e Unione europea, tra Russia e la stessa Ucraina e an-

che l'Unione europea dovrebbe cominciare a considerare l'importanza strategica di questo paese a noi confinante.

Anche nell'ambito dell'Unione sovietica l'Ucraina svolgeva un ruolo di primo piano soprattutto nell'economia del paese, pur costituendone soltanto il 3% del territorio. L'Ucraina aveva, infatti, un ruolo chiave nella produzione alimentare, tanto che nel passato era conosciuta anche in occidente con l'appellativo di "granaio d'Europa"; anche i settori dell'industria pesante e dell'elettronica erano trainanti per l'economia sovietica grazie alla produzione di carbone, trattori, elettronica di consumo come computer e televisori.

Con la dichiarazione di indipendenza nell'agosto 1991 e il venir meno dell'Unione sovietica, vennero meno anche i rapporti economici e commerciali istaurati tra le varie Repubbliche e, visto che, la Russia rappresentava il maggior partner commerciale dell'Ucraina, i primi dieci anni di indipendenza sono stati segnati da una crisi senza precedenti, così come in tutte le ex repubbliche sovietiche. Tra il 1999 e il 2001 l'economia ucraina ha cominciato a lanciare segnali di ripresa, seppur deboli, data l'assfissante burocrazia e il persistere di una mentalità che mette la macchina statale e i suoi rappresentanti in primo piano non sfruttando le risorse dei singoli e, di conseguenza, facendo ricorso a corruzione e metodi illegali per trarre profitto.

Dal 1991 a oggi è in atto anche una difficile azione politico-culturale di ricostruzione dell'identità nazionale: la divisione tra ovest e est del paese (il primo più specificatamente ucraino, filo-occidentale, legato alla tradizione europea, più povero economicamente ma più sviluppato dal punto di vista della vita civile, ucrainofono; il secondo indubbiamente filo-russo, legato alla tradizione slava, più ricco perché sede di industrie e attività economiche evolute ma legate allo stato e alle lobbies che lo influenzano, russofono) rappresenta uno degli argomenti di viva attualità sempre presente nelle agende dei governi e soprattutto argomento imprescindibile di campagna elettorale. Uno dei punti più critici della mancata omogeneità tra il levante e il ponente del paese è rappresentato dal comportamento linguistico dei cittadini, soprattutto per quanto

riguarda la lingua parlata. La questione linguistica ha delle ricadute importanti anche sull'advertising per cui è necessario aprire una breve parentesi sull'argomento.

La lingua ufficiale dell'Ucraina è l'ucraino come viene stabilito dall'articolo 10 della costituzione entrata in vigore nel 1996. La questione nasce dal fatto che fino al 1991 la lingua ufficiale della repubblica sovietica era stato il russo mentre l'ucraino aveva assunto la funzione di lingua di ambito familiare. Con la dichiarazione di indipendenza, i governanti si sono trovati a dover far rinascere una Nazione ucraina, i prodromi della quale si erano fatti sentire a partire dagli anni della *perestrojka*. L'elemento imprescindibile per la determinazione di una Nazione è la lingua e così venne dichiarato l'ucraino come lingua ufficiale non tenendo conto, però, delle grandi differenze esistenti nel paese e soprattutto del fatto che, dati alla mano, più di un terzo della popolazione dichiara di usare esclusivamente il russo nella conversazione familiare.

L'uso della lingua nella pubblicità è regolato dall'emendamento del luglio 2003 alla legge n. 270/96 sulla pubblicità, che stabilisce le norme della comunicazione commerciale, la quale "deve contenere messaggi corretti dal punto di vista legale, dell'autenticità delle argomentazioni, dell'utilizzo di forme e metodi che non possono arrecare danni ai consumatori" (p. 21). L'obbligo dell'uso della lingua ucraina nella pubblicità previsto dall'articolo 6 della legge summenzionata ha sollevato un vespaio di polemiche soprattutto, ovviamente, tra i filorusi che vedevano leso il diritto a usare la propria lingua madre, il russo; inoltre, secondo alcuni, questa norma andava contro ciò che stabilisce l'art.10 della costituzione, ossia "il libero sviluppo, l'uso e la salvaguardia del russo e delle altre lingue di minoranze nazionali" presenti nel paese. Lunghi cita l'opinione di Aleksandr Bazeliuk [*sic*], leader del Partito slavo filorusso, secondo il quale i cittadini che risiedono nell'Ucraina orientale "sarebbero stati costretti a utilizzare il dizionario per comprendere gli annunci scritti in ucraino" (p. 23). Secondo alcuni pubblicitari filo ucraini, invece, la scelta della lingua della pubblicità non avrebbe influenzato in nessun modo il comportamento dei consumatori. È un dato

di fatto, tuttavia, che molte testate che pubblicano in russo hanno ignorato la legge che prevede l'uso obbligatorio dell'ucraino mentre la maggior parte degli spot televisivi, soprattutto trasmessi dai canali statali, sono in ucraino.

Entriamo adesso nel merito della ricerca di Lunghi sull'impatto dell'advertising sul comportamento dei consumatori. A proposito della parola "consumatore" dobbiamo notare che dall'epoca sovietica ad oggi, il concetto è assai cambiato. Durante il periodo dell'economia centralizzata e pianificata, il commercio era in mano allo stato e i prodotti erano poco diversificati e, soprattutto, quantitativamente non sufficienti a soddisfare le necessità di tutta la popolazione. Si trattava soprattutto di prodotti a stock che arrivavano nei negozi e fuori da essi si formavano lunghe file di "consumatori" che aspettavano il loro turno per comprare un cappotto o un paio di scarpe che il giorno dopo si sarebbero visti indosso a tutta la popolazione. In questo periodo, dunque, la pubblicità non aveva lo scopo di invogliare la persona a comprare un prodotto piuttosto che un altro, alimentare la concorrenza (concetto che non esisteva), ma doveva propagandare la bontà del prodotto. In epoca sovietica è, dunque, più corretto parlare di "propaganda" e non di "advertising". La *reklama* socialista doveva seguire delle linee guida che erano valide per tutti i paesi dell'area a economia pianificata. Secondo Brioschi (citato a p. 12) i caratteri fondamentali di questa propaganda erano: il contenuto ideologico, la veridicità, la concretezza, la funzionalità e la pianificazione. Inoltre la *reklama* doveva avere anche funzioni pedagogiche: doveva educare i gusti del consumatore, in modo tale che essi rispondessero alle esigenze del mercato, e non viceversa. Ad esempio, la pubblicità di prodotti alimentari sottolineava più che il gusto, le qualità nutritive. Lunghi riporta l'esempio del pesce del Pacifico: la cucina russa è essenzialmente caratterizzata dalla presenza di carne e, tutt'al più, dal pesce di fiume principalmente essiccato. Negli anni Sessanta, ci fu una notevole espansione della flotta peschereccia sovietica nell'Oceano pacifico con conseguente maggiore produzione di pesce, il cui consumo fu sostenuto da una campagna pubblicitaria che poneva l'accento sulle proprietà nutritive

dei prodotti ittici a discapito della carne tanto amata ma difficilmente reperibile sul mercato.

Con la caduta dell'Unione sovietica, cominciarono ad arrivare in Russia e in Ucraina i primi marchi occidentali (quanto scalpore suscitò la pubblicità che vedeva l'ex segretario del Pcus Michail Gorbacëv reclamizzare una nota catena di *fast-food* americana sullo sfondo della Piazza rossa?!) e vennero accolti con benevolenza dai consumatori perché erano sinonimo di qualità (notiamo lo stesso fenomeno ai giorni d'oggi. Quando si vuole enfatizzare la qualità di un prodotto adesso si usa il prefisso *evro-*, europeo. Tutto ciò che ricorda l'Europa è sinonimo di qualità e allora possiamo trovare la dicitura *evro-remont* per indicare che un appartamento, per esempio, è stato modernizzando seguendo i canoni europei e magari utilizzando arredamento proveniente dall'Italia). Negli anni Novanta la crisi economica è stata molto forte in Ucraina per cui, a fronte di una quantità di prodotti anche stranieri che arrivavano nei negozi delle città, mancavano i soldi per acquistarli e, in questa situazione, i consumatori reagivano alla pubblicità molto negativamente: nelle pubblicità infatti vengono rappresentati stili di vita e codici comportamentali che non appartengono alla vita quotidiana ucraina di quel periodo e generano, di conseguenza, frustrazione e sfiducia nei confronti delle marche più frequentemente rappresentate (p. 45).

Lunghi nel saggio prende in considerazione i dati della ricerca *Views of a Changing World*, pubblicata nel giugno 2003 nell'ambito del Pew Global Attitudes Project svolta dal Pew Research Center for People and Press. Si tratta di una ricerca comparativa transnazionale, per la quale sono stati intervistati 500 individui ucraini su stato e istituzioni, sui media e sul consumo e la globalizzazione. Riassumendo i risultati della ricerca relativi alle risposte date dagli ucraini, è da evidenziare la percezione del cambiamento politico in meglio, visto che l'80% reputa che, rispetto al 1991, la libertà di espressione e di partecipazione all'attività politica sia migliorata (p. 51). Per quanto riguarda l'argomento "consumo e globalizzazione", quest'ultimo non sembra destare particolare attenzione da parte degli ucraini, mentre meno della metà degli intervistati ritiene che la disponibi-

lità di prodotti stranieri sia un fattore negativo, anche i fast-food non sono considerati positivamente mentre il 43% degli ucraini intervistati considera il consumismo come una minaccia per la cultura ucraina.

Il terzo capitolo del saggio *Nasha reklama* è dedicato alla parte empirica del progetto, “il cui obiettivo è offrire un contributo alle ricerche sul ruolo della comunicazione commerciale in sistemi mediatici in via di sviluppo e, più in generale, alle ricerche dedicate all’Atteggiamento verso la pubblicità” (p. 75).

Le ipotesi su cui si basa la ricerca sono due: 1) quale atteggiamento si registra nei confronti della pubblicità in una realtà sociale che è venuta a contatto con tale fenomeno in tempi relativamente recenti; 2) se esiste una relazione tra l’esposizione ai mezzi di comunicazione e l’atteggiamento verso l’advertising che da essi viene veicolato. Poste le domande di ricerca, è stato predisposto un questionario con domande chiuse in prevalenza a risposta unica. Il primo questionario è stato redatto in lingua inglese sulla base di precedenti studi sull’atteggiamento verso l’advertising (Pollay e Mittal 1993, Muehling 1987), ed è risultato composto da 17 affermazioni sui seguenti argomenti:

- 1) l’influenza dell’advertising sull’economia;
- 2) l’advertising come promotrice di una visione materialistica;
- 3) l’advertising come “corruttrice di valori”;
- 4) l’advertising come comunicazione ingannevole (pp. 89-90).

In base ad osservazioni e studi, è stato deciso di tradurre il questionario in russo e non in ucraino data la maggiore diffusione del russo come lingua di “preferenza”, cioè la lingua con la quale le persone si trovano più a proprio agio nella comunicazione orale.

Il questionario è diviso in 3 parti di 10 domande ciascuna. La prima sezione di domande è relativa al consumo dei mezzi di comunicazione (qualità e quantità del consumo dei media), la seconda sezione è incentrata sull’opinione che l’intervistato ha riguardo alla pubblicità, mentre la terza sezione è dedicata alla verifica dei dati anagrafici e socio-demografici degli intervistati (genere e età che non

doveva essere inferiore ai 18 anni). I dati ottenuti sono stati poi elaborati attraverso uno specifico software di statistica per la ricerca sociale.

Senza entrare nei particolari della ricerca, ne daremo qui soltanto alcuni risultati che a nostro avviso sembrano i più rilevanti dal punto di vista sociologico. Un primo dato che l’equipe di Lunghi ha notato è una certa indifferenza nei confronti dell’advertising da parte degli intervistati, dato che sembrerebbe confermare una delle ipotesi iniziali della ricerca, ossia la relativa “non-contaminazione” del tessuto sociale di Dnipropetrovs’k nei riguardi della pubblicità. Nonostante tale disinteresse, dai risultati della ricerca si rileva un atteggiamento orientato verso valori positivi. Alla domanda “In generale, la sua opinione sull’advertising è”, il 40,6% ha risposto “indifferente” ma se sommiamo le risposte a valore positivo e le confrontiamo con quelle a valore negativo, notiamo che queste ultime costituiscono una percentuale ben minore delle prime.

Per quanto riguarda i “consumatori mediatici” e il loro atteggiamento nei confronti della pubblicità, risulta dalla ricerca che, quest’ultimo non cambia in relazione al tempo passato davanti alla televisione ed è sostanzialmente positivo sia per i telespettatori assidui che per quelli saltuari. Per gli ascoltatori, i risultati sembrano differenziarsi a seconda della quantità di tempo dedicata all’ascolto della radio. L’atteggiamento globale è sempre tendente al positivo ma coloro che dimostrano particolare “amore” nei confronti delle pubblicità sono gli utenti denominati “surriscaldati” (coloro che ascoltano la radio per più di 3 ore al giorno). Come per i telespettatori, anche nel caso degli ascoltatori, i valori più negativi sono registrati per l’indice che riguarda la responsabilità sociale della pubblicità: in entrambi i casi gli intervistati ritengono che l’advertising influenzi in negativo i comportamenti sociali, promuovendo valori dannosi. “Se effettivamente si può affermare che, globalmente, l’atteggiamento verso l’advertising manifestato dal campione mostra valori tendenti al positivo, l’indice che risulta essere ‘fuori dal coro’ è proprio quello della responsabilità sociale”, conferma Lunghi (p. 127).

I dati della ricerca di Lunghi rilevano come l’atteggiamento favorevole nei confronti dell’advertising

sia proprio di soggetti con un livello di istruzione e di reddito elevato appartenenti alla fascia di età che va dai 18 ai 34 anni, realtà che è in netta contrapposizione con ciò che constatiamo nei paesi in cui l'economia di mercato è saldamente consolidata. Nei paesi europei e negli Stati Uniti, infatti, coloro che si dimostrano i più critici rispetto alla pubblicità e ai suoi risvolti nella vita sociale sono proprio i soggetti con elevata istruzione. Secondo l'autore del saggio, visti i risultati della ricerca e le peculiarità economiche e sociali del paese, "la realtà ucraina appare matura a sufficienza [...] e la presenza di atteggiamenti positivi in soggetti che possono essere definiti 'influenzatori' dato il loro status sociale, fa supporre che la favorevolezza possa ulteriormente diffondersi con ricadute positive per le brand e gli inserzionisti in generale" (pp. 132-133).

I risultati della ricerca dimostrano anche come gli ucraini ritengano che i media non siano totalmente indipendenti e che essi siano influenzati dagli inserzionisti pubblicitari, soprattutto quando questi sono candidati e partiti politici. A ciò si connette la questione della credibilità dei media nei paesi dell'Europa orientale. Secondo una ricerca citata da Lunghi (p. 139) su una scala da 1 (bassa credibilità) a 5 (alta credibilità) la media di giudizio raggiunta nei paesi dell'est si è attestata su 2,4 punti. In Ucraina, il problema della mancanza di credibilità è saldamente legato alla generale sfiducia che i cittadini nutrono nei confronti della politica e dei suoi rappresentanti. Tale sfiducia sembrava essere venuta meno durante la cosiddetta "rivoluzione arancione" dell'autunno 2004, quando, anche grazie a una pressante campagna elettorale e propagandistica che aveva abbandonato i cliché tipici dell'epoca sovietica per essere strutturata in modo tale da essere percepita come "occidentale", l'allora candidato alla Presidenza dell'Ucraina, Viktor Juščenko era riuscito a portare nelle piazze milioni di ucraini di ogni età e ceto sociale che vedevano in lui un cambiamento rispetto al passato. Tale riacquistata fiducia, però, è stata effimera visto poi gli esiti della politica ucraina in questi ultimi anni e una crisi economica che sta attanagliando il paese, che non è ancora riuscito a lasciarsi alle spalle le logiche lobbistiche del passato.

Lo studio di Lunghi è la dimostrazione di come discipline diverse come la storia, la sociologia, l'economia, la sociolinguistica possano convivere e interagire. Lo stesso fatto che l'autore abbia voluto che il suo lavoro fosse conosciuto non solo dagli addetti ai lavori del campo pubblicitario ma anche da noi slavisti, è un segnale da non lasciare inascoltato. Le varie discipline scientifiche dovrebbero essere più aperte alla "contaminazione" reciproca in modo tale che uno storico possa contribuire a uno studio di economia così come un linguista a uno studio di sociologia, rendendo accessibili conoscenze e metodi anche al di fuori del proprio ambito di ricerca.

Emanuela Bulli

Recensioni da un viaggio nell'Aldilà dell'Europa.
 M. Bulaj, *Genti di Dio. Viaggio nell'Altra Europa*, prefazione di M. Ovadia, Frassinelli, Milano 2008;
 C. Kosmač, *Sulle orme di un vagabondo. Due racconti*, a cura di M. Bidovec, Mladika, Trieste 2007;
Fiabe e leggende slovene, a cura di M. Bidovec, Be-sa, Lecce 2008;
 M. Bidovec, *Raccontare la Slovenia. Narratività ed echi della cultura popolare in "Die Ehre Dess Herzogthunms Crain" di J.W.Valvasor*, Firenze University press, Firenze 2008;
 M. Bidovec – I. Palladino, *Johann Weichard von Valvasor (1641-1693). Ein Protagonist der Wissenschaftersrevolution der Fruhen Neuzeit*, Bohlau, Wien-Koln-Weimar 2008;
 J. Höslner, *Slovenia. Storia di una giovane identità europea*, Beit, Udine 2008

Recensire un libro è sempre un atto d'amore, per la lettura, l'autore, l'astrazione dal mondo che tutto ciò comporta. Ma la mia cadenza è quella dell'innamorato pigro e goloso, troppo curioso di tutto per riuscire a sbrigare in fretta il lavoro. Non ho mai imparato a leggere veloce, all'americana, così mi devo gustare il libro pagina per pagina, indici compresi. Con conseguente maturazione di un fastidioso senso di colpa per gli amici della rivista che aspettano, per l'ignavia che mi affligge mentre la pila delle opere da esaminare cresce impossessandosi dei pochi spazi rimasti vuoti nel mio studio. E il tempo che passa senza che nulla davvero accada. Le pagine si lasciano sfogliare lente, gli appunti rimangono con-

fusi, poco più che tele fittissime di parole ai margini più o meno ampi che incorniciano lo specchio di scrittura, o peggio si perdono in foglietti di carta di vario colore, post-it destinati a confondersi con mille altri appunti e note nel disordine di una scrivania su cui tutto si è sedimentato da mesi, anni forse, impastandosi inestricabilmente con penne che non scrivono più, un orologio che credevo perduto per sempre, CD senza copertina e privi di qualsiasi etichetta che ne renda riconoscibile il contenuto. Compiti da correggere, appuntamenti ormai passati, posta inevasa. Le bozze di un ultimo articolo. E i libri. Cui se ne aggiungono altri, prede di bancone, per lo più, al limite cacciagione da bancarella. Tutto diventa terribilmente tragico quando la scadenza per consegnare la recensione si avvicina. E manca completamente un quadro preciso di riferimenti bibliografici, mentre l'appetito iniziale rischia di trasformarsi in indigestione. Prevale il sonno, nei brevi pomeriggi invernali, avari di luce. La tentazione di un toscano ammezzato da gustare nella più totale assenza di pensiero diventa quasi un alibi per fuggire. Un'evasione alla nicotina dalla contingenza assoluta che è la nemica più crudele del recensore, assieme al tempo che non gli appartiene più. E poi la folgorazione improvvisa. La volontà di fuggire proprio con quei libri, per dare loro un significato in più, per renderli voce e compagni di viaggio, un moleskine preappuntato su cui annodare le trame di un attraversamento negli spazi della letteratura. E la sfida accende il pensiero: un libro diverso da leggere e annotare in un diverso luogo, nel tempo di un passaggio, di un attraversamento al quale proprio quel libro possa attribuire un significato nuovo, inedito, inaspettato. Una sacca vorace libera finalmente il piano della scrivania da ogni suo incubo di carta trasformandola nella metafora di una mente libera, pronta a lasciarsi impressionare dalla suggestione della novità. E il gioco è fatto. A dire la verità il viaggio è già iniziato qualche mese fa. In ottobre, per la precisione. Quando ai primi rigori dell'autunno Paolo Rumiz è venuto a trascorrere qualche ora a casa mia, assieme a Monika Bulaj. L'occasione dell'incontro era duplice: una *jota* calda e fumante per cena, il tipico minestrone carsolino sempre più raro da trovare, specialmente se accompagnato da aci-

dulo vino terrano, e la presenza di un'amica di Irkutsk, Elvira Kamenščikova, autrice di due interessanti libri sul lavoro friulano in Siberia agli inizi del 1900, lungo la ferrovia che attraversa la curva meridionale del Bajkal. Ma su tutto prevaleva la voglia di sentirli raccontare della loro recentissima peregrinazione estiva lungo gli ultimi confini d'Europa, da Murmansk a Odessa, pubblicata a puntate sulle colonne di Repubblica. Monika racconta per immagini. È una fotografa che usa la luce come dimensione dell'anima e del suo incanto. Lo si capisce da come muove le mani mentre parla, evocando forme e sogni. E prepara ottime *kartoški* (patate) alla cosacca, e pesce speziato che dal forno di casa esala memorie di un Baltico quasi sognato.

Nel suo ultimo libro *Genti di Dio. Viaggio nell'Altra Europa* Monika Bulaj, ha attraversato le pianure dell'aldilà d'Europa, da Minsk a Leopoli, da Vilnius fino a Gerusalemme, tra boschi che brillano come l'ambra e case di legno in cui ha condiviso con i morti l'ultimo sorso di vodka: un sospiro che è sì è fatto quasi una preghiera, gelata come la brina. Monika si lascia trasportare dalle ombre misteriose e sapienti di chassidim perduti, di cui segue il passo errante, che valica i confini, che non conosce le frontiere degli uomini, ma sa perfettamente tenere l'andatura attraversando i sentieri dello spirito. La precedono sempre, in questo lunghissimo vagabondare in cui ovviamente non potrà raggiungerli mai. E dalle sue pagine promana l'odore della terra umida sotto cieli notturni spennellati d'azzurro che impediscono di prendere sonno sia a lei che al lettore, vittima fin dalle prime pagine della sua fascinazione, costretto a leggere per tutta la notte, fino all'alba, fino all'ultimo segno, fino all'ultima immagine. Bellissimo libro, quasi una metafora della ricerca interiore in un'odissea che è un peregrinare iniziatico tra shtetl dimenticati e stanijtze in cui ha trovato rifugio, collazionando volti, poesia di canti perduti, riti che si impastano in una struggente commistione di un'umanità capace ancora di sognare. Non so ben dire se si tratti di un dossier fotografico, di un trattato antropologico, di una intima confessione al proprio sangue, alla memoria di una gente cui intimamente sa di appartenere. O di un romanzo, il più bello che io abbia letto negli ultimi dieci anni.

Nelle sue pagine ho recuperato il senso del viaggio e dell'incontro con l'altrove che più volte ho esperito lungo le strade dei mondi slavi in cui ho avuto la fortuna di perdere i miei passi. Si arriva con un profondo senso di *nostalgija* alle ultime pagine di questo diario, che disvela una curiosa e dottissima viaggiatrice capace di perdersi nelle mappe austro-ungariche, nei profili contraddittori delle carte dell'ex Unione sovietica, trovando sempre nella notte la luce della grande letteratura a tracciarle il cammino. E così la terra e i paesaggi si squadernano tra le suggestioni di Mickiewicz, di Brodskij e di innumerevoli altri veggenti più umili e ignoti, in vesti contadine, con il viso segnato dalla storia, che le hanno narrato la loro fotografia interiore del mondo e che Monika ha saputo rubare per regalarla a tutti noi.

Dal suo punto d'arrivo io sono partito, non solo idealmente, con i miei libri da recensire chiusi nella sacca, più ricco di prima. Sulle orme del vagabondo Ciril Kosmač sono arrivato in macchina fino a Slap, che anche oggi è poco più di un villaggio sull'Idrijca, in Slovenia, appena oltre il confine dell'asburgica Tolmino. In tutto meno di un'ora da casa mia. Che sono diventate tre, per la tortuosità della strada, i carri lentissimi, la bellezza del paesaggio che spesso mi ha obbligato a fermarmi affinché lo potessi respirare fino in fondo. Ci sono arrivato sotto un'abbondante nevicata di dicembre. Ciril Kosmač è nato qui, nel 1910. Costretto come tanti altri a diventare italiano in virtù del famigerato trattato di Rapallo del 1919, che consegnò il destino di molti slavi come lui alla follia nazionalistica di un'Italia fascista e violenta la quale riversò i suoi deliri etnici su tutti gli "allogeni" sloveni e croati costretti a forza entro i suoi territori. E come loro anche Kosmač soffrì la triste condizione di perdita culturale che costrinse quei popoli a rinunciare alla propria lingua, al cognome, spesso ridicolizzato in un'improbabile traduzione in lingua italiana per cui i Lisica si trasformarono in Volpe, gli Jazbec in Tasso e i Kosmač, appunto, in Cosmacini. Leggo la dotta introduzione che Maria Bidovec prepone ai due racconti editi nel libro, e mi tornano alla memoria le parole che più volte mi ha raccontato Boris Pahor, autore raffinatissimo che l'Italia – affetta da una ben nota sindrome di rimozione – riscopre solo ora, ultranovantenn-

ne, più per un fenomeno di moda intellettuale temo, che per averne realmente intuiva la portata letteraria. E infatti tutti i riflettori mediatici sono puntati su Pahor di Nekropola, che racconta del campo di concentramento nazista, non su quello, forse anche più intenso, delle tragiche novelle ambientate a Trieste, città in preda alla barbarie fascista, pronta a bruciare i Narodni Dom sloveni in un rogo di follia collettiva, presagio di ben altri incendi ugualmente atroci che di lì a poco avrebbero illuminato la notte più lunga dell'Europa. Ritrovo in Kosmač lo stesso senso di straniamento per la violenza stupida e cieca di un regime che cambiò anche le scritte sulle croci dei cimiteri per segnare l'italianità di quelle terre finalmente "redente": vicende di una tragicità che la Storia non ci ha mai consegnato, in tutto simili ai racconti della più umile e certamente ignota Marija, massaia slovena del Carso goriziano, residente ancora a Sveti na Krasu, cresciuta assieme a mio padre in una terra di rara bellezza e scarna miseria: poco più che bambina – mi raccontò un giorno – cercava di insegnare l'italiano alla *macka* di casa, la sua gatta, altrimenti la maestra si sarebbe infuriata con lei e avrebbe usato la bacchetta, se avesse continuato a miagolare in sloveno! Kosmač venne in contatto con la cultura italiana frequentando proprio le scuole a Gorizia. Ma mantenne fortissima la sua identità, tanto che nel '29 partecipò a un attentato contro un giornale fascista di Trieste, azione che gli valse un anno di galera da scontare a Roma nel carcere di Regina Coeli. L'essenza di questo bel libro è tutta qui, condensata in due brevissimi e intensi racconti di cui si offre anche il testo originale in lingua slovena, *Fortuna e Il Bruco*. Entrambi rispecchiano l'esperienza vissuta dall'autore prima nell'apparente immobile tranquillità di un villaggio sloveno del tolminese (Fortuna), ritratta in tutta la sua drammatica immobilità e ferocia, e poi attraverso la ristretta visuale di un carcerato che dalle sbarre della sua cella romana osserva l'eroica resistenza di una foglia di ippocastano di fronte all'ineluttabile roscchiamento di un bruco. Per evitare quel bruco l'autore nel 1931 varcò in clandestinità il confine e raggiunse Ljubljana, da dove fuggì qualche anno dopo, a seguito dell'occupazione fascista che trasformò la città in un lager, deportando-

ne la popolazione nei campi di concentramento di Rab (Dalmazia) e di Gonars (Friuli). Kosmač si spostò poi in Francia, in Africa settentrionale e infine a Londra, dove lavorò anche per la BBC. Rientrato in patria a guerra finita, visse tra Ljubljana e Portorož fino al 1980, anno della sua morte. A Cerčno, pochi chilometri da Slap, in una valle incassata nelle montagne, sorgeva fino a due anni fa (ora distrutta da un temporale violentissimo) la meravigliosa “Bolnica Franja”, l’ospedale partigiano che operò clandestinamente sotto gli occhi della Wehrmacht fino a conclusione della guerra. Non posso non andarci. Mi porto il libro di Kosmač, in una specie di pellegrinaggio rituale. Assieme a Tomaš Pavšič, raffinato intellettuale e già console della Repubblica Socialista di Slovenia a Trieste, ne parlerò per buona parte della notte, davanti al fuoco del suo camino.

Ma è Maja, giovane traduttrice in Ljubljana, che vado cercando fino a Crna, il suo villaggio, lambito dal selvaggio torrente Meza, che sgorga ghiacciato dalle rocce della Peca. Si dice che proprio qui, da qualche parte, si celi dormiente il mitico Kralj Matjaž, il Re Mattia, sul suo scranno di pietra, con la barba tanto lunga da essersi intrecciata a ogni appiglio. È in attesa di essere risvegliato, per poter tornare tra gli uomini, riportando la pace e la giustizia che essi hanno perduto. È un sabato mattina di febbraio inondato da una luce intensissima, come solo la neve sa regalare. Terra di streghe, che qui chiamano torklje, e di altri oscuri personaggi mitologici, nati nell’ombra di una valle che si insinua fin dentro al cuore della Carinzia slovena. Maja è una “vila”, una fata dei boschi. Così almeno mi piace credere, quando chiedo di lei, mentre tutto sembra sotto l’incanto di un sole che brilla, inaspettatamente tiepido, sulla neve che è scesa per tutta la notte. Maja non c’è. È in Istria. Lontanissima. Come solo i sogni e le fate sanno essere, quando è giorno intatto. Mi consolo con una sganja alle erbe.

E dalla mia sacca, nella kuhinja riscaldata dalla stufa di maiolica della Goštilna vicino alla chiesa, esce *Fiabe e leggende slovene*, il veloce ed elegante libretto a cura di Maria Bidovec, edito per i tipi di Besa, Lecce 2008. Da anni ormai gli etnologi della scuola di Ljubljana, eredi del compianto professor Milko Matičetov, vanno censendo ballate, rac-

conti, leggende e miti che possano individuare un corpus sloveno quanto più esaustivo possibile, collazionando i repertori più diversi, dalle fonti orali a quelle iconografiche, dalle evidenze archeologiche agli oggetti della cultura materiale, fino agli archivi e alle fonti scritte. La straordinaria rivista *Mythologica Slava*, nata in seno alla loro scuola, è diventata ormai per gli studi di slavistica comparata uno strumento importantissimo e imprescindibile. Ma questa breve raccolta firmata dalla Bidovec, al di là dell’importanza scientifica, di cui fa fede la documentata introduzione, la struttura volutamente classificatoria delle narrazioni (suddivise tra leggende e ballate, racconti eziologici, racconti con creature fantastiche, racconti di animali e fiabe), il severo apparato di note e di fonti, conserva intatta proprio la bellezza del racconto, la poesia della narrazione. Basta sfogliare le pagine e subito dal nulla vengono evocate – alchimia della parola – le cavalcate dei morti, l’eterna lotta tra Kurent (dio della luna, della notte e dell’inverno) e Kresnik (dio del sole, del giorno e dell’estate), la Morte tenuta prigioniera dentro una botte, nel fondo di una tetra cantina, il Vampiro di Kringa; esseri mitici che popolano boschi e villaggi della Slovenia assieme a nani, dame bianche e fabbri burloni. E un peccato davvero che Maja non ci sia. Perché come dicono da queste parti, è dolce incantare una fata con la melodia di una canzone. O di una sotria.

È soltanto lungo la tratta ferroviaria che congiunge Trieste a Ljubljana che mi rendo davvero conto di quanto i libri della sacca siano quasi tutti opera di Maria Bidovec. Docente di letteratura slovena all’Università La Sapienza di Roma, la studiosa si è da sempre occupata dei meccanismi della narrazione, con particolare attenzione alla cultura popolare. E gli amici della rivista mi hanno inviato un prezioso scaffaletto di titoli che la riguardano. Sono le quattro del pomeriggio. Lo scompartimento è tutto per me. Cosa insolitamente strana a quest’ora e su questa tratta. Ma l’inaspettata solitudine mi consente di immergermi nella lettura del suo *Raccontare la Slovenia. Narratività ed echi della cultura popolare in “Die Ehre Dess Herzogthums Crain” di J.W. Valvasor*, confrontandolo con quell’altra curatissima edizione, firmata assieme a Irmgard Palladino,

del *Johann Weichard von Valvasor (1641-1693). Ein Protagonist der Wissenschaftersrevolution der Frühen Neuzeit*. Letture davvero golose, perché affrontano una delle figure più incredibili nel panorama culturale europeo della seconda metà del XVII secolo. Il Valvasor. Una fonte straordinaria e mai sufficientemente studiata. Lettore insaziabile, curioso ricercatore di “memorabilia”, naturalista, geografo, antropologo e raccoglitore di storie: accostarsi alla sua figura è un atto pressoché imprescindibile per chiunque voglia scoprire ed esplorare la Slovenia leggendone la storia attraverso la frastagliata biografia dell'autore carniolano e l'opera poligrafa che gli riuscì di collazionare nel corso della sua vita. La Bidovec entra nella sua biblioteca, ne scopre gli autori prediletti, le fonti laudate, gli interessi capaci di spaziare dall'antiquaria alla corografia. E da qui la ricercatrice parte per una ricognizione della cultura slovena attraverso i secoli, con particolare attenzione alla letteratura popolare. Ma è proprio l'analisi dettagliata dell'*Ehre Dess Hertzogthmus Crain*, ovvero “L'Onore del Ducato di Carniola”, che riserva le sorprese più interessanti. All'interno di questo straordinario e composito repertorio di fonti, opera monumentale di grande formato che si articola su quindici libri, raggruppati in quattro volumi per un totale di 3532 pagine e 528 illustrazioni, Maria Bidovec individua e trascrive – tra l'altro – una pregevolissima collezione di unità narrative, che lei stessa definisce “povedke”, utilizzando e facendo proprio un termine tecnico introdotto da alcuni folkloristi sloveni per identificare le “fabulae” appunto della tradizione orale di matrice prevalentemente popolare. I testi, che vengono anche restituiti in appendice, sono sistematicamente analizzati e regalano al lettore un ampio repertorio narrativo, che spazia dai racconti storici a quelli aneddotici, da quelli di stampo naturalistico a quelli fantastici, miracolosi, magici. Si susseguono così crocifissi che sanguinano se presi a sassate, cappelle di cui è impossibile contare gli scalini; spettri di anime in pena che vagano senza pace fino a quando non vengono aiutati da anime umili e devote; draghi che si manifestano a coloro che si trovano in peccato mortale; cavalieri che per effetto di stregoneria appaiono per molte ore con la testa di mucca; e accanto a tutto questo

ricette di farmacopea officinale, come l'elisir che si può trarre dal pino silvestre, capace di guarire tanto quanto di uccidere bambini malaticci; e ancora voragini spaventose esplorate da uomini ardimentosi, strani fenomeni di eco e il diavolo, che come si sa, nel seicento striscia un po' ovunque, lasciando i segni delle sue unghie sulle mura di diverse case. Frammenti importantissimi di una coscienza collettiva, di un immaginario fantastico che nell'opera del Valvasor, e ora anche attraverso lo studio sistematico della Bidovec, diventano fonte preziosa per l'indagine storia ed etnografica. E intanto il treno arriva a Ljubljana.

Ma prima di scendere, nei pochi minuti che restano mentre già il vagone si riempie di pendolari, estraggo l'ultimo libro rimasto. Si tratta della documentatissima opera di Joachim Hösl, *Slovenia. Storia di una giovane identità europea*. Interessante ricognizione dalla colonizzazione antica e slava fino all'indipendenza della repubblica proclamata nel 1991. È a tutti gli effetti un manuale di storia, capace di affrontare con molta obiettività e chiarezza anche le tematiche più recenti e controverse della seconda guerra mondiale, del periodo titino e quindi dell'ultima trasformazione in stato indipendente. Mi colpisce la domanda che si pone nella postfazione Jože Pirjevec: perché mai si deve tradurre un libro dal tedesco, per conoscere la storia di un popolo che nel corso dei millenni si interseca così intimamente con il nostro, con la nostra stessa terra e che fa dunque parte della nostra identità? Non voglio nemmeno tentare di abbozzare una risposta, per quanto sia ben chiara nella mia mente. Al Gajo Jazz Club, nel cuore storico di Ljubljana, mi aspetta Aleš Debeljak, il giovane filosofo sloveno con cui parlerò di Europa. E poi la mia sacca è ormai finalmente vuota. Chiudendo il libro, trovo una qualche consolazione nei versi di France Prešeren, pubblicati in quarta di copertina: “Vivano tutti i popoli / che sperano nel giorno / in cui il sorgere del sole / non annunci più guerre / quando ognuno libero / sarà e i vicini / compagni non ostili”.

Angelo Floramo

Glosse storiche e letterarie VI (e ultime)

Assieme alle recensioni di eSamizdat finiscono anche queste glosse storiche e letterarie. Lo scrivo con sollievo, anche perché se ne sono lamentati in molti. Più che le segnalazioni oggi sono apprezzati i pamphlet. È questa l'epoca, sono questi i costumi...

1. F. Jappelli, *Da Praga 1983-1988. Immagini di una topografia letteraria*, con un testo di S. Corduas, Edizioni Polistampa, Firenze 2008

Le 72 fotografie in bianco e nero di Francesco Jappelli, pubblicate vent'anni dopo l'ultimo scatto, ritraggono angoli di una Praga che non esiste più, perlomeno di giorno e a prima vista. Quella Praga è oggi una Praga notturna, una Praga dei giorni di pioggia, una Praga da andare a cercare, a volte anche con fatica. Negli anni Ottanta era invece una Praga regalata a ogni passo, per non dire svenduta, a chiunque avesse la pazienza (i soldi allora non erano un problema) di superare una cortina di ferro che stava in piedi come la cenere della sigaretta sul punto di crollare.

Ed è un bene che Jappelli l'abbia ritratta proprio nell'ultimo momento in cui era possibile farlo alla luce del sole: gli anni finali della totale sospensione temporale della normalizzazione di Gustav Husák ("anni in cui splendore e abbandono della città si rispecchiavano a vicenda", dice l'autore nella sua premessa, p. 13). Sono fotografie che hanno qualcosa della storicità delle immagini di Jan Reich, sia pure per percorsi paralleli e non influenze reciproche, portando alla valorizzazione di quegli angoli di territorio in cui la storia si è sedimentata, pur senza apparirvi quasi mai. Ma la storia in realtà è presente, ma non nella fotografia, non invade lo spazio visivo, si ferma accanto, grazie anche al gioco di rimandi intertestuali con i versi e i passi in prosa che in ogni pagina accompagnano le immagini. Testi letterari di autori cechi e tedeschi (più il bonus di *Praga magica* di Ripellino), scelti con grande sensibilità, accompagnano infatti la passeggiata letteraria costruita dal fotografo. La letteratura quindi non è un "pretesto", come tante volte accade, ma un "paratesto" di uguale importanza in quell'efficace "macrotesto" del libro costruito e realizzato da Jappel-

li. Ed è funzionale perché racconta ciò che non c'è. Sergio Corduas nell'introduzione mette opportunamente in evidenza proprio il fatto che "non si devono guardare queste fotografie senza sentire quel che in esse *manca*" (S. Corduas, "Praga non magica né tragica", pp. 7-12). Ma non è solo un gioco su ciò che chi è stato a Praga sa esserci dietro gli angoli fotografati, è un consapevole rimando a ciò che è avvenuto in quei luoghi nel lontano passato.

A molti la modernizzazione di Praga è sembrata uno scempio e potrebbero vedere in questo libro un omaggio a una Praga sparita, come le vecchie cartoline di città al di fuori della memoria. Ed è forse per questo motivo che in ogni immagine si avverte una strana rarefazione da città di provincia, data più ancora che dall'assoluta normalità (se non alle volte totale assenza di moda) dei vestiti delle poche persone inquadrature di sfuggita (e lo stesso vale anche per le automobili), dalla particolarità dell'inquadratura e dell'esposizione, obliqua la prima, lunga la seconda. Per chi quella Praga non l'ha conosciuta non potrà non risultare sorprendente il decadimento di Malá strana, così come il grigiore delle facciate di edifici che hanno oggi colori squillanti. Ma ancora più belle da cogliere sono le tracce di dettagli di un passato preistorico, gli alberi a Kampa, qualche palazzo scrostato, logori manifesti sovrapposti gli uni agli altri, le vecchie uniformi della polizia.

A stupire davvero, alla fine, non è tanto però l'assenza delle insegne pubblicitarie o dei turisti, ma l'assoluta sospensione del tempo ottenuta da Jappelli. E in fondo è proprio questo che è successo nella Praga dei vent'anni successivi alla rovina della Primavera, quando il tempo è rimasto irrealmente sospeso. Non a caso, come dice Corduas, è visibile l'assenza quasi assoluta dei simboli del comunismo: "i luoghi e *il modo* in cui Jappelli fotografava sono di anni in cui di 'socialismo' non v'era ormai quasi traccia, già sostituito da locale consumismo, mascherato libero mercato per multinazionali, privata cinica ricerca di bene materiale" (p. 12). Dopo il 1989 sono stati molti gli italiani perplessi davanti alla nuova Praga "capitalista" e capitava spesso di avvertire vera nostalgia per la città di una volta, una nostalgia che pochi cechi, a essere sinceri, comprendevano. E spesso peraltro non si trattava

nemmeno del mondo irreal e fascinoso così ben colto da Jappelli, ma era quel sentimento che assale quando si entra nelle “riserve indiane”, dove ci si sente sempre fuori luogo, anche se più ricchi.

Anche perché la domanda è molto semplice, anzi banale: perché proprio Praga sarebbe dovuta rimanere chiusa nella sua prigione normalizzata? Le fotografie di Jappelli sembrano dare una risposta irrazionale: semplicemente perché era bella...

2. *Socialistický realismus Československo 1948-1989 – Socialist realism Czechoslovak 1948-1989 – Realismo socialista Cecoslovacchia 1948-1989*, Nadační fond Eleutheria, Praha 2008

Probabilmente non è un caso nemmeno che anche un'altra interessante iniziativa editoriale in ceco, inglese e italiano, curata dalla fondazione praghese Eleutheria, abbia radici italiane. Il catalogo di questa collezione privata presenta i frutti di un'intensa attività di acquisizioni di opere pittoriche realizzate negli ultimi vent'anni da una serie di “esploratori stranieri”, per usare la definizione di uno di loro, Francesco Augusto Razzetto (p. 9). Di fronte all'avversione di molti per le opere del realismo socialista e all'assenza di veri studi su questo importante periodo dell'arte ceca, la raccolta della fondazione (consultabile anche all'indirizzo <<http://www.eleutheria.cz/sorella/sorella1.html>>) finisce per rappresentare una delle collezioni più complete e una sorta di catalogo generale di un periodo storico che sta rischiando di subire nella società ceca lo stesso processo di rimozione che, nell'Ottocento, subì tutta l'età barocca. Vista l'intensità del rifiuto degli anni del culto della personalità, ormai identificati a tutti gli effetti in modo esclusivo con i processi politici e le esecuzioni degli avversari, stupisce infatti ben poco che siano stati per lo più stranieri gli acquirenti delle opere pittoriche del realismo socialista.

Oltre al testo “Realismo socialista e Cecoslovacchia” (la versione italiana alle pp. 29-34) di una delle poche studiose a essersi occupate del fenomeno (si veda il catalogo della grande mostra da lei curata nel 2002, T. Petišková, *Československý socialistický*

realismus 1948-1958, Praha 2002) e all'analisi della critica italiana Genny di Bert (la versione italiana alle pp. 55-62), accompagnati dalle biografie degli autori (in italiano a pp. 174-179), l'elegante volume presenta 99 riproduzioni di opere riconducibili al complesso fenomeno del realismo socialista ceco. Magari qualcuno potrebbe rimanere sorpreso dalla differenza d'approccio delle due autrici, provenienti da contesti culturali molto diversi e con un differente rapporto con questo passato artistico, anche se si può comunque rilevare una convergenza nella constatazione di quanto sia ormai urgente tornare ad analizzare in modo più approfondito un periodo chiave nelle evoluzioni artistiche della storia del XX secolo.

I protagonisti e le ambientazioni più comuni sono naturalmente quelli classici del realismo socialista (soldati, operai, fabbriche, miniere, lavori nelle campagne, grandi costruzioni, momenti e personaggi storici legati al movimento comunista), anche se qualcuno potrebbe magari stupirsi per la frequente presenza di reminescenze moderniste. Anche se una storia dell'arte completa del periodo dev'essere ancora scritta, il paradosso sempre sorprendente è che i quadri dalla maggiore forza espressiva sono quelli risalenti agli anni Cinquanta, il periodo in cui, nonostante il suo estremismo etico ed estetico, il realismo socialista ceco era ancora caratterizzato da una tensione creativa non paragonabile alle stantie realizzazioni di direttive politiche che hanno caratterizzato in modo evidente i due decenni successivi alla Primavera di Praga.

Stranamente, se proprio si volesse fare un appunto a questa meritoria pubblicazione, soprattutto vista la cura con cui è stata realizzata, andrebbe riferita alle traduzioni in italiano, chiaramente non opera di un madrelingua.

3. “Versi sparsi”

Sarebbe ingiusto non approfittare di quest'ultima occasione per segnalare la gran quantità di traduzioni di testi poetici di autori cechi usciti negli ultimi anni. Non è certo questa l'occasione per un discorso critico più ampio, ma è evidente che l'impegno, diverso ma ugualmente produttivo, di vari studiosi,

ha portato a risultati senza dubbio importanti nell'ampliare l'offerta di poesia ceca disponibile anche per il lettore italiano.

Il lungo sforzo di Giovanni Raboni e Marco Ceriani nella traduzione dell'opera di Vladimír Holan (1905-1980), il celebre poeta metafisico scoperto per il pubblico europeo da A.M. Ripellino nel 1966, è culminata nella pubblicazione delle ultime traduzioni a quattro mani, ultimate prima della morte di Raboni. Dopo il volume V. Holan, *A tutto silenzio. Poesie (1961-1967)*, introduzione di V. Justl, traduzione di V. Fesslová, versi italiani di M. Ceriani e G. Raboni (Milano 2005), con una nutrita selezione dalla raccolta *Na sotnách* [A lume d'agonia], sono state tradotte dalla raccolta *Předposlední* [Penultima] sedici poesie nell'*Almanacco dello specchio* del 2006 e, più di recente, 53 poesie nel numero monografico che la rivista *Istmi* ha dedicato al poeta ceco ("Tempo di mutezza. Poesie di Holan", traduzione e biografia di V. Fesslová, versi italiani di G. Raboni e M. Ceriani, *Istmi*, 2008, 21-22, con l'appassionata postfazione di M. Ceriani, "Una notte a Kampa. Novena per Holan", pp. 141-161).

Annalisa Cosentino, dopo aver curato la bella antologia della poesia di J. Skácel, *Il colore del silenzio. Poesie 1957-1989*, a cura di A. Cosentino, con una postfazione di J. Mikołajewski, Pesaro 2004 (si veda la recensione in *eSamizdat*, 2005/1, p. 277) e il volume di I. Wernisch, *Corre voce ovvero La morte ci attendeva altrove*, a cura di A. Cosentino, traduzione di I. Oviszsch e A.M. Perissutti (Udine 2005), ha presentato una puntuale antologia della produzione poetica di sette poeti cechi, esponenti importanti del panorama attuale della poesia ceca nel quale si intersecano voci appartenenti a generazioni e a concezioni poetiche molto diverse tra loro: V. Fischerová, I. Wernisch, P. Hruška, M. Doležal, P. Borkovec, K. Rudčenková, P. Kolmačka ("Nuova poesia ceca", a cura di A. Cosentino, *Semicerchio*, 2005, 22-23, pp. 3-25).

Molto ricca è stata l'opera di traduzione di Antonio Parente, che si era già segnalato come curatore dell'antologia *Sembra che qui la chiamassero neve. Poeti cechi contemporanei*, Milano 2005, che conteneva una scelta di poesie di M. Ajvaz, P. Kabeš, P. Král, M. Nápravník, P. Řezníček, K. Šiktanc, J. Topol

(si veda la recensione in *eSamizdat*, 2005/2-3, pp. 530-531). Di recente Parente ha curato una nuova, ancora più variegata, antologia poetica, traducendo un gran numero di poeti cechi in italiano, quasi tutti per la prima volta (Petr Král, Milan Nápravník, Ludvík Kundera, Karel Šiktanc, Věra Linhartová, Petr Kabeš, Michal Ajvaz, Norbert Holub, Pavel Šrut, Jáchym Topol, Bogdan Trojak, Emil Juliš, Sylva Fischerová, Pavel Řezníček, Karel Šebek, Roman Erben, Viola Fischerová, Svatava Antonošová, Marian Palla, Petr Halmay). Se alcuni degli autori pubblicati appartengono senz'altro ai più significativi poeti cechi degli ultimi decenni, è forse un peccato che vengano presentati con una sola poesia a testa ("Oltre la gabbia una lacerante notte. Poeti cechi contemporanei", a cura di A. Parente, *Hebenon*, XIII, Quarta serie, 1-2, 2008, pp. 26-51). Confermando la sua predilezione per la tradizione surrealista, Parente ha inoltre curato due antologie ben più corpose, prima dell'opera poetica di Karel Šebek (*Guarda nel buio, com'è variopinto*, prefazione di P. Řezníček, con una testimonianza di E. Válková, postfazione di J. Nejedlý, Rovigo 2007), accompagnando l'edizione con molti materiali che contestualizzano l'opera di questo poeta ormai "irreperibile" da molti anni, e poi del più prolifico poeta surrealista contemporaneo, Pavel Řezníček (*Confessione di un funambolo*, traduzione di A. Parente, Milano 2008), già noto in italiano grazie al romanzo *Il soffitto* (Roma 1984). Parente ha infine dedicato due importanti lavori all'ingiustamente poco noto in Italia Karel Šiktanc, al quale è stato conferito nel 2006 il premio NOBELito (<http://www.hebenon.com/>). Oltre a un'ampia antologia della poesia di Šiktanc, *Come si strappa il cuore* (Milano 2006), che contiene poesie tratte dalle raccolte *Zařikávání živých* [Incantesimi sui vivi, 1966], *Adam a Eva* [Adamo ed Eva, 1968] e *Jak se trhá srdce* [Come si strappa il cuore, 1969-1969], la rivista edita dalla stessa Associazione culturale Hebenon che ha indetto il premio NOBELito ha pubblicato, oltre a una bibliografia delle opere, una ricca antologia di studi critici sull'opera di Šiktanc, con testi di P.A. Bílek, M. Červenka, J. Holý, P. Hruška, M. Langeřová, V. Macura, K. Ondřejová e G. Zand (*Hebenon*, XI-XII, Terza serie, 7-8, 2006-2007, pp. 5-82).

Nel 2009 è stata infine pubblicata la prima raccolta poetica integrale di Jiří Kolář (1914-2002), uno dei più noti artisti cechi del XX secolo, che come poeta ha però sempre ricevuto – almeno in Italia – un’attenzione piuttosto frammentaria. Oltre al bel volume di *Collages* (Torino 1976), che contiene uno dei più brillanti saggi di A.M. Ripellino (“Su Kolář”, pp. 1-41), vanno ricordati almeno due importanti cataloghi (*Jiří Kolář*, Torino 1981; *Jiří Kolář*, Milano 1986), l’unica opera finora tradotta integralmente in un’edizione per bibliofili *Opere postume del signor A.* (traduzione di A. Mura e S. Richterová, Paris 1990) e le poesie tradotte nel volume *Tra immaginazione e memoria. Quattro percorsi poetici. Nezval, Havlíček, Kolář, Skácel*, a cura di A. Cosentino, A. Catalano e A. Wildová Tosi (Roma 1998), nonché un paio di libri per bambini (di recente la stessa casa editrice aveva pubblicato ad esempio il suo delizioso volumetto del 1961 illustrato da V. Fuka, *Il signor Pescedaprile*, traduzione di V. de Tommaso, Porto Valtravaglia 2006). *Il nuovo Epitteto*, a cura di M.E. Cantarello, traduzione dal ceco di M.E. Cantarello e Sergio Corduas (Porto Valtravaglia 2009), presenta – preceduto da un “Kolářgramma” di Claudio Canal (pp. 7-15) – un testo scritto nel 1956-57, ma pubblicato soltanto nel 1968, in cui il *Manuale* di Epitteto viene parafrasato e adattato a un’idea di poesia stoicamente assoluta. Non a caso la prima massima recita “Alcune cose della poesia sono in nostro potere e alcune non lo sono / In nostro potere sono la valutazione volontà desiderio e silenzio / Questi sono i nostri doni / In nostro potere non sono parole bellezza destino giudizio / Tutto ciò che dobbiamo creare e di cui dobbiamo essere causa” (p. 21). Le cinquantatré massime del *Nuovo Epitteto* rappresentano una sorta di monumento alla poesia morale: “Infine ti dirai: 1. Conducimi Dio e tu destino / A scrivere ciò che mi è assegnato / Poiché scriverò senza temenza / E se per mia miseria non ne sono capace / Tutta via vi seguirò // 2. Chi si affida alla poesia moderna / Ancora non è saggio e sapiente delle cose divine // 3. Tuttavia che cosa sono saggezza e sapienza delle cose divine / Non dette col verso? / 4. Poi potrò essere anche ucciso / Ma nessuno mi offenderà” (p. 155). Quando verrà pubblicato, come anticipano gli editori, *Il fegato di Prometeo*, la raccolta centrale

per comprendere la concezione di Kolář della poesia basata sull’integrità morale del soggetto, diventerà chiaro anche il perché di un manuale di poesia morale nella Cecoslovacchia degli anni Cinquanta. Nel percorso poetico del Kolář, al poeta testimone oculare di un’epoca tragica si stava infatti aggiungendo il violento censore della degradazione dei valori base della vita umana. Il poeta si stava trasformando così nell’unica autorità in grado con la sua presenza accanto ai protagonisti più disperati delle azioni umane di offrire una via d’uscita al caos semantico e all’ambiguità della realtà che lo circonda.

Alla luce di tutte queste meritorie edizioni recenti si può provare ad abbozzare un giudizio provvisorio: quando anche in Italia finalmente si avrà a disposizione un quadro critico della poesia del secondo Novecento, portando così a termine un discorso in buona parte interrotto dopo la morte di Ripellino, emergerà in modo evidente che la poesia ceca del secolo scorso ben poco ha da invidiare alle più note tradizioni poetiche dei paesi che circondano la Repubblica ceca.

4. “Su Ripellino”

Come ben sa la redazione di eSamizdat (su Ripellino si vedano *eSamizdat*, 2004/2, pp. 135-145; 2005/2-3, pp. 447-451; 2007/1-2, pp. 455-458; 2008/1, pp. 169-196; oltre che l’ankteta pubblicata nei numeri 2003, pp. 171-177; 2004/1, pp. 141-148), la riscoperta degli ultimi anni dei testi, anche minori, di Angelo Maria Ripellino deve moltissimo alla tenacia e alla cura filologica di Antonio Pane, da decenni sulle tracce di testi più o meno noti di colui che è stato (in tempi ormai lontani) suo professore universitario. Tralasciando ora le ristampe dei libri più famosi tutt’ora presenti nel catalogo Einaudi, Pane ha curato non soltanto la bibliografia completa di Ripellino (si vedano *eSamizdat*, 2004/2, pp. 251-274; e il successivo aggiornamento nel numero 2007/1-2, pp. 449-452), ma anche l’edizione di un gran numero di testi sparsi di complessa reperibilità. Al di là di tutto il gran parlare che si è sempre fatto di Ripellino, quindi, se nel corso di pochi anni la sua opera è tornata accessibile in libreria, il merito va quindi soprattutto a una persona

concreta.

Se si esclude l'edizione di una bella scelta delle recensioni di Ripellino pubblicate sul Corriere della sera e sull'Espresso (*Nel giallo dello schedario. Note e recensioni "in forma di ballate" (1963-1973)*, a cura di A. Pane, Napoli 2000), espressione di quella "critica letteraria militante, così congeniale alle sue corde, ai suoi umori antiaccademici" (p. 7), è dal 2003 che la pubblicazione delle raccolte di saggi di Ripellino ha assunto un ritmo incalzante. Centrale è stato peraltro anche il recupero degli scritti ripelliniani dedicati alle arti figurative (*I sogni dell'orologiaio. Scritti sulle arti visive (1945-1977)*, a cura di A. Nicastrì, con uno scritto di A. Perilli, Firenze 2003), diversi dei quali pubblicati nell'immediato dopoguerra, ma poi con una cadenza particolarmente serrata negli anni Sessanta, quando Ripellino osserva con inconsueta attenzione il mondo dell'arte (in particolare di quella ceca), con il suo particolare approccio critico non condizionato da pesanti bagagli teorici: "la mancanza di una specifica teoria estetica è ampiamente compensata negli scritti ripelliniani dal filtro poetico attraverso il quale l'autore seleziona, combina ed interpreta le vicende dell'arte" (p. XXXVII). Lo stesso curatore ha in seguito pubblicato anche un interessante volume in cui ha ricostruito non soltanto i rapporti di Ripellino con le arti figurative, ma anche l'evidente influenza avuta sugli artisti di Forma 1: A. Nicastrì, *Ars una. Angelo Maria Ripellino e gli artisti di Forma 1. Con un'intervista ad Achille Perilli e una testimonianza di Piero Dorazio* (Avellino 2005).

Se senz'altro stimolante, anche per il ricco corredo fotografico, era stato il "Dossier Ripellino", a cura di A. Fo e A. Pane (*Il caffè illustrato*, 2003, 11, pp. 36-59), seguito subito dopo dal numero monografico della rivista *Trasparenze* a cura di F. Lenzi (Supplemento non periodico a *Quaderni di poesia*, 2004, 23), che conteneva anche una prima scelta dell'epistolario, centrale è risultata la riproposizione di molti testi letterari ripelliniani ormai da troppo tempo assenti nelle librerie.

Storie del bosco boemo e altri racconti, cura e postfazione di A. Pane (Messina 2006) aggiunge altri tre racconti "sparsi" ai quattro "capricci" pubblicati in prima edizione nel 1975. L'omonima ricostruzione

allegorica delle tristi vicende della Primavera, che culminano con l'allontanamento del protagonista, tradiscono a ogni pagina la vibrante delusione dell'autore ("Non ho ancora trovato il tema di questo racconto. Eppure non posso non scrivere. Scrivere, prendere appunti è un'ossessione che ti corrode la vita", p. 87). E alla fine di quella vicenda storica, attraversata con la verve di un saltimbanco, l'atmosfera torna sommessata, delusa, come dopo le sconfitte fatali: "Gli ultimi spettacoli somigliarono a festicciole in famiglia, a fosforescenze di una parrocchia di mummie. Pareva di trovarsi a quei balli di veterani della spedizione di Massimiliano, che un tempo si svolgevano a Praga ogni inverno" (p. 103).

Dopo lunghi sforzi, l'opera di Ripellino è stata però anche (e soprattutto) restituita nella sua completezza per quanto riguarda la poesia; prima o poi ne verrà definitivamente riconosciuto il ruolo centrale nella storia della poesia della neoavanguardia italiana (essendone *Praga magica* la principale opera narrativa). E questo non soltanto attraverso la ripubblicazione delle tre opere poetiche centrali (*Notizie dal diluvio – Sinfonietta – Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, Torino 2007), ma anche grazie al paziente e accurato recupero del resto della sua produzione poetica, che ha attraversato vicende diverse e complicate (*Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, Torino 2006). In questo modo si è resa giustizia a un destino anche personale (scrive Pane nell'"Introduzione" al primo dei due volumi: "Il poeta Ripellino nasce tardi. Per vent'anni è oscurato dallo slavista che ne usurpa i talenti", p. XIII), dovuto in buona misura al fatto che, come nessun altro poeta, Ripellino si è trovato completamente al di fuori del canone della poesia italiana. Per usare le parole di Claudio Vela nella "Presentazione" al secondo dei due volumi, "mai si era vista una poesia così poco 'italiana', per quanto scritta nella nostra lingua. Poesia veramente fuori-linea, nessun rassicurante -ismo le era applicabile" (Ivi, p. 8).

Se ce ne fosse bisogno, il volume *Oltreslavica. Scritti italiani e ispanici (1941-1976)*, a cura di A. Pane, nota introduttiva di A. Cusumano (Mazara del Vallo 2007) testimonia non soltanto la vivacità del

Ripellino ancora adolescente, ma anche la forte curiosità per altri orizzonti letterari del giovane critico, indirizzati prima di tutto verso la Spagna (anche se non meno significative sono le incursioni ripelliniane in ambito italiano). In un così ricco contesto, rischierebbe di non essere pienamente apprezzata una delle ultime fatiche di Pane, il volume *Solo per farsi sentire. Interviste (1957-1977). Con le presentazioni di programmi Rai (1955-1961)* (Messina 2008), che ripropone oltre alle interviste di Ripellino (tra cui non manca ovviamente la più famosa, con Corrado Bologna, “L’arte può salvarci con ferite di gioia”, pp. 39-42), un paziente recupero dei materiali radiofonici e televisivi conservati nelle Teche Rai e dei numerosi testi scritti da Ripellino per il Radiocorriere TV. Anche se naturalmente è una grande fortuna che questi testi siano stati finalmente pubblicati, giustamente Pane sottolinea come leggere Ripellino sia cosa molto diversa dall’ascoltarlo: “Ascoltare la voce di Ripellino, dopo la lettura ‘silenziosa’ delle opere, è una vera emozione: il suo elettrico velluto – un declamato ‘curiale’ percorso da lampi di ilarità, da corrugamenti sarcastici, da sordi rimbombi, franante a tratto in un sospiro che sembra inseguire il fiato disperso – non si dimentica” (p. 6).

Un valore in qualche modo riassuntivo ha poi la pubblicazione delle splendide cronache giornalistiche di Ripellino, che aveva deciso di prestare la sua penna agitata al racconto dei fatti di Praga ben prima dell’ascesa di Alexander Dubček, e che sono ora, finalmente, disponibili in forma completa nel libro *L’ora di Praga. Scritti sul dissenso e sulla repressione in Cecoslovacchia e nell’Europa dell’Est (1963-1973)*, a cura di A. Pane, con la collaborazione di C. Panichi, prefazione di N. Ajello, contributi di A. Catalano e A. Fo (Firenze 2008). Nel momento in cui il mondo letterario, che di solito resta chiuso nelle sue trincee accademiche, fatte di polemiche spesso incomprensibili e dettate da animosità personali, era stato nel 1967 in Cecoslovacchia improvvisamente catapultato al centro di un dibattito che nel giro di pochi mesi aveva elettrizzato tutta la società cecoslovacca, Ripellino decide infatti di scendere in campo. In modo sempre più consapevole piega la sua lingua e il suo stile all’esigenza del reportage. Nei limpi-

di testi di Ripellino non manca quasi nulla di questa stagione di esplosiva creatività della cultura ceca, appena liberata dal bavaglio ideologico del culto della personalità (alcuni sono stati pubblicati poco dopo anche in ceco sulla rivista *Souvislosti*, 2008/2, pp. 106-128).

Se, grazie a quest’imponente attività editoriale, l’immagine di Ripellino è tornata a essere non solo finalmente presente, ma anche più nitida e sfaccettata, Antonio Pane ha anche iniziato, nelle numerose introduzioni, postfazioni e note editoriali ai testi citati, a ricostruire – con grande originalità e tenacia – l’orizzonte simbolico comune a tutta l’opera di Ripellino e ha stilato una prima mappa della migrazione dei singoli temi da un testo all’altro. Ma più in generale va detto che, al di là dei legami intertestuali evidenziati tra le singole opere, senza il lavoro di Pane quello di Ripellino sarebbe probabilmente rimasto ancora un nome da usare spesso nei salotti, ma difficile da trovare sugli scaffali delle librerie.

5. G. Dierna, “Sulla letteratura ceca degli anni Cinquanta, ma non solo: precisazioni storico-letterarie e note metodologiche”, *Europa orientalis*, 2008 (XXLII), pp. 389-426

La degna conclusione di queste ultime glosse, ma un po’ anche di tutta l’esperienza vissuta da eSamizdat in questi anni, mi sembra offerta dalle 37 pagine ospitate da *Europa orientalis* nel numero uscito nella primavera del 2009 a proposito di un mio libro “illeggibile, superficiale e impreciso, presuntuoso e astratto, privo di una qualche idea originale e quindi tutto basato su idee altrui” (p. 389).

Abituato a valutazioni diametralmente opposte in Italia e all’estero, non potevo certo attendermi qualcosa di diverso dall’autore – non nuovo a simili incontinenze verbali – di questo testo pieno di livore. So bene che in questo modo deluderò chi pregusta l’ennesima rissa nella piccola pozza della slavistica italiana e anche quanti, al contrario, continuano a ritenere questo settore disciplinare un enorme e splendido lago ghiacciato frequentato da cigni immacolati, ma avevo già deciso più di dieci anni fa che non avrei mai risposto ad al-

cuna invettiva che legittimasse questo modo di discutere violento e fazioso. Non dubito peraltro che l'autore sia già al lavoro su un'altrettanto ponderosa "recensione" della mia seconda monografia, anche se stavolta, purtroppo per lui, tre anni dopo quella italiana è uscita anche la versione ceca, che ha ricevuto un'ottima accoglienza (<http://www.esamizdat.it/tribu/riconquista_rec.htm>). Mi sembra più che sufficiente notare che un'altra importante casa editrice ceca sta per pubblicare la traduzione anche del libro in questione...

Per riassumere brevemente, nell'interpretazione dell'autore di quest'elaborato di dubbio gusto, mi ritrovo non soltanto indomito plagiatore e crasso ignorante, incapace di tradurre, leggere e persino di copiare semplici passi di seconda mano (usuraio e assassino per il momento ancora no, ma non mancheranno puntate successive), ma anche autore di "una frase talmente inverosimile che sembra uscita direttamente dalla perversa fantasia del tanto (a parole) bistrattato Ždanov" (p. 413). Interessante teoria, anche se sarebbe bello sapere come si potrebbe rispondere a tali accuse... Negando di avere una fantasia perversa? Rinnegando sulla testa dei figli che non ho la mia supposta attrazione inconscia per Ždanov? Elencando fatti? Facendo presente che l'autore non ha nemmeno compreso quali fossero la prima e la seconda parte del libro che stava stroncando? Stupendomi del fatto che proprio Europa orientalis ha pubblicato nel lontano 1996 un mio testo tratto dallo stesso materiale? Notando che il libro in questione viene citato nella bibliografia della più recente storia della letteratura ceca come unico testo che si occupa della letteratura degli anni Cinquanta nella sua totalità (*Dějiny české literatury 1945-1989*, II. 1948-1958, a cura di P. Janoušek, Praha 2007, p. 475)? Ricordando che, attraverso una collega, la stessa rivista aveva chiesto qualche anno fa di pubblicare un'analisi delle centinaia di "piccoli" errori presenti nelle traduzioni di questo così severo censore? Sottolineando che è quanto meno bizzarro che uno dei membri della redazione di Europa orientalis inserisca lo stesso libro nei suoi programmi d'esame e lo valuti in un suo articolo in modo radicalmente opposto ("Su questo periodo il lettore italiano dispone di un'opera di grande soli-

dità e originalità, da noi qui costantemente tenuta presente")?

Grave mi sembra comunque il fatto che una rivista importante nell'ambito della slavistica italiana come Europa orientalis possa ritenere degno di pubblicazione un testo che appartiene più al campo penale che a quello scientifico. E dubito peraltro sia la possibilità di replicare ciò che gentilmente sembra offrirmi "La Direzione" che firma a p. 427 la "Nota" di compiaciuta semi-dissociazione che segue questo testo vecchio di quattro anni e dedicato a un libro uscito cinque anni fa. Francamente assurdo è poi che questa "recensione" sia stata inserita nella sezione "Discussioni" con il pretesto, fragile come la nota stessa, di "promuovere il confronto libero e franco". Pensare che una qualunque forma di dibattito possa nascere a partire dalle offese è non soltanto un'incongruenza linguistica, ma anche un'evidente negazione del più banale senso comune. Come se non fosse già strano il fatto che un testo ritenuto così fondato e importante, anche se in questa forma rifiutato da altre riviste, non sia stato nemmeno sottoposto a una seria cura redazionale per eliminare quantomeno gli insulti più gratuiti.

Come vorrebbe certa tradizione io ora dovrei usare lo stesso tono, caratterizzare l'autore con battute pseudoironiche speculari a quelle utilizzate da lui (magari sul genere del "non più tanto giovane studioso"), ribattere a presunte nefandezze di cui non mi sento responsabile, sottolineare tutti gli strafalcioni presenti nello stesso testo "inquisitorio" e ripescare la già citata impietosa analisi delle sue traduzioni, o magari, per rendere la cosa ancora più piccante, dimostrare su un volume pubblicato da "La Direzione" quanto sia semplice applicare a qualunque libro tale "metodologia" (certo, vista tanta severità, è strano che perfino la "Nota" citata contenga un refuso). Ritenendo però che la cultura sia una cosa completamente diversa dallo sfoggio del potere, non ho alcuna intenzione di farmi imporre un concetto di dibattito libero e franco da chi ha deciso di mettere a rischio la credibilità della propria rivista. Sarebbe stato forse più imbarazzante, ma senz'altro molto più onesto, rendere manifesti i reali motivi della scelta di pubblicare un linciaggio del genere...

Invito tuttavia chiunque voglia farsi un'idea del livello a cui può arrivare il degrado non solo dei rapporti umani nel mondo parauniversitario di oggi, ma dei "dibattiti scientifici" tout court, a leggere *Europa orientalis*. In questo *cultural show* dell'uso continuo e indiscriminato del principio dei due pesi e delle due misure, in cui ci imbattiamo sostanzialmente da quando abbiamo iniziato a pubblicare eSamizdat e che da parecchi anni intrattiene le menti di diversi protagonisti della slavistica italiana, mi sento in dovere, dopo una tale sfilza di accuse, di rassicurare tutti i colleghi che magari non conoscono le persone implicate: sono qui, vivo e vegeto, e nemmeno troppo impressionato. Come consolazione mi trovo almeno in compagnia di quei recensori, secondo l'autore tutti "in malafede", beninteso, che hanno guardato con maggior favore al mio libro (<http://www.esamizdat.it/tribu/solerosso_rec.htm>).

Del tono e del contenuto del testo non mi sono stupito, tanto più che due anni fa, ricevendone da una studentessa (che a sua volta ne era stata omaggiata a Praga) la versione dattiloscritta (inviata dall'autore anche a diversi slavisti italiani), scoprii solo allora, beata ingenuità, avere casualmente lo stesso titolo di un "volume" presentato dall'autore come pubblicazione (insieme ad altri testi registrati all'uopo in prefettura) a un precedente concorso da

ricercatore presso l'università di Padova, cui partecipavo anch'io (si vedano i giudizi dei commissari scaricabili all'indirizzo <https://portal.cca.unipd.it/portal/pls/portal/cca_servizi.gh_seldoc_arc_pkg.concorso?p_cod_concorso=R2005111>). Chissà se è questo che intende "La Direzione" nella citata postilla che accompagna questa "ristampa", quando sottolinea affabilmente che "si sa, diversi sono i temperamenti, gli stili personali, e persino le occasioni che ci muovono a impegnare la penna".

A giudicare anche da altri recenti segnali mi sembra però chiaro che la situazione potrebbe in realtà essere molto più banale. Come ha potuto infatti "La Direzione" non correggere quel surreale "chat line dei giovani slavisti" con cui viene caratterizzata nel testo eSamizdat? Non mi piace fare dietrologia, mi interesserebbe però davvero verificare una cosa: se io lasciassi che su questa rivista qualcuno definisse *Europa orientalis* la "chat line dei vecchi slavisti", questo verrebbe considerato lo spunto per un confronto libero e franco o un insulto?

Alessandro Catalano